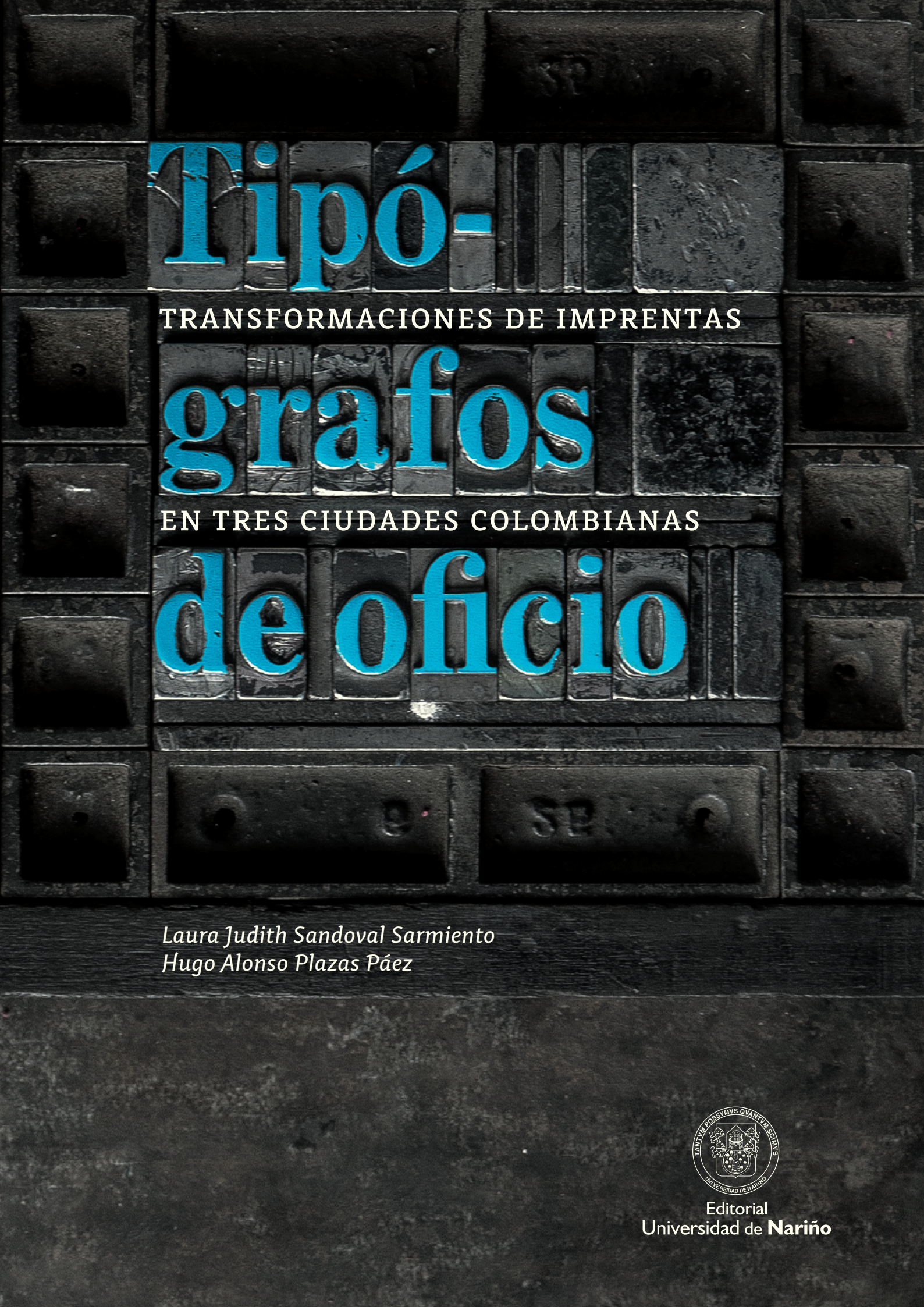


Tipó-grafos de oficio

TRANSFORMACIONES DE IMPRENTAS EN TRES CIUDADES COLOMBIANAS

Laura Judith Sandoval Sarmiento
Hugo Alonso Plazas Páez

Editorial
Universidad de Nariño

Editorial
Universidad de **Nariño**

Tipógrafos de oficio

TRANSFORMACIONES DE IMPRENTAS EN TRES CIUDADES COLOMBIANAS

Tipógrafos de oficio

TRANSFORMACIONES DE IMPRENTAS EN TRES CIUDADES COLOMBIANAS

Laura Judith Sandoval Sarmiento
Hugo Alonso Plazas Páez

Editorial
Universidad de Nariño

Sandoval Sarmiento, Laura Judith

Tipógrafos de oficio: Transformaciones de imprentas en tres ciudades colombianas / Laura Judith Sandoval Sarmiento, Hugo Alonso Plazas Páez. 1a. ed. San Juan de Pasto: Editorial Universidad de Nariño, 2022.

239 p.

Referencias Bibliográficas

ISBN digital: 978-628-7509-42-9

1. Diseño (tipografía)—Región suroccidental – Colombia 2. Tipos de imprenta 3. Tecnologías – impresión 4. Entrevista tipógrafos- suroccidente Colombia. I. Sandoval Sarmiento, Laura Judith II. Plazas Páez, Hugo Alonso.

686.22 S218 – SCDD-Ed. 22

Universidad de Nariño

SECCIÓN DE BIBLIOTECA
"Alberto Quijano Guerrero"

TIPOGRAFOS DE OFICIO: TRANSFORMACIONES DE IMPRENTAS EN TRES CIUDADES COLOMBIANAS

© Laura Judith Sandoval Sarmiento
Profesora asociada de la Universidad del Cauca
ljsandoval@unicauca.edu.co

© Hugo Alonso Plazas Páez
Profesor asociado de la Universidad de Nariño
hugoalonsoplazas@udenar.edu.co

© Editorial Universidad de Nariño

Este libro es resultado del proyecto de investigación Entre Plomos II ID 4501, que fue realizado entre los grupos de investigación en Estudios Tipográficos —GIET— de la Universidad del Cauca y en Historia y Teoría del Diseño, de la Universidad de Nariño.

ISBN Obra independiente: 978-628-7509-42-9 (digital)
Primera edición, 2022

Corrección de estilo
Yesid Castiblanco Barreto

Foto de portada
Composición tipográfica elaborada en el Laboratorio de impresión y documentación tipográfica Entre Plomos de la Universidad del Cauca.
Foto: Alfredo Valderruten
Fuente: Grupo de Investigación en Estudios Tipográficos

Diseño y diagramación
Laura Judith Sandoval Sarmiento
Jorge Andrés Soto Chilito

Fecha de publicación
8 de abril de 2022
San Juan de Pasto–Nariño–Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de sus Autores o de la Editorial Universidad de Nariño.

A mi familia, especialmente a Luisa
Laura Judith Sandoval Sarmiento

A Juliana y a mis padres
Hugo Alonso Plazas Páez

Agradecimientos

Los autores agradecen a los impresores:
Olmedo Franco, Jaime García, Libardo González,
Reinaldo López, Libardo Cabrera, Héctor Otálvaro, Franco López,
Víctor Prado, Afranio Quijano y Claude Toulliou.

Este trabajo no hubiera cumplido sus objetivos sin la valiosa colaboración de los estudiantes miembros del Semillero de Investigación Locos por la Tipo de la Universidad del Cauca: Adriana Delgado, Linamaría López, Mónica Realpe, Paula Baltán, Carlos Mamián, David Figueroa, José Luis Tumbo, Daniel Galíndez, Cristhian Castro y su mentor el profesor Yesid Pizo; así como los estudiantes vinculados al Grupo de Investigación en Historia y Teoría del Diseño de la Universidad de Nariño que hicieron parte de este proyecto: Linamaría Vargas Luna y Gabriel Sebastián Mora; a sí como a las profesoras Adriana Bastidas y Elizabeth Polo.

A los fotógrafos: Alfredo Valderruten, Andrea Catalina Martínez, Angie Salazar, Cristian Castro, David Figueroa, Gabriel Mora, Isabella Campo, Isabella Vicuña, Jaime Álvarez Salamanca, Juliana Cajas, Linamaría Vargas, y Santiago Castrillón.

Y a Yesid Pizo, diseñador de la tipografía Alt, por ceder los derechos de uso para esta publicación.

Contenido

12 Introducción

22 PRIMERA PARTE

23 CAPÍTULO 1
Transformaciones de las imprentas, un posicionamiento

40 CAPÍTULO 2
Tecnologías, maquinarias y procesos

63 CAPÍTULO 3
La formación de los impresores

77 CAPÍTULO 4
Los clientes y el producto impreso

87 CAPÍTULO 5
Alianzas en las artes gráficas

105 Conclusiones

111 SEGUNDA PARTE

112 CAPÍTULO 6
Entrevista a Libardo Cabrera

121 CAPÍTULO 7
Entrevista a Olmedo Franco

128 CAPÍTULO 8
Entrevista a Jaime García

139 CAPÍTULO 9
Entrevista a Libardo González

147 CAPÍTULO 10
Entrevista a Reinaldo López

172 CAPÍTULO 11
Entrevista a Héctor Otálvaro

180 CAPÍTULO 12
Entrevista a Franco López

192 CAPÍTULO 13
Entrevista a Víctor Prado

207 CAPÍTULO 14
Entrevista a Afranio Quijano

222 CAPÍTULO 15
Entrevista a Claude Toulliou

232 Referencias

237 Los autores

Índice de figuras

FOTOGRAFÍA DE PORTADA
Composición tipográfica elaborada

26 FIGURA 1
Prácticas académicas en tipografía, Universidad del Cauca

27 FIGURA 2
Evento Letras Invisibles III

27 FIGURA 3
Invitados al Primer encuentro de tipógrafos del Suroccidente colombiano

28 FIGURA 4
Exposición del Glosario tipográfico, Tipos Patojos

28 FIGURA 5
Producción de la exposición Cartografía Sentimental

43 FIGURA 6
Proceso de composición e impresión tipográfica

48 FIGURA 7
Isabella Vicuña Ocampo, aprendiz de linotipia

49 FIGURA 8
Línea de texto compuesta en máquina de linotipia

53 FIGURA 9
Zincograbado

53 FIGURA 10
Clisé con trama

54 FIGURA 11
Proceso CTP

57 FIGURA 12
Máquina Multilith

112 FIGURA 13
Libardo Cabrera

121 FIGURA 14
Olmedo Franco

128 FIGURA 15
Jaime García

139 FIGURA 16
Libardo González

147 FIGURA 17
Reinaldo López

172 FIGURA 18
Héctor Otálvaro

180 FIGURA 19
Franco López

192 FIGURA 20
Víctor Prado

207 FIGURA 21
Afranio Quijano

222 FIGURA 22
Claude Toulliou

Introducción

En el Tercer Encuentro Internacional de Tipografía: Letras Invisibles, realizado en Popayán en 2016, la profesora Ana Utsch reflexionó acerca de la manera en que se ha desestimado en los estudios sobre el patrimonio gráfico los medios y modos de producción del material impreso. Los estudios sobre patrimonio gráfico se han enfocado en el impreso desde una perspectiva documental, es decir, todo el sistema conformado por instituciones (como bibliotecas o centros de documentación), investigadores (en las áreas de la bibliotecología y ciencias de la información) y protocolos (de conservación y archivamiento) que permiten el reconocimiento patrimonial del texto escrito y la imagen impresos. Este sistema tiene el propósito de preservar y consolidar la mirada documental del patrimonio gráfico desde instancias gubernamentales, académicas y en algunos casos, también privadas y comerciales. En su reflexión, Utsch planteó la urgencia de crear un reconocimiento patrimonial más amplio que integre el *invisibilizado* valor patrimonial de las máquinas, los muebles y demás objetos de producción de impresos, así como los gestos propios del oficio tipográfico y en general de las artes gráficas. Sin embargo, a diferencia de la mirada documental, en este reconocimiento patrimonial se deben abordar procesos de producción y creación en gran medida intangibles que no son fácilmente inventariables como los saberes particulares. De esta perspectiva deviene el concepto de *museo vivo*, en otras palabras una mirada mediante la cual los objetos relacionados con las artes gráficas empiezan a cobrar valor patrimonial por medio de la reactivación de los gestos y prácticas propias de los procesos de producción. Estos gestos y prácticas se hallan más allá de los manuales de producción: se encuentran en las personas que han trabajado estos procesos durante varias décadas hasta hacerlas parte de sus vidas. Con este planteamiento, iniciamos una serie de diálogos con tipógrafos, linotipistas, impresores y demás personas conocedoras de los oficios relacionados con las artes gráficas en la región suroccidental de Colombia y en el marco del proyecto de investigación Entre Plomos, segunda fase. El proyecto Entre Plomos, desde su fase inicial se ha enfocado en la estructuración de estrategias didácticas para la

recuperación del material y los conocimientos tipográficos del taller de imprenta de la Universidad del Cauca (al respecto se hablará con mayor profundidad en el capítulo uno). En la segunda fase, Entre Plomos avanzó hacia el diálogo directo con las personas que conservan en su memoria el conocimiento de las artes gráficas en la región y con quienes se espera hacer realidad la idea de un museo vivo de patrimonio gráfico en Popayán.

Este libro que hemos titulado *Tipógrafos de oficio. Transformaciones de imprentas en tres ciudades colombianas* surge del impulso por reactivar el conocimiento particular de los agentes del oficio tipográfico y las artes gráficas para legarlo a nuevas generaciones de estudiantes del diseño y las artes visuales. Aunque pueda parecer un movimiento contracorriente, dados los avances informáticos de las últimas décadas en la tecnología para la comunicación y las artes gráficas, este trabajo es precisamente una oportunidad para que los nuevos profesionales de las disciplinas creativas puedan pensar y actuar en un mundo que no esté dominado por el régimen digital. La conservación del patrimonio gráfico apuesta por *visibilizar* el trabajo casi anónimo de los impresores, su conocimiento práctico y los gestos tipográficos que hicieron, en su momento, de las empresas de artes gráficas espacios centrales en la construcción del entramado cultural de las ciudades colombianas durante los siglos XIX y XX. Las técnicas de impresión se resisten a desaparecer de la mano de impresores que durante muchos años han trabajado y acumulado conocimientos. Hoy en día, los saberes de los impresores no son tan apetecidos como lo eran anteriormente. El desplazamiento tecnológico, como una inevitable consecuencia del mundo moderno, ha relegado las técnicas antiguas de comunicación para imponer nuevas maneras de interactuar en sociedad por medio de instrumentos digitales. Las técnicas antiguas tienden a desaparecer en la memoria de sus practicantes, quienes, usualmente, no encuentran a quién entregar o legar ese conocimiento. Entonces, no solo la invisibilidad del proceso de impresión, sino también el desplazamiento tecnológico se presentan como los dos obstáculos principales para la preservación del patrimonio gráfico.

En este libro buscamos reconfigurar la memoria de un grupo de impresores de Cali, Popayán y Pasto, tres ciudades del suroccidente colombiano que en el siglo XIX hicieron parte de un único ente territorial llamado el Cauca[1]. Estas tres ciudades se desarrollaron en el siglo XX como capitales de sus respectivos departamentos: Valle del Cauca, Cauca y Nariño y mantienen varios lazos de integración regional con la vital conexión que ofrece la carretera Panamericana. Los impresores de las tres ciudades, a excepción de unas pocas grandes empresas

1 Las denominaciones de la división política cambiaron en varias ocasiones durante el periodo entre Estado, provincia y departamento

localizadas en Cali, atienden requerimientos del servicio en el ámbito de su localidad. Aunque ofrecen servicios similares o equivalentes en cada ciudad, existe poco contacto entre ellas, a excepción de la intermediación que hace la Cooperativa Integral de Impresores y Papeleros del Suroccidente (Cooimpresores), que brinda acceso a suministros con precios razonables. En general, los impresores se mantienen en su propio entorno capitalino atendiendo las peculiaridades de la demanda de proyectos de impresión. Al tratarse mayoritariamente de microempresas o medianas empresas, las imprentas se ven expuestas a las vicisitudes de la competencia comercial y la transformación tecnológica, de forma tal, que los impresores no se ven a sí mismos como portadores de un conocimiento especializado, sino como operadores de una maquinaria o prestadores de un servicio de calidad. Esta distancia entre la concepción de su conocimiento como un valor cultural-patrimonial y la imagen de ellos mismos como productores, es otra finalidad que este libro pretende franquear.

Para allanar el camino hacia la concepción del patrimonio gráfico, este texto pretende avanzar con el estudio de diez biografías de impresores regionales, las cuales fueron recogidas en los años 2017 y 2018 por medio de entrevistas y luego editadas y analizadas durante los dos años subsiguientes. A través de este análisis, se buscó estructurar las líneas principales del pensamiento de los impresores y las áreas de conocimiento particular en las cuales son expertos. Con esta información buscamos presentar aquí un marco que sirva para estructurar la concepción del patrimonio gráfico regional, tanto para proyectar sobre él planes de salvaguarda del patrimonio gráfico, como para fortalecer el Laboratorio de impresión y documentación tipográfica Entre Plomos como un museo vivo de cultura gráfica del suroccidente colombiano. Las conclusiones del estudio nos han mostrado que la experticia de los impresores de las tres ciudades se puede entender como un saber artesanal, ya que sus formas de trabajo, aprendizaje, relación con el cliente y asociación son consistentes con los modos artesanales. A partir de la noción de artesanía propuesta por Sennett (2013), quien la entiende como el conjunto de actividades humanas que se hacen por el impulso natural a hacer las cosas bien y en el que las personas se entregan a fondo, independiente de la gratificación, proponemos entender el trabajo ejercido por los impresores entrevistados como un trabajo artesanal. Los impresores que compartieron sus relatos de vida con nosotros, entre ellos tienen en común el rasgo de haber entendido desde el momento en que se vincularon con las artes gráficas que el trabajo de impresión se convertiría en parte de sus vidas, por cierto, una parte muy importante, incluso transformándose en parte de su identidad personal. Esta fuerte conexión entre los individuos, el trabajo y la identidad promueve la adopción de maneras

particulares de ejercer los oficios y de acumular vivencias y saberes especializados. Cuando hablamos de los obstáculos de la invisibilidad y el desplazamiento tecnológico como restricciones para la conservación del patrimonio gráfico, también estamos hablando de la ausencia de reconocimiento y desplazamiento social de las personas que encarnan las artes gráficas en la región suroccidental del país. Por lo anterior, este trabajo busca, desde la aproximación biográfica, resaltar la vida en el mundo de la tipografía.

El mundo del oficio tipográfico

El reto del trabajo biográfico consiste en hacer visible las formas de solidaridad entre el conjunto social y los individuos como mecanismos válidos para la investigación. Para enfrentar este trabajo hemos encontrado varias líneas transversales que dan cuenta de las experiencias de los individuos entrevistados y, a la vez, hacen parte de estructuras sociales compartidas en el mundo del trabajo en las artes gráficas. En principio, el capítulo uno aborda la reflexión académica sobre los aspectos más relevantes para introducirse en el patrimonio gráfico: los proyectos locales, nacionales e internacionales adelantados para la protección del patrimonio gráfico, algunos fundamentos teóricos sobre el desplazamiento tecnológico, la artesanía y el trabajo. La segunda parte aborda los conocimientos que guardan los impresores con respecto a la maquinaria y los procesos de impresión. En esta sección se indaga por las relaciones que los impresores entablaron y de alguna manera mantienen con las técnicas. En esta relación los impresores guardan saberes particulares que desbordan el quehacer funcional del trabajo de reproducción impresa y forman un tipo de identidad del oficio, el cual reafirma su individualidad y resistencia al cambio tecnológico y la obsolescencia. En el tercer capítulo se reconocen los procesos de formación de los impresores teniendo en cuenta su perfil de trabajo, sus formas de vincularse al oficio y las maneras que les han permitido permanecer por varios años en la producción de impresos. En la cuarta parte se abordan las relaciones con los clientes y los productos impresos, tanto desde el eje de transformaciones de las últimas décadas en la comunicación impresa como los tipos de usuarios que atienden los impresores. De esta forma, se busca reconocer las adaptaciones que han ejecutado los impresores para mantener la vigencia en las ciudades que conforman su círculo comercial. En el capítulo cinco se estudian las relaciones entre los impresores en la formación de colectividades y las relaciones entre impresores en agremiaciones como asociaciones o alianzas empresariales. Estas son importantes para reconocer las maneras de organización dispuestas para defender sus empresas y puestos de trabajo. También se hace

relevante, como un elemento que se desprende del anterior, la apreciación que tienen del Gobierno, tanto en el plano local como el nacional; con esto se trata de reconocer cómo las políticas públicas afectan el mundo de la impresión. Un último aspecto en el capítulo final de la primera parte aborda la relación de los impresores con sus familias en tanto institución social de soporte personal, pero también sobre el cual se posan expectativas y deseos que dan sentido al trabajo. Las conclusiones presentan una síntesis del contenido, aportando algunos elementos vivenciales, pero también teóricos que tejen una mirada al oficio del tipógrafo como patrimonio gráfico y como un escenario profesional vigente y con posibilidades laborales latentes.

Vale la pena mencionar que en la segunda parte se presentan las diez entrevistas completas realizadas a impresores. Con estas líneas de análisis encontramos que las biografías se hacen relevantes tanto desde la individualidad de cada relato, como desde la confluencia de experiencias, pues en la suma de experiencias se bosqueja la dinámica en la cual el mundo de las artes gráficas se ha movido en las últimas seis décadas en las tres ciudades del suroccidente colombiano. Sin pretender que estas dinámicas aquí expuestas están de alguna manera acabadas o totales, el texto presenta estas dinámicas como una red de conocimientos disponibles para ser conectados con otros procesos de reconocimiento desde lo patrimonial, lo cultural, lo social o lo individual. Algunos lectores encontrarán que las imágenes de la memoria de los impresores los representan, otros sentirán que sus vidas tomaron rumbos distintos, incluso otros considerarán este recuento como solo una versión de las múltiples posibles dentro del complejo mundo de las artes gráficas. No obstante, este libro busca aportar desde la parcialidad de las subjetividades en la comprensión de las artes gráficas como una práctica cultural que alberga parte de la memoria histórica del suroccidente colombiano.

A este llamado respondieron en Popayán los señores Afranio Quijano Piamba, Reinaldo López Ramírez y Víctor Alfonso Prado, tres impresores que desde su testimonio resumen en buena medida lo que ha sido esta industria en esta ciudad. Quijano, tipógrafo-compositor e impresor, tiene más de treinta años de experiencia en imprentas privadas; su vida laboral inició al servicio de otros, sin embargo, pronto constituyó su propio taller en el cual trabaja hasta el día de hoy. López recoge la experiencia de toda una familia de impresores y ha llevado las riendas, desde sus orígenes, de una de las imprentas más grandes y reconocidas de la ciudad: la Editorial López. Gracias a su templanza y espíritu de liderazgo, también aportó en la conformación de la Cooperativa Integral de Impresores y Papeleros del Suroccidente (Cooimpresores). Por su parte, Franco fue linotipista por más de 25 años de la Imprenta Departamental del Cauca, también llamada

Talleres del Departamento del Cauca, y en su testimonio se revela el compromiso y la responsabilidad para con su trabajo, en la imprenta más importante de la región por décadas.

El abordaje de los impresores de Cali se dio en una práctica estudiantil de creación de carteles tipográficos en el Taller gráfico La Linterna, espacio de preservación del patrimonio gráfico de la ciudad y que, junto a Casa Ternario y otros colectivos e instituciones gubernamentales, divulga y comercializa colecciones artesanales en impresión tipográfica. Hablamos en varias ocasiones con los maestros impresores Olmedo Franco Romero, Jaime García Calderón y Héctor Otálvaro Acevedo, quienes con su experiencia y visión del oficio nos revelaron varias estrategias y consejos para sobrevivir a las crisis en las que factores políticos y de mercado afectan la industria de las artes gráficas. Ellos mantienen a este gremio en un constante proceso de reinvención para hacer frente a los costosos y rápidos cambios en las tecnologías de impresión.

En Pasto, los encuentros se enfocaron en cuatro impresores que desde distintas perspectivas del oficio compartieron su visión acerca del pasado, el presente y el futuro de las artes gráficas. En primer lugar, se entrevistó a Franco López Polo, propietario de la Tipografía Galeras, empresa con más de cuarenta años de experiencia y enfocada en la técnica tipográfica. Otra voz relevante en este trabajo es la de Claude Toulliou Guillon, periodista y director del periódico *Correo del Sur*, quien se desempeñó como tipógrafo en los años setenta y ochenta, como parte de sus labores de edición de su medio de comunicación. Claude es también el autor del libro *Historia de las artes gráficas en Pasto (1837-2015),* el cual recoge sistemáticamente los datos de los impresores que se desempeñaron en Pasto a lo largo del siglo xx. Así mismo nos encontramos con Libardo Cabrera Gámez, quien pertenece a una dinastía de impresores de la ciudad como lo es la familia Cabrera. Actualmente, Libardo dirige la empresa Prisma Impresores junto con sus hijos y presta servicios tipográficos, litográficos y digitales. Finalmente, contamos con la colaboración de Libardo González Muñoz, impresor de la Editorial de la Universidad de Nariño, quien en los años ochenta vivió el paso de la impresión tipográfica a la litografía.

La estructura final del presente libro propone diversas lecturas según el público que lo reciba. La primera parte es una reflexión de los aspectos más relevantes para introducirse en el patrimonio gráfico. Los cinco capítulos son: Transformaciones de las imprentas, un posicionamiento; Tecnologías, maquinarias y procesos; La formación de los impresores; Los clientes y el producto impreso y, por último, Alianzas en las artes gráficas. Las conclusiones presentan una síntesis del contenido, aportando algunos elementos vivenciales, pero también teóricos que tejen una mirada al oficio del tipógrafo como patrimonio

gráfico y como un escenario profesional vigente y con posibilidades laborales latentes. Finalmente, desde la frescura y honestidad de los impresores que generosamente comparten sus experiencias, se abren ventanas y puentes en el tiempo que transportan al lector a otras épocas, pasadas y futuras. Los entrevistados hablan desde sus propias miradas y formas particulares de entender la tipografía como oficio y campo laboral. Varios de ellos han desarrollado sus proyectos de vida en torno a este arte y todos manifiestan su amor, dedicación y añoranza porque han sido testigos de su auge, pero también de su decadencia y rezago.

Esta propuesta editorial va dirigida a comunidades de práctica y aprendizaje en impresión tipográfica interesados en conocer una de las muchas estrategias de recuperación de patrimonio gráfico que se están realizando actualmente en Colombia y que por su forma de abordaje pretende servir de referente latinoamericano. Con este libro también pretendemos hacer un homenaje a todos los impresores del suroccidente colombiano que, en épocas pasadas, pero también presentes, han aportado para poder contar parte de la historia de la imagen y la tipografía impresas en la región. Esperamos que este texto motive a las nuevas generaciones de impresores para que no permitan que las máquinas de impresión dejen de latir.

Notas sobre el procedimiento metodológico

Para abordar el estudio del conjunto de entrevistas anteriormente mencionado, se partió de la reconstrucción biográfica de los impresores de Popayán, Cali y Pasto, para así comprender sus inicios en el oficio, las circunstancias que rodearon su aprendizaje, las diferentes etapas que superaron en su carrera y su situación actual. De la misma forma, se indagó por las relaciones que han establecido con su entorno, entendiendo a este último como el conjunto de actores e instituciones que tuvieron alguna influencia en su desempeño laboral, como la familia, el Gobierno, las asociaciones o agremiaciones, y los clientes, entre otros. Y como factor clave, se buscó información específica de la relación de los impresores con su oficio, es decir, cuál es su experticia laboral, su experiencia y los logros u obstáculos que ha vivido en el manejo de las máquinas, herramientas y técnicas particulares que hacen parte de su dominio personal.

En los diálogos registrados en las entrevistas semiestructuradas (y que se encuentran en la segunda parte de este libro), 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 permitieron "conocer la perspectiva del sujeto estudiado, comprender sus categorías mentales, sus interpretaciones, sus percepciones y sentimientos, los motivos de sus actos" (Corbetta, 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" (Canales, 2006, p. 235).

Los entrevistados para esta investigación fueron escogidos por sus características como impresores, pero específicamente por haber vivido la experiencia de la tipografía 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 técnicas de impresión, 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 la técnica tipográfica y estuvieran dispuestos a presentar los relatos de su vida. Es así como se llegó a la selección de diez impresores en las tres ciudades del suroccidente colombiano. El impacto de la tipografía en las historias de vida de los entrevistados se corrobora con los relatos mismos y dan cuenta del tiempo que esta técnica ha sido sustento económico de sus vidas, el origen de empresas familiares, el punto de introducción al cada vez más grande universo de las artes gráficas o el propósito de nuevos proyectos de emprendimiento cultural. En esencia la técnica tipográfica funciona como eje transversal de la serie de relatos de vida recogidos y en los cuales prevalece la experiencia vivida y el respeto de los colegas del gremio, quienes los identifican como agentes autorizados para contar la historia general de las artes gráficas en las ciudades donde habitan. En este abordaje se busca lo que señala Geertz (1994) como el conocimiento local, es decir saberes "inseparables de su instrumental y de sus marcos de actuación" (p. 12) y que mantengan el equilibrio entre lo local y la estructura global en una concepción simultánea.

En virtud del sentido biográfico, las entrevistas se diseñaron a partir de una secuencia temporal que permitiera captar los ejes temáticos principales detectados en el diseño del trabajo de campo. Estos fueron organizados en pasado, presente y futuro. En cuanto al pasado, la entrevista buscó profundizar en los aspectos de la vinculación laboral y el proceso de aprendizaje de las técnicas tipográficas y en general de las artes gráficas; así mismo, se consideraron preguntas acerca de la

trayectoria en el ramo de las artes gráficas tanto en el ámbito personal como en el colectivo. Como parte de las visiones de pasado, también se indagó por la dimensión productiva y material de la tipografía. Aquí fue importante considerar las técnicas y maquinarias con las cuales los entrevistados tuvieron contacto y las transformaciones de esas técnicas en el tiempo. En el segundo grupo de preguntas relacionadas con el presente, hubo cuestiones concernientes a las prácticas, los procesos y las anécdotas del trabajo, así como algunas que abordan las relaciones con los clientes y sus transformaciones en el tiempo. Una pregunta ineludible aplicada fue la opinión de los impresores acerca de la vigencia de las tecnologías de las cuales ellos son conocedores. En este eje temporal, también se profundizó en los desplazamientos de la tipografía por otras técnicas como la litografía o la impresión digital. Finalmente, en la dimensión de visiones de futuro fueron consideradas preguntas para conocer sobre las perspectivas futuras del trabajo, la continuidad de las labores por parte de familiares y lo que los impresores imaginan serán los escenarios por venir para las artes gráficas.

Como señalan Gordo y Serrano (2008), la propuesta de un guión de entrevista no implica "que la conversación se ajuste exactamente a dicho esquema (en relación con las formulaciones concretas y el orden de estas), sino que constituye una orientación sobre áreas temáticas delimitadas a partir de los objetivos e hipótesis de la investigación" (p. 136). El cuestionario temático es una herramienta de apoyo que facilita abordar la diversidad de respuestas en un esquema de historia de vida. Al mismo tiempo, la estructura temática permite una aproximación estructurada al discurso en función de contextos más amplios que total o parcialmente involucran a otros entrevistados.

En tanto que las categorías presentadas en el relato final de investigación no refieren a una vida ejemplar, sino a las afinidades y diferencias entre el conjunto de vidas abordadas, la construcción final de este estudio es afín a lo que plantea Geertz (1994): se trata de buscar "descifrar qué demonios creen ellos que son" (p. 76). En otras palabras, se trata de encontrar la construcción de los modos de expresión de los impresores y sus sistemas simbólicos. Torregrosa (2011) señala que "desde las historias de vida se revela cómo los momentos significativos de nuestra vida se conectan con los de otros, encontrando puntos de conexiones" (p. 130). Con este mecanismo, los capítulos que componen este estudio pretenden encontrar asociaciones temáticas —bien por agrupación, conexión o diferencia— y así interpretar el contexto en el cual la vida de los impresores ha transcurrido. De esta manera, al final se tratará de construir un rompecabezas, cuyas piezas no están dadas de antemano, sino que han sido determinadas en el curso del análisis. En palabras de Bolívar (2012):

> En las historias de vida, la cuestión no es la representatividad, sino la *pertinencia* y la *coherencia* del argumento presentado, que configuran la credibilidad y plausibilidad del relato, dentro del contexto y grupo social de referencia. Metodológicamente la cuestión está, no en intentar vanamente insertar la vida del individuo en grupos sociales o categorías artificialmente construidas, sino de ver la pertinencia del relato en la cultura de que forma parte. (pp. 93-94)

Cabe reconocer que la aproximación biográfica no está exenta de crítica. La más famosa fue formulada por Bourdieu (1997), quien considera que las historias de vida cobran sentido solo en la medida en que los relatos biográficos de los agentes sociales abordados en la investigación se insertan en un conjunto de relaciones sociales objetivas que conforman la "superficie social" (o contexto) y en la cual los agentes intervienen de manera eficiente definiendo su posición social a través de atribuciones y atributos. En esta perspectiva, los estudios biográficos sin contexto se alejan de una perspectiva científica, en la medida en que no dan cuenta de manera directa de la definición de las estructuras que los agentes asumen en los campos sociales, sino que dejan el relato soportado solamente a través del tamiz de la subjetividad.

Al respecto, Pereira (2011) presenta el recuento de posiciones teóricas que permiten al investigador reconocer los peligros de lo que llama la "ilusión de la biografía". El principal de estos riesgos es el de caer en el esencialismo, el cual sucede cuando se procura otorgar al relato biográfico una coherencia teleológica (como si la vida de un individuo tuviera un propósito) opuesta a la concepción discontinua y plural de la vida. Una de las posiciones que rescata el estudio biográfico de las limitaciones expuestas por Bourdieu es el de Levi (1997), quien señala que "existe también, para cada individuo, un espacio significativo de libertad que encuentra su origen precisamente en las incoherencias de los confines sociales y que da origen al cambio social" (p. 25). Con estos reafirma la subjetividad como un impulso capaz de ejercer transformaciones en el campo social (contexto) y de ser registrado por medio de la biografía, siempre y cuando el investigador mantenga la coherencia entre la génesis del individuo y la del contexto como de origen distinto, pero relacionadas en puntos específicos de construcción solidaria. Levi (1997) indica que:

> Los conflictos de clasificaciones, de distinciones, de representaciones, abarcan también la influencia del grupo socialmente solidario en cada uno de los miembros que lo componen, al mismo tiempo que revelan los márgenes de libertad y de restricciones dentro de los cuales funcionan y se constituyen las formas de solidaridad. (p. 25)

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1

Transformaciones de las imprentas, un posicionamiento

Para poder desarrollar esta experiencia patrimonial ha sido esencial encontrar los proyectos y las acciones que han derivado en el reconocimiento del valor patrimonial de este y otros acervos existentes, tanto en Popayán como en las ciudades cercanas del suroccidente colombiano. En la búsqueda investigativa hemos encontrado una comunidad interdisciplinar e internacional que está configurando una masa crítica de pensamiento en torno al valor de las artes gráficas y la cultura impresa, de las máquinas, las herramientas y los objetos desarrollados para la producción, así como de las prácticas y los gestos particulares propios de estos oficios que aún llevan en su memoria tipógrafos, linotipistas, grabadores y encuadernadores, entre otros.

Experiencias patrimoniales en Brasil

En el ámbito internacional, el primer referente que se inscribe como espacio de preservación de patrimonio gráfico es el Museu Tipografia Pão de Santo Antônio, Brasil. En el año 2015, un equipo de profesionales e investigadores liderados por las profesoras Ana Utch y Sônia Queiroz participaron en la recuperación y reactivación de este espacio, el cual "pretende incitar, igualmente, o estabelecimento de um espaço de reflexão capaz de colaborar para a afirmação dos valores materiais, técnicos e simbólicos integrados às máquinas, às ferramentas, aos gestos e às práticas da cultura impressa" (Utsch, 2015, p. 11). Este *museo vivo* de memoria gráfica pone en valor el material tipográfico de la municipalidad de Diamantina, al promover acciones de impresión tipográfica y al apropiar la memoria del saber hacer de quienes en su momento operaban dicho material tipográfico. De este proyecto se deriva el encuentro Fórum Patrimônio Gráfico em Movimento, como un espacio que convoca en torno a estos saberes, talleres, charlas, exposiciones y oferta de productos impresos en tipografía y grabado.

Espacios de preservación como este se han venido generando desde hace algunos años en Latinoamérica; lamentablemente, estos en muchos casos permanecen invisibilizados por la carencia de redes de comunicación; una problemática que detectaron Utsch y Garone (2019),

quienes establecieron en 2017 la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica - RED-CG (https://redculturagrafica.org/es/que-es-la-red-cg/). En sus propias palabras:

> Por medio de viajes, publicaciones y contactos con colegas de diferentes instituciones latinoamericanas observamos, por un lado, la fortuna de contar con una abundante producción académica en torno al tema; identificamos, por otro, una gran discontinuidad en la divulgación en el espacio latinoamericano. Tal discontinuidad muchas veces termina silenciando voces, construyendo ausencias y minimizando intercambios fundamentales para la propia consolidación y preservación de nuestro patrimonio gráfico y bibliográfico, de por sí históricamente muy descuidado (Utsch y Garone, 2018, párr. 1).

La interacción y diálogo con la RED CG y sus miembros han fortalecido el compromiso de dar continuidad y desarrollo a proyectos y acciones de preservación del patrimonio gráfico promoviendo la memoria, publicación y divulgación de experiencias, reflexiones e investigaciones como aporte a la configuración de un pensamiento crítico. Como, por ejemplo, el *Livro dos Tipógrafos* del Museo Vivo de Memoria Gráfica del Centro Cultural de la Universidad Federal de Minas Gerais (Queiroz y Silva, 2012). Se trata de una publicación coordinada por Sônia Queiroz y Sergio Antônio Silva, quienes realizaron una memoria de las tipografías de Minas Gerais. También su libro habla del futuro, del diseño y la tipografía experimental, porque varios artistas y diseñadores gráficos de Belo Horizonte han adquirido chibaletes, tipos móviles y máquinas para adaptar talleres de imprenta, lo que está generando un movimiento de recuperación del oficio de la tipografía y las artes gráficas tradicionales en diálogo con las nuevas tecnologías, proponiendo así lenguajes particulares de expresión y comunicación.

Una experiencia en recuperación de patrimonio gráfico

En Colombia el caso de conservación del patrimonio tipográfico más prominente se encuentra en la Imprenta Patriótica que administra el Instituto Caro y Cuervo en Bogotá (Piedrahita, 2005). La Imprenta Patriótica mantiene viva la técnica de impresión basada en Linotipia con máquinas de Tipografía, Linotipo y Ludlow con las cuales elabora parte de la producción editorial del Instituto. Así mismo ofrece cursos y talleres con regularidad sobre técnicas de impresión para preservar el interés y el conocimiento de los procesos del taller. Dicho sea de paso, la Imprenta Patriótica es la continuación de una de las imprentas históricas del país: la Imprenta Patriótica de Antonio Nariño, la cual fuera propiedad del prócer de la Independencia; aunque no se trata de

Figura 1. Prácticas académicas en tipografía, Universidad del Cauca. Las prácticas se realizan en el Laboratorio de impresión y documentación tipográfica Entre Plomos, como este taller llamado Pasteles tipográficos, se realizan para estudiar conceptos básicos como cuerpo, partes y canon tipográficos, los cuales permiten al estudiante la identificación de familias tipográficas y comprender criterios de clasificación, dando una perspectiva contextual en el aprendizaje de la tipografía.
Fuente: Grupo de investigación en Estudios Tipográficos.
Foto: Laura Sandoval.

la imprenta original, defiende el legado y el rol protagónico de la imprenta en la formación de la nación colombiana.

Ahora, como parte de la contextualización del origen del presente volumen en las siguientes líneas vamos a describir el proceso de creación y puesta en marcha del Laboratorio de impresión y documentación tipográfica Entre Plomos, establecido como un espacio de preservación de patrimonio gráfico, actualmente vinculado a la Facultad de Artes de la Universidad del Cauca (figura 1).

La primera fase del proyecto de investigación Entre Plomos, que lleva por título "Una aproximación al diseño tipográfico a través de la impresión con tipos móviles del Taller Editorial de la Universidad del Cauca", tuvo como objetivo central diseñar estrategias didácticas para el aprendizaje especializado de la tipografía en programas curriculares de diseño a partir del rescate de elementos teóricos y prácticos en los procesos de impresión tipográfica. Esta primera fase desarrolló, durante el 2015 y 2016, la publicación de dos libros de reflexión, un catálogo tipográfico y la primera exposición *Salve la imprenta UniCauca*. No obstante, el resultado más valioso consistió en configurar una estrategia didáctica que posibilita la salvaguarda de un importante acervo tipográfico que está en camino de reconocerse como bien de interés cultural. El primer libro, *Cuadernos tipográficos, estudios y prácticas en torno a la tipografía en el suroccidente colombiano 2014-2016*, es una compilación de artículos de investigación sobre la tipografía realizados en el suroccidente del país; incluye, además, portafolios de diseñadores tipográficos de esta misma región. El segundo libro, *Impresiones, miradas y realidades entre plomos*, es la memoria del proyecto Entre Plomos, fase I, a través de microrrelatos de todos los participantes del proyecto: estudiantes, profesores e invitados; así mismo compila las charlas sostenidas en el primer y segundo Encuentro Internacional

Figura 2. Evento Letras Invisibles III. Foro de cierre, realizado el 16 de agosto de 2016. De izquierda a derecha: Zulma Patarroyo, Ana Utsch, Margarita Reyes, Adriana Delgado y Carlos Mamián, ponentes del evento.
Fuente: Grupo de investigación en Estudios Tipográficos.
Foto: Juliana Cajas.

de Tipografía: Letras Invisibles (figura 2). Por su parte, el *Catálogo tipográfico n.° 1*, Universidad del Cauca, conformado por trece especímenes tipográficos (alfabeto, pangrama, composición experimental y póliza) recupera, recontextualiza y visibiliza parte del material tipográfico en custodia del Taller Editorial de la Universidad del Cauca. Este catálogo fue seleccionado al Premio Lápiz de Acero en su edición 2016 en la categoría Concepto - Impresos. Finalmente, la exposición *Salve la imprenta UniCauca* se realizó durante noviembre de 2015 en la Casa Rosada de la Universidad del Cauca y sus piezas centrales fueron los especímenes tipográficos del catálogo anteriormente mencionado.

Figura 3. Invitados al Primer encuentro de tipógrafos del Suroccidente colombiano, realizado en el auditorio del Banco de la República en la ciudad de Popayán, el 31 de agosto de 2018. Se compartieron experiencias con tipógrafos de oficio de las ciudades de Bogotá, Cali, Pasto y Popayán, quienes acompañaron el proyecto de investigación Entre Plomos fase dos, brindando su valioso apoyo y compartiendo sus perspectivas históricas, tecnológicas y humanas del oficio y la disciplina.
Fuente: Grupo de investigación en Estudios Tipográficos.
Foto: Isabella Campo Canencio.

En el planteamiento de la segunda fase, se presentaron dos propósitos principales: el primero consistió en consolidar el Laboratorio de impresión y documentación tipográfica Entre Plomos, como espacio de preservación de patrimonio gráfico; y el segundo, establecer espacios de diálogo entre los impresores de oficio de la región y las nuevas generaciones, representadas en la comunidad de estudiantes de diseño gráfico, principalmente de Popayán y Pasto. Para esta segunda fase se contó con la asesoría de la profesora Ana Utsch, quien nos motivó a entablar un diálogo efectivo entre patrimonio material e inmaterial, es decir "a reconstruir la relación entre máquinas del pasado, hombres y mujeres del presente y las técnicas en acción" (Utsch, 2015, p. 20). Entre Plomos,

Figura 4. Exposición del Glosario tipográfico, Tipos Patojos. Proceso de cocreación para la exposición Salve la imprenta III, realizado entre 27 de octubre y 2 de noviembre de 2018. De izquierda a derecha: Yesid Pizo, Flavio Vignoli, José Luis Tumbo, David Kimura, Carlos Mamián, David Figueroa, Adriana Delgado y Laura Sandoval.
Fuente: Grupo de investigación en Estudios Tipográficos.
Foto: Angie Salazar.

fase II, se desarrolló entre 2017 y 2018 y como parte de sus resultados figuran la segunda exposición *Salve la imprenta UniCauca*, en el Museo Guillermo Valencia, durante mayo de 2017; el *Catálogo tipográfico n.° 2*, que resulta de la catalogación, el registro y la experimentación con los clisés tipográficos del Laboratorio Entre Plomos y la realización del Primer Encuentro de Tipógrafos del Suroccidente Colombiano, el 31 de agosto de 2018, en el auditorio del Banco de la República de Popayán, en el que se reunieron 24 impresores de oficio de Cali, Pasto y Popayán (figura 3). Este evento tuvo como invitados especiales a Jorge Mora (tipógrafo impresor, Heidelberg) y Alfonso Ramírez (tipógrafo componedor, Ludlow), tipógrafos de la Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo. En esencia, el encuentro fue un gesto de agradecimiento a los impresores que generosamente compartieron con nosotros sus saberes sobre el oficio. Hay que anotar como otro grupo de actividades la realización de las exposiciones *Salve la imprenta III* (figura 4) y *Cartografía sentimental* (figura 5) cuyas piezas se planearon y ejecutaron en el Laboratorio de impresión y documentación tipográfica Entre Plomos en el año 2018.

Figura 5. Producción de la exposición Cartografía Sentimental, resultado de un taller experimental en técnicas de impresión con el profesor Flavio Vignoli, de Tipografía Do Zé.
Fuente: Grupo de investigación en Estudios Tipográficos.
Foto: Cristian Castro.

Cabe mencionar que el Laboratorio de impresión y documentación tipográfica Entre Plomos surgió como un lugar de encuentro interdisciplinar que convoca a diversos actores de la comunidad universitaria, así como a pares nacionales e internacionales. Es un espacio propicio para promover estudios en torno a la recuperación y conservación patrimonial de material, máquinas y herramientas, prácticas y gestos propios del oficio de la impresión tipográfica, pero también del diseño tipográfico, las artes del libro y la cultura material. También es un escenario para el aprendizaje especializado en tipografía, pertinente, en la formación profesional del diseñador gráfico.

Por otro lado, los escenarios de la convocatoria para el Primer Encuentro de Tipógrafos del Suroccidente Colombiano fueron las tres ciudades capitales —Cali, Popayán y Pasto—, en donde se propiciaron encuentros entre impresores y estudiantes de diseño. Las diversas experiencias de intercambio se dieron de manera particular, de acuerdo con las condiciones y los recursos presentes en cada caso. En Popayán se realizó una primera exploración, por distintas zonas de la ciudad, para reseñar las imprentas tipográficas que aún están en ejercicio. Las visitas fueron realizadas por estudiantes de diseño gráfico de UniCauca que participaron en el proyecto de investigación y quienes posteriormente invitaron a los impresores a conocer el Laboratorio Entre Plomos. En estas visitas, los impresores sostuvieron charlas con un grupo más amplio de estudiantes para mostrar, desde su experiencia, cómo vivieron y viven hoy las artes gráficas y el oficio tipográfico.

Este libro surge en el contexto de las experiencias que se acaban de describir y es el resultado de una búsqueda colaborativa y reflexiva en torno a varias preguntas que desde el principio han motivado los encuentros con los impresores. Algunas cuestiones permanentes en este proyecto se han planteado por la necesidad de conocer las condiciones o los criterios de creación visual, como por ejemplo: ¿Las formas de configuración empleadas por impresores del suroccidente colombiano se diferencian entre sí o tienen una identidad común como región? ¿Qué recursos visuales generan estas formas de configuración? ¿Hay en esas formas de configuración particulares, estilos reconocibles que se hayan capitalizado gráficamente por sus respectivas comunidades? Otras preguntas que nos hemos hecho apuntan a comprender los diversos modos de adaptación ante los cambios tecnológicos que tuvo esta industria de las artes gráficas, sobre todo desde mediados del siglo xx: ¿Cómo nuestros impresores sortearon las limitaciones tecnológicas producto de las condiciones del sistema de impresión? ¿Cómo hicieron frente a la discontinuidad tecnológica? ¿Cómo se adaptaron al cambio tecnológico? ¿Qué transformaciones en las formas de representación gráfica devinieron de los cambios tecnológicos en la industria de las artes gráficas? Varias preguntas surgieron de la expe-

riencia y las prácticas en impresión tipográfica que se han realizado recientemente en el Laboratorio Entre Plomos, las cuales apuntan al campo operativo-funcional: ¿Cómo anticipar o sortear posibles errores de impresión? ¿Cómo aprovechar los pequeños errores de presión, entintado o las pequeñas variaciones producidas por el desgaste de algunas letras frente a otras? Y, por último, en el intercambio de experiencias entre los actores de la comunidad de aprendizaje, en cuanto a la impresión tipográfica que estamos conformando, surgieron otras cuestiones sobre la didáctica de la tipografía y el diseño tipográfico y la vigencia, pertinencia y oportunidad de estos conocimientos: ¿Cómo articular los saberes propios del oficio tipográfico en procesos formativos de los programas de pregrado en diseño gráfico? ¿Cómo vincular estos saberes a intereses, motivaciones, oportunidades y visualidades de los estudiantes? ¿Qué criterios se requieren para diseñar herramientas y experiencias didácticas que dinamicen estos saberes pertinentes en la formación profesional del diseñador gráfico? Este conjunto de preguntas sigue siendo un factor motivante para continuar descubriendo en las artes gráficas del suroccidente de Colombia una fuente de respuestas inacabables.

Políticas públicas de patrimonio

Un elemento contextual que no quisiéramos pasar de largo es la promulgación en 2018 de la *Política de fortalecimiento de los oficios del sector cultural en Colombia* del Ministerio de Cultura, el cual incluye en sus ámbitos de acción el conjunto de oficios relacionados con las artes gráficas. Reconocer que los oficios son parte de nuestro patrimonio, no es un concepto novedoso ni para el país ni para el mundo; ya desde 2006, cuando fue aprobada la Ley 1037 por la cual se adopta la Convención de la Unesco para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial aprobada en París el 17 de octubre de 2003, se plantea que el oficio "es una modalidad de patrimonio, que se transmite de generación en generación, es recreada constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno y su interacción con la naturaleza y su historia" (Congreso de la República de Colombia, 2006, Ley 1037, art. 2) y enfatiza esta postura cuando señala que el oficio, como otros tipos de patrimonios inmateriales "contribuye a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana y, a través de él, la comunidad consigue concretar un sentimiento de identidad y continuidad" (art. 2).

En este sentido, la política de fortalecimiento de los oficios del Ministerio de Cultura busca

> Auspiciar espacios de desarrollo social, productivo, administrativo, de gestión y de sostenibilidad relacionados con los oficios del sector cultural en el país, así como para fortalecer el reconocimiento y valoración social, política y económica de diversas ocupaciones asociadas con este sector. Esta política permitirá a los agentes de los oficios del sector de la cultura tener un instrumento que reconoce la importancia de su trabajo y que se centra en fortalecer sus prácticas. (Ministerio de Cultura, 2018, p. 10)

Se menciona en este documento que sus campos de acción son las artes y el patrimonio cultural, dada su importancia "en la producción de bienes y servicios, en la medida en que reconocen como parte fundamental de su desarrollo ocupaciones que apuntan a mejorar la valoración y el desarrollo social y productivo de agentes e instituciones asociados con estos campos" (p. 12). Con estos planteamientos, surge una problemática claramente identificada en el campo de las artes gráficas, ya que se requieren acciones de salvaguarda de algunas manifestaciones que están en desuso, desprotegidas o en riesgo de desaparición, como es el caso de los oficios del tipógrafo que debido a la migración tecnológica de las imprentas hacia sistemas de producción más rentables y eficientes en términos de tiempos y costos, como *offset* y la impresión digital, han perdido vigencia y, en consecuencia, están desapareciendo tanto sus comunidades, como las herramientas y los objetos relacionados con ellos.

Desplazamiento tecnológico y conservación del patrimonio

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, el mayor reto de la tipografía como técnica de reproducción de textos e imágenes en la actualidad consiste en resistir las presiones de la obsolescencia técnica por cuenta de la renovación tecnológica y el modelo económico imperante. En la medida en que las habilidades para solucionar los problemas de la sociedad por medio de avances tecnológicos se encuentran atados, en virtud del determinismo tecnológico, en el modelo neoliberal de la última parte del siglo XX y primera del XXI, las posibilidades de reconocer una práctica cultural detrás del trabajo tipográfico se hacen difícilmente imaginables. El determinismo tecnológico, el cual marca las promesas del progreso ilimitado de la humanidad a partir de los desarrollos técnicos, ha convertido en una lógica rotunda la obsolescencia de los procedimientos de las artes gráficas, así como de otros campos de la producción (Tabares y Correa, 2014; Montoya, 2004).

Específicamente, se ha invisibilizado el 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. Después de tanto tiempo, la técnica tipográfica es solo un vestigio de otro tiempo, cuyo valor se ha depreciado en términos económicos y sociales. En este sentido, cabe hacer una pregunta sugestiva: ¿Por qué para un joven, hoy en día, ser tipógrafo no es una aspiración vocacional válida? La respuesta tendrá algo que ver con lo económico, pero principalmente con la incertidumbre que genera una tecnología que no puede garantizar que sus conocimientos sean aceptados o valorados socialmente —y, por ende, económicamente— ahora y en el futuro.

En parte, tratar de dirigir la respuesta hacia un lugar en el cual la tipografía sea un escenario válido para el desarrollo vocacional es el propósito de este libro. Pero para abonar el terreno tendríamos primero que despejar los elementos que inciden en el entendimiento de la tipografía como una actividad valiosa en lo cultural y con un gran potencial de retribución para sus practicantes. Primero, debemos abordar el determinismo tecnológico. El filósofo Williams (1992) reconoce que la tecnología está asociada al orden social de una época, lo que se traduce en que responde a las mismas necesidades con las que se desarrolla la sociedad; esta relación hace de la tecnología un fenómeno más histórico y cultural que un simple elemento de la economía. Al respecto, el autor menciona:

> Porque lo que los términos y las presunciones por lo general nos impiden ver es que los inventos técnicos se dan siempre *dentro* de las sociedades, y que las sociedades son siempre algo más que la suma de relaciones e instituciones de las cuales los inventos técnicos han sido excluidos mediante una definición falsamente especializada. (p. 184)

Puesto de esta manera, la tecnología deja de verse como un instrumento para alcanzar un objetivo, por lo general de corte funcional, y se convierte en un conocimiento sobre la sociedad en una época y un espacio específicos. Así mismo, las técnicas que hacen parte de toda tecnología, en tanto elementos materiales, pero también productos de la implementación del conocimiento del momento, hacen de la tecnología un conocimiento en directa relación con la sociedad que la adopta y apropia. En otras palabras, la tecnología está encarnada en la sociedad a través de sus técnicas que la hacen realidad. Hablando específicamente de las tecnologías relacionadas con la escritura, entre las cuales están los procesos de impresión, Williams (1992) menciona:

> Pero las tecnologías, como se ha visto anteriormente, nunca se pueden considerar de forma aislada. La técnica de la escritura es una cosa, pero la *tecnología* de la escritura implicó, no solo el desarrollo de instrumentos y materiales de escritura, sino también el desarrollo de un cuerpo más amplio de conocimientos, y especialmente de la habilidad para leer, que, en la práctica, era inseparable de las formas más generales de organización social. (p. 190)

La tecnología de la escritura, como propone Williams (1992), define a las sociedades que la desarrollan, no tanto porque las transformen (como lo expresa el determinismo tecnológico), sino porque a través de sus técnicas quedan impregnadas las maneras de conocer e interpretar el mundo. Entonces, los conocimientos para la reproducción de la palabra impresa y la imagen los podemos entender como conocimientos específicos que representan a la sociedad de un momento particular, especialmente en el uso o la práctica que hacen de esos conocimientos. Sin embargo, este tipo de conocimiento, visto en una perspectiva temporal, adquiere una dimensión fugaz, pues su pasado desaparece con las continuas versiones —y reversiones— de la misma tecnología. Así como la sociedad transforma su lenguaje a partir de múltiples pequeños cambios que con el paso del tiempo aparentan grandes transformaciones, igualmente las técnicas sufren sustituciones por medio de pequeñas transformaciones. La tecnología de la escritura se ha ampliado con el desarrollo de nuevas técnicas, como el caso de los medios digitales actuales.

Un segundo paso en el proceso de validación de la tipografía como objetivo patrimonial pero también vocacional, se encuentra en valorarla como elemento de conservación. Así como la caligrafía quedó recluida a espacios de conservación especializada de un tipo específico de escritura, en el cual se sigue desarrollando a la par de la expresión artística, la ahora antigua técnica tipográfica merece ubicarse en lugares especializados de conservación. No obstante, sería apropiado que la conservación esté enfocada en algo más que mantener una maquinaria congelada en el tiempo y dispuesta para la contemplación pasiva. Para conservar la tipografía es necesario practicarla, ya no con los criterios de eficiencia y productividad empresarial, sino rescatando el conocimiento y las historias almacenadas en sus formas de hacer.

La apuesta por conservar la tipografía debe partir del reconocimiento de que esta técnica, como otras, guarda el conocimiento de la sociedad donde prosperó. Entonces, antes de reclamar algún tipo de actualidad por una tecnología que en cierta medida ya no corresponde a los condicionamientos presentes de la sociedad, deberíamos preguntarnos por la posibilidad de conservar el conocimiento producido en torno a esta, en un modelo que sea interesante para las nuevas

generaciones. La conservación del patrimonio como propósito vocacional debe ser una perspectiva deseable e interesante para los jóvenes diseñadores y artistas. Es ahí donde este trabajo contribuye a mostrar el atractivo por el conocimiento guardado en los métodos técnicos del pasado y las formas de hacer y producir escritura que anteceden a las tecnologías digitales.

Las artes gráficas en Pasto, Cali y Bogotá

Consecuentes con un pensamiento fuera del determinismo tecnológico, decidimos ubicarnos en el terreno de estudio de las relaciones sociales en las artes gráficas. Esto implica dejar de lado los estudios de las tendencias comerciales y las estadísticas de ventas que figuran como los primeros referentes a la hora de hablar de artes gráficas en Colombia para enfocarnos en el abordaje social. Para esto nos referenciamos en algunas investigaciones basadas en trabajo de campo que abordan ciudades específicas de estudio para comprender las artes gráficas desde lo histórico y lo cultural.

En primer lugar, queremos mencionar el libro de Toulliou (2015), uno de nuestros entrevistados, *Historia de las artes gráficas en Pasto (1837-2015),* el cual concluye que en el periodo anterior a 1950, las imprentas de Pasto estuvieron destinadas a darles voz a los intelectuales de la ciudad que se hicieron poseedores de los medios de producción tipográficas. De esta manera, la técnica tipográfica se desarrolló de la mano de la producción cultural desde principios del siglo xx. Ya en el periodo posterior a 1950, los operarios se convirtieron en los propietarios de las imprentas e instauraron un modelo de producción de material comercial que, sin embargo, siguió teniendo características artesanales:

> Entre 1950 y 1980 las imprentas tenían más bien un objetivo comercial, pero sin perder el concepto tradicional del trabajo manual. A partir de 1980, nacen muchas imprentas con equipos litográficos; antes, con abrir un local con una tarjetera, era una imprenta; ahora, con un computador y una multilith, es una editorial. Es cierto que la litografía y el sistema computarizado mejoran la impresión y la rapidez de los trabajos, pero se ha desatado una "guerra" para agarrar los contratos y los pequeños no temen en bajar los precios al máximo para asegurar un trabajo. Pero de lo que me doy cuenta es de la tristeza que embarga a muchos de los viejos tipógrafos, todavía entre nosotros. Con la llegada del sistema litográfico y computarizado, el sistema tipográfico tiende a desaparecer. (Toulliou, 2015, p. 121)

La dinámica en la transformación de las técnicas de impresión ha tenido en Pasto, según Toulliou (2015), dos consecuencias importantes: por una parte, el aumento de la competencia en el mercado de los impresos que viene aparejada con la caída de la rentabilidad en cada trabajo y, por supuesto, la disminución de la cantidad de encargos. Por otra parte, se encuentra la inminente desaparición de los practicantes y conocedores de la técnica tipográfica que por la obsolescencia de su experticia ya no son requeridos en el mundo laboral. La disparidad entre talleres grandes y pequeños ha relegado las maquinarias antiguas a los pequeños productores mientras las nuevas tecnologías se ofertan en las grandes empresas.

En el caso de Bogotá, Velandia (2019) encuentra que las imprentas pequeñas y medianas, al enfrentar las presiones que la economía neoliberal impuso en el mundo del trabajo a finales del siglo xx, construyeron "relaciones propositivas entre personas concretas, actividades productivas reconocibles y dinámicas globales" (p. 345). De esta forma, los trabajadores de las artes gráficas han podido 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 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" (p. 345) y el ajuste a la producción industrial basada en la integración de diferentes tecnologías y el perfeccionamiento de la homogeneización del producto.

Otro aspecto importante sobre el contexto bogotano consiste en los saberes de la imprenta. Para Velandia (2019) prevalecen tres características en los impresores de Bogotá: el aprendizaje empírico del trabajo, el valor del esmero en el trabajo y la destreza de resolver problemas productivos para alcanzar la finalización de encargos. En el primer aspecto, Velandia (2019) resalta que aún para aquellos que tuvieron una formación a través de academias profesionales o tecnológicas, su proceso inició "desde el conocimiento formal, pasando por la práctica, hasta finalizar en el conocimiento empírico" (p. 348). Una vez el conocimiento empírico se vuelve una característica del trabajo personal, los trabajadores de la imprenta establecen un proyecto de vida acorde con ese conocimiento que los lleva a independizarse posteriormente, en tanto logran adquirir los medios de producción y el capital para iniciar.

La integración con otros talleres o técnicos de las artes gráficas han permitido al impresor bogotano recibir encargos de cierta complejidad y mayor rentabilidad. La creación de circuitos entre los nichos pro-

ductivos de las artes gráficas así mismo ha propiciado la apropiación del espacio urbano para el desarrollo de las actividades productivas. En este sentido, la constitución de rutas simbólicas que unen los inmuebles donde funcionan los diferentes talleres de artes gráficas ha servido a los impresores para definir flujos comerciales en los cuales no solo realizan el trabajo, sino en los que son demandados por los clientes, nuevos o antiguos. Luego de la destrucción del centro de acopio de los impresores de Bogotá, ubicado en la calle séptima (en la antiguamente conocida zona de El Cartucho), debido a los procesos de reforma urbana de la Alcaldía Mayor, estos flujos se dispersaron por la ciudad multiplicando las centralidades (en barrios como Ricaurte, Galán y Estrada), donde "el sentido del espacio genera los procesos de apropiación de la ciudad para desarrollar el trabajo colectivamente" (Velandia, 2019, p. 350).

Una situación con ciertas similitudes analiza Morera (2016) en su estudio sobre el barrio San Nicolás, de Cali. Desde las primeras décadas del siglo xx, este barrio ha sido sede de la industria de las artes gráficas del Valle del Cauca y cuna de algunas de las empresas más importantes del sector como Carvajal S. A. Además ha vivido, en casi ochenta años, un proceso de aglomeración de micro y medianas empresas de artes gráficas que:

> Subyace en el microcosmos que San Nicolás había desarrollado a lo largo de su historia como barrio artesanal, de obreros y microempresarios. La economía popular había tejido una compleja red a lo largo de los años que, con la aparición de las grandes empresas de artes gráficas, se convirtió en un escenario propicio para el asentamiento de pequeños, medianos y grandes impresores. (p. 105)

El microcosmos del barrio San Nicolás facilitó la consolidación de una red de accesos a maquinaria e insumos de diversas características articulando así las capacidades instaladas de pequeños talleres que podían complementar sus servicios con los servicios de otros agentes de la red. Morera considera que el alto costo de la maquinaria habría obligado a los impresores a organizarse mediante pequeñas unidades de producción diversificada para complementar servicios de una manera más efectiva en términos productivos y económicos. 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. Así mismo, la especialización en el manejo de herramientas y maquinaria se ha trasladado de los talleres grandes a las microempresas a través de la migración de operarios. Morera 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. Todo esto desembocó en el desarrollo de la vocación de San Nicolás como un verdadero microcosmos de las artes gráficas.

Los tres estudios, relacionados con tres ciudades de diferentes tamaños en población y desarrollo industrial, muestran los mecanismos en los que suceden las dinámicas de transformación tecnológica y, en consecuencia, de resistencia a esa transformación en contextos urbanos colombianos. En Pasto, la competencia por el mercado ha ahondado la disparidad entre los talleres a partir de las capacidades tecnológicas, al mismo tiempo que se socava la rentabilidad de los pequeños productores. Caso diferente al de Cali donde la ubicación espacial en torno a un centro microurbano posibilita la compensación de debilidades y la complementación tecnológica entre pequeños y medianos talleres. Por otra parte, Bogotá muestra la constitución de circuitos urbanos entre barrios que ayudan a la identidad del ramo de las artes gráficas, el reconocimiento social y el intercambio de conocimientos especializados. Aunque las ciudades grandes, por efectos de la escala, tienen mejores condiciones de resistir socialmente —y económicamente— el cambio tecnológico lo hacen a costa de la adaptación progresiva a procesos industriales menos involucrados con el valor estético de lo local.

Si bien el desarrollo de la industria de las artes gráficas es distinto en las tres ciudades analizadas, los tres estudios aportan una interesante aproximación al concepto de artesanía en el desarrollo industrial de cada ciudad. En la perspectiva de Toulliou (2015), la artesanía se entiende como trabajo manual, en Velandia (2019) como el *compromiso estético* con la obra y la unificación del proceso de producción en un artesano y en Morera (2016) como un tipo de experticia y asociatividad que le da una lógica particular a las formas de producción industrial. Las tres adscripciones a la artesanía, de una u otra forma, señalan que las artes gráficas mantienen en mayor o menor grado una relación con el trabajo artesanal que va más allá de la simple labor manual.

Aproximaciones a la noción de artesanía

Con respecto a la artesanía, cabe anotar una vieja conferencia de Arnheim (1966) en la cual subraya que no se debe confundir los medios mediante los cuales se produce la artesanía con los fines para los cuales se concibe. Siguiendo a Arnheim (1966), la técnica manual o las técnicas artesanales basadas en herramientas, sean estas simples como un martillo o un serrucho, o tan complicadas como una pinza eléctrica de impresión tipográfica, no definen el propósito del trabajo artesanal, pues este consiste en darle forma visible al contenido

expresado en la pieza artesanal, la cual se encuentra más allá de su funcionalidad. Para Arnheim (1966), "el propósito de las artesanías es hacer el mundo visible" (p. 255). Según esto, la diferencia que comporta el producto artesanal con respecto al producto industrial reside en que el primero representa un contacto con la realidad de las materias primas, tanto para el productor como para el usuario, mientras que el segundo solo transmite efímeramente por medio de sustitutos elaborados a través de procesos fragmentarios. Mientras el artesano tiene contacto con el proceso de transformación desde el inicio hasta el final, los productores industriales solo conocen porciones de este en un estado intermedio de la elaboración. Entonces, contacto con las materias primas e involucramiento en todas las etapas de creación definen el trabajo artesanal, no tanto en su condición material como producto funcional, sino en la visibilidad del contenido proporcionado al usuario a través de la forma. Por extensión el trabajo del artesano consiste en aplicar el conocimiento necesario con las materias primas para hacer posible la visibilidad (forma) del contenido de la pieza.

Vista de esta manera, creemos que el trabajo tipográfico elaborado en los pequeños talleres de artes gráficas (libros, volantes, tarjetas, etc.), basados en los antiguos sistemas de impresión, se enmarca precisamente en esta descripción del trabajo artesanal, según la cual el conocimiento del trabajador-artesano sería el que le otorga el valor a la pieza (Plazas y Bastidas, 2013). Si bien esta es la misma intención de la obra de arte en la tradición artística, cabe recordar que fue Leonardo da Vinci quien insistentemente impulsó la idea de que la pintura era un tipo de arte superior a las otras artes, especialmente las artes mecánicas (artesanías), aspirando al estatus de las artes liberales y fomentando la separación jerárquica en las artes entre altas y bajas. Desde el Renacimiento la artesanía quedaría situada en una zona inferior de la escala social con el estigma de oficios manuales despojados de un conocimiento válido, y condenados a la repetición. La apuesta de Arnheim (1966) consiste, precisamente, en resituar a la artesanía en el mundo de las artes reconociendo el conocimiento intrínseco de su labor. Esta apuesta es la que consideramos en este trabajo como la apropiada para enmarcar la labor de los impresores regionales del suroccidente colombiano.

Recientemente, Sennett (2009; 2013) propuso entender la figura del artesano en oposición a la fascinación tecnológica a través de dos figuras: Hefestos, quien representa el trabajo bien hecho y que produce cosas que la gente necesita, mientras Pandora simboliza la capacidad destructiva de la tecnología. Hefestos es cojo y sin la gracia y fascinación de Pandora. Para Hefestos el hacer y el pensar son dos acciones inseparables, son un solo razonamiento fundado en las necesidades concretas de la sociedad y mediante el contacto directo y responsable

con la cotidianidad. Para Sennett (2013), la artesanía hace referencia a un impulso humano por hacer las cosas bien independientemente de la gratificación y puede ser aplicado a todas las labores humanas: "el artesano representa una condición humana particular: la de la persona que se implica a fondo en lo que hace" (p. 12). Así mismo, Sennett (2013) propone reconsiderar la histórica división entre teoría y técnica en la medida en que en la cultura occidental se implantó la idea de que el trabajo mecánico no da posibilidad al pensamiento individual. En este sentido, piensa que los oficios elaborados por artesanos, obreros y maestros, entre otros, en su práctica, desarrollan maneras de utilizar las herramientas, organizar las actividades y reflexionar propositivamente acerca de los materiales. En todo caso, estos pensamientos son propuestas alternativas acerca de la manera de conducirse en la vida y por lo tanto son pensamientos complejos.

Al tomar la perspectiva de Sennett podemos considerar que en el hacer tipográfico reside un saber que en virtud del cambio tecnológico está en riesgo de desaparecer y cuyo rescate no solo implica rescatar el cómo se hace, sino el para quién se hace, dónde se hace y en qué circunstancias, entre otras posibilidades del conocimiento. Sennett (2013) entiende la repetición del artesano como la base para la construcción del conocimiento práctico que guarda en su destreza:

> La relación abierta existente entre la resolución de problemas y el hallazgo de problemas nuevos, como se da por ejemplo en la programación de Linux, permite consolidar y expandir la destreza, pero no puede ser un hecho aislado. Si las actividades prácticas evolucionan gracias a este ciclo de resolución y ampliación de problemas, es porque la pauta se repite una y otra vez. (p. 32)

Ante el panorama de que esa repetición, en tanto implicación corporal y visceral con la labor, se convierta en un dominio exclusivo de las máquinas de inteligencia autónoma, Sennett (2013) analiza que se estaría haciendo mal uso de estas en detrimento de las capacidades conceptuales humanas. Según esto, el trabajo manual —pero también haciendo uso de maquinaria— es un trabajo que por medio de la repetición y la entrega construye conocimiento, un tipo de conocimiento sin valor para la explotación capitalista, pero un conocimiento acerca de quiénes somos y de cómo podemos vivir mejor.

CAPÍTULO 2

Tecnologías, maquinarias y procesos

En sus testimonios, los impresores entrevistados hablan principalmente de seis tecnologías de composición o impresión: tipografía, linotipia, fotocomposición, litografía/*offset*, serigrafía o *screen* y digital. Cada una de ellas conlleva sus propias maquinarias, equipos, procesos y prácticas, además de generar lenguajes visuales sensiblemente diferenciados por sus potencialidades y limitaciones técnicas.

La composición hace referencia a los procesos por los cuales se crea el portaimagen o la matriz, es decir lo que se va a reproducir mediante procesos de impresión; en cualquier tipo de impresión se requieren cuatro elementos: portaimagen, soporte, tinta y una prensa, como lo menciona Héctor Otálvaro, refiriéndose a la impresión de carteles: "Para imprimir un cartel se necesita papel, tinta y máquina; además está el molde que ya tiene tipos móviles y alguna ilustración que puede ser en clisé o también en linóleo" (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 177).

Cada una de las seis tecnologías mencionadas tiene sus propios procesos físicos, químicos y operativos que se conjugan para cumplir con el propósito de reproducción. Aunque siempre están presentes los cuatro elementos mencionados, sus nombres cambian justamente en atención de las particularidades de cada tecnología.

La tipografía

El portaimagen, en tipografía, es llamado molde y para su configuración se requieren principalmente dos elementos: tipos móviles, en plomo o madera, para textos, números y algunos ornamentos y los clisés o grabados para las ilustraciones y más recientemente para reproducción de esquemas y fotografías. De sus características se hablará más adelante cuando se desarrolle el tema de la fotocomposición. Por otro lado, es común escuchar a los impresores hablar de "levantar el molde" o "levantar texto" porque generalmente los tipos por ser pequeños, angostos pero altos, permanecen caídos en los cajetines donde se guardan. "Cajetín es cada uno de los compartimientos (cajoncitos)

en que está dividida una caja de imprenta, en los cuales se deposita el total de suertes de una letra o signo, y de donde los toma el cajista para componer" (Martínez de Sousa, 1974, p. 27).

A la persona que hace esta tarea se le llama tipógrafo componedor o cajista, por eso, es más preciso llamar a esta fase "composición". Así lo explica Otálvaro: "La cualidad más importante del tipógrafo es la entrega, el cómo se esmera por crear y componer con tipos móviles, con los clisés, buscando buenas letras para las frases, haciendo bien su trabajo, todo eso enriquece este oficio" (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 177).

Componer los moldes de cualquier producto impreso es una tarea dispendiosa que requiere el máximo cuidado y profesionalismo. Los impresores reconocen la impecable ortografía que se logra con la experiencia, pero sobre todo el tiempo que implicaba hacer un molde bien hecho. Para este caso, se trae el testimonio de Libardo Cabrera quien hace una analogía con la digitación en computador, tecnología que se ampliará al final de este capítulo:

> El sistema era un sistema tipográfico, muy antiguo, de letras sueltas, por eso se llama tipo porque era el carácter de la letra, donde venía letra por letra formando todo el abecedario y todos los signos del lenguaje. Eso permitía que se levantaran los textos. La palabra levantar quería decir armado o digitación ahora en los computadores; en ese tiempo se llamaba levantar un texto que era ir componiendo letra por letra las palabras y a la vez ir haciendo la corrección. Esto permitió que la persona que armaba los textos fuera un gran corrector porque obligadamente hacía de una vez la corrección. La corrección de los textos más adelante era muy mínima porque ya se confiaba que el armador de texto tenía un conocimiento muy bueno de la ortografía de las palabras. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 114)

En proyectos pequeños, como nos cuenta Libardo, el mismo armador hacía el trabajo de corrección; sin embargo, en proyectos de más envergadura, como libros, diccionarios, enciclopedias, el corrector es una persona diferente al armador. Aunque anteriormente el corrector revisaba pruebas finales de impresión, en épocas más recientes también se ubica más en el proceso de preparación de la obra y en general puede requerirse en cualquier momento del proceso de edición (Haslam, 2007), como también nos relata Claude Toulliou sobre la Imprenta Departamental de Nariño en los años setenta:

> Hablando del corrector, el que estuvo mucho tiempo allí fue Carlos Benavides. Él estuvo en la época de Rojas Pinilla y fue el encargado de hacer el periódico de Rojas Pinilla porque en esa época en todas

Figura 6. Proceso de composición e impresión tipográfica. una vez realizada la composición de texto, se arma el molde tipográfico. El registro del molde en el papel se puede hacer con o sin tinta dado que la tipografía es una técnica en alto relieve lo que permite que con la simple presión se produzca el registro.
Fuente: Grupo de investigación en Estudios Tipográficos.
Fotos: Alfredo Valderruten.

> las ciudades había un periódico oficial y él había sido el encargado de ese periódico. Pero intelectuales no había, todos eran tipógrafos de taller. (C. Toulliou, comunicación personal, 2017, p. 224)

Una vez se tiene el molde armado y corregido, ya se puede imprimir (figura 6). La tipografía es una impresión directa porque la tinta pasa del molde al soporte directamente. Además, se le llama impresión en alto relieve porque lo que se imprime se encuentra en la parte superior del molde tipográfico o portaimagen. En esta fase es indispensable la prensa y el soporte. En cuanto a las máquinas, existen de varios tipos. La máquina plana tiene este nombre porque el molde tipográfico se pone de forma horizontal en la prensa; una vez entintado de manera manual, con rodillos o estopas, se le sobrepone el papel, también manualmente, para luego hacer bajar la platina —de forma plana tam bién— que ejerce presión para transferir la tinta del molde al papel. Una variación de este sistema es la máquina planocilíndrica, en la que el molde sigue siendo plano, pero el papel lo lleva un cilindro que, a su vez, ejerce presión sobre el molde para la transferencia de la tinta. Ambos tipos de prensa se usaron en la Imprenta Departamental del Cauca, según Víctor Prado:

> La Mercedes era una máquina plana de un cuarto de pliego. La marca de la máquina era Mercedes, nosotros las nombramos por su marca y capacidad, entonces era: en la Mercedes de cuarto, o en la Heidelberg de medio o en la Heidelberg de octavo, así se maneja en los talleres. Y la máquina más antigua de esta imprenta es la Washington, es como el símbolo de la Imprenta del Departamento, una prensa plana, que recibe el molde en una placa horizontal, luego se baja una palanca para hacer presión e imprimir en el papel el molde. Se podían imprimir libros, pero la usábamos más para hacer carteles, ¡una belleza! Ahora está en los patios de la Escuela Taller, junto a la Iglesia de San Francisco. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 194)

La capacidad o cabida, que menciona Víctor, hace referencia a la capacidad máxima de la máquina para recibir papel en cuanto a su ancho y alto; así por ejemplo "de cuarto" quiere decir que la máquina recibe un papel de cuarto de pliego, aproximadamente 50 x 35 centímetros. Todas las medidas se modulan con referencia a un pliego de papel.

Otro tipo de prensa es llamada pinza, la cual es otra variación de la máquina plana. En este caso, el molde tipográfico es igualmente plano, pero se fija a la máquina de manera vertical; en consecuencia, el papel se ubica de frente al portaimagen, también verticalmente. El nombre pinza surge debido a su funcionamiento, ya que tanto la cama como la platina están unidas por una bisagra; cada vez que se abre el mecanismo, el molde es entintado por un tren de entintaje integrado a la máquina y una hoja de papel se ubica en la cama —este proceso puede ser manual, pero agiliza mucho dejarlo en modo mecánico—. Cuando cierra, la máquina ejerce la presión precisa para hacer la transferencia de tinta al papel. Esta presión se puede graduar, lo que facilita perforaciones o troqueles, llegado el caso. Las pinzas son muy comunes en los talleres por su velocidad, practicidad y precisión, como nos comenta Reinaldo López:

> Importé una pinza de octavo de pliego nuevecita, me costó 58 000 pesos en 1970; un gusto estrenarla; esa máquina es un tesoro para las artes gráficas, mire usted en cualquier imprenta en Bogotá, en Cali, en Pasto, donde sea, siempre tienen una pinza, uno no debe salir de una máquina de esas porque es tipográfica, perfora, grapa, estampa, numera, es una máquina demasiado versátil y la puede manejar cualquier persona, esas maquinitas son un tesoro, hoy en día ya no las fabrican y las últimas salieron como a 150 millones y ahora uno las puede conseguir en 5 millones, 3 millones. ¡Claro ya desbaratadas! [risas de todos], pero bien conservaditas son un tesoro que hay que guardar. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 163)

En cuanto al mantenimiento de las máquinas tipográficas, los impresores manifiestan que ha sido fácil, ya que son mecánicas y ellos conocen las máquinas y su funcionamiento perfectamente, como nos comparte Jaime García (2018):

> En cuanto a repuestos de las máquinas, no tenemos problemas, porque son piezas que se pueden repetir en un taller de torno. Si se nos daña alguna parte, pues vamos a un torno y allá la hacen nueva. Nosotros mismos hacemos el mantenimiento y las recuperamos, vuelven a estar como nuevas en poco tiempo. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 135)

En un contexto más amplio, se puede afirmar que en sus principios básicos la tipografía no tuvo mayores variaciones en poco más de 500 años. La composición con tipos móviles o sueltos, como los llaman algunos en el gremio, consiste en la configuración de un molde plano, compacto y rígido a fuerza de presión de las partes con las que está compuesto. Este mecanismo ofrece la versatilidad necesaria para imprimir en soportes (papeles y cartulinas) finos, pero también gruesos, con diversas condiciones de material. Quizá los cambios más relevantes en esos años fueron: el vapor o la electricidad que aceleraron el funcionamiento de las máquinas; las mejoras sustanciales tanto de tintas como de calidades y las variedades de papel disponibles en la actualidad; y que Ottmar Mergenthaler inventara la linotipia en 1885. Esta casi total invariabilidad en el proceso de impresión ha facilitado la transferencia de conocimientos de generación a generación, la creación de empresas familiares y el aprendizaje, a muy temprana edad, de los oficios propios de la impresión.

> Si Gutemberg o alguno de sus contemporáneos hubiese pisado una imprenta corriente en 1950, habría podido ver chibaletes, componer tipo a mano y sacar una prueba casi exactamente como lo hacían cuando se inventó la imprenta 500 años atrás. Hoy no es así. Hoy reconocerían lo producido por la prensa, pero los medios de producción serían completamente extraños para ellos. (Pal, 1986, p. 23)

La linotipia

Es un sistema de composición que agiliza mucho la composición de textos, ya que, como su nombre lo indica, permite componer y fundir líneas de texto en el mismo taller donde sucede la impresión. Con la tipografía, los tipos móviles eran adquiridos en fábricas, llamadas fundidoras tipográficas; cuando el tipo se desgastaba por el uso o el abuso, era necesario volver a comprar el set de caracteres de letras completo. Es decir, que todo lo relacionado con la producción de los tipos móviles es desconocido para la mayoría de los operarios de los talleres de imprenta; en cambio, la linotipia permite fundir, pero también reciclar, el plomo en hornos para tal fin, como lo recuerda Libardo González (2017):

> Cada 15 días nos tocaba disolver los lingotes [se refiere a líneas de texto] de plomo en el crisol para volver a hacer los textos; en ese tiempo tenía un ayudante, eso lo hacíamos los sábados. Era tanto el calor que uno pretendía no estar muy cerca del crisol y nos daba toda la

> mañana en hacer el proceso. Entonces, yo sabía que habíamos terminado, cuando mi ayudante gritaba "¡viva Colombia!". Esa era la señal de que habíamos terminado. (L. González, comunicación personal, 2017, p. 144)

Y al igual que los tipógrafos componedores, los linotipistas, y aún hoy todos los que se impliquen en procesos de configuración de mensajes textuales, como los diseñadores, por ejemplo, necesitan de una excelente ortografía, como lo aconsejan Víctor Prado (2017) y Reinaldo López (2017), respectivamente:

> Otra cosa que se puede aprender en los talleres de imprenta es la ortografía. Anteriormente para uno poder ser tipógrafo, ¡tenía que aprender y le enseñaban! A Popayán vino el Sena, hubo una clasificación, desafortunadamente todos los impresores que había en Popayán no pudieron ser linotipistas porque nos hicieron un examen de ortografía, pocos pasaron esa prueba. Y para ser linotipista de una empresa se necesitaba muy buena ortografía porque el trabajo era básicamente levantar texto todo el día. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 194)

> Esta revista *Imágenes* fue levantada aquí en la tipografía de la Universidad cuando estaba en la cuarta. Esto lo levantó Lope Rengifo que manejó esta imprenta [se refiere al Fondo Acumulativo de la Universidad del Cauca] y la publicamos nosotros, varios años. La encuaderné porque es un recuerdazo de la historia de Popayán, aquí hay varios números, él me levantaba en estos linotipos el texto y lo levantaba muy limpio. ¡Qué buena ortografía! Ojo, la ortografía de ustedes, de una vez les digo, me ha tocado criticar la ortografía en las charlas que he hecho en la Universidad. Ojo con la ortografía, para este trabajo se necesita cuidar eso. Es que da pena ver a profesionales que no saben ni redactar su propia tarjeta; da pena decirlo, pero hay que decirlo. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 167)

La máquina de linotipia es fundamentalmente una componedora y fundidora de textos mecánica; su funcionamiento se genera a partir de un complejo sistema de matrices, las cuales están codificadas según: tipo de signo o carácter, cuerpo o tamaño de la letra, variable de peso y postura y familia tipográfica, como nos explica Víctor Prado (2017):

> Esa máquina tiene cuatro magazines y en cada magazín hay una fuente, es decir el alfabeto completo de la "a" a la "z", en mayúscula y minúscula; también tiene signos diacríticos, acentos y todo completo. Entonces en la máquina se podían guardar cuatro. Y teníamos

> aproximadamente unas quince fuentes en diferentes tamaños de letra. No recuerdo bien el nombre de las letras... eran americanas; Víctor Sperling era el más grande en Colombia, que traía las matrices y los repuestos para la linotipia. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 202)

La máquina cuenta con un teclado, que llama a la matriz del carácter a un componedor, hasta configurar un molde para la línea de texto, según el tamaño de la página, los anchos de columna, y el mismo cuerpo de la letra. Es necesario tener presente en la composición, la longitud de las líneas que se producirían, como lo continúa describiendo Víctor Prado (2017):

> Se llama matrizar: es hacer un escrito, una oración, una frase, por ejemplo... cómo usar una máquina de escribir, solo que cada línea va saliendo del mismo ancho que las demás... Puede ser a cinco picas o diez o quince, máximo treinta picas, eso era lo único para tener cuidado. A veces, se podían sacar columnas con más de treinta picas, por ejemplo, a sesenta; pero eso ya son habilidades del linotipista para el empate, él ya sabe cómo hacer cada lingote y dónde terminarlo, para que no se note el punto de unión con el otro lingote. Entonces hay que mirar eso, no se podía componer con palabras disonantes o malsonantes. Nuestros maestros y los jefes de talleres no nos permitían colocar por ejemplo en la palabra artículo, art al final de una línea y el resto al inicio de la otra; eso lo criticaban mucho, como le digo a nosotros no nos dejaban que ningún escrito se fuera así. ¡Hoy en día ya no le ponen cuidado a eso! [risas de todos]. Ahora es muy normal y corriente ver en los impresos particiones incorrectas de palabras. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 201)

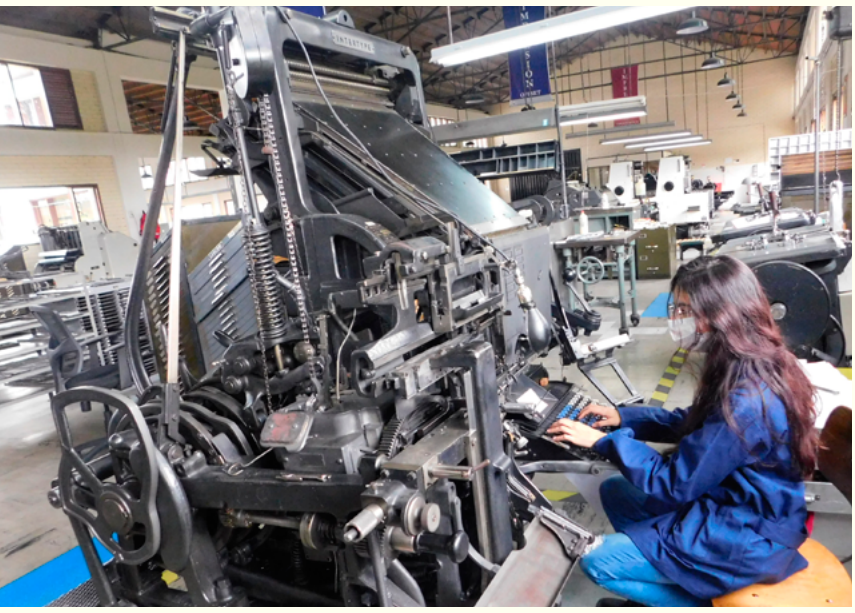
Posteriormente, un mecanismo de fundición, que incluye el crisol y un sistema de enfriamiento incorporados, producen una línea de texto, fundida en aleación de estaño, plomo y antimonio, que tiene un registro de impresión impecable, y facilita muchísimo la composición del molde tipográfico. Por lo demás, el proceso de impresión sigue siendo igual al que ya se explicó con la tipografía. Gracias a la experiencia de más de 25 años, Víctor Prado (2017) continúa explicando el oficio del linotipista:

> Por ejemplo, en *El Tiempo* o *El Espectador*, de aquí a que una persona armara una línea con tipo suelto, la linotipia sacaba el triple; con el tiempo y la práctica, se formaron muy buenos linotipistas, ¡excelentes! En la jerga, a los linotipistas se les dice choriceros porque lo único que hacían era levantar texto, ellos no levantaban ni un encasillado...

> nada, solo eran unos trabajadores muy tremendos, con una agilidad envidiable, y sacaban diga usted... 15 o 20 galeras en un mismo día. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 200)

Debido a la facilidad y agilidad de la que habla Víctor, muchas imprentas hicieron la inversión en una o varias linotipias según sus necesidades de producción, y también se preocuparon por formar buenos linotipistas. Recuerda Franco López (2017), de su época en la dirección del Sindicato de Tipógrafos de Pasto que: "Se lograron traer cursos de tipografía, en primer lugar, la composición en frío que es la de tipo suelto, letra por letra y también se trajo la composición caliente que es la linotipia" (F. López, comunicación personal, 2017, p. 185)

La composición en frío se denomina de esta manera porque los tipos móviles, al menos en el taller de imprenta, no pasaban por el proceso de fundición; en cambio con la linotipia (figura 7), sí se fundían las líneas de texto. Pero en el gremio, es más común referirse a la fotocomposición como la composición en frío, ya que no implica procesos de fundición de metal. La fotocomposición será ampliada un poco más adelante en este mismo capítulo, sin embargo para continuar con el tema, la linotipia no solo permite la composición en mucho menos tiempo que el tipo móvil, sino que también soluciona mecánicamente la distribución, como afirma Franco López (2017):



> [...] comencé a distribuir, distribuir es volver a poner la letra en su cajetín; luego, con esa práctica, uno comienza a levantar, es decir a formar la columna de texto. Eso se hacía con componedor y tenía una extensión de tipo de 12 picas, la columna de 12 picas. Pero había cosas de otros clientes que se hacían a dos columnas; entonces, tenía que hacerse a 24 picas o un titular que abarcaba las dos columnas había que hacerlo a 24 picas. Eso comprende la levantada, la armada de la página y la distribución, esas eran las funciones en el periódico; yo trabajé en los tres sistemas. (F. López, comunicación personal, 2017, p. 182)

Figura 7. Isabella Vicuña Ocampo, aprendiz de linotipia, en práctica de composición en la Escuela de Linotipia de la Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo en 2021.
Fuente: Archivo personal Isabella Vicuña Ocampo.
Foto: Jaime Álvarez Salamanca.

Figura 8. Línea de texto compuesta en máquina de linotipia, con matrices de letras –fichas amarillas– y espacios de banda –listones plateados– antes de hacer la fundición de la línea de texto.
Fuente: Archivo personal Isabella Vicuña Ocampo.
Foto: Isabella Vicuña Ocampo.

Coinciden muchos en que distribuir tipos móviles era un trabajo dispendioso que requiere tiempo y conocimiento del taller y sus criterios de organización. En la linotipia fue creado un mecanismo integrado a la misma máquina que devuelve las matrices a sus respectivos canales. En el cuadernillo salesiano del tipógrafo compositor se explica muy claramente la importancia del orden y la disciplina del taller y la importancia de la tarea de la distribución, ya que una vez impreso el producto, para volver a usar el material en otros impresos, es fundamental limpiarlo debidamente y ubicarlo en el lugar que le corresponde.

> Reza el adagio célebre: "cada cosa en su puesto y un puesto para cada cosa", que viene de perillas con el asunto de que tratamos. Y esto con el objeto de que cuando vayamos a buscar algo tengamos la seguridad plena de hallarlo.
>
> Para ello es indispensable que los tipos se reúnan por series y familias, en un mismo chibalete, comenzando por los cuerpos inferiores. Separar los redondos de los cursivos y mantener estos siempre en el mismo lugar. Idéntica cosa dígase de las rayas y viñetas a cargo de un individuo [cajista distribuidor] que vigilará sobre ellos para impedir que se empastelen o los distribuyan mal. (Del Real, 1925, p. 39)

El componedor es una herramienta muy propia del trabajo con tipos móviles, ya que permite la organización de los textos, así como su transporte al molde tipográfico. Este es un instrumento esencial en la medida en que hay muchas piezas que se van sumando en la configuración de una línea de texto. La máquina de linotipia también posee un componedor (figura 8), que es el encargado de recibir las matrices y los espacios para formar la línea de texto. El componedor es mencionado en varios de los testimonios que recoge este libro. A continuación, Afranio Quijano nos relata su experiencia en sus primeros años dedicado al oficio de tipógrafo:

> Mauricio 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. Por ejemplo, con el tipómetro medía el grosor de interlíneas de 2, de 6 o de 12 puntos. (A. Quijano, comunicación personal, 2017, p. 208)

Como en el anterior testimonio, son varios los que mencionan unidades de medida propias de la tipografía como puntos y picas. De las medidas y proporciones se encarga un campo específico de la tipografía que se llama tipometría. Estas medidas, como en otros sistemas de medida, tienen equivalencias en las cuales unas unidades ayudan a definir a las otras; en este caso, el punto es la unidad mínima de referencia. Así, por ejemplo, 6 puntos hacen una línea, 12 puntos hacen una pica. Las letras —tipos móviles, matrices de linotipia— se miden en puntos; esto lo sigue manteniendo tanto la fotocomposición como la composición digital, más recientemente. La línea era usada para referirse al tamaño de letras en madera, que generalmente eran diseños para carteles o avisos publicitarios de gran tamaño; entonces era más práctico decir 10 líneas que 60 puntos, por ejemplo. Para medir no solo letras, sino también otros elementos necesarios de la composición tipográfica como espacios, regletas o imposiciones, en los talleres era común usar un tipómetro. De este instrumento y la equivalencia de las unidades de medidas, nos habla Víctor Prado (2017):

> Es bueno que ustedes se interesen en este mundo, porque como diseñadores es muy importante aprender a manejar los tipos de letra y a medirlas también usando los tipómetros, saber qué son 12 o 10 puntos, que eran los tamaños más comunes para los libros, en ese momento ni tan pequeño ni tampoco tan grande: era como del tamaño de las letras de una máquina de escribir. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 204)

> Vienen letras para hacer titulares, generalmente, desde los 36 puntos, que son tres picas, es decir tres veces 12 puntos. Generalmente se hacía todo el trabajo con la misma fuente, pero había clientes que pedían la letra más negrita en los títulos, ahí tocaba cambiar el tipo de letra. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 205)

La fotocomposición

Como en los testimonios de impresores, se mencionan frecuentemente palabras como fotografía, fotograbado, fotocomposición y fotomecánica; es necesario explicar un poco el contexto de estas técnicas para comprender así sus diferencias de sentido. La fotografía, entre otras connotaciones, es una poderosa técnica de reproducción de imágenes por su capacidad de capturar detalles, matices y texturas, pero también por la rapidez y practicidad en comparación con formas de representación más tradicionales, como el grabado en metal o madera. Estas condiciones hacen que desde su invención haya sido estudiada y experimentada para facilitar la reproducción de grabados desde mediados del siglo XIX (Meggs y Purvis, 2009). En las entrevistas se habla de la fotografía desde su principio fundamental de captura de imágenes de la realidad visible, como nos comenta Libardo González: "A mí me gustaba la fotografía, pero como *hobby*. Pero no he tenido otro oficio con remuneración, solo tipografía" (L. González, comunicación personal, 2017, p. 143).

Otra poderosa técnica de reproducción es el grabado en madera o en otros soportes. La talla o grabado es una forma de reproducción muy anterior a la tipografía de Gutenberg que se utilizó desde un comienzo en las páginas compuestas mecánicamente, tanto con tipografía como con linotipia, para acompañar o complementar al texto. Una versión más reciente de estos grabados es, por ejemplo, la talla en linóleo, de la cual habla Jaime García en su testimonio:

> Un logro que para mí es muy significativo es haber aprendido a grabar en linóleo. Como le comentaba yo no conocía nada del arte, pero unos cinco años después de haber entrado a trabajar, conocí a Armando, le decíamos Barranquilla, no sé si haya muerto, porque fue hace mucho tiempo atrás y era un señor de edad; el caso es que se contrataba en La Linterna porque era un ¡súperartista! con cortes perfectos para los grabados en linóleo. Eso me enamoró, ¡más todavía!, porque el grabado estaba muy relacionado con el dibujo, algo que me gusta mucho. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 130)

El fotograbado, por su parte, consiste en copiar con compuestos químicos sensibles a la luz un grabado en una lámina, generalmente metálica, para optimizar el proceso de reproducción o impresión. Generalmente a un fotograbado se le denomina clisé o cliché. Este proceso también se conoce como estereotipar o clisar. Franco López usa estos términos para explicar su experiencia como tipógrafo: "Entonces ahí hice toda la carrera: fui cajista, prensista y también aprendí la

estereotipia porque alcancé a grabar los clisés. O sea que, en el ramo de las artes gráficas, en tipografía, practiqué de todo" (F. López, comunicación personal, 2017, p. 184).

Reinaldo López (2017) también nos comenta de su vivencia con el fotograbado:

> Ahí también le conocí a mi papá el fotograbado que estaba en un sótano; no sé si ese sótano lo conserven todavía porque eso lo vendieron al Seguro Social, pero era un cuarto de fotograbado en completa oscuridad, y para poder hacer el fotograbado, primero tenían que sacar los negativos, con las medidas calculadas a pura mano, para no desperdiciar material y cortados en una cizalla pequeña, para poderlos quemar y luego revelar, y de ahí hacer los clisés o zincograbados, que son todas estas figuras y dibujos de esa época, que se miran en este impreso [señala su ejemplar del libro *Aprendamos nuestra historia*] y que hacían los mismos hermanos. Todo eso se hacía en completa oscuridad a puro cálculo, no solamente en el tamaño sino también en el tiempo de revelado. En la mente manejaban los segundos, para no irse a pasar, porque ustedes saben que al sobreexponer un negativo se vela por completo y si le faltó tiempo, igual se daña. Se necesitaba práctica para calcular mentalmente el tiempo de revelado. Así le aprendimos a mi papá el proceso de fotograbado, estábamos muy pequeños en esa época. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 150)

A finales del siglo XIX se descubrió cómo aplicar eficientemente la técnica de la fotografía en la composición de originales para impresión. De esta manera, las imágenes e ilustraciones fueron incluidas con mayor frecuencia en las páginas impresas. Se hizo así común el uso de clisés, y en varios talleres había un área encargada de estereotipar o clisar, como manifiesta Franco López (2017):

> En ese tiempo comenzaba la fundición a las 8 de la mañana y estábamos terminando a las 2 de la tarde; a las 4 podía ponerse el clisé. Se aprovechaba para hacer jornada continua e irnos más temprano a la casa. Yo tuve el crisol y luego lo regalé cuando me pasé a un local más pequeño, me tocó deshacerme de ese implemento, era un armazón totalmente fuerte, pesado, así que se necesitaba de tres peones para moverlo. (F. López, comunicación personal, 2017, p. 191)

Víctor Prado (2017), nos explica la diferencia entre zincograbados (figura 9) y clisés (figura 10):

> Con el fotograbado se hacían estos aparaticos que ustedes ven por aquí [tomando clisés tipográficos], este es un clisé y este es un zincograbado. ¿Cuál es la diferencia entre un clisé y un zincograbado?

Figura 9. Zincograbado.
Fuente: Grupo de investigación en Estudios Tipográficos.
Foto: Laura Sandoval.

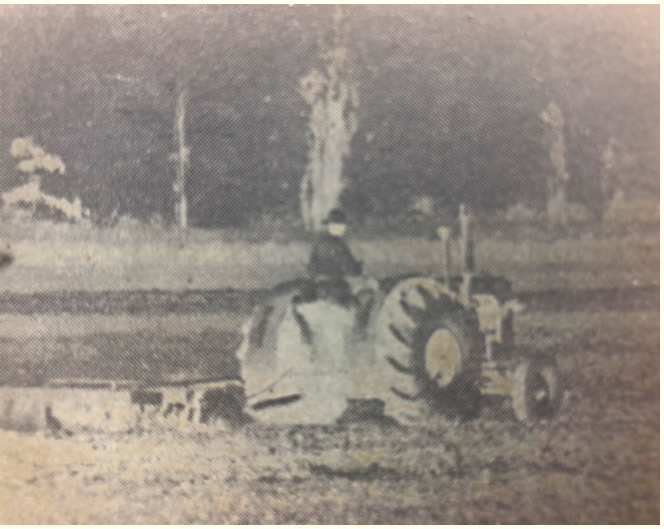


Figura 10. Clisé con trama.
Fuente: Grupo de investigación en Estudios Tipográficos.
Foto: Laura Sandoval.

> El clisé tiene trama, es decir, se graba con punticos, en cambio el zincograbado no tiene trama. Otra diferencia es que el clisé se graba una sola vez, el zincograbado es cinco veces grabado, por eso de tanto grabarlo se profundiza y el bajo relieve ya no alcanza a coger tinta, que solo queda en la parte de arriba. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 203)

Hacia mediados del siglo xx se desarrolló ampliamente la fotocomposición. En ese momento inició la renovación tecnológica que finalmente logra desplazar a la tipografía; e incluso, como coletazo de esta renovación, también la linotipia empieza su transformación hacia la obsolescencia, especialmente por cuestiones de costos y tiempos de producción. La fotocomposición, "se trata de un sistema de producción de textos mediante el uso de la técnica fotográfica y material fotosensible" (Catopodis, 2014, p. 67). Justamente porque logra resolver de una manera alternativa la composición de textos con excelente calidad y registro, la fotocomposición se reconoce como una innovación determinante en el cambio de paradigma tecnológico de las artes gráficas. Es común escuchar entre los impresores el término fotomecánica, el cual

> Se refiere a los procesos fotográficos aplicados a las artes gráficas. Desde hacer fotografías a través de un lente, hasta hacer copias por contacto directo de un original con un papel o una película fotográficos. Incluye también todos los procesos de ampliación, reducción, separaciones de colores, selección de colores, tramas, composición, montajes, repeticiones, elaboración de películas para litografía, positivos para *screen*, negativos para fotograbado y tipografía, y "quemado" de planchas litográficas. (Zorrilla, 1992, p. 16)

Figura 11. Proceso CTP en una máquina Palladio de la marca Agfa.
Fuente: Grupo de investigación en Estudios tipográficos.
Fotos: Alfredo Valderruten.

Estos procesos que aplican los principios de la fotografía en las artes gráficas fueron desplazados rápidamente en la era digital, a comienzos del siglo XXI, por el CTP –*Computer To Plate*–. El CTP consiste en enviar información desde un ordenador a una máquina con tecnología láser para producir planchas de forma directa, es decir que el proceso de creación de artes finales se sintetiza. Ahora, solo es necesario crear el arte final digital y enviar información a la máquina CTP (figura 11) para obtener las planchas. La fotocomposición se encuentra relativamente obsoleta, como lo menciona Libardo González:

> En fotomecánica ya hubo adelanto con el CTP, o sea las planchas salidas directas del computador, esas ya no se hacen; los equipos que había acá ya terminaron su vida útil y ya se los devolvió al almacén de la Universidad porque ya no se utiliza fotomecánica. (L. González, comunicación personal, 2017, p. 143)

El proceso de CTP consiste primero en diseñar el arte final en un software especializado, luego se realiza la selección de color enviando cada color por separado a la máquina. La maquina por su parte recibe los datos para luego impactar con láser la superficie fotosensible de la plancha. Finalmente, se realiza el revelado, fijado de la imagen, lavado con químicos y secado al calor. El proceso, según la complejidad y tamaño de la imagen, dura aproximadamente 20 minutos, lo cual se constituye en un ahorro importante de tiempo comparado con la fotocomposición con películas. Sin embargo, aún es posible encontrar talleres, como la Editorial López en Popayán, donde se sigue utilizando la fotocomposición tradicional.

Litografía/Offset

La fotomecánica es un campo vasto e importante en las artes gráficas, "es el elemento 100 % indispensable para que funcionen los talleres litográficos, se requiere en un 80 % para el funcionamiento de los

talleres tipográficos y en un 80 % para los trabajos en los talleres de *screen*" (Zorrilla, 1992, segunda página del prólogo, sin folio). Y como tal, varios impresores se formaron o actualizaron en este campo, como Libardo Cabrera, quien nos cuenta: "Inicié en el Sena de artes gráficas en Bogotá estudiando fotomecánica; luego estudié impresión *offset*" (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 140).

El *offset* se describe como una impresión planográfica, es decir que no necesita del relieve como principio físico para contener la tinta sobre el portaimagen, ya que se basa sencillamente en la propiedad del agua para no mezclarse con la grasa. Este fenómeno se usa en la impresión de imágenes desde finales del siglo XVIII a través de la litografía, que se define como grabado en piedra (Meggs y Purvis, 2009). En la litografía, la imagen se dibuja con lápiz graso sobre una piedra plana, luego se aplica agua que humedece las partes de la piedra que no tienen materia grasa; una vez se entinta la piedra, la tinta, a base de grasa, solo se adhiere a las zonas dibujadas y las partes mojadas rechazan la tinta. Finalmente, se ejerce presión sobre el papel, y de esta manera se logra la transferencia. Por esta razón, en sus inicios este proceso se conoció como litografía *offset*, y los impresores, en sus testimonios, se refieren a ella simplemente como litografía, como es el caso de Claude Toulliou (2017):

> Hay varios que siguen, pero han cambiado; dejaron la tipografía por la parte litográfica, por ejemplo, un señor Gámez sigue con su negocio. Un Zaráma, por ejemplo, él tiene una máquina, pero no la utiliza, ahora se metió a hacer planchas. (C. Toulliou, comunicación personal, 2017, p. 229)

El *offset* también es básicamente un proceso de impresión indirecta, porque la tinta pasa del portaimagen, llamado plancha o máster, a un rodillo recubierto de una mantilla especial para luego registrar en el soporte, que puede ser papel o plástico. Es decir que la tinta no pasa directamente del portaimagen al soporte ya que la mantilla media en este proceso. Por esta razón que se reconoce como una impresión indirecta.

> En la plancha impresora, la imagen se hace receptiva a la grasa (tinta) y repelente al agua, mientras que las áreas que no tienen imagen se hacen receptivas al agua y repelentes a la grasa, por consiguiente, a la tinta. En la prensa, la plancha se monta en el cilindro portaplancha el cual, a medida que gira, se pone en contacto sucesivamente con los rodillos mojados por agua o una solución humectante, y con los cilindros entintadores. La solución humectante moja las áreas sin imagen para impedir que la tinta las impregne. La tinta moja las áreas con

> imagen, las cuales transfieren a un cilindro intermedio recubierto de una mantilla de caucho. El papel toma la imagen al pasar entre el cilindro de caucho y el cilindro impresor. (Pal, 1986, p. 31)

Este relevo tecnológico implicó en los talleres una obligatoria inversión en las nuevas tecnologías, para mantenerse competitivos en el mercado, como nos expresa Libardo González:

> En el comercio los repuestos no son problema porque muchas personas se han actualizado en equipos, ahora muchas personas utilizan las GTO monocolor o bicolor que son totalmente eficientes. En las impresoras más grandes utilizan las Heidelberg de cuatro colores. Los pequeños compran la maquinaria que los grandes ya no utilizan y tienen obviamente problemas con su funcionamiento y mantenimiento. Las tipografías más pequeñas tienen las máquinas más obsoletas. En la Universidad tenemos una Multilith que tiene aproximadamente 35 años, y la Ryobi que tiene 25 años. En cuanto a los repuestos, hay dos o tres distribuidoras que pueden suministrar algunos repuestos, pero hay una solución que es fabricar los repuestos porque son sencillos, pequeños y no necesitan gran calidad. Por su parte, la Ryobi en Pasto ya es totalmente obsoleta porque es demasiado mecánica, es imprecisa y no hay quien provea los repuestos y si se los consigue son con mucha dificultad; cuando ya no se consigue hay que mandar a fabricar con la demora de tiempo que eso implica. (L. González, comunicación personal, 2017, p. 143)

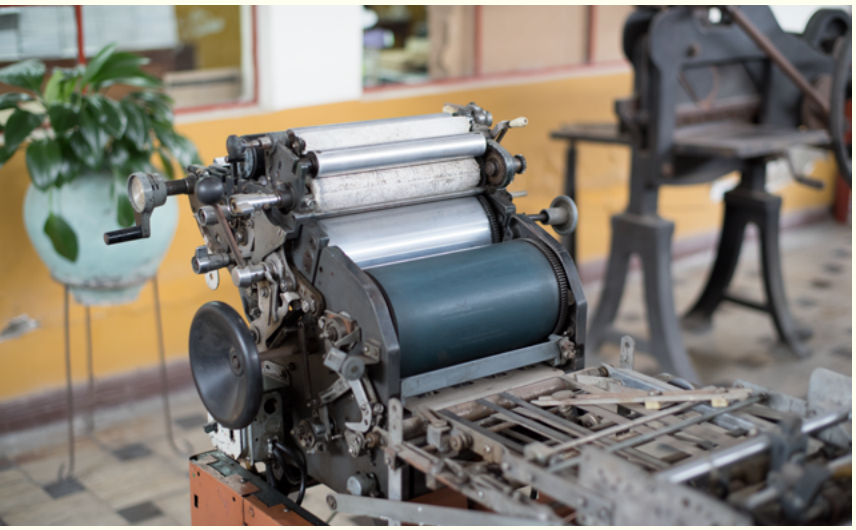


Figura 12. Máquina Multilith de la Imprenta Departamental del Cauca. Después de pasar por la mesa de registro y ajustarse a escuadra, el papel, entra en contacto con la mantilla (cilindro azul) para hacer la huella de impresión. Se trata de una impresión indirecta ya que el máster, el cual se fija en el cilindro plateado detrás del azul, no toca directamente el papel.
Fuente: Grupo de investigación en Estudios tipográficos.
Foto: Santiago Castrillón.

Las GTO son máquinas muy convenientes para los talleres por su alta eficiencia y bajos costos. Otra de las máquinas que se empezaron a ver en los talleres en la migración tecnológica, quizás antes que las GTO, fueron las Multilith (figura 12). A continuación, Claude Toulliou nos narra una anécdota en la que podemos comprender cuáles eran las posibilidades y limitaciones de las Multilith y cómo en los talleres, durante los años de transición tecnológica, empezaron a convivir varias formas de impresión

y composición simultáneamente. Con esta mezcla de tecnologías los impresores buscaban que el producto final tuviera la mejor calidad, al más bajo costo y de la forma más rápida posible:

> Yo tenía una revista [llamada *Correo del Sur*], todavía la tengo, que se hacía en Multilith. Me entregaron una foto de un congreso que hubo en Tunja para publicar, pero en Multilith no hay forma de imprimir una foto. Entonces, un amigo me dijo que tenía que hacerla con clisé. Como él trabajaba en la Imprenta Departamental, pedimos que imprimieran la foto. Después, me dijo que no se podía imprimir una foto sola, había que hacer la página completa y eso es con tipo. Entonces, me indicó cómo era la caja, cómo se hacía y todo eso y ahí fue que inicié. Yo no tenía ninguna idea de qué era la tipografía, qué eran los tipos, pero me gustó, me llamó la atención. Después, sacamos la revista en Multilith y después dije, pero por qué no sacamos una revista completa en tipo. (C. Toulliou, comunicación personal, 2017, p. 223)

Como sucede en varias ocasiones, las innovaciones tecnológicas se hacen a costa de la calidad del producto. En el caso del testimonio que acabamos de leer, es claro que la tipografía como sistema de impresión ofrecía mejor calidad de registro en comparación con la Multilith, por tal motivo, el editor decidió imprimir en tipografía y no seguir con la Multilith. En cuanto a su mantenimiento, en comparación con las tipográficas, el proceso *offset* es más delicado y requiere de técnicos especialistas en reparaciones. Como nos manifiesta Franco López: "En cambio, las máquinas *offset* son muy delicadas porque son con computación y toda la cosa; hay que traer un técnico especializado para ponerlas a andar" (F. López, comunicación personal, 2017, p. 187).

Otra de las máquinas es la Ryobi que para Libardo González ya no es competitiva frente a las exigencias del mercado y en comparación con otras máquinas de su tipo.

> Por su parte, la Ryobi en Pasto ya es totalmente obsoleta porque es demasiado mecánica, es imprecisa y no hay quien provea los repuestos y si se los consigue, son con mucha dificultad; cuando ya no se consigue hay que mandar a fabricar con la demora de tiempo que eso implica. (L. González, comunicación personal, 2017, p. 143)

En varios testimonios vemos cómo se hacen comparaciones y críticas de los dos sistemas de impresión principales que usaron los talleres de la región: la tipografía y el *offset*. Por ejemplo, Afranio Quijano reconoce la calidad de registro que tiene la GTO, en comparación con la actual impresión digital en láser o burbuja:

> La impresora [se refiere a la digital] no le hace registro, en cambio, trabajé con Reinaldo en la Editorial López, con una GTO; esa máquina es una perfección de registro, no se corre ni un milímetro. Esa máquina sí me gustaría tenerla, para las policromías es excelente. (A. Quijano, comunicación personal, 2017, p. 221)

El registro es la capacidad técnica que tienen las máquinas, sobre todo las *offset*, para sobreimprimir en el mismo soporte distintos colores de tinta y así lograr la ilusión de imágenes o textos impresos en múltiples colores. A este tipo de impresos se les llama policromías. En algunos casos, las máquinas vienen diseñadas para imprimir dos, tres o cuatro colores, como lo cuenta Reinaldo López:

> Bueno retomando, en el año 95 vendí la máquina vieja GTO y me compré una MOZP de dos torres, de medio menor, también Heidelberg. En el año 2000 ya me compré una guillotina Polar de 115 de luz, colchón hidráulico; la compré de segunda porque ya cosas nuevas no se pueden comprar. Y en el 2010, hace siete años, compré la última máquina Speed Máster 52, de cinco torres, es decir cinco colores, de cuarto de pliego, también Heidelberg. Desde ahí me ha tocado quedarme quieto porque el problema que tenemos a nivel mundial con la política de cero papel nos está matando. Ahora sí hay que pensar para dónde vamos a coger, porque se nos puso color de hormiga el negocio. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 166)

López también aborda la problemática que tienen las imprentas debido a la renovación de maquinaria y la inversión requerida. Esto se trata con mayor amplitud en el capítulo cuatro, "Los clientes y el producto impreso".

Acerca de la reproducción cromática, Víctor Prado nos explica cómo se conseguía técnicamente:

> Una cosa más, hasta ahora la trama sigue siendo el sistema con el que se pueden imprimir en *offset* los distintos colores; si no se le colocaran puntos al clisé, saldría una mancha negra en el papel, es decir que todas las imágenes en *offset* están hechas con una matriz o trama de puntos, y entre más cercanos los puntos, más intenso el color. Hasta el negro pleno se imprime con trama, y lo que da forma al clisé son los puntos de esa trama. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 203)

Al hacer una comparación entre el sistema tipográfico tradicional que los impresores conocen desde su infancia o adolescencia, y el sistema *offset*, que llegó para imponerse a mediados de la década de los ochenta en sus talleres, Héctor Otálvaro sintetiza lo que representan estas dos tecnologías:

> Pues la parte negativa [se refiere a la tipografía] es que no se puede hacer cosas complejas que hoy en día exigen las grandes empresas. Por ejemplo, no podemos imprimir una fotografía porque esas selecciones de color se hacen en *offset*, imprimir con muchos efectos o esas cosas no podemos. Nosotros tenemos que hacer cosas sencillas con planos de color, por ejemplo, entonces la tipografía está limitada para ciertos tipos de carteles y piezas. (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 175)

Serigrafía o screen

En cuanto a la serigrafía o *screen*, mencionan tener experiencia en ella Libardo González, Jaime García y Olmedo Franco. De todos, el *screen* o serigrafía es el proceso de impresión que menos requerimientos de maquinaria, equipos e infraestructura necesita; se caracteriza por ser una impresión muy artesanal. La serigrafía se ayuda de la fotomecánica para generar el portaimagen, que se denomina malla o plancha, con el que se puede imprimir prácticamente en cualquier soporte; solo es necesario contar con la tinta adecuada para el tipo de material. Un marco de seda, que sirve de malla o portaimagen, una mesa o una superficie plana que pueda sostener el soporte —papel, plástico o tela— al momento de imprimir y una espátula o rasqueta para la manipulación de la tinta y garantizar su homogénea distribución en el soporte, son elementos suficientes para lograr productos impresos en serigrafía. Es muy común utilizar esta impresión para camisetas y otros textiles. Este servicio de estampado se ofrece como alternativa en talleres como La Linterna, y al respecto nos comparte Olmedo Franco: "Pues estamos también prestando el servicio *screen*. A la gente que está viniendo aquí les fascinan estas cosas antiguas en las que se rescatan los oficios, entonces en esas andamos por aquí" (O. Franco, comunicación personal, 2018, p. 124).

En todos los procesos de impresión existe una relación directa entre las condiciones del soporte y el tipo de tinta. Esta relación es un principio básico que el impresor debe tener en cuenta para preservar la calidad en cada tipo de producto. Además, los impresores también reconocen cambios en cuanto a la calidad de las tintas que conseguían. En relación con esto, Afranio Quijano comenta:

> En ese tiempo, la tinta tipográfica que se conseguía no se secaba, en cambio la de ahora, la litográfica, usted la hecha a una máquina y a la media hora se seca. Hay que lavarla y limpiarla, si no la tinta litográfica se empastela en los tipos. En cambio, con la tipográfica podía pasar una semana y no se secaba, seguía intacta. Ahora mando pedir

> tinta para el numerador, que le echan un químico para que no se seque. Los insumos todavía se consiguen, solo que demoran más en llegar. (A. Quijano, comunicación personal, 2017, p. 212)

> También Jaime García recuerda que en una época no conseguían buenas tintas para sus impresos: "Antes había mucho inconveniente con las tintas, llegaban muy aguadas o que se secaban... en fin, no eran muy confiables. Hoy en día pues tenemos un proveedor que saca una tinta espectacular y que trabaja muy bien" (J. García, comunicación personal, 2018, p. 136)

Víctor Prado recuerda la diferencia entre tintas nacionales y las importadas, señalando la precariedad de la industria nacional para producir insumos:

> Las tintas que se utilizaban eran alemanas, no se utilizaban tintas nacionales, todo era importado de Alemania; esas tintas eran muy buenas, eran tan buenas, que las impresiones duraban muchos años y no se mareaban. Usted puede ver una impresión con esa tinta de hace treinta años y está igual porque era una tinta muy fina. Hoy en día no porque todo es comercio, por ejemplo, se hizo un trabajo con *La Apoteosis*, creo que fue de Reinaldo López, quien imprimió ese cuadro; yo lo tengo en la casa y con el tiempo comienza a ponerse un poquito verdoso como sepia, pero es por eso, porque las tintas nacionales ya no salieron tan buenas como las alemanas. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 202)

Composición e impresión digital

En contraste con los sistemas de impresión y composición hasta ahora mencionados, el que más inversión continua requiere en maquinaria y equipos es el proceso digital; reflexión que Libardo González nos compartió sobre la inversión en actualización de maquinaria, cada vez más frecuentemente y con altos costos; situación que perjudica a las imprentas pequeñas en la medida en que no cuentan con grandes capitales y no pueden asumir. Por esta razón, él piensa que su negocio también tiende a desaparecer:

> En un futuro, las empresas más grandes permanecerán a la vanguardia; lo malo es que el resto de las empresas pequeñas desaparecerán porque ya no van a poder entrar en el mercado debido a los elevados precios de los equipos e insumos. (L. González, comunicación personal, 2017, p. 145)

Aunque Libardo González ve con buenos ojos el cambio tecnológico, en cuanto a la calidad del producto que se puede ofrecer al cliente, insiste en su preocupación sobre la inversión que tienen que hacer los talleres para mantenerse competitivos en términos de maquinaria y equipos.

> Los cambios tecnológicos han sido muy buenos porque siempre se ha avanzado para mejorar la calidad y el recorte en los tiempos del proceso de producción. Lo malo de todo esto es que tiene un costo y eso nunca ha sido aceptado porque estamos trabajando con equipos que vienen del interior del país, ya usados, lo cual daría margen de ganancia, pero no es algo favorable en cuanto a mejorar y equiparnos en comparación con otras partes que realmente están muy avanzadas. (L. González, comunicación personal, 2017, p. 145)

Para seguir con la comparación de las tecnologías tradicionales y las actuales, en el proceso de impresión tipográfica muchas de las necesidades se suplen de forma manual, lo cual conlleva la contratación de mucha mano de obra. El área de acabados fue una de las áreas de los talleres de impresión que más trabajo manual requería. Sin embargo, paulatinamente algunas de las labores se fueron mecanizando, desde la década de los noventa, con la llegada de maquinaria para intercalar libros o compaginar pliegos. Como nos revela Libardo Cabrera:

> 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 y 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, p. 113)

> En las últimas décadas ya han llegado máquinas con tecnología moderna para suplir la mano de obra y poder hacer el trabajo en forma más técnica, más profesional y en menor tiempo. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 113)

Definitivamente, los vertiginosos cambios tecnológicos que ha vivido el sector de las artes gráficas de muchas maneras han obligado, tanto a talleres como a impresores, a generar estrategias de adaptación y resignificación de su oficio. No solo los cambios en materia tecnológica, sino también las políticas ambientales, como el cuidado del medioambiente o la contaminación visual, han conducido a otro tipo de crisis internas. Libardo Cabrera, menciona, por ejemplo, cómo se

ha perjudicado el sector por las políticas de cero papel. Explica que actualmente, el papel que se utiliza es hecho de caña de azúcar y las tintas se producen con elementos biodegradables:

> Ya la oferta es mayor, la demanda disminuyó por las campañas que vienen desarrollando en favor del medioambiente, por la defensa de los árboles, pese a que el producto nuestro viene de la caña de azúcar. Es un error que se está cometiendo, nosotros estamos empeñados en hacer entender a la sociedad que no derribamos un solo árbol. Solamente se produce papel periódico en países como Chile, Brasil y Canadá que tienen bosques renovables. Colombia ha intentado producir el papel periódico a base de pino, pero no ha tenido éxito. En el Valle del Cauca se está produciendo la cantidad suficiente para el consumo a base de fibra virgen de caña de azúcar. Todo el papel que nosotros estamos consumiendo es biodegradable y no producimos ningún efecto nocivo contra el equilibrio ambiental. Las tintas son amigables con el medioambiente, las soluciones para la limpieza de las máquinas también son amigables con el medioambiente, y en eso las artes gráficas han evolucionado mucho. Entonces, ese problema que se tenía antes de pensar que se iba a afectar el medioambiente hoy se ha superado y estamos comprometidos para causar el menor impacto negativo a la naturaleza. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 116)

Lo más importante de esta transformación tecnológica consiste en la conciencia de los impresores sobre los cambios y los factores que los han originado; de esta forma adquieren los elementos necesarios para responder a los retos que impone el mercado. Y aunque el panorama no es muy alentador, para los talleres pequeños, sobre todo, hay visiones optimistas que ven en la tipografía una alternativa vigente en muchos servicios que aún se requieren, como lo aclara Afranio Quijano:

> La tipografía no pasará de moda, sirve para mucha cosa, que con la tecnología de ahora no se puede hacer fácil mucha cosa. Usted con computadora e impresora es cierto que hace un arte y lo puede imprimir y rápido sale... pero no hace más a partir de ahí. El trabajo para terminarlo se tiene que perforar, enumerar... eso no lo hace el computador, ¿o sí se puede?... Yono creo... Entonces, la tipografía sirve para todo eso. (A. Quijano, comunicación personal, 2017, p. 221)

CAPÍTULO 3

La formación de los impresores

Los procesos de formación en el ámbito de la tipografía para los impresores entrevistados sucedieron de formas variadas, sin embargo, uno de los patrones comunes tiene que ver con el momento de vínculo con el mundo de las artes gráficas, pues a partir de ese instante se configura el tipo de formación recibido y el perfil que cada uno desarrolló con las técnicas de impresión. Dicho vínculo se dio en edad temprana, incluso para algunos sucedió en la niñez, y a través de la consolidación de una estrecha relación de confianza con los administradores de las empresas de impresión. Así mismo, la manera de acceder y mantenerse en el mundo de la impresión presenta patrones generales en los cuales concuerdan las historias aquí recolectadas. Para la mayoría de los entrevistados, la formación en las técnicas para el manejo de las máquinas y herramientas sucedió principalmente en el taller donde trabajaron, incluso para aquellos que tuvieron educación técnica en el Servicio Nacional de Aprendizaje (Sena). Se puede constatar que el trabajo constante con las 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.

La etapa de vinculación a los talleres

La primera característica consiste en la importancia de la juventud de los impresores al momento de vincularse a las empresas 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 etapa de la vida en la cual los individuos construyen su identidad, encontrarse en la adolescencia facilitó a los impresores

la rápida compresión de las labores del oficio. De esta manera, ellos asimilaron los cambios con mayor flexibilidad y construyeron una actitud positiva hacia el trabajo. Estas virtudes, claramente son favorecidas por los empleadores a la hora de contratar personal y fueron, en estos casos, elementos clave para el ingreso al mundo de la tipografía. Esta característica es palpable en el relato de Afranio Quijano:

> Entré en esto de las artes gráficas cuando tenía unos 12 o 14 años. Ya son más o menos 45 años de experiencia al día de hoy. En el tiempo de antes se elaboraba chance, se le decía tipográficamente chanchullo, entonces a mi hermano lo contrataron para imprimir chance y yo a esa edad lo acompañaba para mirar lo que hacía... las fuentes... Y a mí eso me llamó la atención, me gustó mucho. (A. Quijano, comunicación personal, 2017, p. 208)

Para varios de los entrevistados, las artes gráficas no solo son el oficio al cual se han dedicado en su etapa productiva, sino también el ambiente en el cual crecieron, así como el medio que les permitió darles soporte económico a sus familias. Varios de los impresores han permanecido en el mismo taller por muchos años debido a la familiaridad que alcanzaron con el equipo de trabajo, los procesos de impresión y la maquinaria de los talleres. Con respecto a este último aspecto es común encontrar 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.

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. De este aspecto se reconoce una relación especial entre el empleado con la maquinaria que opera, pues llega a tener tal nivel de conocimiento de la máquina que llega a desarrollar estrategias para un mejor funcionamiento y en consecuencia una mayor productividad. En el relato de Víctor Prado se notan algunos de estos elementos:

> Ingresé a la Imprenta Departamental del Cauca cuando tenía 14 años, el primero de diciembre de 1962, e inicié como ayudante de almacén. Luego Ignacio Rocha me enseñó a preparar la emulsión para los cincograbados y los clisés, pero después, cuando llegaron los cursos del Sena, pues me puse juicioso a estudiar y por raticos 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, p. 205)

Cabe considerar que uno de los mecanismos de ingreso al mundo de las artes gráficas ocurría por medio de la necesidad de las imprentas para cubrir vacantes. En muchos casos estas eran vacantes temporales ocurridas debido a las vacaciones o licencias del personal y que 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 tipógrafo demostraba la calidad de su trabajo y ganaba la confianza del empleador. Una costumbre generalizada 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. Héctor Otálvaro sintetiza esta relación de la siguiente manera:

> Ingresé aquí a La Linterna en el año 88, 89. Entré reemplazando a varios compañeros que estaban ya para vacaciones. Entonces yo les cubrí la espalda a todos, mientras disfrutaban del descanso. Fui mensajero, ayudante de prensa, y también les di la mano a los letristas, pasé por todos los procesos durante cuatro meses más o menos; luego cubrí una vacante que había como ayudante de prensa. (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 173)

El caso de Claude Toulliou es un poco diferente dado que su ingreso al mundo de la tipografía y su estadía se dio a partir de la elaboración de la revista cultural *El Correo del Sur* que él mismo producía como parte de sus labores periodísticas. Aunque no desarrolló un trabajo asalariado dependiente de un taller de impresión, Claude tuvo contacto directo con el medio de las artes gráficas de Pasto al mismo tiempo que acompañaba a los impresores en largas rutinas, primero en la Imprenta Departamental de Nariño y luego en talleres privados. Claude menciona:

> Cuando había obligación para entregar un trabajo, hasta me trasnochaba. Como me daban la facilidad de hacer mi periódico, a veces me dejaban la llave toda la noche. Cuando estuve en la Imprenta Departamental era traductor y tenía artículos en francés y la imprenta tenía las fuentes en francés; es por eso que me sirvió muchísimo. (C. Toulliou, comunicación personal, 2017, p. 224)

> Yo tenía una característica, yo era, como decían, choricero, así se le decía a la persona que levanta textos para la galera donde van las columnas. Esto es lo opuesto a los que hacían los trabajos comerciales como facturas o avisos. Casi todo lo que hice fue como choricero, en columnas al estilo periódico; además de uno que otro aviso que se hacía en tipo. He sido autodidacta y he seguido así hasta el final porque no había enseñanza, porque usted aprende cómo se debe componer con los tipos. 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, p. 223)

Aunque hoy pueda sonar anecdótico, Franco López nos recuerda que en un pasado no muy lejano la vinculación de los jóvenes a los talleres 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 (Duque, 2003; Rodríguez, 2015; Paniagua, 2005), es decir mediante un aprendizaje directo con el trabajo y guiado por un maestro y sus oficiales.

> 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, p. 183)

Aunque los procesos de modernización e industrialización rompieron la relación tradicional entre la familia y la empresa, algunos vestigios de las costumbres artesanales prevalecieron hasta hace poco en los mecanismos de adscripción laboral y formación vocacional dados en la práctica misma.

Procesos de formación en artes gráficas

La formación en el campo de las artes gráficas se dio principalmente de tres maneras: a través del aprendizaje en el taller teniendo como instructores a los otros operarios que luego se complementaría en la práctica diaria, el aprendizaje en el entorno familiar donde el taller tipográfico estaba íntimamente integrado a la estructura del hogar de forma tal que los hijos aprendían desde muy jóvenes los diferentes oficios así como la administración de la empresa, y por último, el estudio formal de la técnicas de impresión en el Sena.

En el primer caso, el proceso de aprendizaje se produjo en la práctica directa con las actividades de impresión. 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 maestros 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. En este sentido, el aprendizaje fue principalmente autodidacta. 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 y obtener la confianza de los administradores. Al respecto Franco López comenta:

> 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, p. 181)

El proceso de aprendizaje era lento y por etapas. 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. 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. El relato de Jaime García cuenta su experiencia en este campo:

> José Antonio me trajo la máquina, me dijo "párese ahí al lado de la máquina y me va a poner cuidado en lo que yo hago, ponga atención, le voy a explicar para que aprenda". La imprenta quedaba en la carrera 10, el local era un poco más pequeño que donde estamos ahora y frente a la máquina estaba ubicado el escritorio del patrón. Y como mi vecino me decía "párese ahí y póngame cuidado", me parecía que yo no estaba haciendo nada y el patrón mirando... yo le decía, "José ¡no, hombre!", ponerme a hacer algo porque me da pena con el jefe ahí mirándome y yo ahí parado no más. Él me respondía, "usted póngame

> cuidado que es así como aprende". Y así fue, estuve mirando el manejo de la máquina unos quince días, y poco a poco fui aprendiendo (J. García, comunicación personal, 2018, p. 129)

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 reconocen las imprentas como las universidades donde aprendieron el manejo de la ortografía y el gusto por la lectura. Jaime García expresa de la siguiente manera su afecto por la imprenta:

> 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, y otras muchas cosas he aprendido. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 130)

En ocasiones, los aprendices desarrollaban sus habilidades sin supervisión, pero con la presión de obtener el favor de los jefes mostrando mejores resultados cada día. Alcanzar la confianza implicaba compromiso personal y un sobresfuerzo 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. Esta motivación se comprueba en el relato de Jaime García sobre su proceso de aprendizaje:

> 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, p. 131)

El segundo caso se enfoca en la formación en el entorno familiar en el cual las relaciones interpersonales entre los miembros de la familia, especialmente entre padres e hijos, giran, al menos en parte, en torno a las labores de la imprenta. Ese entorno es 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. Esta idea la ilustra el siguiente comentario de Reinaldo López:

> Mis hermanos y yo, desde pequeños, hace muchos años, nos levantábamos entre tinta y tipos de letra. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 148)

> (...) Desde luego, nos tocó hacer frente a esto, desde que mi padre se puso muy enfermo. Me tocó aprender, él me enseñó de precios, cómo era que cotizaba, cómo se trataba a los obreros, cómo eran los contratos que hacía con ellos... y me le pegué tres años antes de morir y aprendí todo; tanto así que dejó la imprenta en manos mías y dispuso que yo la manejara (...). (R. López, comunicación personal, 2017, p. 151)

De la misma forma, ellos resaltan que el espacio físico de la vivienda familiar y la empresa eran los mismos; por lo tanto, los recuerdos de la infancia están asociados a las actividades de la empresa, la maquinaria y los operarios que trabajaban allí. 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 se fueron formando como ayudantes de los padres en diversas labores de impresión. Libardo Cabrera compartió ese recuerdo con estas palabras:

> Junto con mis hermanos nosotros éramos muy inquietos porque en el mismo sitio donde vivíamos teníamos la empresa. En nuestros ratos libres, después de asistir a la escuela, salíamos hacia el taller y nos explayábamos mirando las máquinas funcionar y viendo cómo se hacía el proceso de tipografía; entonces, eso nos llevaba a tener una ilusión. 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, p. 113)

> Personalmente, nosotros aprendimos todo en la época de la tipografía, aprendimos desde el armado de los textos, de las planchas o de los moldes, a manejar una máquina, hacer terminados, hacer empaque, entregar y hasta cobrar. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 115)

El tercer caso encontrado corresponde a los planes de las empresas destinados a la capacitación para las emergentes tecnologías de impresión, como el caso de la linotipia, la litografía y el diseño asistido por computador. Algunos de los entrevistados fueron parte de las juventudes que entraron en los programas de formación avanzada organizados por el Sena y que lograron alcanzar un puesto como trabajadores especializados. Víctor Prado consiguió formarse en el Sena como linotipista y Libardo González como operario de litografía *offset*. Como operarios especializados ellos solían obtener mejores beneficios económicos y acceso a actualizaciones que incluso le dieron la oportunidad a Libardo de estudiar en países europeos. La educación en el Sena les abrió las puertas a nuevas experiencias laborales, más avanzadas tecnológicamente y con condiciones económicas más favorables. La siguiente es la vivencia de Libardo González:

> Inicié en el Sena de artes gráficas en Bogotá estudiando fotomecánica; luego estudié 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 estudié nuevamente litografía en el Sena, 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*. Luego, cuando regresé a Colombia, estudié cursos cortos de diseño en el Sena, de forma presencial, y también en línea con la misma entidad. (L. González, comunicación personal, 2017, p. 140)

Muy similar fue la experiencia de Víctor Prado, quien recuerda que:

> 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. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 201)

El Sena ofreció cursos de tipografía, linotipia, encuadernación, litografía y diseño asistido por computador, en varias ocasiones en las décadas de los setenta, ochenta y noventa en Cali, Popayán y Pasto. Los entrevistados asistieron a algunos de esos cursos dependiendo del momento de su trabajo y el interés de vincular nuevos servicios a sus talleres. Algunos han tenido la posibilidad de estudiar diseño asistido por computador, apoyados por el Sena; no obstante, sienten que, aunque las técnicas digitales son beneficiosas dadas las cualidades de rapidez, facilidad y versatilidad, no son herramientas con las cuales se sientan a gusto. El tipógrafo Afranio Quijano compartió la siguiente impresión al respecto: "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. Yo sí puedo ver texto en 4 puntos" (A. Quijano, comunicación personal, 2017, p. 212).

En cuanto a la capacitación del Sena en Pasto, Libardo Cabrera menciona:

> Un obstáculo grave en las artes gráficas ha sido la capacitación del personal. 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 y Cali, 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, p. 115)

Algunos de los impresores tienen conocimientos y experiencia en otros campos como mecánica industrial, construcción, etc. No obstante, ellos piensan que el ámbito de la tipografía es más gratificante y agradable y en muchos casos más rentable que otros oficios.

Hacer una vida en las artes gráficas

La permanencia en los talleres de impresión es un factor importante a la hora de analizar la vida de los impresores. En la permanencia influyen varios factores entre los cuales se puede mencionar la empatía con las labores debido a ciertos rasgos personales afines con 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. Las labores en las artes gráficas dan espacio para la exploración de las habilidades de composición y diseño de las piezas de impresión, ya que muchos trabajos no vienen con un formato preestablecido que obligue al técnico a seguir mecánicamente el proceso de reproducción gráfica. Estos trabajos, aunque ocasionales, dan facilidades para que los impresores desarrollen su talento creativo. Así, los impresores encontraron espacios para el ejercicio creativo y fortalecimiento de las destrezas de composición con tipos móviles, la creación, adaptación y composición con clisés, la encuadernación de obras, "buscando buenas letras para las frases", como menciona Héctor Otálvaro, entre otros. Este entorno de trabajo en el cual no se alcanza la mecanización completa de los procesos permite compartir con clientes, administradores y compañeros las mejoras estilísticas y técnicas del producto impreso. Héctor añade: "Lo que hago es por amor al arte, entonces me gustan todos [se refiere a los tipos de trabajos]... como tipógrafo disfruto y grabar linóleo también me gusta mucho" (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 125).

Es precisamente en el entorno laboral del taller de impresión que los impresores se sienten a gusto debido a factores entre los cuales está la camaradería con los compañeros de trabajo, quienes son en muchos casos familiares o amigos de toda la vida. Otálvaro lo resume de la siguiente manera:

> Pues excelente porque en tantos años de trabajo compartido ya hemos creado un vínculo fraternal y hemos aprendido los unos de los otros; lo que no tiene uno lo tiene el otro, entonces nos complementamos porque cada uno tiene unas fortalezas y juntos las hemos potencializado para sacar adelante esta empresa. (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 175)

La formación a través de la colaboración es una constante en las respuestas de los impresores. Muchos iniciaron sin una motivación defi-

nida, sino que a través de la ayuda que prestaban a amigos o familiares, y la anuencia de los jefes, fueron estrechando su relación con los procedimientos de impresión, el equipo de trabajo, la maquinaria, etc. De esta manera, se formó un sentido de compañerismo, con lo cual la permanencia en los talleres se podía alargar a las horas nocturnas y los fines de semana; esto también incidió en la permanencia durante muchos años en la misma empresa. Franco López recuerda esta situación de sus épocas en la Editorial El Radio:

> Es una anécdota porque primero íbamos al cine y después de salir del cine nos íbamos a trabajar y nos daban la 6 de la mañana. Amanecíamos, dormíamos al medio día, por la tarde salíamos a jugar *ping-pong* y volvíamos por la noche. Volvíamos al cine y otra vez volvíamos por la noche a trabajar. (F. López, comunicación personal, 2017, p. 181)

Para los impresores los valores imprescindibles para el desarrollo del oficio son el cariño por el aspecto creativo del oficio y el compromiso en todas las actividades envueltas en las artes gráficas. Hay muchas personas que han trabajado en artes gráficas por cortos periodos debido a que no logran alcanzar un nivel de empatía y cariño con el trabajo o porque tienen otras aspiraciones. Aunque antes de entrar al mundo de la impresión, los impresores entrevistados no tenían plena conciencia de las artes gráficas, ellos descubrieron el gusto por ella en la medida en que se fueron involucrando. Cuando le preguntamos a Héctor Otálvaro por las cualidades de una persona para ejercer el oficio, manifestó:

> Primero que le guste, que ame este arte, y conozca o quiera conocer qué es la tipografía realmente. Ha pasado, que entran y salen operarios, y después de haber trabajado tres, cuatro, cinco, seis, siete años aquí, se van cómo llegaron; es decir, vienen a trabajar por trabajar, por hacer un oficio, pero pocos hacen su trabajo con entrega y compromiso... amar al trabajo para poder entregarse al oficio de la tipografía. (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 177)

La otra cara de la dedicación a la actividad de las artes gráficas se encuentra en el desplazamiento tecnológico. Los impresores sienten que los conocimientos que aprendieron hace varios años fueron reemplazados por la tecnificación digital. Tanto la maquinaria como la herramienta de la cual eran expertos ahora están arrinconadas en los talleres sin uso práctico, ya que quedaron obsoletas. Aunque los cambios en las técnicas de impresión han obligado a los impresores a aprender nuevas técnicas y procesos, así como adquirir nuevas máquinas y herramientas, al final llega a un punto de agotamiento que

les impide saltar a la siguiente etapa del incesante cambio tecnológico. Máquinas en desuso y venta de herramientas hacen parte del panorama de muchas imprentas que no han encontrado la manera de reconvertir sus servicios a nuevas necesidades. Afranio Quijano lo presenta en las siguientes palabras:

> Ahora ya somos menos, la competencia es poca, pero el trabajo también ha bajado mucho. Todavía me buscan mucho, por la calidad y el trabajo que ofrezco. Aunque en mi caso, cuando yo no exista, mis hijos saben dónde vender el plomo, no creo que ellos sigan con esto. (A. Quijano, comunicación personal, 2017, p. 221)

De la misma forma, Franco López señala que:

> Francamente aquí ya no ofrecemos ningún trabajo de tipografía porque todo caducó. En realidad, no sirve para nada todo lo que teníamos de tipografía; por ejemplo, ahí tengo unos cosos que ya no sirven en realidad [señala la sección de máquinas del taller]. Una máquina de tipografía la adicioné para hacer troquelado, para eso me ha servido y una tarjetera que me sirve para numerar; en eso he aprovechado la tipografía. De resto no porque actualmente las máquinas vienen con su numeración, entonces ya nadie se preocupa por eso. (F. López, comunicación personal, 2017, p. 185)

Una visión diferente ofrece Afranio Quijano quien considera que hay varias operaciones que no se podrían hacer de otra forma diferente a la técnica tipográfica:

> La tipografía no pasará de moda, sirve para mucha cosa, que con la tecnología de ahora no se puede hacer fácil mucha cosa. Usted con computadora e impresora es cierto que hace un arte y lo puede imprimir y rápido sale... pero no hace más a partir de ahí. El trabajo para terminarlo se tiene que perforar, enumerar... eso no lo hace el computador. ¿O sí se puede?... No creo... Entonces, la tipografía sirve para todo eso. (A. Quijano, comunicación personal, 2017, p. 221)

Un caso destacable frente a este panorama se encuentra en La Linterna, que a través de un proceso de transformación logró insertarse en el circuito turístico-cultural de Cali, luego de una fuerte crisis que amenazó con el cierre del taller. Olmedo Franco cree en la subsistencia del arte tipográfico:

> Aunque ya sean pocos los clientes para este arte, creo que todavía se puede vivir del oficio. En Cali hay organizaciones y colectivos que están trabajando por rescatar la tipografía para que no muera y creo que sí, hay esperanza. (O. Franco, comunicación personal, 2018, p. 123)

De la misma forma piensa Jaime García, quien pondera el valor de la transformación de La Linterna en función de los nuevos clientes que han atraído y la rentabilidad cultural de su trabajo:

> Sí es rentable porque se está educando un público para que vea el lado cultural y reconozca el producto como una obra de arte. Entonces eso le ha dado un valor agregado a este trabajo. Reconozco que, con tantos años de labor, ya veía muy monótono el proceso de poner letras... tallar... entintar... la impresión... y así una y otra vez... pero la verdad es que cuando empezaron a llegar los turistas, quienes reconocieron ese valor del que estamos hablando y que defendemos hoy en día, comprendí este arte desde otra perspectiva; personalmente me cambiaron ese concepto que yo tenía de la monotonía, me convencí de que esto es un arte. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 137)

Por su parte, Héctor Otálvaro piensa que el reconocimiento de los límites y las cualidades de las técnicas de impresión disponibles sirven para definir sus fortalezas:

> Pues la parte negativa [se refiere a la tipografía] es que no se puede hacer cosas complejas que hoy en día exigen las grandes empresas. Por ejemplo, no podemos imprimir una fotografía porque esas selecciones de color se hacen en *offset*, imprimir con muchos efectos o esas cosas no podemos. Nosotros tenemos que hacer cosas sencillas con planos de color, por ejemplo, entonces la tipografía está limitada para ciertos tipos de carteles y piezas. (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 175)

Jaime García considera que incluso algunos aspectos tecnológicos han sido de beneficio para el trabajo tipográfico:

> Pienso que sí, por ejemplo, el *plotter* de corte nos ha dado la mano para agilizar algunos artes. Antes había mucho inconveniente con las tintas, llegaban muy aguadas o que se secaban... en fin, no eran muy confiables. Hoy en día, pues tenemos un proveedor que saca una tinta espectacular y que trabaja muy bien. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 136)

CAPÍTULO 4

Los clientes y el producto impreso

> *En general, a todo buen cliente, si se le quiere tener contento es indispensable aguantarle sus impertinencias, y cumplirle con exactitud. Esto del cumplimiento es la clave para mantener la clientela. Por demás está decir que los trabajos que salgan de toda empresa gráfica deberán ser pulcros, bien presentados, sin yerros ortográficos ni huellas digitales. La bondad del impreso, el cumplimiento estricto y la buena acogida que se le haga a los clientes son los requisitos 'sine qua non' para progresar y hacer fortuna. (Del Real, 1925, p. 18)*

Como aconseja Luis J. Del Real, en el cuadernillo didáctico *El tipógrafo compositor*, para progresar y hacer fortuna hay que respetar y cumplirle al cliente, que es el personaje más importante en toda la industria de las artes gráficas. Esta visión es compartida por Jaime García y Olmedo Franco quienes nos comentan al respecto: "(...) mientras tengamos clientes que nos compren la producción, se puede sobrevivir, pero si nos cierran las puertas y se acaban los clientes, sería muy difícil continuar" (J. García, comunicación personal, 2018, p. 137). "(...) las personas que reconozcan el valor de este arte serán quienes encarguen trabajos en tipografía y finalmente quienes podrán hacer algo para conservar este oficio" (O. Franco, comunicación personal, 2018, p. 126).

Varios impresores manifiestan la lealtad lograda con sus clientes a lo largo de los años debido a la calidad, el servicio y cumplimiento que ofrecen en sus talleres. Los clientes a veces prueban con otras imprentas, pero luego vuelven, como lo explica Libardo Cabrera:

> El cliente es fiel. El cliente, por muchas razones, quiere permanecer con una tipografía porque ya le conocen sus gustos, conocen la calidad del trabajo, la forma y cumplimiento de entrega; entonces, se hace una buena empatía entre el cliente y la tipografía. Hay clientes de muchos años y aunque la competencia los atrae por costos y otras estrategias, ellos, por lo general, vuelven a visitarnos porque saben que encuentran algunas condiciones que les dan mayor tranquilidad, sobre todo cuando quieren asegurar la presentación estandarizada de su producto y no correr riesgos en un mercado tan competitivo. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 117)

En algunos casos, como lo narra Reinaldo López, el trabajo se hace con orgullo y compromiso, porque con él aportan en la cotidianidad o tradiciones de toda la ciudad a la que pertenecen ya que muchos productos corresponden a las tradiciones culturales regionales.

> Tengo el orgullo de guardar programas de la Semana Santa desde 1927; toda la colección de impresos, que no tiene ni la Junta Pro Semana Santa, la mayoría impresos por la Tipografía El Carmen y los más recientes de la Editorial López. Es uno de los clientes fieles que hemos tenido, que nos han honrado al ocuparnos en las artes gráficas. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 156)

En ocasiones, el impacto del trabajo impreso logra trascender lo regional y se convierte en un estilo nacional, como es el caso de La Linterna en su época más exitosa, cuando lograron una producción para varias ciudades del país gracias al servicio de grabado. Este servicio primero lo posicionaron en Cali y luego se dieron cuenta de que podían extenderlo más allá de las fronteras locales ya que no se ofrecía en muchos talleres del país, así que lograron destacar. Resumidamente, esta es la historia de La Linterna en palabras de Jaime García:

> Puedo comentarles que en La Linterna, antes se tenía una producción en publicidad muy plana en la que se usaban mucho las letras; el desarrollo surgió cuando yo aprendo el arte de grabar porque eso nos permitió usar ilustraciones en gran formato, eso le dio un vuelco a la empresa y al producto que se ofrecía. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 132)

> [...] el grabado que hacíamos aquí no se encontraba en otra parte. Eran grabados para gran formato, se hacían cositas pequeñas, por ejemplo, en bellas artes graban en borradores ilustraciones muy pequeñitas, pero en la escala que manejamos en La Linterna, no había imprentas en ese momento porque nosotros podemos imprimir a pliego, algunas tenían de medio o un cuarto de pliego. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 132)

Como Jaime lo señala, aprender a grabar e implementarlo en los carteles les trajo prestigio y amplió de manera significativa su clientela:

> Sí claro, en ese entonces estaba Carteles Cali ahora Carteles del Pacífico. Ellos trabajaban solo con letras, y se quedaron con las letras mientras nosotros empezamos a grabar y nos destacamos. Cuando yo me arriesgué con el grabado coincidió que se abrió una agencia de La Linterna en Bogotá, y eso fue un *boom* importante porque trabajamos con todos los artistas, eventos y actividades culturales en la capital. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 132)

> En Cali, un cliente fiel era la Orquesta Sinfónica de Cali, que desde que adquirimos la destreza de grabar [en linóleo], siempre nos pedían los carteles tallados a cuarto, pliego o doble pliego. Y sus presentacio-

> nes eran cada casi cada ocho días, entonces nosotros, cada ocho días, era dele y dele, talle y talle... una de las obras que más me gustó hacer es el cartel de *Pedro y el Lobo*, me marcó como tallador. Otro cliente que fue fiel hasta que cerró fue la discoteca Changó, en Juanchito, de los hermanos Samú. Cerró porque en una ocasión se desbordó el río Cauca, y ellos se inundaron, allí ya empezó a decaer, no se pudieron recuperar de las pérdidas de esa vez. Ahorita tenemos otro buen cliente, es Jala Jala, que es una discoteca en Neiva, de los mismos dueños. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 136)

Luego, La Linterna estableció una oficina en Bogotá, lo que permitió alcanzar nuevos clientes del ámbito nacional.

> En Bogotá sí había como dos o tres empresas, pero preferían la producción de La Linterna. Después de Gustavo Sinisterra, pasó a ser administrador el señor Andrés Verón, que aún continúa dirigiendo. Él se radicó en Bogotá y abrió una oficina de ventas allí. Eso hizo que empezáramos a trabajar a nivel nacional, para Bogotá, Medellín, Barranquilla, Pereira, Armenia, Popayán, Pasto y, por supuesto, Cali; mejor dicho, fue un *boom* increíble. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 132)

Varias anécdotas explican la gran demanda de los productos elaborados en La Linterna y el apogeo de la empresa en los años ochenta y noventa.

> Era curioso porque viendo televisión en mi casa me enteraba de un concierto en Bogotá, por ejemplo, de Ana Gabriel en el Estadio El Campín, yo ya sabía que venía para La Linterna. Todo concierto que se hacía en Bogotá pasaba por las máquinas de La Linterna. Aparte de los conciertos, también hacíamos la promoción del Festival de Teatro que lideraba Fanny Mickey. Cuando inauguraron el festival, la publicidad se hizo aquí. Los abonos se hacían desde septiembre, aunque el evento se realizaba en febrero. También trabajamos para todos los teatros: Teatro Nacional, Camarín del Carmen, en eventos como óperas, obras de teatro y conciertos; todo pasa por las máquinas de La Linterna. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 133)

> Los tiempos han cambiado mucho. Por ejemplo, en los ochenta o los noventa había bastante producción, por ejemplo, en diciembre cuando llegaban los circos... la ciudad de hierro... o los toros, que se movían mucho. También en Bogotá había muchos conciertos permanentemente, o mandaban campañas... recuerdo una campaña vial, nos tocó trabajar hasta de madrugada y los vecinos nos mandaron la policía

> porque el barrio era más residencial y la máquina hacía mucho ruido. Ahora el barrio es más bohemio, pero en esa época sí había problema por trabajar de noche. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 135)

Talleres La Linterna es uno de los muchos casos en los que las imprentas llegaron a ser empresas prósperas, con excelentes márgenes de ganancia. Sucedía lo mismo en otras imprentas, con productos diferentes a los carteles. Franco López recuerda la importancia que alcanzaron las tarjetas de presentación en la producción de su imprenta, un producto, por muchos años, exclusivo de las imprentas y la tipografía, especialmente por los costos y la relación con la clientela:

> Cuando comencé se hacían las tarjetas y nadie ordenaba más de 200; eran en cartulina y a una sola tinta. En ese tiempo yo cobraba veinte mil pesos y las dejábamos a dieciocho mil pesos, dieciocho mil de ese tiempo; y hoy en día usted ve una tarjeta de esta calidad [señala una tarjeta en color y papel satinado] y se la hacen por veinticinco mil pesos. (F. López, comunicación personal, 2017, p. 186)

Debido al cambio tecnológico, los costos de producción son ahora mucho menores, como nos explican Olmedo Franco y Libardo González, respectivamente:

> La tipografía en los años que yo entré a trabajar tenía mucha demanda, en esa época todos encargaban tarjetas de matrimonio, para grados, de toda clase de tarjetas, pero cuando ya empezó a llegar la tecnología, ya se fue como bajando el ritmo de trabajo porque la gente casi no manda a hacer las publicidades tipográficamente. (O. Franco, comunicación personal, 2018, p. 123)

> El mercado actual es diferente. En los años ochenta o mediados de los ochenta, la tipografía tenía gran éxito porque la gente no tenía conocimiento de cómo se manejaban las ganancias, cuando se solicitaba un trabajo. Por ejemplo, cuando le pedían una cotización, si uno gastaba 50 000 pesos en insumos, fácilmente podía decir que el trabajo costaba de 100 000 a 120 000 pesos. Las personas como no sabían, lo contrataban y uno tenía muy buena ganancia. Al paso de los años y a pesar de haber medianas empresas aquí, se pusieron de moda los vendedores de tipografías; ellos aprendieron el oficio, aprendieron a cotizar y se convirtieron en intermediarios entre el cliente y la tipografía. Por esa cuestión, la ganancia bajó porque ya se conocía más el tema de precios. Ahora las empresas grandes son las que obtienen ganancias porque tienen buenos contactos con entidades oficiales, políticos, entre otros. Los pequeños negocios están por desaparecer porque

> los equipos son costosos, difíciles de adquirir, tienen que seguir funcionando con equipos de más de veinte o treinta años que algún día ya serán obsoletos totalmente y no habrá quien provea de repuestos. Entonces, solo quedarán como oficinas intermediarias de los grandes ante el cliente. (L. González, comunicación personal, 2017, p. 142)

Es evidente que el computador y los medios de comunicación digitales desplazaron varias tecnologías anteriores. Existe ahora una tendencia a manejar la información y las comunicaciones de manera digital, lo que disminuye sensiblemente la demanda de impresos y demás servicios de las imprentas, como lo comenta Héctor Otálvaro:

> Aquí en Cali, el barrio de San Nicolás es por tradición el barrio de los tipógrafos, y en general de esta industria, allí empezaron a trabajar con tecnología *offset*, los trabajos ya salían más rápido, hay impresos que salen en una o dos horas y con precios más favorables para el cliente. En algunos casos, por ejemplo, los carteles siguen teniendo un mejor costo con nosotros, pero el *offset* es más rápido y puede imprimir fotografías, ahí el cliente escoge según lo que necesite. La tecnología digital y las redes sociales también nos han mermado el trabajo porque la propaganda de la calle que hacemos desde hace muchos años en La Linterna, ya las personas la hacen por redes porque todos se mueven por ahí. Aunque por ahora se siguen manteniendo clientes que valoran el oficio del tipógrafo y nos buscan. (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 176)

Franco López, en su imprenta, sintió el fuerte bajón de su producción debido al cambio tecnológico y las necesidades que empezaron a suplir otras tecnologías de información y las comunicaciones. A continuación, Franco narra cómo vivió la transición de la facturación manual a la electrónica:

> Pues, se ha perdido la plata que invertimos en la tipografía porque hoy en día la tecnología ha acabado con todo; no solo la maquinaria, sino en el comercio, antes teníamos contratos buenos. Por ejemplo, para la cuestión de facturas de un almacén grande, se hacían 100, 200 talonarios de facturas; hoy en día ya no los ocupa porque usted va a un almacén y le entregan una tirita y ahí está todo compaginado, hasta el kárdex y ahí van los datos a la Dian. Entonces, a nosotros nos ha perjudicado mucho la tecnología. Actualmente, en cuestión de facturas, se les hace a negocios pequeños que vienen por 20, 50 talonarios, pero ya los grandes almacenes no hacen facturación por ese motivo. Otra cosa es lo de tarjetería, ahora un niño prende el computador y hace maravillas; entonces, las tarjetas ya no las hace uno, sino las

> hacen ellos y las hacen más bonitas que uno, a su gusto. La tecnología perjudica también a las grandes empresas, ahora no sé si se habrán dado cuenta, la mayoría son policromías, carpetas con lujos, como las cartas de restaurantes, son un lujo que dan hoy en día. ¿Por qué? Por la tecnología y al mismo tiempo le sale más barato. Dan mejor presentación y mejores precios porque en tipografía una hojita de esas vale mucha plata. (F. López, comunicación personal, 2017, p. 189)

Libardo Cabrera recuerda los productos que se hacían en época de la tipografía, que, en algunos casos, los obligaba a trasnochar para cumplir al cliente:

> Lo que se elaboraba era la papelería, los impresos comerciales, facturas, membretes, sobres, boletería para rifas y espectáculos, hojas volantes; los famosos carteles para funerales que se hacían en muchas cantidades porque dependía de la demanda de avisos, según la importancia de la persona que había fallecido. Se hacían a manera de invitación para que familiares y amigos asistieran a los servicios funerarios. Esta era una labor muy especial, muy de nuestra región, por lo general en eso se tenía que trabajar horas extras nocturnas para que, al otro día, muy temprano, todos se enteraran del suceso y tuvieran la oportunidad de acompañar a la familia del difunto y despedirse de él. Era un trabajo muy típico de la época, se empapelaba la ciudad dependiendo de la importancia y trayectoria del personaje. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 114)

Queda planteado entonces que cada proceso de impresión conlleva sus propias particularidades y posibilidades de representación y reproducción del original; con ello, también, la especificidad de piezas o productos pertinentes para cada tipo de impresión. Lo sintetiza el testimonio de Libardo Cabrera:

> Cuando son cantidades pequeñas, la tendencia es la impresión láser, con la que se obtiene muy buena calidad con los equipos que tenemos y cuando se necesitan mayores volúmenes de impresos, se acude a la impresión litográfica porque las máquinas imprimen en una hora alrededor de 5000 o 6000 unidades. Los clientes encargan, sobre todo, impresos publicitarios, para dar a conocer sus productos. En la parte administrativa también se producen algunos controles, boleterías, formatos más que todo de control administrativo, pero la impresión publicitaria de revistas, folletos, catálogos, tiene alta demanda. Hay muchos clientes que quieren un catálogo bien presentado porque necesitan dar a conocer características de sus productos con mayor detalle, entonces acuden a la impresión litográfica. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 118)

Por tanto, la tipografía tiene aún un mercado, que obviamente no es el mismo de hace veinte o treinta años. Las imprentas que están resistiendo a desaparecer resignifican su producto y en consecuencia renuevan su base de clientes también. Esto lo tiene muy claro La Linterna, y a continuación la opinión de Olmedo Franco al respecto: "Ahora los que encargan trabajos son los que saben de arte y lo valoran; por ejemplo, a los artistas y diseñadores son a los que más les gusta este proceso de reproducción" (O. Franco, comunicación personal, 2018, p. 123)

En muchos aspectos, los cambios han optimizado tiempos de producción y una calidad relativa en el producto; sobre todo, se han generado respuestas a las necesidades de la publicidad y el mercadeo actualmente. Sin embargo, Olmedo Franco reafirma que la tipografía como oficio productivo puede preservarse, si se desmarca de la competencia que fue establecida con los cambios tecnológicos desde la introducción de la fotocomposición.

> Con la impresión digital no hay competencia porque las impresoras digitales hacen reproducciones perfectas, entonces lo único que podemos hacer y en lo que nos esmeramos, es en hacer lo mejor que se puedan nuestros linóleos y las composiciones tipográficas. Y prácticamente eso es lo que nos ha sostenido. (O. Franco, comunicación personal, 2018, p. 125)

Otro factor que afecta sensiblemente la demanda de impresos es la errónea interpretación sobre los recursos naturales, porque la gente del común piensa que son contaminados, maltratados o mal usados en las artes gráficas. Esta problemática la plantea Libardo Cabrera, quien hace una invitación a las nuevas generaciones, desde su conocimiento y experiencia, a mejorar la innovación en el ramo de las artes gráficas:

> Y siempre está presente la tendencia de disminuir el papel, no solamente por las campañas ecológicas, sino porque el computador ahorra mucho lo que es el consumo de papel e impresos. La gente quiere ahora llevar sus archivos, sus controles y su documentación digitalmente, más que todo. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 117)

> Nosotros no podemos ser ajenos a crear un producto amigable con el medioambiente. Debemos hacer un producto para ofrecer al mercado, que sea de consumo rápido, que no tenga problemas que puedan afectar el equilibrio ecológico y sobre todo que sea competitivo; por ejemplo, los empaques en el área de alimentos tienden a ser prácticos, de presentación impecable, su contenido no se puede ver afectado y

> el cliente pide que también sean biodegradables. Entonces, lo que se les puede decir a las nuevas generaciones es ir adelante con la investigación para saber cuáles son las tintas amigables con el medioambiente, cuáles son los productos plásticos o de papel que se pueden degradar fácilmente y cuáles son las formas de presentación que más le convienen al consumidor. Por otra parte, está la tendencia a que las empresas de artes gráficas también seamos diseñadores de la publicidad para nuestros clientes. Ellos tienen conocimiento para desarrollar el producto, pero muchas veces se equivocan en la presentación, el empaque o su publicidad. Entonces, nosotros debemos crear muchos sistemas para llegar a *x* o *y* producto con una propuesta de cómo se lo presentaría en el mercado, a través del internet, a través del impreso o de cualquier otro medio que se requiera. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 120)

El mercado ha cambiado en los últimos años con los productos importados ya que, tanto por la calidad de la impresión como por los bajos costos, se exigen excelentes resultados para mantener la competitividad, como continúa comentando Libardo Cabrera:

> El cliente anteriormente no tenía tantas expectativas en cuanto a la presentación; hoy en día estamos compitiendo con productos de muy buena calidad venidos de otras latitudes con muy buena presentación. Esto hace que nosotros debamos ofrecer al cliente productos de excelente presentación; por ejemplo, en el caso de los catálogos de productos de sectores como el cuero, el barniz de Pasto o la construcción, los clientes son muy exigentes con el producto final. Para la producción de *brochures*, catálogos, plegables, etc., nuestros diseñadores y las tipografías estamos obligados a presentarle la mejor opción al cliente. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 118)

Una vez descritos los factores más importantes que están determinando el futuro de las imprentas tradicionales en la región, se puede pensar que aún existen razones para continuar conservando máquinas y herramientas tipográficas, dado que algunos servicios no han sido suplidos por los cambios tecnológicos, o los costos de producción siguen siendo competitivos. Por ejemplo, son varias las ventajas de las máquinas tipográficas planas, especialmente las pinzas; por este motivo varias imprentas las conservan en buen estado. Estas máquinas pueden recibir desde papeles muy finos hasta cartones gruesos. Esta característica también ha sido una ventaja para añadirles adaptaciones técnicas que les permiten troquelar empaques, tarjetas o para marcar bolsas plásticas. El troquelado es un servicio que aún se presta frecuentemente en los talleres, y varios impresores lo mencionaron, como es el caso de Afranio Quijano quien refuerza esta idea:

> Yo trabajo solo, nadie me ayuda... me toca duro... [risas de todos]. Por ejemplo, ahora en la mañana, que venía para acá, me pidieron un trabajo de troquelar unas tarjetas, eso lo hago manual, me tocó apurarme, pero Vicente vino al mediodía por el trabajo. Lo alcancé a terminar y me vine para acá. (A. Quijano, comunicación personal, 2017, p. 221)

En el caso de la Editorial López, la planta de producción aún conserva un área de tipografía, si se llega a necesitar algún servicio para los clientes, como nos comenta Reinaldo López:

> También tengo una tarjetera comprada en Bucaramanga, tamaño 1/16, que sirve mucho porque no todo es litografía y tampoco impresión digital. Si llega el cliente con unas estampillas pequeñas hay que levantar el texto a mano porque no caben en una impresora digital, por eso hay que tener ese recurso y darle el servicio al cliente. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 163)

La estampación también es algo que perdura en la oferta de servicios de las imprentas regionales, como nos comentan Víctor Prado y Afranio Quijano, respectivamente:

> También me gustaría hablarles de la estampación porque aquí hay una máquina que sirve para poner letras en oro, por ejemplo, en las tapas de los libros, cuando se encuadernan. Se coloca el oro, y ya se tiene listo el texto, levantado con los mismos tipos móviles que se usan en un molde tipográfico; se calienta la maquinita y cuando usted hace la presión, el oro queda impreso en el soporte. Aquí se trabaja mucho en materiales sintéticos como el hule, antes era más frecuente trabajar el cuero, pero ahora casi no. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 203)

> Es que yo marco cintas de gallardetes para toda clase y tengo fuentes que ya no se consiguen, pero me hacen falta unas principales. Es que hay unos bien bonitos de 10 puntos, de 6, toda clase, que sirven para todo. Pero no es fácil conseguir porque ahora los tipógrafos cogen las cajas, las dejan vacías, las letras en costales y las venden por kilo para fundición... lástima. Yo compré y me regalaron, de la tipografía Guido era amigo, de la Tipografía Cruz. Ahora ofrezco más que todo la marca de almanaques y calendarios, además de las cintas de gallardete, es lo que más hago. (A. Quijano, comunicación personal, 2017, p. 116)

CAPÍTULO 5

Alianzas en las artes gráficas

En este último capítulo de la primera parte, se abordan los mecanismos que implementaron los impresores para asociarse entre sí, a través de agremiaciones o alianzas temporales y sus relaciones con los gobiernos local y nacional, así como el impacto de su trabajo en el entorno familiar. En los recuentos hechos en las entrevistas aparecen recurrentemente los impresores como agentes esenciales de la sociedad a la que sirven. A diferencia del capítulo anterior, enfocado a la relación de los impresores con las empresas de impresión, en muchos casos sus propias empresas, en este apartado se trata la relación que tuvieron con otras compañías del mismo ramo o empresas complementarias en la cadena industrial, así como con el entorno gubernamental. Para ellos hacer parte de estas organizaciones fue un privilegio y un logro que recuerdan con mucho entusiasmo. De varias maneras, estas agrupaciones lideradas, o al menos con la participación de los impresores, sirvieron como referentes en sus ciudades para promover la formalización empresarial y el cooperativismo institucional.

Con respecto a los entes gubernamentales, los impresores expresan sentimientos encontrados ya que los organismos oficiales no les han ofrecido alternativas para enfrentar la obsolescencia y las exigencias del mercado. A pesar de comprender la riqueza cultural de su aporte a la sociedad, los impresores encuentran cada vez menos opciones para ejercer su trabajo en condiciones justas, sin presión por la competencia de los talleres informales, sin agobio económico debido a los impuestos y regulaciones gubernamentales y con alternativas a las políticas contra la contaminación visual de las ciudades. Todos estos factores ensombrecen el panorama para las empresas formales, y presentan una imagen negativa de los gobiernos local y nacional. En vez de ser un socio de su trabajo, el Gobierno es percibido como una amenaza a su estabilidad presente y su futuro.

Así mismo, aquí se indaga por la relación de los impresores con sus familias, dado el nivel de compromiso que los talleres y el gremio exigen de ellos en lo personal, pero al mismo tiempo, la familia es la destinataria de los esfuerzos hechos por los impresores a lo largo de

los años de trabajo. Las familias son para los impresores el respaldo más importante tanto por la estabilidad que ofrecen en la vida emocional del trabajador, como por el hecho de ser los receptores de los esfuerzos implicados en su labor. En este sentido, los hijos son figuras centrales de los anhelos de los impresores, pues ellos serían los destinatarios del conocimiento y la experiencia en el oficio.

Formación de agremiaciones en defensa de los impresores

La constitución de agremiaciones o asociaciones ha sido un mecanismo útil para amplificar la voz y visibilidad de los impresores ante los gobiernos local y nacional, para acceder a capacitaciones impartidas por instituciones como el Sena, regular la competencia entre las empresas y obtener un mejor suministro de materiales, entre otros beneficios. También, la participación de los impresores en la conformación de asociaciones de empresarios ha sido fundamental para el impulso industrial en las regiones en las cuales tienen influencia. Los impresores han ayudado a fundar asociaciones como el Sindicato de Tipógrafos de Pasto, la Cooperativa de Impresores del Suroccidente Colombiano (Cooimpresores), así como seccionales regionales de la Asociación Colombiana de las Micro, Pequeñas y Medianas Empresas (Acopi). La constitución de estas asociaciones surgió de la necesidad de unirse para tener una mayor participación en las decisiones sobre políticas públicas en favor de los microempresarios, renglón económico en el cual se sitúan las empresas de los entrevistados.

Según los relatos de los impresores, estas asociaciones han tenido suertes diferentes, algunas han terminado porque sus impulsores han muerto, mientras otras se mantienen con la ayuda y participación de ellos mismos. La formación de estas agremiaciones se ha convertido para los impresores en una tarea complementaria a su trabajo, algunas veces reconocido, y en otras ocasiones sin recibir la gratitud de los beneficiados. Reinaldo López recoge en su testimonio algunas impresiones sobre la creación de la seccional de Acopi en el Cauca:

> Cuando fundé Acopi, se me había olvidado hablar de eso, me nombraron de la Cooperativa para que los representara aquí en el Cauca, en el año 88, y trabajamos dos años en la tipografía con cuatro amigos, insistiendo, hablándole a la gente, "métase a Acopi que sirve para esto y esto, por favor inclúyanse", y nada que arrancaban... dos años, con Cámara y Comercio, con el Sena, con algunas instituciones. Cuando vino monseñor Samuel Silverio Buitrago de Europa, vino enfermo y le rogamos el favor, a los dos o tres días que llegó, que nos acompañara a una reunión en el Sena para presentar muchas propuestas [...] El último discurso que él pronunció ese día fue de lo más preocupante

> porque habló de la situación en la que se encontraba el Cauca. Lo hizo con tal argumentación que convenció a mucha gente y ese día se fundó Acopi. Ahora no reconocen nada de lo de atrás porque dicen que Acopi se fundó en 1990. ¿Qué vale más: poner a andar el tren o montarse cuando ya está en camino? Sin embargo, figuro como socio fundador. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 170)

Otra organización de alcance regional importante para los impresores es la Cooperativa Integral de Impresores y Papeleros del Suroccidente Ltda. (Cooimpresores), la cual atiende, entre otras, las tres ciudades donde se adelantó este estudio. La Cooperativa es para sus miembros un instrumento valioso que les ha servido para tener relaciones ventajosas con los proveedores, acercarse a materiales de calidad y en cantidades precisas para sus necesidades, y principalmente un vehículo para la integración gremial. Al respecto, Libardo Cabrera menciona:

> Pero sí he tenido la oportunidad de tener otras intervenciones a nivel del sector de las artes gráficas, como la Cooperativa de Impresores, y ser miembro desde su fundación con sede en Cali, que actualmente sigue en funcionamiento. Cumple 45 años de funcionamiento en Cali y aquí en Pasto cumplimos 40 años, en estos días [...] También he sido miembro de la junta directiva [...] (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 115)

> Ese ha sido un logro bastante importante, al tener un grupo de treinta personas que últimamente se ha disminuido por diferentes factores, pero es un logro bastante interesante que no es fácil realizar. Por lo general, dentro del gremio había existido una cierta rivalidad y ese hecho de unirnos a través de un vínculo como la Cooperativa permitió que se borraran algunos perjuicios que teníamos entre colegas. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 116)

Reinaldo López también recuerda su participación en la creación, la administración y el sostenimiento de Cooimpresores:

> El 20 o 21 de este mes de octubre cumplimos 44 años de haber fundado Cooimpresores de Occidente Ltda., en Cali. Me doy el gusto de ser el único fuera de Cali fundador de la Cooperativa y pertenecer casi todo el tiempo al Consejo administrativo de la Cooperativa. Desde esa fecha hemos manejado la venta de papeles y de insumos para las artes gráficas [...] en este momento estamos presentes en ocho departamentos; tenemos la sede principal en Cali, funciona el Consejo en Yumbo, y en cada capital tenemos una bodega. Aquí la tenemos en la carrera 11, a mitad de la cuadra del Banco Mundo Mujer. Esa me toca

> administrarla a mí, pero la coordinan directamente desde Cali, son ocho bodegas y se presta muy buen servicio. Ahora solo quedamos cinco o seis fundadores, ya próximos a cumplir cincuenta años. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 162)

Por su parte, Franco López recuerda su participación en la constitución de la sede de Pasto de Cooimpresores, así como el apoyo que él y otros impresores prestaron para culminar las obras del espacio físico de la sede:

> Pertenezco a la Cooperativa de Impresores y Papeleros de Occidente, soy casi de los fundadores. Entré, unos pocos años después de su origen, por capital porque no tenía para imprimir y dentro de la Cooperativa me ha tocado también servir. Elaboré los estatutos del club porque primero fue un club social que sirvió para unirnos los litógrafos, los del gremio de las artes gráficas [...] Era una casita antigua pero no estaba adecuada, así que tocó también meter el hombro para adecuarla y todo eso. Éramos muy pocos los que trabajábamos: era Manuel Segovia, Félix Guerrero y los tres empleados de la Cooperativa, la administradora y los dos compañeros de ella; entonces, nos tocó echar hasta barro y sacar polvo [...] De ahí hubo una disolución, no se ha acabado, yo me retiré; ahí quedaron muy pocos, pero sigue funcionando la Cooperativa. (F. López, comunicación personal, 2017, p. 185)

Como parte de las ventajas que Cooimpresores ofrece a sus asociados, Franco López resalta:

> Gracias a la Cooperativa nos proveen de los materiales que se necesita. Eso ha sido una ventaja porque antes nosotros teníamos que tener bodega; si se necesitaba papel copia, papel bond, lo que más se utilizaba no se podía pedir poquito, tocaba por resmas; entonces, tenía uno que invertir, endeudarse en una cantidad que se iba a quedar ahí unos dos o tres meses sin consumir. Ese era un problema porque a veces venía el vendedor y necesitaba la plática ahí, si no, no le despachaban. Hoy en día, por los materiales no se sufre porque la Cooperativa nos provee casi todos los materiales que necesitamos. (F. López, comunicación personal, 2017, p. 187)

En Pasto aún se conserva el recuerdo del extinto Sindicato de Tipógrafos que agrupó a la mayoría de los impresores de la ciudad en una organización que además de gestionar capacitaciones esenciales para el mejoramiento de la calidad del servicio de impresión, también servía para canalizar el apoyo entre colegas y adelantar actividades recreativas. Los entrevistados resaltan el buen clima entre colegas, a

pesar de que se presentaron problemas esporádicos entre los asociados. Entre los organizadores primó la solidaridad tanto en la forma de compartir conocimientos, hacer préstamos de herramientas, complementar servicios y el apoyo a la gestión empresarial de los miembros. Como muchas organizaciones, el funcionamiento dependía de la buena voluntad del grupo que lideraba la organización, por lo tanto, al fallecer los líderes, el Sindicato desapareció. En los recuerdos de su etapa como impresor, Claude Toulliou hace un breve recuento de algunos miembros del Sindicato:

> Otro fue Manuel Segovia; él tenía una imprenta al lado de los bomberos y él lo que hizo fue ayudar a la conformación de imprentas, de talleres. Le enseñaba a la gente cómo montar su taller. Usted habla con los tipógrafos viejos porque los nuevos ni lo conocen, ellos dicen: "yo inicié con Manuel Segovia, él fue quien me enseñó, no era egoísta, era muy buena gente". Se reunían en el Sindicato, allí estaban los principales tipógrafos de la ciudad, era muy bueno, pero se acabó ya. Organizaban sus concursos de sapo, actividades entre ellos, organizaban los cursos con el Sena, tenían su sede en Bomboná, hasta hace unos 10 años. El que manejaba eso era Claudio Muñoz quien también fue director de la Imprenta Departamental, pero cuando Claudio dijo "hasta aquí voy", el Sindicato se murió, como los talleres que se acaban porque se muere el dueño. (C. Toulliou, comunicación personal, 2017, p. 225)

Otro miembro del Sindicato, Franco López, recuerda algunos logros personales dentro de la organización y las labores que hacían regularmente:

> Sí, también pertenecí al Sindicato de Tipógrafos. El Sindicato tuvo una época de los antiguos y en ese tiempo no participé, pero hubo un receso y se volvió a reactivar. En esa época ya era activo. Había maestros mayores que tenían más conocimiento de la época anterior, pero invitaron a un poco de gente joven y seguimos en el Sindicato. Llegué a ser presidente por varios periodos. Se lograron traer cursos de tipografía, en primer lugar, la composición en frío que es la de tipo suelto, letra por letra y también se trajo la composición caliente que es la linotipia. (F. López, comunicación personal, 2017, p. 184)

Con respecto al ambiente entre colegas en el Sindicato, Claude Toulliou manifiesta que:

> Para mí bien porque como yo estaba en la imprenta del departamento haciendo *El Correo* y la imprenta es la que más trabajadores tenía, entonces me decían: "ven, vamos a jugar sapo y yo iba", entonces así me comunicaba con todos y los conocí casi a todos. Lo mismo en los cursos, como el del Sena, yo iba con ellos [...] En el Sindicato de Tipógrafos, como en cualquier tipo de empresa, había peleas, pero de lo que me acuerdo, cuando había las reuniones todos eran muy unidos, nunca vi problemas entre ellos; lo mismo era de un taller a otro, se hacían favores. Cuando uno no tenía la maquinaria para algún trabajo iba donde el otro. En esa época entre la gente de las artes gráficas siempre hubo una relación buena. (C. Toulliou, comunicación personal, 2017, p. 228)

En general, la participación y el compromiso en este tipo de organizaciones han sido positivas y han contado con el compromiso activo de los impresores. Sin embargo, la distinción entre lo que sucede dentro de las agremiaciones y la competencia comercial es marcada. En este sentido, vale la pena reconocer la continua ampliación de la base de empresarios en la industria de las artes gráficas. Los nuevos empresarios presionan el mercado de productos impresos e impactan de manera considerable la cotidianidad de las empresas tradicionales. Frente a los retos de la colectivización y la unión del gremio, Libardo Cabrera menciona que:

> La relación entre los colegas es muy buena, pese a que nosotros éramos un grupo muy reducido; en el año 75 el grupo no pasaba de unas quince empresas de artes gráficas. Y hoy puede haber más de cien empresas ofreciendo los servicios de impresión. Entonces, hay muchos colegas que no se conocen. Hay mucha gente que ha incursionado en el sector de las artes gráficas, pero que ya difícilmente se los puede ver porque la ciudad ha cambiado, antes era una ciudad mucho más pequeña, fácilmente nos identificábamos y también fácilmente nos pudimos agrupar. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 117)

Libardo González expresa su preocupación por el contraste que se vive con la solidaridad entre colegas y la guerra de precios que se disputa en el ámbito del mercado:

> El gremio de las artes gráficas es unido en cuanto a compartir el conocimiento, pero es desunido en cuanto a los precios que se manejan en los productos. En una relación personal con ellos, es muy buena, es un gremio donde se puede tratar con ellos, compartir conocimientos, sobre todo la amistad. (L. González, comunicación personal, 2017, p. 142)

La relación con el Gobierno

Las artes gráficas han estado sumidas en la lógica del mercado en la mayor parte de su existencia, lógica que las ha condenado a la obsolescencia desde la aparición de la tecnología digital. Por otra parte, su componente artístico ha sido valorado solo parcialmente, bien por instituciones culturales que apoyan este tipo de productos que incorporan una mezcla de trabajo manual y mecánico, o bien por clientes de larga trayectoria quienes tienen asociada su imagen al estilo del trabajo tipográfico. En la medida en que la tipografía no se entienda por parte de los gobiernos, local y nacional, como una actividad con un fuerte componente artístico y un potencial importante para fortalecer la industria cultural, cabe la posibilidad que esta desaparezca completamente debido al auge de las comunicaciones electrónicas y digitales. En caso de que desaparecieran las artes gráficas, se perdería el conocimiento desarrollado y guardado por los impresores en muchos años de labores. Solo recientemente algunos casos de apoyos oficiales a la conservación del trabajo tipográfico han visto la luz en diferentes partes del mundo, con lo cual se ha logrado la valoración del conocimiento tradicional como un valor patrimonial. Un paso en la dirección correcta fue la edición de las *Políticas de fortalecimiento de los oficios del sector cultural en Colombia* (Ministerio de Cultura, 2018), el cual incluye la producción gráfica y bibliográfica como parte de los oficios que requieren reconocimiento, protección e impulso desde el sector cultural, dada su tradición y valor social. En relación con el riesgo de que la técnica tipográfica desaparezca, Olmedo Franco señala que:

> Puede desaparecer, si no hay un apoyo bueno para poder sobrevivir. Si los gobiernos se interesaran por sostener o mantener oficios como la impresión tipográfica, no se acabaría. Es un arte que no debería perderse por su tradición y lo que significa para el país. (O. Franco, comunicación personal, 2018, p. 126)

Olmedo también resalta las acciones que están adelantando para impedir la desaparición de su oficio: “Estamos buscando que a La Linterna la declaren patrimonio cultural de Cali, eso sería algo muy bueno porque podemos seguir funcionando y sobre todo conservar la impresión tipográfica que hacemos aquí en La Linterna” (O. Franco, comunicación personal, 2018, p. 126).

La industria de las artes gráficas siente marcadamente el declive económico en un escenario competitivo marcado por la informalidad. Del grupo de impresores entrevistados, aquellos que son administradores de sus talleres señalan con cierto sentido de alarma que la competencia desleal y la falta de regulación gubernamental, añadido

a la presión de los altos impuestos que pagan como empresas formales, ha disminuido considerablemente sus márgenes de ganancia llevándolos al límite de la precariedad. Reinaldo López plantea el escenario de la competencia en Popayán de la siguiente manera:

> Llegué a tener dieciocho empleados para el proceso tipográfico, pero me he ido mermando porque la situación cada vez se pone más difícil para las empresas colombianas; lastimosamente aquí el Gobierno no apoya a la empresa privada, lo que hace es clavarle cada vez más impuestos, entonces nos está acabando tontamente [...]. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 161)

> Ahora sí hay que pensar para dónde vamos a coger, porque se nos puso color de hormiga el negocio. Cada día nuestros presupuestos y nuestra manera de trabajar están más jodidas, la competencia regalando los precios, las otras ciudades que vienen a recoger lo bueno que queda, y los impuestos... uno está trabajando para la Dian, trabajando para darle el 35 % de las utilidades a la Dian, no se está haciendo nada, el Gobierno se está robando todo y no se justifica el esfuerzo. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 166)

En Pasto la situación, como lo atestigua Franco López, es similar; él lo manifiesta a través de su inconformismo con la remuneración que obtiene por su trabajo:

> Como le contaba de las tarjetas, hoy en día la guerra de precios es muy dura. Actualmente, a eso que llamamos las imprentas de maletín, esas que usted hace con un facturero y anda en la calle vendiendo. Entonces, ellos tienen la facilidad, vienen aquí y se les hace el tiraje que se está haciendo a unos siete mil pesos. Ellos tienen la opción del computador, ellos aprenden a hacer los artes, a diagramar, entonces ellos hacen la diagramación, queman el máster ahí mismo y van al taller y ahí mismo les imprimen. Entonces, una diagramación vale dos mil pesos, el máster vale mil pesos, ahí son tres mil pesos; siete que les cobran por la impresión, son diez mil pesos y compran el papel en la Cooperativa porque a usted le venden al mismo precio al comprar una resma o comprar una hoja; entonces, ellos compran el papel barato. Un trabajito normal sale por quince mil pesos, entonces pueden venderlos en veinte y ellos se sienten satisfechos porque han ganado cinco mil pesos. En cambio, yo gasto los mismos veinte mil pesos, pero tengo que pagar luz, impuestos, arriendo, obreros, entonces no puedo vender a ese precio. Entonces, ahí viene la compe-

> tencia desleal; no desleal, sino que es su medio de vida, pero a los que tenemos talleres, nos perjudican. (F. López, comunicación personal, 2017, p. 188)

No solo la transformación tecnológica afecta la demanda del servicio tipográfico y en general de los servicios de impresión, además las políticas públicas con respecto a los medios de comunicación y el uso del espacio público inciden directamente en la productividad de las empresas. La guerra contra la contaminación visual adelantada por las administraciones locales de las ciudades y los municipios del país ha impactado la demanda de productos que antes eran tradicionales como los carteles de eventos y funerales, así como el control de la publicidad política en épocas electorales. Las administraciones de los gobiernos locales antes de tomar medidas tendientes a organizar la comunicación en el espacio público han optado por impedir la ubicación de avisos impresos y promover los electrónicos. Refiriéndose a la última crisis económica que vivió La Linterna, Olmedo Franco menciona:

> Bueno, la última crisis inicia en el año 2016, cuando llegó Peñalosa a la Alcaldía de Bogotá. Para nosotros, Bogotá significaba el 70 % de la producción de La Linterna, pero Peñalosa prohibió fijar carteles en las calles, entonces pues nos quebró una pata con eso porque allá teníamos los mejores clientes: el Teatro Nacional, el Festival Iberoamericano de Teatro, el Camarín del Carmen, el TPB, mejor dicho, casi toda la oferta cultural que había en Bogotá. También hacíamos la promoción para los artistas que llegaban a la capital, pero todo eso se acabó. Ahora nos ocupan personas, artistas y negocios que les gusta este arte, entonces ya es graneado lo que llega aquí. (O. Franco, comunicación personal, 2018, p. 126)

Libardo Cabrera recuerda al respecto de los carteles para difuntos:

> También los famosos carteles para funerales que se hacían en muchas cantidades, porque dependía de la demanda de avisos por la persona que había fallecido; se invitaba a los familiares, los amigos, entonces esa era una labor que se hacía muy especial, muy de nuestra región porque por lo general en eso se tenía que trabajar horas extras, horas nocturnas, para el otro día tener listo para que la ciudadanía conociera quién había muerto y asistieran a sus funerales. Eso era un trabajo muy típico de la época, se empapelaba la ciudad dependiendo de la importancia y trayectoria del difunto. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 114)

La situación de las imprentas presenta un antecedente preocupante relacionado con las imprentas departamentales, las cuales perdieron la importancia que tenían como referentes de las artes gráficas locales. Esto sucedió al final del siglo xx debido a los innumerables problemas de administración y la falta de renovación de equipos. La ausencia de políticas claras por parte de los gobiernos locales para la conducción de las imprentas públicas llevó a su detrimento y pérdida de relevancia en las regiones, en una fuerte señal del desinterés gubernamental por las artes gráficas. En la memoria de los impresores persiste el recuerdo de las emblemáticas imprentas departamentales, tanto del Cauca como de Nariño, que en su momento fueron las mejor dotadas en la región y ahora son talleres pequeños con una capacidad limitada de producción. Sobre la Imprenta Departamental del Cauca, Víctor Prado señala:

> El terremoto [ocurrido en 1983] fue el principio del fin para la imprenta. Marcó un antes y un después. Antes del terremoto, los Talleres del Departamento eran la mejor imprenta de lejos en la ciudad, luego le seguía la Editorial López, que fue y es una empresa privada muy organizada. A nosotros en cambio esa tragedia sirvió para desorganizarnos [risas de todos]. Aquí en vez de mandar gente profesional interesada en que funcione bien la imprenta, los políticos de turno nombraban gerentes sin el conocimiento administrativo y de gestión que requería la imprenta, mucho menos sabían de artes gráficas y cómo funciona esta industria. (V. Prado, comunicación personal, 2017, p. 197)

Al recordar su paso por la Imprenta Departamental de Nariño, Claude Toulliou menciona:

> Partiendo de que era una empresa oficial, entonces había gente que estaba por política. Había unos que no tenían ni idea de que era la imprenta, pero ahí estaban porque los nombraban los padrinos políticos, como sucede en todas partes. Unos eran porque venían de familias de tipógrafos, por ejemplo, había uno de los Gámez que estuvo por cuarenta años; el papá de él había sido director de la imprenta por los años cuarenta. (C. Toulliou, comunicación personal, 2017, p. 224)

Creación de alianzas entre talleres y entidades

Otra forma de asociatividad que llevaron a cabo los impresores consiste en las alianzas con otras organizaciones para el desarrollo de proyectos específicos en beneficio de las entidades participantes. En los relatos hubo dos casos concretos que destacan el ánimo asociativo

en beneficio de las imprentas y su actividad cultural: el primero relacionado con el rescate de La Linterna y el segundo con un proyecto educativo en el cual la Editorial López participó.

Con respecto a La Linterna, el apoyo de organizaciones culturales ha sido de suma importancia para que pueda seguir operando en los momentos actuales de cambio tecnológico. Es así como grupos de jóvenes artistas y diseñadores de Cali dieron su apoyo para promover La Linterna como un espacio cultural asociado al rescate patrimonial de las artes gráficas y hacerlo parte de los circuitos artístico y turístico de Cali. Con este apoyo, La Linterna logró tener voz frente a las instituciones gubernamentales de la ciudad y la comunidad caleña. De esta manera, la percepción de la tipografía como una labor obsoleta, elaborada en máquinas en desuso y de una calidad pobre, comparada con la resolución de imagen de los productos digitales de última generación, se ha transformado de manera positiva en una imagen que transmite la idea de creatividad artística, renovación empresarial y conocimiento de uno de los oficios tradicionales que acompañó la historia de Cali en todo el siglo xx. Jaime García menciona frente a los retos que deben afrontar en La Linterna:

> Nuestro mayor y más importante reto es sostenernos, ante todo lo que ahora nos propone la tecnología. En este momentico estamos en riesgo porque, así como ocurrió en Bogotá, que nos cerraron las puertas de los carteles, en Cali puede suceder lo mismo. Y si eso llega a ocurrir, nuestra profesión como tipógrafos se vería en alto riesgo. Queremos hacer frente a esta situación, ahora nos están ayudando un grupo de jóvenes diseñadores y hemos podido darle un vuelco al tema, ahora vemos la impresión como un patrimonio que queremos rescatar. Por ahora vamos sobreviviendo, haciendo frente a las dificultades, pero si las normativas o leyes nos llegaran a cerrar los espacios públicos para fijar los carteles... no sé qué pasará con nosotros... eso sería un temor en este momento. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 136)

Héctor Otálvaro señala los objetivos de La Linterna de la siguiente manera:

> El objetivo a corto plazo es que el Estado reconozca La Linterna como patrimonio cultural porque este arte y lo que hacemos aquí es patrimonio para la ciudad de Cali y también del país. Otro objetivo es conseguir que La Linterna convoque a diseñadores, artistas y todos los que quieran a nivel nacional e internacional, para venir a hacer sus prácticas, crear carteles y poderlos imprimir, porque queremos hacer el cambio a un espacio artístico y cultural más que comercial. (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 178)

En el segundo caso, la Editorial López formó alianza en 1971 con el Sena, sede Popayán, y la Escuela de Artes Gráficas de Bogotá para que los estudiantes de artes gráficas realizaran prácticas académicas con la batuta de Reinaldo López.

> 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 [...]. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 161)

> ¡Tuvimos como ochenta alumnos entre todos! Era una unión de estas imprentas ¡que se acabó por completo! Trabajamos esos quince años, eso sí, cansados de las fumas que nos pegábamos... [risas de todos]. Los profesores se peleaban para que los enviaran aquí a Popayán; los cursos eran seis meses completos. (R. López, comunicación personal, 2017, p. 162)

Sobre la importancia de este tipo de alianzas, Libardo Cabrera recalca su valor como una manera de afrontar las complejidades actuales de la industria gráfica. Las alianzas son para Libardo un mecanismo óptimo para construir nuevos productos que suplan necesidades de los clientes contemporáneos:

> Creo que muchos talleres tendrán que asociarse para buscar un producto nuevo. No creo que desaparezcan y archiven las máquinas, pero sí es necesario buscar un tipo de producto nuevo que pueda estar en el mercado. Crear, innovar cosas que con estos equipos puedan satisfacer algunas nuevas necesidades, pero sí hay una tendencia a la baja. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 119)

Las relaciones familiares como eje transversal del trabajo

Para los impresores, la relación con la familia es vital en la medida en que el resultado del trabajo de varios años se ve reflejado en los logros de sus familias. De alguna manera, los sacrificios que se hacen en el mundo laboral conllevan consecuencias positivas en la vida familiar que le dan valor al esfuerzo e invitan a seguir adelante con el empeño. El trabajo duradero en las imprentas ofrece estabilidad económica para las familias y, en retribución, la estabilidad familiar

representa para las empresas un mayor compromiso con el trabajo. Aunque en las entrevistas casi todos señalaron ideas similares, se resaltan aquí dos respuestas que demuestran la importancia de este aspecto. Por una parte, Jaime García compartió sus logros en las siguientes palabras:

> Los grandes objetivos y propósitos en mi vida pienso que ya los he logrado, ya mis hijos están criados... que es como una de las cosas que más anhela... ya terminaron sus estudios profesionales... logré pagar mi casa... que esto fue con mucho sacrificio, pero, gracias a Dios, ya está esto también. Y de aquí para adelante todo es ganancia... sí me gustaría de pronto conocer, viajar, ¿sí me entendés? A mi edad yo espero disfrutar, pasear... es como eso. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 137)

Así mismo, Afranio Quijano comparte la visión sobre los logros de la tipografía como los logros de su familia:

> A mí la tipografía me ha permitido conseguir mi casa, educar a mis hijos y el sustento diario. Mi hijo mayor es enfermero, y a mi hija le faltan dos semestres también para terminar enfermería, pero por ahora no tiene pensado terminar. (A. Quijano, comunicación personal, 2017, p. 219)

De igual forma, Héctor Otálvaro recuerda los sacrificios que ha hecho por el oficio:

> ¡Sí, claro!, porque nosotros pasamos la mayor parte del tiempo aquí. Digamos que antiguamente manejamos turnos hasta las diez... once de la noche, los sábados o domingos y festivos, porque había mucha demanda de trabajo, entonces se sacrifica la familia. Sucedió, pero actualmente ya no. En los años ochenta y noventa hasta el año 2000, yo diría que se trabajó bastante cuando sí teníamos mucha demanda de trabajo y las litografías no hacían carteles como nosotros. (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 175)

La relación entre las artes gráficas y la familia no se limita solo al sostenimiento económico, fue habitual también la formación de dinastías a partir de la herencia de conocimientos y elementos materiales como talleres y equipos de padres a hijos y de estos a nietos, en una diseminación generacional que incluso llega a alcanzar otras ciudades del país. Uno de los casos que siguió este patrón es el de la familia Cabrera de Pasto. Al respecto, Libardo Cabrera comenta en su entrevista:

> En Prismas Impresores llevo trabajando 17 años como gerente, pero anteriormente pertenecí a la Tipografía Cabrera, de donde viene el oficio y la vocación de las artes gráficas, desde nuestro abuelo Alberto Gámez. En Tipografía Cabrera permanecí 25 años como gerente. Y dedicado a las artes gráficas prácticamente desde la infancia. Desde muy pequeños, Alfredo Cabrera, nuestro padre, nos vinculó a los oficios y nos hizo aprender. Él soñaba con que nosotros siempre lleváramos el oficio que él tanto amó, que tanto quiso y que le dio tanta satisfacción a su vida profesional [...] Nosotros en la época de primaria, por 1960, 66, ya podíamos estar haciendo parte de la empresa como ayudantes y nosotros ya teníamos esa función de colaboración que la llevamos en la sangre, esa vocación. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 113)

Libardo también nos compartió los sucesos empresariales de una rama de la familia que se radicó en Medellín:

> Nosotros somos una familia de trece hijos, somos nueve hombres y cuatro mujeres; cuatro de ellos están en Medellín con una empresa muy exitosa también de artes gráficas. La relación es excelente, compartimos muchos conocimientos, muchas necesidades, las dificultades las tratamos, nos ayudamos, planteamos soluciones. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 120)

Otra forma de relación entre las artes gráficas y la familia, la encontramos en el relato de Franco López en el cual comenta la contratación de hasta cuatro hermanos de una misma familia como empleados de su taller. En esta experiencia, la confianza depositada en un empleado se extiende hacia los hermanos en una cadena que puede perdurar por décadas y en la cual el espacio del taller se convierte en el espacio de reunión familiar.

> Tengo unos compañeros 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. Fueron 4 hermanos en total, uno de ellos se fue a la policía, él se retiró por eso. Álvaro me acompañó desde que comenzamos hasta que falleció y ahí han quedado los otros hermanos. (F. López, comunicación personal, 2017, p. 182)

Al preguntarles a los impresores acerca de la vinculación de sus hijos a sus empresas, se recibieron respuestas diversas. A pesar de las dificultades que tiene el ramo de las artes gráficas, algunos piensan que

es un campo en el cual sus hijos pueden prosperar. Otros expresan que sus hijos mantienen la vocación familiar y están participando de las responsabilidades de sus empresas. Por otro lado, algunos muestran la reticencia que tienen sus hijos hacia este tipo de actividades, no tanto por la actividad en sí misma, dado que muchos han hecho colaboraciones esporádicas a sus padres, en especial en lo relacionado con el manejo de *software* de diseño asistido digitalmente, sino porque su formación académica los ha llevado a otras áreas profesionales.

En el caso de Libardo Cabrera, él cuenta con la ayuda de algunos de sus hijos en las actividades de la empresa:

> Mis dos hijos están vinculados con la empresa. El mayor, Germán, a través de un área de impresión de publicidad, plástico, acrílicos; también tiene el área de dotaciones. Felipe, el segundo hijo, está a cargo del diseño e impresión de unas revistas publicitarias para inmobiliarias, llamado Punto Inmobiliario. Y el tercer hijo, Juan Camilo, se ha dedicado a el derecho, pero también lleva en su sangre las artes gráficas, pero con una visión totalmente diferente a la del abuelo, del papá. Él tendrá que enfrentarse a situaciones totalmente diferentes. (L. Cabrera, comunicación personal, 2017, p. 120)

No obstante, otros como Afranio Quijano piensan que una vez fallezcan, sus talleres desaparecerán ante la ausencia de interés de los hijos en continuar en el rubro de las artes gráficas:

> Ahora ya somos menos, la competencia es poca, pero el trabajo también ha bajado mucho. Todavía me buscan mucho, por la calidad y el trabajo que ofrezco. Aunque en mi caso, cuando yo no exista, mis hijos saben dónde vender el plomo, no creo que ellos sigan con esto (A. Quijano, comunicación personal, 2017, p. 221)

Franco López también tiene una visión poco esperanzadora sobre el futuro de su taller:

> Yo lo veo próximo a terminarse porque a esto hay que meterle la cuestión de la litografía y como le digo, aquí no tengo sucesor, no hay nadie interesado en esto. Me daría mucha pena, no me gustaría que se termine porque eso sería lo que pasaría con este taller. Claro, actualmente, la tipografía está acabada, pero entonces ya no hay quien le siga a la litografía y tocaría inyectar un capital y volver a seguir trabajando, pero no le veo futuro al taller. (F. López, comunicación personal, 2017, p. 189)

De parte de los hijos, varios han recibido ayuda de ellos a modo de colaboraciones ocasionales. Héctor Otálvaro comparte el aporte de su hijo al taller mediante la digitalización de la colección de letras de La Linterna:

> Antes dependíamos de diseñadores en San Nicolás, pero ahora podemos hacer el arte aquí. Con mi hijo hicimos la digitalización de todos los alfabetos que tenemos en La Linterna [...]. (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 174)

> En el año 2005, entre mi hijo y yo sacamos las muestras de impresión en la máquina tipográfica. Luego se escanearon las impresiones y ya con estas imágenes se hicieron los dibujos vectoriales en Corel. (H. Otálvaro, comunicación personal, 2018, p. 174)

En el ámbito digital, Franco López también ha recibido ayuda de su hijo: "Actualmente hay un hijo, él le hace a la diagramación, pero no lo hace para vivir, lo hace para ayudarme a mí. Y le cuento que es muy bueno porque tiene gusto, pero no lo hace como profesión" (F. López, comunicación personal, 2017, p. 190).

Aunque en el estudio no encontramos referencias a hijas interesadas en el conocimiento de las artes gráficas, Claude Toulliou nos recuerda la importancia de las mujeres en el desarrollo de los talleres, en muchas ocasiones de manera invisible pero valiosa para la productividad de las empresas familiares:

> Por último, quería comentar sobre las mujeres que han trabajado en la imprenta que eran hijas, esposas de los dueños de las imprentas. Por ejemplo, Nubia Girón que es la nieta de los Girón o en la Imprenta Agualongo trabajaba la hija. Ellas trabajaban como cajistas, pero no eran muchas; ahora, sí hay muchas mujeres en muchos talleres, las que encuadernan y todo eso. (C. Toulliou, comunicación personal, 2017, p. 231)

A pesar de que muchos hijos no quieren continuar con el trabajo de los padres, estos últimos no pierden la esperanza de que eso suceda en el futuro. Al respecto, Jaime García comenta:

> Y en cuanto a mi hijo, también lo he traído aquí, se ha dado rocecitos con las máquinas, ha hecho cositas pequeñas. A él le gusta la estampación de las camisetas, de los mugs, en eso ha trabajado con nosotros. La idea es meterlo en el cuento, para que cuando yo ya salga por acá, pues él entre para acá [risas de todos]. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 138)

En el caso de Olmedo Franco, él guarda esperanzas de que su nieto pueda heredar el conocimiento que ha desarrollado en este campo:

> Tengo un nieto que tiene 17 años, pero tiene mucho estudio y no ha podido ubicarse en un trabajo y me gustaría que trabaje aquí con nosotros. Y también mi hijo, quien trabajó aquí muchos años aquí, él sabía cómo era el trabajo con las máquinas, pero él ya murió, entonces tengo la esperanza en mi nieto para que no muera el oficio en la familia. (O. Franco, comunicación personal, 2018, p. 127)

Conclusiones

Los datos recogidos y analizados en este libro nos abren un panorama amplio sobre la tipografía del suroccidente colombiano, en la cual se cruzan múltiples líneas de sentido. Las maquinarias, los procesos y las técnicas de impresión, así como los gestos del oficio tipográfico, adquieren aquí la categoría de vivencia en las manos de personas que han dedicado su vida a la imprenta. Lo que en un principio podría considerarse como testimonios subjetivos y parciales, una vez confrontados y conectados en hilos argumentativos, resaltan tanto el conocimiento local como el mundo simbólico de aquellos quienes fueron protagonistas de las artes gráficas en Cali, Popayán y Pasto en los últimos sesenta años. En estos relatos biográficos no solo se perciben los recuerdos, las vicisitudes y enseñanzas del mundo del trabajo, sino además se reactivan elementos fundacionales del mundo de la tipografía y las transformaciones en las artes gráficas de la región. Con estas vivencias, parte de la memoria histórica de la región se reconstruye para dar paso y servir de soporte al trabajo de conservación. Como hemos visto aquí, la historia de vida de los individuos y la historia del contexto se desenvuelven en líneas paralelas y solidarias entre sí; por lo tanto, los individuos revelan una parte del contexto, de la misma forma como el contexto descubre una parte de las actuaciones de los individuos. Aunque el rompecabezas de esta reconstrucción no podemos declararlo resuelto, sí podemos afirmar que las preguntas iniciales de este texto se han transformado en nuevos cuestionamientos sobre la forma de preservar el patrimonio material e inmaterial del mundo de la tipografía. La tipografía y en general los procesos de impresión involucran otros elementos que van más allá del documento impreso, estamos hablando de los procesos de creación, producción, distribución y comercialización de la cultura gráfica en un contexto localizado que se producen en el contacto directo y persistente entre un conocimiento especializado y una maquinaria determinada.

Con esta investigación hemos pretendido aportar a la visibilización de los procesos de impresión, tanto desde la parte material como la inmaterial, poniendo de presente la formación de la identidad in-

dividual de los impresores por medio del trabajo. En este texto, la identidad no aparece como un objeto lógico y coherente, sino como un cúmulo de experiencias, incluso algunas veces contradictorias, que dan cuenta de las transformaciones del sujeto y la subjetividad en relación con el tiempo, la cultura, las técnicas y los oficios. Las cuatro temáticas de análisis recogidas en los capítulos dos al cinco, han abordado algunas dimensiones de esa identidad de forma transversal para resaltar las confluencias y dispersiones de experiencias de manera intersubjetiva. Creemos que detrás de estas dimensiones de la relación impresor-trabajo prevalece una actitud personal que refleja el valor artesanal, al que se hizo alusión en la introducción y el capítulo uno. Siguiendo a Sennett (2013), encontramos que los entrevistados mostraron los rasgos de su compromiso con el oficio tipográfico y las artes gráficas en general, desde diferentes perspectivas. Para ellos la tipografía ha sido algo más allá de un medio de subsistencia, que además se ha convertido en una parte importante de su identidad personal, la cual está fuertemente ligada a los elementos materiales del oficio. Por esto, vivir el cambio tecnológico ha sido en parte una forma de desplazamiento de sus saberes, así como una relegación no solo económica sino principalmente social. A ese desplazamiento deben hacer frente los impresores de diferentes maneras, algunas más afortunadas e innovadoras que otras. Encontrar el camino de regreso a la posición de relevancia que tuvieron las imprentas a principios del siglo xx en la sociedad colombiana ha sido como navegar contra la corriente. Las formas contemporáneas de comunicarse en la sociedad, así como las exigencias materiales actuales han puesto a los conocimientos artesanales, como el de las artes gráficas, contra las cuerdas. Entonces, en este panorama se vuelve pertinente preguntarse por los modelos de conservación mediante los cuales podamos hacer que esos saberes permanezcan entre nosotros por más tiempo. Los saberes artesanales son parte fundamental de la sociedad, tan válidos como los desarrollados en los más avanzados centros informáticos.

En la recolección de datos se hizo evidente que ninguno de los impresores con los que tuvimos contacto conoció las seis técnicas mencionadas en el capítulo dos. El proceso de transformación tecnológica ha sido tan acelerado que ninguno de ellos tuvo el tiempo ni la preparación para adaptarse a la totalidad de procesos que han estado en boga desde la década de los sesenta hasta acá. Cada uno de los impresores, a su manera, se ha acomodado a una o unas pocas técnicas, con sus respectivas maquinarias y procesos, para resistir desde ahí la transformación tecnológica. Resistir se ha convertido en parte del trabajo. Resistir significa para los impresores tratar de mantener la vigencia de sus saberes en un medio que cambia deprisa, porque sus saberes del oficio son capas de conocimiento que se aglomeran unos

sobre otros, en algunos casos alcanzando profundidades insospechadas, esperando seguir siendo útiles, bien practicando el oficio o bien legándolo a las próximas generaciones. Como todo trabajo artesanal, su valor reside tanto en el trabajo bien hecho como en la disposición a transmitir a la juventud las singularidades de las tareas, por menores que estas parezcan. Las vivencias que se han anotado en este texto representan solo una pequeña parte de la cantidad de conocimiento acumulado por varios años de contacto directo y resistencia al medio. Como se resaltó en el capítulo cinco, la importancia de los hijos en la transmisión de la herencia de estos saberes está presente en la mente de los impresores; no obstante, ellos son conscientes de que sus sucesores van a desarrollar otras actividades vocacionales. Por lo tanto, aparece la necesidad de construir políticas públicas y proyectos institucionales que hagan posible la conservación del conocimiento tipográfico, pues una vez los impresores desaparezcan, partirá con ellos lo que han construido. Lograr convertir esos saberes personales en conocimientos abiertos al público enriquecerá, estamos convencidos, el patrimonio local tanto en la forma de construir la memoria colectiva, como en la manera de preservar el componente artesanal del trabajo tipográfico.

Así como las entrevistas nos han permitido acercarnos al reconocimiento de las técnicas de impresión que imperaron en la última parte del siglo xx y primera parte del siglo xxi, también nos han acercado a las características de las sociedades de Cali, Popayán y Pasto en ese mismo periodo. Estas ciudades han sido espacios para el desarrollo de la cultura gráfica, cada una con un patrón diferente, a pesar de la vecindad que guardan entre sí. Cada ciudad ha tenido sus necesidades y urgencias en la reproducción de la escritura y la imagen y ha dado prioridad a formas específicas de demandar los servicios de impresión, como vimos en el capítulo cuatro. Sea a través de carteles funerarios, como en el caso pastuso, o carteles para eventos culturales, en el caso caleño. Los talleres de impresión les dan forma material a las necesidades de expresión e interacción de la población, sean instituciones, empresas, profesionales, individuos, etc. Al leer los relatos aquí consignados no es posible dejar de imaginar cada escena como un bosquejo de lo que fueron las ciudades a través de los recuerdos de los impresores. Sus talleres fueron espacios de reconocimiento social y por sus manos pasaron las palabras que compartieron los unos a los otros. Los diez impresores aquí consultados nos han llevado a revivir cómo eran las ciudades en el pasado cercano, y nos han mostrado el circuito de auge, decadencia y rezago de las maquinarias, las técnicas y los procesos de impresión. En la dinámica relación entre la vida de las ciudades y la continua renovación tecnológica han transcurrido las vidas de las voces analizadas en este volumen. Esta relación dinámica

impresor-ciudad no la podemos reconstruir solamente a partir de la repotenciación de la maquinaria; para eso, debemos recurrir a las experiencias y las voces de quienes vivieron y construyeron el contexto.

Otro aspecto para resaltar con respecto al contexto local tiene que ver con la capacidad de los impresores para agenciar su entorno. Así como algunos entrevistados mostraron que desde la juventud hicieron lo necesario para obtener un puesto laboral en las empresas de impresión y poco a poco fueron avanzando hasta, en algunos casos, establecer sus propias empresas, también en otros casos, varios de ellos, participaron en la creación de asociaciones, gremios o alianzas que les permitieran resistir la competencia, las políticas públicas contra la contaminación visual y, en últimas, el desplazamiento tecnológico. Esta faceta muestra que los impresores no son simples operarios de una maquinaria o individuos sustituibles en su función laboral y social, sino que actúan como agentes comprometidos con la construcción del bienestar familiar y comunitario, como se vio en el capítulo cinco. Las artes gráficas viven en una continua coyuntura con múltiples factores que amenazan su subsistencia, por lo tanto, sus practicantes requieren de una actitud dispuesta al emprendimiento y a la solidaridad gremial para poder mantener la vigencia en la sociedad y defender los ingresos familiares. Esta actitud de resistencia, no solo definida por la fuerza para poder aguantar las presiones, sino también como la obstinación para enfrentar los factores externos impuestos, es un valor social que requiere reconocimiento porque, precisamente, al resistir la coyuntura y conservar las técnicas de impresión, los impresores mantienen vivos los saberes locales. De otra forma no se puede explicar cómo las técnicas tipográficas siguen practicándose, así sea en contados casos, de no ser por la capacidad de los impresores para transformar el entorno, negociar entre las múltiples influencias y motivar el consumo de sus productos.

Los procesos de reconstrucción de las prácticas culturales en torno a la cultura gráfica desarrolladas en los proyectos de investigación de Entre Plomos, en sus diferentes fases, nos ha demostrado que la conservación del patrimonio solo puede hacerse a través de la transmisión de experiencias entre aquellos que vivieron el mundo de las artes gráficas en el pasado cercano y las nuevas generaciones de estudiantes de las carreras creativas como el diseño y las artes visuales. El contacto directo es una estrategia fundamental para motivar a las nuevas generaciones a reconocer el carácter patrimonial del conocimiento vivo a través de los relatos de los tipógrafos. En este sentido es importante considerar que la mencionada transmisión de experiencias tiene que ver por una parte con el funcionamiento de la maquinaria, pero tal vez más importante que eso sea la inspiración que los estudiantes reciben al entender que la vida detrás del mundo de las

artes gráficas es una vida gratificante, que estudiarla conlleva múltiples enseñanzas pertinentes para el ejercicio profesional del diseño y las artes visuales en este tiempo. Independientemente de la incesante transformación tecnológica, en las artes gráficas residen un conjunto de saberes particulares que merecen ser conservados; saberes que están relacionados con las múltiples maneras de abordar un sistema binario para la reproducción de textos e imágenes. La comprensión de estos saberes para las nuevas generaciones es una herramienta de gran valor para poder sacudirse de la tiranía y estandarización de los medios digitales y las empresas informáticas. En otras palabras, este ejercicio de reconocimiento patrimonial es también, a largo plazo, un ejercicio de resistencia cultural para las disciplinas creativas.

En la dimensión educativa de esta aproximación al patrimonio local subyace una propuesta de interconexión de experiencias que también se desenvuelven en el eje espacial y que no se limita solamente a las tres ciudades en las cuales se realizó el trabajo de campo. Entablar una reconstrucción de saberes implementando entrevistas biográficas ofrece la oportunidad de intercambiar experiencias. El intercambio de experiencias es una vía para romper el aislamiento al cual se condenan los saberes. La experiencia de la transformación de La Linterna en patrimonio cultural de Cali es una posibilidad latente para otras imprentas en ciudades como Pasto o Popayán. Así mismo, la experiencia del Laboratorio de tipos móviles de la Universidad del Cauca es una posibilidad para otras localidades del país. En esta dimensión espacial es de suma importancia la integración de los investigadores e impulsores de la historia de la imprenta local, como el caso de Claude Toulliou en Pasto, así como el Instituto Caro y Cuervo que ha sostenido la tradición tipográfica de la Imprenta Patriótica, en Bogotá, con el funcionamiento de sus máquinas de linotipia y tipografía. Aunque no existen numerosas experiencias de conservación del patrimonio gráfico en Colombia, lo más importante consiste en crear espacios de encuentro en los cuales estas se puedan reconocer, valorar y aprender unas de otras, para así fomentar el apego de las nuevas generaciones al patrimonio gráfico colombiano. Como se mencionó en la introducción, la importancia de iniciativas como la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica implican la posibilidad de fortalecer esas conexiones con otros proyectos de conservación y revitalización patrimonial. Este libro se propone como un escenario de reflexión para la contrastación, comparación y confrontación con voces de otra procedencia y queda abierto a esa posibilidad.

Valga mostrar en este punto el valor patrimonial de la imprenta a través de las palabras de Jaime García de La Linterna:

> Sí es rentable porque se está educando un público para que vea el lado cultural y reconozca el producto como una obra de arte. Entonces eso le ha dado un valor agregado a este trabajo. Reconozco que, con tantos años de labor, ya veía muy monótono el proceso de poner letras... tallar... entintar... la impresión... y así una y otra vez... pero la verdad es que cuando empezaron a llegar los turistas, quienes reconocieron ese valor del que estamos hablando y que defendemos hoy en día, ya comprendí este arte desde otra perspectiva; personalmente me cambiaron ese concepto que yo tenía de la monotonía, y me convencí de que esto es un arte. (J. García, comunicación personal, 2018, p. 137)

Finalmente, consideramos importante advertir acerca de la necesidad de la innovación productiva como mecanismo para revitalizar el patrimonio gráfico. Si bien es cierto y se ha insistido en este volumen sobre esto, la transformación tecnológica ha implicado un desplazamiento de los saberes particulares sobre maquinarias, técnicas y procesos de impresión; también es cierto que el reposicionamiento innovador de estas técnicas y estos procesos en el mercado abre posibilidades comerciales importantes, como varios proyectos internacionales lo han demostrado. Es necesario un cambio de paradigma productivo para encontrar nuevas opciones para el desarrollo, el reconocimiento y la apropiación de los oficios tipográficos en la cultura contemporánea que permita otorgar valor a esos saberes y mantenerlos en el tiempo. Por eso mismo es importante conectar los saberes de los antiguos impresores con las nuevas generaciones; juntos, las oportunidades de prosperar incrementan considerablemente. En la medida en que empecemos a entender la tecnología fuera del marco del determinismo tecnológico, estaremos acercándonos a una concepción innovadora de los procedimientos gráficos. En la actualidad, ya se cuenta con políticas públicas que permiten salvaguardar oficios considerados patrimoniales como la Política de fortalecimiento de los oficios del sector cultural en Colombia establecida por el Ministerio de Cultura (2018). Este tipo de marcos institucionales sirven de apoyo para la ejecución de múltiples innovaciones en la revitalización del patrimonio gráfico, sin embargo, su implementación depende de los proyectos surgidos en las comunidades donde las tradiciones siguen resistiendo.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 6

Entrevista a

Libardo Cabrera

Tipografía Cabrera y Prisma Editores | Pasto | 2017

>>

Asistentes:
Impresor Libardo Cabrera (LC) y profesor Hugo Alonso Plazas (HAP).

HAP: *Díganos por favor su nombre, su edad y las empresas que ha administrado.*

LC: Mi nombre es Libardo Cabrera Gámez y mi edad son 63 años. En Prismas Impresores llevo trabajando 17 años como gerente, pero anteriormente pertenecí a la Tipografía Cabrera, de donde viene el oficio y la vocación de las artes gráficas, desde nuestro abuelo Alberto Gámez. En Tipografía Cabrera permanecí 25 años como gerente. Y dedicado a las artes gráficas prácticamente desde la infancia. Desde muy pequeños, Alfredo Cabrera, nuestro padre, nos vinculó a los oficios y nos hizo aprender. Él soñaba con que nosotros siempre lleváramos el oficio que él tanto amó, que tanto quiso y que le dio tanta satisfacción a su vida profesional.

HAP: *¿Exactamente cómo ingresó al mundo de la tipografía, fue en esa época cuando era niño? ¿Cómo fueron esos primeros pasos en el ámbito de las artes gráficas?*

LC: Junto con mis hermanos nosotros éramos muy inquietos porque en el mismo sitio donde vivíamos teníamos la empresa. En nuestros ratos libres, después de asistir a la escuela, salíamos hacia el taller y nos explayábamos mirando las máquinas funcionar y viendo cómo se hacía el proceso de tipografía; entonces, eso nos llevaba a tener una ilusión. 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 y 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.

En las últimas décadas ya han llegado máquinas con tecnología moderna para suplir la mano de obra y poder hacer el trabajo en forma más técnica, más profesional y en menor tiempo. Pero en esa época, la forma como nos fuimos vinculando a las artes gráficas fue a través de ese conocimiento de esa famiempresa que se formó entre padres e hijos.

Figura 13. Libardo Cabrera. *(En la página anterior)* ↵
Fuente: Grupo de investigación en Historia y Teoría del Diseño
Foto: Linamaría Vargas

HAP: *¿Cómo era el ambiente en el taller? ¿Qué oficios se practicaban? ¿Cuántas personas trabajaban en el taller?*

LC: En esa época, estamos hablando más o menos del año 1952, el año en que mi padre creó la empresa que se llamaba Tipografía Cabrera. Nosotros en la época de primaria, por 1960, 66, ya podíamos estar haciendo parte de la empresa como ayudantes y nosotros ya teníamos esa función de colaboración que la llevamos en la sangre, esa vocación. El sistema era un sistema tipográfico, muy antiguo, de letras sueltas, por eso se llama tipo porque era el carácter de la letra, donde venía letra por letra formando todo el abecedario y todos los signos del lenguaje. Eso permitía que se levantaran los textos. La palabra levantar quería decir armado o digitación ahora en los computadores; en ese tiempo se llamaba levantar un texto que era ir componiendo letra por letra las palabras y a la vez ir haciendo la corrección. Esto permitió que la persona que armaba los textos fuera un gran corrector porque obligadamente hacía de una vez la corrección. La corrección de los textos más adelante era muy mínima porque ya se confiaba que el armador de texto tenía un conocimiento muy bueno de la ortografía de las palabras. Lo que se elaboraba era la papelería, los impresos comerciales, facturas, membretes, sobres, boletería para rifas y espectáculos, hojas volantes; también los famosos carteles para funerales que se hacían en muchas cantidades porque dependía de la demanda de avisos, según la importancia de la persona que había fallecido. Se hacían a manera de invitación para que familiares y amigos asistieran a los servicios funerarios. Esta era una labor muy especial, muy de nuestra región, por lo general en eso se tenía que trabajar horas extras nocturnas para que, al otro día, muy temprano, todos se enteraran del suceso y tuvieran la oportunidad de acompañar a la familia del difunto y despedirse de él. Era un trabajo muy típico de la época, se empapelaba la ciudad dependiendo de la importancia y trayectoria del personaje.

HAP: *¿Se utilizaban tipos de madera?*

LC: Se utilizaban tipos de madera. Los tipos pequeños de texto venían en plomo, un componente que se trabajó por mucho tiempo pese a su toxicidad, pero en ese tiempo no se le dio mucha importancia; pero hoy en día, está prohibido trabajar el plomo. Las letras grandes, para anunciar el nombre que era lo que más se destacaba, eran talladas en madera; era un arte de las personas que se dedicaban a elaborar letras hasta de 10 o 12 centímetros de tamaño. Estas letras se hacían en Pasto, había artistas que las tallaban.

HAP: *¿Recuerda nombres de personas de esa época en la Tipografía Cabrera?*

LC: La verdad, no. Sí tengo una imagen muy lejana porque ese fue un arte que desapareció muy rápido, eso no fue muy duradero porque la demanda que tenía en

el mercado era muy poca, y por su calidad esas letras duraban mucho tiempo. Recuerdo que venían de Ecuador artesanos que estaban más dedicados a la cuestión, pero aquí había una persona, se me escapa el nombre y qué interesante sería volver a averiguar cómo se llama, de pronto con la familia. En Ecuador había muy buenos talladores de letra. Había un comercio, pero no un comercio importante, eran trabajos artesanales que producían diferentes tipos de letra, es decir, sus formas se hacían con rasgos diferentes y eso era lo que se apreciaba y lo que necesitaban los talleres, para destacar algunos textos.

HAP: *¿En qué otras empresas o lugares de artes gráficas ha trabajado en la ciudad o en otra ciudad?*

LC: La verdad, solamente he tenido la oportunidad y la dicha de trabajar en empresas de familia, con mis hermanos y en esta empresa que es en asociación con mis hijos. Pero sí he tenido la oportunidad de tener otras intervenciones a nivel del sector de las artes gráficas, como la Cooperativa de Impresores, y ser miembro desde su fundación con sede en Cali, que actualmente sigue en funcionamiento. Cumple 45 años de funcionamiento en Cali y aquí en Pasto cumplimos 40 años, en estos días. Lógicamente hay una celebración dentro de las condiciones que se han presentado. Estamos haciendo promociones, tendremos un evento importante central en Cali a finales de octubre. También he sido miembro de la junta directiva.

HAP: *¿En qué campos de la tipografía ha tenido experiencia de oficio?*

LC: Personalmente, nosotros aprendimos todo en la época de la tipografía, aprendimos desde el armado de los textos, de las planchas o de los moldes, a manejar una máquina, hacer terminados, hacer empaque, entregar y hasta cobrar. Nosotros hacíamos de todo. Luego los años fueron pasando y terminamos el bachillerato; yo me fui para la Universidad de Nariño, egresé como economista en 1982 y lógicamente me ascendieron como gerente de Tipografía Cabrera y tomé un rol diferente desde el punto de vista administrativo. Desde entonces estoy un poco alejado de la parte técnica y de funcionamiento porque ahora tengo una mirada más de la administración y la dirección de diseño, desde donde dirijo la empresa.

HAP: *A lo largo del recorrido que ha tenido en el mundo de las artes gráficas, ¿cuáles considera que han sido los obstáculos persistentes en el oficio durante todos estos años?*

LC: Hay varios, unos más importantes que otros. Un obstáculo grave en las artes gráficas ha sido la capacitación del personal. 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 y Cali, 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. Ahora, pasando a la actualidad, después de que vino la tecnología, el modernismo, los computadores, la competencia aumentó y parece que creamos un conflicto con las empresas oferentes. Ya la oferta es mayor, la demanda disminuyó por las campañas que vienen desarrollando en favor del medioambiente, por la defensa de los árboles, pese a que el producto nuestro viene de la caña de azúcar. Es un error que se está cometiendo, nosotros estamos empeñados en hacer entender a la sociedad que no derribamos un solo árbol. Solamente se produce papel periódico en países como Chile, Brasil y Canadá que tienen bosques renovables. Colombia ha intentado producir el papel periódico a base de pino, pero no ha tenido éxito. En el Valle del Cauca se está produciendo la cantidad suficiente para el consumo a base de fibra virgen de caña de azúcar. Todo el papel que nosotros estamos consumiendo es biodegradable y no producimos ningún efecto nocivo contra el equilibrio ambiental. Las tintas son amigables con el medioambiente, las soluciones para la limpieza de las máquinas también son amigables con el medioambiente, y en eso las artes gráficas han evolucionado mucho. Entonces, ese problema que se tenía antes de pensar que se iba a afectar el medioambiente hoy se ha superado y estamos comprometidos para causar el menor impacto negativo a la naturaleza.

HAP: *¿El mantenimiento y los repuestos de la maquinaria son fáciles de conseguir en Pasto?*

LC: Los equipos todos son extranjeros, todo el equipo está producido principalmente en Alemania, la cuna de las artes gráficas. En importancia está también Japón y Estados Unidos; últimamente, Brasil también ha incursionado. Pero Europa es el centro más importante que tenemos para proveernos de estas maquinarias y de equipo de reposición. Los repuestos llegan. Hay concesionarios aquí en Colombia y disponen de las partes que son más susceptibles de cambio; con respecto a otras partes, en raras ocasiones hay que hacer la importación. Estados Unidos tiene también buena provisión de insumos para las artes gráficas.

HAP: *¿En estos años dedicado al oficio de las artes gráficas, ¿cuál cree que han sido los logros más significativos de su carrera?*

LC: Hay cosas satisfactorias por el hecho de haber creado la Cooperativa de Impresores, que ha sido una asociación que ha servido muchísimo para la defensa del sector, la comercialización de los productos, la capacitación, la integración; en general es un gran apoyo para la defensa de los intereses del sector. Ese ha sido un

logro bastante importante, al tener un grupo de treinta personas que últimamente se ha disminuido por diferentes factores, pero es un logro bastante interesante que no es fácil realizar. Por lo general, dentro del gremio había existido una cierta rivalidad y ese hecho de unirnos a través de un vínculo como la Cooperativa permitió que se borraran algunos perjuicios que teníamos entre colegas. Desde el punto de vista técnico, el logro importante es la tecnificación de la producción. Pasar del sistema tipográfico, al sistema litográfico, luego al *offset* y ahora a la impresión láser; esos pasos son trascendentales en las artes gráficas porque representa un cambio histórico. La tipografía duró muchos siglos, desde el periodo de su creación hubo pocos avances en el proceso hasta que tecnológicamente se empezaron a ver cambios, como lo fue la impresión litográfica. El sistema *offset* duró más de un siglo y luego se pasó a la impresión láser, cuyos cambios y avances van mucho más rápido. De esos cambios no fuimos ajenos nosotros. Cuando nos decían que iba a llegar, lo mirábamos muy lejano, pero a través de la informática, la tecnología y el internet, en un abrir y cerrar de ojos todo cambió.

HAP: *¿Cuál es la relación con los colegas acá en la ciudad?*

LC: La relación entre los colegas es muy buena, pese a que nosotros éramos un grupo muy reducido; en el año 75 el grupo no pasaba de unas quince empresas de artes gráficas. Y hoy puede haber más de cien empresas ofreciendo los servicios de impresión. Entonces, hay muchos colegas que no se conocen. Hay mucha gente que ha incursionado en el sector de las artes gráficas, pero que ya difícilmente se los puede ver porque la ciudad ha cambiado, antes era una ciudad mucho más pequeña, fácilmente nos identificábamos y también fácilmente nos pudimos agrupar. También han llegado diferentes áreas de producción y las ofertas del mercado han cambiado. Ahora está más al alcance, la impresión en soportes diferentes al papel, como plástico, lámina o tela; entonces, estas son áreas nuevas que se van abriendo como otras especializaciones. Y siempre está presente la tendencia de disminuir el papel, no solamente por las campañas ecológicas, sino porque el computador ahorra mucho lo que es el consumo de papel e impresos. La gente quiere ahora llevar sus archivos, sus controles y su documentación digitalmente, más que todo.

HAP: *¿Cómo es la relación con los clientes, bien con la gente o con las empresas?*

LC: El cliente es fiel. El cliente, por muchas razones, quiere permanecer con una tipografía porque ya le conocen sus gustos, conocen la calidad del trabajo, la forma y cumplimiento de entrega; entonces, se hace una buena empatía entre el cliente y la tipografía. Hay clientes de muchos años y aunque la competencia los atrae por costos y otras estrategias, ellos, por lo general, vuelven a visitarnos porque saben que encuentran algunas condiciones que les dan mayor tranquilidad,

sobre todo cuando quieren asegurar la presentación estandarizada de su producto y no correr riesgos en un mercado tan competitivo.

HAP: *¿Cree que el mercado de la tipografía es similar al que había hace diez o veinte años?*

LC: No. El mercado de la tipografía ha cambiado mucho, la demanda y las exigencias del mercado han hecho que cambien las condiciones. El cliente anteriormente no tenía tantas expectativas en cuanto a la presentación; hoy en día estamos compitiendo con productos de muy buena calidad venidos de otras latitudes con muy buena presentación. Esto hace que nosotros debamos ofrecer al cliente productos de excelente presentación; por ejemplo, en el caso de los catálogos de productos de sectores como el cuero, el barniz de Pasto o la construcción, los clientes son muy exigentes con el producto final. Para la producción de *brochures*, catálogos, plegables, etc., nuestros diseñadores y las tipografías estamos obligados a presentarle la mejor opción al cliente. En eso ha cambiado mucho, cada vez se está exigiendo más calidad y atractivo en el impreso.

HAP: *¿Cómo es el día a día en su trabajo, en su papel de administrador y cómo es el día a día del personal que trabaja acá?*

LC: Normalmente hay una revisión de las tareas que se van a desarrollar durante el día. Se lleva un cuadro de producción para mirar en qué estado se encuentra el producto asignado a cada una de las áreas. En la parte de diseño, también se lleva un control de producción de los artes finales.

HAP: *¿Qué productos se ofrecen entre producto digital y producto offset?*

LC: Cuando son cantidades pequeñas, la tendencia es la impresión láser, con la que se obtiene muy buena calidad con los equipos que tenemos y cuando se necesitan mayores volúmenes de impresos, se acude a la impresión litográfica porque las máquinas imprimen en una hora alrededor de 5000 o 6000 unidades. Los clientes encargan, sobre todo, impresos publicitarios, para dar a conocer sus productos. En la parte administrativa también se producen algunos controles, boleterías, formatos más que todo de control administrativo, pero la impresión publicitaria de revistas, folletos, catálogos, tiene alta demanda. Hay muchos clientes que quieren un catálogo bien presentado porque necesitan dar a conocer características de sus productos con mayor detalle, entonces acuden a la impresión litográfica.

HAP: *Cuéntenos alguna anécdota que haya vivido en este mundo de las artes gráficas, algo que quiera compartir con nosotros.*

LC: Aquí uno puede reírse, en algún momento, de las cuestiones ortográficas; cuando se cae en alguna confusión de una letra, una letra más o una letra menos le puede cambiar todo el sentido a una palabra, una frase, una oración; entonces, es el error más común. Por ejemplo, en un catálogo para un importante hotel de la ciu-

dad que ofrecía juegos de billar, el trabajo se fue con la palabra jueves de billar. Cosas como esta son muy sencillas, pero que pueden causar disgusto y preocupación, y que luego pasan al plano de anécdotas porque, afortunadamente, todo tiene solución. Otras cosas anecdóticas sucedían cuando se elaboraban los votos para las campañas políticas, porque había grupos de nombres para concejo o asamblea con un candidato; en muchas ocasiones pasó que se confundió el concejo de un municipio con otro. Eso podía causar un gran disgusto, pero, en general, el buen genio, el buen humor y el buen ambiente siempre han permanecido en los talleres de imprenta porque es un trabajo muy variado, no es monótono, los operarios tienen la oportunidad de distraerse porque no están haciendo lo mismo de forma repetitiva, lo cual hace que la mente esté más centrada y atenta en cosas nuevas. Las dinámicas del taller contribuyen a mantener un buen entusiasmo entre el personal, por la creatividad y las ideas que puedan surgir, por eso mismo tiene el nombre de artes gráficas porque nace del principio de habilidad, conocimiento, diseño e imaginación.

HAP: *¿Qué percepción tiene acerca de los cambios tecnológicos que se han dado, desde que usted comenzó en el mundo de las artes gráficas hasta la actualidad?*

LC: La evolución de la tecnología a nivel mundial es bastante significativa. Nosotros no podemos escapar de ese cambio que se da a nivel global. Creo que las artes gráficas van en declive en cuanto a su consumo. La informática, el internet, van supliendo el papel de las tipografías y las litografías. El mundo cada vez necesita información más corta, más rápida; eso afecta a nuestra antigua forma de publicaciones largas. El usuario cada vez tiene menos tiempo de leer, entonces se necesitan cosas rápidas. La tendencia es a producir publicidad corta, que con la vista el lector entienda el tema sin necesidad de desarrollar un texto. Esa es la tendencia del mundo moderno. El internet dice rápidamente cuáles son los productos que se están ofreciendo, y cuando el cliente quiere entrar en más detalle puede acudir a nuestros catálogos. Todos los productos tienen su catálogo, ficha técnica, manual de funcionamiento; eso lo prefiere el usuario en papel para leerlo y repasarlo. Un ejemplo es el libro: sigue siendo preferible leerlo página a página, que pasar páginas en la pantalla. Son fenómenos que cambian, evolucionan, porque el mundo trata de ser cada vez más rápido y el papel es una forma de analizar, de detenerse a mirar con más detalle la información.

HAP: *¿Cómo ve el futuro de los talleres tipográficos en Pasto? ¿Van a desaparecer los talleres tipográficos a mediano o largo plazo?*

LC: Creo que muchos talleres tendrán que asociarse para buscar un producto nuevo. No creo que desaparezcan y archiven las máquinas, pero sí es necesario buscar un tipo de producto nuevo que pueda estar en el mercado. Crear, innovar cosas que con estos equipos puedan satisfacer algunas nuevas necesidades, pero sí hay una tendencia a la baja.

HAP: *¿Qué consejo le daría a las nuevas generaciones que se están vinculando no solo al diseño, sino también a las artes gráficas?*

LC: Nosotros no podemos ser ajenos a crear un producto amigable con el medioambiente. Debemos hacer un producto para ofrecer al mercado, que sea de consumo rápido, que no tenga problemas que puedan afectar el equilibrio ecológico y sobre todo que sea competitivo; por ejemplo, los empaques en el área de alimentos tienden a ser prácticos, de presentación impecable, su contenido no se puede ver afectado y el cliente pide que también sean biodegradables. Entonces, lo que se les puede decir a las nuevas generaciones es ir adelante con la investigación para saber cuáles son las tintas amigables con el medioambiente, cuáles son los productos plásticos o de papel que se pueden degradar fácilmente y cuáles son las formas de presentación que más le convienen al consumidor. Por otra parte, está la tendencia a que las empresas de artes gráficas también seamos diseñadores de la publicidad para nuestros clientes. Ellos tienen conocimiento para desarrollar el producto, pero muchas veces se equivocan en la presentación, el empaque o su publicidad. Entonces, nosotros debemos crear muchos sistemas para llegar a *x* o *y* producto con una propuesta de cómo se lo presentaría en el mercado, a través del internet, a través del impreso o de cualquier otro medio que se requiera.

HAP: *¿Los miembros de su familia van a continuar el legado?*

LC: Mis dos hijos están vinculados con la empresa. El mayor, Germán, a través de un área de impresión de publicidad, plástico, acrílicos; también tiene el área de dotaciones. Felipe, el segundo hijo, está a cargo del diseño e impresión de unas revistas publicitarias para inmobiliarias, llamado Punto Inmobiliario. Y el tercer hijo, Juan Camilo, se ha dedicado a el derecho, pero también lleva en su sangre las artes gráficas, pero con una visión totalmente diferente a la del abuelo, del papá. Él tendrá que enfrentarse a situaciones totalmente diferentes.

HAP: *¿Cómo es la relación con el resto de los miembros de la familia Cabrera?*

LC: Nosotros somos una familia de trece hijos, somos nueve hombres y cuatro mujeres; cuatro de ellos están en Medellín con una empresa muy exitosa también de artes gráficas. La relación es excelente, compartimos muchos conocimientos, muchas necesidades, las dificultades las tratamos, nos ayudamos, planteamos soluciones. Afortunadamente hemos tenido un buen criterio para manejar las situaciones, un ambiente muy sano y una cosa muy importante es que la sociedad nariñense nos ha apreciado mucho porque ha encontrado en la familia Cabrera una oportunidad para resolver sus necesidades de impresos; afortunadamente gozamos de ese aprecio y reconocimiento que nos ha ayudado a posicionarnos y estar siempre en el mercado.

CAPÍTULO 7

Entrevista a

Olmedo Franco

Talleres La Linterna | Cali | 2018

Asistentes:
Impresor Olmedo Franco (OF) y profesora Laura Sandoval (LS).

LS: *Señor Olmedo, esta entrevista tiene el propósito de reconstruir la memoria del oficio tipográfico en Cali, a través de las personas que conocen este arte. Le agradecemos mucho el espacio que nos permite para conocer su trayectoria y perspectiva en este tema.*

OF: Sí, muchas gracias a ustedes, la cuestión es que yo me salí de estudiar y como estaba urgido de trabajo, mi primo Salvador Franco me trajo acá y aquí me quedé. Inicié como mensajero y por accidente terminé en la impresión tipográfica y eso me gustó mucho, me fascinó.

LS: *¿Ha trabajado en otros lugares aparte de La Linterna?*

OF: Trabajé con la cabuya, esa fibra que se usa para hacer artesanías y bolsas. Trabajé en eso por un tiempo, pero no permanente; fue más bien un trabajo esporádico.

LS: *¿Qué obstáculos le ha tocado afrontar para continuar y avanzar en este oficio?*

OF: Hemos pasado varias crisis por las malas administraciones de los patrones, se ha visto mucha desorganización y llevamos del bulto, como se dice, los que trabajamos aquí.

LS: *¿Logros significativos que haya alcanzado?*

OF: Gracias a mi trabajo, hoy en día tengo mi casa y he sobrevivido hasta ahora, me ha dado todo lo que tengo en la vida.

LS: *¿Ha tenido inconvenientes con sus clientes?*

OF: Con los clientes, pues sí... a veces por errores ortográficos, por ejemplo. En algunos casos se puede arreglar el trabajo, por ejemplo pegando en el cartel la letra y el acento correctos, pero si el cliente no acepta la enmendadura, pues toca repetir todo el trabajo, perder tiempo y material, es duro eso.

Figura 14. Olmedo Franco. *(En la página anterior)* ↵
Fuente: Grupo de investigación en Estudios tipográficos
Foto: Andrea Catalina Martínez

LS: *¿Recuerda algún trabajo en especial que hayan realizado? ¿Algo interesante que nos quiera compartir?*

OF: Aquí hay varias clases de clientes: hay unos que no son tan exigentes, los carteles que mandan a hacer de los pueblos, por ejemplo, llegan sin ortografía y entonces acá nos toca corregir toda la ortografía y organizar redacción y sacar texto para que salga bien el cartel. A veces le ponen demasiados textos que no se necesitan y que nadie va a leer, entonces aquí hacemos ese trabajo.

LS: *Nos puede contar un poco sobre el devenir de la industria tipográfica en Cali.*

OF: La tipografía en los años que yo entré a trabajar tenía mucha demanda, en esa época todos encargaban tarjetas de matrimonio, para grados, de toda clase de tarjetas, pero cuando ya empezó a llegar la tecnología, ya se fue como bajando el ritmo de trabajo porque la gente casi no manda a hacer las publicidades tipográficamente. Ahora los que encargan trabajos son los que saben de arte y lo valoran; por ejemplo, a los artistas y diseñadores son a los que más les gusta este proceso de reproducción.

LS: *¿Y cree que se puede vivir del trabajo en la imprenta?*

OF: Aunque ya sean pocos los clientes para este arte, creo que todavía se puede vivir del oficio. En Cali hay organizaciones y colectivos que están trabajando por rescatar la tipografía para que no muera y creo que sí, hay esperanza.

LS: *¿Se ha visto en la necesidad de trabajar en otras cosas?*

OF: No, esto ha sido mi vida, siempre me he dedicado a la imprenta aquí en La Linterna.

LS: *¿Cómo es la experiencia con sus colegas?*

OF: Somos más que hermanos porque prácticamente casi todo el tiempo la pasamos acá, más que en la casa, entonces yo digo que uno debe quererse más.

LS: *¿Qué experiencias positivas y negativas quiere compartir en la relación con sus colegas y su día a día?*

OF: Son más las experiencias positivas porque como todos somos diferentes y no tenemos el mismo pensamiento ni nada de eso, entonces cuando uno tiene una idea todos la debatimos y ahí se llega a un acuerdo y se replantean las cosas o se concretan proyectos.

LS: *¿Ha tenido que hacer sacrificios por su trabajo?*

OF: Pues cuando hay mucho trabajo y se requiere la presencia de uno por acá, yo lo hago, como le digo más tiempo es el que se pasa en la empresa que en la casa.

LS: *¿Le parece que está bien remunerado el oficio de la tipografía?*

OF: Con tantos años que llevo aquí trabajando, el derecho es que estuviera devengando un sueldo bien bueno... pero no... gracias a Dios con lo que tenemos ahora y como vamos, conseguimos para sostenernos.

LS: *¿Le parece que para ejercer este oficio se necesita ser creativo?*

OF: Se necesita algo de creatividad para ciertas cosas que suceden en el proceso, porque muchas veces no salen las cosas como se piensan al principio.

LS: *¿Cuál es la época del año en la que cree que hay más trabajo y qué producto tipográfico es el mejor pagado por los clientes?*

OF: Anteriormente en elecciones y diciembre eran las mejores épocas para nosotros, pero eso ya ha cambiado, hoy en día lo que es enero, febrero y marzo son meses muertos para nosotros. Pero ahora como trabajamos más con trabajos experimentales y artísticos, más o menos se alcanza a cubrir los gastos de meses malos, pero lo que es publicidad, eso casi no deja ganancia.

LS: *¿Qué tipos de productos tienen ahora en oferta para los clientes?*

OF: En oferta tenemos los carteles temáticos que hemos hecho para eventos, por ejemplo está la colección de los artistas de salsa, o para el mundial hicimos de futbolistas. Otra anterior con películas de los años ochenta y también unos con bandas de *rock*. Estamos ofreciendo el servicio de linograbado, que es hacer talleres para aprender a grabar en linóleo y hacer las ilustraciones o los textos de los carteles.

LS: *¿Ha identificado problemas con proveedores, repuestos para máquinas e insumos... o se siguen consiguiendo las mismas cosas con las mismas calidades?*

OF: Sí, se siguen consiguiendo las mismas cosas. Como las máquinas son mecánicas nosotros podemos hacer el mantenimiento y si alguna pieza se daña, se lleva al torno y allá la hacen, o si el daño es de soldadura también se puede soldar; se reparan fácilmente.

LS: *¿Recuerda algún cliente fiel en La Linterna?*

OF: Jala Jala hace muchos años porque es el mismo dueño que era de Changó y siempre han mandado su publicidad aquí a La Linterna. Otro cliente que no fallaba era el Teatro Nacional, pero a raíz de la prohibición para fijar afiches callejeros en Bogotá, ese cliente se perdió y era un cliente "uno a".

LS: *Ahora nos estaba contando sobre el servicio de linograbado, ¿tienen algún otro servicio?*

OF: Pues estamos también prestando el servicio *screen*. A la gente que está viniendo aquí les fascinan estas cosas antiguas en las que se rescatan los oficios, entonces en esas andamos por aquí.

LS: *¿Cuánto tiempo toma ejecutar un proyecto o un producto?*

OF: Eso depende porque si es un linograbado, cuando es fácil se saca en un día y si es un poco complicada en dos o tres días, y el cartel urbano es de un día para otro. Lo demorado es acordar con el cliente el arte y sale rápido la impresión.

LS: *¿Cuál es su opinión en relación con la competencia que tienen con la impresión digital?*

OF: Con la impresión digital no hay competencia porque las impresoras digitales hacen reproducciones perfectas, entonces lo único que podemos hacer y en lo que nos esmeramos, es en hacer lo mejor que se puedan nuestros linóleos y las composiciones tipográficas. Y prácticamente eso es lo que nos ha sostenido.

LS: *¿La rentabilidad en su negocio es similar a la que tenía hace diez años?*

OF: No, la rentabilidad es diferente porque antes había más entradas de dinero, ahora es mínima. Estamos apenas sobreviviendo.

LS: *Cambiando un poco el tema, ¿cuál considera que es la cualidad más importante de un tipógrafo?*

OF: El amor al arte de la tipografía.

LS: *¿Cómo es el día a día de su oficio?*

OF: El día a día aquí... llegamos a abrir las puertas... si llega un cliente, atenderlo muy bien y si es de hacer un trabajo se hace y ¡listo! Otros días se llega de una vez a las máquinas, para hacer cosas pendientes.

LS: *¿Qué tipo de trabajo prefiere hacer?*

OF: Lo que hago es por amor al arte, entonces me gustan todos [se refiere a los tipos de trabajos]... como tipógrafo disfruto y grabar linóleo también me gusta mucho.

LS: *¿Maneja las dos máquinas?*

OF: ¡Sí, claro!, esas dos niñas que consentimos aquí, una es de 1890 y la otra de 1870.

LS: *¿Qué retos tiene el tipógrafo hoy en día?*

OF: El reto de un tipógrafo hoy en día es sobrevivir a la tecnología.

LS: *¿Y las cualidades que se necesitan para sobrevivir?*

OF: Pues hay que divulgarla, ponerle mucho amor al arte de la tipografía y soportar todas las crisis que se presenten y salir adelante.

LS: *¿Ha tenido que pensar en retirarse del oficio tipográfico?*

OF: Pues no es que haya pensado retirarme, pero la última crisis de La Linterna, casi nos obliga a salir del arte de la tipografía.

LS: *¿Nos puede contar un poco más sobre la última crisis?*

OF: Bueno, la última crisis inicia en el año 2016, cuando llegó Peñalosa a la Alcaldía de Bogotá. Para nosotros, Bogotá significaba el 70 % de la producción de La Linterna, pero Peñalosa prohibió fijar carteles en las calles, entonces pues nos quebró una pata con eso porque allá teníamos los mejores clientes: el Teatro Nacional, el Festival Iberoamericano de Teatro, el Camarín del Carmen, el TPB, mejor dicho, casi toda la oferta cultural que había en Bogotá. También hacíamos la promoción para los artistas que llegaban a la capital, pero todo eso se acabó. Ahora nos ocupan personas, artistas y negocios que les gusta este arte, entonces ya es graneado lo que llega aquí.

LS: *Pensando en el futuro, ¿cuáles son los objetivos y proyectos a corto y largo plazos en La Linterna?*

OF: Estamos buscando que a La Linterna la declaren patrimonio cultural de Cali, eso sería algo muy bueno porque podemos seguir funcionando y sobre todo conservar la impresión tipográfica que hacemos aquí en La Linterna.

LS: *¿Qué consejo les daría a las personas que están comenzando a ejercer el oficio?*

OF: Pues, más que a tipógrafos, a los diseñadores y artistas les diría que vengan y nos visiten en La Linterna y aprendan cómo inició todo lo que ellos hacen ahora en el computador. Aquí se pueden poner en práctica los inicios de las artes gráficas. Los diseñadores gráficos hoy en día, la mayoría, no digamos que todos ellos, trabajan con un computador y me parece que ellos aprenden mucho cuando nos visitan y viven la imprenta y la tipografía de esta manera.

LS: *¿En algún momento la imprenta va a desaparecer?*

OF: Puede desaparecer, si no hay un apoyo bueno para poder sobrevivir. Si los gobiernos se interesaran por sostener o mantener oficios como la impresión tipográfica, no se acabaría. Es un arte que no debería perderse por su tradición y lo que significa para el país.

LS: *¿Qué opinión tiene del mercado para la tipografía? ¿Cambiarán los clientes... los productos...?*

OF: En el futuro, las personas que reconozcan el valor de este arte serán quienes encarguen trabajos en tipografía y finalmente quienes podrán hacer algo para conservar este oficio.

LS: *Para que el conocimiento del oficio sea resguardado, ¿cómo la tipografía se puede volver atractiva para los jóvenes y las nuevas generaciones?*

OF: Divulgándola en universidades y colegios para que los jóvenes vengan y conozcan el arte de la tipografía y enseñarles aquí, hacerles talleres que permitan reconocer el oficio.

LS: *Y para terminar, señor Olmedo, ¿algún miembro de su familia, hijos, sobrinos o tíos, tiene la experiencia o está interesado en seguir su camino en la tipografía?*

OF: Mi primo Salvador Franco es tipógrafo, aquí en Cali tiene una empresita en San Nicolás, se llama Impresos Iris, él todavía hace bolsas plásticas para los pueblos. Tengo un nieto que tiene 17 años, pero tiene mucho estudio y no ha podido ubicarse en un trabajo y me gustaría que trabaje aquí con nosotros. Y también mi hijo, quien trabajó aquí muchos años aquí, él sabía cómo era el trabajo con las máquinas, pero él ya murió, entonces tengo la esperanza en mi nieto para que no muera el oficio en la familia.

LS: *De nuevo gracias por compartir sus experiencias y aprendizajes con nosotros.*

CAPÍTULO 8

Entrevista a

Jaime García

Talleres La Linterna | Cali | 2018

Asistentes:

Impresor Jaime García (JG) y profesora Laura Sandoval (LS).

JG: Buenas tardes, mi nombre es Jaime García.

***LS:** ¿Cómo ingresa Jaime al mundo de la tipografía?*

JG: 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.

***LS:** ¿Qué lo motiva a continuar en este oficio?*

JG: Siendo muy chico me gustaba dibujar y sabía dibujar. Lo que hacíamos aquí era muy afín a lo que me gustaba. José Antonio me trajo la máquina, me dijo "párese ahí al lado de la máquina y me va a poner cuidado en lo que yo hago, ponga atención, le voy a explicar para que aprenda". La imprenta quedaba en la carrera 10, el local era un poco más pequeño que donde estamos ahora y frente a la máquina estaba ubicado el escritorio del patrón. Y como mi vecino me decía "párese ahí y póngame cuidado", me parecía que yo no estaba haciendo nada y el patrón mirando... yo le decía, "José ¡no, hombre!", ponerme a hacer algo porque me da pena con el jefe ahí mirándome y yo ahí parado no más. Él me respondía, "usted póngame cuidado que es así como aprende". Y así fue, estuve mirando el manejo de la máquina unos quince días, y poco a poco fui aprendiendo.

***LS:** Entonces, ¿cuándo le soltaron la máquina?*

JG: [Risas] Esa es otra historia muy buena. Me sueltan la máquina por necesidad porque mi vecino José salió a vacaciones, unos quince días después de haber llegado a La Linterna; fue en ese momento que me tocó asumir la responsabilidad de la máquina. Entonces ese día lle-

Figura 15. Jaime García . *(En la página anterior)* ↵

Fuente: Grupo de investigación en Estudios tipográficos

Foto: Andrea Catalina Martínez

garon como tres trabajos para el día siguiente, yo me azaré y me preocupé porque en ese momento pues todavía no tenía la destreza para levantar los moldes, entonces esa noche me llevé los originales para la casa y como mi vecino vivía a tres casas, fui para que me colaborara con los tipos que tenía que usar y en qué cuerpo... los tipos tenían una numeración, él me orientó, me fue diciendo, yo anoté todo, y al otro día que llegué a la empresa, me fue más fácil levantar los carteles, ajustarlos y tirarlos. Esa fue mi primera experiencia con la máquina.

LS: *¿Cómo le quedaron los carteles? ¿Salió bien todo?*

JG: Sí, me salieron bien y ese fue mi inicio como tipógrafo.

LS: *¿Qué visión tenía de la tipografía antes de entrar? ¿Cómo se imaginaba este mundo?*

JG: Yo no tenía ninguna idea. El gusto por el dibujo era lo único, no sabía nada de impresión... de diseño menos... simplemente me gustaba dibujar. 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, y otras muchas cosas he aprendido.

LS: *¿Puede mencionar obstáculos para superar en este oficio?*

JG: Obstáculos... la ortografía es uno que pude superar y seguir adelante. Siento que todo se fue dando.

LS: *¿Nos puede comentar sobre crisis económicas o de demanda, escasez de material o insumos?*

JG: Tuvimos muchos tiempos de crisis, muchos altibajos en la producción, se vivieron momentos difíciles. Recuerdo que compré mi casa gracias al trabajo con La Linterna y al subsidio que me dio el Gobierno, quedó el compromiso de pagar en quince años. Cuando iba por la mitad del crédito, aquí se puso dura la situación, bajó mucho la producción, los sueldos llegaron algo atrasados y por ende me atrasé con el banco y casi pierdo la casa. Entonces me pusieron en unos correcorre para conseguir la plata y cumplir con el banco, pero gracias a Dios se logró superar y seguimos adelante.

LS: *Su casa es un logro importante, pero ¿nos puede mencionar otros logros significativos gracias a su profesión?*

JG: De los más importantes es conformar mi familia. Gracias a la imprenta y a mi arte, un logro que para mí es muy significativo es haber aprendido a grabar en linóleo. Como le comentaba yo no conocía nada del arte, pero unos cinco años después de haber entrado a traba-

jar, conocí a Armando, le decíamos Barranquilla, no sé si haya muerto, porque fue hace mucho tiempo atrás y era un señor de edad; el caso es que se contrataba en La Linterna porque era un ¡súperartista! con cortes perfectos para los grabados en linóleo. Eso me enamoró, ¡más todavía!, porque el grabado estaba muy relacionado con el dibujo, algo que me gusta mucho.

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. La traje aquí esperando que llegara la oportunidad para poderla utilizar. Hasta que por fin llegó el cartelito ¡Gran bingo bailable! Así fue, la organicé con los textos e imprimí el cartel. Cuando vi que salió bien el cartel, le comenté a Gustavo Sinisterra, en ese momento el administrador del taller, porque como esto es una herencia ya eran varios hermanos los dueños. Cuando yo entré, por ejemplo, la administración la tenían Francisco y Mario, otros hermanos, pero en ese momento estaba Gustavo. Entonces le comenté la historia y él se enteró de que yo tenía esa cualidad de grabar. Un par de semanas después, en la época de elecciones que era muy buena para nosotros, porque mandaban a hacer mucho cartel, llegó un político que necesitaba su publicidad y requería de un tipo especial que nosotros teníamos muy deteriorado porque con el tiempo la polilla se los fue comiendo. Entonces había que hacerlo, y Gustavo me dijo "Jaime, ¡vamos a hacerle!". Yo tenía un poco de temor porque era para un político, era importante el trabajo... pero Gustavo me dio la confianza, él me dijo "yo sé que usted puede", y entonces hice en linóleo las letras para el nombre del candidato y se hicieron los carteles. Ese fue mi punto de partida para empezar a grabar.

LS: *¿Con los clientes ha tenido inconvenientes? ¿Qué historia nos puede contar?*

JG: En un grabado para Telepacífico, se me fue un error y era grabado todo y no lo vimos sino hasta cuando ya imprimimos el segundo pliego; el primero se leyó bien y en el segundo ya nos dimos cuenta del error, se nos pasó a todos, pero ya lo tiramos así. Tenía que decir Telepacífico y se nos fue Telepafico. Nosotros nos quedamos callados porque ya estaba casi todo impreso y no había tiempo para repetir; el pegador salió y los pegó. Esa vez nadie se dio cuenta del error, y como el error pasó no fue tanto inconveniente con el cliente, pero sí fue un error nuestro. También recuerdo un inconveniente con la discoteca Pachoso, que vinieron aquí para hacer sus carteles y se les empezó a fiar, pero empezaron a demorarse con los pagos. Fui varias veces a

cobrarles, hasta que un día el dueño se enojó y me amenazó, me tocó dejar así, al fin nunca pagó.

LS: *Desde su experiencia, ¿qué desarrollo ha tenido la tipografía en la ciudad?*

JG: Puedo comentarles que en La Linterna, antes se tenía una producción en publicidad muy plana en la que se usaban mucho las letras; el desarrollo surgió cuando yo aprendo el arte de grabar porque eso nos permitió usar ilustraciones en gran formato, eso le dio un vuelco a la empresa y al producto que se ofrecía.

LS: *Y en ese momento, año 89, ¿en la ciudad había otras imprentas que tenían ese servicio?*

JG: Sí claro, en ese entonces estaba Carteles Cali ahora Carteles del Pacífico. Ellos trabajaban solo con letras, y se quedaron con las letras mientras nosotros empezamos a grabar y nos destacamos. Cuando yo me arriesgué con el grabado coincidió que se abrió una agencia de La Linterna en Bogotá, y eso fue un *boom* importante porque trabajamos con todos los artistas, eventos y actividades culturales en la capital.

LS: *¿Por qué en Bogotá preferían a La Linterna y no una imprenta de la misma ciudad?*

JG: Por la calidad del cartel, el grabado que hacíamos aquí no se encontraba en otra parte. Eran grabados para gran formato, se hacían cositas pequeñas, por ejemplo, en bellas artes graban en borradores ilustraciones muy pequeñitas, pero en la escala que manejamos en La Linterna, no había imprentas en ese momento porque nosotros podemos imprimir a pliego, algunas tenían de medio o un cuarto de pliego.

LS: *¿Sabe por qué o cómo llegaron las máquinas de pliego a La Linterna?*

JG: El por qué llegaron no lo sé, cuando yo inicié, las máquinas ya estaban aquí, esas máquinas son muy antiguas. Lo que he logrado estudiar de las máquinas es que una es de 1870 y la otra es de 1890. Por lo menos la que yo manejo, la Marinoni, encontré que demoraron diez años construyéndola. Pero la historia de cómo o cuándo llegaron a La Linterna, no la conozco.

LS: *Jaime, nos estaba comentando sobre la imprenta Carteles Cali hoy Carteles del Pacífico, ¿existe otra imprenta de ese nivel que ustedes sintieran como competencia?*

JG: No había otra, éramos los dos las grandes imprentas aquí en Cali.

LS: *¿Y en Bogotá?*

JG: En Bogotá sí había como dos o tres empresas, pero preferían la producción de La Linterna. Después de Gus-

tavo Sinisterra, pasó a ser administrador el señor Andrés Verón, que aún continúa dirigiendo. Él se radicó en Bogotá y abrió una oficina de ventas allí. Eso hizo que empezáramos a trabajar a nivel nacional, para Bogotá, Medellín, Barranquilla, Pereira, Armenia, Popayán, Pasto y, por supuesto, Cali; mejor dicho, fue un *boom* increíble.

LS: *¿Y cómo manejaban las comunicaciones?*

JG: Por teléfono fijo, más o menos el cliente describía lo que necesitaba y luego nos llegaban los originales por correo postal, Deprisa 9AM. Todo, los diseños también llegaban por correo.

LS: *¿Y ustedes igual les mandaban a ellos en encomienda postal los impresos?*

JG: Sí, siempre era así, se tenía esa confianza porque sabíamos a quién se le estaba mandando el trabajo y se tenía la seguridad que les iba a llegar, había un respaldo con las transportadoras, no había tanto problema.

LS: *¿Y qué tipo de eventos se patrocinaron con esos carteles?*

JG: Era curioso porque viendo televisión en mi casa me enteraba de un concierto en Bogotá, por ejemplo, de Ana Gabriel en el Estadio El Campín, yo ya sabía que venía para La Linterna. Todo concierto que se hacía en Bogotá pasaba por las máquinas de La Linterna. Aparte de los conciertos, también hacíamos la promoción del Festival de Teatro que lideraba Fanny Mickey. Cuando inauguraron el festival, la publicidad se hizo aquí. Los abonos se hacían desde septiembre, aunque el evento se realizaba en febrero. También trabajamos para todos los teatros: Teatro Nacional, Camarín del Carmen, en eventos como óperas, obras de teatro y conciertos; todo pasa por las máquinas de La Linterna.

LS: *¿Ha pensado en dedicarse a otras cosas o cambiar de empresa?*

JG: Hubo un alto en el camino que me tocó hacer en el 2016. Se nos presentó una crisis muy fuerte por la que la empresa posiblemente iba a cerrar. Se retrasaron en seis meses de quincenas y también con el pago del arriendo. Cuando llegó la época entre enero y marzo, hablamos con el jefe, Andrés Verón, y le dijimos "si usted no tiene plata para reponernos, pues tenemos que salir a buscar algo al menos". Le propusimos crear una figura, un permiso especial o algo, para poder salir a buscar otra cosa. Él nos copió la idea. La Linterna cerró por un mes y eso nos permitió ir al rebusque a ver qué podíamos conseguir. Me fui pensando que ya se había acabado... después de 36 años de trabajo...

LS: *Entonces, después de 36 años, las circunstancias lo obligaron a pensarse toda su vida y su futuro...*

JG: ¡Sí, claro!, porque estaba en una incertidumbre y ahora... "¿Qué me pongo a hacer?". Al otro día, me levanté, hice mi café, me recosté en la cama, estaba pensando qué hacer y se me ocurrió la loca idea de ser motorratón;

mi hermana Martha vendía tiquetes del Mío, cerca de donde vivo, me fui para allá y le comenté de la idea de trabajar como motorratón. Al rato, se acabaron los pasajes y había una señora con urgencia de viajar, y le ofrecimos la moto, y así fue, ese mes me rebusqué lo del mercado prestando el servicio de transporte con la moto. Y como a mí no me gusta estarme quieto, cuando yo salía a vacaciones —y como no había la oportunidad de salir a pasear o esas cosas— buscaba oportunidades, a buscar qué me ponía a hacer en esos días. En una de esas, de tantas salidas a vacaciones, aprendí a encuadernar con mi hermano: él trabaja con Espumas del Valle y toda la vida ha sido encuadernador. En esa ocasión, mi hermano me dio la oportunidad, yo todos los días madrugaba a López, donde él vivía, y así aprendí el arte de la encuadernación, que hoy en día gracias a Dios pues ejerzo en mi casa... organizo biblias, diccionarios. Aquí estoy haciendo agendas y en diciembre hubo la oportunidad de hacer unos talleres a través del proyecto "Graficalia, háblame en colores" con la Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Cali. Ellos patrocinaron varias actividades, entre ellas un taller de encuadernación aquí en La Linterna. Fue como un festival de gráfica urbana. Hicimos otros talleres: de cartel urbano, taller de origami y de ilustración orgánica.

LS: *¿Qué balance de experiencias positivas y negativas le deja la tipografía y el linograbado, en estos años de trayectoria?*

JG: Son más positivas que negativas, podría decir que todo positivo. He visto crecer la empresa, mi ingreso también se incrementó gracias al linograbado, fueron unos años muy fructíferos. Lo negativo, pues las cortadas tallando, eso pasó varias veces... pero nada grave.

LS: *¿Sobre los sacrificios que ha tenido que hacer por su trabajo?*

JG: Sacrificios pienso que no... El único sacrificio es estar todo el tiempo aquí, de pronto abandonar un poco a mi familia, pero es algo muy normal pienso yo.

LS: *¿Cómo es la relación con sus colegas?*

JG: Hemos tenido nuestras diferencias, como toda familia, porque hoy en día considero que somos una familia. En 36 años de trabajo con ellos, pues claro que hemos tenido discusiones, pero salimos avante, son positivas las relaciones.

LS: *¿Qué papel desempeña la creatividad en este oficio?*

JG: Mucho, mucho para diseñar, a pesar de que no estudiamos diseño, en el camino se va atravesando y a uno se le va despertando la mente para crear y hacer cosas nuevas. Y bueno, ya digamos, ir dando el conocimiento a las personas de lo que yo aprendí aquí empíricamente. Ya han aprendido muchas personas, mis compañeros aquí, los hijos de mis compañeros que también aprendieron el arte, el hijo mío también ha hecho pinitos trabajando aquí conmigo, de hecho a él le

gusta también el diseño. Entonces es eso, poder entregar lo que uno ha aprendido, dejárselo a las personas.

LS: *¿Cuáles son los meses con más productividad, cuando hay mucho trabajo? ¿Qué productos se hacen? ¿Qué clientes hay o cuándo son pocos los pedidos?*

JG: Los tiempos han cambiado mucho. Por ejemplo, en los ochenta o los noventa había bastante producción, por ejemplo, en diciembre cuando llegaban los circos... la ciudad de hierro... o los toros, que se movían mucho. También en Bogotá había muchos conciertos permanentemente, o mandaban campañas... recuerdo una campaña vial, nos tocó trabajar hasta de madrugada y los vecinos nos mandaron la policía porque el barrio era más residencial y la máquina hacía mucho ruido. Ahora el barrio es más bohemio, pero en esa época sí había problema por trabajar de noche.

LS: *¿Podría mencionar algunos problemas con proveedores o repuestos para las máquinas o insumos, que esté viviendo ahora y que antes no era tan difícil conseguirlos?*

JG: Son muy pocos los problemas con proveedores... hay épocas que se pone escaso el papel. En cuanto a repuestos de las máquinas, no tenemos problemas, porque son piezas que se pueden repetir en un taller de torno. Si se nos daña alguna parte, pues vamos a un torno y allá la hacen nueva. Nosotros mismos hacemos el mantenimiento y las recuperamos, vuelven a estar como nuevas en poco tiempo.

LS: *¿Le parece que los nuevos medios de impresión han afectado las ganancias o los ingresos económicos de su oficio?*

JG: ¡Bastante! Es una de las causas de la crisis que estamos atravesando. La impresión ha tenido un desarrollo, nosotros iniciamos y aún hoy en día mantenemos la tipografía y la serigrafía, pero luego llegó el *offset* y, posteriormente, con el internet llegaron las redes sociales, por donde la gente se entera de todo lo que pasa actualmente. Todo esto ha hecho que nosotros comercialmente caigamos mucho porque las campañas, la publicidad y las promociones de conciertos, de eventos y así, pues se hacen por redes sociales. Ya nosotros no hacemos el mismo material que antes, eso hace que nuestra producción haya caído bastante.

LS: *Si le pidiera una comparación de la rentabilidad que ahora tiene el taller, en relación con la producción que hacían hace diez o veinte años, ¿cómo serían los porcentajes de ingreso?*

JG: En los ochenta y noventa este taller hacía mínimo un 40 % de la producción nacional, había épocas con un 60 % o un 70 %, pero ahora hemos perdido al menos un 70 % de nuestra producción, al cerrar la plaza de Bogotá. Ahora estamos haciendo un 30 % de la producción que hacíamos antes.

LS: *¿Le parece que la tecnología ha influido de alguna manera en mejorar aspectos técnicos o tecnológicos del proceso?*

JG: Pienso que sí, por ejemplo, el *plotter* de corte nos ha dado la mano para agilizar algunos artes. Antes había mucho inconveniente con las tintas, llegaban muy aguadas o que se secaban... en fin, no eran muy confiables. Hoy en día pues tenemos un proveedor que saca una tinta espectacular y que trabaja muy bien.

LS: *¿Nos puede contar de sus clientes, alguno que haya sido fiel a este servicio hasta el día de hoy?*

JG: En Cali, un cliente fiel era la Orquesta Sinfónica de Cali, que desde que adquirimos la destreza de grabar [en linóleo], siempre nos pedían los carteles tallados a cuarto, pliego o doble pliego. Y sus presentaciones eran cada casi cada ocho días, entonces nosotros, cada ocho días, era dele y dele, talle y talle... una de las obras que más me gustó hacer es el cartel de *Pedro y el Lobo*, me marcó como tallador. Otro cliente que fue fiel hasta que cerró fue la discoteca Changó, en Juanchito, de los hermanos Samú. Cerró porque en una ocasión se desbordó el río Cauca, y ellos se inundaron, allí ya empezó a decaer, no se pudieron recuperar de las pérdidas de esa vez. Ahorita tenemos otro buen cliente, es Jala Jala, que es una discoteca en Neiva, de los mismos dueños.

LS: *¿Cuál cree que es la cualidad más importante del tipógrafo?*

JG: Pienso que poderle brindar la información al público, en dar una noticia, en dar conocimiento a muchas personas, y ahora nos preocupamos por los jóvenes que están en este arte; para mí, como lo máximo, es poder entregarles el conocimiento que nosotros tenemos en este momento.

LS: *¿Y el mayor reto que ha afrontado como tipógrafo?*

JG: Nuestro mayor y más importante reto es sostenernos, ante todo lo que ahora nos propone la tecnología. En este momentico estamos en riesgo porque, así como ocurrió en Bogotá, que nos cerraron las puertas de los carteles, en Cali puede suceder lo mismo. Y si eso llega a ocurrir, nuestra profesión como tipógrafos se vería en alto riesgo. Queremos hacer frente a esta situación, ahora nos están ayudando un grupo de jóvenes diseñadores y hemos podido darle un vuelco al tema, ahora vemos la impresión como un patrimonio que queremos rescatar. Por ahora vamos sobreviviendo, haciendo frente a las dificultades, pero si las normativas o leyes nos llegaran a cerrar los espacios públicos para fijar los carteles... no sé qué pasará con nosotros... eso sería un temor en este momento.

LS: *¿Cree que con esa actividad se puede sobrevivir? ¿Es todavía rentable?*

JG: Por ahora sí, mientras tengamos clientes que nos compren la producción, se puede sobrevivir, pero si nos cierran las puertas y se acaban los clientes, sería muy difícil continuar.

LS: *¿Nos puede contar si ha contemplado la posibilidad de retirarse de la tipografía?*

JG: No lo he contemplado todavía, la intención es mantenernos hasta que Dios nos permita seguir ejerciendo esta labor.

LS: *Ya sabemos que la impresión digital es rápida y que la tipografía necesita tiempo para madurar la idea y hacer el molde, luego el entintaje y la impresión... la pregunta es: ¿sigue siendo rentable hacer trabajos en este tipo de impresión?*

JG: Sí es rentable porque se está educando un público para que vea el lado cultural y reconozca el producto como una obra de arte. Entonces eso le ha dado un valor agregado a este trabajo. Reconozco que, con tantos años de labor, ya veía muy monótono el proceso de poner letras... tallar... entintar... la impresión... y así una y otra vez... pero la verdad es que cuando empezaron a llegar los turistas, quienes reconocieron ese valor del que estamos hablando y que defendemos hoy en día, comprendí este arte desde otra perspectiva; personalmente me cambiaron ese concepto que yo tenía de la monotonía, me convencí de que esto es un arte.

LS: *¿Cuáles son sus objetivos o sus proyectos a corto y largo plazos?*

JG: Los grandes objetivos y propósitos en mi vida pienso que ya los he logrado, ya mis hijos están criados... que es como una de las cosas que más anhela... ya terminaron sus estudios profesionales... logré pagar mi casa... que esto fue con mucho sacrificio, pero, gracias a Dios, ya está esto también. Y de aquí para adelante todo es ganancia... sí me gustaría de pronto conocer, viajar, ¿sí me entendés? A mi edad yo espero disfrutar, pasear... es como eso.

LS: *¿Qué consejo les daría a las personas que están comenzando a ejercer estos oficios en las artes gráficas?*

JG: Que no se vayan a estancar, que sigan adelante en sus iniciativas, por ejemplo, con el diseño gráfico. Deseo para todos que puedan, como yo, lograr lo que se proponen; les diría que vivan cada momento con amor, pero que trabajen duro. A los chicos, cuando vienen, les hablo del tema de la ortografía porque yo mismo lo viví, el computador corrige lo que se escribe, a veces mal, pero hace una corrección básica, pero aquí en la imprenta tenés que levantar letra a la letra los textos, entonces les aconsejo que cuiden su ortografía porque de nada sirve hacer un cartel con una ilustración bien bonita y con una ortografía horrorosa... ahí queda todo el esfuerzo de la talla. Es una de las cosas importantes que siempre aconsejo.

LS: *¿Cree que la tipografía va a desaparecer?*

JG: Como te decía, si nos quitan los espacios públicos para pegar carteles, estaría en alto riesgo y por eso estamos luchando hoy en día... esperemos que no pase nada porque de este oficio dependen muchas familias, muchas personas y el futuro que viene, porque veo que son muchas las personas que están interesadas en este arte y que quieren aprender, entonces sería una lástima verla desaparecer... Ojalá, Dios permita que no vaya a desaparecer.

LS: *¿Cómo describiría el mercado actual de este oficio?*

JG: Pues está difícil, pero ahí vamos, diría que está difícil pero sostenible hasta el momento. Esperemos que eso siga así por mucho más tiempo.

LS: *¿Qué le cambiaría al negocio de la tipografía para que sea más atractivo para los jóvenes?*

JG: ¿Qué le cambiaría?... pues pintaría las máquinas para que sean más bonitas... [risas de todos]. No... pienso que aquí está todo, no hay que cambiarle mucha cosa, aquí está todo para que el estudiante que venga llegué con ganas o se anime para hacer las cosas.

LS: *Y ya para terminar, ¿algún miembro de su familia ha seguido sus pasos?*

JG: Sí, por la empresa ya han pasado varios. Un hermano tuvo el cargo de pegador varios años y en varias épocas, porque entraba... se retiraba... y volvía y así por mucho tiempo... Él estuvo con nosotros hasta noviembre del año pasado. Y en cuanto a mi hijo, también lo he traído aquí, se ha dado rocecitos con las máquinas, ha hecho cositas pequeñas. A él le gusta la estampación de las camisetas, de los mugs, en eso ha trabajado con nosotros. La idea es meterlo en el cuento, para que cuando yo ya salga por acá, pues él entre para acá [risas de todos].

LS: *Muchas gracias, Jaime, por todo lo que ha compartido con nosotros.*

JG: Bueno, pues muchas gracias, espero que haya podido aportar un poquito en la labor de no olvidarnos del arte de la tipografía y las artes gráficas en general.

CAPÍTULO 9

Entrevista a

Libardo González

Imprenta Universidad de Nariño | Pasto | 2017

>>

Asistentes:
Impresor Libardo González (LG) y profesor Hugo Alonso Plazas (HAP).

HAP: *Díganos su nombre completo, ¿cuántos años tiene? y ¿cuánto tiempo lleva dedicado al ámbito de las artes gráficas?*

LG: Mi nombre es Libardo González Muñoz. Mi edad es 58 años. En el ámbito de la tipografía llevo alrededor de 33 años.

HAP: *¿Cómo ingresó al mundo de la tipografía?*

LG: Por casualidad porque cuando salí de bachillerato, mi intención era estudiar mecánica de aviación, pero no pude porque mi papá tuvo un accidente y me tocó cuidarlo, entonces no pude estudiar esa carrera. Mi hermana trabajaba en el diario *El Derecho* y me dijo que si necesitaba trabajar, ella me conseguía trabajo allá. Cuando me presenté, ellos tenían la necesidad de tener obligatoriamente un estudiante patrocinado por el Sena, entonces el señor Mazuera, que era gerente en ese tiempo, me preguntó si tenía la disponibilidad de ir a estudiar a Bogotá. No estaba muy seguro, pero al final acepté. Así ingresé al mundo de la tipografía.

HAP: *¿Qué lo motivó a aprenderlo?*

LG: 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.

HAP: *Aparte del Sena, en Bogotá ¿en qué otras instituciones usted aprendió o perfeccionó las técnicas de impresión?*

LG: Inicié en el Sena de artes gráficas en Bogotá estudiando fotomecánica; luego estudié 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 estudié nuevamente litografía en el Sena, 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

Figura 16. Libardo González. *(En la página anterior)* ↵
Fuente: Grupo de investigación en Historia y Teoría del Diseño
Foto: Gabriel Mora

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*. Luego, cuando regresé a Colombia, estudié cursos cortos de diseño en el Sena, de forma presencial, y también en línea con la misma entidad. En la Universidad de Nariño, que es donde trabajo, hay poco apoyo en ese sentido, por eso toca realizar a nivel personal los adelantos en los programas de diseño para estar al día.

HAP: *¿En qué otras empresas o lugares ha trabajado?*

LG: Aparte del periódico *El Derecho* ingresé también en el Instituto Colombiano Agropecuario (ICA). En ese instituto hubo un convenio colombo-holandés, el cual fue un gran adelanto para Nariño porque llegamos a ser un ejemplo en las artes gráficas en la localidad. Después del ICA ingresé a la Universidad de Nariño con la expectativa de que los conocimientos adquiridos y toda la experiencia puedan ser multiplicados o mejorados en la Universidad, cosa que lastimosamente no se dio porque en las artes gráficas, los procesos y la maquinaria se vuelven obsoletos pronto, la tecnología avanza rápido. Entonces, no se pudo adelantar nada, tocó, simplemente, operar con lo que había.

HAP: *¿En qué campo de la tipografía ha tenido experiencia?*

LG: En un inicio se empezó con tipografía que era todo a base de moldes de plomo. Se utilizaba el linotipo para hacer el texto y los moldes en plomo de letras grandes para hacer los titulares, se armaba la página y con eso listo, se imprimía. Esto fue en el diario *El Derecho*.

HAP: *¿Ha existido algún obstáculo que haya sido persistente a lo largo de su vida en las artes gráficas?*

LG: Sí. Un obstáculo persistente son los equipos que inicialmente eran costosos. Entonces, se tiene el conocimiento, pero en determinadas empresas no tienen el equipo necesario. Como uno va de operario, tiene que adaptarse a las máquinas que hay ahí, mas no puede desarrollar el potencial que uno tiene porque no hay con qué hacerlo.

HAP: *¿Qué logros significativos cree que ha alcanzado en algún proyecto o alguna empresa de artes gráficas?*

LG: En el diario *El Derecho* gané mucho porque todos los conocimientos que se trajeron fueron una innovación y, en ese momento, ese periódico era el principal del departamento. En el ICA también fue un éxito porque los equipos eran de punta, eran traídos de Alemania directamente y se tenía el conocimiento para hacer esa clase de labor. De aquí, de Pasto, nosotros teníamos producción para el interior del país, como Bogotá, Cali, toda la producción para esas zonas.

HAP: *¿Cómo es su relación con el gremio de las artes gráficas en Pasto?*

LG: El gremio de las artes gráficas es unido en cuanto a compartir el conocimiento, pero es desunido en cuanto a los precios que se manejan en los productos. En una relación personal con ellos, es muy buena, es un gremio donde se puede tratar con ellos, compartir conocimientos, sobre todo la amistad.

HAP: *¿Cuáles servicios o productos tipográficos se ofrecen acá en la imprenta de la Universidad de Nariño?*

LG: La oferta de la Universidad de Nariño son libros porque es lo más significativo para la academia. El resto son productos para los alumnos que son chapolas, afiches, toda la parte publicitaria para eventos y para las oficinas se hacen membretes.

HAP: *De ese conjunto de productos, ¿hay alguno que se haga todavía, al menos en parte, en tipografía?*

LG: No, acá en la Universidad nunca hubo esa parte de la tipografía, siempre ha sido litografía y acabados.

HAP: *¿Cree que el mercado de la tipografía es similar al que había hace diez o veinte años?*

LG: El mercado actual es diferente. En los años ochenta o mediados de los ochenta, la tipografía tenía gran éxito porque la gente no tenía conocimiento de cómo se manejaban las ganancias, cuando se solicitaba un trabajo. Por ejemplo, cuando le pedían una cotización, si uno gastaba 50 000 pesos en insumos, fácilmente podía decir que el trabajo costaba de 100 000 a 120 000 pesos. Las personas como no sabían, lo contrataban y uno tenía muy buena ganancia. Al paso de los años y a pesar de haber medianas empresas aquí, se pusieron de moda los vendedores de tipografías; ellos aprendieron el oficio, aprendieron a cotizar y se convirtieron en intermediarios entre el cliente y la tipografía. Por esa cuestión, la ganancia bajó porque ya se conocía más el tema de precios. Ahora las empresas grandes son las que obtienen ganancias porque tienen buenos contactos con entidades oficiales, políticos, entre otros. Los pequeños negocios están por desaparecer porque los equipos son costosos, difíciles de adquirir, tienen que seguir funcionando con equipos de más de veinte o treinta años que algún día ya serán obsoletos totalmente y no habrá quien provea de repuestos. Entonces, solo quedarán como oficinas intermediarias de los grandes ante el cliente.

HAP: *Hablando precisamente de este tema de los proveedores, los suministros y los repuestos, ¿existen problemas recurrentes acá en Pasto?*

LG: En el comercio los repuestos no son problema porque muchas personas se han actualizado en equipos, ahora muchas personas utilizan las GTO monocolor o bicolor que son totalmente eficientes. En las impresoras más grandes utilizan las Heidelberg de cuatro colores.

Los pequeños compran la maquinaria que los grandes ya no utilizan y tienen obviamente problemas con su funcionamiento y mantenimiento. Las tipografías más pequeñas tienen las máquinas más obsoletas. En la Universidad tenemos una Multilith que tiene aproximadamente 35 años, y la Ryobi que tiene 25 años. En cuanto a los repuestos, hay dos o tres distribuidoras que pueden suministrar algunos repuestos, pero hay una solución que es fabricar los repuestos porque son sencillos, pequeños y no necesitan gran calidad. Por su parte, la Ryobi en Pasto ya es totalmente obsoleta porque es demasiado mecánica, es imprecisa y no hay quien provea los repuestos y si se los consigue, son con mucha dificultad; cuando ya no se consigue hay que mandar a fabricar con la demora de tiempo que eso implica.

HAP: *Aparte de la tipografía y las artes gráficas, ¿se ha dedicado a otro oficio?, ¿ha desarrollado otras labores?*

LG: No he desarrollado otras labores, a mí me gustaba la fotografía, pero como *hobby*. Pero no he tenido otro oficio con remuneración, solo tipografía.

HAP: *¿Cómo es el día a día en su oficio en la imprenta de la Universidad?*

LG: Tengo un día a día pasado y otro actual. El día a día pasado estaba relacionado con fotomecánica e impresión. En fotomecánica ya hubo adelanto con el CTP, o sea las planchas salidas directas del computador, esas ya no se hacen; los equipos que había acá ya terminaron su vida útil y ya se los devolvió al almacén de la Universidad porque ya no se utiliza fotomecánica. Sin embargo, esta se practica ahora en programas de diseño por computador porque realmente se necesita, es una clase de fotomecánica digital. El día a día actual, donde solo me dedico a impresión *offset* que es todo lo relacionado con imprimir sobre papel en las dos máquinas que hay aquí en la Universidad, en la Multilith 1150 de octavo y en la Ryobi 500 de cuarto. Lo demás es ayuda en cuanto al proceso de diseño, en acabados y también en el mantenimiento de la maquinaria.

HAP: *De todos los trabajos, como folletos, trabajos para estudiantes, ¿cuál prefiere desarrollar?*

LG: Lo más cómodo para mí, por todos los inconvenientes en equipos, es hacer libros porque es algo significativo y algo que servirá mucho para los jóvenes. Las cosas pequeñas como las chapolas, los volantes y la publicidad simplemente son ayudas, no es nada significativo.

HAP: *¿Puede contarnos una anécdota que le haya ocurrido desempeñando el oficio?*

LG: Hay una anécdota que es un poco graciosa y es cuando trabajaba en el diario *El Derecho*. Cada quince días nos tocaba disolver los lingotes [se refiere a líneas de texto] de plomo en el crisol para volver a hacer los textos; en ese tiempo tenía un ayudante, eso lo hacíamos

los sábados. Era tanto el calor que uno pretendía no estar muy cerca del crisol y nos daba toda la mañana en hacer el proceso. Entonces, yo sabía que habíamos terminado, cuando mi ayudante gritaba "¡viva Colombia!". Esa era la señal de que habíamos terminado.

HAP: *Frente a los problemas con la maquinaria, ¿qué tipo de soluciones ha desarrollado para poder resolverlos?*

LG: Tuve dos experiencias con las máquinas de impresión. La primera fue con una Multilith que se le hizo un mal arreglo, pero no con los repuestos, sino con lo que hubiese a mano, porque si uno pedía los repuestos se los negaban. Entonces, para no parar el trabajo tocaba hacer el repuesto o complementos manuales; al final la máquina entró en desuso de tanta manipulación indebida. La segunda máquina Multilith que compraron, hace unos doce años, fue fabricada en el año 1972; se le ha dado buen trato, se piden los repuestos y se ha logrado mantenerla bien. El conocimiento es fundamental para conservar la máquina en buen estado porque son mecánicas y el desgaste y mal uso las deteriora; si uno la mantiene lubricada y con los repuestos necesarios puede durar otros veinte años.

HAP: *¿Cree que su trabajo es bien remunerado?*

LG: Creo que mi trabajo está mal remunerado. Pienso que la remuneración está relacionada con el papel que cumples en el trabajo y con la empresa que te contrata. Uno trata de darlo todo, pero como uno no puede trabajar bien por la maquinaria, entra en una etapa de resignación. Como no puedo aportar mucho, mi salario es acorde con el trabajo.

HAP: *¿Cómo es la competencia dentro del gremio de impresores de la ciudad?*

LG: Sí hay competencia y aquí en la Universidad la sentimos bastante. Si uno se pusiera a competir con las empresas comerciales en cuanto a precios, no hay comparación porque acá se manejan de diferente manera las cosas, pero los docentes y alumnos sí observan que la calidad del impreso en la Universidad está quedándose atrás en cuanto a lo que las empresas comerciales ofrecen; así perdemos credibilidad. Si nosotros tuviéramos equipos un poquito más avanzados, podríamos soñar con estar a la altura de lo que la demanda necesita, pero como no es así, uno se resigna a hacer lo mejor posible, pero hay cosas que ya no se pueden hacer.

HAP: *Entre el presupuesto y los plazos de entrega, ¿cuál cree que afecta más el trabajo de cualquier proyecto en las artes gráficas?*

LG: El presupuesto afecta el proceso porque acá siempre se utiliza o compra lo de menos costo, ya sean químicos o materiales, entonces eso entorpece el producto final.

HAP: *¿Cómo han influido los cambios tecnológicos, en el pasado y en la actualidad, en la técnica de impresión?*

LG: Los cambios tecnológicos han sido muy buenos porque siempre se ha avanzado para mejorar la calidad y el recorte en los tiempos del proceso de producción. Lo malo de todo esto es que tiene un costo y eso nunca ha sido aceptado porque estamos trabajando con equipos que vienen del interior del país, ya usados, lo cual daría margen de ganancia, pero no es algo favorable en cuanto a mejorar y equiparnos en comparación con otras partes que realmente están muy avanzadas.

HAP: *¿Cómo avizoras el futuro, no solo del taller de la Universidad si no de los talleres de tipografía en la ciudad, a corto y largo plazos?*

LG: A corto plazo están bien, tanto la Universidad como los negocios de tipografía, porque ahora se están equipando de buena maquinaria. Hay dos o tres tipografías grandes que realmente están a la par de los procesos e invierten en equipos. Eso es muy bueno para los que tienen oportunidad de laborar en esas empresas. En un futuro, las empresas más grandes permanecerán a la vanguardia; lo malo es que el resto de las empresas pequeñas desaparecerán porque ya no van a poder entrar en el mercado debido a los elevados precios de los equipos e insumos.

HAP: *¿Qué consejo les daría a las personas que están comenzando a ejercer el oficio de las artes gráficas?*

LG: Un consejo sencillo para las personas que están iniciando en esta labor es que siempre deben actualizarse en cuanto a los procesos para mantenerse al día y para hacer una buena labor en esta área. Que aprendan a manejar las máquinas que hay en su taller de la mejor forma.

HAP: *¿Cree que hay espacio para la tipografía en el mercado futuro a pesar de que es una técnica que no se usa en la actualidad?*

LG: En nuestro medio todavía hay campo para la tipografía, por lo menos hasta el año 2030 seguiremos con los equipos actuales que son muy buenos. Sí vemos para otros sectores, que la impresión digital es la que está avanzando y es la que se va a imponer porque mejora los tiempos de entrega, no sé en cuanto a costos. En la medida en que se disminuya el costo de los insumos, se impondrá definitivamente lo digital.

HAP: *¿Algún miembro de su familia, como hijos, sobrinos o incluso nietos, se ha dedicado a las artes gráficas?*

LG: En mi familia nadie se ha dedicado a las artes gráficas, no les ha interesado y yo tampoco he intentado influenciarlos. Ellos fueron por el lado de la mamá que era cantante; entonces, mi hijo es artista y mi otra hija es ama de casa.

HAP: *¿Cuéntenos un poco cómo fue esa transición en el periódico 'El Derecho', de las técnicas de impresión tipográficas a las técnicas de impresión en 'offset' y fotomecánica?*

LG: El tiraje del periódico primero se realizaba de dieciséis páginas en plomo, compuesto en el linotipo e impreso en la máquina planocilíndrica. Luego, cuando vino el proyecto de pasar a litografía, se trajo una Roland Miehle para hacer el periódico. Esa transición se empezó a realizar, primera y última y segunda y quince en litografía; se trataba de darle la mayor importancia y colorido a la portada, y en la última página, la 16, iban anuncios también con colorido. La segunda página era el editorial, y la penúltima, la quince, era una página de noticias con crucigramas y variedades. Cuando se pretendió hacer el periódico totalmente en litografía, yo ya tenía la intención de pasar a otra empresa, al ICA, entonces capacité a otro funcionario que era tipógrafo en el manejo de la Roland, la máquina litográfica. En fotomecánica también se hizo el montaje de los machotes para hacer todas las dieciséis páginas en litografía. Esa transición duró aproximadamente tres años, y cuando ya se dio mi retiro, el periódico se sostuvo tres años más y después desapareció.

HAP: *¿Recuerda los nombres de algunas de las personas que trabajaron con usted en la transición?*

LG: Sí recuerdo los nombres, por ejemplo, mi ayudante se llama Edwin Andrade; él es el que me ayudaba en fotomecánica y en la fundición de plomo. A él le parecía muy gracioso pasarse de la tipografía a la litografía porque era un lenguaje que no asimilaba, no lo entendía. El impresor, con un mes de experiencia en la máquina, lo hizo muy bien, resultó buen impresor. Él se llama Álvaro Burbano, pero ya no tiene imprenta, se dedica a oficios varios. En el periódico *El Derecho*, cuando se hacía en plomo, Álvaro Burbano era impresor y el cajista, es decir, el que armaba las páginas era su hermano, Édgar Burbano. Luego, cuando ya se inició el proceso en litografía, se actualizaron y se pasaron al otro sistema.

CAPÍTULO 10

Entrevista a

Reinaldo López

Editorial López S.A.S. | Popayán | 2017

>>

Asistentes:

Impresor Reinaldo López (RL), profesores Laura Sandoval (LS) y Yesid Pizo (YP); estudiantes: José Luis Tumbo (JT), Adriana Delgado (AD), Carlos Mamián (CM), Paula Baltán (PB), Mónica Realpe (MR) y Cristhian Castro (CC).

LS: *Reinaldo, una vez más le agradecemos mucho su tiempo y su disposición de encontrarse con nosotros para hablar de su experiencia en el oficio tipográfico y la industria de las artes gráficas en la ciudad. Está con nosotros el profesor Yesid Pizo y nos acompañan los estudiantes del programa de Diseño Gráfico de la Universidad del Cauca que hacen parte del Semillero Locos por la Tipo.*

RL: Para los que no me conocen, soy Reinaldo López, vengo de una familia de tipógrafos. Mis hermanos y yo, desde pequeños, hace muchos años, nos levantábamos entre tinta y tipos de letra. Me da mucho gusto estar con ustedes; no soy profesor, espero me perdonen porque voy a hacer muy sencilla esta charla, pero me interesa contarles cómo arrancamos.

A finales de 1889 llegó la primera comunidad marista de Colombia a Popayán con el propósito de establecer un colegio. Llegaron a la casa donde funcionaba el Colegio El Carmen, hoy en día de la Universidad del Cauca, al lado de la iglesia de El Carmen, en el centro. El mismo día que llegaron, el principal hermano de ellos murió, después de un viaje de no sé cuántos meses de España a Popayán. Ellos tuvieron apoyo de la comunidad payanesa, también la Alcaldía y la Gobernación les ayudaron mucho y comenzaron su trabajo de educación en primaria solamente, allí en el Colegio El Carmen, que conocimos nosotros como las franciscanas, en esa época. Da la casualidad de que al llegar los señores maristas a Popayán, mis abuelos paternos eran los sacristanes de la iglesia de El Carmen, y ahí en esa sacristía nació mi papá, en 1909; y se educó con ellos, prácticamente como el niño mimado de los Hermanos Maristas y de la Escuela El Carmen. Hacia 1912, les dio por crear la primera Escuela de Artes y Oficios en Popayán, en la cual querían enseñar carpintería, ebanistería, encuadernación, fotografía, y vieron que fue un éxito completo, ya que tuvo el apoyo de la Asamblea Departamental. En 1918, el hermano Esteban se propuso montar una imprenta en Popayán; trajeron desde Francia, la mayoría de los equipos de la Casa Deberny y le colocaron el nombre de Tipografía El Carmen.

Mi padre aprendió desde muy pequeño las artes gráficas, fotograbado, fotografía, encuadernación, elaboración de clisés. Y por ahí en 1925 o 27, como lo vieron tan avanzado y le tenían tanto cariño, lo

Figura 17. Reinaldo López. *(En la página anterior)* ↵
Fuente: Grupo de investigación en Historia y Teoría del Diseño
Foto: David Figueroa

nombraron gerente de la tipografía, que duró hasta 1930 funcionando en el mismo lugar. De ahí se pasaron al frente de lo que en estos días es la Fundación Universitaria de Popayán (FUP); todavía existe una placa que conmemora a los Hermanos Maristas y habla de la imprenta también. Después, el colegio lo pasaron a la casa Naneti Valencia, ahí funcionaría unos diez años y fue donde conocimos la imprenta de niños; si ustedes han mirado los balcones de la Contraloría Departamental, recordarán una "N" de Naneti. Esos balcones fueron traídos de Italia, pues esa casa se la alquilaron a los Hermanos Maristas y lógicamente pasaron la imprenta en el patio largo que quedaba al lado de la casa del doctor Rafael Obando Rebolledo; en esa edificación actualmente funciona el Colegio Mayor del Cauca. Después la imprenta funcionó en el Convento de San Camilo que luego se llamaría Villa Marista, eso quedaba donde funcionaba el Seguro Social, carrera 9 con calle 8, esquina, hoy en día la Fundación Universitaria de Popayán (FUP) y el Palacio de Justicia. Era una obra gigante que hicieron los Hermanos Maristas, inicialmente había sido de los Padres Camilos, en 1700 a 1800... comprendía tres manzanas de frente por cuatro manzanas de fondo, ¿se pueden imaginar el tamaño de colegio que tenían?... ahí estaba toda la comunidad marista; estaba el Juniorado, el Escolasticado y el Noviciado donde los maristas se formaban hasta profesar como hermanos de esta comunidad. Atrás quedaba la Escuela San Camilo, y en la esquina quedaba la Tipografía El Carmen. Allí se instaló mi papá con unos doce empleados y se formaban alumnos de la Escuela San Camilo, que después se convirtieron en muy buenos tipógrafos en Cali y otras partes, enseñados por mi padre Gerardo López Cuéllar, que también nos enseñó, a nosotros, sus hijos, este arte de la tipografía. Ahí se editaron obras muy buenas de los Hermanos Maristas porque la casa principal en Colombia era Popayán; entre ellas me acuerdo de la *Alegría de leer*, *Aprendamos nuestra historia*, textos de urbanidad, textos de religión muy hermosos y todos eran levantados a mano en los chibaletes, e impresos en máquinas como la Paloma que estamos viendo aquí o máquinas *crows* sencillas, pero era a mano que se hacían esas impresiones generalmente a una tinta. Cuando eran dos tintas se lavaba bien la máquina para pasar el papel de nuevo y echarle el segundo color. En esa época se publicó en la tipografía —aquí les traigo un ejemplar— de *Aprendamos nuestra historia*, es el único que tengo de recuerdo de los Hermanos Maristas, esto tiene que haber sido por ahí en 1930 y pico. Se lee del documento: "Procuraduría de los Hermanos Maristas, Cali, Bogotá, Pasto, Manizales, Ibagué. Primer grado. Colección Los Andes. *Aprendamos nuestra historia*". Todo fue timbrado en blanco y negro, con clisés hechos en el equipo de fotograbado que se trajo de Francia, tenía páginas a dos colores, con su fondo amarillo, la carátula se la encargaron a Mariano Ramos, que tenía máquinas más

avanzadas. Ramos fue un payanés que fundó su imprenta en Cali. A esa imprenta le encargaron la carátula de este ejemplar que conservo y de resto todo se hizo a mano en la Tipografía El Carmen.

Esto se hacía en cantidad suficiente para los colegios de los Hermanos Maristas en todo el país. Así nosotros tuvimos acceso a todos estos textos, gracias a que mi padre era el que manejaba la empresa. Nos tocaba desde muchachos, desde los 4 o 5 años, ir desde la casa paterna, que quedaba, hablando a lo patojo, en la carrera 5 frente al Museo Mosquera, hasta Villa Marista, actual Seguro Social, para recoger todos los cuadernillos que se timbraban en la máquina Bertholda de medio pliego; y nuestra tarea era doblarlos, encuadernarlos con mi madre, doña Eufemia, y volverlos a llevar otra vez a la imprenta. Eso para nosotros era un paseo, recuerdo andar con la carretilla llena de impresos... en el camino íbamos jugando fútbol, porque había doce carros en Popayán, no había problema de tráfico en esa época, además porque andaban a 10 kilómetros por hora [risas de todos]. Ahí también le conocí a mi papá el fotograbado que estaba en un sótano; no sé si ese sótano lo conserven todavía porque eso lo vendieron al Seguro Social, pero era un cuarto de fotograbado en completa oscuridad, y para poder hacer el fotograbado, primero tenían que sacar los negativos, con las medidas calculadas a pura mano, para no desperdiciar material y cortados en una cizalla pequeña, para poderlos quemar y luego revelar, y de ahí hacer los clisés o zincograbados, que son todas estas figuras y dibujos de esa época, que se miran en este impreso [señala su ejemplar del libro *Aprendamos nuestra historia*] y que hacían los mismos hermanos. Todo eso se hacía en completa oscuridad a puro cálculo, no solamente en el tamaño sino también en el tiempo de revelado. En la mente manejaban los segundos, para no irse a pasar, porque ustedes saben que al sobreexponer un negativo se vela por completo y si le faltó tiempo, igual se daña. Se necesitaba práctica para calcular mentalmente el tiempo de revelado. Así le aprendimos a mi papá el proceso de fotograbado, estábamos muy pequeños en esa época. Pero lo interesante de Villa Marista es que los hermanos sacaban cerveza negra, tenían una huerta gigante, la cosa más linda... una mano de frutas... nosotros nos volábamos de muchachos y nos escondíamos en los árboles para podernos robar las frutas de allá. Una vez me tomé un vaso de cerveza negra, semejante fuma que me pegué... [risas de todos]. También cuando se cosechaba la uva, se pisaba con el pie para sacar vino, uno debía tener los pies muy bien lavados para poder pisar la uva.

En 1947, los hermanos como que se aburrieron de tener su imprenta y le propusieron a mi papá que se quedara con ella, y a mediados del 47 se logró hacer un negocio con los Hermanos Maristas y parte de las cesantías se las pagaron con la compra de la imprenta y le ayudaron a

ampliar la casa que teníamos en la carrera quinta porque no solamente iba a caber la imprenta sino un desfile de hijos que tuvo, porque fuimos catorce hermanos; él tenía que ampliar piezas a cada rato [risas de todos]. Lo que afectó en parte la salud de mi papá fue uno, el trabajo tan duro, y dos, los químicos que usaban para revelar y hacer los clisés. Eso le afectó mucho y le generó un asma, que lo mató a la temprana edad de 51 años. Murió dejando una recua de hijos: doce éramos en ese entonces. A los cuatro hijos mayores, nos tocó ponernos al frente de la imprenta y levantar siete mujeres y un último varón. Eran tantas las mujeres, que mi papá, muy devoto de san Cayetano, por la fiesta con una tradición de más de cien años en El Carmen, le prometió al santo que si el último hijo le salía varón, le pondría su nombre, y preciso le salió hombre [risas de todos].

Nos levantamos doce hijos. Mi hermano mayor, Gerardo, estudió en el seminario tres años y a mí me mandaron también a un seminario. En esa época lo internaban a uno obligado a ver si era cura. Estuve cuatro años en Sevilla Valle con Los Redentoristas. Lalo sí estuvo aquí en el seminario tres años. ¡Y bendito Dios, no fuimos curas! [risas de todos]. Desde luego, nos tocó hacer frente a esto, desde que mi padre se puso muy enfermo. Me tocó aprender, él me enseñó de precios, cómo era que cotizaba, cómo se trataba a los obreros, cómo eran los contratos que hacía con ellos... y me le pegué tres años antes de morir y aprendí todo; tanto así que dejó la imprenta en manos mías y dispuso que yo la manejara, aún con la envidia de mis hermanos mayores, por ser yo el tercero de los hijos. Logré aprender el manejo de la imprenta desde esa época, pero como les he contado, desde muchachos aprendimos a armar, a distribuir, a componer, a manejar todos los tipos porque todo era a pura manito, como ustedes se han podido dar cuenta en estas clases que les está dando la profesora Laura, y reviviendo estos tesoros [refiriéndose a los tipos móviles de la Universidad del Cauca] que ya lastimosamente se han perdido, porque esto se ha quedado arrinconado y hoy en día ya uno pelea es el metro cuadrado y toca ir saliendo de lo que no sirve; muchas veces pagando para que lo boten, para poder meter los equipos nuevos y tener la tecnificación que se requiere en las artes gráficas, que desplazó completamente lo que aprendimos con la tipografía.

Mi papá se trasladó en el año 47, los hermanos muy amablemente le prestaron en esa época 20 000 pesos para completar la imprenta y construir la casa, pero con esa cantidad de hijos era imposible mantener ese ritmo tan bravo, una deuda que no pudo pagar en diez años... prácticamente doce años. Le tocaba abrir un hueco para tapar otro. En esas se la pasaba el pobre, como con siete u ocho acreedores particulares, pues en esa época no había letras ni abogados, ni nada de eso, la palabra era la que valía, lo más hermoso que tuvimos como hasta hace

cuarenta años, la palabra valía más que veinte abogados detrás de uno o al estilo de estos políticos robando de tal forma que uno dice "¡por Dios!, ¿qué nos está pasando?, ya se acabó la honradez en este país". Antes de morir me tocó acompañarlo, no les miento, dos años al Banco Central Hipotecario para que, hipotecando la casa, pudieran prestarle esos 20 000 pesitos para pagar una deuda con un particular. El pobre con esa asma, yo me acuerdo, por esa subida en la calle, cada dos o tres ventanas se agarraba por la fatiga, hasta ir al banco... y para escuchar que no lo podían atender, que el gerente no estaba, que vuelva después... ¡dos años...! suplicando, limosneando un préstamo por una casa grande. De lo que recuerdo en esa época... como anécdota es que por fin salió la plata, ¡aprobado! "Gerardo, venga mañana por su dinero, que ya están aprobados sus 20 000 pesos". Y mi papá a los cuatro hijos mayores, a unos nos dio canastos, a otros una talega... porque pensaba que nos iban a dar un mundo de plata... y viene el gerente y le va saliendo con un chequecito, nosotros tapándonos la cara... [risas de todos]. Ahí quedamos, con esa deuda que se logró pagar después de veinte años, pero era la única manera de salir. Lastimosamente se fue pronto, por la obligación tan dura que tenía; a él lo vinieron a conocer todas las comunidades religiosas, se le trabajó a todas las parroquias en el Cauca, tuvimos una época muy bonita, pero él les trabajaba muy barato a los curas. Cuando ya nos tocó cogerla a nosotros, ya cambió la cosa porque comencé a cotizar y a apretar, y los curas se me vinieron a quejar. Les dije: "qué pena, pero ahora el negocio es con nosotros".

Mi papá alcanzó a formar entre los empleados que conocí, que pasaron a acompañarlo acá a la Tipografía El Carmen, porque se conservó el mismo nombre, a unas doce personas; gente honestísima, me acuerdo de que los sábados podía decirles "tienen que quedarse unas dos horas haciendo limpieza, limpiando tipos, organizando el taller" y nunca nadie se quejó. Él les daba diez centavitos y se burlaban de los centavitos, pero ahí estaban, si era para trabajar... En esa época no había tanta ley laboral como hoy en día y se trabajaba con una honradez y una manera de ser impresionante, la gente que él formó es tan diferente a la de hoy en día, que viven midiendo el tiempo, no regalan un minuto, pero para llegar tarde sí... son buenos para llegar tarde y buenos para salir temprano, esa es la lucha que nos ha tocado a nivel de obreros. En la Tipografía El Carmen mantuvimos una máquina Paloma que en esa época se llamaba Advance mediana, era una máquina de mano como esta que tienen aquí atrás, de octavo de pliego, de ahí nos tocaba sacar varias publicaciones a pura mano y lo grandecito lo timbrábamos en la máquina Bertholda que ven allá atrás, esa máquina se la vendió mi padre a la Universidad, viéndose tan acosado en deudas, por ahí en el año 50 o 52 a Diego Castrillón, el director en esa época, y al tiempo también le vendió el fotograbado. Nos tocó reducirnos a la máquina

de octavo de pliego, imprimíamos hasta el máximo de la máquina, un octavo de pliego 35 x 25 cm. Había que timbrar, levantar el texto completamente, hacer los clisés, como en este impreso de Ecos Juveniles del Colegio San José de Tarbes, este fue publicado en 1954, una revista muy bonita con las bachilleres de esa época, toda la historia del Colegio San José de Tarbes, una comunidad que llegó unos diez años después que los maristas. Tocó hacerlo a pura mano, levantar el texto completo, muchas veces alcanzaba a levantar unas diez hojas y tocaba que volver a distribuir para seguir levantando el texto, coser esto con cosedora, imprimir aparte la carátula y las tapas y ponerle cinta de papel especial de encuadernación, para tapar el gancho. Era una época muy feliz, en la que no había carreras de ninguna clase.

Sin mentirles, nos echamos seis meses haciendo ese libro, y las monjas esperaron todo ese tiempo. La situación era tan grave en mi casa, que me tocaba acudir a la madre María de la Luz, la secretaria, a pedirle cada ocho días un abonito para el mercado de la casa, y la madre apuntaba en su cuaderno, cosa que cuando terminábamos la obra, ¡nosotros les debíamos a las monjas! [risas de todos]. De ese tamaño eran las obras en Popayán, y una conciencia y una forma de ayudarse mutuamente entre vecinos, entre comunidades... eso era muy lindo... ¿Sí o no? Hoy en día con el cliente usted tiene que exigirle el 50 % y el resto contra entrega, porque uno no sabe si lo va a tumbar o si le van a dejar los impresos. Algunos clientes, por ejemplo, cuando van a abonar parte del libro, me dicen: "adelánteme cinco libritos y yo luego vengo a sacar el resto" y luego me han dejado con los libros ahí esperando. Hay que curarse en salud porque es difícil manejar la gente hoy en día, con eso que el cliente tiene la razón, que es más grave todavía, me ha tocado una lucha en ese tipo de cosas.

Trabajamos, como les comento, con toda la curia y todas las comunidades religiosas. Hicimos libros, trabajamos con el Seminario Conciliar; por ejemplo *Germen y Espiga* era de los Redentoristas en Sevilla; *Mies Divina* era del Seminario de Popayán, era una publicación que se sacaba cada mes, se levantaba a pura mano, y como nos tocaba desde la Tipografía El Carmen hasta el Seminario Conciliar, allá detrás de Campamento, nos echábamos todo el día llevando en carreta los ejemplares. Después nos íbamos a pescar ahí donde queda actualmente Campanario, porque eso antes era un humedal, por eso es que ahora se llena de agua cada rato [risas de todos], allí pescábamos sardinitas y nos quedábamos hasta las cinco de la tarde, volvíamos a esa hora a almorzar. Muy diferente a lo que es hoy en día, tener que escuchar al cliente "es que lo necesito ¡para ya!, si no me voy a Cali o me voy con la competencia", y no solamente pelean por tiempo sino por precio porque la competencia está demasiado brava. La quiebra de muchos talleres grandes de Bogotá y Cali los ha obligado a venir acá, a quitarnos

los trabajos que valen la pena, porque los hacen con mejores equipos, más rápidos, y nos dejan a nosotros con las cotizaciones. Cambiando el tema, cuando los tipos de letras están gastados, ustedes ya se han podido dar cuenta, toca hacer el arreglo mecánico; así se llamaba el arreglo que se hace por detrás, primero viendo qué tipo de letra en el molde está más bajita que el resto y se le pone una cintica para saber cuál es y luego se hace otro arreglo ya en la cama donde se imprime, para que la impresión salga perfecta, pero con cuidado, no vaya uno a meterle demasiada presión al tipo. Uno para tirarse el papel o dos, para tirarse los tipos, a eso le llamábamos el arreglo mecánico, que quitaba mucho tiempo, pero mejoraba la impresión.

LS: *Reinaldo, me puede explicar mejor: ¿le colocaban un papelito al tipo para levantarlo?*

RL: Usted tenía que saber cuál era el tipo bajito para ponerle el pedacito de papel en la base para que levantara; para sacar el tipo, había que volver a aflojar las cuñas, hacer el arreglo, volver a aplanar y si le faltaba algo, debía hacerse debajo del molde, para que pasara el papel sin que fuera a tropezar con ninguna pega o cualquier cosa que pudiera dañar la impresión. Esto me lo enseñó mi padre... a levantar texto, a cortar papel, a imprimir; un problema que teníamos en esa época con la impresión de este papel que se llamaba Couché, que hoy en día lo llaman propalcote esmaltado. Era un papel muy fino que se importaba, pero el problema con este papel es que, por ejemplo, al imprimir usted una imagen se repisaba, y se necesitaba una persona al lado de la máquina que fuera intercalando lo que se estaba timbrando. ¡No se pueden imaginar el tiempo en el que uno intercalaba todo eso!, luego vuélvalo a timbrar por el otro lado, otra vez a intercalar; era de mucho cuidado, pero la gente no tenía carrera en esa época, encargaban un libro con el tiempo necesario y la gente se esperaba hasta seis meses para terminar la obra.

Para 1958 vino a celebrarse el cuarto centenario de las procesiones de Popayán, y nos tocó a nosotros imprimir este libro y este ejemplar es el único que me queda... ya no lo tiene ni la Junta Pro Semana Santa. Antes de seguir, les voy a comentar que cuando existía la Tipografía y Fotograbado El Carmen, se timbró en el año 37 este folletico con el texto del maestro Valencia sobre las procesiones de Popayán; perdonen que les diga esto de Popayán, pero es que nosotros no solamente nos levantábamos untados de tinta, sino que también estamos metidos en la Semana Santa justamente desde el año 37. La amistad de mi papá con el maestro Valencia fue extraordinaria, con la Junta Pro Semana Santa lo mismo; nosotros heredamos eso y en este momento manejamos dos de los pasos más ricos que tiene Popayán que son el Señor del Perdón, que va sobre la esfera de plata y la Virgen de la Soledad que es la que sale de Santo Domingo. Esos son los pasos que tenemos en

la familia prácticamente desde que nacimos, con el Perdón llevamos ochenta años. Como la Virgen ha sido mi devoción toda la vida, con mi señora Stella somos los síndicos de este paso, y le publicamos al maestro Valencia una historia muy linda sobre las procesiones.

Pero retomando, el libro lo encargó la Junta Pro Semana Santa desde un año antes, el presidente era Francisco Velasco Navas, el papá de "los pachitos" que les decimos nosotros a los Velasco Mosquera: una familia también de doce hermanos, igual que nosotros, que no nos podíamos encontrar en la calle porque Pachito nos decía "quietos, quietos, que esto no es de doble vía" y nos íbamos por otro lado porque no cabíamos todos [risas de todos], él con toda la familia... y nosotros... ¡imagínense!, esas amistades de lujo de esa época.

En 1956 mi hermano Antonio José López se apuntó con el Banco Central Hipotecario en una cédula de capitalización de 5000 pesos y dio la casualidad que con la primera cuota se ganó los 5000 pesos, imagínese en esa época ganarse ¡5000 pesos!, era tener un capital el macho, y mi padre compró una impresora Heidelberg de cuarto de pliego, el doble de tamaño que la que estamos viendo aquí, nos costó 3500 pesos y con el resto de la plata encargó la imagen de san Cayetano que hoy en día está en el barrio Alfonso López, hecha por José Lamiel, en España, teniendo esa devoción de toda la vida con les he comentado a san Cayetano. Logramos estrenar la máquina en 1957, una belleza de equipo, primera máquina de esas aquí en Popayán, una Heidelberg de cuarto de pliego; entre eso les voy a contar una anécdota. Esas máquinas llegaron aquí a Colombia en los años 1950, más o menos. En la Imprenta Departamental de Neiva pidieron una pinza, entonces hubo un gran recibimiento por parte del gobernador y el alcalde, invitaron a todas las personalidades para la inauguración de la máquina, habían entrenado al prensista, eso era con bendición y todo. Esa máquina tiene una pieza de registro abajo y cuando uno quiere que la hoja no la suelte, la pinza queda cerrada, imprime y la hoja la bota al lado derecho, pero cuando requiere registro se abre la pinza, el papel pasa, se sube una palanquita, fija el papel y registra. El obrero con esa mano de gente, tal vez se puso nerviosísimo... se le olvidó poner el registro de la máquina... y con 5000 hojas de papel cortadas y todo el mundo viendo, mandó la primera hoja a la máquina... y la hoja... no apareció, segunda hoja... tampoco apareció; el hombre colorado y todo mundo mirando y... ¿qué pasaba? No le había puesto el registro y pues lógicamente al soltar la pinza se iba hacia abajo el papel, entonces los periódicos titularon: "la máquina traga papel fue inaugurada" [risas de todos]. ¡Anécdotas de lujo!

En Popayán inauguramos nosotros con la Heidelberg de cuarto de pliego, la impresión en color. Claro que la máquina es de un solo color y hay que lavarla para imprimir más colores, pero con el registro que

tenía, ¡ya íbamos perfectos! Estas impresiones que ven ustedes aquí, como la Virgen de los Dolores de san Agustín... *El Amo*... aquí hay como unas cinco imágenes en color, porque lo demás todo es en blanco y negro. Las fotos de los cargueros de 1957 yo las tengo, no las tiene ni la Junta Pro Semana Santa, ellos perdieron todo. Esas figuras de color en esa época eran tricromía y no policromía, las fotos las teníamos en blanco y negro y le tocó al maestro Luis Carlos Valencia Guevara, no sé si ustedes lo han oído nombrar, el papá de Rodrigo Valencia, quien escribe en *El Liberal*, un gran escritor y profesor de la Universidad. Retomando, esto es coloreado por Luis Carlos Valencia el mejor escultor que tuvimos aquí en Popayán, quien hizo el paso de *El Amo* que desfila el primero de mayo con su trono, parece importado. Él lo hizo a pura mano, era un artista completo y a él le pasó lo mismo que a mi papá, porque yo tengo el contrato que hizo de ese trabajo de *El Amo* con la Junta, no sé por qué lo conservo, pero allí dice que lo único que le exigía a la Junta para poder hacer una obra de ese tamaño, era dinero para el mercado de sus hijos, igual que sucedía con nosotros, un artista especializado en España; la mujer manejaba el cuero, doña Cecilia Quijano. Pues él nos coloreó estas imágenes, y los clisés se mandaron a elaborar en Cali para imprimir las imágenes en tricromías que, como su nombre lo indica, tienen tres colores pero parece que fueran una policromía completa, gracias al talento del maestro Luis Carlos Valencia.

Es muy posible que en este trabajo nos echáramos unos seis meses. Como les estoy comentando, con la Junta había que reunirse cada quince días o cada mes para el abonito del mercado y al cabo de seis meses sacamos el libro *Cuarto centenario de las procesiones*. El primer presidente fue Guillermo Valencia, aquí está la lista de todos los miembros de la Junta en esa época; estos fueron nuestros grandes amigos y maestros. Por eso nosotros estamos pegados de pasos e historias semanasanteras. Tengo el orgullo de guardar programas de la Semana Santa desde 1927; toda la colección de impresos, que no tiene ni la Junta Pro Semana Santa, la mayoría impresos por la Tipografía El Carmen y los más recientes de la Editorial López. Es uno de los clientes fieles que hemos tenido, que nos han honrado al ocuparnos en las artes gráficas. Este libro es una historia muy bonita escrita y publicada por José María Arboleda Llorente; a mí me tocaba ir a leerle y él iba corrigiendo las pruebas, era un escritor famoso que estuvo aquí, el papá de todos los Arboleda Valencia, creo que ya se murieron todos, que vivían a lado del Colegio Marinita Otero.

Entré a la junta como en 1966 y ahí estuve 25 años en la Junta Pro Semana Santa, funcioné con esto [señalando los impresos] y funcioné con el Club de Leones también 25 años; fui el gestor del Edificio Club de Leones, fue capricho mío convencer a 55 profesionales entre abogados, médicos, contadores, odontólogos... que me criticaron, me atacaron

por hacer el edificio, pero luego se convencieron de que el negocio era bueno y sobre todo poder hacerle un regalo tan lindo a Popayán con semejante edificio de 1810 metros cuadrados. A la Junta Pro Semana Santa le propuse, cuando entré, cambiarle al paso de Señor del Perdón la esfera de plata que mi papá en el año 43 la había hecho con Enrique Gaitán, un orfebre bogotano, por la suma de 637 pesos; en esa época eso era plata y parecía un balón de basquetbol, me tocó hacer la esfera de hoy en día, toda repujada con el mapamundi completo, la obra me costó 49 000 pesos, en 1968. Hoy ya no me la hacen por menos de 200 millones de pesos; de ese tamaño están las obras hoy día, ya uno no se puede meter a eso. Y por eso es que hemos estado tan vinculados a la Semana Santa. Este es el único ejemplar que tenemos para que le paren bolas a esta historia tan hermosa, parte escrita por el maestro Valencia y la mayoría del maestro Arboleda Llorente, como un homenaje de la Junta Pro Semana Santa de Popayán en sus 400 años de las procesiones de Semana Santa.

CM: *¿Reinaldo, en la construcción de este libro quién participó?*

RL: En la construcción del libro estuvimos directamente los tres hijos mayores y como empleados teníamos en ese entonces al mono Armando Salazar, que ya murió; Marco Aurelio Vergara, que ya murió; Aniceto Lemos, el papá de los Lemos Bustamante, que son profesionales hoy en día, él trabajó con mi papá; pero sí habíamos más o menos unas doce personas en la tipografía, entonces la levantada de textos, ustedes saben... nosotros teníamos una silla que la llamábamos la silla de Anás, era un asiento grandote en el que uno se sentaba ahí... toooodo el día... dele... a componer [risas] o a distribuir, ahí trabajábamos muchas horas, desde las 6 de la mañana hasta las 2 o 3 de la mañana, así todos los días. Dormíamos dos o tres horas en la época que uno estaba joven y logramos sacar así los trabajos.

LS: *Reinaldo, ¿cómo era la distribución del taller? ¿Cuántas máquinas? ¿Cuántos chibaletes?*

RL: Sí, le comento. Cuando hicimos esto [refiriéndose al impreso] mi papá ya había vendido la Bertholda, esto nos tocó timbrarlo a dos páginas de un octavo de pliego en la Paloma, que se le llamaba "la económica" y nos ayudamos en la prensa de cuarto de pliego, en lo que iba en color y en los trabajos que llevaban clisés. El texto sí los timbramos en "la económica" a pura mano, intercalando papel y lo mismo nos tocaba con la máquina de cuarto de pliego, porque esas máquinas no traían lo que traen hoy en día, ese polvo antirrepinte para echar en cada una de las impresiones y secar la tinta, lo que es una ventaja. Pero en esa época nos tocaba intercalar para no dañar el trabajo. Un libro repisado es horrible, el aspecto que da es muy feo.

LS: *¿ Y cuántos chibaletes había?*

RL: Mi papá tenía 24 chibaletes parecidos a estos, pero eran independientes, los de aquí los han unido [refiriéndose a los chibaletes de la Universidad del Cauca] y más o menos con unas diez o doce cajas cada uno; haciendo cuentas son más o menos 200 tipos diferentes de letra.

LS: *¿Y cómo llegaban esos chibaletes a Popayán, por Buenaventura... o de Bogotá?*

RL: Esos los traían por Buenaventura, los enviaban de Francia, de la Casa Daberny que era una casa grandísima de artes gráficas de Francia. La mejor maquinaria en artes gráficas que se tiene hasta el momento es la maquinaria alemana, todos los equipos que tengo son Heidelberg, porque esas máquinas chinas pueden ser más baratas, pero lo dejan a uno metido en menos de cinco años y queda uno fregado. Estas son revistas de artes gráficas que manejaba mi papá en esa época, [Indicando los muebles del taller donde se realizó esta entrevista] aquí vemos un linotipo... miren una rayadora, que la imprenta de la Universidad tuvo una de estas... miren la máquina Paloma que estoy comentando... Esta es una sala de linotipos tan hermosa, en esa época eran salones grandísimos, para tener todo ese poco de tipos de letras... tan hermosos que se escogían, aquí hay máquinas muy bonitas, pero todo esto ya pasó de moda lastimosamente. Miren esa belleza de orlas, de dibujos en línea, hermosísimo. Miren esta prensa para hacer cajas, yo tengo esta prensa abandonada, es una prensa de madera que tienen aquí para hacer el libro, chibaletes con estilos muy hermosos, metálicos, están las cortadoras de lingotes y también esquineadores de lingotes. Miren una guillotina de esa época, tipos de letras, motores, para que le saquen copia que esto les sirve.

Quiero contarles una anécdota que nos pasó en el año 56 cuando utilizábamos máquinas de mano: se fue la energía en Popayán, en esa época no existía Cedelca ni otra compañía energética, teníamos la empresa Municipal de Energía de Coconuco, era una energía buena y barata, sobre todo. Se nos fue la energía tres meses seguidos en Popayán y nadie chistó ni se hizo revolución y nosotros trabajábamos en las máquinas a cuatro velas. La ventaja de las máquinas de esa época, porque eran de motor y pedal. Nos tocaba todos los días uno, dele pedal y dele pedal a la máquina y el otro a timbrar. Uno se acostaba y amanecía descobijado pedaleando [risas de todos]. Nos aguantamos sin luz, a pura vela, todo Popayán ¡tres meses! Eso se presenta ahora, se le va media hora la luz y ¡se lo tiran a uno!, en un banco se va la luz y que no, que se cayó el sistema... o se fue en un hospital, ¡quedan jodidos! Se va a nivel mundial, ¡se jodía esto!

YP: *Reinaldo, nos contaba que más o menos en 1956 que se celebró el cuarto centenario de las procesiones de Semana Santa, trabajaban doce personas en el taller que dirigía su papá. ¿Y cuando usted inició, siguieron las mismas personas?*

RL: Mi papá mantuvo más o menos doce personas porque en levantar textos se necesita la gente. Pero cuando entramos los tres hijos a trabajar en la imprenta, tocó salir de algunos y los viejos se retiraron. En ese entonces nosotros ya hacíamos parte de la nómina, inicié con 20 pesos mensuales... ¡imagínese ese sueldote!, ¿¡ah!? Así eran los sueldos, no había problemas de salario mínimo y los obreros no molestaban por las horas de trabajo. Había una ventaja en Popayán cuando reventaba el volcán Puracé, que ya dejó de reventar, pero eso eran unas explosiones muy lindas... caía ceniza y nosotros recogíamos esa ceniza y hacíamos agua lejía; mi papá nos ponía a limpiar los tipos de letras y volverlos a repartir y quedan los tipos como nuevos, limpiecitos con agua de lejía de la ceniza del volcán Puracé. También cuando caía una granizada, cuando éramos muchachos, cogíamos ese granizo y lo metíamos en cajas de jabón Varela sobre papel metalizado y como mi abuelo era carpintero le cogíamos la garlopa y hacíamos aguapanela bien cargadita y a vender helado y raspado en la calle, a nadie le caía mal, le entregábamos al pobre abuelo la herramienta toda oxidada [risas de todos].

LS: *Reinaldo, cuéntenos ¿por qué cambian de Tipografía El Carmen a Editorial López?*

RL: Nosotros trabajamos ya en el manejo de la empresa en el año 55 que les comenté, yo cogí ya el mando de la empresa en el 57 y muere mi papá en el año 61... enero 14 del 61. Quedamos pues los tres mayores, con la educación de siete mujeres y el último varón. Una carga muy dura. Desde ahí nos pusimos a pensar "¿qué hacemos, ya llevamos en esto diez y tantos años, ya es hora de pensar en independizarnos" y fue así como comenzamos a pensar y a ver a qué equipos nos hacíamos. Trabajamos duro en horas extras y comenzamos a hacernos nuestros equipitos sencillos, hasta que ya en el año 63, mi hermano Toño se casó y se fue a trabajar a Cali, luego a Venezuela. Me quedé con mi hermano mayor Gerardo, que era muy bueno para trabajar. Y con algunos centavos ahorrados y vendiendo la máquina Heidelberg de cuarto de pliego, porque estábamos llenos de deudas para poderle pagar a mi hermano Toño los 5000 de la cédula más sus intereses y todo lo que le debíamos... pues le vendimos esa máquina a los padres Redentoristas en Buga, la vendimos con el empleado que teníamos, el mono Salazar. Así que ya pensamos en cómo independizarnos de la tipografía. En abril del 65, pasadita la Semana Santa, arrancamos en frente del Teatro de Popayán, hoy día Unicomfacauca; allí tuvimos el taller unos seis o siete años tal vez. Dentro de las anécdotas que tengo para contarles, pagábamos 500 pesos de arriendo. Una época se puso tan difícil que me atrasé dos años completos de arriendo y nunca me cobraron. A los dos años me salió una plática buena y les pagué. Los

dueños tranquilos, me hicieron el recibo, no me subieron el arriendo hasta que les entregué el local... ¡Qué diferencia de personas y qué épocas tan diferentes!

Arrancamos, bendito sea mi Dios, con la felicitación del alcalde. En esa época cuando ya vio que nos habíamos independizado, dijo que nos iban a apoyar y gracias a Dios tuvimos empresas oficiales ocupándonos desde el mismo momento que arrancamos, que fue una época muy buena, podría decir la época dorada nuestra, del año 65 hasta el 80. Teníamos todo el trabajo oficial de la Alcaldía, nunca ningún empleado me pidió unas tarjetas, nunca me pidieron un peso. Yo mandaba los trabajos y las facturas, y los cheques llegaban religiosamente. ¡Qué diferencia con lo que vemos hoy en día! ¡Cómo vamos! ... no me volvieron a ocupar, pero qué gente tan decente la que tuvimos en la Gobernación, en la Alcaldía, cuando el Concejo lo manejaban *ad honorem*... era sin salario... Qué personalidades las que conformaban ese Concejo. Ya se cambió la página completamente de nuestro país. Esa fue una época muy linda en la que arrancamos nosotros en el año 1965... Espere a ver, que no se me vaya a olvidar algún detalle... ya traía algo escrito porque ya a uno le toca mirar la página, como cuando uno va a mercar que la mujer le pone a uno el discurso de compras [risas de todos].

De las cosas que me pude dar cuenta cuando viajé a Bogotá, en el Museo del Banco de la República encontré impreso por ahí de 1927 un billetico de 50 centavos impreso por la Tipografía El Carmen, cuando en Popayán existía la Casa de la Moneda, que hoy la tenemos como el Centro de Convenciones Casa de la Moneda. Imagínense, había un billete de 50 centavos, el pequeñito impreso por la Tipografía El Carmen... yo ahí lo vi y no tenía ni cámara ni nada en esa época, para llevarme un recuerdo. Si acaso quieren ver billetes antiguos ustedes, y algunos envases y cosas viejas...en todo el frente del Éxito por la calle 7, Gerardo Vergara, hermano de un empleado que tuvimos muy buena gente, tiene un poco de moneditas, billetes marcados en un almacén que vende semillas; arrímense que les muestre, es tan curioso.

LS: *Reinaldo, ¿cómo es la historia para que la Imprenta El Carmen imprimiera el billete de 50 centavos?*

RL: De 50 centavos, vos te imaginas... Tiene que haber sido el Banco de la República... nosotros no habíamos nacido, pero me llamó tanto la atención, y como en esa época no había cámaras ni nada eso.

YP: *¿Más o menos de qué año era el billete?*

RL: Más o menos del 26 o 27, debe existir ese billetico; y este señor, que les digo, tiene billeticos buenos, que día estuve, vi uno de medio centavo de 1800 y pico, ¿se pueden imaginar cuánto vale eso?... eso eran billeticos pequeños, se volvían como un pañuelo porque uno lo

utilizaba mucho. Recuerdo que las monedas de a peso eran octagonales (por si hay algún pastuso) y los pastucitos las limaban para que quedaran de 50 [risas de todos].

En la Tipografía El Carmen, nuestra guillotina era de mano. Cuando la cuchilla estaba bien afilada, bajaba suavecito, cuando estaba sin filo había que hacerle fuerza para eso. Me acuerdo de que Mario Angulo, que vivía detrás de nosotros, dijo un día "déjenme yo cojo la palanca"... y coge el hombre y ¡tas!, con tan mala suerte que se le quebró esa palanca y se abrió la frente. Y a correr con Mario al hospital... Hay que tener cuidado con eso... A pura mano nos tocaba cortar porque esa guillotina no tenía los 70 centímetros de ancho, entonces tocaba cortar el papel a pura mano, de 100, 150 hojas, despacito para no sacar mucha muela, luego sí a refilar. Ya cuando nos independizamos en el año 65, arrancamos con una máquina Frontex una tipográfica de octavo de pliego, hermosísima la máquina; había que apretar muy bien el molde porque andaba hasta 5000 por hora... ¡Una belleza! Luego se la devolví a la Tipografía El Carmen... y la vendieron... yo no me acuerdo dónde fue a parar ese equipo tan lindo, pero en el 65 nos tocó meternos en deuda para comprar un poco de chibaletes, de tipos, de cajas, de equipitos de acabados; era una deuda de 150 000, que en ese tiempo era platica. Con eso arrancamos con mi hermano Lalo, quien me acompañó del 65 al 71. Él llevaba una vida algo desordenada y decidió salir del negocio; le dije que nos tomáramos el mes de septiembre para hacer cada uno el listado con precios de las máquinas y las cosas del taller para al final del mes poder comparar. Las diferencias fueron mínimas y fue fácil llegar a un acuerdo; él se fue para Buga, donde también montó su imprenta y ya continué solo. En este momento está es en Circasia, trabajó mucho tiempo en artes gráficas y Toño se fue para Caracas, allá tuvo su buena imprenta, que le tocó vender por los problemas que vive hoy en día Venezuela y ahora prácticamente vive de lo que le dejó su imprenta, tiene una sola hija. Yo arranqué solo con mi gente, la que he manejado hasta ahora. Llegué a tener dieciocho empleados para el proceso tipográfico, pero me he ido mermando porque la situación cada vez se pone más difícil para las empresas colombianas; lastimosamente aquí el Gobierno no apoya a la empresa privada, lo que hace es clavarle cada vez más impuestos, entonces nos está acabando tontamente.

En 1965 trasteamos los dos socios, para el 71 salió mi hermano Lalo, quedé yo solo. 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 Depar-

tamental, la Universidad del Cauca y nosotros como Editorial López, realizamos muchos cursos de artes gráficas, litografía, fotograbado, diseño, por ejemplo.

LS: *Qué pena interrumpirlo, ¿esos cursos solamente eran para esas tres empresas?*

RL: No, no, no. ¡Tuvimos como ochenta alumnos entre todos! Era una unión de estas imprentas ¡que se acabó por completo! Trabajamos esos quince años, eso sí, cansados de las fumas que nos pegábamos... [risas de todos]. Los profesores se peleaban para que los enviaran aquí a Popayán; los cursos eran de seis meses completos. Aquí se les atendía muy bien, en la Imprenta Departamental, aquí los de la Universidad o nosotros en la López... ellos se fueron más atendidos que cualquiera, compraron sapos —el juego— para llevar a Bogotá [risas de todos]. 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?... y así se justifican un salario, que sirve para las ciudades grandes, pero no para nosotros.

LS: *Reinaldo, ¿qué cooperativas tiene el gremio en Popayán?*

RL: Ya que me toca el tema, el 20 o 21 de este mes de octubre cumplimos 44 años de haber fundado Cooimpresores de Occidente Ltda., en Cali. Me doy el gusto de ser el único fuera de Cali fundador de la Cooperativa y pertenecer casi todo el tiempo al Consejo administrativo de la Cooperativa. Desde esa fecha hemos manejado la venta de papeles y de insumos para las artes gráficas. A nosotros nos fundó la Cooperativa de Antioquia, en esa época Gustavo Arbeláez, que era un hombre de cooperativismo extraordinario; lastimosamente ahora el sentido colaborativo se acabó en Antioquia y convirtieron el sentido cooperativo como una empresa particular ya no con el sentido inicial de ayuda. Los socios que se quebraron en el Viejo Caldas los recogimos nosotros; en este momento estamos presentes en ocho departamentos; tenemos la sede principal en Cali, funciona el Consejo en Yumbo, y en cada capital tenemos una bodega. Aquí la tenemos en la carrera 11, a mitad de la cuadra del Banco Mundo Mujer. Esa me toca administrarla a mí, pero la coordinan directamente desde Cali, son ocho bodegas y se presta muy buen servicio. Ahora solo quedamos cinco o seis fundadores, ya próximos a cumplir cincuenta años. Viéndolos a ustedes que están comenzando, me pongo a pensar que ya estamos viejos, pero somos constantes con las reuniones los lunes o martes, y uno habla y participa de todas las cosas; pero unos están cabecipelados, otros cabeciblancos y lo grave es que... por Dios, ¿qué pasa?... ¡los jóvenes

no quieren coger responsabilidad! Y necesitamos que los sucesores, los hijos de los socios cojan la Cooperativa. Lo mismo me pasó con el Club de Leones, miren cómo está, está acabado y casi pierden ese edificio. Cuando yo manejé sesenta leones y construí ese edificio, se está perdiendo como ese sentido de responsabilidad, ese sentido de pertenencia. Si eso es de los padres pues hay que seguir la herencia, la Cooperativa es nuestro negocio, nuestra empresa. Son 44 años bien sudados y hay que celebrarlos. Hemos tenido historias bonitas, ha pasado un mundo de gente, unos manejos duros, unos gerentes graves, otros muy buenos... ¡bueno! de todo le pasa a uno en la vida.

Siguiendo con el cuento, Cooimpresores me ha servido mucho; el Sena enormemente también, pero luego el grupo se fue desuniendo o cambiando, tanto el Sena como los impresores. Dentro de esos quince años alcanzamos a hacer unos cuatro o cinco viajes, hicimos un viaje casi con ochenta personas a Bogotá, de tres días, con veinte pesos por persona, visitamos el edificio de Avianca ocho días antes del incendio famoso, fuimos a conocer *El Tiempo*, a conocer el Sena, ¡un paseote! Todo el mundo a colaborar... claro que hubo trago de aquí pa allá y de regreso [risas de todos]. Esa fue una experiencia muy linda, lastimosamente se perdió esa camaradería, ya no se puede hacer eso, casi la gran mayoría de profesores de esa época se nos fueron, se murieron.

LS: *¿Y se acuerda de algunos nombres?*

RL: Marco Fidel Suárez, no se me puede olvidar, un gran amigo, no sé si viva; yo los debo tener apuntados, deben estar ahí... Marco Fidel Suárez, qué buen elemento; pero la mayoría ha muerto ya. Importé una pinza de octavo de pliego nuevecita, me costó 58 000 pesos en 1970; un gusto estrenarla; esa máquina es un tesoro para las artes gráficas, mire usted en cualquier imprenta en Bogotá, en Cali, en Pasto, donde sea, siempre tienen una pinza, uno no debe salir de una máquina de esas porque es tipográfica, perfora, grapa, estampa, numera, es una máquina demasiado versátil y la puede manejar cualquier persona, esas maquinitas son un tesoro, hoy en día ya no las fabrican y las últimas salieron como a 150 millones y ahora uno las puede conseguir en 5 millones, 3 millones. ¡Claro ya desbaratadas! [risas de todos], pero bien conservaditas son un tesoro que hay que guardar.

También tengo una tarjetera comprada en Bucaramanga, tamaño 1/16, que sirve mucho porque no todo es litografía y tampoco impresión digital. Si llega el cliente con unas estampillas pequeñas hay que levantar el texto a mano porque no caben en una impresora digital, por eso hay que tener ese recurso y darle el servicio al cliente. Tengo un chibalete, la maquinita y sus partes, en una piecita en donde tengo lo tipográfico; me tocó salir de algunas cosas, un linotipo 31 que tuve, un paraguas que es más viejo que esto [señalando las linotipias del

Taller Editorial] es un linotipo más sencillo, una Ludlow que es una máquina de títulos, que al final me tocó pagar 30 000 pesos para que la botaran. Lastimosamente, uno pelea el metro cuadrado hoy en día y esos equipos viejos que ocupan el espacio. Nuestra casa era una tira larga, donde estaban todos los chibaletes y a final del corredor había dos máquinas para trabajarlas, la chiquita y la mediana, la Bertholda estaba en la primera pieza, los chibaletes era 12 de un lado y 12 del otro, al otro lado quedaba la guillotina y adentro quedaba la papelería, así nos mantuvimos en esa casa vieja; después tocó hacerle reforma a la casa y la hemos arrendado para la Universidad Cooperativa y ahora la tiene en arriendo un colegio porque está muy bien situada.

Mi madre murió en el año 87, sobrevivió a papá 27 años. Cuando acababa de morir mi mamá, llegaron como cosa especial a Popayán, los primeros computadores Apple; me ofrecieron ese equipo con una demostración y me pegué una ¡emocionada! El cambio en las artes gráficas era impresionante porque se podía hacer una factura o un texto en un momentico y ya salía listo para impresión, se podían hacer cambios de letra, sus tamaños, también se podían probar distintos filetes rápidamente; eso me convenció y compré el computador. Ya en el año 86, se compró una Composer electrónica, que era una maquinita, como máquina de escribir de bolita, usted levantaba el texto, podría ser una página, los tipos de letra venían en unas esferas intercambiables. Primero que todo, se tenía que hacer fuerza para que no se fuera la luz, porque si se iba la luz perdía todo lo hecho [risas de todos], pero la impresión quedaba perfecta. Entre las anécdotas con esa máquina, les cuento: a mi hermana Laura, la última de las mujeres, le gustan mucho las artes gráficas, yo la tuve trabajando mucho tiempo conmigo, ella fue la primera que aprendió a manejar esa Composer; resulta que el novio de una amiga de ella, un trigueño, abogado, quería tener una tesis bien hermosa, y Laura le comentó, fue a la Editorial y le hicimos la tesis, le quedó divina, encuadernada, el logo estampado, fue a presentarla en la Universidad del Cauca, y sin leerlo, ya tenía un 5 aclamado y una felicitación la verraquera y ese hombre agradecidísimo y ni siquiera se la habían leído, pero era una impresión bellísima [risas de todos].

Como a los seis u ocho meses de haber comprado la Apple, un empleado que tuve, el de mayor confianza y al que más le había gastado cursos, aprovechó el quedarse una noche y barrió con mi computador... con la Composer electrónica, con unos numeradores de la GTO; ese empleado nos dejó, con las máquinas litográficas de segunda que ya teníamos. Son cosas que le quedan en la cabeza y aquí [señalando el corazón], porque el daño lo hace quien menos piensa y más quiere uno. Me compré ese mismo año una TOK, es la única que hay en Popayán, una TOK es una impresora que enumera, ahí la tengo, no he podido

venderla, pero me funciona cuando tengo trabajos sencillos, es de un octavo de pliego, le puede funcionar a 8000 por hora y todavía imprime muy bien esa maquinita.

Y para el año 83, perdónenme retrocedo un poco, cuando pasó el famoso terremoto, yo tenía ya todos los papeles aprobados y venía la máquina GTO para mi imprenta, pero semejante daño en Popayán me puso a dudar... ¿la devuelvo...? ¿No la devuelvo...? ¿Qué hago? ¡¿Qué hago?! ¿Qué pasará con esta deuda? Ya lo pensé mucho y decidí arriesgarme. Gracias a Dios mi imprenta no tuvo daños graves; se cayó la pared de un vecino que se pudo arreglar, y en mi casa de igual forma no pasó detalle alguno grave. Una cosa muy curiosa que pasó en mi casa, y que para mí es un milagro, fue la siguiente. En el descanso de la grada tengo una imagen del Perdón, paso del cual somos los síndicos. Me la había hecho el maestro de los Reyes, fue lo único que se cayó, se rodó y se quebró la pierna izquierda. Los cargueros a las 8:30 dela mañana nos habíamos citado en la catedral. Yo vi eso y dejé a mi familia bien arreglada en la casa, porque no les pasó nada grave y arranco para la catedral. Un día antes, el Miércoles Santo a la medianoche, cuando los cargueros entraron el paso del Perdón a la catedral, el sacristán —que en el terremoto murió lastimosamente— quería dejarlo debajo de la cúpula —la que se vino completa en el terremoto—, pero en ese momento, me puse a alegar con el sacristán y le dije a los cargueros que la dejaran en el puesto, en el primer arco, su puesto de siempre; y los cargueros me hicieron caso y el sacristán todo bravo, pero allí quedó la imagen. Cuando llegué a la catedral, el día del terremoto a las 8:30 de la mañana, a la imagen, un solo ladrillo le había caído y le había quebrado la misma pierna que se le quebró a la de la casa... de resto el sitial que es de tela estaba lleno de ladrillo, quedó hecho nada, pero ningún ladrillo le quebró nada. Una experiencia dura, pero logramos hacer mucha cosita ese día.

Les cuento de ese día porque a ninguno de ustedes les tocó vivir esa Semana Santa del 83, en la que murió nuestro mejor compañero león, Miguel Ángel Zúñiga, profesor emérito en la Universidad del Cauca, abogado, magistrado de la Corte Suprema, gobernador, un amigo mío extraordinario y murió ahí enterrado en la catedral. A mediodía subí a su casa, con todo lo que podía, con pica, con pala, con barretón... llegué con mi hijo y dos amigos a ayudar. Estaban todas las domadoras —las esposas de los leones— y estaban velando a Miguel Ángel en su casa; una de ellas me dice "Reinaldo, se acabó la Semana Santa" y le respondí "se acordará usted que dentro de un año tendremos las mejores procesiones que haya tenido Popayán". Hice dos rifas ese año para poder pagar todo lo que se había dañado, y en la siguiente Semana Santa pusimos a Popayán divino. Y en las procesiones de ese año, nosotros cargando y viendo llorar a la gente cantando y un silencio conmovedor.

En cambio, la víspera del terremoto hubo un relajo completo que me tocó vivir también, todo el mundo pendiente de un partido, de una final de América recuerdo, todo mundo con su radiecito y la media de aguardiente mirando la procesión. Pero el terremoto devolvió por unos añitos la solemnidad a las procesiones. Hoy en día hay una mano de bulla otra vez, lástima que se pierda ese sentido religioso en nuestra mejor tradición, que es orgullo de esta ciudad que se distingue por defender sus tradiciones. Mi familia por eso toda la vida ha defendido las procesiones de Semana Santa, eso tan hermoso.

Bueno, retomando, en el año 95 vendí la máquina vieja GTO y me compré una MOZP de dos torres, de medio menor, también Heidelberg. En el año 2000 ya me compré una guillotina Polar de 115 de luz, colchón hidráulico; la compré de segunda porque ya cosas nuevas no se pueden comprar. Y en el 2010, hace siete años, compré la última máquina Speed Máster 52, de cinco torres, es decir cinco colores, de cuarto de pliego, también Heidelberg. Desde ahí me ha tocado quedarme quieto porque el problema que tenemos a nivel mundial con la política de cero papel nos está matando.

Ahora sí hay que pensar para dónde vamos a coger, porque se nos puso color de hormiga el negocio. Cada día nuestros presupuestos y nuestra manera de trabajar están más jodidas, la competencia regalando los precios, las otras ciudades que vienen a recoger lo bueno que queda; y los impuestos... uno está trabajando para la Dian, trabajando para darle el 35 % de las utilidades a la Dian, no se está haciendo nada, el Gobierno se está robando todo y no se justifica el esfuerzo. Por eso se ve tanta informalidad en Popayán y en el Cauca, es que si hablamos de informalidad yo creo que el 80 % de Popayán y el Cauca está en informalidad. Un día como hoy, en Noche de Museos o en el Congreso Gastronómico, sale la gente a vender y la Alcaldía los apoya, la Gobernación los apoya, pero ellos no pagan un solo peso en impuestos y todo lo tienen libre, en cambio pa uno, que está formalizado, hay demasiados impuestos, uno se la pasa pague y pague... equivóquese en una comita, en un certificado, y ellos se la clavaban inmediatamente en multas. Entonces no hay ningún sentido para sostener empresa. Yo pago impuestos desde que arranqué con mi empresa, y arrancamos con la idea de que sí se podía crecer, se hacía plata, se veía la plata, se veía el trabajo, se disfrutaba más; pero hoy en día usted vive con las uñas, y en la sociedad que vivimos ya no es lo mismo... lástima. Yo arranqué en el año 65, sin mentirles con doce tipografías, que eran la competencia, las importantes, la Imprenta Departamental y nosotros. Hoy en día hay más de 300 tipografías en Popayán, y usted sale a buscarlas y no las encuentra. La gran mayoría están en casas de familia y no pagan impuestos; en un trabajo, el IVA del 19 % es mucho, en ¡100 000 pesos son 19 000 pesos!, que le llevan por delante a uno.

Entonces para montar empresa hay que pensarlo muy bien. He visto mucho diseñador que se vuelve competencia de maleteros, como decimos nosotros. Existen desde hace muchos años, los maleteros metidos en la política de las principales alcaldías en los pueblos; ellos traen el trabajo y que me impriman aquí, que me encuadernen allá, que me refilen acá... ¿sí o no? Entregan el trabajo y cobran lo que les da la regalada gana y ganan plata... Ahora mucho diseñador se ha vuelto así, genera una competencia desleal grave, y no sé para dónde nos lleva esto. Ya uno metido en este negocio, qué nos queda seguir nada más; porque como político no, porque no aprendimos a mentir, ni como guerrillero, porque ya no podemos con un arma, entonces acabar con los cuatro fierros que tenemos [risas de todos]. Ya bendito Dios completamos 52 años en la empresa, lástima que hoy no les pude traer un video que hizo mi hijo cuando cumplimos 50 años, quedó muy hermoso y obtuvo un reconocimiento por parte de la Cámara de Comercio; ahí está la historia de los Hermanos Maristas cuando iniciaron, todo lo que les conté. Ya a estas horas de la vida, les digo a mis amigos, "si ya no nos hicimos millonarios por lo menos somos milenarios" [risas de todos]. Bueno, eso es todo lo que tenía que contarles y gracias por escucharme... a ver qué otra cosita tengo aquí yo para terminar... [Y busca entre los impresos que trajo].

Esta revista *Imágenes* fue levantada aquí en la tipografía de la Universidad cuando estaba en la cuarta. Esto lo levantó Lope Rengifo que manejó esta imprenta [se refiere al Fondo Acumulativo de la Universidad del Cauca] y la publicamos nosotros, varios años. La encuaderné porque es un recuerdazo de la historia de Popayán, aquí hay varios números, él me levantaba en estos linotipos el texto y lo levantaba muy limpio. ¡Qué buena ortografía! Ojo, la ortografía de ustedes, de una vez les digo, me ha tocado criticar la ortografía en las charlas que he hecho en la Universidad. Ojo con la ortografía, para este trabajo se necesita cuidar eso. Es que da pena ver a profesionales que no saben ni redactar su propia tarjeta; da pena decirlo, pero hay que decirlo.

Hace unos diez o quince años, el presidente de la Junta del Amo salió a decir que recibirían una medalla no sé de dónde, porque cumplimos 50 años de fundados como junta. Yo le pregunté "¿cómo así 50?". Y me dijo "sí, 50 años y queda invitado". Le respondí "¿está seguro de que son 50 años?". Y él "¡segurísimo! ¿Por qué Reinaldo?". "Porque ustedes ya pasaron hace rato por los 50 años" y dice "¡¿cómo así?! Yo le tengo el documento, qué pena". Porque la historia del Amo la publicamos en el año 56 antes de la Semana Santa; es la única revistica que hay y aquí están todos los fundadores de la Junta del Amo que estaban en ese momentico, entonces ni modos de decirme que no. Este también se hizo a pura manito, en una sola tinta, aquí tengo *Ecos Juveniles* de las Madres Josefinas que han sido muy buenas clientas, publicar esta

revista costó plata, esta se publicó en el año 55, la bandera del colegio color por color y hecho a manito lo hacíamos en la máquina mediana y de resto toda las historias de ellas de esa época con su troquelito, en esa época para poder buscar a San José, trabajos muy bonitos de esa época; ahora último les voy a contar esto que ya lo sabe la profesora Laura.

Hace tres o cuatro años los cargueros de nuestros pasos, yo tengo un sindicato de cargueros también, llegué a tener cinco pasos como síndico, había cuarenta cargueros, ¿se pueden imaginar?, ya me iban a hacer sindicato, yo fui síndico también de la Virgen de la Pascua, estuve como cuatro o cinco años en eso. Hace como cinco o cuatro años los compañeros cargueros me pidieron que escribiera sobre la Semana Santa. Ellos me decían "no va a dejar ir lo que usted sabe, ¡escriba esa historia!". Acepté el consejo y hace tres años me puse a escribir y lo releí y me pareció muy ladrilludo como dice uno, y lo guardé. Hace dos años quise volver a reescribirlo, pero no, lo volví a guardar. Pero el año pasado en diciembre me invitó la hija a Australia y vine renovado. Aquí vine con todos estos achaques de los años, pero en Australia no me tomé ninguno de los doce remedios que me tomaba aquí; bebí, comí helados, chocolate, dulces... No me pasó nada; yo acababa de salir de cuidados intensivos cuando me fui a Australia y regresé con la idea de sacar el libro porque si no lo hago ahora, no lo hago nunca. Entonces me dediqué febrero y marzo a reescribir, redactar, a buscar fotos; esta es de las cosas más lindas que puede tener una persona en la vida y yo creo que era lo que me faltaba, porque siempre dicen "el hombre en la vida debe sembrar un árbol, tener un hijo —yo tuve seis— [risas de todos] y escribir un libro". Y esa fue una satisfacción inmensa, cuando ya lo escribí. Me ayudó César el hijo, me ayudó Carlos Ignacio Mosquera, el que fue decano de Derecho, lo corregimos, cuando lo vi y tuve la primera prueba en mis manos, me provocaba llorar. Ver las cosas ya hechas, y lo logré sacar el 31 de marzo para presentarlo en la Junta de Semana Santa y lo dejé como testimonio de lo que es la Semana Santa; aquí hablo aparte de la tipografía de mi papá, le dedico las primeras cincuenta y pico de páginas a mis papás que fueron los que me dejaron esta herencia tan bonita y un poco de anécdotas semanasanteras que quiero que las lean; pero quería comentarles la dicha de poder publicar una vaina de estas, no soy escritor pero digo lo que sentí, lo que vi, lo que he vivido, lo demuestro con fotos y ya, porque no es paja de lo que estoy hablando porque todo lo tengo documentado, tengo fotos desde el año 37, entonces no pueden decirme que no, tengo la lista de mis cargueros en el Perdón, 172 cargueros que han pasado, desde un expresidente de la República como carguero; pero debajo del barrote todos somos iguales, nadie le dice doctor, todos somos iguales debajo del barrote, puede ser un carnicero, puede ser un doctor, todos somos

igualiticos, con responsabilidades, eso es lo bonito que ha pasado en mi Semana Santa con mi grupo de cargueros. Eso era todo lo que tenía que contarles, no sé si tengan alguna pregunta, y les agradezco esa paciencia que ustedes han tenido para oírme.

LS: *Muchas gracias Reinaldo por compartir con nosotros.*

RL: Con qué gusto Laura, ya casi todo esto se me ha olvidado, la semana pasada me tocó ir al hospital con un vértigo, y me dijo el médico que tenía que sentarme y dirigir. Yo estaba abajo en la producción, a manejar la guillotina, a corregir pruebas, a la parte económica, pero él me ordenó "se sienta no más"; pero a uno le hace falta, le hace falta untarse. Porque hacer un trabajo es muy bonito, se siente satisfacción también, pero hacer una cosa de uno, eso vale mucho.

CM: *Reinaldo, ¿usted hizo impresiones para usted, o todo era en pro de la Semana Santa y sus clientes?*

RL: Lo primero que hice para mí fue el libro. Trabajé para el Melvin Jones, la Cooperativa, escribí para ellos varios artículos, pero la primera y única cosa fue el libro *El peso de la tradición* porque nunca me he sentido con esas ganas de escribir. Que día llegó un cliente, me dijo "aquí le traigo algo muy importante para su empresa que lo encontré refundido", le agradecí y me pongo a leer y veo... este escrito ¡es mío! y ¿qué anda haciendo con él?

LS: *Reinaldo, ¿usted sabe si la curia tenga alguna biblioteca o un archivo de documentos?*

RL: Ahí no dejan entrar a nadie, me lo presentó monseñor Samuel Silverio Buitrago el que murió. Él nos invitó a la Junta de Semana Santa para mostrarnos, eso fue con vigilancia y todo, imagínese la belleza de archivos que tienen, lo impecable y más organizado que el de las custodias, que tal vez usted ha visto en el Museo de Arte Religioso. Eso lo abren solo en la Semana Santa y está bien custodiado. En la curia no dejan entrar a nadie y le preguntábamos por qué, si nosotros necesitábamos saber la historia de los pasos, quiénes trajeron esas imágenes, cómo fue eso, quién estableció la Semana Santa. Entonces sacó un libro y nos mostró una bula papal de un pergamino antiguo especial, cuando dejan entrar una señora recomendada desde Bogotá que se atrevió a romper uno de esos pergaminos... así que no dejan entrar a nadie, ahí tienen muchas cosas guardadas. Pero nosotros le rogamos y suplicamos a monseñor Gersain Marín el que fue de San Francisco, a él le gustaba mucho y sabía de historia, esas vainas se van a perder, esa historia se va a perder, cuánta cosa no habrá ahí, de la arquidiócesis... más de cuatrocientos años de historia, yo creo, allá tiene que estar todo lo de la Semana Santa, tiene que estar escrito. Lastimosamente no sé con quién se pueda hablar para hacer el cambio, un cambio con algún arzobispo, con monseñor Samuel Silverio.

Y pasó algo muy curioso, les cuento, yo cuando fundé Acopi, se me había olvidado hablar de eso, me nombraron de la Cooperativa para que los representara aquí en el Cauca, en el año 88, y trabajamos dos años en la tipografía con cuatro amigos, insistiendo, hablándole a la gente, "métase a Acopi que sirve para esto y esto, por favor inclúyanse", y nada que arrancaban... dos años, con Cámara y Comercio, con el Sena, con algunas instituciones. Cuando vino monseñor Samuel Silverio Buitrago de Europa, vino enfermo y le rogamos el favor, a los dos o tres días que llegó, que nos acompañara a una reunión en el Sena para presentar muchas propuestas, entre ellas invitar a la mayoría de empresarios del Cauca, porque queríamos hacer algo con del director del Sena y con el señor arzobispo y yo. Ahí en el libro está la foto, el día que arrancó Acopi, estoy con el arzobispo Samuel Silverio y el director del Sena, Gustavo Wilches. El último discurso que él pronunció ese día fue de lo más preocupante porque habló de la situación en la que se encontraba el Cauca. Lo hizo con tal argumentación que convenció a mucha gente y ese día se fundó Acopi. Ahora no reconocen nada de lo de atrás porque dicen que Acopi se fundó en 1990. ¿Qué vale más: poner a andar el tren o montarse cuando ya está en camino? Sin embargo, figuro como socio fundador. Esa experiencia la tuve con monseñor y la narro en el libro, cuento también que en la víspera de su muerte me entregó la última oración, compuesta por él, al Sagrado Corazón que quizás muchos de ustedes lo hayan visto en la catedral completamente destruido, hecho una nada. Nosotros alcanzamos a timbrársela el Martes Santo. Él murió el Miércoles Santo en la madrugada. En esa misma Semana Santa, mi hijo César, que ahora maneja la editorial, en la misa del carguero, el Lunes Santo, estrenó la canción *El carguero* compuesta por Sergio Rojas en Bogotá. Pero entonces vino el dilema porque no podíamos sacar procesiones porque estaba de luto la curia arzobispal de Popayán. No sé cómo se me ocurrió una idea, llamé a Ricardo León Rodríguez, magistrado que murió hace unos cuatro o cinco años, era muy influyente en la Junta de Semana Santa, y le dije "qué tal te parece si proponemos la procesión como un homenaje". El padre Paz Medina, que nos tenía una bronca especial, entonces habló de la parranda santa, pero entonces ya pedimos la palabra Ricardo y yo para explicar qué era realmente la Semana Santa y que queríamos hacer esto y esto... Entre tanto, vi a los familiares, hermanos y hermanas de él con los ojos aguados de la emoción; igualmente el padre Paz estaba con un gesto de aceptación... Y me dije "¡la tenemos ganada!". Así fue como hicimos el homenaje más bonito el Miércoles Santo, con todos los pasos en fila en el parque Caldas. Pedí 45 minutos para dar un homenaje hermosísimo, que la familia quedó muy agradecida.

LS: *Reinaldo, cuando usted inició ¿había otras imprentas en Popayán?*

RL: Cuando yo me independicé había diez imprentas, la Tipografía Castillo era una; estaba la Tipografía de los Angulo, quedaba por donde era el Banco Ganadero, que la quemaron el 9 de abril del 48 y querían seguir con la de mi papá, porque mi papá y mis abuelos eran conservadores y en cambio todos los hijos liberales [risas de todos], tocó quitar el aviso y encerrarse. La otra tipografía era del tío de Ricardo León Rodríguez, la otra era El Liberal, que había arrancado en el año 39 pero solamente era para imprimir el periódico *El Liberal*.

Además, Imprenta de la Universidad, en ese entonces Fondo Acumulativo, La Comercial, La Perla, Gráficas del Cauca, la del maestro Rodríguez y por supuesto la editorial del departamento.

CAPÍTULO 11

Entrevista a

Héctor Otálvaro

La Linterna | Cali | 2018

>>

Asistentes:
Impresor Héctor Iván Otálvaro (HO), profesora Laura Sandoval (LS).

LS: *Héctor, le agradezco el tiempo y la disposición para participar en esta reconstrucción de memoria en torno al oficio tipográfico, aportando desde su experiencia a lo largo de tantos años.*

HO: Gracias a ustedes, es muy bueno lo que están haciendo.

LS: *¿Cómo ingresó usted al mundo de la tipografía? ¿Cuáles fueron sus motivaciones?*

HO: Yo ingresé aquí a La Linterna en el año 88, 89. Entré reemplazando a varios compañeros que estaban ya para vacaciones. Entonces yo les cubrí la espalda a todos, mientras disfrutaban del descanso. Fui mensajero, ayudante de prensa, y también les di la mano a los letristas, pasé por todos los procesos durante cuatro meses más o menos; luego cubrí una vacante que había como ayudante de prensa. Y me gustó y todavía estoy aquí trabajando en La Linterna.

LS: *¿Y quién le ayudó a entrar aquí?*

HO: Yo llegué por recomendación de Olmedo Franco.

LS: *¿Y antes de iniciar en La Linterna, ya tenía alguna idea de la tipografía?*

HO: No tenía nada que ver con las artes gráficas, yo venía de una tienda de semillas.

LS: *Y como tipógrafo, ¿ha tenido otros espacios de trabajo?*

HO: Como tipógrafo en La Linterna únicamente.

LS: *En su experiencia, Héctor, ¿cuáles han sido los obstáculos? y ¿cómo los ha enfrentado?*

HO: Dentro de la tipografía fue duro ver el mundo al revés, como se dice, porque se trabaja con el reflejo de las letras, eso se le complica a uno, tener que leer al revés, no de izquierda a derecha. Al principio, uno arma todo mal, desordenado, pero con el tiempo, uno adquiere práctica para leer todo al revés.

Figura 18. Héctor Otálvaro. *(En la página anterior)* ↵
Fuente: Grupo de investigación en Historia y Teoría del Diseño
Foto: Andrea Catalina Martínez

LS: *¿Qué logros significativos para resaltar ha alcanzado en esta trayectoria?*

HO: Uy, bastantes... primero por el arte mismo de los tipos móviles, que no conocía y fui aprendiendo poco a poco; y después, por necesidad, entré en el mundo de los computadores, aprendiendo Corel porque se necesitaba mucho ese programa acá. Antes dependíamos de diseñadores en San Nicolás, pero ahora podemos hacer el arte aquí. Con mi hijo hicimos la digitalización de todos los alfabetos que tenemos en La Linterna. También aprendí de administración y contabilidad, para un manejo integral de la empresa.

LS: *¿Usted aprendió con el ejemplo de sus compañeras o tuvo alguna capacitación?*

HO: Pues capacitación no hubo, todo fue aprendido empíricamente aquí, gracias a mis compañeros.

LS: *¿Usted aprendió con el ejemplo de sus compañeras o tuvo alguna capacitación?*

HO: Los inconvenientes... pues hay muchos, uno de los inconvenientes, antiguamente, cuando no existía el internet, es que los clientes de fuera de la ciudad no podían ver los artes. Además, las letras no estaban digitalizadas y no se les podía enviar el diseño del cartel, porque como se hacía con clientes de Bogotá o Barranquilla... no era posible. Ya cuando empezamos a tener comunicación a través de internet, también era complicado porque las fuentes no estaban en formato digital; por esos inconvenientes, se tomó la decisión de digitalizar todos los tipos. Ahora, podemos hacer el diseño en el computador y enviarlo a cualquier parte del mundo. Los clientes ven el boceto del cartel, saben cómo quedaría y hacen correcciones si es el caso.

LS: *Muy interesante que se hayan digitalizado las fuentes de La Linterna, nos puede contar ¿cómo hicieron este proceso y qué tecnología utilizaron?*

HO: En el año 2005, entre mi hijo y yo sacamos las muestras de impresión en la máquina tipográfica. Luego se escanearon las impresiones y ya con estas imágenes se hicieron los dibujos vectoriales en Corel.

LS: *¿Y cuántas fuentes tienen?*

HO: Nosotros tenemos alrededor de unas 16 o 18 fuentes completas. La gran mayoría son en mayúsculas, porque son para carteles siempre se utilizan mayúsculas y son muy pocos los textos que van con minúscula.

LS: *¿Recuerda cuál es el tamaño de fuente más grande?*

HO: Sí claro el 80 emes es el tipo más grande que tenemos nosotros, que ocupa más o menos 45 centímetros.

HO: Pues el cliente siempre pide ver cómo va a quedar el cartel, él manda el texto, pero dice, antes de imprimir, "necesito saber cómo va a quedar". La Linterna, se ha caracterizado por mandar el diseño antes, para aprobación del cliente, y ellos se sienten felices de ver el cartel antes del proceso de impresión. Para muchos es muy difícil venir, y si venían aquí tocaba armar el molde para que el cliente pueda mirar, y con eso no queda clara la idea de cómo será el cartel, porque pocos saben mirar moldes, como todo está al revés y no tiene el color... para ellos es más difícil, en cambio con el arte en digital, a ellos les queda más claro el resultado final.

LS: *De las imprentas que conozco, La Linterna es la primera que tiene digitalizado su material; ¿cómo recibieron los clientes este avance para visualizar los artes finales?*

HO: Pues excelente porque en tantos años de trabajo compartido ya hemos creado un vínculo fraternal y hemos aprendido los unos de los otros; lo que no tiene uno lo tiene el otro, entonces nos complementamos porque cada uno tiene unas fortalezas y juntos las hemos potencializado para sacar adelante esta empresa.

LS: *Cambiando un poco el tema, ¿cómo ha sido la relación con sus colegas?*

HO: Pues la tipografía ya va en decadencia, son muy pocos los que conservan esta técnica con los tipos móviles y creo que es bastante lamentable porque está desapareciendo.

LS: *¿Cuál es su perspectiva del desarrollo que ha tenido la industria de las artes gráficas en Cali?*

HO: Pues la parte negativa [se refiere a la tipografía] es que no se puede hacer cosas complejas que hoy en día exigen las grandes empresas. Por ejemplo, no podemos imprimir una fotografía porque esas selecciones de color se hacen en *offset*, imprimir con muchos efectos o esas cosas no podemos. Nosotros tenemos que hacer cosas sencillas con planos de color, por ejemplo, entonces la tipografía está limitada para ciertos tipos de carteles y piezas.

LS: *¿Qué cosas buenas o qué cosas negativas tiene este oficio?*

HO: Está dividida la opinión, hay personas que aman y dan la vida por la tipografía como el inicio de las artes gráficas y otros que por las limitantes prefieren otras técnicas de impresión.

LS: *Y frente a esas limitantes que menciona, ¿qué piensan los clientes de La Linterna?*

HO: ¡Sí, claro!, porque nosotros pasamos la mayor parte del tiempo aquí. Digamos que antiguamente manejamos turnos hasta las diez... once de la noche, los sábados o domingos y festivos, porque había mucha demanda de trabajo, entonces se sacrifica la familia. Sucedió, pero actualmente ya no. En los años ochenta y noventa

LS: *¿Considera que ha tenido que hacer sacrificios en su trabajo?*

hasta el año 2000, yo diría que se trabajó bastante cuando sí teníamos mucha demanda de trabajo y las litografías no hacían carteles como nosotros.

LS: *¿Considera que ha sido bien remunerado en este trabajo?*

HO: Fue bien remunerado en una época, pero actualmente ya no lo creo. Primero por la situación de la empresa, de la decadencia de la tipografía y este tipo de impresión, pero antiguamente sí fuimos bien remunerados por esta labor.

LS: *¿Podría señalar problemas con sus proveedores de repuestos para las máquinas o con los insumos en los últimos años?*

HO: Estas máquinas son mecánicas, se hicieron para durar toda la vida. Se daña de vez en cuando un bujecito o cualquier pieza, generalmente se pueden hacer en un torno y queda como nueva. Cualquier cosita que se le dañe, uno va a un tornero y vuelve y lo hace. Entonces no tiene que ser una persona especializada que conozca bien la máquina, para hacerle el arreglo.

LS: *¿Cuáles son los servicios que se ofrecen en la imprenta?*

HO: Los servicios son de impresión tipográfica, o sea carteles con tipos móviles, cartel ilustrado, ahora estamos con carteles artísticos. También se ofrece la realización de volantes, tarjetas que los podemos hacer acá; pero algunas veces terceriamos el trabajo con alguna litografía.

LS: *Y con esa oferta de servicios, ¿puede mencionar algunos de sus clientes más fieles?*

HO: Uno de los más antiguos es ese que está ahí arriba que dice Jala Jala, desde que yo recuerdo, siempre ha estado fiel con La Linterna y con la técnica de tipos móviles.

LS: *Ahora que menciona la fidelidad de algunos clientes a la técnica tipográfica, ¿en La Linterna cómo se vivió la transición en la industria de las artes gráficas hacia el 'offset' y la impresión digital?*

HO: Aquí en Cali, el barrio de San Nicolás es por tradición el barrio de los tipógrafos, y en general de esta industria, allí empezaron a trabajar con tecnología *offset*, los trabajos ya salían más rápido, hay impresos que salen en una o dos horas y con precios más favorables para el cliente. En algunos casos, por ejemplo, los carteles siguen teniendo un mejor costo con nosotros, pero el *offset* es más rápido y puede imprimir fotografías, ahí el cliente escoge según lo que necesite. La tecnología digital y las redes sociales también nos han mermado el trabajo porque la propaganda de la calle que hacemos desde hace muchos años en La Linterna, ya las personas la hacen por redes porque todos se mueven por ahí. Aunque por ahora se siguen manteniendo clientes que valoran el oficio del tipógrafo y nos buscan.

LS: *¿Nos puede contar sobre algún cambio tecnológico que ha influido para mejorar la impresión con tipos móviles?*

HO: De lo que conozco, la técnica es igual que hace cincuenta o sesenta años, son las mismas máquinas y todos los procesos se conservan. Para imprimir un cartel se necesita papel, tinta y máquina; además está el molde que ya tiene tipos móviles y alguna ilustración que puede ser en clisé o también en linóleo.

LS: *¿Cuál es la cualidad más importante que tiene un tipógrafo?*

HO: La cualidad más importante del tipógrafo es la entrega, el cómo se esmera por crear y componer con tipos móviles, con los clisés, buscando buenas letras para las frases, haciendo bien su trabajo, todo eso enriquece este oficio.

LS: *Ya que usted ha conocido distintos roles de trabajo en esta empresa, ¿con cuál se siente más a gusto?*

HO: Me gustan todos los puestos por los que he pasado porque en todos me siento bien, pero de los oficios que más me agradó hacer están el tallado y la fijada de los carteles en la calle.

LS: *¿Cuál es el reto más importante que ha conseguido en esta experiencia profesional?*

HO: Pues a nivel personal, educar a mis hijos y sacar adelante a mi familia gracias a la tipografía. En cuanto a la empresa, he contribuido a la evolución dentro de la empresa en varios aspectos, ya les he mencionado algunos, pero otro sería en cuanto a la realización de los carteles porque yo le he propuesto a los clientes manejar las fotos en planos de color, que lo hago con el computador, eso les gusta mucho. Siempre pensando en darle un mejor servicio al público. Esto me hace sentir bien porque he contribuido y a la vez la experiencia en la empresa me retribuye y enriquece.

LS: *¿Cuáles son las cualidades o las condiciones de una persona para ejercer el oficio?*

HO: Primero que le guste, que ame este arte, y conozca o quiera conocer qué es la tipografía realmente. Ha pasado, que entran y salen operarios, y después de haber trabajado tres, cuatro, cinco, seis, siete años aquí, se van cómo llegaron; es decir, vienen a trabajar por trabajar, por hacer un oficio, pero pocos hacen su trabajo con entrega y compromiso... amar al trabajo para poder entregarse al oficio de la tipografía.

LS: *¿Cuál es la competencia que tiene La Linterna?*

HO: La Linterna es pionera en la impresión tipográfica de carteles a nivel nacional. Y además tiene una trayectoria de muchos años, por eso creo que La Linterna no tiene competencia, podría decir que somos únicos en el país. Aunque algunos trabajan en la impresión de carteles con tipografía, pocos tienen nuestra experiencia y conocimiento en el campo.

LS: *¿Y conoce alguna empresa similar en Colombia, Latinoamérica o en el mundo?*

HO: En Colombia sí, la Imprenta del Pacífico la conozco de toda la vida. A veces en internet busco imprentas y talleres tipográficos. Son pequeños y no tienen la capacidad de hacer estos volúmenes que hacemos en La Linterna.

LS: *En alguna de las crisis que ha tenido La Linterna, ¿ha considerado retirarse y hacer otra cosa?*

HO: Hemos pasado varias crisis bastante graves, pero pensar en irme no, hemos puesto el pecho para ver qué se puede hacer, qué se puede rescatar y seguir adelante.

LS: *¿Cuáles son los objetivos del proyecto La Linterna a corto y largo plazos?*

HO: El objetivo a corto plazo es que el Estado reconozca La Linterna como patrimonio cultural porque este arte y lo que hacemos aquí es patrimonio para la ciudad de Cali y también del país. Otro objetivo es conseguir que La Linterna convoque a diseñadores, artistas y todos los que quieran a nivel nacional e internacional, para venir a hacer sus prácticas, crear carteles y poderlos imprimir, porque queremos hacer el cambio a un espacio artístico y cultural más que comercial.

LS: *¿Qué consejo tiene para las personas que están empezando a ejercer el oficio?*

HO: El consejo es que cada uno en su oficio haga lo mejor que puede hacer y que lo hagan con entusiasmo, no solo pensando en el lucro, sino con pasión, que sientan lo que el cliente quiere transmitir, para que quede satisfecho con el trabajo, que uno lo sienta como propio.

LS: *¿Cómo describiría el mercado que tiene para el futuro el oficio tipográfico y las imprentas que aún conservan esta tecnología?*

HO: El oficio tipográfico y la misma impresión nos son más de carácter comercial y van en vías de extinción desde el punto de vista comercial; los que todavía utilizan y realizan es más desde lo artístico y experimental.

LS: *¿Cómo hacer atractiva la impresión tipográfica para los jóvenes?*

HO: Lo mejor es hacer talleres con ellos, trayéndolos aquí para que ellos vean cómo hacer un sello, cómo es el proceso de creación y que ellos mismos puedan ver cómo se vuelve realidad en una hoja de papel. Se puede inculcar desde niños para que ellos conozcan su historia, sus orígenes y no dejen que se pierda. En el futuro creo que ellos la van a amar y no van a dejar que muera porque es maravillosa.

LS: *¿Algún miembro de su familia, hijos, nietos, se ha dedicado al oficio tipográfico?*

HO: Mi hijo estuvo aquí cuatro años trabajando con La Linterna y aprendió la técnica, por razones personales tuvo que retirarse, pero él adquirió todo el conocimiento que tenemos nosotros. Y mi otro hijo también estuvo ayudando más con la pegada de carteles.

LS: *Héctor, gracias por compartir su experiencia.*

CAPÍTULO 12

Entrevista a

Franco López

Gráficas Galeras | Pasto | 2017

>>

Asistentes:
Impresor Franco López (FL) y profesor Hugo Alonso Plazas (HAP).

HAP: *¿Cómo ingresó usted al mundo de la tipografía?*

FL: 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. Esa fue mi iniciación, fue por casualidad no porque yo buscara trabajar en eso porque estaba haciendo una carrera de mecánica industrial.

HAP: *¿Qué edad tenía usted cuando esto sucedió?*

FL: Esto fue a los 14 o 15 años.

HAP: *¿Hace cuánto ejerce usted este oficio?*

FL: En realidad, ejerzo este oficio desde el año 53, aprendí y de ahí comencé la profesión directamente en el año 56. Tuve un lapso, no trabajando, sino aprendiendo y en 1960 me contrataron como obrero de la Editorial El Radio; entonces, seguí trabajando como cajista y prensista.

HAP: *¿Qué lo motivó a aprender este oficio?*

FL: Fue por casualidad y de ahí como conocí el sistema me fui quedando. Me quedé trabajando, pero era como sin empresa, yo trabajaba por cortesía, por colaborarle al compañero porque él era cajista. Esto porque no tengo familiares dentro del ramo tipográfico, yo he sido el único dentro de la familia. No ha habido otro motivo. Y después me quedé porque tocaba seguir el oficio.

HAP: *Cuando usted me dice que trabajaba por las noches, ¿cuál era la jornada de trabajo?*

FL: Es una anécdota porque primero íbamos al cine y después de salir del cine nos íbamos a trabajar y nos daban la 6 de la mañana. Amanecíamos, dormíamos al medio día, por la tarde salíamos a jugar *ping-pong* y volvíamos por la noche. Volvíamos al cine y otra vez volvíamos por la noche a trabajar.

Figura 19. Franco López. *(En la página anterior)* ↵
Fuente: Grupo de investigación en Historia y Teoría del Diseño
Foto: Linamaría Vargas

HAP: *¿Con qué personas o instituciones usted logró no solo aprender el oficio, sino desarrollar las diferentes técnicas de la tipografía?*

FL: Primero fue un compañero llamado Efraín Miño a quien yo acompañaba. Luego trabajé con dos editoriales, Editorial El Radio, por mucho tiempo, y Editorial Marde. No conocí más talleres. Entonces, dentro de El Radio trabajé con Manuel Segovia, Osvaldo Martínez y Rodrigo Espinoza, tipógrafos viejos. Manuel Segovia es más o menos de mi edad, los otros eran maestros más de profesión, ellos me enseñaron. Porque como asistente mi trabajo consistía en levantar letra por letra, se trabajaba por columnas, se hacían galeras, se armaba la página que era un cuarto de pliego y se hacía el armazón de todo el periódico.

HAP: *¿Qué periódico era este?*

FL: El periódico *El Radio*. En el taller de la Editorial Marde trabajé con otros compañeros que también trabajaron en *El Radio*: Luis Burbano y un hermano de él; allí los tres nos desempeñábamos. Pero ese taller era solo comercial, claro, se hacían revistas, pero el fuerte era el comercial que era facturación, recibos, todo eso. De ahí trabajé hasta que me independicé.

HAP: *¿En qué año se independizó?*

FL: Yo me independicé en el año 1975, me compré una Chandler [máquina de impresión de la marca Chandler & Price], una tarjetera y las cajitas de tipo, los chibaletes que se llaman. Ahí comenzamos, volví a llamar a unos compañeros que eran Osvaldo Martínez, Jesús Chingal y tengo unos compañeros 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. Fueron 4 hermanos en total, uno de ellos se fue a la policía, él se retiró por eso. Álvaro me acompañó desde que comenzamos hasta que falleció y ahí han quedado los otros hermanos. Como esto ha ido decayendo, no he tenido necesidad de conseguir más empleados.

HAP: *¿En qué campo de la tipografía tiene experiencia?*

FL: Como al principio le decía, yo comencé a distribuir, distribuir es volver a poner la letra en su cajetín; luego, con esa práctica, uno comienza a levantar, es decir a formar la columna de texto. Eso se hacía con componedor y tenía una extensión de tipo de 12 picas, la columna de 12 picas. Pero había cosas de otros clientes que se hacían a dos columnas; entonces, tenía que hacerse a 24 picas o un titular que abarcaba las dos columnas había que hacerlo a 24 picas. Eso comprende la levantada, la armada de la página y la distribución, esas eran las funciones en el periódico; yo trabajé en los tres sistemas.

HAP: *¿De los impresores, cuál era el de mayor responsabilidad?*

FL: El jefe, quiere decir. Había un corrector que por lo regular era el director, el dueño que en ese tiempo era el doctor Carlos Cesar Puyana; él era el dueño de la Editorial El Radio. Él era el escritor, el editor, era todo. Entonces, nosotros sacábamos unas pruebas y se las pasábamos a él, nos corregía y ya teníamos que hacer las correcciones respectivas que él solicitaba.

HAP: *¿Cómo se distribuían los cargos entre compañeros?*

FL: Entre los compañeros estaba primero el que levantaba, luego el armador que era el que componía la página, él cogía lo conveniente e iba armando las páginas. Había columnas que alcanzaban en una sola, otras había que pasar a otra página, esa era opción del armador quien distribuía los textos. Entonces preparábamos según la noticia: si era una noticia importante iba en la primera página, en ese tiempo la tercera página era la página del editorial, las noticias políticas y cosas de ese tipo; lo demás eran las noticias que ocurrían en la ciudad.

HAP: *¿Quién hacía las galeras?*

FL: El que hacía la galera era el cajista.

HAP: *De esa época, ¿hay alguna anécdota que recuerde, que le venga a la memoria?*

FL: Tengo una anécdota de ese tiempo, pero cuando estaba de asistente. Como yo no era de planta, entonces resulta que iba por el compañero, a ayudarle, pero allá iba de día. Entonces, cuando llegaba el dueño o el jefe me tocaba esconderme. Resulta que donde existía Editorial El Radio, que era una casa, había un lote al lado, esa era una calle mocha, de la 16, para abajo con 29; era un potrero desocupado de esas casas antiguas. Nosotros decíamos que teníamos estadio propio porque ahí hacíamos partidos, era una cuadra completa; nosotros nos divertíamos ahí. Entonces, a mí me tocaba treparme al muro y botarme allá para que no me viera el dueño, eso sucedía todos los días o a veces. Después, me llamaban cuando se había ido el jefe para que siguiera asistiendo al trabajo.

HAP: *¿Qué obstáculos ha visto usted que han persistido para ejecutar el oficio?*

FL: 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". Eso era un obstáculo, de resto, no creo, pues una vez instalado se continuaba trabajando.

HAP: *¿Hay algún logro que usted considere haya sido significativo en el tiempo que ha desarrollado el oficio de la tipografía?*

FL: El logro que hice es que logré independizarme, eso sería un punto. De ahí ya me quedé en las artes gráficas. Yo fui primero distribuidor, luego cajista y después vino la época en la que ingresé dentro del personal de la empresa; entonces, ahí ya me quedé como prensista. Creo que el dueño se había dado cuenta de mis travesuras y me estimó, me llamó, me puso de planta y a ese taller entré como encuadernador que es una parte de las artes gráficas que consiste en armar las libretas, perforar y todo eso. Como armador había un maestro de apellido Gabela porque trajeron unos maestros ecuatorianos aquí; me gané su confianza y me enseñó a manejar las máquinas. Entonces, cuando él se retiró yo quedé como prensista. Cuando estaba en encuadernación también seguía trabajando en las cajas en un área distinta al periódico, que era hacer los moldes de facturas y todo eso. Ahí también se trabaja en picas, 12 picas, 18 picas, así en cuadritos como ya se imagina son las facturas; entonces, yo practicaba en las cajas que era lo comercial y en la impresión. También imprimía el periódico por la noche. Entregábamos los pedidos de las páginas de 6 a 8 p. m., pero la última página, la primera y la cuarta, tocaba volver a hacerlas en la mañana para que los primeros números salieran a las 6:30 a. m. Entonces ahí hice toda la carrera: fui cajista, prensista y también aprendí la estereotipia porque alcancé a grabar los clisés. O sea que, en el ramo de las artes gráficas, en tipografía, practiqué de todo.

HAP: *¿Cómo ha sido la relación con sus clientes, no solo ahora que ya ha ejercido por cuarenta años, sino al principio?*

FL: Anteriormente no manejaba clientes; como era obrero... Después la relación ha sido muy buena para mí porque ahora, casualmente, sigo teniendo los mismos clientes de casi cuando comencé; los grandes que han permanecido. Pero mi atención al cliente ha sido buena, por eso aquí vienen por una tarjeta y ya regresan por otra cosa y se los mantiene.

HAP: *¿Cómo ha sido la relación con sus colegas del gremio, con otros impresores, con otras empresas de impresión de la ciudad?*

FL: También ha sido muy buena porque a mí me ha caracterizado que he sido muy servicial y por eso no ha progresado mi taller; porque más me he preocupado por colaborar y hacer obras por otro lado en vez de dedicarme a mi empresa. Entonces, creo que todos me estiman. Yo soy bien atendido, bien acogido; yo no he tenido problemas con nadie.

HAP: *Me comentaban que había pertenecido al Sindicato de Tipógrafos de Nariño, cuénteme al respecto.*

FL: Sí, también pertenecí al Sindicato de Tipógrafos. El Sindicato tuvo una época de los antiguos y en ese tiempo no participé, pero hubo un receso y se volvió a reactivar. En esa época ya era activo. Había maestros mayores

que tenían más conocimiento de la época anterior, pero invitaron a un poco de gente joven y seguimos en el Sindicato. Llegué a ser presidente por varios periodos. Se lograron traer cursos de tipografía, en primer lugar, la composición en frío que es la de tipo suelto, letra por letra y también se trajo la composición caliente que es la linotipia.

HAP: *¿Usted tuvo linotipia en su taller?*

FL: Aquí linotipo tuvo la Editorial El Derecho y Editorial Mardin, no creo que haya habido más linotipos. Otra cosa que se aprendió fueron cursos de encuadernación y apenas unos conocimientos de *offset*, pero era muy complejo porque los instructores del Sena no tenían mucho conocimiento de eso. En ese tiempo el de tipografía sí nos sirvió, el de linotipo no porque casualmente cuando terminamos de hacer el curso se acabó el linotipo. Otro que nos dio resultado fue el curso de encuadernación que trajimos, porque por medio de esos cursos hubo muchas personas que pusieron sus talleres de encuadernación, que ese no tiene necesidad de maquinaria, nada de eso, eso es una cosa muy sencilla.

HAP: *¿Actualmente, cuáles servicios o productos tipográficos ofrece a sus clientes?*

FL: Francamente aquí ya no ofrecemos ningún trabajo de tipografía porque todo caducó. En realidad, no sirve para nada todo lo que teníamos de tipografía; por ejemplo, ahí tengo unos cosos que ya no sirven en realidad [señala la sección de máquinas del taller]. Una máquina de tipografía la adicioné para hacer troquelado, para eso me ha servido y una tarjetera que me sirve para numerar; en eso he aprovechado la tipografía. De resto no porque actualmente las máquinas vienen con su numeración, entonces ya nadie se preocupa por eso.

HAP: *¿Qué otro servicio ofrece actualmente que no sea tipográfico?*

FL: Actualmente estoy con la litografía y el troquelado. Tengo una maquinita pequeña y, como le comentaba, yo tal vez no he progresado por eso, porque me dediqué mucho al servicio de cosas así. También yo pertenezco a la Cooperativa de Impresores y Papeleros de Occidente, soy casi de los fundadores. Entré, unos pocos años después de su origen, por capital porque no tenía para imprimir y dentro de la Cooperativa me ha tocado también servir. Elaboré los estatutos del club porque primero fue un club social que sirvió para unirnos los litógrafos, los del gremio de las artes gráficas. Después tuvimos la bodega propia, la cual se consiguió, se elaboraron los estatutos; es una historia un poco larga porque, primero, compramos unos lotes por allá por el asilo de ancianos, y me dieron la autorización de venta cuando fui presidente del comité de aquí. Luchamos con la administradora general de la Cooperativa, logramos comprar la sede que está aquí a dos cuadras, en un edificio. Fue una lucha muy ardua porque había gente que se oponía, otros no colaboraban.

Como le digo, los lotes de La Carolina, allá ni siquiera fueron a conocerlos, los compramos, dieron sus aportes, pero nadie supo dónde estaban y cuando se ofreció comprar esta sede de acá, a mí me ordenaron que los vendiera. Se los vendió, con eso hubo una inicial para pagar e hicimos el resto del negocio. Era una casita antigua pero no estaba adecuada, así que tocó también meter el hombro para adecuarla y todo eso. Éramos muy pocos los que trabajábamos: era Manuel Segovia, Félix Guerrero y los tres empleados de la Cooperativa, la administradora y los dos compañeros de ella; entonces, nos tocó echar hasta barro y sacar polvo. Por eso en mi casa era mal visto porque estaba más dedicado a la Cooperativa que al taller y a la casa, porque usted sabe que casi todo eso se hacía con aguardiente, cosa que toda conquista que se hacía era a festejarlo y ahí tengo otra anécdota: resulta que como yo estaba tan dedicado a eso, que cuando se graduaba un hijo de bachiller no fui capaz de hacerle las tarjetas de invitación; entonces, mi esposa contrariada se fue a hacer las tarjetas y lo peor fue que ella fue al taller más pequeñito, que no tenía mucha capacidad y le hicieron unas tarjetas, ¡Virgen santísima!, no daba ganas de distribuirlas y todo por haberme dedicado de lleno a la Cooperativa. De ahí hubo una disolución, no se ha acabado, yo me retiré; ahí quedaron muy pocos, pero sigue funcionando la Cooperativa.

HAP: *¿Cree que el mercado de las artes gráficas es similar o es diferente a como era hace diez o veinte años?*

FL: No. El mercado es distinto porque la tecnología ha dado mucha calidad a los trabajos. Por ejemplo, antes teníamos que hacer clisés, la impresión era hoja por hoja, se metía un color y otro color con clisés. Entonces, es distinto que de un solo paso salen los cuatro colores y todo eso. La maquinaria es sumamente especial, es distinta totalmente; no tiene ninguna comparación.

HAP: *¿El mercado ha disminuido considerablemente o se ha mantenido en cierta proporción?*

FL: No; es que en realidad la tipografía ya se acabó, tipografía nadie hace. Las artes gráficas han crecido, por la tecnología. Usted se da cuenta, un volante se hacía antes con una sola tinta y hoy la sacan en colores y es muy bonita; hasta más barata que antes. Cuando comencé se hacían las tarjetas y nadie ordenaba más de 200; eran en cartulina y a una sola tinta. En ese tiempo yo cobraba veinte mil pesos y las dejábamos a dieciocho mil pesos, dieciocho mil de ese tiempo; y hoy en día usted ve una tarjeta de esta calidad [señala una tarjeta en color y papel satinado] y se la hacen por veinticinco mil pesos.

HAP: *¿Actualmente ha tenido un problema con proveedores o con repuestos para la maquinaria?*

FL: No. Yo más he trabajado con la tipografía y eran máquinas muy resistentes. Como se da cuenta todas mis máquinas son alemanas y primero se acaba uno que la máquina. Son cosas mecánicas que uno las puede mandar a elaborar, algún repuesto que necesite lo lleva y aquí se lo elaboran y funciona perfectamente. En cambio, las máquinas *offset* son muy delicadas porque son con computación y toda la cosa; hay que traer un técnico especializado para ponerlas a andar.

HAP: *¿Sigue consiguiendo los insumos sin ningún problema?*

FL: Eso sí hay porque gracias a la Cooperativa nos proveen de los materiales que se necesita. Eso ha sido una ventaja porque antes nosotros teníamos que tener bodega; si se necesitaba papel copia, papel bond, lo que más se utilizaba no se podía pedir poquito, tocaba por resmas; entonces, tenía uno que invertir, endeudarse en una cantidad que se iba a quedar ahí unos dos o tres meses sin consumir. Ese era un problema porque a veces venía el vendedor y necesitaba la plática ahí, si no, no le despachaban. Hoy en día, por los materiales no se sufre porque la Cooperativa nos provee casi todos los materiales que necesitamos. Hay la ventaja de que no es necesario tener bodega, sino uno va allá y compra los materiales que uno necesita, incluso le pueden vender a uno una hoja. Entonces, cuando contrato un trabajo que necesita cien pliegos de papel bond voy y los compro y luego vengo y elaboro el trabajo. En cambio, antes había que tener por lo menos la resma. Esa ha sido la ventaja de la Cooperativa; fue una lucha muy buena que hicimos aquí y es la que controla los precios.

HAP: *¿Cómo es el día a día del oficio en su taller?*

FL: Aquí comenzamos a las 8 de la mañana. Hacemos las ocho horas diarias. Apenas se llega se preparan los materiales, se corta y se pasan a la impresora y luego, si hay numeración, hay que pasarlos a la numeración, y la encuadernación; finalmente entregamos los trabajos.

HAP: *¿Cuánto dura en promedio un trabajo?*

FL: El trabajo promedio es de dos días; es un periodo corto. Yo, como le digo, no he tenido oportunidad de tener contratos grandes, entonces es de dos o tres días, no es más.

HAP: *Cuéntenos, por favor, una anécdota que le haya ocurrido desempeñando el oficio.*

FL: Una que nos ocurrió por una impresión en rojo, que tenía que ser un ojo nítido y no lo podíamos sacar y nosotros lavábamos y lavábamos los rodillos, pero no fue posible sacarlo. Gastamos gasolina, gastamos todo y no sé, no nos funcionó la tinta; ese sería una anécdota.

HAP: *Ustedes han desarrollado algún tipo de técnica o algún tipo de solución particular que se puede reconocer como de su autoría.*

FL: Como le contaba, yo estudié mecánica industrial; se han presentado problemas con la maquinaria, así que he tenido la capacidad de resolverlos personalmente. No he tenido necesidad de traer a nadie. Póngale que se le ha dañado un piñón a una máquina, lo saco y lo llevo a que me lo repongan, ese sería un movimiento, lo demás ha sido fácil, cuestión de papeles, hay papeles difíciles de imprimir, pero a veces son cosas de humedad, que uno lo resuelve fácilmente.

HAP: *¿Cree que su trabajo y su esfuerzo se encuentran bien remunerados?*

FL: Creo que no, porque... primero la competencia. Como le contaba de las tarjetas, hoy en día la guerra de precios es muy dura. Actualmente, a eso que llamamos las imprentas de maletín, esas que usted hace con un facturero y anda en la calle vendiendo. Entonces, ellos tienen la facilidad, vienen aquí y se les hace el tiraje que se está haciendo a unos siete mil pesos. Ellos tienen la opción del computador, ellos aprenden a hacer los artes, a diagramar, entonces ellos hacen la diagramación, queman el máster ahí mismo y van al taller y ahí mismo les imprimen. Entonces, una diagramación vale dos mil pesos, el máster vale mil pesos, ahí son tres mil pesos; siete que les cobran por la impresión, son diez mil pesos y compran el papel en la Cooperativa porque a usted le venden al mismo precio al comprar una resma o comprar una hoja; entonces, ellos compran el papel barato. Un trabajito normal sale por quince mil pesos, entonces pueden venderlos en veinte y ellos se sienten satisfechos porque han ganado cinco mil pesos. En cambio, yo gasto los mismos veinte mil pesos, pero tengo que pagar luz, impuestos, arriendo, obreros, entonces no puedo vender a ese precio. Entonces, ahí viene la competencia desleal; no desleal, sino que es su medio de vida, pero a los que tenemos talleres, nos perjudican.

Yo le pongo la culpa a los propietarios porque invierten, hoy en día, en una maquinaria de setenta millones o cincuenta millones; entonces, tienen que ponerla a andar. Entonces, ellos van donde un propietario y le dicen "hágame tres tiros" y le cobran a diez, ahí son treinta mil pesos; ahí ya más o menos matan el día. Ellos no saben que esa máquina... lo que charlábamos con el compañero; es que tú tienes una máquina que vale cuatro millones y yo una que vale treinta millones; entonces, le digo, yo me demoro más con los cuatro millones y usted se demora menos. Ponga esos millones a trabajar independientemente. ¿Cuánto le producen? Esas máquinas necesitan trabajos continuos, permanentes y aquí no hay plaza para eso. Hay talleres con tres GTO y solo está trabajando uno al día. Entonces, para mí eso no es conveniente. Yo charlaba con el hijo, entonces mi hijo decía: "papá, ¿por qué le voy a invertir treinta o cuarenta millones a una máquina de esas,

si voy a trabajar una hora, y el resto de la semana? ¿Qué hacemos?". Entonces, no se puede invertir. Anteriormente, sí rendía la tipografía, porque catorce pesos, en ese tiempo, hace unos 35 años, eran pesos; hoy catorce pesos no son nada. Por eso los talleres, en ese tiempo, si comenzaban con una tarjetera hacían grandes talleres; en cambio hoy día para tener un taller hay que meterle millones y no sé cómo se hará para recuperarlos.

HAP: *Entre presupuesto de un proyecto y los plazos de entrega, ¿cuál cree que afecta más el trabajo?*

FL: Se compensa, si uno entrega a su debido tiempo. Un trabajo de un día se entrega el mismo día. Si uno se demora ya vendría a perjudicarse. Entre más cantidad, hay más plata; entonces, se compensa el tiempo con presupuesto.

HAP: *¿Cómo han influido los cambios tecnológicos, en el pasado y ahora, con respecto a la técnica?*

FL: Pues, se ha perdido la plata que invertimos en la tipografía porque hoy en día la tecnología ha acabado con todo; no solo la maquinaria, sino en el comercio, antes teníamos contratos buenos. Por ejemplo, para la cuestión de facturas de un almacén grande, se hacían 100, 200 talonarios de facturas; hoy en día ya no los ocupa porque usted va a un almacén y le entregan una tirita y ahí está todo compaginado, hasta el kárdex y ahí van los datos a la Dian. Entonces, a nosotros nos ha perjudicado mucho la tecnología. Actualmente, en cuestión de facturas, se les hace a negocios pequeños que vienen por 20, 50 talonarios, pero ya los grandes almacenes no hacen facturación por ese motivo. Otra cosa es lo de tarjetería, ahora un niño prende el computador y hace maravillas; entonces, las tarjetas ya no las hace uno, sino las hacen ellos y las hacen más bonitas que uno, a su gusto. La tecnología perjudica también a las grandes empresas, ahora no sé si se habrán dado cuenta, la mayoría son policromías, carpetas con lujos, como las cartas de restaurantes, son un lujo que dan hoy en día. ¿Por qué? Por la tecnología y al mismo tiempo le sale más barato. Dan mejor presentación y mejores precios porque en tipografía una hojita de esas vale mucha plata.

HAP: *¿Cómo ve el futuro de su taller a corto y a largo plazos?*

FL: Yo lo veo próximo a terminarse porque a esto hay que meterle la cuestión de la litografía y como le digo, aquí no tengo sucesor, no hay nadie interesado en esto. Me daría mucha pena, no me gustaría que se termine porque eso sería lo que pasaría con este taller. Claro, actualmente, la tipografía está acabada, pero entonces ya no hay quien le siga a la litografía y tocaría inyectar un capital y volver a seguir trabajando, pero no le veo futuro al taller.

HAP: *¿Qué consejo les daría a las personas que están comenzando en el mundo de las artes gráficas?*

FL: Dedicarse, que tengan una buena instrucción; eso es lo importante para así desarrollar bien el arte de la litografía, porque la tipografía no. Tienen que prepararse bien en diagramación, impresión, la cuestión de colores, la preparación de ellos. Hay muchos compañeros que dentro de los talleres han ido aprendiendo, como uno ha aprendido... la práctica les va dando y ellos ya se defienden; o si no, tendrían que invertir capital y montar el suyo propio. Tienen que prepararse, la litografía es de mucha preparación, porque la tipografía era más fácil, era más fácil aprenderse las cajas y ya; ahora hay que tener gusto, hay que tener tanta cosa para hacer las cosas. Sí, para mí sería que se preparen.

HAP: *¿Cree que hay espacio para la tipografía en el futuro?*

FL: La tipografía ya no tiene espacio en el mercado. En primer lugar porque ya no hay ni siquiera los materiales porque producción de tipo no hay, eso ya no lo consigue. Antes había fundidora de tipos, nosotros traíamos de Quito y en Cali había otra fundidora, creo que en Bogotá había otra. Nosotros nos abastecíamos más que todo de Quito, allá había una ecuatoriana, Linotipens creo que era. Había dos fundidores de tipos, pero ellos ya no existen, ahora no hay ni siquiera a quién pedir. Los que teníamos tipos hemos ido archivando, botando y guardando porque en realidad no compensa. Durar... duraban, pero la calidad... Los talleres anteriores compraban por arroba y los traían de Italia o Estado Unidos, en cambio acá eran fuentes de menos durabilidad, pero nos servían, había que estar renovando. Otro problema de la tipografía era que había que tener mucho espacio: un taller completo lo debía tener lleno de cajas. En cambio, hoy en día un computador con un buen programa, usted tiene toda clase de tipos por montones.

HAP: *¿Algún miembro de su familia, bien sea hijos, nietos o sobrinos, se ha dedicado a la tipografía, la litografía o las artes gráficas?*

FL: Interesados a continuar el oficio no hay. Actualmente hay un hijo, él le hace a la diagramación, pero no lo hace para vivir, lo hace para ayudarme a mí. Y le cuento que es muy bueno porque tiene gusto, pero no lo hace como profesión. Entonces, no creo que siga. Puede que falleciendo mi persona, se ponga en frente de esto, lo que él quiera, pero actualmente no le veo interés en esto; pero le tocará renovar todo el material que hay aquí porque la maquinita, la litográfica es pequeña, servir, sirve; esa me ha dado para todo, pero ya tiene que modernizarse más.

HAP: *Cuéntenos cómo era el proceso de sacar los tipos de la matriz.*

FL: Había unas agencias de publicidad y ellas se encargaban de hacer contratos publicitarios y ellos mandaban al periódico la factura y daban las instrucciones.

Pero al mismo tiempo mandaban la matriz; ese era un cartón, no sé qué cartón sería, pero aguantaba calor y plomo fundido. De las agencias le mandaban al periódico el material y ahí mismo el contrato de publicidad que era una ventaja que tenía el periódico. Entonces, en *El Radio* y *El Derecho*, en los dos periódicos, había un crisol, era una hornilla metálica, tenía su crisol y era con leña, era un horno. Entonces se metía la leña y ahí fundíamos el plomo. Pongamos, esta era la matriz [señalando una hoja], había un marco que se lo alineaba completamente al tamaño de la matriz y había dos platinas que se unían y servían como tapa del crisol para que el calor persistiera. Cuando la matriz estaba bien alineada, se levantaban las dos platinas y aquí tenía el boquete [señalando el filo de la misma hoja], en la cual se vaciaba el plomo diluido con una cuchara, ahí se fundía la matriz o el clisé, eso era en plomo, luego se lo sacaba, se lo limpiaba y no era más.

HAP: *¿Dónde se conseguía el plomo?*

FL: Lo compraban en el norte y duraba porque ese clisé una vez que ya no servía, se lo volvía a fundir.

HAP: *¿Tenía mezcla con otro material?*

FL: Era plomo puro porque era más suave de fundir. En cambio, el de tipo tenía un porcentaje de zinc para que tenga más duración. Si hubieran sido de plomo se hubieran dañado más rápido; ellos tienen sus porcentajes de cobre para la calidad del tipo. Tengo ahí una parte de plomo de la que fundíamos. La limpieza del clisé, porque salían unas cosas que no debían imprimirse, se las quitaba con segueta y con buriles, esa era la manualidad que había que hacerle, ese era todo el trabajo. En ese tiempo comenzaba la fundición a las 8 de la mañana y estábamos terminando a las 2 de la tarde; a las 4 podía ponerse el clisé. Se aprovechaba para hacer jornada continua e irnos más temprano a la casa. Yo tuve el crisol y luego lo regalé cuando me pasé a un local más pequeño, me tocó deshacerme de ese implemento, era un armazón totalmente fuerte, pesado, así que se necesitaba de tres peones para moverlo. De Estados Unidos llegaban esas placas que le indiqué, las que reemplazaban también a los clisés, ya venían completas, era una cosa muy nítida, una cosa muy bien hecha. Eso era en el tiempo de Fidel Castro y era en contra de Fidel que le hacían la propaganda; entonces, era una serie que venía y se aprovechaba para publicar.

CAPÍTULO 13

Entrevista a

Víctor Prado

Talleres del Departamento del Cauca | Popayán | 2017

Asistentes:

Impresor Víctor Prado (VP), profesores Laura Sandoval (LS) y Yesid Pizo (YP); estudiantes: José Luis Tumbo (JT), Adriana Delgado (AD), Linamaría López (LL), Carlos Mamián (CM), Paula Baltán (PB), Mónica Realpe (MR), Santiago Castrillón (SC) y Cristhian Castro (CC).

MR: *Víctor, yo quisiera iniciar por conocer ¿qué pasó con el archivo de la producción de los Talleres del Departamento del Cauca?*

VP: Cuando se sacó todo ese archivo, yo ya estaba jubilado, no lo viví de manera directa, pero me contaron que más o menos entre el 2000 y el 2012 llegó un gerente que no tuvo inconveniente en sacar todo ese archivo y venderlo por kilos. En la época que yo trabajaba aquí, se guardaban entre cuatro o cinco ejemplares de todos los trabajos. Recuerdo que se guardaba hasta un álbum con todas las tarjetas que se imprimían en el taller; no quedó ni una muestra de nada. Sin embargo, había una ley que obligaba a todas las editoriales oficiales a enviar una muestra a la Imprenta Nacional, entonces me imagino que allá sí deben tener las muestras de las revistas y folletos que se hacían aquí.

YP: *¿Usted recuerda hasta qué año se estuvo haciendo el archivo con los impresos aquí y el envío a Bogotá?*

VP: Hasta cuando yo trabajé aquí se guardaban muestras de todo. Y creo que todavía es vigente la ley que los obliga a enviar a la Imprenta Nacional las muestras.

LS: *¿Víctor, cambiando un poco el tema, recuerda algún periodista o historiador que haya publicado en 'El Liberal' o quizá en un libro alguna nota o reseña con la historia de esta imprenta?*

VP: Pues el que hizo una reseña bonita fue Catecampo (que en paz descanse). La historia de la imprenta comienza en el año de 1870, aquí todavía se conserva una placa conmemorando su fundación. Cuando yo entré, trabajaban 34 personas. En cajas eran cuatro personas, distribuidores había tres, en cartelería había cinco y diez maquinistas. Entre otras recuerdo dos linotipias, una máquina Mercedes, belga, si mal no estoy. Otras que eran automáticas y unas manuales; cuando se utilizaba papel copia, molestaba mucho, era mejor trabajarlo en las manuales.

Figura 20. Víctor Prado. *(En la página anterior)* ↵
Fuente: Grupo de investigación en Estudios tipográficos
Foto: Santiago Castrillón

LS: *¿Qué características tenía la Mercedes? ¿Para qué la usaban ustedes?*

VP: La Mercedes era una máquina plana de un cuarto de pliego. La marca de la máquina era Mercedes, nosotros las nombramos por su marca y capacidad, entonces era: en la Mercedes de cuarto, o en la Heidelberg de medio o en la Heidelberg de octavo, así se maneja en los talleres. Y la máquina más antigua de esta imprenta es la Washington, es como el símbolo de la Imprenta del Departamento, una prensa plana, que recibe el molde en una placa horizontal, luego se baja una palanca para hacer presión e imprimir en el papel el molde. Se podían imprimir libros, pero la usábamos más para hacer carteles, ¡una belleza! Ahora está en los patios de la Escuela Taller, junto a la Iglesia de San Francisco.

YP: *Víctor, nuestro interés como grupo y semillero de investigación es recuperar el oficio tipográfico en la ciudad, esta labor ha demandado esfuerzo, recursos y tiempos de dedicación. Para usted como tipógrafo y linotipista, ¿cuál sería la importancia de este trabajo que hacemos ahora con los estudiantes de diseño gráfico?*

VP: Es muy importante porque resulta que los diseñadores cuando diseñan un libro, por ejemplo, necesitan saber de los tamaños de letra que necesita su trabajo, cómo es el proceso de composición e impresión de ese producto. Que desde la universidad tengan la experiencia, me parece muy importante, lástima que quedan pocos talleres así. Pero igual en otros procesos de impresión, saber qué de lógica de impresión y qué tipo de letra usar, así hoy ya vengan en computador, saberse los nombres de todo y de acuerdo con eso sacar tamaños y decir, yo quiero esto a tanto puntaje, si está hablando de una medida tipográfica, o aprenderse esas medidas tipográficas, así no la esté aplicando ahora, porque es bonito saber que esos 10 centímetros, pueden medir 20 y medio en picas o 19 más o menos, si se mide en pica italiana que es más grande. Para mi concepto es importante que los diseñadores aprendan, ¡hasta para explicarles a sus clientes! Porque ellos le dicen un tamaño más grandecito y usted no sabe, pero si usted le dice que necesita un tamaño preciso, eso sirve ¡hasta para descrestar al cliente! [risas de todos]. Son cosas para beneficio porque los diseñadores tienen que saber al menos un poquito de imprenta, por eso es muy bueno lo que ustedes hacen, de lo que llevo aquí, es primera vez que los estudiantes saben todo sobre esto y que se les ve el interés por aprender más de la imprenta; no solamente, así como en un museo, sino que actuemos y practiquemos este arte. Otra cosa que se puede aprender en los talleres de imprenta es la ortografía. Anteriormente para uno poder ser tipógrafo, ¡tenía que aprender y le enseñaban! A Popayán vino el Sena, hubo una clasificación, desafortunadamente todos los impresores que había en Popayán no pudieron ser linotipistas porque nos hicieron un examen de ortografía, pocos pasaron esa prueba. Y para ser linotipista de una empresa se necesitaba muy buena ortografía porque el trabajo era básicamente levantar texto todo el día. Da pena decirlo, pero una vez llegó un escritor, miembro en

ese entonces de la Real Academia Española, y con todo y eso, me tocó decirle "doctor... haga corregir este trabajo porque tiene muchos errores de ortografía" y devolverle los originales que me había entregado, por los tantísimos errores que tenía. ¿Y qué podía hacer?, el trabajo no rendía porque uno se demoraba mucho corrigiendo lo que estaba mal escrito. El corrector del diario *El Liberal*, que vivía por los juzgados, le corrigió el texto para poder levantarlo en linotipia. Recuerdo que eran dos libros. Se le hicieron varios trabajos a la curia de Popayán, folletos y otras cositas, ellos sí entregaban unos originales impecables, tamaño carta, doble espacio, eran nítidos y en su respectivo molde, todo bien archivadito. ¡Daba gusto trabajar! porque tenían una ortografía perfecta, ahí sí cabe decir "¡malo uno y ellos *full* buenos!". Pero, eso sí, el que quiera aprender ortografía... lo mejor es consultar el tumbaburros, en la jerga de nosotros, el diccionario. La cura para la mala ortografía es el tumbaburros [risas de todos]. Y hasta ahora, uno está acostumbrado, si tiene dudas en la escritura de alguna palabra... pues ¡al tumbaburros!

LS: *Ya que nos comenta la importancia de la educación en las artes gráficas, ¿en su familia alguien siguió sus pasos?*

VP: No, nadie está en este gremio de las artes gráficas.

LS: *Cambiando un poco de tema, para medir las letras se necesita el tipómetro, que tiene puntos y las picas, es decir medidas tipográficas. Pero ¿para las medidas de la página, por ejemplo, las columnas o para las interlíneas se manejaban las mismas unidades o utilizaban cíceros?*

VP: Aquí eso siempre se manejó en picas también. En la máquina de escribir antiguas, por ejemplo, se marcaba un solo espacio, si se necesitaba más interlínea ya tocaba irse al doble del espacio porque no había modo de hacerlo más pequeño; ya en las máquinas de escribir eléctricas, se podía hacer espacio y medio, y se dio más flexibilidad para separar los textos; pero ahora ya con el computador que desplazó la máquina de escribir casi por completo, se pueden colocar interlíneas diferentes a 1, 1 ½ o 2 picas. El uno es como normal para cuerpos de texto, 1 ½ es un poquito más y el 2 el doble de espaciado; eso es importante que se aprenda porque un buen diseñador necesita mucho saber de todo un poco.

YP: *Ahora, antes de iniciar, mencionó, unos mapas de la Gran Colombia que se hicieron aquí... ¿Qué pasó con ese material?*

VP: Esos mapas, después del terremoto, unos se dañaron y otros se regalaron. Lástima, si yo hubiera sabido, hubiera guardado en mi casa ese de la Gran Colombia. Allí se explicaba que el país estaba dividido en cinco regiones; si continuáramos así, no habría tanto corrupto... solo serían cinco los corruptos [risas de todos], por lo mismo sería más fácil controlarlos. Por ejemplo, el Cauca iba hasta Antioquia.

LS: *Eran cinco regiones y la capital, por eso fueron seis las primeras universidades públicas de Colombia.*

YP: *¿Se alcanzaban a reconocer en los impresos, de qué imprenta eran, por los materiales usados, las fuentes tipográficas, la forma de componer o los formatos?*

VP: Claro, que de una de la casa, sí. Podíamos saber eso. En casi todas las imprentas se reconoce su estilo de letra. A nosotros aquí nos pasó, con una falsificación. Si hay un familiar aquí, perdonarán, pero había una vez un señor al que le decían "pueblo", que era funcionario en la tesorería, en el año 70 más o menos. Él, se daba el lujo de cambiar los muebles cada seis meses, fue en el mundial del 70, compraba camisas finas y cosas caras... tenía una de las mejores motos, de esas había muy poquitas. Siempre pasaba visitas de control y auditoría y nunca se encontró una anomalía. Pero como el diablo es así, cuando uno menos piensa le salen cachos y cola. En un periodo de vacaciones, se descubrió que él mandaba a hacer unos recibos, igualitos a los que salían de aquí, los imprimieron con la misma letra, el mismo papel, la misma tinta... todo igual, pero se descachó en las letras del numerador; los pícaros no tuvieron en cuenta el tamaño del numerador... Los recibos los hicieron con unos números muy pequeñitos, los de acá eran más grandes. Cuando descubrieron esos recibos, pues acusaron a la imprenta por hacer talonarios falsos para ese señor y que estábamos en contra del Gobierno... Pero en la investigación de Contraloría, se hizo una demostración impresa con todos los numeradores que teníamos en ese momento y se dieron cuenta de que ninguno de los numeradores de la imprenta hacía esos números... ¡por eso se salvó la imprenta!... de otra manera hubiera emproblemado al gerente, a los cajistas y al impresor. ¿Qué hacía el señor?, pues mandaba a imprimir duplicados. Cuando le pagaban, por decir, 1500 pesos de impuesto, él hacía el recibo por menos, por ejemplo 150 pesos con los recibos buenos, para la contabilidad interna y entregaba la copia al ciudadano con recibos falsos por el valor que pagaba; como eran iguales y con la misma numeración, nadie había caído en la cuenta. Entonces el original se los llevaba usted con $1500, pero la copia quedaba por $150, entonces él se embolsillaba 1350 pesos así de fácil... Por eso era que él tenía plata, nunca se pudo calcular a cuánto ascendió el robo. La realidad fue que él se vio perdido y provocó un accidente viniendo de unas ferias en Silvia, se estrelló y se mató.

YP: *Qué buena anécdota porque dimensiona la importancia que tiene la imprenta, y que todo está en los detalles. Es observar los detalles, interpretar las herramientas y los materiales de cada impreso. Recuerdo, hace unos dos o tres meses una noticia sobre*

la hija de un político importante, no recuerdo el país... creo que era de Medio Oriente, ella estaba en problemas legales porque falsificó unos documentos porque usaba una tipografía que se lanzó en 2008 y los documentos se fechaban en 2006. La agarraron simplemente por ese detalle tipográfico.

MR: *Después del terremoto, ¿ustedes se trasladaron a otras instalaciones?*

VP: El terremoto [ocurrido en 1983] fue el principio del fin para la imprenta. Marcó un antes y un después. Antes del terremoto, los Talleres del Departamento eran la mejor imprenta de lejos en la ciudad, luego le seguía la Editorial López, que fue y es una empresa privada muy organizada. A nosotros en cambio esa tragedia sirvió para desorganizarnos [risas de todos]. Aquí en vez de mandar gente profesional interesada en que funcione bien la imprenta, los políticos de turno nombraban gerentes sin el conocimiento administrativo y de gestión que requería la imprenta, mucho menos sabían de artes gráficas y cómo funciona esta industria. No más se sentaban frente a un escritorio a esperar el sueldo y si no llegaba, pues seguían esperando a que llegara...

LS: *Víctor, la Imprenta de la Universidad del Cauca, ¿no era tan buena?*

VP: Esa imprenta era buena, después de esta y la López, seguía la de la Universidad del Cauca.

LS: *¿Y usted alcanzó a ver el Fondo Acumulativo?*

VP: ¡Claro! Yo fui muchas veces al Fondo Acumulativo. Ahí conocí al señor Enríquez, todavía queda gente viva de esa época. Pero no era tan grande como esta; en el Fondo, tenían una máquina de medio, dos linotipias y unas impresoras manuales; es decir, tenían pocas máquinas modernas, en cambio, la imprenta sí tenía todo automático porque aquí se fueron reemplazando las máquinas manuales; en la Editorial López también había automáticas y pocas manuales, pero al morir el papá, los hermanos repartieron las cosas, Jesús pidió unas máquinas y montó imprenta aparte, ahí dejaron de ser tan fuertes. Ahora Reinaldo tiene máquinas muy buenas... Una rotativa, de tres o cuatro torres; ahora la Universidad del Cauca solo tiene la GTO monocolor. La López y El Liberal fueron las únicas que se hicieron a prensas de varias torres.

LS: *La de El Liberal está en Pereira, la conocí hace varios años, es de cuatro torres.*

VP: ¡Ah!, ya se la llevaron... Entonces, la López es la única en Popayán, como les comento, esa familia ha tenido tradición de ser muy buenos impresores.

LS: *Entonces en el terremoto, ¿qué pasó con ustedes?*

VP: Sí, vuelvo a la pregunta... Pues con el terremoto, la imprenta se dividió, una parte se fue para la calle 5 a lado de Plásticos del Cauca, en donde hay una tienda ahora, ahí funcionó administración, fotocomposición y parte del taller de impresión con algunas máquinas, como esta Heidelberg pequeña [señalando la de cuarto] y una linotipia; para las salesianas, allá en el norte, se trasladó la encuadernación; en el Distrito de Obras Públicas, que era enfrente de donde ahora es la Policía de Carretera, se pasó parte del taller de impresión, y lo que quedó en la sede de San Francisco se volvió chatarra... varias máquinas. El almacén quedó en San Agustín, se tenía buen surtido y lo manejaban dos o tres funcionarios; de eso, hoy en día no más quedan los estantes.

LS: *¿Y cuándo los organizaron en esta casa?*

VP: Con el tiempo, la sede de los talleres medio se reconstruyó, pero sin los salones de atrás, que se necesitaban para las máquinas, entonces no podía entrar en funcionamiento normal, pero allá quedaron algunas máquinas: la Heidelberg de medio pliego automática, que la de la Universidad, se quedaron también la Mercedes, una linotipia, tres máquinas preciosas, el fotograbado... todo eso... y con el tiempo se perdió todo.

Pasaron como unos tres años y llegaron a un acuerdo de comodato para que la Escuela Taller recibiera la sede original de la imprenta, y se empieza a reconstruir, pero para los servicios y las necesidades de la Escuela. Y a la imprenta la mandaron para esta sede —cerca de San Agustín, carrera 7.ª entre 8.ª y 9.ª—. Bueno a la medio imprenta que quedó... ni siquiera se hizo el esfuerzo de traer la Washington de un pliego. ¡Qué triste! Porque allá la maquinaria al sol y al agua se terminó dañando. Y no volvieron a contratar trabajadores, aquí prácticamente no hay gente que maneje las máquinas tampoco. Cuando necesitan, llaman a un señor que fue funcionario, entonces la imprenta hoy en día desafortunadamente quedó en nada, pero ahí quedan algunas cosas para armar un museo.

LL: *Con respecto a lo que está diciendo, Víctor, ¿qué opina sobre el futuro de este material? ¿Cree que todavía pueda ser utilizado para imprimir? ¿Cómo se puede hacer realidad un museo con lo que se conserva de esta imprenta?*

VP: Pues para que funcione la imprenta, toca inyectar platica... Y ¡bastante platica! para actualizar los equipos y la maquinaria. Pero el sistema viejo, no se puede botar... Les voy a contar una historia. Los señores de la Rue, que son los que hacen billetes, o por ejemplo Carvajal que también hace billetes, hay mucha seguridad, la gente que trabaja allá tiene que desvestirse para entrar, ¡no van a entrar pelados! [risas de todos], me refiero que lo que llevan de la calle se lo tienen que cambiar... mejor dicho casi que ni los cucos les permiten entrar

[risas de todos]. El visitante puede ver desde una ventana el proceso. Por ejemplo, para numerar los billetes se usan máquinas Heidelberg. ¡Es increíble!, pero son estas mismas máquinas tipográficas las que utilizan. Entonces para algunas cosas, aún es vigente este sistema de impresión. Además, todas las máquinas de la Imprenta Departamental están bien, les falta grasita, limpieza y un operario que las sepa manipular; pero todas funcionan bien, a excepción del linotipo porque no tiene fuentes, que las vendieron al peso, por el cobre.

YP: *Y a usted, ¿le gustaría verlas funcionando nuevamente? ¿O mejor como exhibición de museo?*

VP: Pues las dos cosas son buenas porque hacen que la tipografía no se olvide, si se quiere poner a funcionar una máquina, es hacerle mantenimiento y buscarle los insumos, pero también sería bueno un museo, para que las personas conozcan sobre la imprenta.

CM: *Víctor, ¿cómo ve la imprenta y su importancia en Popayán? ¿Cómo analiza esta transición a lo digital?*

VP: El sistema *offset* es muy bonito, las impresiones son muy nítidas, muy limpias, pero en Popayán la gente manda a hacer cincuenta tarjetas, entonces le sale más caro quemar un máster que hacerlo en una máquina tipográfica. Desafortunadamente, la mayoría de la gente del gremio son machucadores de papel, no son impresores [risas de todos]. Porque cuando se imprime en tipografía lo correcto es evitar leer por el reverso como en braille [risas de todos], eso es ser mal impresor porque se maltrata el papel. Para eso se hacen pruebas de presión antes de imprimir todo el papel; una buena impresión no deja pasar el relieve del molde al reverso del papel. Cuando veo trabajos mal hechos con relieve, digo que son machucadores de papel, no son impresores. En cambio, el sistema *offset* no tiene ese problema porque la planta es casi plana, entonces no repuja el papel; hay otras cosas que cuidar como el registro y el color. Nosotros los tipógrafos viejos teníamos un jefe de talleres, él era el corrector de esos detalles. Le explicaban a uno que mucha presión en la máquina al momento de imprimir no solo dañaba el papel sino las letras. Cuando ya estaban muy gastadas, tocaba ponerle un pedacito de papel copia o de cualquiera, para levantarlo un poquito en el molde y mejorar su registro de impresión; las letras que más se gastaban eran la "e" y la "a", pero sobre todo la "e" que es la que más se usa. Había que tener cuidado con esas cosas porque si uno dañaba algo, pues le cobraban el material.

CM: *Víctor, ¿ustedes hacían arreglos a las letras cuando se dañaban? Me refiero a que si, ejemplo, necesitaban una "a" tildada y no había, ¿se las ingeniaban para ponerle la tilde o qué hacían?*

VP: Pues se buscaba la "a" tildada, pero cuando no había, no se podía hacer nada. Cuando se dañaban esas tildes, pues el tipo sirve como la vocal sin acento. Pero no se hacían remiendos para las tildes rotas.

PB: *¿Generó impacto la mayúscula, que no se tildaba?*

VP: Claro que sí, pero las cajas venían sin mayúsculas tildadas, a veces ni tenían la *ñ*. Era muy raro, pero a veces se conseguían cajas para el francés, que necesita el acento, pero al contrario, por lo general, no venían mayúsculas tildadas.

CM: *Ya que toca ese tema, del material que llegó aquí a Popayán, ¿encontraron signos o letras que no reconocían?*

VP: Sí, encontramos letras complicadas, sobre todo las que venían para la Biblia porque venían con un dibujo y uno se tenía que poner a mirar con atención para saber qué letra era. Pero eran muy pocas las que llegaban y se utilizaban más que todo para iniciar un renglón o eran un adorno.

LS: *¿Por qué las llamaban letra biblia?*

VP: Porque las biblias venían con esos decorados. En los talleres, se van nombrando las cosas, por ejemplo, cuando un trabajo era malo, le decían a uno que era un chambón... o por ejemplo cuando le decían a uno "vaya y busque en el tumbaburros"... indirectamente le está diciendo a usted "¡mucho asno!" [risas de todos] Así era...

LL: *¿Recuerda otras palabras propias del oficio?*

VP: Machucador de papel... por ejemplo, que ya les expliqué. Estas, por ejemplo, se llaman fornituras [refiriéndose a los lingotes de espacios que se encuentran en los talleres de impresión], que vienen de madera, hierro o aluminio, que se usaban para llenar los espacios en el molde de impresión, también había cuñas y llaves, que servían para apretar todo. Son varias cositas...

LS: *¿Nos puede explicar cómo funciona el linotipo?*

VP: Pues se llama linotipo a estas barritas de plomo, que se podían hacer en diferentes tamaños de letra, venían letras desde 6 o 7 hasta 24 puntos... y esta máquina trabaja el reglón hasta de 30 picas, ese es el máximo que saca el linotipo; entonces en esta máquina [señalando una linotipia] se hacen barritas hasta de 30 picas de largo con el cuerpo de letra que uno quiera. Cuando ustedes ven un texto... Por ejemplo, este texto [mide el renglón de un impreso] tiene 21 picas de línea de texto, que es el mismo ancho de la columna. Todavía hoy, los periódicos se componen con picas para las medidas en página, ustedes ven unas columnas pequeñitas que vienen finitas más delgadas, que son unos 3 o 4 centímetros, eso puede equivaler a 10 o 12 picas más o menos. Entonces, se van sacando renglón por renglón, claro que salen las letras al revés para que al imprimir quedaran al derecho; esto fue una revolución en el gremio... Por ejemplo, en *El Tiempo* o *El Espectador*, de aquí a que una persona armara una

línea con tipo suelto, la linotipia sacaba el triple; con el tiempo y la práctica, se formaron muy buenos linotipistas, ¡excelentes! En la jerga, a los linotipistas se les dice choriceros porque lo único que hacían era levantar texto, ellos no levantaban ni un encasillado... nada, solo eran unos trabajadores muy tremendos, con una agilidad envidiable, y sacaban diga usted... 15 o 20 galeras en un mismo día.

YP: *Cuando usted dice levantar texto, ¿a qué se refiere?*

VP: Se llama matrizar: es hacer un escrito, una oración, una frase, por ejemplo... cómo usar una máquina de escribir, solo que cada línea va saliendo del mismo ancho que las demás... Puede ser a cinco picas o diez o quince, máximo treinta picas, eso era lo único para tener cuidado. A veces, se podían sacar columnas con más de treinta picas, por ejemplo, a sesenta; pero eso ya son habilidades del linotipista para el empate, él ya sabe cómo hacer cada lingote y dónde terminarlo, para que no se note el punto de unión con el otro lingote. Entonces hay que mirar eso, no se podía componer con palabras disonantes o malsonantes. Nuestros maestros y los jefes de talleres no nos permitían colocar por ejemplo en la palabra artículo, art al final de una línea y el resto al inicio de la otra; eso lo criticaban mucho, como le digo a nosotros no nos dejaban que ningún escrito se fuera así. ¡Hoy en día ya no le ponen cuidado a eso! [risas de todos]. Ahora es muy normal y corriente ver en los impresos particiones incorrectas de palabras.

YP: *¿Entonces a ustedes los capacitaban para no caer en estos errores?*

VP: Claro que sí, 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.

LS: *¿Esos fueron los cursos que ofreció la Cooperativa de Impresores que lideró Reinaldo López?*

VP: Sí, exactamente, el señor Reinaldo López, fue uno de los gestores de esos cursos.

YP: *¿La capacitación aparte de aprender a usar la máquina, también incluía lecciones de corrección de estilo entonces?*

VP: Claro que sí, eso se lo enseñaban a uno. Por ejemplo, Anderson, es incorrecto componer *An* y en el otro renglón el *derson*... en ese tiempo lo señalaban como error... pero hoy en día es normal encontrar ese tipo de cosas. Los profesores lo ponían a uno a levantar texto, y no lo dejaban hacer esas cosas, primero se lo corregían

y de acuerdo con la cantidad de errores que encontraban, pues sacaban la nota. Era muy estricto el curso, en cambio hoy en día... [risas de todos]. Perdonen, pero hoy en día se encuentran muchos tipógrafos y litógrafos, pero la mayoría empíricos, y los diseñadores... son los que aprendieron a manejar un computador y ¡listo! Yo admiro acá a la profesora, que haya tenido la fineza y también la alegría de querer saber qué es una imprenta... Trabajé 38 años en esta imprenta, y no conocí ningún profesor de diseño o de química que haya tenido el interés de saber qué tipo de gases produce este equipo, qué componentes se usan, cómo se manejan las máquinas o los cuidados con un texto... Yo sí la felicito a usted profesora y a sus alumnos porque qué bonito es saber sobre la imprenta, eso quería decir.

Bueno, retomando, lo que veníamos conversando... los linotipos aquí se usaron más o menos hasta el año 2000; después llegó el sistema de los computadores, que acabó con muchos impresores, porque el que tiene su computador puede sacar sus tarjetas personales, ya no necesita encargar nada a la imprenta, por ese lado, menos trabajo para las imprentas y, como le digo, muchas cerraron.

LS: *Víctor, muchas gracias a usted por el tiempo y su disposición para enseñarnos. Quería preguntarle sobre las matrices de las linotipias, ¿qué nos puede contar?*

VP: Esa máquina tiene cuatro magazines y en cada magazín hay una fuente, es decir el alfabeto completo de la "a" a la "z", en mayúscula y minúscula; también tiene signos diacríticos, acentos y todo completo. Entonces en la máquina se podían guardar cuatro. Y teníamos aproximadamente unas quince fuentes en diferentes tamaños de letra. No recuerdo bien el nombre de las letras... eran americanas; Víctor Sperling era el más grande en Colombia, que traía las matrices y los repuestos para la linotipia. Las tintas que se utilizaban eran alemanas, no se utilizaban tintas nacionales, todo era importado de Alemania; esas tintas eran muy buenas, eran tan buenas, que las impresiones duraban muchos años y no se mareaban. Usted puede ver una impresión con esa tinta de hace treinta años y está igual porque era una tinta muy fina. Hoy en día no porque todo es comercio, por ejemplo, se hizo un trabajo con *La Apoteosis*, creo que fue de Reinaldo López, quien imprimió ese cuadro; yo lo tengo en la casa y con el tiempo comienza a ponerse un poquito verdoso como sepia, pero es por eso, porque las tintas nacionales ya no salieron tan buenas como las alemanas.

Pero entonces para terminar la historia que les venía comentando... volvemos al tiempo en que se acabó el linotipo, año 2000, más o menos, y vino entonces el sistema *offset* que terminó con todo lo que era tipografía en plomo. El nuevo sistema trabaja con fotografía porque para sacar la plancha metálica, primero se hace un negativo. Ya plancha metálica revelada, se pone en los rodillos de una máquina *offset* para imprimir, pero por la forma de entintar, se le llama impre-

sión indirecta, porque primero la plancha se entinta, luego se pasa la tinta a una mantilla, que es desde donde se imprime el papel; por eso indirecta, porque el molde no toca el papel. La tipografía, en cambio, es una impresión directa porque se entinta el molde y directamente pasa la tinta al papel por presión de la prensa tipográfica. Ambos son buenos, pero el *offset* es mucho más rápido. La Imprenta del Departamento, aquí en el Cauca, fue la única con proceso de fotograbado.

LS: *¿Año 75?*

VP: Mucho antes, porque yo entré en el año 72 a la imprenta y eso ya funcionaba. Con el fotograbado se hacían estos aparaticos que ustedes ven por aquí [tomando clisés tipográficos], este es un clisé y este es un zincograbado. ¿Cuál es la diferencia entre un clisé y un zincograbado? El clisé tiene trama, es decir, se graba con punticos, en cambio el zincograbado no tiene trama. Otra diferencia es que el clisé se graba una sola vez, el zincograbado es cinco veces grabado, por eso de tanto grabarlo se profundiza y el bajo relieve ya no alcanza a coger tinta, que solo queda en la parte de arriba. A veces, para sacarle un poco más de blanco se fresa para bajarlo más, pero eso no pasa nada, el dibujo sigue igual. Una cosa más, hasta ahora la trama sigue siendo el sistema con el que se pueden imprimir en *offset* los distintos colores; si no se le colocaran puntos al clisé, saldría una mancha negra en el papel, es decir que todas las imágenes en *offset* están hechas con una matriz o trama de puntos, y entre más cercanos los puntos, más intenso el color. Hasta el negro pleno se imprime con trama, y lo que da forma al clisé son los puntos de esa trama.

YP: *A nosotros nos contaba el señor Afranio Quijano, que en una época el diario 'El Liberal' hacía clisés pero con un material plástico.*

VP: Esos plásticos servían para tirajes cortos, esos no aguantan miles y miles de impresiones.

YP: *¿Cómo era el proceso para hacer los clisés con plásticos?*

VP: Primero se hacía una matriz en negativo en yeso, y luego se le echaba el fluido y se esperaba a que cogiera consistencia, como hacer los sellos.

También me gustaría hablarles de la estampación porque aquí hay una máquina que sirve para poner letras en oro, por ejemplo, en las tapas de los libros, cuando se encuadernan. Se coloca el oro, y ya se tiene listo el texto, levantado con los mismos tipos móviles que se usan en un molde tipográfico; se calienta la maquinita y cuando usted hace la presión, el oro queda impreso en el soporte. Aquí se trabaja mucho en materiales sintéticos como el hule, antes era más frecuente trabajar el cuero, pero ahora casi no.

YP: *Ahora nos comentaba que se hacían libros e impresiones complejas como los mapas... ¿recuerda el nombre y la fecha de alguno de esos trabajos memorables?*

VP: El señor Otón Sánchez, en ese entonces dueño de donde funciona hoy en día la Universidad Autónoma, en la cuarta con quinta, nos mandaba a imprimir libros... recuerdo uno *El endeante y el antualito*, de su autoría; en ese libro están todos los apodos de la gente de Popayán... aparece Cazuela... Chinchón... Patalsuelo, había otro que le decían Enano, pero este enano medía como dos metros... [risas de todos] y muchos nombres... el famoso Caquiona, un tipo que vendía lotería y usaba gafas; la gente le gritaba "¡Caquiona!" y él respondía "¡tu mamá!" [risas de todos]... Perdón... pero era que no le gustaba que lo molestaran... pero todo el mundo lo molestaba [risas de todos]. También aparece el famoso Guineo... ¿Lo alcanzaron a conocer?

YP: *Yo sí lo recuerdo...*

VP: Los libros los mandaba a imprimir para regalarlos. Sacó otro con una reseña de la campana de San Francisco, que tiene mucho oro, más de dos arrobas... Mide 195 centímetros. Antes del terremoto, yo subí al campanario a conocer esa campana, y eso cuando sonó ¡casi me caigo de ese campanario! [risas de todos], sonaba horrible, claro muy sonora. También recuerdo otro libro con los personajes de Popayán, por ejemplo, aquí vivió doña Rosario, que era una dama de la alta alcurnia de Popayán, pero ella andaba con el pie al suelo. Cuentan los que la conocieron, que tenía los pies más bonitos... por eso andaba sin zapatos... de pronto ese libro también puede que lo tenga, pero me toca mover algunas cajitas... [risas de todos].

LL: *Víctor, digamos en el caso del señor que les encargaba esos libros, ¿él elegía la tipografía o ustedes asesoraban esa parte y los puntajes?*

VP: Claro que sí, con él y con todos los clientes que venían a contratar con nosotros, un libro o cualquier trabajo, se le preguntaba el tamaño de papel, la letra que quería, el tamaño, porque así mismo se podía cotizar. Otra anécdota que recuerdo: cuando Otón veía que uno le estaba gritando, decía "no me grites que yo no soy sordo... ¡escríbeme!" [risas de todos]. Él no oía nada, pero tenía chispa ese señor...

AD: *Víctor, ¿cuántos ejemplares se sacaban de cada libro?*

VP: En ese tiempo se imprimían pocos, generalmente doscientos libros, las ediciones eran limitadas. Con ustedes siento que estoy hablando como si estuviera con otro compañero...

CM*: Casi colegas... [risas de todos].*

VP: Es bueno que ustedes se interesen en este mundo, porque como diseñadores es muy importante aprender a manejar los tipos de letra y a medirlas también usando los tipómetros, saber qué son 12 o 10 puntos, que

eran los tamaños más comunes para los libros, en ese momento ni tan pequeño ni tampoco tan grande: era como del tamaño de las letras de una máquina de escribir.

YP: *Ahora que menciona usted que hacían libros o se trabajan piezas más complejas, ¿utilizaban la misma fuente, pero en diferentes tamaños, por ejemplo, unos para los cuerpos de textos y otros más grandes para los titulares?*

VP: Vienen letras para hacer titulares, generalmente, desde los 36 puntos, que son tres picas, es decir tres veces 12 puntos. Generalmente se hacía todo el trabajo con la misma fuente, pero había clientes que pedían la letra más negrita en los títulos, ahí tocaba cambiar el tipo de letra. Los diseñadores regularmente cambian mucho el tipo de letra, eso es chévere, es bueno que se interesen en ser creativos; opino que para ser diseñador, se debe ser muy creativo; es muy satisfactorio cuando llega el boceto de un volante bien bonito... Nosotros podíamos imprimir a tres tintas en una sola pasada, porque la máquina tiene vaivenes en su tren de entintaje, lo que hacíamos era dejarlo en un solo vaivén, y se ponía azul en un extremo, al medio amarillo y al final otro color... rojo, por ejemplo... pero se alcanzaban a mezclar un poquito y salían al final como seis colores, quedaban vistosos los volantes.

YP: *¿Cuánto tiempo estuvo trabajando como linotipista?*

VP: Yo ingresé a la Imprenta Departamental del Cauca cuando tenía 14 años, el primero de diciembre de 1962, e inicié como ayudante de almacén. Luego Ignacio Rocha me enseñó a preparar la emulsión para los cincograbados y los clisés, pero después, cuando llegaron los cursos del Sena, pues me puse juicioso a estudiar y por raticos 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.

LS: *¿Qué logros o satisfacciones le deja el oficio?*

VP: Pues gracias a mi trabajo como linotipista pude conseguir mi casa, levantar a cuatro hijos y ahora disfrutar a mis nietos, que son mi adoración.

YP: *Es que nosotros hemos escuchado bastante que la gente que trabajaba con la linotipia con el contacto del plomo y con el gas del plomo, se sentían con malestares o cosas así.*

VP: Claro, la enfermedad que les da a los tipógrafos se llama saturnismo, eso hay una contra, había que tomar mucha leche... o trago, y bueno uno en ese tiempo prefería el trago, entonces, había que tomarse sus traguitos... no faltaba encontrarnos los viernes para eso. A veces duraba todo el fin de semana, y varios faltaban el lunes al trabajo.

YP: *¿Pero era algo que les permitía la empresa?*

VP: No, no, si faltabas, te descontaban del sueldo.

YP: *No digo que se tomaran algo [risas de todos].*

VP: Era obligación, aunque el Gobierno nunca nos dio eso, era necesario por la enfermedad que les cuento. Había que tomarse, sagradamente, un litro diario de leche, ¡pero nosotros cambiábamos litros de leche por aguardiente! [risas de todos]. En ese tiempo, a veces en el examen no salía nada, porque es volátil la enfermedad. Para que salga bien, hay que tomar la muestra ahí mismo en la empresa y rapidito procesarla, así los resultados son más confiables. Recuerdo una vez, un compañero de los que trabajaba en las oficinas salió con más contaminación que nosotros los de las máquinas... [risas de todos]. A él le salió positivo para el saturnismo... ¡increíble!

PB: *¿Esa es la única enfermedad que deriva del oficio?*

VP: Que yo sepa sí, pero al único que conocí que murió de eso fue un operario de la López, que le tenían de sobrenombre Cuito, él murió por asfixia, que es lo que le daba a uno esa enfermedad. Pero el aguardiente curaba eso, era la disculpa en la casa para poder ir a ¡tomarse unos traguitos, con los amigos! [risas de todos].

LS: *Víctor, le agradecemos muchísimo y esperamos que pronto pueda visitarnos en nuestro taller.*

VP: Lo hice con mucho gusto y le agradezco profesora que me haya invitado y sobre todo me hizo recordar un poco de cosas bonitas de mi vida. Y de pronto pues quedamos comprometidos para ir a ver el linotipo y eso sí de hacerlo funcionar, porque si tiene algún desarreglo, lo revisamos. Lo que ustedes han hecho en una saca pruebas es muy genial, en la Imprenta del Departamento había uno que se podía graduar, entonces no salía tan repujado, eso se puede mirar también cuando vaya.

LS: *Los tipos que tenemos ya están muy gastados, entonces hay que ponerle un poquito de presión, porque con menos no imprimen bien, por eso es el repuje.*

YP: *Muy amable, Víctor, por su tiempo y todas las historias que nos contó, aprendimos muchísimo, gracias.*

VP: Eso no más, ya les expliqué lo poquito que sé de esto, de todas maneras, la labor que han hecho está bien, no es que quiera desmeritarlo, solo tengan en cuenta no repujar tanto el papel con la saca pruebas, gracias por invitarme.

CAPÍTULO 14

Entrevista a

Afranio Quijano

Imprenta Quijano | Popayán | 2017

Asistentes:

Impresor Afranio Quijano (AQ), profesores Laura Sandoval (LS), Yesid Pizo (YP); estudiantes: José Luis Tumbo (JT), Adriana Delgado (AD), Carlos Mamián (CM), Paula Baltán (PB), Mónica Realpe (MR) y Cristhian Castro (CC).

LS: *Afranio, le agradecemos su presencia el día de hoy. Somos el grupo de investigación en Estudios Tipográficos y su semillero Locos por la Tipo, estamos trabajando desde el año 2014 en la recuperación de patrimonio tipográfico. El propósito de este encuentro es justamente dialogar con usted sobre su experiencia en el oficio tipográfico, que nos cuente los procesos que conoce, por ejemplo. Para comenzar nos vamos a presentar. Mi nombre es Laura Sandoval, soy la directora del grupo; también está presente el profesor Yesid Pizo, investigador del grupo y a continuación les doy la palabra a los estudiantes.*

JT: *Mucho gusto mi nombre es José Luis, soy estudiante nuevo aquí en el semillero y estoy en sexto semestre de diseño gráfico.*

AD: *Con Afranio ya nos conocemos.*

CM: *Mi nombre es Carlos, también nos conocemos con Afranio.*

PB: *Mi nombre es Paula Baltán.*

MR: *Mi nombre es Mónica Realpe.*

AQ: Mi nombre es Afranio Quijano, para los que no me conocían. Yo entré en esto de las artes gráficas cuando tenía unos 12 o 14 años. Ya son más o menos 45 años de experiencia al día de hoy. En el tiempo de antes se elaboraba chance, se le decía tipográficamente chanchullo, entonces a mi hermano lo contrataron para imprimir chance y yo a esa edad lo acompañaba para mirar lo que hacía... las fuentes... Y a mí eso me llamó la atención, me gustó mucho. 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 y otro amigo me dijo "camine a trabajar en diseño". Yo le dije "¡listo!". Y me respondió "pero yo no le voy a pagar". Y le dije "no, así no" [risas de todos].

Entonces yo llegué ahí, diagonal al Banco de la República había una tipografía bastante grande, se llamaba La Perla y la habían cerrado y entonces las cajas se pudrieron y todas las letras se cayeron y revolvieron, de tipo 6, de 8 puntos, de 10, 14... Y cuando llegué a la tipografía miré ese montón de letras y me puse a limpiarlas. El señor Rodrigo Cobo me dijo "usted comenzando tiene que barrer". Era un entablado, lo dejé impecable. Él tenía tres trabajadores que estaban haciendo moldes, cuando terminé, me dijo "vaya y pregúntele a Mauricio Vidal qué es lo que tiene que hacer...". Mauricio 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

Figura 21. Afranio Quijano. *(En la página anterior)* ↵
Fuente: Grupo de investigación en Estudios tipográficos
Foto: Alfredo Valderruten

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. Por ejemplo, con el tipómetro medía el grosor de interlíneas de 2, de 6 o de 12 puntos. Después de aprender a componer, comencé llevando las máquinas, dos días enteros, entonces ya le preguntaba a Mauricio si estaba bien el molde, luego se pasaba a la rama para colocar guarniciones por todo lado, imposiciones también se llaman. Hay que apretar muy bien todo con las llaves porque si el molde queda bien ajustado, cuando usted lo alza no se le caen las letras, pero si queda flojito se le cae todo, así aprendí a montar en la máquina el molde.

LS: *¿Seguía en La Perla?*

AQ: Sí seguía en La Perla, ahí estuve como unos cuatro o cinco años, por ahí a los dos años ya me empezaron a dejar manejar la máquina, una tarjetera y llevaron también una Chandler de gama baja.

LS: *¿Y quién era el dueño de La Perla?*

AQ: El dueño era Mario Acevedo Vivas.

LS: *Y el señor Mario Acevedo, ¿ya murió?*

AQ: ¡Uy!, claro, cuando estábamos trabajando con él.

LS: *¿Y cuántos trabajadores tenía La Perla?*

AQ: En La Perla había seis o siete trabajadores, esa tipografía la alquiló un amigo mío, que se llamaba Rodrigo Cobo... ya murió y él también era un tipógrafo. Él me contrató a mí; él y su hermano Julio Cobo contrataron o alquilaron la tipografía y pues les tocaba levantarla toda para poder trabajarla.

LS: *¿Y continuaron ambos en La Perla?*

AQ: Pues sí, hasta que se acabó, hace unos quince años.

LS: *¿Y qué pasó con el material?*

AQ: No sé, yo me salí de ahí.

LS: *Y cuando usted salió, recuerda ¿qué material había?*

AQ: Cuando yo salí de la imprenta estaba una saca pruebas de un cuarto más o menos, estaba la tarjetera, la Chandler, que hasta bonita sí era...

LS: *Recuerda, ¿cuántos chibaletes de tipos había?*

AQ: Había bastantísimos... era un salón casi como este, volteaba así, no, eso usted no acaba mirando. Luego trabajé en la Imprenta Castillo. Allá tenían toda la familia de tipos, toditos los tipos estaban. También estaban en el computador, hasta que se acabó como en el 96.

LS: *¿Y cuánto tiempo trabajó en la Imprenta Castillo?*

AQ: Yo trabajé allá 6 años. Allá aprendí a manejar la guillotina, a manejar la pinza de cuarto, otra de octavo. Me gustaba mucho quedarme hasta la tarde. También me ponían a hacer moldes, a cortar papel, a manejar las máquinas, de todo hacía.

YP: *Afranio, usted aprendió el oficio en talleres de imprenta, pero las personas que trabajaron con usted ¿también aprendieron así? o de pronto usted recuerda ¿si alguno estudió en el Sena o en otras instituciones?*

AQ: 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 lo ponen a trabajar" y yo respondí "mejor, yo ya no voy a aprender más" [risas de todos]. 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.

YP: *Usted recuerda ¿si en los talleres en los que trabajó guardaban las impresiones que producían... las invitaciones... las tarjetas...?*

AQ: No, no, eso iba a parar a la basura, uno entregaba el original y lo demás a la basura.

YP: *¿Y usted no guardó algún impreso?*

AQ: No, no tampoco, yo no. Ahora sí guardo algunas como para mostrarle al cliente. Por ejemplo, me dicen "necesito cien tarjetas de este estilo, que está muy bonita, ¿cuánto valen?". Y yo respondo "vale treinta mil pesos, tipográfica claro". Entonces para eso guardo algunas tarjetas.

YP: *Y los elementos que usan en las piezas gráficas, ¿tienen un banco de elementos por ejemplo con los grabados? o ¿ustedes pueden mandarlos a hacer si alguien les encarga alguna figura en especial?*

AQ: En ese tiempo tocaba mandar a hacer todas esas figuras porque no existían. Ahora está el computador, donde encuentro casi cualquier figura... la bajo, la imprimo y listo. Pero en ese tiempo no existía eso, tocaba mandarlas a hacer a Cali y cobraban treinta mil por el trabajo.

YP: *¿Y siempre se mandaba el trabajo a Cali?*

AQ: Me acordé de que aquí en El Liberal también hacían, pero en plástico, eso alcanzaba para dos impresiones nada más, y ya se dañaban por el material, a lo que uno lo limpiaba con gasolina o *thinner*, ya se dañaban, eso salía malo. En cambio, en zinc duraba toda la vida, pero se mandaban a hacer en Cali.

YP: *¿O sea que se utilizaba en una pieza en especial y ya se desechaba?*

AQ: No exactamente, los logotipos, por ejemplo. Nosotros trabajamos para la cárcel de mujeres y con varios colegios. Por eso el logo se mandaba a hacer en zinc

porque servían en varios trabajos. Con el colegio San Agustín el logo en zinc servía para imprimir los recibos, las facturas, las hojas membretadas; en ese tiempo salían muchas hojas membretadas.

YP: *¿Y actualmente usted conserva máquinas? ¿Están funcionando?*

AQ: Sí, tengo dos tarjeteras y una pinza de octavo, que funcionan normal, yo allá las tengo bien, salieron *full*.

LS: *¿Y las arregló usted? o ¿quién presta el servicio de reparación de las máquinas?*

AQ: Venía un técnico de Cali. Cuando vendieron la tipografía de la Imprenta Castillo, para hacer la entrega la desbarataron y le hicieron mantenimiento. El técnico que les comento me pidió ayuda y la desbaratamos juntos, así aprendí cómo funcionan las máquinas y además me pagó el técnico por la ayuda.

CM: *Afranio, ¿cuándo usted me contaba de contramolde, a qué se refería?*

AQ: El contramolde es como una segunda impresión, para completar el impreso. Por ejemplo, en una factura o un recibo, primero se hacen las líneas verticales y luego se hacen las horizontales, según el diseño. Entonces se preparan molde y contramolde. Como a veces el material no alcanzaba o no había muchos espacios, tocaba hacerlo en dos partes, pero se hacía y salía bien.

LS: *Y los tipos que tiene, ¿cuáles son? y ¿cuántos tiene?*

AQ: Yo tengo... tres chibaletes de 25 fuentes cada uno. Incluso una vez un señor me dijo que le vendiera una caja de letras; él las necesita para marcar en pasta para hacerles las portadas a las encuadernaciones; eso se hace con cintas... para eso necesitaba que yo le vendiera. Tengo una cantidad en la casa, yo las vendo a 300 000. Una caja trae el abecedario en minúscula y mayúscula, los puntos, toda completica, eso ya no se consigue. En Cali lo hacía Fundiciones Claridad, pero eso vale como 600 o 700 000.

LS: *¿Y usted sabe si existe aún Fundiciones Claridad?*

AQ: Sí, allá la hacen, una vez un muchacho que me consiguió una tipo de 18 en plumilla, que estaba nuevecita. Él me contó que le había costado 600 000 en Cali, esta fuentecita de dos kilos... ¡está carísimo!, y eso que no es plomo, plomo, porque el plomo está revuelto con estaño; esos casi no aguantan una impresión con calor. Yo las uso para marcar almanaques en tipografía; a mis clientes no les gustó la impresión digital porque a los seis meses ya se estaba borrando, quedaban pálidos. En cambio, en tipografía le duraba todo el año, entonces yo los hago.

LS: *¿Es decir que usted tiene 75 fuentes, 3 chibaletes con 25?*

AQ: Sí, más o menos esa cantidad, la mayoría desde 48 puntos para abajo. Tengo una mucho más grande también en plomo, la tengo en costales, esa me la vendió el señor de Herdogam, y él la consiguió del material que había en El Liberal. Ahora la estoy vendiendo a 3000 el kilo.

YP: *Afranio, para las prácticas en el taller de la Universidad del Cauca conseguimos, por ejemplo, tintas litográficas porque ya no conseguimos para tipografía; pero en esa época, ¿qué materiales o insumos utilizaban? ¿Algo especial que recuerde?*

AQ: En ese tiempo, la tinta tipográfica que se conseguía no se secaba, en cambio la de ahora, la litográfica, usted la hecha a una máquina y a la media hora se seca. Hay que lavarla y limpiarla, si no la tinta litográfica se empastela en los tipos. En cambio, con la tipográfica podía pasar una semana y no se secaba, seguía intacta. Ahora mando pedir tinta para el numerador, que le echan un químico para que no se seque. Los insumos todavía se consiguen, solo que demoran más en llegar.

YP: *Y el papel impreso, ¿tenía algún proceso para que secara rápido? o ¿cómo era el proceso de secado?*

AQ: No, eso se secaba lentamente. Cuando se mancha el papel impreso por detrás, se llama repisar. Pero para que no pase es, es no echarle mucha tinta a la máquina, tampoco tan poquita que ya no imprima o quede disparejo el color; es calcular la cantidad de tinta; y darle tiempo para secar. Yo recuerdo que a veces entintaba pedazos de tela, para dejar texturas en el papel, eso demoraba en secar un poco más.

YP: *¿Usted tuvo la experiencia de componer algo más complejo como un libro, un periódico? o ¿siempre ha trabajado con piezas sencillas como las tarjetas?*

AQ: No recuerdo... Aunque una vez para unas ferias en Piendamó, con Herdogam se realizó un folletico de unas cuatro páginas por dentro. Yo levanté los textos. Yo lo tenía guardado, pero hace días lo boté... [risas de todos]. Claro es que uno no piensa que eso interese. A veces uno lo guarda y ni se acuerda para qué lo guarda. Y por eso ya organizando, uno bota eso. Recuerdo que se hacía mucho afiche para las galleras y para los eventos en el Teatro Bolívar, que ya cerró.

YP: *¿Y recuerda Afranio de alguna imprenta de la época que imprimiera libros o periódicos?*

AQ: No recuerdo. En tipografía yo recuerdo hacer cosas pequeñas, pero luego llegó la litografía, y ahora el computador, es más fácil. 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. Yo sí puedo ver texto en 4 puntos.

LS: *¿Y el curso lo hizo aquí en Popayán?*
YP: *¿En qué año, más o menos, recuerda?*

AQ: Yo por ahí tengo el diploma de diseño gráfico, pero no recuerdo bien la fecha.

LS: *Ya nos contó de la Imprenta Castillo y La Perla. ¿Recuerda otras imprentas?*

AQ: A ver, estaba la Imprenta Castillo, Gráficas Gutenberg. El Taller de la Universidad del Cauca siempre lo quise conocer.

LS: *En la Universidad del Cauca manejaban una Heidelberg de medio pliego.*

AQ: Sí, esa era de El Liberal.

LS: *También hay una Bertholda, como la que tenía Herdogam. La Bertholda que tenemos era de la Editorial López, y el papá de Reinaldo se la vendió a la universidad. También tenemos una que los señores del taller le dicen "la palomita", es una pinza pequeñita súperlinda de un octavo; hay una saca pruebas Vandercook, está muy bien cuidada, en esta imprimimos y es donde trabajan los estudiantes; hay dos linotipias, un horno, todavía hay lingotes y un cortador. Una de las linotipias tiene las matrices montadas.*

AQ: ¿Y aún funcionan esas máquinas?

LS: *Las máquinas parece que sí funcionan, hay que hacerles mantenimiento y revisarlas.*

AQ: Sí. La linotipia cuando se metía el plomo, botaba un olor y era dañino, eso era malo.

LS: *Sí, eso es malo. Además de las máquinas también hay siete chibaletes llenos de plomos, alrededor de 144 bandejas. La mayoría de las cajas están completas.*

AQ: De qué tipo más o menos... ¿diferentes?

LS: *Si, hay 8... 10... 12... hasta 72 puntos en plomo. En madera hay más grandes.*
YP: *Nosotros tenemos aquí un catálogo de algunas fuentes en madera [se abre el catálogo para mirar las fuentes de la Universidad del Cauca].*

AQ: En ese tiempo, se traían letras como bastardilla, plumillas, góticas, traían unos plomos cuadraditos... sí, ahora las recuerdo...

YP: *Pues hemos estado trabajando en organizar todo, porque encontramos el material en desorden. Estamos contando las letras de cada caja, son las prácticas que hemos hecho con los estudiantes. Como las experiencias que usted contaba para poder imprimir, se necesita saber cuántas faltan, cuántas letras y números están completos. Y hacemos también un inventario, cada caja tiene un código, y es más fácil encontrar el material en los chibaletes. Encontramos todo el desorden, con la tinta pegada en las letras [se sigue mirando el catálogo]. En este catálogo tenemos 13 fuentes, nos falta el resto. ¿Usted trabaja en doble tinta? ¿Hace varios moldes para esto?*

AQ: Claro. Se hace un molde completo. Si quiero algo en azul, por ejemplo, dejo ese reglón reservado en el molde. Entonces cuando termino de imprimir un color, lo quito del molde y pongo lo que va en el otro color. Saco todo lo que no necesita y queda el espacio ahí sin moverlo. Lo que pasa es que debe llevar a toda hora un registro, para que queden todos los tamaños igualitos. Por eso hay que tener cuidado con los nuevos que no saben, se la pican de que saben y no saben. Yo pregunto cuándo hay que numerar, porque si se imprimió en impresora digital, eso en la pinza no registra, se corre 6 o 3 puntos, depende.

YP: *Afranio, en algunas fuentes de madera, se da el caso que hay vocales que no tienen acento, están sin tildes. Entonces hemos encontrado que cortan la madera arriba de la vocal y le ponen una coma para reemplazar la tilde.*

AQ: Sí, es que usted no tiene que ¡vararse por nada! Uno tiene que inventarse algo. A mí me pasaba: una vez tenía que hacer un letrero y faltaba una "i" y cogí una "ele", le corté el palito y le hice el punto y ¡salí! Yo tengo hartas fuentes de 8 o 10 puntos, si me falta una coma o un punto, busco en otra caja del mismo cuerpo. Y así uno ¡le hace!, ¡se puede! Como en los carteles, a veces había avisos que llevaban las tres "equis" y el tipo tenía dos no más; entonces cogía un pedacito de buje... de plástico... de ese de las llantas y se cortaba, primero en un papelito y luego se pegaba al plástico y se cortaba.

YP: *Y en el caso de otros materiales como las interlíneas o las guarniciones... ¿cómo arreglaban la falta de material? Porque nosotros hemos tenido casos en los cuales a veces no tenemos material y lo que hacemos es rellenar con papelitos o cartones, sobre todo entre letras, para apretar. ¿Ustedes también lo hacían?*

AQ: Siempre he tenido material, mucha interlínea hasta de 30 puntos, porque yo monto decoraciones, clisés y numeradores; a los numerados hay que bajarles o subirles 2 o 6 punticos; y si quiere se le mete una guarnición. Tengo todas las interlíneas de madera traídas de los Estados Unidos, me sirven para separar. ¡Es una madera hermosa!... ¡Cuántos años y sigue perfecta!

YP: *Afranio, cambiando el tema, hace un momento me comentaba que reconocía algunas letras del catálogo de la Universidad del Cauca. ¿Qué recuerdos le trajo a la memoria?*

AQ: Lo que pasa es que ese tipo con doble línea lo utilizaban para títulos en los carteles de la Universidad del Cauca, entonces uno los miraba en la calle, así recuerdo.

YP: *Entonces ¿era posible reconocer el origen de la publicación por el tipo de letra? ¿Ustedes sabían de las letras que había en cada imprenta?*

AQ: Sí, a veces se podían reconocer.

LS: *También hemos visto que cada uno tiene su forma particular de componer, ¿no? Así también se puede saber quién hizo el trabajo...*

AQ: Sí, por ejemplo, a mí me decían "marca Castillo", así me reconocían los demás tipógrafos.

LS: *¿Y por qué "marca Castillo"?*

AQ: Porque yo tenía letras de la imprenta Castillo [risas de todos].

LS: *Afranio, ¿y todavía las tiene?*

AQ: Sí, yo conservo cosas. Los componedores que tengo en la casa son de la Imprenta Castillo, marcados con una "i" y una "c". Yo también soy maestro en construcción, me gusta mucho. Estuve en el Sena y aprendí de acabados, estructura y todo. A toda mi herramienta la marco, la cizalla... el palustre... todo lo que yo tengo pa trabajar le coloco "AQ". Así lo puedo diferenciar y no se me pierde. Lo de tipografía también, los numeradores, todo, es que uno conoce lo que maneja.

LS: *Así es Afranio. Yesid, por favor muéstrale las plumillas a ver si son las mismas que él tiene en su taller. Y tenemos unas góticas también.*

AQ: Sí, a ver. Dijo Arturo Castillo una vez: "no, eso gótico no se entiende para nada". Sí, yo tengo unas de 24 puntos, tengo unas igualiticas, mire, nuevas tengo otras más pequeñitas como 14 o como un 18 en plumilla, que me vendió un muchacho. Con eso yo marco cintas... todas las cintas de la Mile.

LS: *Y signos matemáticos también tenemos, ¿usted?*

AQ: ¿Sí...? La "a" de arroba, esa la tenía mucho la Imprenta Castillo, había de 24, 14, de 16, hasta de 6 puntos, esa cantidad era impresionante. Y yo pensaba, "¿eso para qué... sirve? Yo nunca vi usar eso [risas de todos]. Eran muchas, y ahora que sí las necesito para los correos electrónicos en las tarjetas... me arrepiento de no haber guardado algunas... ahora yo solo tengo un "@" de 12 puntos y 4 de 10 puntos, nada más.

LS: *¿Y cómo consiguió las que tiene ahora?*

AQ: La de 12 puntos, me apareció en una fuente que conseguí, cuando cerró Gráficas Naranjo, y el tipógrafo Juan Carlos Vergara me vendió parte de lo que le dieron

a él. Y un numeral que encontré por ahí que lo necesitaba, ahí había otricas. Está muy bueno esto... [observando el material del Taller Editorial de la Universidad del Cauca].

LS: *Sí, tenemos más catálogos iguales a este. Hay un libro que nos encontramos al fondo de un mueble del Taller Editorial, tiene como unas 60 páginas y están las letras impresas, ese lo estamos reparando para poderlo usar, como tenía moho, estaba mal, estaba mal cuidado.*

AQ: Pero, las cajas ¿están buenas? o ¿están dañadas...?

LS: *Están en perfectas condiciones, hay muy pocas que necesitan mantenimiento, los chibaletes están en perfectas condiciones, y la saca pruebas imprime muy bien.*

AQ: Hernando Ortega de Herdogam tuvo una "Mercedes". Esa máquina era buena... porque le chupaba el papel y devolvía y lo sacaba.

LS: *Yo vi funcionando la Bertholda ahí en Herdogam, pero la "Mercedes" no recuerdo...*

AQ: Es que la Mercedes la tuvimos en la carrera quinta con calle novena, ya hace muchos años. Esa sí me gustaba porque era automática; uno metía el papel y con una chupa lo agarraba, ese proceso era bien. Esa máquina servía para todo, para hacer carteles, para numerar... y era rapidita por su chupo automático, en cambio la que todos tienen, toca con la mano, así no rinde porque toca meter a mano el papel. El único trabajo que no me gustó: hacer carteles, en la Castillo me tocaba obligao... no me gustaba. También me tocó hacer los sellos de caucho, cuando se iba Alfonso Rada, yo los hacía. Los sellos de antes eran mejores que los de ahora. Primero el tipo de letra se graba en yeso, cuando esté seco el yeso se le coloca encima un pedazo de caucho crudo de Icobandas y luego a la candela 10 minutos, hay que apretarlo bien duro, y ya luego queda el sello.

El estrés era que no se dañara porque tocaba volver a empezar... yo me echaba la bendición para que no saliera mal, revisaba que pintara parejito [risas de todos]. Terminé estresado con esas cosas, en el 99 me dieron un cheque de dos millones por la indemnización y me fui. El mecánico que venía a arreglar la máquina me dijo: "con esa plata que le entra, compre herramienta de trabajo, no se gaste la plata. Cómprese una tarjetera, a usted le gusta hacer mucha tarjeta, usted sabe mucho de eso". Entonces, le hice caso, y eso fue lo que hice.

LS: *Afranio, ¿y todavía mantiene sus clientes?*

AQ: Claro, gracias a Dios llegan los clientes. Tengo dos tarjeteras de octavo y de un dieciséis, que está nueva. Es que yo marco cintas de gallardetes para toda clase

y tengo fuentes que ya no se consiguen, pero me hacen falta unas principales. Es que hay unos bien bonitos de 10 puntos, de 6, toda clase, que sirven para todo. Pero no es fácil conseguir porque ahora los tipógrafos cogen las cajas, las dejan vacías, las letras en costales y las venden por kilo para fundición... lástima. Yo compré y me regalaron, de la tipografía Guido era amigo, de la Tipografía Cruz. Ahora ofrezco más que todo la marca de almanaques y calendarios, además de las cintas de gallardete, es lo que más hago. También hago algunas veces tarjetas personales y la numeración de facturas, aunque eso no me gusta mucho porque me entregan los talonarios impresos en computadora, que no tienen registro, entonces la numerada se me va corriendo.

LS: *¿Y cuándo cerró la Tipografía Cruz?*

AQ: Esa no se ha acabado todavía, existe, pero ya más modernizada en tipografía. En estos días estaban sacando una pinza grande de medio pliego parecía. La estaban desbaratando para chatarrizar. Esa máquina estuvo en Gráficas Naranjo, donde doña Lucidia. Este año se acabaron dos tipografías. Se acabó la de Vicente, vendieron una pinza Heidelberg y se acabó la Tipografía Naranjo.

LS: *¿Cómo se llamaba la tipografía de Vicente, y dónde quedaba?*

AQ: Gráficas Fernández, en la carrera sexta. A él se le conocía como Chente y él trabajó en El Liberal. Aprendió allí y luego se compró la pinza.

LS: *¿Y Vicente qué hacía en El Liberal, era linotipista o cajista?*

AQ: No me acuerdo porque yo iba a hacer mandados, y lo veía ahí, porque doña Mariana, una señora de bastante edad, me hacía esperarla. Por eso veía a Vicente, pero no recuerdo él qué hacía. A Gráficas Fernández, ahora último ya se reconocía como Gráficasfer, ellos trabajaron toda la vida con una pinza de octavo.

LS: *¿Y Gráficas Naranjo?*

AQ: Esa también se perdió, esa tipografía era de puro tipo y una máquina tipográfica. Quedaba frente de La Fontana, calle 7 con carrera 8. Sí, esa quedaba allí, la propaganda decía: “Gráficas Naranjo, en pleno corazón de Popayán”. En este año se acabó porque la compró una muchacha, pero no le dio la plata que quería y decidió venderla. Y los trabajadores que llevaban veinte años trabajando allá, por ejemplo, Juan Carlos Vergara, se quedó con una máquina a cambio de la liquidación y listo, arreglado. Él se llevó tres tarjeteras —dos tamaño carta y una de 1/16— y una pinza pequeña. El resto, se vendió por partes lo que se pudo y el resto para la chatarra, así terminó. Las fuentes sí las dejó, porque eso sirve para estampar. Yo les ayudé a trastear y me quedé con una bastardilla de 12, ¡qué bonita!, ahí la tengo todavía.

LS: *¿Usted hace trabajos con clisés tipográficos todavía?*

AQ: Claro que sí los uso. Yo los mantengo, cuando no existía el sistema del computador había que mandar todo a Cali para hacer el clisé. Entonces uno sufría cuando llegaba un trabajo... "Que no lleve logotipo" decía uno, porque rapidito salía; pero llegaba con logotipo y ahí quedaba uno frenado. Como le comentaba, El Liberal hizo clisés, pero de plástico, eran malos. Lo que pasaba antes era que todos en las tipografías no le hacían un favor a nadie de la calle sino solo para ellos mismos y vaya a ver ahora... es una cadena, el uno le hace el arte, otro el máster, el otro lo empasta, el otro lo imprime, el otro lo perfora, todo así. Vicente un día me dijo "¡ah!, me diera el gusto yo de tener plata... les compraba sus tarjeteras; me daría el gusto de comprárselas para quedarme yo solo". Y yo le dije "¡qué envidioso!" [risas de todos]. Recuerdo que un día hablando con Kike Cruz, hermano de Guido, me dice "Afranio, ¿usted me marca una cinta? Pero, pero pa ya", y le respondí "sí señor, tráigala". Hice el trabajo, le llevé la cinta y él estaba contento... me quedaron muy buenas. Al ratico me llamó y me ofreció dos chibaletes con fuentes. Y me dijo "le doy 5 minutos, si las cargas, se las regalo". Conseguí un Piaggio y me las llevé a mi casa; hasta el día de hoy las tengo. Aunque algunas les habían quitado las mayúsculas y solo estaban las minúsculas, entonces organicé, separé, y las que estaban dañadas las vendí, saqué como 200 000 pesos; eran varios kilos, en esa época pagan bien el kilo como a $2500; en ese tiempo era bueno, ahora lo pagan como a $1800.

CC: *¿Los diplomas usted los marca también?*

AQ: Los diplomas... ¿cómo así?

CC: *Es que cuando se gradúan en la Universidad, se hace el diploma en pergamino grueso y los marcan con el nombre. ¿Eso también lo hace usted?*

AQ: Ah, ya... no, eso no lo hago. Tiene que ser como repujado, como a presión, y usan también candela, queda como quemado. Yo trabajé con repujados, se necesitan dos clisés, una hembra y un macho, y se presiona el papel para que quede el realce.

YP: *¿Y usted hace otras piezas de la Universidad?*

AQ: Solo la tarjeta, se le echa tinta blanca o lo que quiera.

JT: *¿Se le aplica el color con una cinta?*

AQ: Lo que usted dice es la cinta dorada, eso es estampado, usted mete la cinta en la máquina y el molde está calientico ya listo también. Ese es repuje, se puede hacer un realce en blanco, también yo lo he hecho.

YP: *Ese es el caso de los grabados, pero en el caso de las letras... ¿cómo es el proceso?*

AQ: En ese caso, se hace un molde o un clisé para imprimir la tinta, y otros dos igualiticos, pero macho y hembra para el realce. Se mete el macho y la hembra en la máquina y se aprieta y ya queda en alto relieve. También manejo unos polvos de realzar, un dorado y un plateado, se pone en la impresión cuando la tinta está fresca se hecha ese polvito, y se coloca al calor, eso se desbarata y ya queda en alto relieve.

YP: *¿Y ese tipo de encargos ya no son tan comunes?*

AQ: No ya no se ven. Eso que cuando trabajaba en la Imprenta Castillo, lo pedían mucho en la Policía, tocaba hacerle realce al escudito; entonces recién impreso se le echaba el polvo y se metía a la candela y eso quedaba altico, quedaba bacano.

YP: *Y una tarjeta en este proceso con realce, ¿cuánto cuesta hoy?*

AQ: Se pueden cobrar... unos 60 000 pesos por ese tipo de tarjeta; se la imprimo y luego le echo el polvo. Queda bien chévere, imagínese el polvo se derrite y la tinta se realza y queda en alto relieve, eso sí es bonito. Así hice muchos trabajos. El otro día miré el tarrito con ese polvito dorado, cuántos años no tendrá eso... y está intacto. Eso ya no se ve, pero queda bonito. Ahora ya nadie pide alto relieve sino ahora lo que piden es repujado, ese que les explicaba.

YP: *Sería muy chévere, Afranio, que nos permita hacer una visita a su taller y que nos explique esto que nos está contando, en vivo y en directo; que nos pudiera mostrar cómo es el proceso de las dos técnicas que está contando.*

AQ: Sí, de pronto, ir a la casa; como les digo, el proceso es sencillo. En la Imprenta Castillo, como en el 98 o 99 se hacía este servicio, por esa época ya la cerraron y no he visto ese acabado más aquí, fue una de las últimas que hizo tarjetas con alto relieve así. Yo puedo hacer la demostración, eso ya no se consigue aquí en Popayán, quién sabe en Cali...

JT: *Afranio y todos estos conocimientos que tiene, ¿se los ha transmitido a sus hijos? ¿Ellos están interesados en aprender?*

AQ: No, a los hijos no les gusta; a la gente moderna no les gusta hacer ¡es nada! ¡Ni trabajar! [risas de todos]. El hijo mayor se interesó un tiempo, yo le explicaba, le decía esto es así... él no más me miraba... pero no... como dicen "al que le gusta, le sabe". Una vez llegó Saúl, yo no estaba, que necesitaba unas tarjetas, y mi hijo se las hizo... pero con algunas letras al revés ¡patas arriba las dejó! [risas de todos]. Eso nada más hizo en toda la vida... intentó manejar las máquinas, pero no aprendió. A mí la tipografía me ha permitido conseguir mi casa, educar a mis hijos y el sustento diario. Mi hijo mayor es enfermero, y a mi hija le faltan dos semestres también para terminar enfermería, pero por ahora no tiene pensado terminar.

YP: *¿Conoce familias que sí tengan esa tradición y el legado del oficio?*

AQ: El hermano mayor fue quien me metió en el oficio, pero él con el tiempo se retiró porque no le gustó y se fue para la ebanistería, él hace muebles... armarios... Me gusta el arte de la construcción, yo hice casas de tres pisos... pero me dediqué a la tipografía porque en el tiempo de antes era muy bueno esto... Yo cobraba hasta 350 000 pesos por mil tarjetas *full* color y ahora las estoy cobrando a 25 o 30 000 pesos. Es que ya los clientes no pagan por el trabajo, hace poco me encargaron unos talonarios de factura de venta, los cobré a 120 000 pesos y el cliente me dijo que eso lo hacen por 70 000... pero no está mirando que el talonario no es solo la impresión, el solo papel vale 40 000 pesos, y súmele a eso el arte, la impresión, la enumerada, la intercalada, la encuadernada, la cocida, la portada y la refilada. Al final se los dejé en 80 000. Después me pidió otros 20, esos los cobré en 150 000, pero ya aceptó porque conocía el proceso y también mi trabajo, de calidad. Pero por eso me da pereza hacer los talonarios, porque el cliente no reconoce el trabajo.

LS: *¿Y cuánto demora en un trabajo así?*

AQ: Dos días. Por ejemplo, los de hoy, en la mañana, me entregaron el original, mandé a hacer el arte y el máster; ya compré el papel y yo mismo lo corté y lo acomodé, ahora llego, lo monto en la máquina y lo imprimo, ya lo dejo secar... mañana ya lo intercalo, se hacen acabados y sale el trabajo, en la tarde lo entrego. Lo que pasa es que los clientes dejan acabar los talonarios, cuando llaman lo quieren para ya, y a veces no se puede. Yo siempre les digo, "cuando les quede un talonario, vayan a la Dian y saquen la resolución. Con eso ya se puede adelantar el trabajo". Más me preocupo yo que ellos, la gente es muy dejada y lo quieren todo para ya, antier es tarde para ellos [risas de todos].

LS: *Afranio, ¿y también marca las cintas con la misma tinta litográfica?*

AQ: Se puede de litografía y tipografía, pero la litográfica es mejor porque seca más rápido, pero para mis máquinas no me sirve mucho porque se me secan los rodillos y toca lavarla... me demora el trabajo. Hace poco compré en Cali una tinta que no se seca, viene en cualquier color. Yo mantengo la máquina con tinta, lleva como seis meses y no le quito la tinta, no se seca y no le pasa nada y ahí está intacta la tarjetera.

LS: *¿Y cómo se adapta la máquina para que pueda pasar la cinta e imprimirla?*

AQ: La cinta se coloca en la cama, debajo de dos alfileres que la mantienen fija en el punto que se necesita para imprimir, y uno la va corriendo manualmente.

YP: *¿Usted con cuántas personas trabaja?*

AQ: Yo trabajo solo, nadie me ayuda... me toca duro... [risas de todos]. Por ejemplo, ahora en la mañana, que venía para acá, me pidieron un trabajo de troquelar unas tarjetas, eso lo hago manual, me tocó apurarme, pero Vicente vino al mediodía por el trabajo. Lo alcancé a terminar y me vine para acá.

La tipografía no pasará de moda, sirve para mucha cosa, que con la tecnología de ahora no se puede hacer fácil mucha cosa. Usted con computadora e impresora es cierto que hace un arte y lo puede imprimir y rápido sale... pero no hace más a partir de ahí. El trabajo para terminarlo se tiene que perforar, enumerar... eso no lo hace el computador. ¿O sí se puede?... No creo... Entonces, la tipografía sirve para todo eso.

La impresora [se refiere a la digital] no le hace registro, en cambio, trabajé con Reinaldo en la Editorial López, con una GTO; esa máquina es una perfección de registro, no se corre ni un milímetro. Esa máquina sí me gustaría tenerla, para las policromías es excelente. Ahora ya somos menos, la competencia es poca, pero el trabajo también ha bajado mucho. Todavía me buscan mucho, por la calidad y el trabajo que ofrezco. Aunque en mi caso, cuando yo no exista, mis hijos saben dónde vender el plomo, no creo que ellos sigan con esto.

JT: *Afranio, ¿qué mensaje nos daría a los que estamos interesados en la tipografía?*

AQ: Pues yo les diría que siga con esto, que se dediquen y aprendan este oficio tan bonito, para que la tipografía siga viviendo, que no tienda a desaparecer. Ustedes qué dicen... ¿se acabará la tipografía...?

LS: *Nunca morirá la tipografía... Afranio, le agradecemos por su tiempo, por contarnos sus valiosas experiencias, ha sido muy importante para nosotros escucharlo y espero podamos compartir otra tarde pronto.*

AQ: A ustedes muchas gracias por invitarme, por estar preocupados para que la tipografía perviva, porque no sé si están de acuerdo conmigo, pero el computador acaba los ojos, no se puede uno dedicar ¡toda la vida solo a eso! ¡No! [risas de todos]. Y la tipografía es un arte muy bonito.

YP: *Afranio, tiene toda la razón, muchas gracias por compartir con nosotros tantas anécdotas y sus conocimientos. Ha sido una tarde muy agradable y lo invitamos a compartir un café para pasar el frío en esta tarde de lluvia.*

CAPÍTULO 15

Entrevista a

Claude Toulliou

Revista Correo del Sur | Pasto | 2017

>>

Asistentes:

Periodista Claude Toulliou (CT) y profesor Hugo Alonso Plazas (HAP).

HAP: *Díganos su nombre, su edad y hace cuánto conoció la tipografía.*

CT: Yo soy Claude Toulliou, soy francés, tengo 70 años y me vinculé a la tipografía en el año 1974.

HAP: *¿Cómo fue su ingreso al ámbito de la tipografía?*

CT: Yo tenía una revista [llamada *Correo del Sur*], todavía la tengo, que se hacía en Multilith. Me entregaron una foto de un congreso que hubo en Tunja para publicar, pero en Multilith no hay forma de imprimir una foto. Entonces, un amigo me dijo que tenía que hacerla con clisé. Como él trabajaba en la Imprenta Departamental, pedimos que imprimieran la foto. Después, me dijo que no se podía imprimir una foto sola, había que hacer la página completa y eso es con tipo. Entonces, me indicó cómo era la caja, cómo se hacía y todo eso y ahí fue que inicié. Yo no tenía ninguna idea de qué era la tipografía, qué eran los tipos, pero me gustó, me llamó la atención. Después, sacamos la revista en Multilith y después dije, "¿pero por qué no sacamos una revista completa en tipo?". Entonces, logré que me dieran el permiso para hacer la revista en la Imprenta Departamental, pero no pusieron trabajadores en eso, así que la hice solo. Yo la hice solo hasta el año 85. Yo mismo componía los textos, distribuía después, armaba todo. Esa fue mi experiencia de diez o doce años.

HAP: *¿Qué técnicas aprendió en el taller de la Imprenta Departamental?*

CT: Yo tenía una característica, yo era, como decían, choricero, así se le decía a la persona que levanta textos para la galera donde van las columnas. Esto es lo opuesto a los que hacían los trabajos comerciales como facturas o avisos. Casi todo lo que hice fue como choricero, en columnas al estilo periódico; además de uno que otro aviso que se hacía en tipo. He sido autodidacta y he seguido así hasta el final porque no había enseñanza, porque usted aprende cómo se debe componer con los tipos. Nunca hubo alguien que me dijera: hay que hacer esto de alguna manera determinada, no, aunque asistí a unos cursos del

Figura 22. Claude Toulliou. *(En la página anterior)* ↵
Fuente: Grupo de investigación en Historia y Teoría del Diseño
Foto: Hugo Plazas

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. También era bueno tomar unos traguitos porque hay un elemento que es el plomo que es tóxico y los efectos se contrarrestan con el aguardiente. Se decía que se podían tomar dos copas en el día, pero muchos tomaban más de dos copas.

HAP: *¿Cómo era el ambiente en los talleres en esos días?*

CT: Partiendo de que era una empresa oficial, entonces había gente que estaba por política. Había unos que no tenían ni idea de que era la imprenta, pero ahí estaban porque los nombraban los padrinos políticos, como sucede en todas partes. Unos eran porque venían de familias de tipógrafos, por ejemplo, había uno de los Gámez que estuvo por cuarenta años; el papá de él había sido director de la imprenta por los años cuarenta. Había el cajista que es el que maneja las cajas donde están los tipos, los que levantan los textos y los que distribuyen. No había armador porque el cajista también era armador y luego los impresores. Durante mucho tiempo en la imprenta hubo una maquina grande, italiana, donde se hacían los carteles, también estaban las encuadernadoras, entre otras.

HAP: *¿En qué horarios trabajaban?*

CT: De 8 a. m. a 12 m. y de 2 p. m. a 6 p. m.

HAP: *¿Había trabajo los fines de semana?*

CT: Cuando había obligación para entregar un trabajo, hasta me trasnochaba. Como me daban la facilidad de hacer mi periódico, a veces me dejaban la llave toda la noche. Cuando estuve en la Imprenta Departamental era traductor y tenía artículos en francés y la imprenta tenía las fuentes en francés; es por eso que me sirvió muchísimo. Cuando lo hacía en Multilith no había fuentes en la máquina para componer y me tocaba con marcador meter las tildes página por página después. Todos son tipógrafos porque el tipógrafo es la persona que trabaja con tipos, pero dentro del taller estaban los cajistas, el corrector. Hablando del corrector, el que estuvo mucho tiempo allí fue Carlos Benavides. Él estuvo en la época de Rojas Pinilla y fue el encargado de hacer el periódico de Rojas Pinilla porque en esa época en todas las ciudades había un periódico oficial y él había sido el encargado de ese periódico. Pero intelectuales no había, todos eran tipógrafos de taller.

HAP: *¿Ellos continuaron durante mucho tiempo en la imprenta departamental?*

CT: Bueno, hay unos que sí. Cuando se terminó la parte tipográfica, por allá en el 84, de la imprenta todavía había unos seis o siete que los indemnizaron o se jubilaron. Hay unos que estuvieron por poco tiempo. Había uno que estaba por política, pero él se fue al Departa-

mento de Música [de la Universidad de Nariño]. Otro era profesor y se fue a estudiar. Pero, la gran mayoría se quedaron por bastante tiempo.

HAP: *¿Cómo fue el paso a otros talleres de la ciudad?*

CT: Estuve un buen tiempo en la imprenta del departamento, hasta le cuento que en una época, por el 76, había un político, Carlos Figueroa, el tipo era del Colegio de Periodistas y como yo pertenecía también, él dijo: "voy a hacer que la imprenta sea parte del Colegio". Entonces dijo: "el único que sabe de eso es Claude". Entonces me ofreció la división de la imprenta, pero en esa época era profesor de la Universidad de Nariño y yo qué iba a cambiar la Universidad de Nariño por la imprenta, sobre todo conociendo cómo era adentro; entonces, no me interesó. Estuve en la Imprenta del Departamento hasta el 82, después me quitaron la autorización para seguir. Luego estuve una época donde Franco López Polo, allá hice unos números. Estuve en la Cervantes, también haciendo *El Correo*. Estuve un buen tiempo, unos tres años, con Alonso Estrella en la Imprenta Agualongo. Esa era una imprenta vieja, tenía una máquina para hacer carteles que no tenía motor, era de pedal y el único que podía moverla era un hijo que era un peso pesado. Tenía además una cartelera horizontal de los años 20, fantástica; tenía de lo nuevo y de lo antiguo y tenían dos máquinas con sus cajas. Él había tenido un periódico llamado *Senderos* y otro *El Galeras*. Él era periodista, montó su imprenta para sacar su periódico y al final estuve con él hasta que murió, siempre haciendo eso. Muchas imprentas, hasta los años 50, sus dueños eran periodistas o escritores; ellos montaban su propia imprenta para sacar lo de ellos. Por ejemplo, Leopoldo López Álvarez tuvo su imprenta y sacó sus traducciones del griego, con Alonso Estrella que fue su cajista. Alonso me decía que tenía que levantar el texto y no tenía ni idea de griego, solo sabía que las letras debían estar en la respectiva casilla; si una letra se pasaba a la otra casilla, no se daba ni cuenta; entonces, se llevaba las pruebas para que Leopoldo López hiciera la corrección y tenía que hacer unas tres o cuatro correcciones porque a veces cambiaban una letra y no era la correcta y después a distribuir, devolver en las casillas otra vez. Yo lo conocí en los ochenta, pero ya estaba viejito. En el libro [*Historia de la Imprenta de Pasto* de autoría del entrevistado] también hablo de él. Otro fue Manuel Segovia; él tenía una imprenta al lado de los bomberos y él lo que hizo fue ayudar a la conformación de imprentas, de talleres. Le enseñaba a la gente cómo montar su taller. Usted habla con los tipógrafos viejos porque los nuevos ni lo conocen, ellos dicen: "yo inicié con Manuel Segovia, él fue quien me enseñó, no era egoísta, era muy buena gente". Se reunían en el Sindicato, allí estaban los principales tipógrafos de la ciudad, era muy bueno, pero se acabó ya. Organizaban sus concursos de sapo, actividades entre ellos, organizaban los cursos con el Sena, tenían su sede en Bomboná, hasta hace unos 10 años. El que manejaba eso era Claudio Muñoz quien también

fue director de la Imprenta Departamental, pero cuando Claudio dijo "hasta aquí voy", el Sindicato se murió, como los talleres que se acaban porque se muere el dueño.

HAP: *¿Qué personajes conoció de acá de la ciudad relacionados con la imprenta?*

CT: Conocí muchos. Entre los años ochenta hasta el 2014 los conocí a todos y vi morir bastantes de los principales impresores de la ciudad. Por ejemplo, el papá de los Cabrera, él tuvo su taller; como sus hijas y sus hijos se casaron con los Gámez o con la familia León, cada uno montó su imprenta y había unas seis o siete imprentas de la misma familia; entonces, ellos se apoyaban entre sí. Manuel Segovia, Franco López quien con el Sindicato fue bastante atento, Claudio Muñoz (presidente del Sindicato), los Huertas, aunque ellos trabajan litografía, también Alonso Estrella.

HAP: *En ese tiempo, ¿cuáles fueron los obstáculos más persistentes que tuvieron los talleres en el ámbito técnico o en el económico?*

CT: El mayor obstáculo estuvo en la maquinaria porque hasta cuando llegó la litografía no hubo mayor cambio. Desde el 94, cuando inicié la investigación para mi libro, hasta el 2014, cuando lo edité, no hubo mayores cambios, no hubo retrocesos, pero tampoco cambios. Las imprentas como Cabrera o Arte Gráfico no han tenido cosas nuevas. La razón posiblemente es económica, la maquinaria cuesta. Entonces, había muchos talleres de garaje, como dicen; la competencia era difícil. Usted iba a un taller por un trabajo y le cobraban 2000 pesos, luego iba otro y le cobraban 1000 pesos. En las imprentas cada cual se defiende como puede; no les importa arrebatar un trabajo al colega; eso ha sido muy común. En cuanto a los tipos, muchos los traían de Ecuador. Había un señor que traía paquetes de tipos y uno compraba los tipos. En cuanto a la maquinaria, unas las compraban cuando se acababa otro taller; por ejemplo, cuando se acabó un taller en la Mariana, la del padre Álvarez, varios compraron las máquinas y montaron así el propio. Después, llegaron las alemanas cuando llegó la litografía. Antes, eran máquinas que compraban en Cali; segundazos la mayoría. Cuando se dañaba una máquina llamaban y decían "vamos a ver que hacemos"; una soldadura de un lado y de otro. Había unas bien reparadas que las hacían funcionar. Una cosa que sí había para todas las imprentas eran clisés de zinc, las hacían donde el padre Álvarez, en ese taller había un muchacho de apellido Bedoya que las hacía. También había imprentas que recibían de la Embajada de Estados Unidos clisés de plástico; casi todos eran propaganda anticastrista. En una época tuvimos hasta 200 de esos. Anteriormente, la publicidad era en tipo; clisés muy bonitos con adornos, viñetas con variedad de estilos. Pero la publicidad comenzó en los años ochenta, antes casi no había. Cuando aparecieron los clisés de zinc, lo que se hacía era llevar el diseño donde Bedoya y él hacía cincuenta del mismo,

por eso no es extraño encontrarlos en las revistas y te sorprendía porque ese diseño era tuyo, pues hacían varios y los vendían a los demás. Ese era su negocio. Hubo unos que hicieron en plástico, pero tenían el problema que al poco tiempo se aplastaban. Los de zinc sí duraban.

HAP: *¿Qué anécdota recuerda de la Imprenta Departamental y de la época de Alfonso Estrella?*

CT: Hay una que no la viví, pero tuve conocimiento; en la época de Rojas Pinilla. En esa época hubo una pelea dura entre *El Derecho* y *El Radio*; uno conservador y el otro liberal, se quemaba al uno, se quemaba al otro. En ese momento había una cosa que era la censura, entonces había un censor que iba a ver los artículos, pero a veces el artículo ya estaba armado y decía: "eso no puede salir". Entonces, colocaban en esa parte los tipos al revés y salía una parte negra, esa era la forma de censura. Otra anécdota fue en *El Derecho* cuando trabajaban con una máquina de linotipia, que escribía como máquinas de escribir y fundían el plomo para sacar las barras de texto. De esas máquinas también tuvo el departamento, una máquina de segunda, vieja, la compraron carísima. Con esas máquinas pasaba que cuando se hacía una corrección por una letra tenían que cambiar todo el renglón y a veces cuando se cambiaba una letra se dañaba otra, se perdía mucho tiempo. En *El Derecho* había un maestro de Ecuador que había trabajado toda su vida con esa máquina. Cuando apareció *El Diario del Sur*, se convirtió en el principal periódico y se imprimía con litografía y a *El Derecho* le tocó cambiar y el cambio fue nefasto porque se acabó al poco tiempo.

Hay muchas revistas, como *Cultura Nariñense*, que se hacían en Multilith o tipo que no pudieron sobrepasar ese problema. Muchas máquinas como la plana de Polo [se refiere a Franco López] se usan ahora como ralladora o para hacer un troquel. Algunos todavía guardan máquinas de tipografía. Hay una máquina interesante, una minitarjetera, la más pequeña que hay aquí, el dueño la compró cuando el señor que la trajo acabó el negocio. Otra anécdota es el caso que me comentaban un día de una imprenta que le mandaron a hacer unos pergaminos finos y para que se secaran los pusieron entre unas hojas de papel; el señor que cortaba el papel no sabía, no se dio cuenta y cuando le tocó cortar un papel cortó los diplomas; tocó volver a hacer los diplomas. Otro es que los de El Radio tenían el taller enfrente al Instituto de Salud y los trabajadores se iban los sábados a cine, pero tenían calculado cuando el doctor Puyana iba a pasar; entonces, ellos se iban y él los encontraban trabajando, cuando se habían volado hacía mucho tiempo. Hablando de anécdotas, también está la historia del fantasma. Hay dos fantasmas: uno era la monja de la Gobernación. Usted sabe que la Gobernación había sido un convento y ahí había una monja, el fantasma de la monja que sabe andar por los pasillos.

Me comentaban unos tipógrafos de la imprenta, los viejos, que un día les había tocado trabajar de noche, eran como las 11:30 de la noche y vieron pasar en el fondo de la imprenta una señora de blanco; se asustaron todos y se fueron; hasta dejaron abierta la imprenta y ni más hicieron trabajos de noche. Y la otra, es uno que me comentaba Claudio Muñoz de la Tipografía Pasto; un día estaba con dos amigos después de las 8 de la noche en el taller, tomando un traguito, cuando le propusieron irse, entonces uno de ellos dijo: "oiga y ¿el trabajador qué?, ¿lo va a dejar aquí?"; "¿cuál trabajador?" respondió él, si nosotros somos tres no más. No, había un señor que estaba trabajando...

HAP: *¿Cómo fue la relación con los compañeros del Sindicato de Tipógrafos?*

CT: Para mí bien porque como yo estaba en la imprenta del departamento haciendo *El Correo* y la imprenta es la que más trabajadores tenía, entonces me decían: "ven, vamos a jugar sapo y yo iba", entonces así me comunicaba con todos y los conocí casi a todos. Lo mismo en los cursos, como el del Sena, yo iba con ellos. Cuando comencé el libro fui a verlos y no tuve problema porque me conocían y sabían que con *El Correo* somos responsables y se documentaban. Había unos un poco reacios, pero uno sabe cómo los puede coger y me contaban cosas interesantes. En el libro se logró reunir los datos de la gente, no tanto del taller en sí, sino quiénes estaban en el trabajo. En el Sindicato de Tipógrafos, como en cualquier tipo de empresa, había peleas, pero de lo que me acuerdo, cuando había las reuniones todos eran muy unidos, nunca vi problemas entre ellos; lo mismo era de un taller a otro, se hacían favores. Cuando uno no tenía la maquinaria para algún trabajo iba donde el otro. En esa época entre la gente de las artes gráficas siempre hubo una relación buena.

HAP: *¿De dónde nace la idea de hacer un libro de historia de las artes gráficas en Pasto?*

CT: Como le contaba, yo trabajaba en los años noventa con *El Diario del Sur* como corrector, no trabajaba en imprenta, pero me encontraba con tipógrafos. Un día les había dicho a ellos, "a ver si un día me pongo a escribir sobre todas esas historias" y me decían: "oye, Claude, ¿qué fue del libro?". Entonces hice una edición especial de *El Correo* con ese tema. El problema principal fue conseguir las fotos porque se hacía en tipografía, difícil porque tocaba meter clisés, pero saqué la edición en el 94. Me acuerdo de que cuando hubo el centenario de la Imprenta, en el 2005, me llamaron para dar una charla sobre cómo fue que se inició la Imprenta del Departamento porque no tenían nada. Cuando en el 2013 me dice Guillermo Pantoja, que era jefe de taller de la Imprenta Departamental, "hay gente que a veces pregunta cosas sobre las imprentas y nosotros no tenemos ni idea". Ellos dijeron: "nosotros le ponemos todo para hacer el libro, con

la condición que se amplíe hasta el 2014, no solo de tipografía sino también la parte litográfica". Pero le cuento que la segunda parte no fue tan difícil porque en esos veinte años habían sido más los talleres que habían desaparecido que los nuevos; de los nuevos había unos tres o cuatro, como Alfa, Visión Creativa, CTP o Huertas y al mismo tiempo habían desaparecido quince porque ya habían fallecido los dueños. No ha habido renovación, se acaba un taller y piensan que los hijos van a seguir, pero no, mentira, ni siquiera en litografía. Por ejemplo, los Cabrera; conocí al papá de ellos, pero hablando con Libardo, con Vicente Cabrera, hablando del viejo taller de tipografía, me decían: "yo no tengo nada, nunca me interesé; me comencé a interesar cuando entramos a la parte litográfica que me fui a estudiar". Pero hablar de ellos en la época de la tipografía no les interesaba. Entonces, ese libro se hizo para recordar esos nombres, esa gente de la que ya nadie se acuerda; muy pocos son los que se acuerdan. La gente de las tipografías me preguntaba cómo iba mi libro y me decían: "sáquelo, por lo menos que la gente se acuerde que hemos existido". Algunos fallecieron y no conocieron el libro. Pero es eso, dejar la constancia de que esa época de las artes gráficas nació en 1837 y falleció en 1990, con los últimos talleres. La gente actual no tiene idea de la gente de esa época, no nos conocen; por lo menos se deja una constancia de una época muy bella, pero pasada ya.

HAP: *¿Cómo vivió el proceso de transformación hacia la litografía?*

CT: Los talleres se acabaron porque fallecieron los dueños. Había uno muy bueno, por ejemplo, Gráfica del Comercio que era de tres hermanos, pero a uno de los dueños le dio una enfermedad, se le fue mucha plata y se acabó, les tocó vender todo. Hay unos que se fueron, como Manuel Segovia que se fue a Cali. Hay varios que siguen, pero han cambiado; dejaron la tipografía por la parte litográfica, por ejemplo, un señor Gámez sigue con su negocio. Un Zaráma, por ejemplo, él tiene una máquina, pero no la utiliza, ahora se metió a hacer planchas. Esos cambios son normales; es como en el caso de los grandes supermercados que absorben las tiendas pequeñas. La aparición de esas cuatro imprentas grandes ha absorbido el mercado, no digo *El Diario del Sur*; *El Diario* nunca ha sido competencia de las artes gráficas, es un diario. Pero unos que no tenían ni idea de imprentas, por ejemplo, el señor López de Alfa; él compró una máquina hace unos diez años y luego se cansó, aprendió y hasta ahí llegó; ahora, volvió hace unos cinco años con la idea y ahora montó una imprenta grande, pero los hijos han estudiado y todo. Visión Creativa, la de Enrique Ortega, es de tradición porque él trabajó antes en *El Diario del Sur*; él ha estudiado eso. En el caso de CTP, la hermana de Enrique Ortega conoce también el proceso litográfico. Y los Huertas también son dos hermanos que

son de trayectoria. Sin embargo, los demás han dejado paulatinamente el oficio; yo me encuentro con unos tipógrafos viejos y les digo "¿qué más?" y me dicen: "no, ya dejé eso". Para ellos es casi normal porque dudan en seguir con algo que no tiene sentido, si no se meten con la litografía, ya no. Ellos aceptaron ese cambio. Los que todavía tienen son relativamente jóvenes, pongámosle unos 40 años, porque los demás no se meten ya.

HAP: *¿Cómo ve el futuro de las artes gráficas para las personas que han pasado de la tipografía a la litografía, y ahora tienen que pasar a lo digital?*

CT: Como en todo, los que no han estudiado son desplazados. Yo lo veo en el periodismo, los que no pasan por la Facultad de Comunicación; los empíricos como yo o como muchos, ya no somos muchos. Uno tiene que adaptarse al momento. Yo estoy de acuerdo con que los tipógrafos: o estudian o se quedan, es una ley. Entonces, deben estudiar aquí [hace referencia a la Universidad de Nariño] o en la Mariana o la CESMAG. Una vez dicté una charla en la Mariana y les decía a los jóvenes: "el futuro es de ustedes, ustedes se gradúan, como en cualquier área, como un abogado tiene su cartón, pero si no saben, no les sirve de nada". Entonces en las artes gráficas es lo mismo, si no estudian, no les veo mucho futuro.

HAP: *¿Cuáles han sido los mayores logros que le debe a la tipografía o qué logró con la tipografía?*

CT: Para mí, el periódico. En imprenta hice unos 114 periódicos y unas 20 revistas. Como periodista me conocen por eso. Los tipógrafos me conocen porque he sido como alguien me decía: "el más profesional de los empíricos". Además, es difícil entrar en ese medio porque no digo que sean egoístas, no, ellos se entienden entre ellos; pero, que alguien de fuera venga y lo ayuden, es difícil. Porque yo comencé desde abajo, logré meterme en el medio y logré conseguir los datos que están en el libro. Por lo menos me reconocen como uno de ellos. ¿Qué gano con eso? Nada, es una satisfacción personal. *El Correo*, hablando de *El Correo* que ahora se hace en litografía, pero para mí no es lo mismo. Cuando veo a alguien que escribe un libro o un periódico va a la imprenta y pregunta: "¿cuándo vengo a recibirlo?"; en mi caso, he vivido haciendo *El Correo*, cada renglón lo hacía con mis manos, cada número es un hijo, pero con las nuevas tecnologías ya no hay hijo, son hijos probetas porque uno no participa de la creación. No es lo mismo.

HAP: *Usted mencionaba la vez pasada que hasta el año 53 se había creado una tipografía romántica en Pasto y a partir de ese momento una de estilo comercial. ¿Podría ampliar esa idea?*

CT: A mediados de los años cincuenta, muchos de los propietarios de las imprentas eran escritores o periodistas. Ellos tuvieron sus imprentas para fines propios, para sacar sus periódicos, sacar sus libros. Pero, como decía Cabrera, "ya tengo mi imprenta, la divido entre mis hi-

jos"; ellos se casaron, quedaron nuevas imprentas y ahí se acabó el romanticismo. Ellos decían: "tenemos una imprenta para ganar dinero, para vivir de eso; no es para que yo saque mi periódico, no, nada de eso". Entonces la parte comercial fue fundamental. Por ejemplo, en la Imprenta del Departamento había un decreto de la asamblea que decía que debían sacar libros; un tiempo duró eso, después no. Hacer un libro o periódico en imprenta demoraba bastante, entonces para ellos poner un trabajador a levantar ese texto se demoraba dos meses, es decir, dos meses muertos; durante esos dos meses, ¿cuantos trabajos comerciales se podían hacer? Para ellos no era negocio. Cuando yo hice periódicos donde Alonso Estrella, allá sí hacíamos, no nos importaba, pero para las demás imprentas no era negocio; entonces, cuando ya se comenzó en lo comercial dijeron "no perdamos tiempo con esos libros". Hubo un tiempo muerto en la cuestión de publicaciones porque no convenía. Da tristeza, pero es la realidad, las cosas tienen su razón de ser. Por último, quería comentar sobre las mujeres que han trabajado en la imprenta que eran hijas, esposas de los dueños de las imprentas. Por ejemplo, Nubia Girón que es la nieta de los Girón o en la Imprenta Agualongo trabajaba la hija. Ellas trabajaban como cajistas, pero no eran muchas; ahora, sí hay muchas mujeres en muchos talleres, las que encuadernan y todo eso, pero la mujer no ha tenido mucha influencia. En la historia no pasa de unas diez mujeres que han tenido importancia, no hablo de las que barren, no, sino de las que han sido tipógrafas, pero no han tenido mayor influencia en el medio.

Referencias

Arnheim, R.

(1966). The form we seek. En R. Arnheim, *Toward a psychology of art. Collected essays* (pp. 352-362). University of California Press.

Bolívar, A.

(2012). Metodología de la investigación biográfico-narrativa: recogida y análisis de datos. En M. C. Passeggi, y M. H. Abrahao (eds.), *Dimensões epistemológicas e metodológicas da investigação (auto)biográfica.* Tomo II (pp. 79-109). Editora Universitaria da Pontificia Universidad Católica Rio Grande do Sul (PUCRS).

Bourdieu, P.

(1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción.* Anagrama. http://epistemh.pbworks.com/f/9.+Bourdieu+Razones+Pr%C3%A1cticas.pdf

Canales, M. (coord. y ed.).

(2006). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios.* LOM Ediciones. https://imaginariosyrepresentaciones.files.wordpress.com/2015/08/canales-ceron-manuel-metodologias-de-la-investigacion-social.pdf

Catopodis, M.

(2014). *Tipometría. Las medidas en diseño gráfico.* Campgràfic.

Congreso de la República de Colombia. (2006, 25 de julio). *Ley 1037 por la cual se adopta la Convención de la Unesco para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, aprobada por la Conferencia General de la Unesco en su XXXII reunión, celebrada en París y clausurada el diecisiete (17) de octubre de dos mil tres (2003), y hecha y firmada en París el tres (3) de noviembre de dos mil tres (2003).* Diario Oficial 46741. http://www.suin-juriscol.gov.co/imagenes//12/01/2016/1452626137298_46741.pdf

Corbetta, P.
(2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. McGraw-Hill. https://diversidadlocal.files.wordpress.com/2012/09/metodologc3ada-y-tc3a9cnicas-de-investigacic3b3n-social-piergiorgio-corbetta.pdf

Del Real, L. J.
(1925). *El tipógrafo compositor*. Escuela Tipográfica Salesiana.

Duque, M. F.
(2003). Legislación gremial y prácticas gremiales: los artesanos de Pasto (1796-1850). *Historia Crítica*, (25), 115-136. https://doi.org/10.7440/histcrit25.2003.07

Geertz, C.
(1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Paidós Básica. https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/geertz-c-1983-conocimiento-local.pdf
Gordo, Á. y Serrano, A. (coords.). (2008). *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Pearson Educación.
Haslam, A. (2007). *Creación, diseño y producción de libros*. Blume.

Levi, G.
(1997). Los usos de la biografía. *Historias*, (37), 14-25. https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_37_portada.pdf
Martínez de Sousa, J. (1974). *Diccionario de tipografía y del libro*. Editorial Labor.

Meggs, P. y Purvis, A.
(2009). *Meggs' history of Graphic Design*. John Wiley y Sons.
Ministerio de Cultura. (2018). *Política de fortalecimiento de los oficios del sector cultural en Colombia*. https://mincultura.gov.co/areas/patrimonio/publicaciones/Documents/Pol%C3%ADtica%20de%20fortalecimiento%20de%20los%20oficios%20del%20sector%20de%20la%20cultura%20en%20Colombia_2018-.pdf

Montoya, Ó.
(2004). Schumpeter, innovación y determinismo tecnológico. *Scientia Et Technica*, *10*(25), 209-213. https://www.redalyc.org/pdf/849/84911685037.pdf

Morera, E.
(2016). 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*, *20*(41), 93-107. https://doi.org/10.11144/Javeriana.mys20-41.ceea

Pal, P.
(1986). *Manual de las artes gráficas.* Editorial Norma.

Paniagua, J.
(2005). La enseñanza profesional en el mundo colonial: la enseñanza y desarrollo de los oficios. *Revista Historia de la Educación Colombiana*, *8*(8), 77-115. https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/1089

Pereira, A.
(2011). Notas para jugar con la ilusión biográfica y no perderse en el intento. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, *9*(1), 105-122. https://www.redalyc.org/pdf/1053/105322385007.pdf

Piedrahíta, C. L.
(2005). La Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo. Museo "vivo" y patrimonio histórico y cultural de la nación. *Universitas Humanística*, (60), 69-83. https://www.redalyc.org/pdf/791/Resumenes/Resumen_79106006_1.pdf

Plazas, H. y Bastidas, A.
(14 y 15 de mayo de 2013). *Apuntes a la problemática del tránsito de la tradición cultural al discurso empresarial en los emprendimientos creativos de la ciudad de San Juan de Pasto.* Seminario de Ciudades Creativas, Universidad de Nariño, Pasto. http://sired.udenar.edu.co/4285/1/ciudades %20creativas.pdf

Queiroz, S. y Silva, S. A.
(2012). *Livro dos tipógrafos.* Museo Vivo de Memoria Gráfica del Centro Cultural de la Universidad Federal de Minas Gerais.

Rodríguez, D.
(2015). El trabajo artesanal en Santafé durante la primera mitad del siglo XVII. *Sastres, zapateros y sombrereros* [Tesis de maestría no publicada, Universidad de los Andes], Repositorio Institucional - Universidad de los Andes.

Sandoval, L. (comp.)
(2017a). *Cuadernos tipográficos. Estudios y prácticas en torno a la tipografía en el suroccidente colombiano 2014-2016.* Editorial Universidad del Cauca.

Sandoval, L. (comp.)
(2017b). *Impresiones. Miradas y realidades entre plomos.* Editorial Universidad del Cauca. http://facultades.unicauca.edu.co/editorial/sites/default/files/librosDigitales/impresiones_miradas_y_realidades_entre_plomos.pdf

Sandoval, L. y Pizo, Y. (comps.).
(2016a). *Catálogo tipográfico n.° 1.* Universidad del Cauca, Popayán. Sandoval, L. y Pizo, Y. (comps.). (2016b). *Catálogo tipográfico n.° 2.* Universidad del Cauca, Popayán.

Sennett, R.
(2009). *El artesano.* https://iupa.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2016/06/Sennett-richard-el-artesano.pdf

Sennett, R.
(2013). *Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo.* Katz Editores.

Tabares, J. y Correa, S.
(2014). Tecnología y sociedad: una aproximación a los estudios sociales de la tecnología. *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS)*, *9*(26), 129-144. https://www.redalyc.org/pdf/924/92430866007.pdf

Torregrosa, A.
(2011). Historias de vida y conectividades emergentes. En F. Hernández, J. Sancho y J. Rivas (coords.), *Historias de vida en educación. Biografías en contexto* (pp. 126-131). Universidad de Barcelona.
http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/15323/7/Historias%20de%20vida%20en%20Educaci%C3%B3n.%20Biografias%20en%20contexto.pdf

Toulliou, C.
(2015). *Historia de las artes gráficas en Pasto (1837-2015).* Edinar.

Utsch, A.
(2015). *Museu tipografia Pão de Santo Antônio: patrimônio gráfico entre ação e preservação.* Associação do Pão de Santo Antônio. http://www.museutipografia.com.br/catalogos/catalogo2015.pdf

Utsch, A.
(16 de agosto de 2016). *Patrimonio invisible. Máquinas y saberes de la cultura tipográfica* [Discurso principal]. Tercer Encuentro Internacional de Tipografía: Letras Invisibles, Universidad del Cauca, Popayán.

Utsch, A. y Garone, M.
(1 de octubre de 2018). *¿Qué es la RED CG?* Red de cultura gráfica latinoamericana. https://redculturagrafica.org/es/que-es-la-red-cg/

Utsch, A. y Garone, M.
(2019). *Encontros em torno de tipos e libros.* Editorial UFMG. Velandia, D. (2019). *Imprentas en la era neoliberal. Biografía colectiva del trabajo en las artes gráficas en Bogotá.* Universidad Nacional de Colombia.

Williams, R.
(1992). Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales. En R. Williams (ed.), *Historia de la comunicación. Vol. 2. De la imprenta a nuestros días* (pp. 181-209). Bosch Casa Editorial. http://www.kubernetica.com/campus/documentos/bibliografia/WILLIAMS-Historia-de-la-comunicacion.pdf

Zorrilla, H.
(1992). *Aprenda fotomecánica (fase inicial).* HZF - Nacional de Troqueles.

Los autores

Laura Judith Sandoval Sarmiento

Diseñadora gráfica de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Tipografía: Disciplina y Usos, de la Universidad de Barcelona, España. Actualmente cursa sus estudios de doctorado en Diseño en la Universidad de Palermo. Es profesora asociada de la Universidad del Cauca adscrita al Departamento de Diseño. Directora del Grupo de Investigación en Estudios Tipográficos del Departamento de Diseño, Facultad de Artes en la Universidad del Cauca, donde se abordan las líneas de investigación: tipografía y cultura visual, educación y didáctica en tipografía, cultura impresa y patrimonio gráfico. Desde el año 2018 es miembro de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica (RED-CG).

Página web: www.unicauca.edu.co/entreplomos
Correo electrónico: ljsandoval@unicauca.edu.co

Hugo Alonso Plazas

Diseñador gráfico de la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Diseño Comunicacional de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursa el doctorado en Historia del Arte, el Diseño y la Cultura Visual de la Universidad de Alberta, Canadá. Profesor Asociado de la Universidad de Nariño, adscrito al departamento de diseño. Director del Grupo de Investigación en Historia y Teoría del Diseño de la Universidad de Nariño. Miembro de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica (RED-CG) y Association for Latin American Art.

Correo electrónico: hugoalonsoplazas@udenar.edu.co

Editorial
Universidad de **Nariño**

Este libro fue diagramado utilizando
la tipografía **Alt** en sus versiones Sans, Serif
e Itálica Mix, diseñada por **Yesid Pizo**
Correo: yesid@gmail.com

Fecha de publicación: 8 de abril de 2022
San Juan de Pasto–Nariño–Colombia

Formato: 16 x 24 cm

La conservación del patrimonio gráfico a través de la reactivación de conocimientos apuesta por visibilizar el trabajo casi anónimo de los impresores, su conocimiento práctico y los gestos tipográficos que hicieron de las empresas de artes gráficas espacios centrales en la construcción de las ciudades surcolombianas años atrás. Las técnicas de impresión se resisten a desaparecer de la mano de impresores que durante muchos años han acumulado conocimientos especializados. Hoy, estos conocimientos no son requeridos como antes. El desplazamiento tecnológico ha relegado el conocimiento tipográfico para imponer nuevos instrumentos digitales. Las técnicas antiguas tienden a desaparecer en la memoria de sus practicantes, quienes, habitualmente, no encuentran a quién entregar sus saberes. Es así que la invisibilidad del proceso de impresión y el desplazamiento tecnológico resaltan como los obstáculos principales para la preservación del patrimonio gráfico. Este libro surge del impulso por reactivar el conocimiento particular de los agentes del oficio tipográfico y las artes gráficas como un legado a las nuevas generaciones de estudiantes de diseño y artes visuales. Aunque pueda parecer un movimiento contracorriente, dados los avances informáticos, esta es una oportunidad para que los nuevos profesionales de las disciplinas creativas puedan pensar y actuar en un mundo que no esté dominado por el régimen digital. La reflexión propuesta se estructura en cuatro aspectos relevantes sobre el patrimonio gráfico dando cuenta de las experiencias de los protagonistas de las artes gráficas en Cali, Popayán y Pasto. Partiendo de entrevistas, los capítulos van revelando múltiples lineas de conexión entre estos actores sociales con el mundo de la impresión y el documento impreso. Las conclusiones muestran que la experticia de los impresores se puede entender como un saber artesanal, ya que sus formas de trabajo, aprendizaje, asociación y relación con los clientes son consistentes con los modos artesanales.

9 786287 509429

Editorial
Universidad de Nariño