

▪ MDU · TESIS



La Imprenta de la UNL como herramienta educativa.

Estudio de su potencial
formativo desde tres perspectivas:
Educativa, Tecnológica
y de la Comunicación Visual

- Tesista: DGCV Martín E. Margüello
- Director: Dr. Martín Acebal

Maestría en Docencia Universitaria

.....
Facultad de Humanidades y Ciencias

.....
Universidad Nacional del Litoral

▪ MDU · TESIS

La Imprenta de la UNL como herramienta educativa.

Estudio de su potencial
formativo desde tres perspectivas:
Educativa, Tecnológica
y de la Comunicación Visual

- Tesista: DGCV Martín E. Margüello
- Director: Dr. Martín Acebal

Maestría en Docencia Universitaria

.....

Facultad de Humanidades y Ciencias

.....

Universidad Nacional del Litoral

- **Aclaración**

En este texto se utiliza lenguaje inclusivo, salvo en los términos «Diseñador Gráfico» y «Operador Cultural», ya que se dificulta su resolución gramatical.

—*ey, abuela! gracias por
dejarme los lentes a mano...*

sin mi diablo...

Mi diablo es terco.
Pregunta mil veces. Insiste.
A llamadas y avisos sin responder,
llama de nuevo, avisa de nuevo.
A puertas cerradas de alguna imprenta
universitaria, golpea otra vez, y otra vez.
Si alguna pandemia cierra las
universidades y sus museos históricos,
mi diablo espera, espera meses.
Si los planes cambian o perecen,
y se hacen mas cortos los cronogramas,
y parece que no hay tiempo para nada,
mi diablo insiste. Pide tiempos extra,
pregunta y repregunta con quien tiene
que hablar para conseguir ese resto.
Si esta investigación hoy puede hacer
un cierre, reflexionar y presentar
conclusiones, eso no es mérito mío solo,
porque «la verdad es que no soy nada
sin mi diablo» (Dárgelos, 2003:8)

agradecimientos...

- A la Universidad Nacional de Litoral, por haberme otorgado la Beca de Posgrado para docentes de la UNL, apostando a mi formación en la Maestría en Docencia Universitaria (MDU-FHUC).
- A la Facultad de Humanidades y Ciencias, por brindarme la posibilidad del cursado y la formación de su Maestría en Docencia Universitaria. En especial a Victoria Baraldi, por las flexibilidades y la gestión en esta etapa final de mi trayecto. También agradezco al personal de la Secretaría de Posgrado, en especial a Patricia Escobar y Maximiliano Veloso, por su asistencia, eficacia y calidez.
- A la comunidad de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, en especial al equipo de cátedra de Tipografía 1 y 2 /LDCV-FADU, por hacerme el aguante en todos estos años de cursado de la MDU, especialmente en los tramos finales de esta Tesis. También a todos los alumnos que estuvieron, están y estarán, y porque no paran de venir, no paren, siempre sean más, son en esto mi motivación.
- A Silvia H. González, por contagiarme la sana obsesión tipográfica, por pincharme para avanzar siempre como docente, por sumarse a todos los experimentos didácticos en el taller que se me ocurrían, por ser muchísimo más que una gran Titular, una amiga.
- A Juan Cubile y al personal de la Imprenta UNL, por enseñarme y mostrarme en cada encuentro algo nuevo sobre *impresión tipográfica*.
- Al Museo Histórico de la UNL, a su Directora Stella Maris Scariófolo y al resto de su personal, en especial a Evangelina Andreose, por abrir todos sus acervos y guiarme en la búsqueda reflexiva.
- A las personas que elegí como referentes a entrevistar, quienes me prestaron para esta tesis sus vivencias y experiencias: José Luis Volpogni, Ivana Tosti, Walter Uranga, Javier Alba, Rodrigo Cuberas y, también en este grupo, Stella Maris Scariófolo y Juan Cubile.
- A Miguel Irigoyen, un gran cómplice de este proyecto, respondiendo cada mensaje, cada correo, cada pista y cada pedido de auxilio en la selva institucional. Recuerdo la primera vez que le conté de esta idea, me dijo: — *Lo hacemos Martín, lo hacemos!*
- A Martín Acebal, el director de esta Tesis, mi director. Siempre la templanza adecuada, la palabra exacta, la lectura comprometida, la teoría border si es necesaria. Este trabajo tiene marcas suyas, signos de su seguimiento y de su compromiso.
- A Carmela, a Mora y a Olivia, porque fueron varios años entre seminarios y esta Tesis, y también fueron varias las charlas y los debates, yo ejercitando los rudimentos de la argumentación y ellas, sabias, graciosas... — *Basta papá! No puedes tener un discurso para cada cosa!*
- Y para finalizar quiero agradecerle a Pamela Nuñez, Pame, por compartir conmigo y en este trabajo sus saberes, su experiencia, su mirada aguda en cada página, en cada letra, y su apasionada capacidad reflexiva sobre lo que dicen y como se ven las palabras y los mensajes. También quiero agradecerle su ayuda irrenunciable y desinteresada siempre, pero más aún al cierre de esta tesis; sé que no hubiera llegado si no fuera por ella. Pero hay un saber más, una percepción extra — *Ey Martín... frená, cerrá los ojos, respirá hondo, mantené el aire, largá de a poquito...; respirá hondo, mantené el aire, largá de a poquito...; respirá hondo...*

Índice

▪ **Introducción** [15]

- Síntesis de contenidos por capítulos [15]

▪ **Capítulo 1: Fundamentación del tema elegido** [19]

- 1.1** Enunciado de la problemática [19]
- 1.2** Justificación del momento histórico [20]
- 1.3** Justificación motivacional [20]
- 1.4** Acerca de la «recuperación», «transformación» y «revalorización» desde lo educativo [21]
- 1.5** Interrogantes iniciales [22]
- 1.6** Hipótesis [22]
- 1.7** Propósitos del trabajo: Objetivo general y Objetivos específicos [23]

▪ **Capítulo 2: Antecedentes** [27]

- 2.1** Investigaciones y proyectos académicos [28]
 - 2.1.1** Alejandra Portilla Tirado: «Influencia de la práctica de impresión tipográfica en diseñadores gráficos digitales» [28]
 - 2.1.2** Mariela Rubinzal: «Editoriales, imprentas y lectores en Santa Fe durante la década de 1930» [31]
 - 2.1.3** Julia Torregiani: «Evolución tipográfica en la ciudad de Santa Fe» [33]
 - 2.1.4** La imprenta recuperada de la Universidad del Cauca (Colombia) [34]
 - Similitudes y diferencias [37]
- 2.2** Experiencias formativas [38]
 - 2.2.1** Encuentros Punctum del Museo Histórico-UNL [38]
 - Punctum: Encuentros de Artes Gráficas [38]

- La especificidad temática de los encuentros Punctum [39]

2.2.2 5^{to} Encuentro de Educación Tipográfica / EET 2018 / FADU-UNL [40]

2.2.3 El Taller de Imprenta de la Escuela de Educación Técnica Profesional (EETP) N° 601 «Leandro N. Alem» [45]

- El taller [45]

▪ **Capítulo 3: Marco teórico** [51]

- 3.1** Desde lo Educativo [55]
 - Sobre «la práctica» [55]
 - Revisar la práctica y construir saber [56]
 - Transponer saberes del oficio [57]
- 3.1.1** La práctica y el proyecto [59]
- 3.1.2** La enseñanza específica de la Tipografía [60]
- 3.2** Desde lo Tecnológico [65]
 - 3.2.1** *La imprenta como agente de cambio* [71]
 - Sobre los primeros impresores y sus talleres [71]
 - Sobre la construcción del conocimiento [72]
 - Impresores como pioneros de las artes publicitarias [72]
 - Sobre el proceso de «estandarización» [73]
 - 3.2.2** *La impresión tipográfica* con tipos móviles [74]
- 3.3** Desde la Comunicación Visual [79]
 - 3.3.1** Lo técnico y lo estético [80]
 - 3.3.2** Diseñador Gráfico como *Operador cultural* [81]
 - Reponer oficios es tomar partido [81]

▪ **Capítulo 4: Metodología** [85]

- 4.1** Nonágono semiótico [86]
- 4.2** Análisis de documentos institucionales [89]

4.3 Análisis de producción impresa Imprenta UNL [89

4.4 *Ensayos prácticos* [90

- Indicadores de observación y participación [90

4.4.1 Detalles y registros [91

4.4.2 Reflexiones evaluativas de los *Ensayos prácticos* [95

4.5 Hacia un *Inventario sensible* [96

4.6 Entrevistas [97

- Sobre el tipo de entrevistas [97
- Sobre los ejes de las entrevistas [97
- Ejes como categorías [98
- Sobre los referentes claves [98

▪ Capítulo 5: La Imprenta UNL [103

5.1 Ciclos [103

5.1.1 Contexto de creación [103

5.1.2 El Instituto Social y su imprenta [106

- Origen del Instituto Social y sus primeras décadas [106
- El retorno a la estructura original [108
- Las partidas de trabajos para la Imprenta UNL [109

5.1.3 La Imprenta UNL entre dos siglos [110

- El salto tecnológico [110
- El salto editorial [113

5.2 Aspectos tecnológicos históricos [122

5.2.1 Familia *Donatello* [122

5.3 Actualidad y prospectivas [124

▪ Capítulo 6: *Inventario sensible* [129

6.1 Maquinarias, herramientas e insumos [130

6.2 Tipografías, muebles específicos y complementos de composición [134

6.3 Oficios y saberes [136

6.4 Plantas de referencia [136

▪ Capítulo 7: Una transformación posible [141

7.1 Intercambios de saberes entre la enseñanza formal de la *Tipografía* y la enseñanza informal de la *Impresión tipográfica* [141

- Hacia el intercambio de saberes [143
- Reconociendo intercambios y aportes [144

7.2 Un taller, un aula [148

7.2.1 Recuperación tipográfica, de maquinarias y de saberes [152

- Trascender «desde los educativo» la idea de «obsolescencia» [152
- Lo «recuperable», lo «transformable» [154

7.2.2 Posibles actividades formativas [156

7.3 Aportes para la acción, refuncionalización y revalorización de la Imprenta UNL [158

7.4 Epílogo [160

▪ Conclusiones [163

▪ Bibliografía [169

▪ Anexo [173

- Listado de documentos institucionales relevados y analizados [175
- Transcripciones de entrevistas + Bios de entrevistados [178

Introducción

Introducción

Esta investigación focaliza en la recuperación, transformación y refuncionalización de máquinas, materiales y oficios pertenecientes al patrimonio histórico tangible e intangible de la Universidad Nacional del Litoral. En particular se explora y se estudia aquello que está quedando fuera de uso en los talleres de su imprenta. Dicha exploración se sostiene en dos dinámicas que se complementan: una, de carácter centrífugo —de adentro hacia afuera—, que se construye desde los saberes incorporados durante el cursado de la *Maestría en Docencia Universitaria FHUC-UNL* y desde mi experiencia como docente en la *Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual FADU-UNL*, a partir de la cual se rastrean huellas institucionales en las políticas educativas y de difusión de la Ciencia, Arte y Extensión; y otra, de carácter centrípeta —de afuera hacia adentro—, avalada por mi trayectoria como profesional del Diseño Gráfico y por la experimentación de las técnicas tradicionales de las artes de lo impreso, desde la cual se construye una mirada situada en el presente de las artes gráficas y su enseñanza formal e informal para estudiar desde ese enfoque el potencial formativo implícito en aquellos acervos.

■ Síntesis de contenidos por capítulos

- En el *primer capítulo* abordaremos los fundamentos de la investigación. Para ello comenzaremos enmarcando de modo reflexivo y acotado el presente de la Imprenta UNL, atendiendo en mayor medida a las lógicas de su incipiente producción actual, así como también a la relación de esto con el carácter obsoleto y caduco de sus equipamientos. Seguido a esto introduciremos la virtud de pensar en refuncionalizar y transformar estos talleres en ámbitos para la experimentación y la formación en comunicación visual y artes gráficas. Por último, presentamos los interrogantes que dieron fundamento a esta investigación, dando paso a la hipótesis y a los objetivos perseguidos.
- En el *segundo capítulo* recorreremos proyectos de investigación y propuestas educativas de diferente tipo y escala, buscando claves recurrentes en este tipo de dinámicas formativas. Destacamos en este capítulo el proyecto GIET (Grupo de Investigación en Estudios Tipográficos) de la Universidad del Cauca (Colombia), al que consideramos como referente principal y fundante de las inquietudes académicas que motivan esta investigación. Además, relevamos proyectos locales, de investigación y de propuestas formativas como, entre otras, la del *Taller de Imprenta* de la Escuela de Educación Técnico Profesional (EETP) N° 601 «Leandro N. Alem».

- En el *tercer capítulo* desarrollamos el Marco teórico organizado en tres apartados que refieren a tres campos de estudio: el Educativo; el de las Tecnologías de la impresión en serie; y, por último, el de la Comunicación Visual. Estos apartados se transformarán en la óptica de modo complejo con la cual observaremos nuestro objeto de estudio.

- En el *cuarto capítulo* se explicita la metodología seguida para el desarrollo de esta investigación y se detallan los instrumentos, actividades y estrategias que se desarrollaron y realizaron para el acceso a la información: Nonágono semiótico / Análisis de documentos institucionales / Ensayos prácticos / Inventario sensible en Imprenta UNL / Entrevistas a referentes locales de la impresión tipográfica y a diferentes protagonistas de la UNL relacionados con la Imprenta UNL.

- El *quinto capítulo* se aboca a una reconstrucción histórica, organizada por ciclos, de la Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral. Es así que, a partir de un análisis desde las tres perspectivas propuestas —Educativa, Tecnológica y de la Comunicación Visual—, se lee reflexivamente la diacronía de las políticas educativas institucionales de la UNL que tuvieron como protagonista a la Imprenta UNL, para identificar continuidades, reelaboraciones y transformaciones de sus misiones editoriales originales.

- El *sexto capítulo* detalla lo relevado a través del *Inventario sensible*. Es entonces que el resultado de esta actividad antecede y proporciona insumos para la selección y reflexión del existente en la Imprenta UNL posible de ser refuncionalizado desde lo educativo. El apartado

final aporta *Plantas de referencia* que muestran la organización actual de los talleres de la imprenta.

- En el *séptimo capítulo* recuperamos criterios generales sobre la enseñanza formal de la tipografía en FADU-UNL, y los ponemos en diálogo con la enseñanza no sistemática de la *impresión tipográfica*, buscando concertar un marco de contención didáctica y epistemológica donde asentar la evaluación del potencial de la Imprenta UNL como herramienta formativa. Luego, y a partir de haber recorrido todo el trayecto de búsqueda, construcción y reflexión de datos, accedemos a la indagación puntual sobre ese potencial revisando, por un lado, lo «sensible» de ser «recuperado», «transformado» y «revalorizado» desde lo educativo y, por el otro, instrumentando un análisis comparativo entre la actualidad de la imprenta y una representación futura y posible. Además se recuperan evaluaciones de los ensayos prácticos realizados, dinámicas formativas que, aún intuitivas, se perfilan como parte de futuras implementaciones. Al final del capítulo proponemos una serie de aportes hacia la implementación y puesta en acción de las ideas construidas durante el trayecto del proyecto.

- Luego desarrollamos las *Conclusiones* de la investigación, sopeando planteos iniciales y resultados, parciales y totales, alcanzados.

- Por último detallamos la *Bibliografía* consultada para esta investigación, y reponemos en *Anexo* las transcripciones de la entrevistas realizadas, y la listas detallada de los documentos institucionales relevados.

Capítulo 1

Fundamentación
del tema elegido

Capítulo 1

Fundamentación del tema elegido

1.1 Enunciado de la problemática

Creada en 1930, la Imprenta UNL fue testigo desde entonces del derrotero institucional de la Universidad Nacional del Litoral. El proceso de difusión de la producción Científica, de la creación Artística y de la acción Extensionista dejó huellas impresas que pueden transformarse en claves para la actualización, revalorización y refuncionalización de esta imprenta como herramienta de futuras prácticas educativas.

El interés por estas huellas y su potencial se debe a que hoy en día la Imprenta de la UNL —a pesar de su uso para casos particulares⁰¹— parece limitada por su obsolescencia tecnológica. El sistema de *impresión tipográfica* que le dio origen y prestigio fue quedando relegado, con el correr de las décadas, por maquinarias que lograban más calidad de impresión y mayor tirada de copias en menor cantidad de tiempo. Algunos de estos avances pudieron ser incorporados en sus talleres, pero la imprenta nunca llegó a cubrir la totalidad de la

demanda de producción creciente proveniente de las diversas unidades académicas de la UNL y de su Centro de Publicaciones. Es así que, hacia finales de la década del 1990, gran parte de esta demanda de producción impresa —libros, revistas académicas, documentos institucionales, afiches de promoción de eventos, etc.— se desviaba a diferentes imprentas comerciales de la ciudad de Santa Fe y Rosario. Un caso emblemático que da cuenta de esta dinámica es el del periódico institucional de la UNL: *El Paraninfo*. Este proyecto —nacido en 2003 y vigente actualmente— a pesar de haberse iniciado en las cátedras especializadas en la materia, incluyendo en el proceso a estudiantes y docentes de la casa, y concluyendo su diseño en la Dirección de Imagen Institucional de la UNL, siempre tuvo que tercerizar su confección en imprentas especializadas de la ciudad.

Es así que aquella tecnología de *impresión tipográfica* quedó reservada para la resolución de piezas de factura

⁰¹. A la fecha de la escritura de este documento, la Imprenta UNL se encuentra realizando, entre otros proyectos de menor escala, publicaciones de la Editorial Vera Cartonera, agendas y papelería básica para el Museo y Archivo Histórico de la UNL y, como última producción relevante, programas y afiches de interior para la Bienal de Arte Joven UNL 2022. Cabe destacar en este punto que estas producciones no se imprimen con el sistema tipográfico nombrado en el texto, sino con tecnología *offset* y *láser*, solo ocasionalmente en sistema tipográfico, aquellos diplomas de graduación que se solicitan especialmente.

simple y baja tirada o, en el mejor de los casos, de carácter institucional protocolar. Un ejemplo inexorable de esta realidad es que la impresión de los diplomas de graduación —que como parte de una tradición de soberanía académica se hacía en la Imprenta UNL, con el sistema tipográfico y con una tipografía especial— en la actualidad se resuelve con impresoras *láser* de alta

performance que, paradójicamente, no están instaladas en los talleres de la Imprenta UNL.

En este sentido, uno de los objetivos principales de esta investigación es rescatar y reactivar desde lo Educativo, aquella tecnología que, tal como es concebida en este trabajo, se corre del furor de la novedad que impone lo digital.

1.2 Justificación del momento histórico

Lejos de dejarse ganar por el ánimo celebratorio, esta investigación quiere hacer propia la actitud revisionista que promueven los festejos de los 30 años del Centro de Publicaciones UNL, el nuevo Plan Institucional estratégico 100+10 de Universidad Nacional del Litoral, y los 95 años de Imprenta UNL. Son momentos de rever la historia, las decisiones institucionales y la producción concreta de bienes científicos, culturales y sociales. Este contexto de reflexión, crítica y participativa, amplifica el potencial de esta investigación en no pocas dimensiones:

- la contiene en lo temporal y espacial,
- optimiza su factibilidad,
- despliega el abanico de las implicancias prácticas de sus conclusiones,
- asegura su impacto y difusión en —y no solamente— el ámbito académico.

1.3 Justificación motivacional

Como docente de la carrera de *Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual* (LDCV-FADU-UNL) y, en particular, de las materias de exclusiva especificidad disciplinar *Tipografía 1* y *Tipografía 2* (Cátedra Silvia H. González), y como profesional con más de 25 años de experiencia en el campo específico del Diseño Editorial, me resulta de sumo interés personal todo lo que refiera a la imprenta y a las artes del libro en general. Asimismo, al haber desarrollado un sinnúmero de proyectos junto al Centro de Publicaciones de la UNL, se ha generado en el tiempo un importante lazo con la Imprenta UNL y su personal. Es así que en el año 2013 con motivo de la mudanza de la imprenta a Ciudad Universitaria fui partícipe del rescate, con fines académicos, de materiales propios del proceso de impresión que en ese momento estaban siendo descartados sin rumbo. Este hecho despertó el interés en el potencial formativo de aquellos materiales y del saber del oficio implícito en ellos, y se transformó en uno de los motores que impulsan esta investigación.



1.4 Acerca de la «recuperación», «transformación» y «revalorización» desde lo educativo

Actualmente atestiguamos el deterioro del medioambiente dentro del cual nos movemos. Los recursos naturales, energéticos y de todo tipo de sustento vital se encuentran en jaque, en clave implorativa. Nuestras sociedades son regidas por movimientos de anomia y consumo ciego, agotando toda posibilidad de renovación, preservación y previsión. Paradójicamente, somos testigos de acciones en masa y de distintas mayorías, pero no organizadas a partir de consignas colectivas, sino movidas por la sumatoria de intereses puramente individuales. Por el otro lado resisten pulsiones contrarias, aquellas que entienden que los recursos son finitos, que el consumo desmedido y adictivo —ese «tirar» para después «poder comprar»— es un lugar del que se puede salir, mover hacia acciones concientes de recuperación y reutilización de lo existente, recrear lo creado para hacerlo propio de nuevo, reordenar las piezas de lo que parece roto de manera definitiva y darle nuevos usos.

Este aspecto de nuestro presente no solo se derime en el campo de lo material, de los recursos tangibles y de los objetos físicos de deseo y consumo, existe a la par un plano intangible que también está siendo erosionado por la banalización generalizada. Este plano está compuesto de saberes, construcciones históricas, visiones de posibles futuros, anhelos de transformaciones para mejorar nuestros vínculos, y necesidades vitales de emancipación y reinención personal.

Es así que el «recuperar» y el «transformar» pueden ser las claves de un nuevo ordenamiento basado en la exploración y la reinención de aquello que perdió su momento, su escenario de máxima eficiencia y su legitimidad de uso, reponiendo para aquellos fines sus virtudes inmanentes, redes cubriendo su funcionalidad.

En este sentido —reconceptualizar estas acciones y transformarlas de verbos a sustantivos— el campo de lo educativo se presenta como un vasto terreno aliado y propicio para prácticas sustentables.

En este escenario la enseñanza en particular se ha servido desde siempre de los avances tecnológicos y de los medios de comunicación y de reproducción cultural (Litwin: 1995, 2005; Maggio: 2016; Dussel: 2010). A nuestro parecer, no sólo es factible y ponderable tomar de «lo nuevo» y aprovechar su carácter situado y su ubicuidad contemporánea, sino que también reconocemos y damos valor a recuperar aquello que quedó oculto debajo de la estela del progreso tecnológico. Porque detrás de eso tangible, de lo corpóreo del funcionamiento de esos objetos o mecanismos, hay una habilidad que alguien posee, hay un saber.

Como decíamos más arriba, donde hay saberes hay identidades, y donde hay identidad se contruye cultura y soberanía. Entendemos que ser soberanos es ser independientes, y que ese vector emancipatorio es una motivación irremplazable, tanto para el aprendizaje como para la transformación a partir de la enseñanza.

1.5 Interrogantes iniciales

- ¿Cuáles fueron las misiones originales que dieron origen a la creación de la Imprenta UNL? ¿Cuáles de ellas perviven en su quehacer actual?
- ¿Cuáles fueron las políticas institucionales que operaron a favor de la evidente merma en la producción de la Imprenta UNL? ¿Cuáles de ellas fueron concebidas en sentido contrario de aquellas que le dieron origen y sustancia fundacional?
- ¿Qué huellas del saber experto de operarios de la imprenta es posible reconocer en el acervo de producción gráfica conservado por la Universidad? ¿Cuáles de aquellos saberes pueden transformarse en insumo didáctico para prácticas formativas de carreras afines a la temática?
- ¿Cuáles maquinarias, materiales y espacios físicos en desuso pueden ser rescatados y refuncionalizados con fines formativos?
- ¿Cuáles podrían ser los vectores de recuperación tecnológica y de reorganización de gestión sobre los cuales recrear el hacer de la Imprenta UNL? ¿Qué aportes para la elaboración de líneas de acción, refuncionalización y revalorización de la Imprenta UNL pueden surgir del estudio reflexivo de su potencial formativo?

1.6 Hipótesis

- El estudio del potencial formativo de tecnologías, materiales y saberes del oficio que aún perviven en las instalaciones de la Imprenta UNL, puede transformarse en un vector virtuoso de doble especie que guíe, por un lado, su revalorización histórica y, por el otro, su refuncionalización como instrumento de prácticas formativas dentro de la oferta académica de la Universidad Nacional del Litoral.



1.7 Propósitos del trabajo: Objetivo general y Objetivos específicos

Objetivo general:

Estudiar el potencial de la Imprenta UNL como herramienta para el desarrollo de actividades y estrategias formativas específicas, a través de una indagación reflexiva de su devenir histórico y de sus diferentes acervos.

Objetivos específicos:

- Identificar continuidades, reelaboraciones y transformaciones de las misiones editoriales originales de la Imprenta UNL, para comprender la diacronía de las políticas educativas y de planeamiento institucional de la UNL que impactaron sobre la misma.
- Caracterizar el acervo académico, editorial y tecnológico implícito en los procesos de producción de la Imprenta UNL, como base para el desarrollo de su potencial formativo.
- Contribuir a la elaboración de líneas de acción, refuncionalización y revalorización de la Imprenta UNL desde un enfoque educativo.





Capítulo 2

Antecedentes

Capítulo 2

Antecedentes

El carácter rudimentario de la investigación y producción de escritos que daten sobre prácticas teorizables de enseñanza formal de las artes gráficas de imprenta, y en particular sobre la recuperación de oficios y tecnologías con fines formativos, hace difícil acceder a producciones que puedan sistematizarse en un *corpus* de antecedentes pertinentes. A pesar de ello, consideramos posible recomponer un conjunto de proyectos y experiencias afines que, durante estos últimos años, demostraron —dentro y fuera de Argentina— el interés creciente en la temática.

Este capítulo está organizado en dos apartados que reúnen antecedentes de diferente naturaleza. El primer conjunto de textos —2.1 *Investigaciones y proyectos académicos*— surge del relavamiento de trabajos destinados a la construcción de conocimiento dentro de campos temáticos afines al de esta investigación; el segundo —2.2 *Experiencias formativas*—, aborda una selección de experiencias formativas de diferente índole, pero siempre dentro del campo de la tipografía y la impresión.



2.1 Investigaciones y proyectos académicos

2.1.1 Alejandra Portilla Tirado: «Influencia de la práctica de impresión tipográfica en diseñadores gráficos digitales»

Esta investigación, realizada por Alejandra Portilla Tirado en el año 2020, se enmarca en su trabajo de Tesis final de *Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño* de la Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Xochimilco, México) dirigida por Jorge Medrano Castrejón.

Aparte de su exclusiva pertinencia temática con nuestra investigación—la práctica de la impresión tipográfica por diseñadores gráficos—, destacamos de este trabajo la construcción de herramientas de análisis cuantitativos de probada eficacia durante las observaciones realizadas al interior de experiencias en donde compara el proceso de diseño en la ejecución de un proyecto a través de la impresión tipográfica (tipos móviles, espacios e interlineados, máquinas de impresión mecánica, tintas, etc.) con la ejecución del mismo proyecto pero a partir de un programa digital (computadora, programas de edición vectorial, impresora láser color, etc). En particular recuperamos la síntesis del proceso creativo construido por la autora para estas observaciones, donde delimita

cuatro momentos o instancias: 1. Definición del problema / 2. Generación de ideas / 3. Evaluación-selección / 4. Desarrollo. Es así que a partir de esta modelización observa comparativamente las dinámicas y movimientos procesuales de cada caso estudiado, logrando reconocer recurrencias y diferencias en las decisiones tomadas durante el diseño de una pieza gráfica dada. En particular resulta interesante la reflexión final a la que arriba: durante el proceso de diseño de naturaleza digital, las instancias o fases se superponen prácticamente sin dialogar, y esta simultaneidad condiciona la claridad y la transparencia—entendida esta como necesaria durante el seguimiento docente— en la toma de decisiones de diseño. A su vez observa que transitar la totalidad de las instancias compositivas que intervienen en el proceso de impresión tipográfica facilita la identificación de errores en las piezas, hecho que se dificulta en el proceso de factura digital por el mínimo deslinde entre las fases procesuales.

Por otro lado, continuando con la explicitación de los



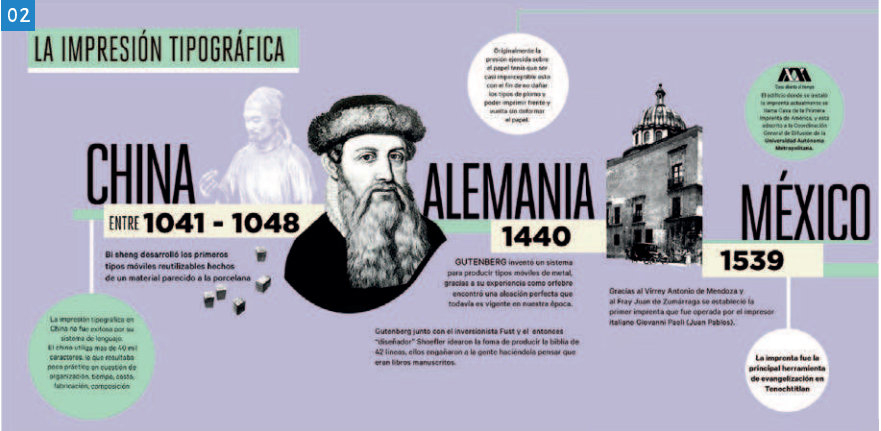
resultados obtenidos en las observaciones de naturaleza cuantitativa, elabora un cuadro comparativo que pone en evidencia aspectos claramente diferenciados entre ambas tipologías procesuales, permitiendo —y esto nos es de utilidad— reconocer en cada caso fortalezas y debilidades [FIGURA 01].

Por último, resulta pertinente la incorporación y el relato de experiencias exploratorias personales sobre el pro-

totipado de maquinarias simples de *impresión tipográfica* pensadas como herramientas didácticas. A su vez, y con carácter ilustrativo, suma hacia el final de la propuesta un esquema infográfico donde retoma la síntesis histórica realizada sobre la impresión tipográfica, tanto de sus aspectos de desarrollo tecnológico generales como en lo que concierne a su incorporación en particular en el país de México [FIGURA 02].

01 TIPOS MÓVILES	COMPUTADORA
•Trabajo con medidas reales	•Interpretación de las medidas (zoom)
•Concentración	•Dispersion atencional
•Limitaciones técnicas	•Disponibilidad infinita de recursos
•Detección de errores en pruebas de impresión	•Errores que no pueden ser detectados fácilmente
•Piensan en blanco y negro	•Piensan en color
•Mayor planeación	•Toma de múltiples decisiones en poco tiempo
•Trabajo lento	•Trabajo rápido
•Proceso con fases separadas	•El proceso no es facetado
•Proceso multisensorial	•Proceso visual
•Emotivo	•Abstracto
•Trabajo Visible	•Trabajo no visible

[FIG. 01] Principales diferencias entre el trabajo con tipos móviles y con computadora [A. Portillo Tirado].



[FIG. 02] Esquema infográfico de la Historia de la Impresión Tipográfica [A. Portillo Tirado].

2.1.2 Mariela Rubinzal: «Editoriales, imprentas y lectores en Santa Fe durante la década de 1930»

Mariela Rubinzal, en su artículo «Editoriales, imprentas y lectores en Santa Fe durante la década de 1930» del libro *Santa Fe en el escenario de la entreguerra: conflicto, solidaridades y tendencias* (Rubinzal, 2022), reconstruye el escenario de la impresión y de desarrollos editoriales durante la década de 1930, contexto en el cual es creada la Imprenta UNL, y donde posteriormente comienzan a circular de manera intensa las publicaciones que de su producción provienen.

En principio enmarca su estudio mapeando el contexto creciente del acceso a la lectura en el Buenos Aires de mediados del siglo XIX, otorgándole a las masas inmigratorias un rol protagónico en dicha dinámica de consumo. Posteriormente consigna que las revistas y otras publicaciones periódicas tuvieron un papel fundamental no solo en la difusión del libro y la lectura, sino también en la movilización de lectores en la esfera pública (Rubinzal, 2022:134), y posiciona a la frecuencia de la organización de eventos culturales, políticos, religiosos y recreativos para los lectores como posibilitadora de la instauración de lazos basados en las experiencias de lecturas. Destacamos la mención de la realización en este contexto de la primera Feria del Libro con cita en Buenos Aires en el otoño de 1943, como resultado de diversos

factores presentes en la constitución de las industrias culturales y de una cultura de masas (135).

El artículo indaga en el contexto santafesino de imprentas y editoriales, haciendo foco en la ciudad de Santa Fe y zonas aledañas. Conduce su mirada no solo hacia la edición comercial sino también hacia la edición universitaria, dualidad esta de especial interés para nuestro estudio.

Rescatamos del artículo una serie de fechas y datos cuantitativos, de los cuales destacamos la realización de la primer Muestra del Libro santafesino realizada en 1947 en el Club del Orden, donde se exhibieron 1.300 obras pertenecientes a más de 600 autores locales. Del catálogo de obras escritas por autores de la ciudad se desprende que entre 1876 y 1947 existieron al menos treinta imprentas en la zona.

Lo relevante que surge de este artículo es la mención y posterior indagación sobre la tarea influyente de Virginio Colmegna, tipógrafo de origen italiano que dejó su huella, no solo en la ciudad de Santa Fe sino en toda la Argentina, e inclusive fuera de ella. Colmegna fue dueño y jefe de talleres de imprentas de nuestra ciudad (*La elegancia, La Artística, Imprenta Colmegna*), que marcaron gran parte del devenir de la producción impresa en aque-

llas décadas entre 1880 y 1930. También fue destacable su quehacer como docente formado en las artes gráficas y, en particular, del libro impreso, ya que desde 1906 instruyó a tipógrafos en el *Taller de imprenta* de la Escuela de Formación Técnica y Profesional «Leandro N. Alem», del cual fue creador, y director entre 1920 y 1927.

El artículo de Rubinzal consigna que las editoriales santafesinas con más volúmenes de publicaciones que contaban con un catálogo importante surgen en los años '30: Editorial Castellví y Editorial Colmegna, ambas con un perfil comercial, no especializadas en ningún género en particular; y la editorial del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral la cual era parte de un proyecto académico, no comercial (140). Esta tensión entre la producción de origen comercial en contraposición a la producción académica y sin fines de lucro, se transformará en uno de nuestros vectores de reflexión para nuestro estudio, ya que múltiples aspectos que hacen a esta indagación (tipo de maquinarias, políticas de producción, avances tecnológicos, etc.) pueden ser leídos desde este aspecto dual del mercado editorial de aquel entonces.

A partir de este punto la investigación comienza a brindarnos datos de relevancia histórica e identitaria sobre la Imprenta UNL como brazo impresor del Instituto Social

UNL. El análisis de su producción, aunque mayoritariamente referido a su catálogo, aborda de manera tangencial la relación entre la institución universitaria, la autoría de los textos, la producción editorial y, finalmente, el público lector, cerrando así el circuito extensionista de difusión del conocimiento como misión primordial del Instituto Social UNL.

Una serie de datos que el artículo nos brinda será recuperada más adelante en este trabajo, pero de todos modos cabe destacar en este punto que el texto de Rubinzal avanza sobre la caracterización del público lector de aquel entonces, argumentando que el catálogo de la editorial universitaria estaba elaborado pensando en un lector preocupado por los problemas sociales e interesado por los temas científicos (143). Es así que los textos abarcaban distintas temas como derecho penal, biología, botánica, salud mental, pedagogía, historia, literatura, música, danza y, también, todo lo referido temas filosóficos, rurales, fabriles, etc. En relación a las tiradas, estas variaban entre 1.000, 1.500, 3.000 y 5.000 ejemplares dependiendo del libro y la calidad de los textos que fue reconocida mediante un diploma de honor otorgado en la Primera Exposición del Libro Americano y Español (1936) organizada por la Universidad de Chile (144).



2.1.3 Julia Torregiani: «Evolución tipográfica en la ciudad de Santa Fe»

Esta investigación, realizada por Julia Torregiani en el año 2017, se enmarca en su trabajo de Tesina final de graduación de la carrera *Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual FADU-UNL*, dirigida por Horacio Gorodischer.

Tal como se consigna en su subtítulo, la tesina indaga sobre el *Análisis de documentos públicos impresos con tipos móviles, desde su aparición (1830) hasta el uso de la máquina de escribir como método hegemónico (1930)*, recorte temático que coincide hacia su cierre cronológico con la década de creación de nuestro objeto de estudio, la Imprenta UNL. Es así que la investigación de Torregiani nos permite revisar aquel escenario de la ciudad de Santa Fe respecto de la impresión en tiradas de gran escala de piezas gráficas dentro —aunque no de manera exclusiva— de ámbitos estatales. Cabe aclarar en este punto, que a pesar de que los espacios que estudia no son de carácter educativo como la Universidad Nacional del Litoral, sí presentan puntos de contacto y similitud en referencia al acceso de recursos económicos y a la planificación presupuestaria institucional.

Profundizando en su línea de investigación, vemos que esta se centra en la recurrencia y frecuencia de la selección tipográfica realizada por los diferentes espacios de impresión de la ciudad de Santa Fe. Esto nos permite visualizar el contexto y la disponibilidad efectiva de familias tipográficas en la época de la creación de la Imprenta UNL. Estos datos son relevantes para nuestro estudio, ya que a partir de reconocer la oferta de tipografías y maquinarias podemos interpretar las recurrencias compositivas, estéticas y funcionales de las piezas gráficas, así como también —aunque no en todos los casos— identificar la imprenta o repartición estatal en donde se realizaba dicha impresión.

Rescatamos de la investigación de Torregiani la decisión metodológica de dirigirse a fuentes originales, no sólo lupa en mano, sino acompañando la observación con conceptos y categorías de la Comunicación Visual, otorgándole al estudio un enfoque que trasciende la indagación histórica y se sumerge en las lecturas desde la Comunicación Visual.

2.1.4 La imprenta recuperada de la Universidad del Cauca (Colombia)

Definimos como uno de los referentes principales de este trabajo al conjunto de experiencias, proyectos y saberes recuperados y desarrollados por el *Departamento de Diseño de la Facultad de Artes de la Universidad del Cauca* (Colombia).

El *Grupo de Investigación en Estudios Tipográficos* (GIET en adelante) desarrolla tareas como grupo adscripto a dicho departamento desde abril de 2014. Las líneas de acción que desarrolla son:

- Tipografía y Cultura Visual,
- Recuperación y visibilización del patrimonio tipográfico de la región,
- Prácticas del Diseño Tipográfico,
- Didácticas para el Diseño Tipográfico.

Este grupo de docentes e investigadores, liderado por la Directora del GIET Laura Sandoval, toma la iniciativa de recuperar y poner en valor tecnologías y saberes propios del taller de imprenta de la universidad, después de conocer las intenciones institucionales de descartar y hacer chatarra aquellos equipos y tipografías ya en desuso y en estado de abandono.

El proyecto *Entre plomos* es la investigación con formato de laboratorio, de experiencias que da origen a estas iniciativas que, como base y de modo transversal, articuló, en sus inicios y hacia su interior, las primeras acciones

formativas necesarias para poder abordar la problemática. En ese sentido y en un marco puramente académico (talleres, encuentros didácticos, *workshops*, etc.) se invitaron y consultaron a personas expertas en la impresión y las artes gráficas, para construir un marco referencial de conceptos y experiencias de oficio. Este accionar y compromiso se denominó a modo de manifiesto como *Salve la imprenta Unicauca*.

El proyecto se desarrolla y se amplifica en diferentes líneas de acciones e investigación, las principales son:

- *Semillero Locos por la tipo*: circulación continua de estudiantes y pasantes, realizando actividades académicas dentro y fuera de las cursadas ordinarias.

- *Armadura tipográfica*: persigue visibilizar el patrimonio tipográfico, de máquinas y oficios, generando conocimiento en torno a la recuperación y clasificación. Además se realizan registros del estado y la organización del material tipográfico, inventario de clisés y herramientas, tipos móviles y ornamentos (de madera y plomo), etc.. Por otro lado se recuperan catálogos y guías tipográficas originales de imprenta y se reimprimen actualizados. Además, y desde un enfoque hacia la reconstrucción histórica de oficios y saberes, se recuperan memorias de la imprenta en base a entrevistas y documen-

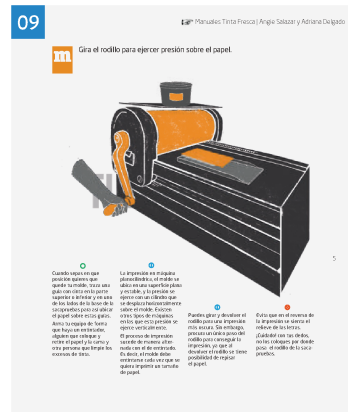
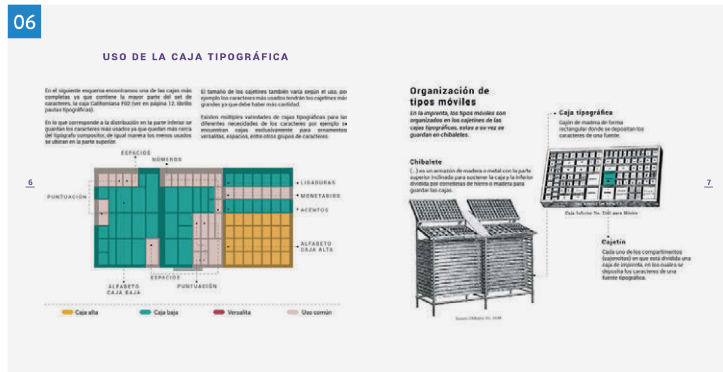
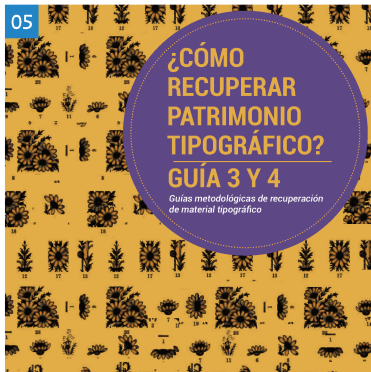
tación de recorridos guiados por antiguos directores y empleados de la imprenta [FIGURAS 03 A 06].

- *Tinta fresca*: estas acciones de investigación se realizan en el laboratorio gráfico de la Unicauca, con la participación principal de alumnos y pasantes pertenecientes al semillero *Locos por la tipo*. Este proyecto enfoca sus tareas en el fin del paso de lo intuitivo a lo reflexivo mediante la práctica, y la visualización de comportamientos de navegabilidad dentro de los talleres según los intereses formativos y de motivación personal. Se han diseñado piezas que apoyan el aprendizaje de herramientas y sus usos, además de manuales que explican los procesos y guías didácticas para los talleres de tipografía de la currícula ordinaria de la carrera de Diseño Gráfico en Comunicación Visual [FIGURAS 07 A 09].

- *Acervo tipográfico*: se plantea como proyecto en el año 2018 y se implementa durante los años 2019 y 2020. En aquellos dos años se logra capitalizar todo lo desarrollado por el proyecto *Tinta Fresca*, recuperando de aquellos saberes referentes a la clasificación de familias tipográficas y el mobiliario especializado que las contiene, para después componer e imprimir registros de archivo y catalogación. Es así que se chequean fuentes y glifos, pertenencia de estos a las familias originales, ajuste de cuerpos, etc. Además de realiza un registro fotográfico de moldes (formas) y especímenes (muestra acotada del set de caracteres completos de cada familia). En síntesis, se logran identificar todas las fuentes del taller, relacionando los demás proyectos que coexisten y dando solidez y sentido al programa raíz.



[FIGS. 03 Y 04] Portada y páginas interiores de publicación perteneciente al proyecto *Armadura tipográfica*.



[FIGS. 05 Y 06] Portada y páginas interiores de publicación perteneciente al proyecto *Armadura tipográfica*. [FIGS. 07 A FIG. 09] Portada y páginas interiores de publicación perteneciente al proyecto *Tinta fresca*.

■ Similitudes y diferencias

Nos parece oportuno señalar en este punto ciertas similitudes y diferencias de relevancia que hemos identificado entre nuestro proyecto y el de la imprenta recuperada de la Universidad del Cauca. Dichas características podrían ser de utilidad al momento de proyectar acciones y lineamientos de «recuperación» y «revalorización» de la Imprenta UNL.

Por un lado, la Imprenta de la Universidad del Cauca se encontraba en estado de abandono total. Sus talleres estaban clausurados y todas sus máquinas y materiales habían quedado en silencio. No es así el caso de la Imprenta UNL, que si bien en la actualidad registra una merma sustancial en su actividad productiva, aún se mantiene activa y dispone de personal en sus talleres.

Por otro lado, el proyecto de Unicauca ha desarrollado un recorrido específicamente enfocado en la recupera-

ción de su imprenta desde la investigación en didáctica; por nuestra parte, la UNL a través de su Museo Histórico sostiene actividades de preservación y difusión del acervo de la Imprenta UNL, pero el enfoque de estas acciones no apunta específicamente a la realización de prácticas formativas incriptas en las currículas de carreras afines a la temática dentro de la oferta formativa de la universidad, sino a la revalorización patrimonial desde una concepción ampliada de la activación museística.

Dicho esto, y como cierre de este texto, queremos exhibir el hecho de que el proyecto de la imprenta recuperada de la Universidad del Cauca ha sido una de las inspiraciones fundantes de esta investigación. Conocer de él formó parte de un conjunto de hallazgos que fueron motivo de los interrogantes que impulsaron nuestra Tesis.



2.2 Experiencias formativas

2.2.1 Encuentros Punctum del Museo Histórico UNL

Dentro del *Programa de preservación integral / Museo Histórico UNL*, además de las funciones tradicionales del museo como adquisición, custodia, restauración, investigación, exhibición y difusión, aparecen otras vinculadas a «la gestión de la preservación» y «la gestión del patrimonio natural o cultural», entendiendo a estas como actividades políticas/transformativas para la protección real del patrimonio integral. Es así que en relación a estos vectores se desarrollan una serie de procesos y actividades que apuntan específicamente a la preservación y puesta en valor del patrimonio tipográfico y tecnológico de la Imprenta UNL, concibiendo este acervo como portador de huellas y vestigios del devenir institucional de la UNL. En particular nos detenemos en una serie de encuentros anuales relacionados a esta temática: los encuentros Punctum.

■ Punctum: Encuentros de Artes Gráficas

De manera anual consecutiva durante los años 2019, 2020, 2021 y 2022 se desarrollaron en las instalaciones del Foro Cultural Universitario · UNL los encuentros Punctum. En sus diferentes ediciones el vector

común siempre fue la preservación del patrimonio tipográfico y de imprenta, pero a su vez este vector se concibe de manera ampliada y diversa, integrando experiencias desde lo educativo, lo tecnológico, el diseño gráfico, la investigación académica, la producción editorial, y la impresión tipográfica como arte y como activismo gráfico para la defensa de derechos, entre otros temas [FIGURA 10].

Consignamos a continuación una síntesis de dichas temáticas por cada edición:

Punctum 2019 / 1^{er} Encuentro de Artes Gráficas

Temática: Poner en valor las diversas técnicas y/o procedimientos gráficos

En esta edición se realizaron diferentes laboratorios creativos de artistas locales y nacionales invitados, además de exposiciones sobre la temática.

Punctum 2020 / 2^{do} Encuentro de Artes Gráficas

Temática: Virtualidad y presencia de la Imprenta

En tiempos de virtualidad las experiencias, las historias de los oficios y las prácticas artísticas se cuentan a lo ancho del globo. / Actividad extra: Muestra de afiches *Resistencias tipográficas*.

Punctum 2021 / 3^{er} Encuentro de Artes Gráficas

Temática: Mujeres y artes gráficas

La reivindicación de la labor de mujeres comprometidas con la producción y recuperación de los oficios gráficos. / Actividad extra: Concurso de afiches *Acción Colectiva*.

Punctum 2022 / 4^o Encuentro de Artes Gráficas

Temática: Distintas expresiones de las artes gráficas

Actividades extra: Muestra *Agúzate*. Taller de impresión tipográfica La Linterna Cali. / Exposición *Ideas tipo*. Muestra de afiches realizados por la Imprenta UNL durante los primeros años de la recuperación de la democracia en Argentina.

■ La especificidad temática de los encuentros Punctum

La impresión tipográfica tradicional con tipos móviles aparece de manera transversal en todas las ediciones de estos encuentros. En relación a esto, y en particular para esta investigación, recorrer los cronogramas de actividades y los registros impresos y en video de las charlas y talleres realizados, permitieron construir un primer panorama nacional y fuera de la Argentina a partir del cual poder seleccionar referentes claves para desarrollar entrevistas para esta investigación. Además de esto, y a partir de conocer experiencias educativas afines con la temática, se logró comprender la escala de lo posible a ser recuperado de la Imprenta UNL, no solo en lo referente a materiales, maquinarias, oficios, saberes y espacios, sino también en lo referente al alto valor patrimonial institucional que posee el acervo de dicha imprenta.



[FIG. 10] Collage de imágenes de referencia a Punctum.

2.2.2 5^{to} Encuentro de Educación Tipográfica / EET 2018 / FADU·UNL

Los Encuentros de Educación Tipográfica (EET) nacen en el año 2014 con la intención de cubrir el vacío de espacios de reflexión en torno a la educación tipográfica formal en Argentina.

Estos encuentros han contado con el aval académico del Seminario Interdisciplinario de Bibliología del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM (México) y, además, con el auspicio de la Asociación Tipográfica Internacional (ATyPI), DISUR (red de carreras de Diseño en Universidades Latinoamericanas) y Tipos Latinos Argentina, entre otros.

El objetivo rector de cada edición de los EET es generar escenarios de debate en donde poder abordar temas referidos a la docencia tipográfica a nivel de grado, a saber:

- perfil docente que existe en Argentina;
- relaciones entre la producción teórica regional con las asignaturas tipográficas de grado;
- recursos (didácticos, bibliográficos y tecnológicos) utilizados en la educación tipográfica;
- relación de la actividad tipográfica profesional con el ámbito académico;
- situación de acceso a los recursos digitales, tales como fuentes tipográficas y bibliografía.

En particular, y debido a las temáticas abordadas —de especial interés para nuestra investigación— recupera-

mos como antecedente la quinta edición de los EET. Dicho encuentro tuvo lugar en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral, en el mes de mayo de 2018, y contó con la participación de docentes especializadxs en diferentes áreas de la enseñanza de la «tipografía»: Cecilia Brarda, Miguel Catopodis, Candela Caudana, Pablo Cosgaya, Rodrigo Cuberas, Marina Garone, Patricio Gatti, Silvia H. González, Horacio Gorodischer, Sabrina López, Alejandra Perié, Luciana Ramírez Farías, Paola Rodríguez, José Scaglione y Cristian Vazquez.

En las memorias de este encuentro y en la voz de Miguel Catopodis, uno de sus organizadores, se consigna:

«En los EET nos proponemos un espacio de reflexión para intercambiar ideas que permitan enriquecer las prácticas educativas en todos sus planos. Para ello convocamos a distintos protagonistas: docentes, autoridades, diseñadores gráficos y de tipografía, investigadores, autores, teóricos, estudiantes. [...] Necesitamos profundizar la mirada local, atendiendo a las características propias de cada punto del país [...] Pensar localmente, articular regionalmente [...] La tipografía da forma visual a nuestro pensamiento. Podemos seleccionar, o incluso diseñar, la tipografía que lo exprese de la manera más fiel posible. La tipografía, de este modo, se articula con el pensamiento. Enseñar a usar la tipografía implica, de alguna manera, enseñar a pensar».



El encuentro se estructura a partir de una serie de mesas y paneles donde después de las exposiciones se habilita una ronda de preguntas y debates sobre los tópicos abordados. En esta edición en particular, el árbol de contenidos se organizó en cuatro Paneles:

■ 1. Lo digital y lo impreso en el aula

El primer panel del Encuentro analizó la convivencia entre las distintas plataformas en las prácticas educativas del campo tipográfico. ¿Diseñar para el mundo impreso o para el entorno web? ¿Corregir en pantalla o en papel? ¿Entregas impresas o digitales? Se plantearon distintos abordajes en el aula, así como la relación entre los dispositivos tecnológicos en uso y la comunicación visual. Lo que cambió y lo que permanece. Las exigencias del mercado laboral.

■ 2. El taller de imprenta en la educación tipográfica

En esta mesa se compartieron experiencias que vinculan la enseñanza de la Tipografía con las prácticas, técnicas y procesos que ofrecen las máquinas de composición e impresión tradicional. Los expositores plantearon, además, los desafíos para docentes y alumnxs a la hora de articular la educación contemporánea con saberes en apariencia «antiguos», las tendencias «vintage», así como el rescate de los oficios gráficos.

■ 3. Bibliografía tipográfica

Se presentaron aquí los textos tipográficos considerados de relevancia, así como sus estrategias didácticas pa-

ra incentivar la lectura en prácticas educativas contemporáneas. ¿Lxs estudiantes del siglo XXI leen menos o leen diferente? Las opiniones fueron diversas e incluso contradictorias. En tiempos en donde las modalidades de lectura se han vuelto fragmentadas, es imprescindible reflexionar sobre los nuevos hábitos de lectura y la vigencia del libro impreso.

■ 4. Tipografía display & tipografía de texto

El panel que cerró la jornada puso de manifiesto las dinámicas propias de cada tipología tipográfica. Diferencias que se manifiestan en el uso de cada una de estas tipologías. La irrupción de las fuentes Script y el mercado tipográfico. Paradigmas vigentes y tensiones entre corrientes tipográficas. Elecciones de los alumnos en los trabajos prácticos. Estrategias para una enseñanza que contemple la selección adecuada de las familias tipográficas, de acuerdo a su función, identidad y estética.

A partir del análisis de la propuesta del encuentro identificamos en los Paneles 1 y 2 desarrollos acordes con temáticas específicas que exploraremos en nuestra investigación. Es así que del Panel 1, retomamos reflexiones y categorías analíticas de la ponencia de Silvia H. González: *¿Estudiás o diseñás? ¿Analogico o digital? ¿Ser o no ser?* y, por otra parte, en el Panel 2 haremos foco en el cruce de experiencias que proponen con sus exposiciones Alejandra Perié: *Tipografía y cultura material: saber cómo están hechas las cosas. Sobre lo útil lo concreto*, y Patricio Gatti: *Tipografía. Huella de un cuerpo. Texto y diálogo 2*.

¿Estudiás o diseñás? ¿Analogico o digital?

¿Ser o no ser? *Silvia H. González*

La ponencia de Silvia H. González propone un recorrido que va desde las implicancias de lo proyectual en la enseñanza académica de la Tipografía, hasta las dicotomías vinculantes entre la teoría y la práctica, entre lo analógico y lo digital y por último entre el papel y la pantalla. Lo que en particular nos interesa de estas reflexiones es que estos aparentes pares opuestos en realidad plantean un juego de tensiones, donde operar dentro de ellas no se delimita a un orden técnico sino que, por el contrario, suponen una toma de partido, una postura epistemológica y a *posteriori* disciplinar/profesional.

A partir de reconstruir sus casi 30 años de práctica docente como titular de la asignatura —tanto en FADU·UNL como en FADU·UBA— González define que la Tipografía es una materia proyectual y que, por esta razón, su enseñanza es compleja, ya que vincula las diferentes materias: tiene todo lo proyectual del diseño gráfico y lo particular y específico de lo tipográfico.

Hacia el centro del desarrollo de la ponencia, y esto nos interesa recuperar, reflexiona sobre la universidad pública y masiva, asociando las implicancias de esta condición y contexto formativo a la implementación de dinámicas didácticas que se mueven dentro de la tensión «teoría y práctica». A su vez, y en la misma línea, explora y recupera tradiciones al interior de las propias cursadas de la asignatura, reponiendo las decisiones estratégicas

en relación a la masividad de estudiantes y de como esa condición del alumnado se resolvía combinando herramientas analógicas y digitales, pero siempre —y por la postura epistemológica de la cátedra—, el taller, el aula y el contacto corporal con el conocimiento, eran priorizados y puestos en valor.

Por último y hacia el cierre de la ponencia recupera a Paulo Freire⁰² y cita: «La obligación de profesores y profesoras no es caer en el simplismo, porque el simplismo oculta la verdad, sino la de ser simples. Lo que nosotros tenemos que hacer es lograr una simplicidad que no minimice la seriedad del objeto estudiado sino que la resalte». Y es esta frase de Freire la que resume gran parte de la postura de González, de la cual recuperaremos más adelante su amplificación didáctica.

A continuación y en particular nos interesa argumentar la incorporación de los contenido del Panel 2 de este 5^{to} Encuentro de Educación Tipográfica, ya que la baja del título de dicha mesa nombra palabra por palabra la temática que atraviesa nuestra indagación, puntualmente desde el enfoque educativo. A modo de fijarla en esta página reponemos dicho texto —antes de pasar al detalle de las ponencias en ella inscriptas—: «En esta mesa se compartieron experiencias que vinculan la enseñanza de la Tipografía con las prácticas, técnicas y procesos que ofrecen las máquinas de composición e impresión tradicional. Lxs expositores plantearon, además, los desafíos para docentes y alumnx a la hora de

02. Freire, Paulo (2005): *El grito manso*. Buenos Aires: Siglo XXI.

articular la educación contemporánea con saberes en apariencia «antiguos», las tendencias «vintage», así como el rescate de los oficios gráficos».

**Tipografía y cultura material:
saber cómo están hechas las cosas.**

Sobre lo útil y lo concreto. *Alejandra Perié*

En un principio Perié dialoga con Gatti acerca del misterio y atractivo que conlleva para un diseñador contemporáneo el objeto o la cosa realizada según un oficio artesanal o manual, y lo enmarca en el texto llamado *Materia y memoria* de Henri Bergson, donde el pensador se refiere al cuerpo como centro de acción, situado entre la materia que influye sobre él y la materia sobre la cual influye. A partir de este punto y durante gran parte de su exposición la actividad artesanal aparece de manera omnipresente, y siempre retoma para el análisis de esa categoría al autor Richard Sennet, a partir del cual reconstruye incluso su propia práctica docente.

Más adelante, y sobre algo en lo cual hacemos foco, Perié responde a la dicotomía *diseñador/artesano* de la siguiente manera: «Quien abandona temporalmente el tipo de alienación que pueden conllevar las tareas del mundo digital, para explorar el mundo de lo artesanal, por ejemplo en un taller de impresión tipográfica puede creer que está accediendo a una dimensión artística del diseño. Superada la instancia lúdica sabrá por sí mismo (o por lo que su maestro le diga) que hay que incorporar técnicas y procedimientos que implican la adquisición de ciertas habilidades que podrían ser juzgadas como anta-

gónicas al hacer del arte contemporáneo». Esta afirmación nos lleva a reflexionar sobre la inclusión genuina de las prácticas formativas relacionadas con la imprenta tipográfica tradicional en lo que concierne a la articulación de técnicas asociadas a la comunicación y no a la impresión de carácter artístico. Es decir, la técnica asociada a la producción de comunicación visual se deslinda de aquella que esta regida por las lógicas internas de un artista visual. Retomaremos este enfoque en nuestra propuesta.

Tipografía. Huella de un cuerpo.

Texto y diálogo 2. *Patricio Gatti*

Gatti comienza su exposición dialogando con Perié y argumentando que el sentido de la impresión artesanal como parte de la experiencia formativa en tipografía tiene que ver con la imposibilidad de conocer cómo diseñar un texto —por parte de un alumno— sin haber tenido que atravesar las circunstancias de empleo más rigurosas de la práctica tipográfica. Y, más allá de que puede parecernos un poco extrema la sentencia, comprendemos que cuando dice “textos” se refiere al diseño de un libro.

Más adelante reflexiona sobre el conocimiento en acción, y con interés recuperamos exactamente sus palabras: «No entiendo el aprendizaje de un oficio sin acción, sin observación, sin maestro. Sin haber pasado por esas etapas de aprendizaje, fundamentalmente prácticas. No es un saber horizontal, de discusión. El taller es absolutamente necesario y naturalmente la transmisión de saberes, experiencias, teorías y análisis de lo hecho, funda-

mentales». Es por esto, entendemos, que Gatti presupone que la existencia de un «maestro» es insustituible en dichas prácticas, y si bien no coincidimos con una asimetría tal en el aula, sí podemos trasladar esta noción a la figura de un guía que acompaña la construcción del conocimiento mediante la reflexión/acción.

Una lectura interesante de Gatti es la que realiza sobre la relación entre el cuerpo de la persona que imprime y el cuerpo tipográfico, es decir, sobre la corporeidad del tipo móvil (de plomo o de madera): «El cuerpo existe, pesa, tiene medida exacta, todo tiene medida exacta en tipografía, de lo contrario sería imposible componer. Por ejemplo, los blancos tienen medida exacta, para que ha-

ya blancos hay elementos físicos que los crean (lingotes, cuñas, interlíneas, cuadratines, ramas...), con sus posibilidades y limitaciones, el blanco no sale por defecto, hay una decisión precisa con una acción concreta que lo termina definiendo, lo mismo con las interlíneas». Esta reflexión tiene relevancia en sí misma, pero se reamplifica si la releemos combinada con otra idea que atraviesa toda la intervención de Gatti: la noción de «rastros» o «huella» de aquellos signos corpóreos —aunque también de aquellas letras caligráficas— en las tipografía digitales actuales. Este vínculo recorre el tiempo, el desarrollo de la imprenta y las artes del libro, partiendo desde las primeras prensas y llegando hasta las pantallas actuales.



2.2.3 El Taller de Imprenta de la Escuela de Educación Técnica Profesional (EETP) N° 601 «Leandro N. Alem»

La Escuela de Educación Técnica Profesional (EETP) N° 601 «Leandro N. Alem» es una institución que abrió por primera vez sus puertas el 21 de junio de 1896 en la ciudad de Santa Fe. La principal oferta académica que brinda la institución es una tecnicatura de nivel secundario que consta de seis años de cursado. El título que se obtiene una vez aprobados todos los espacios curriculares es el de Técnico en Informática Profesional y Personal. Paralelamente, se dictan Cursos de Capacitación Laboral: Diseño Publicitario, Encuadernación, Fotografía, Imprenta y Artes gráficas, Curso Práctico de Desarrollo de Emprendimientos, Software de aplicación al diseño digital.

■ El taller

El taller de imprenta de la escuela es creado en 1906 por Virgino Colmegna, reconocido pionero tipógrafo, editor e imprentero de la ciudad de Santa Fe de origen italiano. Allí formó al personal técnico para los talleres de la imprenta de su propiedad (Imprenta Colmegna) y para otras imprentas, tanto de la ciudad de Santa Fe como de sus alrededores. Fue en el taller de la escuela donde imprimió el libro de su autoría *Compendio de nociones elementales teórico-prácticas de la tipografía* en 1915. Existía una relación muy estrecha entre esta escuela y la

imprenta de Colmegna, ya que sus operarios se formaban en aquella y Virgino, en retribución, apoyaba a la institución con donaciones de dinero y máquinas.

El taller y el curso de formación en Imprenta y Artes gráficas sigue funcionando en la actualidad, apuntando desde siempre a la formación laboral técnica. A través de los años ha logrado actualizar la formación técnica y de operación de las nuevas técnicas y tecnologías de impresión y producción gráfica (serigrafía, *offset*, *láser*, router de corte, sublimación, etc.). La formación comienza a partir de la comprensión y experimentación con la *impresión tipográfica* y maquinarias antiguas que se mantienen en perfecto funcionamiento. Este saber iniciático permite posteriormente la interpretación de técnicas de las demás tecnologías, ya que la base compositiva, medidas y procesos formales sigue siendo la misma. Es así que además de las técnicas de impresión también se abordan otros conocimientos, como plegado y corte de papel, sistemas de encuadernación, producción de piezas de indumentaria, cartelería y demás objetos portadores de información gráfica.

Cabe destacar, y esto representa un dato importante para esta investigación, que el taller está instalado en un espacio con medidas reducidas, aproximadamente 40 m², y a pesar de estas dimensiones dispone de las maquinarias y

materiales necesarios para desarrollar la prácticas formativas de imprenta, recorriendo inclusive el proceso completo de producción (desde la composición de originales hasta el encuadernado o plegado de la pieza gráfica). Así es que en el taller encontramos muebles con centenares de familias tipográficas y materiales para la composición de matrices originales, máquinas de *impresión tipográfica*, puntilladora, guillotina, abrochadora, sacapuebas, dobladora y cosedora y prensa de mesa [FIGURAS 11 A 16].

Un dato aún más relevante en esta indagación es el hecho de que actualmente el Taller de Imprenta de la escuela cuenta en su planta docente y en carácter de formador en las áreas de impresión tipográfica tradicional con Antonio Sierra, *Diseñador Gráfico en Comunicación Visual* egresado de la Facultad de Diseño y Urbanismo de la UNL. El mismo Antonio asegura que su tránsito como alumno de dicho taller sirvió para completar—e incluso ampliar— su formación académica de grado, redimen-

sionando su relación tanto con lo tipográfico en particular como con lo disciplinar-profesional en general. Es así que en base a su experiencia personal—como alumno y como actual formador— confirma el interés que estas prácticas formativas suscitan en estudiantes de la carrera de *Comunicación Visual* y afines.

Finalmente, y no por eso de menor relevancia, el relevamiento del equipamiento realizado en las instalaciones del Taller de Imprenta de la Escuela Alem—así lo llaman las personas que lo habitan— lo define como un antecedente inexcusable frente a la posibilidad de recuperar maquinarias y materiales de la Imprenta UNL para ser reutilizados con fines formativos. Es de destacar en esta línea de reflexión la similitud de estas instalaciones con las de la Imprenta UNL en lo que refiere al área de *impresión tipográfica* tradicional, pensadas con «fines productivos» en la Imprenta UNL y con «fines formativos» en la Escuela Alem.





[FIG. 12] Tintas. [FIG. 13] Minerva tipográfica a motor. [FIG. 14] Lingotero para imposición. [FIG. 15] Burros con cajones de familias tipográficas. [FIG. 16] Prensa de mesa para encuadernación.



Capítulo 3

Marco teórico

Capítulo 3

Marco teórico

Tres campos de estudios se entrecruzan en esta investigación: el Educativo; el de las Tecnologías de la impresión en serie⁰³; y el de la Comunicación Visual. En este sentido entendemos a la Educación como un tipo de «práctica social» (Camilloni, 2007) y al Diseño y a la Comunicación como prácticas en las que se implican tres aspectos: el político, el tecnológico y el estético (Ledesma, 2010). Este será un eje de giro sobre el cual orbitarán, dialogarán y crecerán como en un «espiral ascendente» teorías provenientes de mi triple experticia: la formación adquirida en los seminarios que constituyen la Maestría en Docencia Universitaria (FHUC:UNL) —en curso—; el ejercicio de la profesión como Diseñador Gráfico en Comunicación Visual —en particular en Diseño Editorial—; y mis prácticas docentes en la asignatura Tipografía (nivel 1 y 2) perteneciente a la carrera de Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual (FADU:UNL).

Este proyecto propone pensar qué máquinas, herramientas, tipografías y maquinarias provenientes de los talleres de la Imprenta de la UNL pueden transformarse en un potente conjunto de instrumentos formativos. Esto significa reponer desde lo educativo aquel oficio

que dio pie a la democratización y al posterior desarrollo del conocimiento a mediados del siglo XV, a partir de la invención de la imprenta por Gutenberg.

El taller de impresión que inauguró la UNL en 1930 se concibió como un taller de avanzada, equipado para cubrir todo el espectro de publicaciones y piezas gráficas que hacían al quehacer académico y cultural de la ciudad de Santa Fe y su zona. Estas máquinas, herramientas y tipografías fueron quedando relegadas —con el correr del tiempo— por tecnologías que coadyuvaron para una mayor optimización de tiempos, costos de insumos y horas de trabajo del personal técnico. El rescate con fines educativos de estos materiales y maquinarias supone partir de procesos concebidos originariamente con una exclusiva finalidad productiva y adaptarlos a dinámicas didácticas enfocadas en la enseñanza de los conocimientos implicados en dichos procesos productivos —y que incluso los trascienden—. Esta transición no solo permite reponer el aspecto técnico del funcionamiento mecánico de dichos materiales y equipamientos, sino también recuperar el conocimiento experto y la pericia —es decir el oficio— del personal que los hacían funcionar.

⁰³. En este punto es relevante aclarar que la dimensión que llamaremos «tecnológica» es entendida en este estudio como aquella perspectiva de análisis que comprende el amplio espectro de las maquinarias, herramientas y procesos de producción en serie de materiales impresos, escindiéndose, en principio, de aquellos materiales, artefactos, procesos didácticos y teorías inscriptas dentro del campo de la «Tecnología Educativa». (Ver nota 04.)

A partir de aquí se evidencia la necesidad de contar con un andamiaje teórico que pueda enmarcar una indagación de corte complejo. En efecto, por un lado, la dimensión educativa nos enfrentará, no solo a lo concerniente a las políticas educativas y de desarrollo institucional determinadas por la UNL en el momento de la creación de la imprenta y sus primeros años de funcionamiento, sino también a lo que refiere a los campos de la Didáctica y la Epistemología en la que se enmarca la transición y adaptación propuesta. Por otro lado, todo lo relativo al aspecto Tecnológico nos ayudará a definir un perímetro posible de ser desarrollado con los materiales, herramientas y maquinarias provenientes de los talleres de la imprenta; esto implica poder reconocer e inventariar inicialmente cuáles

y cuántos son aquellos equipamientos plausibles de ser recuperados con fines formativos, cuestión que nos demandará construir una taxonomía básica de herramientas y usos. Por último —pero no menos definitorio—, el enfoque desde la Comunicación Visual nos brindará conceptos y categorías que nos permitan revisar y caracterizar la producción gráfica impresa de los momentos más relevantes de la Imprenta UNL, para descubrir en sus publicaciones aquellas huellas que nos ayuden a consustanciar su identidad y legitimarla como herramienta formativa.

Es así que a continuación se presenta el recorte de las nociones que conforman el Marco Teórico, organizado en los tres campos involucrados en la investigación: el Educativo, el Tecnológico y el de la Comunicación Visual.



3.1 Desde lo Educativo

■ Sobre «la práctica»

Para comprender mejor esta adaptación de tecnologías de la impresión en serie, en insumos formativos nos valdremos de la noción de «transformación de materiales en medios» que construye, desde el campo de la didáctica de las artes, Elliot Eisner (2004:107). El autor plantea que «cada material y cada forma artística impone sus propias posibilidades» y —prosigue— «lo que podamos lograr dependerá de lo que seamos capaces de hacer con el material. Este hacer representa transformar un material en un medio» (108). Lo que nos está diciendo es que la capacidad exploratoria es determinante no solo para descubrir aquellas posibilidades implícitas en dichos materiales, sino también para poder determinar cuáles son nuestras propias capacidades exploratorias. Es decir, un continuo girar entre el hacer y descubrir, donde una acción no existe sin la otra. Entonces, si el «hacer» es lo que «transforma», no hay chances de adaptación de los materiales si estos no se ponen en movimiento. Este punto es relevante para esta investigación, ya que la puesta en funcionamiento de equipamientos de la Imprenta UNL es uno de sus objetivos, es decir, refuncionalizar desde lo educativo aquellas maquinarias y herramientas que quedaron obsoletas por el avance imperioso de las técnicas modernas de producción impresa.

Nos es de especial interés esta cita de Eisner: «Las características de los materiales suscitan concepciones y aptitudes distintas en función de los límites y las posibilidades del material, y es dentro de los límites y las posibilidades del material donde se da la cognición» (109). Este pasaje enmarca uno de los objetivos de nuestro proyecto. En este sentido, proponemos extrapolar esta idea de transformación a nuestro objeto de estudio, es decir, reemplazamos lo que Eisner define como «materiales» por el posible conjunto de tecnologías a ser rescatadas de la Imprenta UNL. Esta posibilidad de transformación siempre compromete una valoración de doble especie: por un lado, la utilización de estos materiales habilita procesos de experimentación y reflexión; por otro, dichos procesos son determinados y limitados por la propia naturaleza de los materiales. A través de estos procesos reiterados y sucesivos de acción y reflexión entre «posibilidades» y «límites», es que se construyen y reconstruyen conceptos y modelizaciones que luego se vuelven en herramientas y recursos cognitivos plausibles de ser recuperados en la resolución de problemas similares.

Dentro de este proceso de «transformación de materiales y tecnologías en medios formativos»⁰⁴ comienzan a operar diferentes dinámicas subordinadas que intentaremos desagregar para caracterizarlas y hacerlas lentes

⁰⁴. Si bien conceptualizamos como medios formativos —a partir de las definiciones de Eisner (2004)— a aquel conjunto de tecnología, maquinarias, herramientas e insumos propios de un taller de Impresión Tipográfica tradicional, en un desarrollo futuro evaluaremos si la categoría de «materiales para la enseñanza» (Litwin, 2005) proveniente de la Tecnología Educativa es adecuada para sumar a la bordaje de la transformación de la Imprenta UNL.

con los cuales observar nuestra problemática. Una de ellas es la dinámica de «la práctica», ya que refuncionalizar desde lo educativo tecnologías concebidas para otros usos supone un entrenamiento a través del hacer directo, es decir, mediante una práctica. En nuestro caso «la práctica» está determinada por un hacer profesional atravesado por el saber experto del personal que opera/ba dichas maquinarias y herramientas.

Para desarrollar esta categoría tomamos el enfoque de doble sentido que Donal Schön propone para el término: «En el primer sentido, «práctica» se refiere a la actuación en una variedad de situaciones profesionales. En el segundo, se refiere a la preparación para la ejecución» (Schön, 1998: 65). En esta doble condición, Schön trabaja la complejidad del término, poniéndolo a prueba en sucesivos ejemplos de variadas profesiones, más precisamente en las diferentes prácticas propias de cada una de ellas. Para el autor, reflexionar sobre el saber disciplinar —recuperando y releendo las prácticas ya realizadas— es una dinámica propia del aprendizaje de dicho saber; pero también lo es el evaluar constantemente la práctica mientras se está en el medio de ella, sin desconstar que esto supone una mayor complejidad y velocidad en la acción reflexiva.

Retomar este enfoque complejo de la práctica —como actuación, preparación, reflexión y evaluación— para nuestra investigación, nos permite leer aquella transformación de materiales y tecnologías en medios formativos desde una óptica que repone el hacer y el entrenamiento, y que, a su vez, considera aquellas acciones pro-

pias de la práctica profesional. Es decir, experimentando con las mismas herramientas que utilizaban los profesionales que trabajaban en la imprenta en sus primeras épocas, es que podemos acercarnos a su práctica, y este «practicar la práctica» (Schön, 1998:65), forma y enseña mientras hace.

■ Revisar la práctica y construir saber

En este punto nos encontramos con otra arista o categoría que se deriva de este pasaje que ahora llamamos «transformación de materiales en medios», y tiene que ver con poder revisar la práctica para construir saber.

Esta dinámica es la naturaleza primera de estos tipos de aprendizaje basados en el entrenamiento y no en conceptos o teorías desarrollados y explicados previamente para después pasar a su aplicación. El explicar y aplicar se ven reemplazados por el hacer, mirar y volver a hacer. Para poder analizar este aspecto del proceso implícito en nuestro intento educativo es que retomamos la noción de reflexión desde la acción de Donal Schön (30). Inicialmente el autor desarrolla la idea de que los saberes previos nos ayudan a conceptualizar mientras hacemos, y que ese proceso natural a la vez puede ser motivado o puesto en práctica de manera consciente: «Si el sentido común reconoce el saber desde la acción también reconoce que algunas veces pensamos en lo que estamos haciendo. Frases como «pensar con los pies en el suelo», «tener mucho ojo», y «aprender haciendo», no solamente sugieren que podemos pensar en hacer, sino que po-

demos pensar en hacer algo mientras lo hacemos» (30). Este «hacer mientras se piensa» y este «pensar mientras se hace» va conformando un tipo de práctica, dentro de la cual queremos indagar para encontrar claves que nos ayuden a caracterizar el potencial formativo de lo que la imprenta de la UNL «ya no usa».

■ **Transponer saberes de oficio**

Otra de las problemáticas teóricas que la investigación expone es la de poder dirigir con certeza las intenciones didácticas hacia la recuperación de un oficio, pero no necesariamente para enseñar este o aquel, sino para incorporar aquellas habilidades y saberes que lo conforman con miras a explorar construcciones cognitivas de carácter más amplio, es decir, caracterizar el lenguaje de cierto oficio para decir, para acceder y aprender otra cosa.

Para esto traeremos a nuestro tiempo nociones de las propuestas educativas que el pedagogo Célestin Freinet desarrolló a partir de 1970 —partiendo de la crítica que realiza a la escolástica—, nociones que reconocemos como bases de una forma de desarrollar la práctica educativa con la cual coincidimos.

En el desarrollo de la propuesta pedagógica de Freinet la incorporación de la imprenta como herramienta educativa tiene un lugar central, ya que desde su incorporación como material pedagógico se transforma en el primer eslabón de una cadena de acciones y exploraciones educativas que van moldeando su propuesta. La imprenta y sus métodos (aunque el uso que hacía era muy ru-

dimentario) le permitieron acercarse a la experiencia concreta de la producción de mensajes de todo tipo, comenzado por correspondencias interescolas y llegando a periódicos escolares, desarrollando lo que luego se definiría como Texto libre. La producción del propio texto —el propio mensaje y por ende el propio sentido— es lo que permite a las personas que están en una situación de aprendizaje implicarse tanto en el proceso generativo como en el resultado de dicho proceso.

Esa búsqueda, esa exploración hacia el interior del acto comunicacional, es lo que intentamos reponer cuando elegimos los procesos de impresión directa —donde sin acciones intermedias la matriz impresora compuesta a mano y entintada se transfiere por presión directa al impreso en papel— como herramientas que habitan el sentido complejo de la imagen, aquel que permea inexorablemente la técnica y el sentido, la teoría y la práctica, la forma y el contenido. En ese camino, Freinet desarrolla una serie de nociones y categorías teóricas que van conformando una propuesta pedagógica a favor de achicar las distancias entre lo aprendido y las vivencias de las personas que aprenden. En este escenario cognitivo, la experiencia directa y la implicancia en los procesos de construcción de sentido ganan en jerarquía cognitiva por sobre las explicaciones detalladas, la búsqueda de comprensión en base a abstracciones y el mero relato de las experiencias de la clase tradicional escolástica.

En contraposición a esta última, Célestine Freinet desarrolla la noción de «tanteo experimental», uno de los conceptos transversales a toda su obra y que queremos

retomar especialmente en esta investigación. Según el autor el tanteo experimental es un proceso que se estructura en tres fases: ajuste, búsqueda y progresión. La simplicidad y la evidencia de esta secuencia hace que en repetidas ocasiones sea dejada de lado en los procesos educativos, sobre todo en aquellos en donde el aprendizaje es desnaturalizado, es decir, donde el aprendizaje es concebido como un proceso externo al ser y no parte de su esencia y pulsión cognitiva.

La estructura nodular del «tanteo experimental» —a) Ajuste, b) Búsqueda y c) Progresión— es de vital importancia para esta indagación, ya que le pone nombre a una secuencia de tres momentos que son consecuentes con

las posibilidades educativas del proceso de impresión con maquinarias y tecnologías obsoletas recuperadas, que son el objeto de nuestro estudio. Esta secuencia nos servirá para testear de forma experimental el potencial didáctico del proceso formativo implícito en la transformación de materiales en medios, acentuando las dinámicas de trabajo/oficio por sobre las posibilidades de los materiales en sí.

Cerramos este apartado con una cita de Célestine Freinet que reúne algunas de las expectativas del alcance educativo de nuestra investigación: «La inteligencia manual, artística, científica, no se cultiva por el uso de las ideas únicamente, sino por la creación, el trabajo y la experiencia» (Freinet, 1970:26).



3.1.1 La práctica y el proyecto

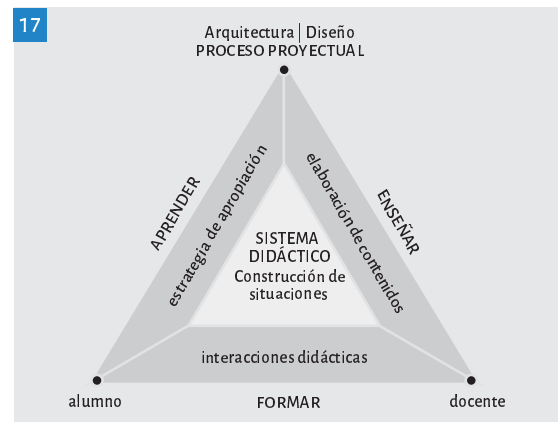
Si bien esta investigación se centra en la recuperación desde lo educativo dicho enfoque se circunscribe a la enseñanza dentro del campo de las «disciplinas proyectuales». Este perímetro disciplinar surge por un lado de mi propia experticia en docencia dentro de la carrera de *Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UNL*, y por el otro, de la naturaleza de origen de nuestro objeto de estudio, es decir, una imprenta como productora de piezas de «comunicación visual».

Proyectar es anticiparse, es pensar en lo posible desde un lugar y un contexto dado, es imaginar la transformación de «esto» en «aquello», es construir ese cambio atravesando un proceso lógico, amplio y creativo. Es por esto que el saber proyectual está definido por cierta artificialidad, y necesita desarrollar habilidades y técnicas representacionales que le permitan prefigurar y prototipar las soluciones posibles a los «problemas» que enfrenta o descubre.

En particular en la FADU-UNL se articula una triada de carreras entrelazadas desde lo proyectual —Arquitectura y Urbanismo, Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual y Licenciatura en Diseño Industrial—, y a pesar de que «lo proyectivo responde a la tradición epistémica heredada de las carreras de Arquitectura» (Devalle, 2009: 380), estas tres disciplinas cohabitantes difieren claramente en su «objeto de saber disciplinar». Es así que identificamos respectivamente al «espacio» como objeto de estudio para la Arquitectura, al «mensaje» para el Diseño en Comunicación Visual, y al «objeto» para el Diseño Industrial. Esta triple naturaleza del saber proyectual determina enfoques de prácticas formativas de bases simila-

res en lo procesual, pero con desarrollos diferenciados en la medida en que las decisiones proyectuales superan la instancia de experimentación y reflexión simultánea y se acercan a los momentos de toma de decisiones de cierre de procesos generativos de resultados parciales o totales.

Nos interesa recuperar en este punto del presente apartado, la adaptación del triángulo clásico de la didáctica que realizan Mazzeo y Romano (2007), en el cual reponen y recontextualizan —en el vértice superior del «saber»— las dos nociones que detallamos anteriormente: por un lado el saber propio de cada disciplina —«arquitectura» y «diseño» en este caso—, y por el otro el saber propio del proceso proyectual [FIGURA 17]. Esta sinergia de doble especie es la esencia misma de las prácticas en los talleres que vertebran las carreras proyectuales en FADU-UNL.



[FIG. 17] Triángulo de la didáctica Mazzeo y Romano (2007).

3.1.2 La enseñanza específica de la Tipografía

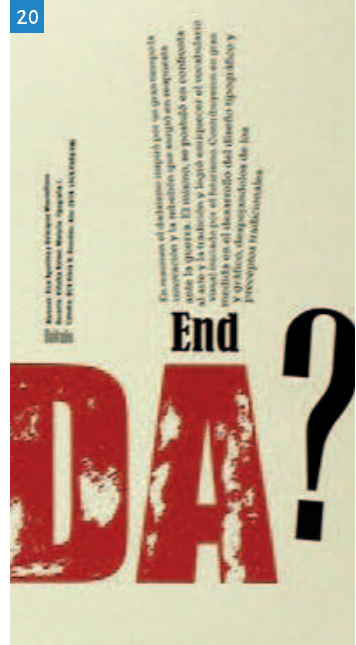
La «tipografía» —según nos dice la historia general de la imprenta— nace en el siglo XV acompañada de un racimo de oficios originales: impresores de libros, fundidores de tipografías en plomo, cortadores de punzones para matrices, entre otros. En su derrotero hasta nuestros días la «tipografía» recorrió múltiples derivas relacionadas con las tecnologías de impresión, el devenir cultural, lo estético y filosófico, y las condicionantes industriales y comerciales del sistema de producción capitalista.

Enseñar «tipografía» es enseñar a otorgarle un valor estético, una forma, a una de sus funciones irrenunciables: la legibilidad. Para Silvia H. González (2004) la tipografía «es un vehículo de comunicación, con aspectos semióticos y funcionales», y es esa una de las tensiones que atraviesa históricamente la enseñanza de lo tipográfico. Desde 1987 en la Argentina se instaló, de la mano de Rubén Fontana, la enseñanza sistemática de la «tipografía» (Fontana, 1996) en ámbitos universitarios públicos y de acceso masivo —formalizando así el fuerte vínculo de la disciplina con el oficio gráfico (Mazzeo, 2015:22)—, específicamente en la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Diseño, Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Desde entonces y hasta la actualidad los enfoques epistemológicos de dichas prácticas formativas han generado no solo innumerables cátedras y programas, sino también múltiples abordajes y reenfoques de aquella misma tensión de

origen: tipografía «en sí misma» o tipografía «en y como parte del mensaje». Es así que partiendo de la escritura y la caligrafía como origen de la tipografía (Bringhurst, 2014), y esta a su vez como origen de su rastro digital en la pantalla, en todo ese trayecto, su enseñanza no pudo trascender aún aquella dualidad antagónica. Incluso en la actualidad las asignaturas pertenecientes a currículas nacientes no logran posicionarse claramente frente a esto sin caer en inconsistencias didácticas. Es por esto que su inclusión curricular en los trayectos formativos existentes en las casas de estudios de las universidades argentinas es muy variada, dispar, e inclusive, algunas veces, incongruente con los lineamientos de los programas que la alojan.

De todos modos es imposible concebir la existencia y la enseñanza del Diseño Gráfico de nuestro tiempo sin la existencia y la enseñanza de la «tipografía». Es por esto que más allá del quiebre epistemológico expuesto más arriba, existen acuerdos respecto a los grandes temas que componen la formación básica en lo tipográfico dentro la Comunicación Visual: la tipografía desde la escritura a la pantalla, la tipografía como gesto o expresiva, la creación y diseño de familias tipográficas, la tipografía como imagen, la tipografía como portadora de identidad, la tipografía en movimiento, y, por último —la esencia de su origen, determinante en su presente y propulsora de su futuro—, la tipografía como texto y el universo del diseño editorial.





[FIGS. 18 A 20] Registros de procesos formativos llevados adelante en los talleres de Tipografía 1 y 2 / cátedra Silvia González / LDCV-FADU-UNL

Si bien por definición lo proyectual no es patrimonio del saber tipográfico, dado el contexto de esta investigación, es necesario contemplarlo a la hora de abordar la enseñanza de la «tipografía». A partir de esto se podrían identificar dos vertientes que —aunque permeantes de manera confusa en ciertas ocasiones— se desarrollan en sentidos contrarios. Por un lado esgrimen las tradiciones formativas —las artes del libro antiguo y las prerrogativas del vínculo maestro/aprendiz— y por el otro resisten a aquella linealidad las prácticas relacionadas con el pro-

yecto comunicativo, donde la «tipografía» —sin desprenderse de su doble piel que combina función y forma— se desobliga de sostener su pureza de origen.

Cerramos este apartado con una cita de González (2004), que nuevamente nos resume:

«Tradición romana y nuevas tecnologías. Estos dos términos son opuestos en apariencia; también es falsa la dicotomía entre teoría y práctica. El diseñador debe hacer una síntesis, plantearse qué es una cultura tipográfica y qué es un diseño tipográfico. Y evitar los dogmatismos».



3.2 Desde lo Tecnológico

Lo tecnológico atraviesa esta investigación de un modo continuo. A partir de la premisa de transformar materiales concebidos para la producción de imprenta en herramientas educativas, se abre un extenso campo de saber técnico y de procesos tecnológicos que anidaron en el origen de los talleres de la Imprenta UNL. Poder precisar nociones, categorías, tipologías, procesos y contextos de evolución histórica nos permitirá identificar cuáles herramientas y materiales caídos en desuso en la imprenta serían plausibles de ser recuperados.

Las tecnologías de imprenta se han desarrollado desde el siglo XV hasta nuestros días, su desarrollo ha sido partícipe indiscutido de transformaciones que alcanzaron a muchos de los aspectos de la vida cotidiana, pero aún y en mayor medida, modificaron el acceso y la construcción del conocimiento. Es por esto que estudiar lo tecnológico sólo desde un enfoque técnico sería, al menos para esta investigación, cerrar el diafragma de comprensión casi al mínimo. Proponemos entonces una valoración inicial de doble especie; por un lado buscamos nociones que relacionen el desarrollo tecnológico de la producción de imprenta con los cambios en los modos de ver, leer y comprender que se dieron en los momentos más emblemáticos de la producción de la Imprenta UNL; por el otro, establecemos un conjunto de términos técnicos en una suerte de metalenguaje inicial, para poder abordar durante el desarrollo de la investigación la identificación, la

catalogación y el inventario de las herramientas y materiales existentes actualmente en dichos talleres.

En principio nos interesa reflexionar sobre el impacto comunicativo que tuvo la creación de la Imprenta UNL en 1930 (este aspecto será desarrollado con carácter histórico en el *Capítulo 5: La Imprenta UNL*), atendiendo particularmente a las transformaciones que se dieron lugar en las publicaciones que circulaban a partir de la incorporación de materiales, procesos y tecnologías de producción de alta performance para la época. Entendemos así que aquella imprenta era un instrumento complejo, donde se conjugaban diferentes intereses de políticas educativas y de difusión, con herramientas, insumos, oficios y dinámicas productivas. Para indagar en esta problemática retomamos la noción del proceso de «estandarización» desarrollada por Elizabeth Eisenstein (2010). Si bien la autora lo propone para entender la revolución comunicativa (Eisenstein, 2010:67) acaecida en los años siguientes a la creación de la imprenta, su profundidad y complejidad nos permite traerlo al tiempo presente de esta investigación, o mejor dicho, al momento de arraigo de la Imprenta UNL en la escena comunicacional santafesina de mediados del siglo XX. Para Eisenstein, la estandarización es el resultado del traspaso desde una cultura manuscrita —aquella desarrollada por los amanuenses— hacia una cultura impresa (9). En dicho proceso la incorporación de dinámicas productivas basadas en rela-

ciones de medidas —tamaño de letras, espacios no imprimibles, grabados para ilustraciones, etc.— y formatos —tamaño de papeles, tamaños de prensas, etc.— comenzó a afectar el orden mismo de lectura y la escritura de los textos. A su vez, este proceso de repetición y producción de libros idénticos permitió la consulta simultánea de exactamente el mismo dato —cifras, nomenclaturas, mapas, referencias, ilustraciones científicas, etc.— en diferentes lugares por diferentes personas e inclusive en forma simultánea. Este hecho poco a poco fue generando un sentido de lo típico como resultado de una lectura estándar, pero a su vez propiciando el surgimiento de lo diverso. Asimismo el establecimiento y la puesta a término de teorías y paradigmas dispersos permitió la reflexión sobre las mismas, propiciando así el surgimiento de otras nuevas. Por otro lado, la estandarización de los resultados deviene de una estandarización del trabajo previo, particularmente por parte de las personas encargadas de las tareas de reunir los textos, editarlos e imprimirlos. Esto trajo aparejado el surgimiento de una comunidad que se nucleaba alrededor y dentro de las imprentas, fomentando la reflexión y la construcción de conocimiento. Es así que traer a esta investigación la noción de «estandarización» nos permite revisar las producciones de la Imprenta UNL, buscando claves en la recurrencia de las decisiones editoriales y de diseño, no solo atendiendo al resultado estético sino, por un lado, intentando corresponder las limitantes que la estandarización tecnológica imponía a los impresos y, por el otro, indagando en el impacto que dicha estandarización de publicaciones causó en las lógi-

cas comunicacionales de lo académico, de lo artístico y de lo extensionista en la UNL. Es importante señalar en este punto, que en un apartado posterior —3.2.1— retomaremos con mayor profundidad los conceptos desarrollados por Elizabeth L. Eisenstein en su libro *La imprenta como agente de cambio* (2010).

De manera concomitante con esto y como ya dijimos más arriba, una de las actividades importantes de esta investigación es la de contraponer el inventario inicial de la Imprenta UNL a un racconto detallado y sistematizado de lo que hoy existe en su taller. Para esto necesitamos abordar la construcción de un árbol de términos y definiciones en relación a lo puramente técnico tanto de los materiales, como de las maquinarias, herramientas y procesos propios de la producción desarrollada en dicha imprenta.

Obligadamente toda taxonomía impone un enfoque y un recorte. En nuestro caso, el buceo indagatorio que apunta a la recuperación desde lo educativo y hacia lo didáctico nos permite suponer —desde la propia experticia docente— cuáles de aquellas dinámicas propias del oficio de imprenta son las que prometen mayor caudal de potencial formativo plausible de ser implementado, en la medida en que reponen el trabajo manual y óptico. Es así que presentamos el punteo de términos de carácter general que utilizamos durante este desarrollo:

■ **Imprenta:**

Entendemos por imprenta al conjunto de técnicas y procesos que conducen al producto impreso de cualquier clase: libro, folleto, afiche, periódico, etc.

■ **Taller de imprenta:**

Nombraremos así al espacio físico en donde se desarrollan los procesos de *Imprenta*: composición de originales, impresión, guillotinado, encuadernación, laminado, etc.

■ **Tipografía / Impresión tipográfica**

Según el ortotipógrafo José Martínez de Sousa (1995) por tipografía se podría entender: a) el arte de componer tipos (diseñar letras, escoger y seleccionar tipos) y b) el procedimiento propio de la impresión.

Para esta investigación utilizamos la primer definición [a)] para el término «tipografía», ya que es pertinente con la denominación de la asignatura que se desarrolla en las carreras de Diseño Gráfico y afines en la UNL; y reservamos la expresión *impresión tipográfica* para nombrar al procedimiento de impresión [b)].

La técnica tipográfica, que surge en el siglo XV con la imprenta de Gutenberg, es un proceso de impresión en relieve en contacto directo de la composición con tipos móviles con el papel, y que puede combinar tipos (letras) e imágenes.

■ **Tipos móviles:**

Llamamos tipo móvil al objeto físico —bloque de metal o madera— que tiene en su parte superior el relieve de una letra invertida. La impresión con tipos móviles posee la ventaja de poder intercambiar estos tipos individuales para generar nuevas composiciones con los mismos obje-

tos. Esta es una de sus virtudes primigenias que hicieron que por siglos el sistema original se mantenga inalterable.

■ **Composición tipográfica manual «en frío» y mecánica «en caliente»:**

Desde la creación de la Imprenta UNL conviven en ella dos métodos de composición tipográfica. Uno de ellos es la composición tipográfica manual «en frío», que es la que se realiza con tipos móviles individuales de plomo o de madera y complementos de composición —materiales de blancos—; el otro método es la composición tipográfica mecánica «en caliente», que es aquella a partir de la cual se generan líneas tipográficas (frases) mediante la acción de maquinarias que funden el plomo en el momento para transferirlo a un sistema de moldes y matrices.

■ **Relievegrafía:**

La relievegrafía es el tipo de impresión generada por una matriz con signos en relieve, donde la tinta se adhiere a dicho relieve para luego ser trasladada por presión al papel o soporte que la reciba. Dentro de este término también incluimos aquellas impresiones generadas por una matriz en bajorrelieve (más utilizada para ilustraciones u otro tipo de imágenes), donde la tinta queda atrapada en las incisiones generadas en una superficie dura —sea madera o metal— que también se traslada al papel o soporte mediante presión.





■ **Herramientas, muebles específicos e insumos del taller de imprenta:**

Bajo este conjunto de términos identificamos: tintas de impresión tipográfica; rodillos de entintado; papeles, cartulinas y cartones; muebles tipográficos (llamados también burros o chivaletes); mesas de composición; cajas tipográficas (que contienen signos ordenados por letras, mayúsculas, minúsculas, números, etc.); pinzas para extracción de signos de las cajas tipográficas; componedores tipográficos; tipómetros; etc.

■ **Morfotipografía:**

Marina Garone Gravier (2009) define como morfotipografía al conjunto de nociones generales de las partes, la estructura formal de los signos tipográficos y sus proporciones. Este término de carácter analítico será una de las categorías que tendremos como aliadas a la hora de indagar en el acervo tipográfico de la Imprenta UNL.

■ **Clasificación tipográfica:**

Para poder interpretar el universo de letras y familias de letras es necesario un instrumento organizador. Más aún a la hora de identificar y catalogar el existente de un taller de imprenta con miras a su recuperación con otros fines que no sean lo meramente productivos. Es así que entendemos como clasificación tipográfica a un conjunto de tipologías definidas por similitudes formales, funcionales y estéticas que ordenan diferentes familias tipográficas. Para esta investigación tomamos la clasificación tipográfica desarrollada por Silvia H. González para la cátedra de Tipografía de la Carrera de *Licenciatura de Diseño*

en *Comunicación Visual FADU-UNL*. Las tipologías tipográficas que define son: // Con serif // Romanas Antiguas / Romanas de Transición / Romanas Modernas / Egipcias // Sin serif // Geométricas / Ópticas / Humanísticas / Incisas // Decorativas // Scriptas // Manuales // Góticas .

■ **Tipometría:**

Llamamos tipometría al conjunto de relaciones tanto de las dimensiones de los signos tipográficos y su conjunto, como de los formatos de papeles, publicaciones, herramientas, etc. Cabe aclarar que las unidades de medición del universo tipográfico no se manejan en milímetros y/o centímetros, sino en puntos, picas, cíceros y demás denominaciones que surgen de su suma proporcional. En la impresión tipográfica la estricta correspondencia de los tamaños guarda relación directa con el modo de componer de manera estandarizada, a su vez estos valores y medidas son parte muchas veces de las propias herramientas y materiales que deberemos inventariar.

■ **Maquinarias de imprenta:**

Con este término alcanzamos a la totalidad de las máquinas de imprenta —de menor y mayor porte— con las que nos podemos encontrar en los talleres de impresión. Más allá de la denominación particular de cada una, inicialmente las podemos agrupar en: Máquinas de impresión tipográfica (minervas tipográficas, planas tipográficas, rotativas tipográficas) / Máquinas para pruebas de impresión (sacapruebas) / Máquinas de prensado / Máquinas de generación de matrices impresoras / Máquinas de guillotina / Máquinas de cosido y encuadernado.



3.2.1 *La imprenta como agente de cambio*

Como aclaramos anteriormente, en este apartado trabajaremos sobre el libro homónimo de Elizabeth L. Elsenstein (2010), dialogando con sus reflexiones y postulados, que por cierto han nutrido múltiples enfoques de esta investigación. En este sentido seguiremos el hilo narrativo y argumentativo de la autora buscando reconocer las llaves de sus razonamientos, para poder trasladarlas a la posterior indagación sobre nuestro objeto de estudio.

Desde un principio Elsenstein lucha contra la superficialidad de entender los cambios tecnológicos como meros movimientos del progreso técnico basado en las necesidades de las sociedades que analiza. Es así que para abordar la historia de la imprenta comienza preguntándose en el prefacio de su libro «¿cuáles fueron algunas de las consecuencias más importantes del paso de lo manuscrito a lo impreso?», y encuentra una primera respuesta a esto entendiendo que, por un lado, la aparición de la imprenta propició la difusión de la alfabetización pero que, a su vez, y por otro lado, alteró los vínculos de intercambio de saberes dentro de la comunidad del conocimiento.

A partir del invento de Gutenberg, a finales del siglo XV, la producción en serie de textos comenzó a migrar del púlpito del escriba a la prensa del impresor. Este tránsito revolucionó no solo las formas de aprendizaje, sino que fue determinante para el devenir de la construcción del conocimiento desde entonces y hasta nuestros días.

A partir de esto —y aún dentro de su prefacio— Elsenstein acuña el término «cultura manuscrita», al cual se refiere como «un término útil para referirme a actividades —tales como la producción y la copia de libros, transmisión de mensajes, comunicación de noticias, almacenamiento de datos— que se realizaron después de la invención de la escritura y antes de que existieran los tipos móviles», y como contraparte define «cultura impresa» como término para designar a todos los desarrollos y avances que se dieron posteriormente a Gutenberg dentro de occidente.

■ **Sobre los primeros impresores y sus talleres**

El paso de lo manuscrito a lo impreso afectó los métodos de preservación y de circulación de la información, esto se vio evidenciado principalmente en los talleres de los primeros impresores. Según la autora aquellos «talleres eran diferentes de los que dirigían los antiguos comerciantes de libros manuscritos y los libreros legos, porque contaban con máquinas nuevas y mecánicos capacitados para operarlas» (53). Además dichos espacios funcionaban como verdaderos centros de reuniones de las élites letradas y artesanos afines, donde se alentaba la colaboración interdisciplinaria, hecho que fue desdibujando paulatinamente la división del trabajo intelectual, propiciando el surgimiento de nuevas formas de creación conjunta.

Dado este contexto de cruces de saberes, hacia su interior «la imprenta alentó una combinación de actividades que eran tanto sociales como intelectuales. Cambió las relaciones entre los hombres de conocimiento, así como entre los sistemas de ideas» (73). Tanto es así que aquellos talleres que lograban aceptación entre sus vecinos se transformaban rápidamente en verdaderos centros culturales, transmutando y trascendiendo las funciones comerciales de dichas empresas en favor del intercambio cultural.

■ Sobre la construcción del conocimiento

Aquí hay un punto que queremos señalar: en el texto la autora se refiere al efecto positivo que tuvo la aparición de la imprenta en relación a la mayor eficiencia en la transmisión de información, impactando esto no solo en las posibilidades de los artesanos de acceder al auto aprendizaje por fuera de las universidades, sino también a que «fue igualmente importante para que los alumnos universitarios brillantes pudieran ir más allá de los conocimientos que les ofrecían sus maestros. Los estudiantes dotados ya no tenían que sentarse a los pies de un maestro para aprender un idioma o adquirir una formación académica» (63). Más aún y en este mismo sentido otorga renovado valor al aprendizaje por lectura en función de la disminución de la necesidad de apelar a técnicas mnemotécnicas —la rima por ejemplo— para la fijación de información precisa, redefiniendo en este proceso el modo a través del cual la sociedad preservaba dichos saberes, transformando para siempre la naturaleza de la memoria colectiva (63).

Por otro lado, la lectura en forma privada facilitó a los estudiantes el acceso al estudio de un número mayor de materias y, a su vez, sus maestros también veían ampliados sus propios horizontes formativos, ya que el acceso al dominio experto de contenidos era impensado antes de que la imprenta abaratara los costos de las publicaciones.

En esta misma línea, en ciertos campos de conocimiento, como la arquitectura, la geometría o la geografía, la imprenta hizo crecer las funciones de las imágenes a partir de reproducciones exactas, reduciendo así el uso de la palabra en textos explicativos. Incluso, la posibilidad de reproducir fielmente datos a partir de imágenes, implicó la vuelta de información visual que se había dejado en el olvido, ya que «muchos textos fundamentales de Tolomeo, Vitruvio, Galeno y otros sabios antiguos habían perdido sus ilustraciones después de haber sido copiados por siglos, y solo las recuperaron cuando lo escrito fue reemplazado por lo impreso» (66).

■ Impresores como pioneros de las artes publicitarias

En los talleres de los impresores antiguos además de libros se elaboraban anuncios comerciales, propaganda oficial, escritos no literarios y papelería burocrática, a su vez estos impresores comenzaron a operar como sus propios publicistas, ya que imprimían sus listas de libros y folletos y carteles con ofertas. En la misma línea «ponían el nombre de su establecimiento, el emblema y la dirección en la primera página de sus libros» (57), dando ori-

gen con estas prácticas a la generación de aquel lenguaje gráfico que *a posteriori* se transformó en mensajes dirigidos a convencer a los usuarios de las virtudes de tal o cual taller, es decir, hacer de sus atributos técnicos rasgos fundamentales de su identidad de servicio.

■ Sobre el proceso de «estandarización»

Dejamos para el final de este apartado todo lo referente al concepto de «estandarización» que construye Eisenstein a lo largo de su libro, ya que esta idea es una de las que retomaremos más adelante como herramienta de análisis.

El proceso de «estandarización», a partir de Gutenberg, estuvo involucrado en múltiples cambios en el modo de hacer y crear, en particular nos interesa en esta investigación enfocarnos en aquellos cambios relacionados con los campos del conocimiento y el desarrollo de su enseñanza y difusión a través del libro, y del proceso productivo que este último supone. Sobre los efectos de la «estandarización» en la enseñanza y la ciencia «cabría pensar que cierto incremento en la producción de textos viejos contribuyó a la formación de nuevas teorías. Quizás algunas características del nuevo método de producción de libros distintos de los antiguos también contribuyeron a generar dichas teorías» (68). Es así que del mismo modo que no podemos separar las ideas de los medios que se emplean para transmitirlos sin perder las condiciones históricas que las rodean y definen, tampoco podemos deslindar los estándares gráfico-lingüísticos de las pu-

blicaciones, de los avances tecnológicos y de los saberes técnicos que estos requieren para su aprovechamiento.

Es por esto que encontramos el origen de los estándares editoriales en las decisiones que tomaban los impresores en sus talleres a la hora de comenzar con un proyecto de edición e impresión, tal es así que «la estandarización [...] afectó cada operación asociada a la tipografía, desde la medición exacta para la fundición de tipos hasta la elaboración de grabados en madera del tamaño exacto para coincidir con la superficie de los tipos» (78). Un «humanista-impresor» (83) gozaba de absoluta libertad al definir la pauta estética y funcional de cada proyecto, pero a la vez no podía pasar por alto las valoraciones sobre los estándares que se adoptarían al momento de editar los textos e imágenes. Debía seleccionar o diseñar estilos de fuente adecuados y fijar las convenciones del taller relativas a la ortografía, la puntuación, las abreviaturas, etc.

Por último, otro aspecto relevante relacionado al proceso de «estandarización» es aquel aspecto concomitante de esta que se manifiesta en un mayor reconocimiento de la diversidad. Es decir, por un lado el establecimiento de ciertos estándares permitían el desarrollo de códigos comunes en lo estético, en lo funcional, y en la distribución intercultural, pero a su vez la regulación de este contexto daba lugar al surgimiento de lo diverso. Por todo esto elegimos cerrar este apartado con estas palabras de la autora: «Las publicaciones del siglo XVI no solo difundieron modas idénticas sino que propiciaron que se coleccionaran las que eran diferentes» (80).

3.2.2 La impresión tipográfica con tipos móviles

A partir del relevamiento y el análisis de antecedentes comenzamos a visualizar múltiples aspectos técnicos de los procesos de impresión y de las posibles prácticas formativas que de ellos se desprenden. La impresión con tipos móviles mantiene su carácter ubicuo a lo largo de toda esta investigación, desde los primeros hallazgos indiciales en relación a la Imprenta UNL, pasando por el contacto directo con la propia técnica en los Ensayos Prácticos, reapareciendo como eje de recuperación y revalorización en la investigación de la Universidad del Cauca, y definiéndose como eje a partir del cual se gira la historia de la imprenta como agente de transformación social, económica y cultural. Es por todo esto que haremos foco en esta técnica —hoy, una de las tantas de producción en serie de impresos—, que surgió como única y se sostuvo así por más de quinientos años, transformándose en el origen de una revolución comunicativa, educativa y social.

A continuación, y sin descontar sus implicancias históricas —que por cierto se caracterizaron en el apartado que antecede a este— precisaremos de manera simplificada de qué consta su mecánica compositiva y de copiado. A su vez considerando que esta investigación no está inscripta en un ámbito formativo específico de las artes

gráficas, vemos coherente abordar la siguiente caracterización de manera acotada, tal que sea útil al enfoque de los objetivos propuestos como guías de la indagación.

La impresión tipográfica es un proceso de copiado en relieve, a partir del contacto directo entre una composición de tipos móviles (letras en plomo o madera) entintados y un papel.

Llamaremos «tipo móvil» al objeto físico —bloque de metal o madera— que tiene en su parte superior el relieve de una letra invertida [FIGURA 31]. La impresión con tipos móviles posee la ventaja de poder intercambiar estos tipos individuales para generar nuevas composiciones con los mismos objetos, esta es una de sus virtudes primigenias que hicieron que por siglos el sistema original se mantenga inalterable [FIGURA 32].

Este proceso de impresión se inscribe dentro de las técnicas que engloba la *relievegrafía*. Esta se refiere al tipo de impresión generada por una matriz en relieve, donde la tinta se adhiere a la misma para luego ser trasladada por presión, al papel o soporte que la reciba. Dentro de este término también incluiremos aquellas impresiones generadas por una matriz en bajorrelieve (más utilizada para ilustraciones u otro tipo de imágenes), donde la





[FIG. 31] Tipos móviles de plomo (MH-UNL). [FIG. 32] Composición con tipos móviles de plomo (Talleres Imprenta UNL). [FIG. 33] Rama de plana tipográfica compuesta con tipos móviles de plomo y blancos tipográficos (Talleres Imprenta UNL).

tinta queda atrapada en las incisiones generadas en una superficie dura —sea madera o metal— que también se traslada al papel o so porte mediante presión.

El proceso de impresión tipográfica con tipos móviles no compromete solamente los bloques de letras e imágenes, maquinarias, tintas y papel; son necesarios además múltiples elementos accesorios que no percibimos en los impresos. Estos elementos se utilizan para fijar la composición que luego, una vez inmóvil, pasa a instalarse en la máquinas para su posterior copiado. Así es que nos encontramos con lingotes, espacios tipográficos, interlíneas, cuñas de ajuste y ramas tipográficas, que, como ya dijimos, son invisibles en la impresión, y es por eso que se los denomina «blancos tipográficos» [FIGURA 33].

A su vez, todos estos materiales y equipamientos conviven en los espacios de taller, definidos no solo por la presencia de las maquinarias de impresión y composición, sino también por aquellas otras asociadas al plegado y la encuadernación: dobladoras, prensas de encuadernado, puntilladoras, cosedoras a hilo, guillotinas y estampadoras. Además todos los insumos de este proceso complejo necesitan de sus respectivos lugares de guardado y preservación, entonces nos encontramos con lo «burros tipográficos», donde las «cajas» de cada una de las familias tipográficas se clasifican por tipo y tamaño; lingoteros para los blancos tipográficos; casilleros para espacios e interlíneas; estanterías para pliegos de papel de diferente tipo y gramaje; armarios cerrados para proteger las tintas de la luz, etc.

Nos interesa referirnos aquí a un aspecto de la impresión tipográfica que luego retomaremos a la hora del registro y recuperación de los saberes propios del oficio, y que tiene que ver con las labores y roles que se desarrollan dentro de un taller de impresión tipográfica. Para esta mención no podemos desprendernos de la historia del progreso de este medio, ya que los avances tecnológicos y la complejidad creciente de las maquinarias determinó el desarrollo de nuevas habilidades por parte del personal de los talleres y, en consecuencia, la especialización en alguna de las instancias de todo el proceso. Es así que a medida que se suceden los diferentes ciclos de la impresión tipográfica nos encontramos con editores, punzonistas, fundidores de tipos, impresores, correctores, ilustradores y grabadores, cajistas-tipógrafos, encuadernadores, maquinistas, etc.

Por último, una aclaración que consideramos útil para nuestra indagación. Se trata del recorte, no casual, que estamos efectuando en este apartado y que es fruto del enfoque que vamos construyendo a medida que avanzamos desde nuestros antecedentes hacia este marco teórico: deliberadamente hacemos foco en la impresión tipográfica con tipos móviles en la cual la composición se realiza de modo manual —la que se denomina como «composición en frío»—, y dejamos por fuera de nuestro recorte la *impresión tipográfica* de composición mecánica —denominada composición «en caliente»— como ser la linotipia y la monotipia, ambas técnicas basadas en la simultaneidad de la composición y la fusión de la aleación en base al plomo.



3.3 Desde la Comunicación Visual

Proyectar la imagen de una imprenta como posibilitadora de prácticas educativas implica partir de la base de que dichas prácticas forman parte de los itinerarios formativos de disciplinas en las cuales la impresión de piezas gráficas define en gran medida su especificidad. Mi labor docente en la *Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual* (FADU-UNL) —en particular en la asignatura Tipografía (en sus dos niveles)— se ubica en el nodo de contenidos específicos disciplinares de dicha carrera. Este espacio formativo está definido por todo aquello que confiere al universo de la escritura, la tipografía y el diseño de piezas gráficas tales como libros, periódicos, afiches, marcas tipográficas, folletos, periódicos, etc. Dicha labor a su vez se complementa con mi actividad profesional en el campo del Diseño y la Comunicación Visual y en los procesos de producción gráfica impresa. Todo esto le suma a esta indagación académica una mirada desde la experticia propia del hacer disciplinar, y vuelve a girar nuevamente sobre el saber y la práctica. En este sentido, recuperar para este espacio educativo el oficio implícito en las dinámicas productivas de la Imprenta UNL —sobre todo aquellas relacionadas con el uso de maquinarias y herramientas antiguas y en desuso— significa reponer el entrenamiento óptico/manual que se pone en juego durante el proceso compositivo y de reproducción de mensajes basados en letras, palabras y textos.

Dentro de este escenario formativo del campo del Diseño en Comunicación Visual, surgen los principales interrogantes que dan origen a esta investigación. Estas inquietudes educativas y profesionales se entrecruzan, y es así que la propuesta de transformación de materiales tecnológicos en medios formativos impone una reflexión sobre qué tipo de profesional se está formando y, a su vez, qué es lo que estas prácticas pueden sumar a su trayecto curricular y a su perfil profesional.

En primer lugar —y si se quiere de modo referencial—, la transformación de materiales tecnológicos en medios formativos aquí es estudiada hacia el interior de un contexto educativo, entendiendo a lo educativo y a la educación como una «práctica social» (Camilloni, 2007). A partir de este posicionamiento frente a la formación en Comunicación Visual necesitamos —para avanzar— poder reflexionar sobre qué y cómo se enseña dentro de dicho campo. Para esto, retomamos algunas reflexiones y nociones de María del Valle Ledesma que nos ayudarán a desentramar varias cuestiones teóricas implicadas en estas preguntas. Sobre este punto, dice la autora:

«Para determinar su pedagogía, seguramente, es un dato importante considerar que el diseño gráfico nace, como profesión, en relación con la tipografía y el cartel aunque, tampoco es un dato menor la relación de parentesco con la arquitectura o su vinculación con los artesanos de la imprenta» (Ledesma, 2010:89).

Podemos reconocer en esta afirmación la legitimidad de nuestras expectativas formativas para el rescate propuesto. Por un lado, estas prácticas fundacionales de la disciplina están estrechamente vinculadas con las máquinas, tipografías y materiales en desuso en la Imprenta UNL. Por el otro, la relación o parentesco con el campo disciplinar de la Arquitectura y la vinculación con los artesanos de la imprenta nos reubica en un espacio de coincidencia —académica y territorial— insoslayable: los talleres de la Imprenta UNL se ubican en Ciudad Universitaria UNL, mismo predio ocupado por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, casa de estudios de la carrera de *Licenciatura de Diseño en Comunicación Visual*, nacida en el seno de la carrera de Arquitectura.

3.3.1 Lo técnico y lo estético

Otro aspecto que atraviesa disciplinariamente esta investigación es el relativo a la relación entre lo técnico y lo estético. Dicha dupla conceptual cobra relieve frente a la intención manifiesta de formar en lo estético a través de reponer el aspecto técnico del hacer. El interrogante sería: ¿El aprendizaje de la técnica es anterior e independiente de la consideración y el tratamiento estético de la pieza? O, en todo caso, y es sobre lo que queremos indagar ¿esta técnica no condiciona y configura ya una estética? Ledesma desarrolla una noción

A su vez —y desde un enfoque más epistemológico— este parentesco de origen entre la imprenta y el Diseño Gráfico interpela su pedagogía actual desde un espacio fundacional. Tal es así que se nos presenta el siguiente interrogante:

¿De qué modo el contacto y el trabajo con las máquinas de la imprenta nos permite repensar los modos de enseñanza actuales del Diseño Gráfico?

Lejos de aventurar respuestas en esta investigación, confiamos en el escenario de análisis y reflexión que estamos construyendo, el cual, si bien no persigue redefinir aspectos curriculares estructurales, se perfila como una indagación de fuerte recuperación didáctica.

de técnica de doble especie y la ubica en el centro mismo de la definición disciplinar del Diseño gráfico y la Comunicación Visual:

«... abordar el diseño es abordar esa relación conflictiva con la técnica. Nacido como expresión de la era técnica <tanto por su relación con la industria de producción como por las técnicas de reproducción>, el diseño gráfico debe hacerse cargo de esa antinomia histórica, pensándose como lugar en el que lo estético y lo técnico cohabiten». (41)



A partir de aquí entendemos que lo técnico no se puede escindir de lo estético en las prácticas formativas para las cuales proponemos recuperar tecnologías y materiales. Esto mismo se transforma en un aspecto relevante para nuestra investigación, y nos mueve hacia un planteo ideológico disciplinar de carácter implícito: si la técnica es también —o en todo caso condiciona a la— estética, esto significa que no existe *per se*, es decir, la técnica no se puede desarrollar sin una reflexión formal ni la reflexión formal puede independizarse de la técnica. Este vínculo entre lo técnico y lo estético puede comple-

mentarse a partir de estas reflexiones de María Ledesma:

«Ninguna época se hace a través de sus técnicas sino que son las épocas —y sus relaciones de poder— las que permiten y usan las técnicas con tal sentido».

«El diseño gráfico no es neutro ni da cumplimiento beatíficamente a las «necesidades de comunicación visual» de la sociedad contemporánea. Estas necesidades, estas comunicaciones, estas visibilidades «tienen dueño»: pertenecen a un grupo, a un sector, a un bando; en fin, a algunas de las múltiples fragmentaciones de la sociedad contemporánea». (42)

3.3.2 Diseñador Gráfico como Operador cultural

■ Reponer oficios es tomar partido

Para esta investigación reponer el oficio significa, por una parte, restituir la totalidad de la práctica del Diseño como estrategia formativa; y, por otra, realizar una toma de partido disciplinar, es decir, establecer un posicionamiento político sobre esas técnicas y sobre las relaciones de poder en que se inscriben. En este punto retomamos una de las inquietudes nombradas más arriba, aquella que tiene que ver con cuál es el perfil profesional que alojará dichas prácticas formativas basadas en la transformación propuesta de materiales tecnológicos en medios formativos. María del Valle Ledesma (120) contrapone un profesional del Diseño for-

mado para desarrollar estrategias consumistas, con otro —al cual elige y postula— formado para proyectar estrategias diseñadas para enfrentar la crisis. Es así que para este último desarrolla la noción *Operador Cultural*, y desagrega un conjunto de capacidades e intereses que lo definen:

«Partimos de pensar en un *Operador Cultural* que se proponga operar desde los márgenes de la cultura; de un *Operador Cultural* que mire la crisis como un lugar de conflicto de poderes que aplastan a los posibles poderes en pugna; de un *Operador Cultural* que no considere lo visible como el mal de la época sino que considere que el sis-

tema de poder «ha generado» una visibilidad monstruosa; de un *Operador Cultural* consciente que las redes de estrategias comunicacionales son polimorfas y polifuncionales en tanto atraviesan todos los nodos y planos de la cultura y la sociedad independientemente de los saberes o de la voluntad de los agentes... Creemos que este *Operador Cultural* puede hacer consciente su estrategia y prefigurar algún tipo de intervención». (118)

Entendemos que este *Operador Cultural* debe estar formado para poder reconocer situaciones en las cuales debe intervenir y no solo responder a demanda. Es decir, el operar y el intervenir están asociados al hacer, a su vez, ese hacer está asociado a la técnica. Es así que mantener en relieve la formación técnica implícita en la recuperación del oficio es, para nosotros, entrenar y formar la capacidad y los intereses necesarios para poder problematizar la realidad.



Capítulo 4

Metodología

Capítulo 4

Metodología

La metodología prevista se organiza en base a tres momentos: «exploratorio», «descriptivo» y «analítico». En el momento «exploratorio», las actividades apuntan a obtener información y datos históricos concretos sobre la Imprenta UNL: lectura y análisis de relevamientos y de reconstrucciones históricas; estudio de documentos institucionales; realización de entrevistas a referentes claves de la Imprenta UNL, del Centro de Publicaciones UNL, del Museo Histórico UNL y a especialistas sobre las artes de la impresión tradicional a nivel nacional; recopilación de datos sobre tiradas de impresión de diferentes publicaciones y demás piezas gráficas; rastreo de inventarios del equipamiento original de los talleres; etc. Por otro lado, pero aún dentro de este primer momento, se desarrollaron una serie de *Ensayos prácticos* con el fin de obtener testeos iniciales de naturaleza didáctica. En el momento «descriptivo», se busca identificar y caracteri-

zar las líneas de producción y de acción de la Imprenta UNL, prestando especial atención a la difusión de lo Científico, lo Artístico y lo Extensionista como norte de su actividad; sumado a esto, se planifica el desarrollo de un inventario actualizado de los materiales, tecnologías y maquinarias existentes en los talleres de la imprenta. Por último, en el momento «analítico», se propone un estudio sistemático del fenómeno explorado y descrito previamente, persiguiendo: a) comprender y explicar su pasado para contrastarlo con su presente; b) identificar fortalezas y debilidades; c) redescubrir sus funciones desde un enfoque educativo.

La triada de perspectivas propuestas —Educativa, Tecnológica y de la Comunicación Visual—, atravesará en todo momento el proceso de investigación, ya que la definimos como el eje de giro del proceso espiralado y ascendente propuesto como modelo reflexivo.



4.1 Nonágono semiótico

La investigación organizará sus tareas de análisis de datos relevados a partir del modelo operativo denominado Nonágono Semiótico, desarrollado por Claudio Guerri (Guerri, 2014). Esta metodología se representa a través de un ícono-diagramático que logra disponer en el plano dos postulados centrales de la teoría semiótica de Peirce. El primero es que todo signo puede ser considerado a partir de tres categorías: la primeridad —que comprende las cualidades formales y conceptuales de los fenómenos—; la segundidad —que atañe a la actualización material del fenómeno, a su carácter de acontecimiento individual y contingente—; y

la terceridad —que corresponde a las leyes, los valores, las razones—. El segundo postulado peirceano plantea la «recursividad signica», según la cual cada uno de los aspectos que componen el signo puede ser pensado, a su vez, como un nuevo signo y así lograr una nueva distinción en tres aspectos.

El resultado de la combinación de estos postulados es una tabla de doble entrada que funciona como un dispositivo interpelador que nos posibilita cartografiar la complejidad del fenómeno analizado, así como presentar de manera relacional los distintos aspectos formales, materiales y valorativos [FIGURA 34].

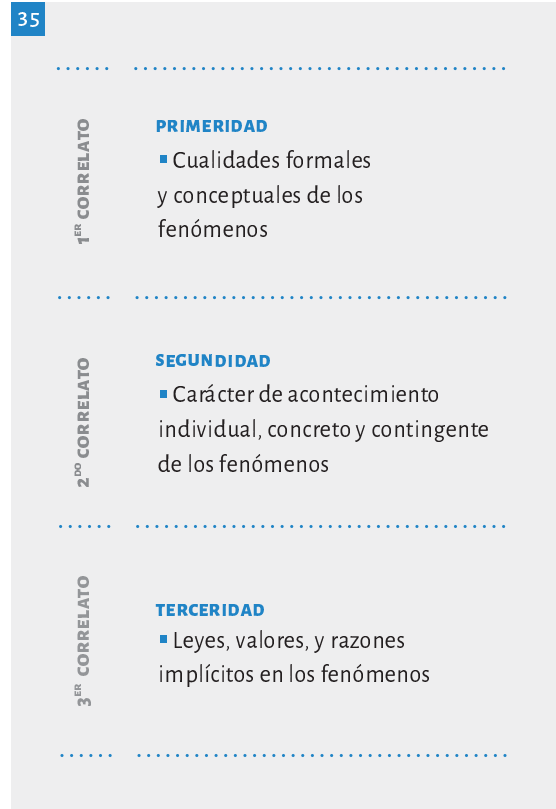
34

		F POSIBILIDAD	FORMA	E ACTUALIZACIÓN	EXISTENCIA	V NECESIDAD O LEY	VALOR
F PRIMERIDAD	FORMA	FF FORMA DE LA FORMA	1	EF FORMA DE LA EXISTENCIA	2	FV FORMA DEL VALOR	3
E SEGUNDIDAD	EXISTENCIA	FE FORMA DE LA EXISTENCIA	4	EE EXISTENCIA DE LA EXISTENCIA	5	VE EXISTENCIA DEL VALOR	6
V TERCERIDAD	VALOR	FV FORMA DEL VALOR	7	EV EXISTENCIA DEL VALOR	8	VV VALOR DEL VALOR	9

▪ Signo/fenómeno analizado: Imprenta UNL

A la hora de estudiar la Imprenta UNL identificamos, hacia el interior de su configuración como signo fenomenológico, tres grandes instancias que haremos dialogar con las categorías peirceanas [FIGURA 35], incluidas en la metodología propuesta. De este modo reconocemos la correspondencia existente entre: la instancia de los conocimientos y saberes de imprenta, «primeridad»; la instancia de las tecnologías de impresión, «segundidad»; y la instancia que reúne las políticas editoriales y de impresión, «terceridad» [FIGURA 36].

A partir de establecer estas relaciones iniciales en el modelo triádico las reservaremos para ser recuperadas en los momentos «descriptivo» y «analítico», principalmente para reflexionar sobre la actualidad de la Imprenta UNL y la representación de otra posible imprenta, donde el enfoque educativo transforme aquellas maquinarias y materiales del proceso de impresión en insumos de prácticas formativas. Cabe destacar en este punto que también reconocemos correspondencias entre las tres instancias y los correlatos con los tres aspectos que propone Ledesma (2010) —el «político», el «tecnológico» y el «estético»— como implícitos en las prácticas de Comunicación Visual. Este último punto de correlación será clave a la hora de acercar aportes para la revalorización de la Imprenta UNL, ya que permitiría posicionarse por fuera de los aspectos funcionales y productivos, trascenderlos y reenfocar desde el significado y lo simbólico.



[FIG. 35] Correlatos (lectura horizontal) y Categorías Peirceanas.

1 ^{ER} CORRELATO PRIMERIDAD	FORMA DE LA FORMA <ul style="list-style-type: none"> · Saber tipográfico · Tipometría · Oficio de imprenta · Saber editorial · Conocimientos tecnológicos · Gestión de producción 	EXISTENCIA DE LA FORMA <ul style="list-style-type: none"> · Galeras de corrección · Originales de imprenta · Pruebas de impresión · Prototipos de piezas gráficas 	VALOR DE LA FORMA <ul style="list-style-type: none"> · Valores estéticos de las publicaciones y piezas gráficas · Valores estéticos de las familias tipográficas
2 ^{DO} CORRELATO SEGUNDIRIDAD	FORMA DE LA EXISTENCIA <ul style="list-style-type: none"> · Familias tipográficas de plomo · Máquinas de imprenta · Herramientas de composición · Papeles y tintas · Mobiliario técnico · Taller 	EXISTENCIA DE LA EXISTENCIA <ul style="list-style-type: none"> · Libros · Folletos · Boletines universitarios · Afiches · Diplomas de graduación · Revistas académicas 	VALOR DE LA EXISTENCIA <ul style="list-style-type: none"> · Valores concretos de las publicaciones y piezas gráficas en el contexto académico y no académico
3 ^{ER} CORRELATO TERCERIDAD	FORMA DEL VALOR <ul style="list-style-type: none"> · Literatura · Artes del libro y lo impreso · Políticas de difusión · Políticas educativas · Resoluciones Rectorales · Resoluciones HCS UNL 	EXISTENCIA DEL VALOR <ul style="list-style-type: none"> · Incorporación activa del saber · Habitar lo extensionista · Adquirir hábitos de lectura · Participación en eventos y encuentros difundidos 	VALOR DEL VALOR <ul style="list-style-type: none"> · Difusión del saber · Difusión de la Ciencia, el Arte y la Extensión

4.2 Análisis de documentos institucionales

Durante esta investigación se logró construir y revisar un *corpus* de documentos institucionales que fueron la letra de las políticas educativas y de difusión de la UNL en relación a su imprenta. En pos de elaborar el contexto histórico institucional en esta instancia de la indagación se abordó desde la concepción de «investigación documental no estadística» (Sautu, 2007:169); en particular hemos hecho foco en aquellos primeros años de carácter constitutivo de la Imprenta UNL, rastreando sus misiones originales relacionadas al Instituto Social de la UNL.

Sumado a esto, el Museo Histórico de la UNL nos abrió sus puertas y sus archivos para que podamos acceder a sus acervos. Pudimos revisar los documentos institucionales disponibles a la fecha tanto en formato físico como en formato digital (digitalizaciones propias del MH-UNL).

Es así que se realizaron lecturas indagatorias y registros escritos y fotográficos de:

- **Resoluciones Honorable Consejo Superior UNL**

57 tomos // septiembre 1922 a mayo 1970

- **Resoluciones Rectorales UNL**

17 tomos // junio 1927 a junio 1958

- **Resoluciones de imprenta y órdenes de trabajos**

8 tomos // 1946 a 1961

- **Estatutos UNL**

16 Estatutos // 1922 a 2012

4.3 Análisis de producción impresa Imprenta UNL

Se estudiaron materiales gráficos recuperados y preservados por el Museo Histórico UNL (afiches culturales, publicaciones académicas y de difusión cultural), siguiendo la pista de aquellas huellas y claves identitarias existentes en las prácticas propias de producción de la imprenta.

Se destacan a los fines de nuestra indagación las publicaciones del Instituto Social UNL (período disponible 1930/1960), es especial los ejemplares pertenecientes a las series *Biblioteca pedagógica* y *Temas Bibliotecnológicos*. En la misma línea, aquella que se define respecto de la difusión de la labor institucional, científica y artística de la UNL, podemos citar también, con carácter de relevancia, los ejemplares del Boletín Informativo UNL (período 1920/1972).

Por otro lado accedimos a los ejemplares de los Estatutos UNL (período 1922/2012). Estas publicaciones nos revisten un doble interés, por un lado su lectura indagatoria nos acerca a la normativa jurídica que organiza la vida institucional de la UNL y de sus unidades académicas, escuelas e institutos, y por el otro nos permite el seguimiento preciso del modo de impresión de estos documentos en la misma Imprenta UNL, atestigüando los avances tecnológicos a partir de las decisiones técnicas.

Por último, las visitas al MH-UNL nos permitieron tomar contacto con lo recuperado y atesorado de los talleres de la Imprenta UNL, nos referimos a ejemplares de familias tipográficas de uso institucional, tacos de grabados de artistas locales utilizados en publicaciones emblemáticas, y catálogos de tipografías impresos por y para la Imprenta UNL durante sus años de mayor apogeo y producción.

4.4 Ensayos prácticos

Durante el cursado de la *Maestría en Docencia Universitaria* (FHUC-UNL) y hasta el momento del inicio de escritura de esta tesis, se realizaron una serie de «experimentos de campo» (Sautu, 2007:169) —a los que llamaremos *Ensayos prácticos*— con el objetivo de poner en acción ciertas herramientas del proceso de impresión tipográfica tradicional recuperadas de imprentas que dejaron de funcionar. A su vez, estos ensayos persiguen testear las diferentes dinámicas que allí se articulan, a partir de la observación en base a indicadores.

Centradas en el momento «exploratorio» instrumentado en la metodología propuesta, estas intervenciones tuvieron lugar en espacios públicos de diferente naturaleza —ferias culturales, editoriales, de diseño y arte; y centros educativos— de la ciudad de Santa Fe y localidades cercanas.

Dichas actividades de testeo se desarrollaron en conjunto con la Diseñadora Gráfica en Comunicación Visual DGCV Pamela Nuñez, enriqueciendo con su aporte la posibilidad de planificación, realización y reflexión. A partir de este hecho resulta importante señalar que estas «observaciones y participaciones con identidad visible, activa y con asunción de roles» (167), se instalaron desde una dinámica propia de un taller formativo, definiendo dichos roles —en algunos de los ensayos— de manera concreta, es decir, docentes guía frente a un grupo de estudiantes.

■ Indicadores de observación y participación

Los *Ensayos prácticos* realizados se configuraron atendiendo a condicionantes mixtos, por un lado las demandas propias de cada situación y espacios a habitar (tipo de evento, público asistente, entorno espacial, determinantes de tiempos de duración de la intervención, etc.), y por el otro aquellas inquietudes de origen didáctico y de testeo. Es por esto que los indicadores de observación y participación se pensaron como líneas de indagación generales y flexibles, es decir, que puedan contemplar la posibilidad de reajustarse a la situación dada.

■ Indicadores de observación y participación:

- *Interés en el mensaje verbal*
- *Interés en componer con tipos móviles*
- *Interés en entintar*
- *Interés por las técnicas de impresión y sus herramientas*
- *Interés solo en la pieza ya impresa*
- *Interés en la pieza propia y ajena*

Al cierre de este apartado consignaremos una serie de reflexiones surgidas de la evaluación de estos *Ensayos prácticos* a la luz de los indicadores propuestos. A su vez dichos resultados serán recuperados más adelante para nutrir las propuestas en las instancias de cierre de esta investigación.



4.4.1 Detalles y registros

Charla/Taller *Impresión tipográfica para el activismo gráfico*

Organizada por la Escuela Municipal de Formación e Innovación y la Escuela Municipal de Bellas Artes «Int. Ángel O. Pedrazzoli» / San Justo / septiembre 2023

[Actividad realizada con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes]

· Tópicos de la propuesta para este evento:
Activismo gráfico / Producción y Diseño / Contexto

· Contexto: *Semana de las Artes y de la Cultura* desarrollada en la ciudad de San Justo de la provincia de Santa Fe. El desarrollo dentro de una institución educativa permitió el testeo del interés por estas prácticas dentro de la formación de docentes de artes plásticas y disciplinas afines. Asistencia numerosa a la charla/taller con buena respuesta de participación a las consignas y a la experimentación colectiva.

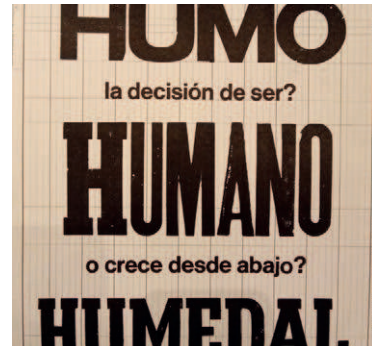


FA! Feria de Arte

Organizada por Delta, Fronda, Flama / 2da edición / Patios del Solar de las Artes / Santa Fe / diciembre 2020

·Tópicos de la propuesta para este evento: Humedales

· Contexto: feria de arte expandido, organizada con artistas y gestores de la ciudad de Santa Fe, que frente a la necesidad de encontrarse se reunieron simbólicamente en sus producciones. Circulación reducida en contexto de pos pandemia.



Feria del Libro Nacional y Popular

Organizada por Nomeolvides Cultura, Busatto
4^{ta} edición / FESTRAM / Santa Fe / noviembre 2019

· Tópicos de la propuesta para este evento:
Golpe de estado / Aborto / Estado-Religión

· Contexto: feria con charlas de destacadas personalidades de la cultura y política local, nacional e internacional, amplia oferta editorial, paneles temáticos, paseo de artistas, shows en vivo. Alto nivel de convocatoria y circulación. Diversidad de público se acercó y experimentó en la intervención.



FLIA Santa Fe Feria del libro independiente y alternativo

Organizada por gestores independientes

Biblioteca Lola Mora / Santa Fe / diciembre 2019

· Tópicos de la propuesta para este evento:

Patriarcado / Consumismo / ESI / Lectura

· Contexto: feria de marcado perfil independiente y alternativo con exposición de libros y fanzines, música en vivo, performances, proyecciones, etc. Diferente perfil de público que posibilitó otro tipo de interacción a la intervención anterior (generación de tópicos durante la jornada, etc.).



4.4.2 Reflexiones evaluativas de los *Ensayos prácticos*

A partir de la evaluación de las observaciones realizadas se logró construir un cuerpo de reflexiones que se transformaron en aportes e insumos de las líneas de actividades formativas que propondremos más adelante en el texto de esta investigación. A continuación presentaremos una selección de las que consideramos de mayor relevancia a nuestros fines.

En relación a generar el propio texto (Freinet, 1970) notamos una marcada preferencia e interés por la creación de nuevos mensajes —para luego componer e imprimir—, ya sean propios o de construcción colectiva.

En lo referente al proceso de impresión registramos un alto grado de actividad y entusiasmo durante las fases de elección de signos, composición y armado. A su vez, en la medida en que comienzan a surgir las propias limitaciones que supone esta técnica, el interés migra y se enfoca en una visión más general del conjunto compositivo, dando como resultado valiosas reflexiones durante la acción (Schön, 1998) sobre las partes y el todo. También notamos que de las fases que hacen al proceso completo, el momento que mayor motivación genera es el instante mismo de la impresión —en el caso de estos ensayos correspondía a «pasar el rodillo» del sacapruedas por sobre el relieve entintado de la composición para luego retirar la copia—, tanto durante la acción concreta de ese «imprimir», como así también al ver «lo impreso».

Por otro lado, cabe señalar la relación que se establece con la pieza impresa, ya sea la propia o cualquier otra que se haya realizado en el momento. Cada una de ellas se concibe como huella instantánea de un proceso

de fuerte implicancia, del cual hacemos una doble lectura. Por un lado el proceso de impresión no se concibe escindido de su resultado, son una sola cosa, eso genera una inmediata identificación con dicho proceso, lo hace propio, posee entonces el crédito para modificarlo. Por otro lado, el haber transitado todas y cada una de las fases de ese proceso, permite reconocer en la imagen lograda cada una de las decisiones tomadas previamente. Este «tanteo experimental» —a) Ajuste, b) Búsqueda y c) Progresión— tal cual lo define (Eisner, 2004), este devenir reflexivo, es de vital importancia. Poder desandar fácilmente aquel recorrido que lleva a la pieza impresa, habilita de inmediato la posibilidad de modificar dichas decisiones, corregir, y volver a imprimir.

Por último, una reflexión de carácter general: según nuestras observaciones la temática de la *impresión tipográfica*, así como las tecnologías y los materiales implicados en sus procesos, generan alto grado de interés, pero a la par también registramos ideas instaladas de que es un proceso «demasiado difícil», «demasiado lento» y que «por algo se dejó de usar». Si bien reconocemos que la técnica es ampliamente compleja y que su saber experto está lejos de poder ser incorporado en un taller acotado, lo que señalamos en este punto es que dichos preconceptos pueden operar en contra de la base motivacional necesaria para la efectividad de prácticas formativas. Es por esto que resulta imprescindible para tal fin poder determinar con precisión la naturaleza, el alcance y el destino de los saberes que se pretenden construir según el grupo destinatario de dichas prácticas.

4.5 Hacia un *Inventario sensible*

Siguiendo en línea con el momento «descriptivo» de esta investigación, se realizaron estudios de campo en la Imprenta UNL, inventariando aquellas tecnologías, materiales y saberes plausibles de ser reconcebidos desde lo educativo. Este movimiento de búsqueda y rastreo apunta a construir un *Inventario sensible* actualizado de dicha imprenta. Para direccionar esta acción indagatoria retomamos a Sautu (2007) cuando postula que «aún cuando algunos estudios se planteen en el nivel observacional, los conceptos sensibilizadores o las variables se derivan de ideas teóricas», es decir, en nuestro *Inventario sensible* no sólo «observaremos» el acervo existente, sino que pondremos, desde aquí, una conceptualización de dicho proceso sobre un vector formativo.

Además y en esta misma línea, hemos adquirido, por medios propios, equipamientos similares a los utilizados en la imprenta en sus primeras épocas, para realizar ensayos e intervenciones específicas dentro y fuera de los espacios académicos, con el fin de generar un circuito de construcción de saberes específicos que luego permitan afinar el proceso de *Inventario sensible* propuesto.

A partir de estas definiciones y después de haber conseguido permisos oficiales, se logró acceder a los talleres de la Imprenta UNL ubicados en Ciudad Universitaria UNL / Paraje El Pozo.

Durante cinco jornadas de cuatro horas cada una se tomó contacto con el personal de la imprenta, en particular con su actual coordinador José Lupis, quien ofició de guía del recorrido por los diferentes espacios.

A modo de síntesis caracterizamos y presentamos un listado de los aspectos relevados:

- Maquinarias de imprenta
- Herramientas de imprenta
- Tipografías y complementos de composición
- Mobiliario específico de imprenta
- Mobiliario de guardado y acopio de materiales
- Saberes de oficio / Experiencias
- Espacios físicos

Para una mayor claridad en la explicitación de los datos relevados se desarrollaron plantas esquemáticas de referencia de los espacios de taller, donde se puede observar, dimensionar y referenciar lo existente. A su vez estas plantas se complementan con registros fotográficos que, por un lado, recuperan detalles visuales que hacen a las particularidades de origen y época de procedencia de algunos objetos y maquinarias, y, por el otro, permiten observar el estado de conservación de lo inventariado.



4.6 Entrevistas

Como parte de los relevamientos inscriptos en el momento «exploratorio» de esta investigación, realizamos una serie de entrevistas a referentes claves dentro de cuatro áreas temáticas centrales de nuestro objeto de estudio. Por un lado, y en referencia al devenir del Centro de Publicaciones de la UNL (CPUNL), entrevistamos a su actual directora Ivana Tosti y a su predecesor en el cargo José Luis Volpogni. Por otro lado y en lo concerniente a la preservación del patrimonio institucional de la universidad entrevistamos a la directora del Museo Histórico de la UNL (MH·UNL) Stella Maris Scarciófolo. Por último, y en lo que refiere a reparticiones de la UNL, tuvimos encuentros —entrevistas y charlas técnicas— con Juan Cubile, último director a la fecha de la Imprenta UNL, en lo referente a su visión interna de la imprenta, desde su funcionamiento histórico hasta su presente tecnológico.

A la par, pero en este caso haciendo foco en la producción gráfica contemporánea realizada con *impresión tipográfica* y, en aquellas prácticas formativas asociadas a dicha disciplina, entrevistamos a tres referentes nacionales de participación constante en el circuito gráfico: Walter Uranga, Javier Alba y Rodrigo Cuberas.

■ Sobre el tipo de entrevistas

Las entrevistas realizadas responden, además de a su naturaleza de origen primario y cualitativo, a la categorización que realiza Ruth Sautu (2003), en la cual se iden-

tifican dentro del tipo «informal, abierta y exploratoria alrededor de un tema» (137).

Es pertinente mencionar en este punto que la selección de este modelo de entrevista responde a una de las justificaciones del abordaje de esta investigación, ya que parte de la alta factibilidad de acceso a estas entrevistas encuentra su origen en la relación directa —profesional y académica— que se mantiene con lxs referentes entrevistadxs. Es así que *a priori* se proyectaron preguntas que satelitaban alrededor de ejes de conversación definidos deliberadamente para cada una de las áreas temáticas, ya que sostenemos que los usos de la entrevista no siempre apuntan a incrementar nuestro conocimiento de los «hechos» sino, muy frecuentemente, a relacionar [...] universos existenciales [...] en una variedad de cruces, mezclas y superposiciones. (Arfuch, 1995:24).

■ Sobre los ejes de las entrevistas

En esta instancia nos interesa reponer los ejes que dirigieron las entrevistas diferenciados por áreas temáticas, y reservaremos para el Anexo la reposición de forma completa de las preguntas diseñadas para cada caso.

■ Ejes en referencia al CPUNL:

(Ivana Tosti / José Luis Volpogni)

- *Relación en la gestión CPUNL con la Imprenta UNL*
- *Porcentajes de trabajos encargados a imprentas privadas*
- *Incremento o decaimiento de tiradas de impresión*
- *Estado actual y visión a futuro de la Imprenta UNL*

- Ejes en referencia a la preservación patrimonial: (Stella Maris Scarciofolo)
 - Misiones de MH-UNL/ Programa de Preservación
 - Publicaciones de la UNL preservadas en archivos
 - Recuperación de materiales Imprenta UNL
 - Actividades del museo en relación a artes gráficas
 - Estado actual y visión a futuro de la Imprenta UNL

- Ejes en referencia al interior de la Imprenta UNL : (Juan Cubile)
 - Funciones y experiencias como operario de la imprenta
 - Formación laboral y saberes del oficio
 - Ciclos de producción
 - Derivación de trabajos a imprentas privadas
 - Maquinarias destacadas
 - Porcentajes de trabajos encargados a imprentas privadas
 - Estado actual y visión a futuro de la Imprenta UNL
 - Reconocimiento del sistema de impresión de piezas

- Ejes en referencia a la impresión tipográfica contemporánea y su enseñanza: (Walter Uranga / Javier Alba / Rodrigo Cuberas)
 - Primer contacto con la impresión tipográfica tradicional
 - Producción comercial / arte / enseñanza
 - Prácticas formativas / transmisión de saberes
 - Grado de interés en la formación en la temática
 - Estado actual y visión a futuro de la impresión tipográfica

■ Ejes como categorías

Los ejes de las entrevistas se diseñaron para una función doble de carácter diacrónico, por un lado —y como ya dijimos— como centro de giro de las preguntas en clave exploratoria durante el intercambio, y, por el otro, como categorías analíticas para el posterior cruce y análisis de las respuestas. Esta doble funcionalidad facilita el volver a escuchar y el análisis reflexivo, siempre desde un posicionamiento hacia el hallazgo, ya que en una indagación de este tipo siempre se juega al descubrimiento de una verdad (Arfuch, 1995:24).

■ Sobre los referentes claves

Para cerrar este apartado, y con la intención de reforzar por un lado, la pertinencia y el valor testimonial de las posteriores reflexiones basadas en estas entrevistas, y, por el otro, la selección e inclusión de estos referentes claves en esta investigación, reponemos a continuación y para cada caso un breve párrafo —extracto de una versión más extensa en Anexo— con referencias personales ligadas a nuestro objeto de estudio (por orden alfabético).

■ Javier Alba

(Impresor / Artista gráfico / Tallerista)

Museólogo y curador de artistas e impresores. Forma parte del *Grupo Escombros*. Trabaja para el Museo y Archivo Histórico del Bco. Pcia., crea la Sala de La Memoria en Casa Matriz. Desde el año 2016 dirige *Magianegra letterpress* La Plata, espacio dedicado a la experimentación con tipos móviles, la producción de gráfica artística y al dictado de talleres. Dicta *workshops* en otros talleres artísticos de la

ciudad y en conjunto con instituciones como el Museo Petorutti, Facultad de Bellas Artes, UNNOBA, Espacio de la Memoria (ex ESMA). Participa en muestras nacionales en lugares como el Espacio de la Memoria ex ESMA y el Centro Cultural Recoleta. Últimamente *Magianegra* ha participado también en diversas publicaciones nacionales y extranjeras siendo sus trabajos editados en Irlanda, Croacia y España y sus trabajos se muestran actualmente en museos como el Reina Sofía de Madrid, y en las ciudades de México, Chile, Uruguay.

■ Rodrigo Cuberas

(Impresor / Artista gráfico / Tallerista / Docente)

Es Licenciado en Diseño Gráfico y Comunicación Visual de la Universidad de Ciencias Sociales y Empresariales (UCES) de Buenos Aires, donde actualmente es profesor. Desde 2011 fue comprando tipos de madera y plomo, rescatándolos de viejas imprentas que cerraban. Con el paso del tiempo y la experiencia, adquirió lo que ahora es su colección de prensas y elementos de trabajo que mejoraron su proceso e impresiones. Hace 3 años tiene su propio taller tipográfico en un pequeño espacio que ya había funcionado como imprenta y donde también aprendió parte del oficio. Sin embargo, se mantiene fiel a la exploración experimental, buscando alternativas más allá de la técnica.

■ Juan Cubile

(Tipógrafo / Docente / Ex Director Imprenta UNL)

Se forma como impresor y tipógrafo en la Escuela de Oficios «Leandro N. Alem». Tiene su «bautismo» en las Artes Gráficas entrando a trabajar de aprendiz en la

Imprenta *El Turia* de la ciudad de Santa Fe. Trabaja en diferentes imprentas «fierro» de Santa Fe, en *Nuevo Diario* en el año 1969, y recibe ahí su llamado a las Artes Gráficas que no lo abandona hasta su jubilación. En 1972 trabaja en la imprenta Rikco y luego en la imprenta Bumaghin. Ingresa en 1978 y por concurso a la Imprenta Oficial de la pcia. de Santa Fe. Luego y a raíz de trabajar de manera breve en la Librería y Editorial Castellví, y luego en Editorial Colmegna, es convocado en 1979 por la Imprenta UNL. En 1994, es nombrado Jefe de Taller de la Imprenta UNL. En 2019 participa como jurado para el cargo de Dirección de la Imprenta de la Universidad de Luján (Bs. As.). A partir del año 2013 es designado como Director de la Imprenta UNL hasta su jubilación en 2023. Como docente es convocado por la cátedra de Tecnología en la carrera de *Diseño en Comunicación Visual (FADU-UNL)* y por la escuela «7 de Mayo» dependiente del Sindicato de Artes Gráficas de Santa Fe. Hasta su jubilación en marzo de 2023 es docente en el Curso de Imprenta y Artes Gráficas de la Escuela Alem.

■ Stella Maris Scarciófolo

(Directora Museo Histórico UNL)

Diplomada en Preservación del Patrimonio Natural y Cultural. Artista plástica. Autora del Proyecto de creación del Museo Histórico de la UNL y del Proyecto de creación del Museo Pedagógico de la Escuela Industrial Superior de la UNL. Fue Directora de Extensión Cultural de la UNL (2018-marzo 2020). Fue Directora del Museo Histórico UNL, (2008-2018). Retoma la dirección en el 2020 hasta la fecha. Es coordinadora y docente de la Asignatura Electiva «Acercamiento al Patrimonio Cultural del Museo Histórico»

desde el 2010 a la fecha, del Curso de «Preservación del Patrimonio» 2017-2018-2019 y del Curso de educación a distancia «Gestión de las colecciones en museos y archivos» / UNL desde 2016 a la fecha. Expositora en congresos sobre temas de museología. Ha dictado cursos de especialización en su campo de estudio y extensión universitaria. Evaluadora y asesora en su especialidad. Es autora y coautora de 14 publicaciones, investigaciones realizadas sobre las colecciones patrimoniales del museo desde 2008.

■ **Ivana Tosti**

(*Directora Ediciones UNL*)

Editora, Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Dirige Ediciones UNL y coordina el Programa de Lectura de la misma universidad. Integra el equipo de *Vera cartonera* (UNL/Conicet) en el que trabaja como asesora y como directora de la colección «Algo compartido». Integra el Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (FHUC:UNL) y el Programa Mundo editorial, lectura y traducción desde los estudios de género(s) y feminismos (UNSAM/Conicet). Sus intereses de investigación están vinculados con la historia de la edición en provincias del litoral, la edición de literatura en editoriales universitarias, y las trayectorias de editores de provincias como manifestaciones singulares de los campos editorial y cultural.

■ **Walter H. Uranga**

(*Tipógrafo / Impresor / Artista gráfico / Tallerista*)

Ha trabajado como tipógrafo y encargado de taller en

diferentes imprentas de Bahía Blanca. Desde 1991 es propietario de su propia imprenta (Imprenta Uranga). Ha editado y edita diferentes publicaciones de circulación local, además de formar parte de emprendimientos editoriales. Desde 2006 y hasta la actualidad se desarrolla como tipógrafo e impresor libre de proyectos artísticos tipográficos. Desde 2015 sus producciones han sido parte de muestras y exposiciones dentro y fuera del país. Actualmente se encuentra preparando una saga de cuatro libros objetos de poetas locales.

■ **José Luis Volpogni**

(*Ex Director Ediciones UNL*)

Licenciado y Maestro en Artes Visuales, cursó la Especialización en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes. Ha escrito diversos artículos y colaboraciones en libros, revistas y periódicos. También ha realizado labores de gestión y curaduría en Artes Visuales. Ha sido profesor desde el año 1988, y desde 2004 a la actualidad dicta clases en la Universidad Nacional del Litoral. Fue Presidente de la REUN (Red de Editoriales de Universidades Nacionales) del 2010 al 2013. Coordinador del Comité de Redacción de la revista *Carta Freudiana*. Director de Ediciones de la Cortada. Director de la revista *Apoyo Educativo* y presidente de la Fundación Pre/textos. También participó como jurado en concursos y fue ponente en diversos paneles, cursos, jornadas y congresos culturales.



Capítulo 5

La Imprenta de la Universidad
Nacional del Litoral

Capítulo 5

La Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral

5.1 Ciclos

Este capítulo se aboca a una reconstrucción de carácter identitario de la Imprenta UNL, organizada por ciclos y a partir del análisis desde las tres perspectivas construidas en el marco teórico: la *Educativa*, la *Tecnológica* y la de *Comunicación Visual*. Esta lectura reflexiva de la diacronía de las políticas educativas institucionales de la UNL que tuvieron como protagonista a su imprenta no pretende enfocarse desde la rigurosidad en la presentación de datos históricos, sino visitar aquellos momentos, hechos y eventos, desde un enfoque que, deliberadamente, pretende identificar continuidades, reelaboraciones y transformaciones de sus misiones editoriales originales.

Todo análisis de las instituciones de educación superior debe apoyarse en dos perspectivas: una interior, la naturaleza científica del conocimiento, y otra exterior, la presión que ejerce y las expectativas que abriga la sociedad (Gibbons, 1998:20), es por esto que los ciclos propuestos se construyen a partir de reflexiones que entrecruzan las tres perspectivas propuestas, dando lugar a un eje organizador diverso, no lineal, que atiende así la naturaleza compleja de nuestro objeto de estudio.

5.1.1 Contexto de creación

La Imprenta UNL nace como el brazo impresor del Instituto Social UNL, dependiendo sus funciones de la Sección de Publicaciones de dicho organismo. Según el acta de creación del 2 de mayo de 1930 [FIGURA 37] y por Resolución del Rector (interventor) Dr. Enrique Izzo, además de la finalidad específica de resolver la demanda creciente de impresiones propia de la universidad, la Imprenta UNL «puede organizarse [...] con un propósito de carácter educacional, y que sirva de base para el aprendizaje de un oficio» [FIGURA 38].

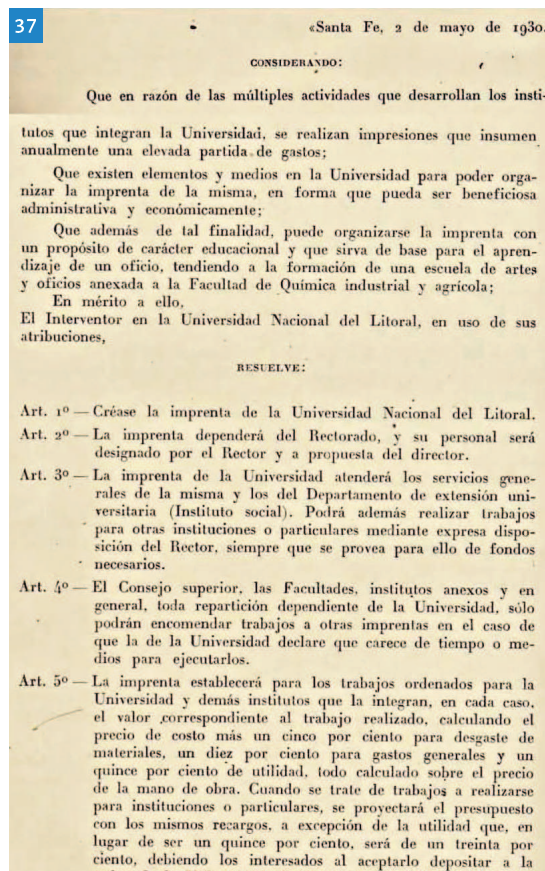
Sin descontar el contexto institucional de la UNL y de su Instituto Social (lo cual será retomado en el apartado 5.1.2), lo citado anteriormente se da en un escenario local —ciudad de Santa Fe— con múltiples aristas, tanto en lo referente al sector de imprentas y editoriales, como en lo que atañe a la formación en las artes gráficas.

En principio, y retomando la impronta del carácter formativo de la imprenta declarada por el Rector Izzo, es interesante señalar que el personal técnico que se convocaría para desarrollar tareas en los talleres de la Imprenta UNL provendría —y traería consigo sus saberes— de las

imprentas que funcionaban en aquel entonces en la ciudad de Santa Fe, por un lado, desde las instalaciones de aquellas dependientes del Estado Provincial y sus reparaciones y, por el otro, desde las editoriales e imprentas locales que contaban con talleres propios. A su vez —y continuando con la reflexión sobre el aspecto formativo—, desde 1906 funcionaba en la Escuela Profesional *Leandro N. Alem* el taller de formación laboral *Taller de Imprenta*, creado por Virginio Colmegna⁰⁵, donde se formaba a los tipógrafos e impresores que luego ingresaban como operarios en las empresas del sector.

Siguiendo con la visión contextual, hacia 1930 ya existían en la ciudad —además de una oferta variada de revistas de diferentes temáticas— periódicos tales como: *Santa Fe* (desde 1911), *El Imparcial* (desde 1914) y *El Litoral* (desde 1918 y vigente en la actualidad) (Rubinzal 2022:137). Sin duda alguna, la lectura de estas publicaciones fue el punto de partida para la ampliación de la lectura cotidiana en los sectores populares de la ciudad de Santa Fe, tal es así que la demanda de material editado fue creciendo exponencialmente año tras año.

Al momento de la creación de la Imprenta UNL, según la investigación de Rubinzal (140) las editoriales santafesinas con más volúmenes de publicaciones y que contaban con un catálogo importante eran: «la *Editorial Castellví* y la *Editorial Colmegna*, ambas con un perfil comercial y no especializadas en ningún género en particular; y la Editorial



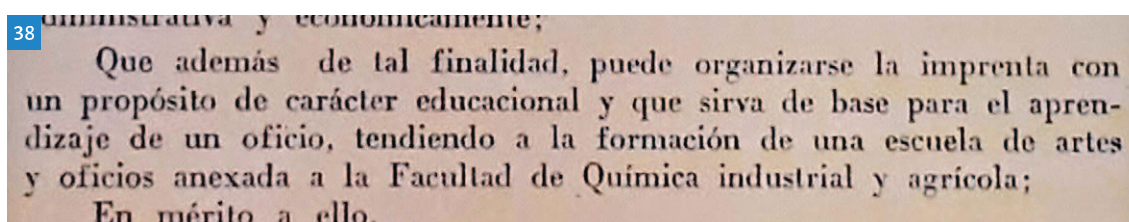
[FIG. 37] Acta de creación del 2 de mayo de 1930.

05. Virginio Colmegna: reconocido pionero tipógrafo, editor e imprentero de la ciudad de Santa Fe, de origen italiano. *El Compendio de nociones elementales teórico-prácticas de la tipografía* de su autoría fue impreso en 1915 en los talleres de su propiedad (Imprenta Colmegna), y es reconocida en el ámbito local y nacional como una publicación de carácter referencial para la formación en tipografía e imprenta.

del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral [sic] la cual era parte de un proyecto académico, no comercial». Esta afirmación hace referencia a un aspecto que nos interesa señalar: esta tríada de editoriales/imprentas de mayor producción en la ciudad de Santa Fe —*Colmegna, Castellví y el Instituto Social UNL y su imprenta*— se habían transformado en un canal de circulación de saberes entre sus talleres (Elsenstein, 2010), canal que era transitado por sus operarios que, a su vez, en su gran mayoría, habían sido formados por el propio Virginio Colmegna en el *Taller de imprenta* de la Escuela Alem. A esta afirmación, la argumentamos reponiendo un extracto de la entrevista que realizamos a Juan Cubile (Ex Director de la Imprenta UNL):

«Entré [a la Imprenta UNL] en 1979, noviembre, a instancias de un director [se refiere a Roque Favalli] que estaba ahí, que me conocía de mi paso por Castellví. Trabajé en Colmegna y en Castellví [imprentas y editoriales de Santa Fe], él había sido jefe en Castellví, se acordó de mí, y me dijo: «vení, dame una mano», había mucho trabajo de tipografía, muchísimo.»

Nos interesa inscribir la creación de la Imprenta UNL en este recorte contextual que proponemos porque nos permite entender y recuperar aspectos que sostenemos en nuestra Tesis, aquellos que refieren a la relación inexorable entre lo formativo, lo tecnológico y lo editorial.



[FIG. 38] Detalle del Acta de creación del 2 de mayo de 1930.

5.1.2 El Instituto Social y su imprenta

El devenir de la Imprenta UNL siempre estuvo ligado de manera íntima a las líneas de decisiones y acciones de extensión universitaria llevadas a cabo por la UNL. No es esta una afirmación de carácter histórico, sino una lectura de los hechos pasados y presentes desde un enfoque funcional e identitario. Una imprenta que nace en el seno de una institución educativa con el claro objetivo de difundir el conocimiento que en dicha institución se construye —además de cubrir una demanda interna de piezas de carácter administrativo—, claramente es un instrumento extensionista.

■ Origen del Instituto Social y su primeras décadas

La creación del Instituto Social sería sancionada por el Consejo Superior el 20 de mayo de 1928 [FIGURA 39].

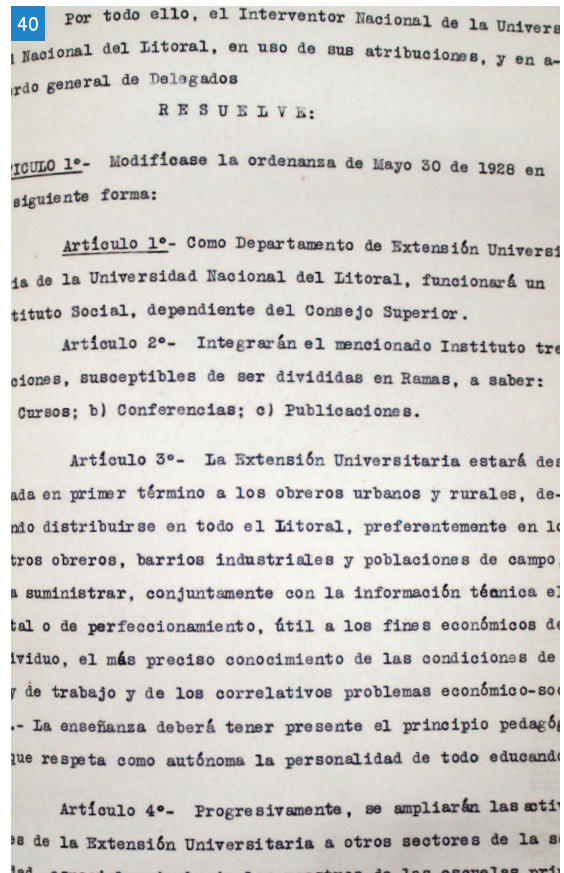
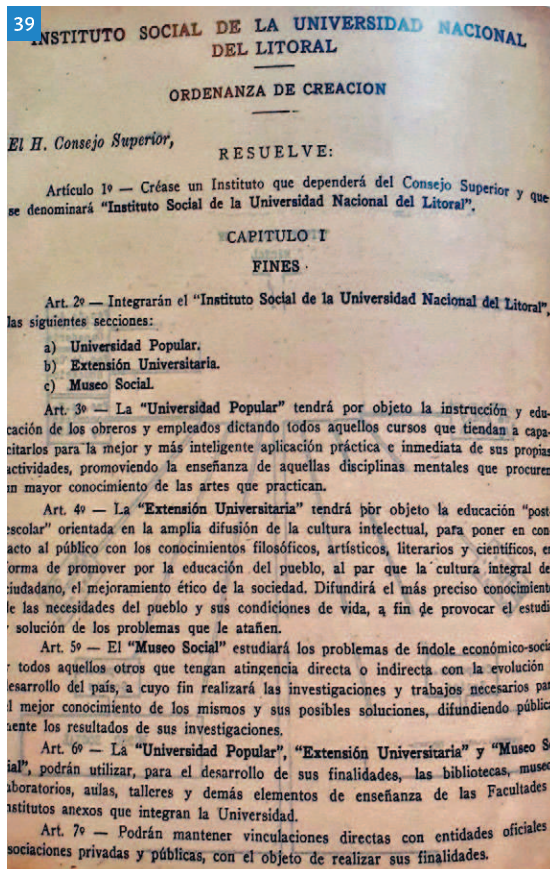
Su proyecto se gestó mientras Rafael Araya ocupaba el cargo de Rector de la UNL, y fue parte de la respuesta —a través de sus tres secciones originales, *Universidad Popular*, *Instituto de Extensión* y *Museo Social*— que la universidad necesitaba dar a la sociedad a partir «de las impugnaciones que no cesaban, referidas a su «carácter de clase», su concentración en la «cultura libresca» y la «fabricación de doctores», que conllevaba a un general aislamiento respecto del «medio»» (Bacolla, 2013:141).

Hasta mediados del siglo XX las funciones del Instituto Social UNL se desarrollaron, tal cual habían sido concebidas originalmente, en dos períodos: el primero —muy bre-

ve— que va desde su creación hasta el inicio de la intervención llevada adelante por Anselmo Izzo en 1929 —la cual relegó del cargo de Rector a Rafael Araya—, y un segundo período, de 1934 a 1943, durante el rectorado de Josué Gollan (hijo). Durante el interregno entre ambos períodos el proceso de intervención incluyó una reconfiguración estructural del Instituto. Por ordenanza de Anselmo Izzo se redujo el Instituto a un «Departamento de Extensión Universitaria» y, por ende y en cascada, el Museo Social se transformó en la sección de «Publicaciones», la Universidad Popular en la de «Cursos», y la del Instituto de Extensión en la de «Conferencias» [FIGURA 40]. Además de estos movimientos descendentes, «la recién adquirida imprenta sería puesta en la órbita del rectorado, sustrayéndola al instituto; y posponiendo indefinidamente la entrega de los fondos destinados a la construcción del edificio propio» (142).

Paradójicamente la Imprenta UNL fue creada en este escenario de intervención, pero a pesar de esta cuna desde su puesta en funciones —según constatamos en los registros oficiales disponibles— comenzó un camino ascendente sin freno, tanto en el número de ejemplares como en la variedad temática y la calidad final de sus publicaciones. En relación a esto, y según las *Memorias del Instituto Social, 1933-1936* (1937), hacia finales del año 1935 —bajo la dirección de José Babini— la Imprenta UNL logró una tirada total de 126.500 ejemplares (43 publicaciones). Sumamos a esto una referencia de Mariela Rubinzal (2022:144): «La distribución fue un aspecto clave de la difusión de la editorial universitaria, y un elemento distintivo en relación con otras editoriales de la época. Hacia el año 1939 los títulos fueron 100 y las tiradas acumuladas en





[FIG. 39] Ordenanza del 20 de junio de 1928 de la creación del Instituto Social. [FIG. 40] Detalle de la ordenanza del interventor Anselmo Izzo del 15 de junio de 1929 (pág. 2), donde consta la reconfiguración del Instituto Social.

los primeros años de trabajo editorial llegaron a 250.000 volúmenes. Según las memorias del Instituto Social los libros habían llegado a países de América y de Europa».

■ El retorno a la estructura original

En 1935 durante el rectorado de Josué Gollán (h) y a partir del restablecimiento de la autonomía de la universidad, el Instituto Social recuperó la estructura original. Los responsables de las direcciones de sus secciones fueron: José Babini / Extensión Universitaria; Carlos Niklison / Museo Social; Esteban Isern / Cursos.

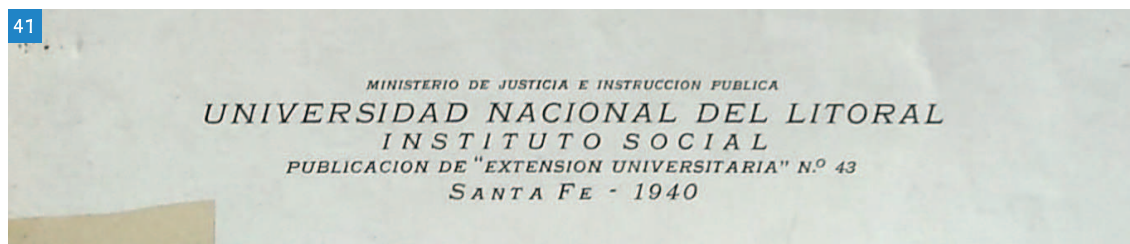
Recuperamos del texto de Natacha Bacolla (2013:145) la siguiente cita que da cuenta de las misiones recuperadas por el Instituto: «Al repasar las memorias del instituto entre los años 1933 y 1943, los focos de atención repiten aquellos indicados como objetivos prioritarios en sus inicios. Una profusa acción de difusión y extensión [...]; una

no menos prolífica acción respecto de las universidades populares de Santa Fe y Rosario; y la restauración de las funciones contenidas en el Museo Social».

Este período de reflote culmina con el golpe de Estado de 1943, la nueva intervención volvería a plegar las acciones del Museo Social y, consecuentemente, los lineamientos fundantes del Instituto Social. En esta misma línea Stella Scarciófolo (Directora del Museo Histórico de la UNL) realiza esta lectura que recuperamos de la entrevista realizada:

«El problema fue con Bruno Genta [Rector interventor, 1943], ahí fue la primera debacle de la universidad en el '44. Genta estuvo casi cuatro meses y, de alguna manera, destruyó todo lo más reformista que había dentro de la estructura de la universidad. Renuncian o cesantean a los reformistas, que eran los que tenían esa clara visión de hacer extensión».

41



■ Las partidas de trabajos para la Imprenta UNL

Según nuestro relevamiento y registro de los tomos disponibles para consulta de las *Resoluciones de Imprenta*, entre 1946 y 1961 la Imprenta UNL recibió 3500 partidas de trabajos provenientes tanto de reparticiones internas como externas a la universidad: Instituto Social UNL, Unidades Académicas UNL y Escuelas Asociadas, Honorable Consejo Superior UNL, Profesores y Centros de Estudiantes de la casa de estudios, Hospital Nacional del Centenario (Rosario), Facultad de Ciencias Médicas (Rosario), Escuela Superior de Comercio (Rosario), Escuela de Aprendizaje Ferroviario de la Nación, Escuela Técnica de Oficios de la Nación, Comisión Nacional de Aprendizaje y Orientación Profesional (CNAOP), y un número reducido de encargos de terceros.

Sólo con esta muestra podemos constatar el carácter mixto de la producción de la Imprenta UNL, es decir, no sólo se resolvía la demanda interna de facultades, institutos y demás dependencias administrativas de la UNL, sino que se recibían encargos externos, tanto de organismos estatales relacionados con lo educativo, como de terceros asociados a la promoción sociocultural de Santa Fe y zonas aledañas. Esta dinámica hace a la naturaleza de origen según la cual fue creada la imprenta, según consta en las ordenanzas de la universidad al respecto [FIGURA 42], que si bien no responde a su misión primordial—la de promover a través de la producción de material impreso la ciencia, el arte y la extensión—, sí se articula con la necesidad de solventarse económicamente para así poder perdurar sin perder el carácter autónomo de sus procesos productivos.

42 Art. 3º — La imprenta de la Universidad atenderá los servicios generales de la misma y los del Departamento de extensión universitaria (Instituto social). Podrá además realizar trabajos para otras instituciones o particulares mediante expresa disposición del Rector, siempre que se provea para ello de fondos necesarios.

[FIG. 42] Detalle del Acta de creación del Instituto Social del 2 de mayo de 1930.

5.1.3 La Imprenta UNL entre dos siglos

En este apartado nos interesa transitar el devenir de la Imprenta UNL durante las décadas posteriores a su primer período, el cual reconocemos de carácter fundacional y fuertemente identitario. Estratégicamente condensaremos una brecha de tiempo que cruzará el umbral entre los siglos XX y XXI, buscando comprender en ese «salto», a partir de una lectura compleja de hallazgos relevantes, los cambios —políticos, presupuestarios, tecnológicos y estéticos— a los cuales se vio expuesta la imprenta, y cómo estos determinaron múltiples aspectos de su funcionamiento y producción.

■ El salto tecnológico

Uno de los aspectos que consideramos relevantes en este apartado es el que refiere al cambio y avance de las tecnologías de impresión —aspecto que será retomado con mayor detalle en el punto 5.2—. Dicha variable impacta, transversalmente y década tras década, en los siguientes planos: el de las políticas presupuestarias que aplicaban sobre la imprenta, el relacionado con la formación del personal técnico de los talleres y, por último, en el estético y comunicacional de la producción.

A partir de los datos que reconstruimos en la entrevista que realizamos a Juan Cubile (Ex Director de la Imprenta UNL), todo lo que se imprimía en la Imprenta UNL, des-

de sus inicios, se realizaba con *impresión tipográfica*, sistema que combinaba —eventualmente y según la necesidad de la pieza— la composición manual «en frío» con la composición mecánica «en caliente» [ver apartado 3.2.2]. De este modo se imprimían tanto publicaciones institucionales, académicas y culturales, como así también afiches, folletos, papelería administrativa y contable, libretas de calificaciones, etc. Amerita una mención aparte, la impresión de piezas institucionales de otro porte, como por ejemplo los Estatutos de la UNL y los diplomas de graduación de grado de las diferentes Unidades Académicas.

Según se registra, en el año 1993 la Dirección de Obras de la UNL adquiere la primera máquina impresora *offset* marca Multilith, que modifica la dinámica productiva del taller de imprenta y, a su vez, acerca las prestaciones de la Imprenta UNL a las análogas que se ofrecían en las imprentas comerciales de la ciudad.

En un principio el sistema *offset* se combinaba con el sistema tipográfico de «composición en frío con tipos móviles», reservando este último para, por ejemplo, tapas de publicaciones cuyos interiores se resolvían en *offset*, acortando de manera radical los tiempos del armado de originales.

Poco a poco el sistema *offset* fue ganando terreno en los talleres de la imprenta, por un lado, porque se fueron adquiriendo nuevas impresoras *offset* —de mayor tamaño e impresión, pero siempre de un solo color— y, por el otro, porque las maquinarias de composición tipográfica mecánica (*linotipía*) y de impresión en *relievegrafía* (minervas y planas tipográficas) comenzaban a deteriorarse por la falta de repuestos y de mecánicos disponibles.

Dos piezas gráficas en particular —que hemos nombrado más arriba— siguen atestigüando, aún al momento de escritura de esta investigación, aquellos avatares tecnológicos que atravesaron el umbral entre siglos: nos referimos a los Estatutos de la UNL y a los diplomas de graduación de grado.

Nos queremos detener en este punto y realizar un análisis crítico sobre el devenir del proceso de impresión de los Estatutos de la UNL, ya que consideramos que en dicho proceso existen vestigios de interés para nuestra investigación. A su vez, consideramos como caso análogo la impresión de los diplomas de graduación de grado, permitiéndonos así espejar dicho análisis.

Los Estatutos de la UNL son, por naturaleza, los documentos institucionales de mayor carácter identitario de la institución. Al igual que otros estatutos de organismos similares, guardan en sus textos la norma que rige el accionar institucional en todas sus dimensiones. Es así que podemos «leer» el devenir del marco legal que define, en este caso la propia UNL, promulgando su capacidad autónoma, sus voluntades y sus misiones sustantivas. Es por esto, a partir del estudio de estos documentos —16 Estatutos: 1922, 1930, 1936, 1958, 1965, 1968, 1983, 1983 (ley orgánica), 1985, 1990, 1994, 1996, 2001, 2003, 2005, y 2012— y desde el enfoque propuesto para esta investigación, que queremos detallar ciertas particularidades que reconocimos como vestigios de la implicancia que

tienen los procesos de impresión en las dinámicas de comunicación y construcción de identidad.

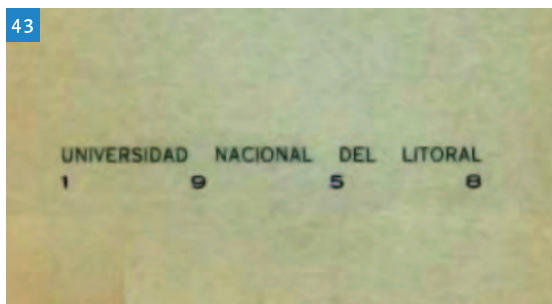
En principio, al pasar las tapas y recorrer las páginas interiores de estos Estatutos podemos reconocer las diferentes improntas visuales, que van dejando como rastro en el papel, las distintas tecnologías de impresión. A partir de reconocer los diferentes espaciados entre letras y palabras podemos reconocer aquellos Estatutos realizados en *impresión tipográfica* compuestos exclusivamente «en frío» —1922, 1930 y 1936—, y aquellos que combinan en tapa *impresión tipográfica* con composición «en frío» y, en interiores *impresión tipográfica* con composición «en caliente» —1958, 1965⁰⁶, 1968, 1983, 1983 (ley orgánica), 1985 y 1990—. A partir de 1996, según nuestras observaciones, los Estatutos están impresos en sistema *offset* —1994, 1996, 2001, 2003, 2005 y 2012—. Estos datos nos permiten visualizar el arco de avance tecnológico en el cual la Imprenta UNL se veía inevitablemente inmersa y, a su vez, reflexionar sobre este aspecto. Por un lado, la *impresión tipográfica* tanto «en frío» —lo que implica la composición signo por signo, línea por línea, párrafo por párrafo— como «en caliente» —donde se compone en la máquina Linotipo fundiendo línea por línea— supone determinados tiempos de producción y ajuste que la tecnología *offset* reduce drásticamente, inclusive permite, en algunos casos, el trabajo con papeles de menor gramaje, abaratando costos también es ese aspecto.

06. El Estatuto UNL de 1965 presenta una apariencia tipográfica y compositiva que sugiere que fue realizado a partir de un sistema de «meca nografiado», a pesar de esto lo mantenemos en el conjunto citado por la existencia de otras recurrencias estilísticas que justifican su inclusión en dicho grupo.

Continuando con el análisis de los Estatutos reconocimos un dato que caracteriza, en parte, el estado actual de la Imprenta UNL. Revisando los colofones de cierre de cada documento notamos que tanto el primer Estatuto (de 1922) como el último (de 2012) no fueron impresos en la imprenta de la casa. Naturalmente en el año 1922 la Imprenta UNL no estaba instalada y, a raíz de esto y por cuestiones institucionales, se imprime —según consta en colofón— en una imprenta de la provincia de Buenos Aires. En 2012, al momento de imprimir el último Estatuto vigente, la Imprenta UNL sí estaba en funciones pero, a pesar de esto, se eligen utilizar servicios de impresión externos. Según la reconstrucción de datos relevados, esta decisión institucio-

nal encuentra su origen en que los servicios que brindaba la imprenta ya no estaban a la altura de los estándares de calidad y tiempos de entrega que la institución requería, al menos, para piezas como sus Estatutos. Da cuenta de eso el siguiente extracto de la entrevista que realizamos a José Luis Volpogni (Ex Director Ediciones UNL):

«Después [del año 2010] como el proyecto editorial de la universidad [UNL] fue creciendo a nivel local y a nivel nacional, eso hizo que uno tuviese más exigencias en los objetos, entonces la Imprenta UNL empezó a quedar, no relegada, pero empezó a quedar para determinadas publicaciones en donde lo importante seguía siendo el costo más que la terminación del objeto».



En este punto del análisis no queremos dejar de señalar un dato importante: en el Estatuto UNL de 2012, según información de la imprenta que lo confeccionó —a la que llegamos en base a la lectura del colofón— se combinaron las tecnologías *offset*, para la tapa, y *láser* para la totalidad de las páginas del interior. Este dato, fuera de ser solo un mero detalle técnico, expone la dimensión del «salto» tecnológico que la Imprenta UNL no pudo realizar en ese momento, evidenciándose el arco que va desde su establecimiento como un taller de *impresión tipográfica* y encuadernación de avanzada en la Argentina y su región, al hecho insoslayable de no poder responder a la totalidad de las demandas de la casa de estudios de origen.

De todos modos, a la hora de recuperar saberes técnicos —y porque no decirlo, artísticos y artesanales— y reflexionar sobre ellos de frente a la pertinencia histórica necesaria para reconocer su relevancia, es que queremos cerrar esta lectura analítica con otro extracto de la entrevista a José Luis Volpogni (Ex Director Ediciones UNL):

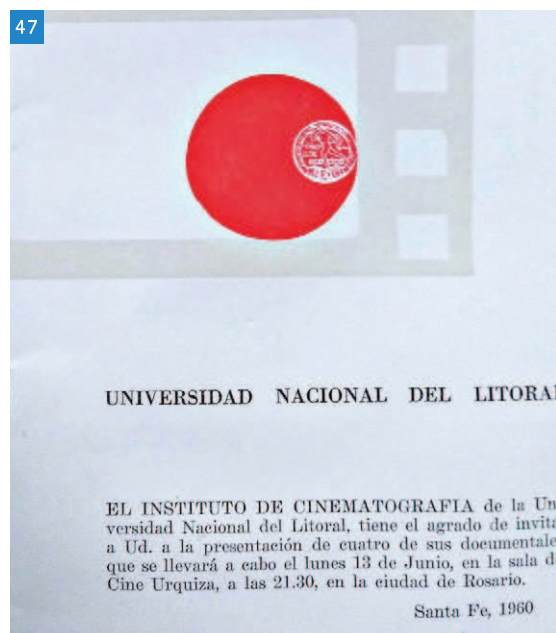
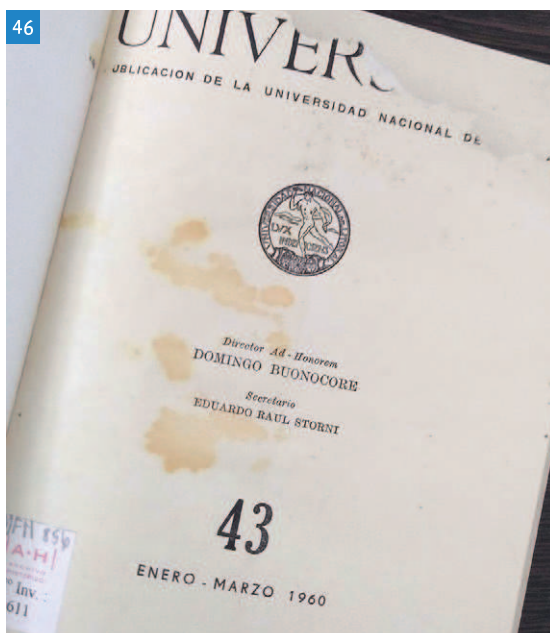
«[...] para mí la calidad, en lo que significaba la Imprenta histórica de la UNL, era excelente [...] Si vos tenías que hacer un cosido con hilo eran perfectos los trabajos, como eran perfectos los diplomas, con sellos de agua, relieves, etc., eran impecables, mejores que los láser... Entonces en el trabajo analógico la Imprenta salía bastante airosa, mucho más que en la imprenta digital».

■ El salto editorial

Entendemos lo editorial como un proceso que excede ampliamente la mera realización de un libro o una publicación. Compromete, además, múltiples factores: planificación y políticas estratégicas de edición, puesta en marcha de planes de difusión de la lectura, definición de equipos de trabajo multidisciplinarios, conservación de ejemplares a gran escala, habilitación de espacios de reflexión para comunidades artísticas e intelectuales (Elsenstein, 2010), cuestiones referidas a la distribución de lo producido y al aspecto tecnológico y de costos de impresión. En la UNL, estos procesos acompañaron y fueron parte de su devenir, si bien el sello editor de la casa de altos estudios se establece definitivamente a mediados de los '90, diferentes líneas editoriales ya se habían gestado a la luz del Instituto Social, de las diferentes Unidades Académicas y de las reparticiones de la universidad dedicadas al quehacer cultural y artístico, y a la profusa actividad institucional. Ya en el texto del Estatuto UNL de 1930 (intervención de Anselmo Izzo), en su Capítulo IV que refiere al Departamento de Extensión Universitaria, se consigna como parte de la organización de este que «Además de los cursos [...] y de las conferencias, el Departamento organizará un servicio especial de publicaciones» [FIGURA 45], dato que expone la temprana política de construir espacios y líneas generales editoriales.



45 Art. 89 — Además de los cursos, ya sean permanentes o feriales, y de las conferencias, el Departamento organizará un servicio especial de publicaciones.
Art. 90 — La prestación de servicios al Departamento



Durante los años '50 y '60 la UNL atravesó etapas históricas muy distintas. El gobierno peronista de principios de la década del '50 y la Revolución Libertadora de 1955 inciden en la juventud de una universidad que, pese a un contexto político adverso, llega a tener en 1959, ocho unidades académicas y más de 24.000 alumnos. Las inestabilidades políticas no impiden que la universidad siga desplegándose hacia el medio social (UNL, 2009). Dan cuenta de esto algunas acciones relevantes: las nuevas ediciones de la *Revista Universidad* a partir del año 1955 (bajo el cuidado de Domingo López Cuesta primero y de Domingo Buonocore después [FIGURA 46]); el trabajo realizado al interior del Instituto Social por Ángela Romera Vera primero y Marta Samatán después, creando en 1956 el Instituto de Cinematografía [FIGURA 47] (con el estreno, en 1958, de *Tire dié*, primer documental realizado por el Instituto y dirigido por Fernando Birri), y dando punto de partida a la Sección de Arte Contemporáneo (con la concreción de la primera reunión de Arte Contemporáneo realizada en el *Paraninfo*); y la creación en 1964 —durante el rectorado del Ing. Cortés Plá— de la Editorial Discográfica de la UNL (EDUL).

La Imprenta UNL fue protagonista en los procesos de difusión de estos y otros múltiples acontecimientos que fusionaban el quehacer académico, la extensión, la cultura y la construcción ciudadana. También atestiguó, en las décadas siguientes, la clausura institucional en todas sus dimensiones, sufriendo recortes a nivel de demanda y de partidas presupuestarias, acompañando —sin opción— la imposición metódica de los regímenes totalitarios.

La vuelta a la democracia en 1983 generó una explosión vital y renovada de la comunicación y de la demanda de piezas gráficas a tal fin. Al respecto, recuperamos una expresión de José Luis Volpogni (Ex Director EdicionesUNL) de la entrevista realizada:

«Cuando se hizo el proceso de normalización en la época de Benjamín Stubrin [se refiere al período 1983-1986], Hidalgo como primer rector [se refiere a Juan Carlos Hidalgo, Rector electo por Asambleas Universitarias para el período 1986-1994], enseguida dentro de Asuntos Culturales se crearon dispositivos de impresión: ahí fue la primera edición de libros de Hugo Gola, de *El Libro rojo* de Tito, algunos libros de teatro. Todo esto en la década del '80».

En aquellos «ochentas» de florecimiento ciudadano, la Secretaría de Asuntos Culturales de la UNL junto al Departamento de Extensión Universitaria implementaron múltiples programas de divulgación científica, artística y de formación docente. Es así que «[de esos espacios institucionales] nacieron los Encuentros Nacionales «Primer Encuentro Nacional de Literatura y Crítica», «Segunda Reunión Universitaria de Arte Contemporáneo», «Ciclo del Pensamiento Argentino», «Reunión del Teatro Argentino», «Primer Seminario de Actualización en Ciencias Sociales», «Seminario de Introducción a la Democracia», «Los Ciclos de Música», «Ciclo Palabras a la Tribu» (extracto del texto «Década del 80» de la Muestra +40... y las luces se encendieron. Museo Histórico UNL, 2023), entre otras iniciativas de interés [FIGURAS 48 A 57].

48

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
 DEPARTAMENTO DE EXTENSION UNIVERSITARIA
 SECRETARIA DE ASUNTOS CULTURALES

"FESTIVAL DEL AUDIOVISUAL"

Viernes 16 de Agosto 21 Hs.
 "Publico y los Poderes"
 "Teatro Abierto"

Domingo 18 de Agosto 19 Hs.
 "La ultima noche"
 (actore Victoria Ocampo)

Sabado 17 de Agosto 19 Hs.
 "Tres comunidades indigenas"
 (Las Mapuches - Los Corrales - Los Tolos)

"Sin un minuto de descanso" y "Chico"
 (Cuentos de Jose P. Siles)
 Audiomaterial producido por Hugo Di Taranto

Sabado 17 de AGOSTO 9 hs.
 Taller de audiovisuales - Direccion: HUGO DI TARANTO

SALA DE EXTENSION UNIVERSITARIA
 9 de JULIO 2154 - ENTRADA LIBRE

49

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
 Secretaria de Asuntos Culturales
 Departamento de Extension Universitaria

EN ADERSION AL DIA DEL MAESTRO Y AL
 10º ANIVERSARIO DEL CORDO UNIVERSITARIO INDEPENDIENTE

RECITAL DE MUSICA ARGENTINA

Coro Universitario Independiente
 Director: Jorge Céspedes
 Dúo de guitarras: Juan Carlos Mendoza
 Rubén Raffo

MARTES 10 DE SEPTIEMBRE: 19,30 horas
SALA DE EXTENSION UNIVERSITARIA
 9 DE JULIO 2154

Organiza: Departamento de Extension Universitaria
 Instituto Superior de Música

50

2ª REUNION UNIVERSITARIA DE ARTE CONTEMPORANEO

Participantes: Susana Tambutti coreografa; Margarita Valli - coreógrafa; Graciela Galón - plastico; Ricardo Monti - dramaturgo; Jorge Goldemberg ilustrador; Eduardo Mignone - director de cine y television; Alberto Uze - director teatral; Oscar Rafael Jalaj - escritor.

Se estrenaran obras musicales de Jorge Molloy, Adriana Cami, Ricardo Pérez Méndez, Gabriel Mungo, Edgardo Blumberg, Alberto Panduro, Daniel Rodríguez Keen, y Eduardo Schletter.

Actuación: Grupo El Galpón de Paraná con el espectáculo teatral "Valbala", Susana Tambutti y Margarita Valli en danza.

PARANINFO DE LA U.N.L.
 SABADO 14 a las 21 Horas
 ENTRADA LIBRE Y GRATUITA

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
 Secretaria de Asuntos Culturales

51

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
 Secretaria de Asuntos Culturales
 Departamento de Extension Universitaria

CINE DE SANTA FE
 ESTRENO DEL CORTOMETRAJE
 Premiado por el Instituto Nacional de Cinematografía

LA CASA DE AL LADO
 de Raúl Beceyro

CHARLA A CARGO DE MANUEL ANTIN
 DIRECTOR DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA

Viernes 30 de agosto de 1985 a las 20 hs.
Paraninfo de la Universidad Nacional del Litoral

ENTRADA LIBRE Bvard. Pellegrini 2750

52

CURSO DE FOTO COLOR

Temario: Fundamentos fotograficos, manejo de la cámara, teoria de la luz, color, filtros y revelados de: las películas y ampliación de las fotos a todo color en laboratorio.

19 al 29 de agosto de 1986

Inscripciones: Departamento de Extension Universitaria
 9 de Julio 2154 - Tel. 21881

Organiza: Universidad Nacional del Litoral
 Secretaria de Asuntos Culturales
 Departamento Extension Universitaria

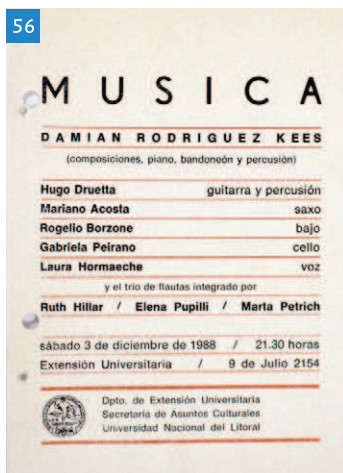
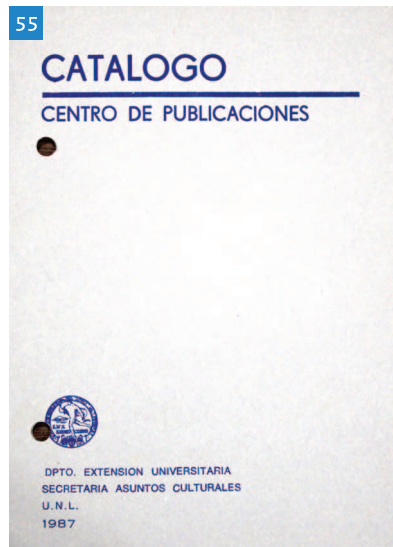
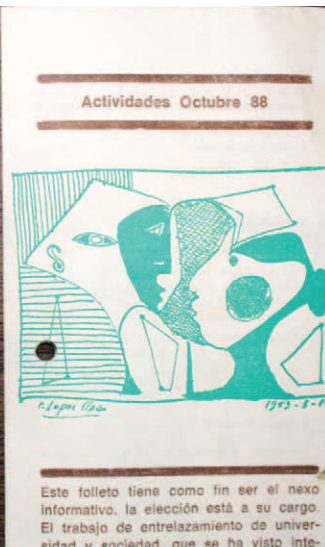
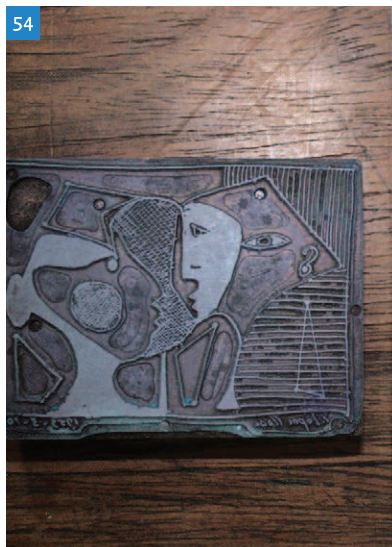
53

EXTENSION UNIVERSITARIA 1986

EXTENSION ACADÉMICA
 EXTENSION CIENTÍFICA
 EXTENSION CULTURAL

CONGRESO PEDAGOGICO

Departamento de Extension
 Secretaria de Asuntos Culturales
 Universidad Nacional del Litoral

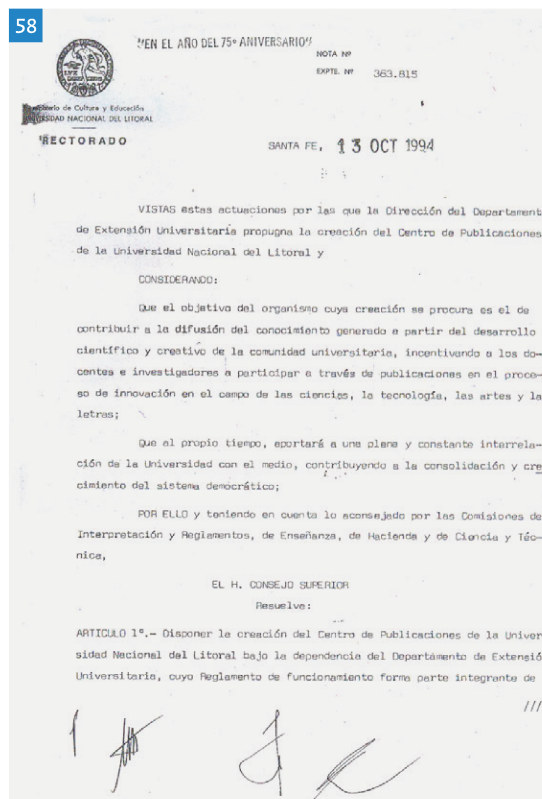


[FIG. 54] Utilización de grabados de artistas locales en piezas de la Imprenta UNL. [FIG. 55] Catálogo Centro de Publicaciones, antes de que este se estatuyera en 1994. [FIGS. 56 Y 57] Folletos de ciclos culturales musicales.

Para la Imprenta UNL aquel fue un momento de gran producción y de revalorización de su capacidad y calidad productivas. La gran demanda de afiches y piezas gráficas, de diferente índole y factura que las de las publicaciones de origen libresco, posibilitaron la utilización de máquinas disponibles en los talleres que permitían la *impresión tipográfica* en grandes formatos, aprovechando, a su vez, la existencia de gran cantidad de tipografías de madera para cartelería. Cabe destacar que esta impronta gráfica no volverá a tener presencia en la oferta de la imprenta después de aquellas épocas, quedando aquellos materiales prácticamente en desuso a partir de los años '90.

Avanzando en el tiempo, y según consta en los documentos institucionales relevados, el 13 de octubre de 1994 durante el rectorado de Hugo G. Storero, y por Resolución del Honorable Consejo Superior de la UNL, se crea, o dicho con precisión se «estatuye», el Centro de Publicaciones de la UNL (CPUNL) bajo la órbita de Extensión Universitaria [FIGURA 58]. Este es un punto de inflexión en lo que respecta a nuestro objeto de estudio, porque significa la vuelta de la Imprenta UNL a la esfera de Extensión Universitaria.

Después de haberse sostenido de manera airosa durante las décadas de los '70 y los '80, la Imprenta UNL vuelve a su cuna extensionista, en donde no solo restablece sus misiones fundantes, sino que también recupera autonomía en la administración de sus recursos internos, aspecto determinante en lo referente a los tiempos de realización y entrega de los pedidos que recibía.



[FIG. 58] Detalle de la Resolución del Consejo Superior UNL / N° 250, de la creación del Centro de Publicaciones UNL, 13 de octubre 1994.

Para caracterizar el clima de época en lo referente a lo editorial, recuperamos de la entrevista que le realizamos, una reflexión de Ivana Tosti (Directora Ediciones UNL):

«hacia diez años que se había recuperado la democracia, o un poquito más, y como que la universidad ya había calentado los motores, a fines de los '80, y cuando empezaron los '90 todo lo que sean publicaciones empezó a explotar, se empezaron a generar nuevamente las revistas, que estaban como mudas o acalladas después de la dictadura».

Y continúa con un dato importante:

«En paralelo íbamos profesionalizando el equipo, empiezan a estar los primeros diseñadores de la UNL, vamos tomando la lógica de colecciones, los requerimientos técnicos empiezan a ser más exigentes, los estéticos también, el tema de la corrección... La edición, el diseño, empiezan a tomar cada vez más peso».

En lo referente a la Imprenta UNL, lo que repone la Directora de Ediciones UNL indica el inicio de un giro en la estética del diseño de la ciudad de Santa Fe. Con las primeras generaciones de egresados de la carrera de *Diseño Gráfico FADU-UNL* se renuevan no solo el lenguaje gráfico sino también las exigencias de requerimientos y calidad de factura final en las imprentas del medio santafesino. Este proceso de «estandarización» (Eisenstein, 2010) ascendente tanto en las dinámicas editoriales como en los procedimientos de impresión ubica a la Imprenta UNL en un escenario dual, en el cual, por un lado, recupera demanda y autonomía de producción y, por el otro, la elevación de los estándares tecnológicos, de productividad y

de necesidades estéticas y comunicacionales la dejan, en ciertas ocasiones, fuera de juego.

A partir de aquellos años se generó un ciclo sinérgico virtuoso entre el CPUNL y la Imprenta UNL. Un ejemplo destacado de aquel momento fue la *Colección Cátedra*. Dicha iniciativa editorial —que después de 20 años sigue funcionando— sumó, rápido y de manera creciente, un gran número de ejemplares en las tiradas totales de impresión. Ivana Tosti (Directora Ediciones UNL) da cuenta de esto:

«La innovación del año 2000, con Pepe como director [se refiere a José Luis Volpogni], es la *Colección Cátedra*, [...] donde los docentes empiezan a transformarse en autores, donde empiezan a juntar sus apuntes de cátedra de tantos años, y la editorial empieza a solicitarles que, en vez de tener todos esos apuntes para fotocopiar, se transformaran en libros. Y la colección se genera con ciertas premisas: tenía que ser un libro económico, que compita con la fotocopidora, del que podamos hacer muchos ejemplares para que los estudiantes tengan cada uno el suyo. Y bueno, la Imprenta se transformó en el socio ideal para la colección, imaginate que hacíamos mil, dos mil ejemplares».

Iniciados los años 2000, la imprenta resolvía los pedidos de publicaciones de gran tirada con la tecnología *offset*. Todo el sistema de *impresión tipográfica* —maquinarias, tipografías, materiales para imposición, etc.— había quedado relegado por cuestiones relacionadas a los tiempos poco rentables de composición, escasez de materiales específicos y falta de mecánicas para reparación y puesta a punto. Solo algunas piezas de carácter especial eran con-

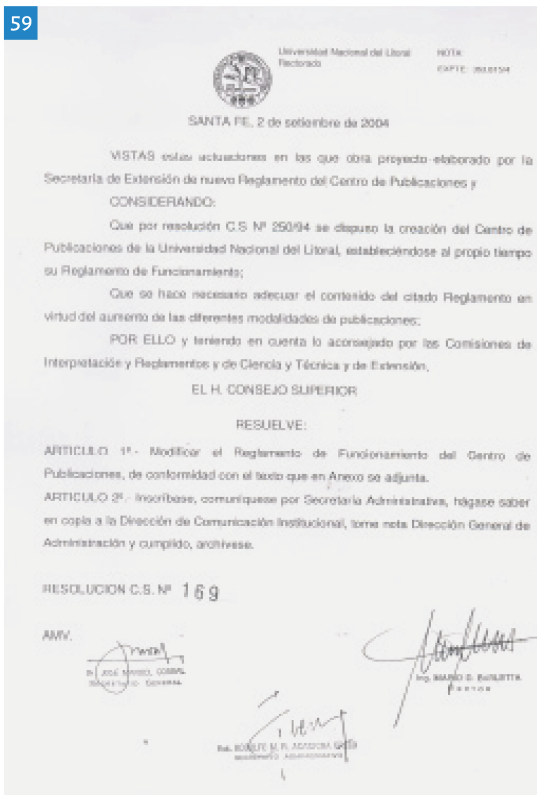
feccionadas con aquel sistema, como es el caso de los diplomas de graduación de grado de la UNL.

Continuando con el avance del vector editorial, y a partir de la creciente actividad del sello editor de la UNL y de las demás ofertas crecientes en el ámbito de la extensión y de la cultura de la universidad, el 2 de septiembre del año 2004 —durante el rectorado de Mario Barletta (2000-2007)— y por Resolución del Consejo Superior de la UNL se realizan actualizaciones en el reglamento del CPUNL apuntando a la optimización de su funcionamiento interno [FIGURA 59], instituyéndose un nuevo nombre para la editorial: *Ediciones UNL*, y una nueva marca de identidad para la misma. Se refiere a esto en la entrevista, José Luis Volpogni (Ex Director EdicionesUNL):

«no somos más el Centro de Publicaciones de la Secretaría de... la Universidad..., somos *Ediciones UNL*; no somos ni *Eudeba*, ni *Planeta*, somos *Ediciones UNL*.

Aquella primer década del siglo XXI es recuperada, por lxs artífices de lo editorial de aquel momento, como el último período —a la fecha— en el cual la Imprenta UNL, a partir de su acción coordinada con Ediciones UNL, funcionó de manera exhaustiva. En aquellos momentos según registros relevados contaba con una planta de 58 personas en funciones técnicas variadas, desde los trabajos específicos del proceso de impresión, hasta aquellas actividades relacionadas con el depósito y la distribución.

La planta de equipamiento se había enriquecido —no necesariamente actualizado— con adquisiciones específicas y por el traslado de maquinarias que quedaban en desuso en otras reparticiones de la UNL.



[FIG. 59] Detalle de la Resolución Consejo Superior UNL / N° 169, de modificación del reglamento del CPUNL, 13 de septiembre 2004.

Se destaca en aquella época de impresión *offset* la adquisición de la impresora *Heidelberg Kord*, que apuntaló la producción y elevó la calidad de impresión. Juan Cubile (Ex Director de la Imprenta UNL) retoma aquellos días durante la entrevista argumentando nuestro comentario: «del 2006 al 2012 más o menos fue la mayor producción de libros, porque ahí se hacía todo: tapa, fotocromía..., era una máquina de un color [se refiere a la *Heidelberg Kord*] pero no tenías problemas, porque tenía un lavador espectacular».

Volviendo sobre el crecimiento editorial, José Luis Volpogni (Ex Director Ediciones UNL) se refiere en la entrevista a la construcción del catálogo como instrumento fundante de identidad:

«Ahí se cristalizó un proyecto de catálogo que unió lo académico con lo literario (la colección *Cátedra*, la colección *Ciencia y Tecnología*, la colección *Itinerarios*, dentro de ésta, lo que es poesía, novela, cuento...)».

En esta misma línea y como aporte referencial desde el análisis institucional de carácter oficial, recuperamos datos expuestos en la *Tercera Evaluación Institucional UNL*, que nos aportan precisiones sobre el período que estamos caracterizando. El documento hace referencia de manera conjunta tanto a la producción de la Imprenta UNL, como a actividades de Ediciones UNL:

«El Área Imprenta UNL durante el año 2014, alcanzó la impresión de 25.390 ejemplares y 28 publicaciones de Ediciones UNL. Cabe señalar que durante el año 2015 se produjo un incremento superior al 100% de los libros editados respecto al año anterior. [...] En el marco

de los 20 años de la Editorial, se desarrolló la propuesta *Bibliotecas de Papel*. Una colección de 16 postales que sugieren lecturas sobre diversas disciplinas» (UNL, 2016).

A la elocuencia numérica de los datos recuperados, sumaremos, en contraposición, una lectura que agudiza la reflexión. Según los relevamientos que realizamos, en aquellos momentos la imprenta solo resolvía el 30% de las demandas de impresión que la universidad impartía, el resto era cubierto por imprentas del medio gráfico santafesino. Es decir, más allá de los esfuerzos por acompañar los cambios tecnológicos y los nuevos estándares de calidad y productividad, la Imprenta UNL —aún resolviendo tiradas cuantiosas— no alcanzaba a cubrir un porcentaje sustancial de la producción a gran escala que la UNL demandaba.

En los años siguientes se empiezan a combinar factores que aceleran y acentúan este naciente vector negativo. Primero, la creciente tecnología de la *impresión digital* a gran escala: técnicas de copiado que por años habían estado encargadas de solucionar pequeñas tiradas, a mediados de la segunda década del siglo XXI ya habían logrado optimizar sus procesos hacia la productividad masiva. Esto comenzaba a dejar fuera de escena a la Imprenta UNL en varios aspectos referentes, por un lado, a lo económico (diferencia de costos por hoja) y, por el otro, a la pérdida del sentido técnico de aquellos procesos asociados a la producción de publicaciones en base a la impresión *offset* —por ejemplo la encuadernación cosida—, procesos que eran parte del patrimonio tecnológico y de saberes que se le reconocía a la imprenta. Segundo, gran parte de la producción impre-

sa de la Imprenta UNL se correspondía con los trámites administrativos de las Unidades Académicas, Rectorado, Institutos y demás dependencias de la universidad. En la actualidad todo aquel circuito de formularios, planillas, libretas, libros de actas, etc., se ha transformado en un sistema digitalizado por completo, en donde los procesos de impresión en papel ya no tienen lugar. Tercero, y más ligado a las decisiones institucionales que a las dinámicas propias de «lo impreso», en 2018 la imprenta es excluida del ámbito de la Secretaría de Extensión y Cultura

y pasa a la órbita de la Dirección de Obras y Servicios Centralizados. Esta reubicación en la estructura institucional de la UNL supone la pérdida de posibilidades de articulación directa con Ediciones UNL y la imposibilidad de la administración de recursos internos. Cuarto, y último, las limitaciones devenidas de las disposiciones y restricciones por la pandemia de COVID-19 clausuraron por completo el funcionamiento de los talleres de la Imprenta UNL hasta principios del año 2022, postergando y deprimiendo su actividad productiva.

5.2 Aspectos tecnológicos históricos

5.2.1 Familia *Donatello*

Según las reconstrucciones históricas de datos realizadas por el Museo Histórico de la UNL —por Resolución rectoral y por disposición del Ministerio de Educación de la Nación— la familia tipográfica *Donatello* fue adoptada por la universidad para la confección de sus diplomas de graduación de grado.

Actualmente, si bien los diplomas se realizan con el sistema de impresión *láser*, por pedido especial de la persona graduada se sostiene la opción de *impresión tipográfica* y composición «en frío».

El Museo Histórico UNL conserva cajones tipográficos de la familia *Donatello*, a partir de las observaciones que hemos realizado en sus instalaciones, constatamos tanto su belleza formal como el alto grado de desgaste de sus tipos móviles de plomo. La *Donatello* es una familia tipográfica de características caligráficas que, a su vez, recupera y enfatiza la acción de la pluma en finas y generosas curvas y contracurvas —corresponde a la tipología «scripta», dentro de la clasificación que proponemos como instrumento de análisis tipográfico-tipológico (González, 1990)—.



Dichos «trazos» son especialmente sensibles al desgaste que genera la repetida acción del sistema de impresión en *relievegrafía* [FIGURAS 60 Y 61]. Este aspecto, que surge del uso intensivo que se le daba a esta familia tipográfica en la universidad, fue determinante a la hora de tomar la decisión —de carácter institucional— de comenzar a imprimir en sistema *láser* los diplomas de graduación de gra-

do. Concretamente, y según los relevamientos técnicos que hemos realizado en la Imprenta UNL, desde el año 2018 ya no se encuentra disponible la familia *Donatello* en el mercado tipográfico de la Argentina. A partir de esta faltante —que se supone definitiva— se transformó en un imposible la reposición de aquellos tipos móviles que presentaban un grado tal de desgaste que los volvía inutilizables.



[FIGS. 60 Y 61] Registros de la familia *Donatello* (en la fotografía de la derecha se observan los desgastes en los «trazos»).

5.3 Actualidad y prospectivas

Reflexionar sobre la «actualidad» y las «prospectivas» de la Imprenta UNL es caminar en un terreno habitado por tensiones de toda especie. Pero si hay alguna que creemos tiene más peso, o al menos posee un carácter más primario, es aquella tensión que bien define durante su entrevista José Luis Volpogni (Ex Director EdicionesUNL):

«la tensión siempre fue: imprenta asociada al proyecto editorial, y [ese proyecto] editorial asociado a que la universidad tenía imprenta.[...] no necesariamente una supone la otra, que tenga una imprenta no supone que tenga un proyecto editorial».

Postulamos que esta es una tensión de origen, y que el devenir de esta siempre estuvo regido, de un modo asimétrico, por el vector de lo «editorial». Es por esto que no podemos escindir totalmente la actualidad de la Imprenta UNL del presente de Ediciones UNL.

Durante sus 94 años de existencia, la Imprenta UNL, conoció sus mejores momentos productivos asociados a las

diferentes instrumentaciones que fue tomando el desarrollo y la difusión de la extensión en la UNL, siempre esto ligado al desarrollo editorial, ya sea de manera menos regulada o a partir de la creación del CPUNL. Actualmente Ediciones UNL depende de la *Secretaría Académica y de Innovación Educativa*, mientras que la Imprenta UNL funciona bajo las decisiones de la *Dirección de Obras y Servicios*. Creemos que esta disociación no es menor, ya que por un lado el trabajo conjunto se supone poco posible en los términos de antaño y, por el otro, aún de mayor peso, ninguna de ambas reparticiones se encuentra dentro de la *Secretaría de Extensión y Cultura* de la UNL.

Como decíamos antes, esta tensión es asimétrica: Ediciones UNL, cumpliendo sus 30 años en 2024, sostiene un perfil activo y renovado frente a los desafíos de los nuevos circuitos editoriales, tanto de producción como de distribución, pero la Imprenta UNL lentamente se va desvaneciendo por la falta de actualización de sus talleres, por la disminución de su planta de personal y por la falta de un proyecto claro de refuncionalización.

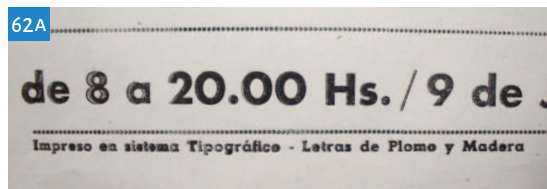


Queremos cerrar este capítulo con un ejercicio reflexivo. Esta aficheta [FIGURA 62], realizada exclusivamente con *impresión tipográfica* con tipos móviles de madera y de plomo, fue un pedido especial para la Imprenta UNL por parte de Ediciones UNL. La ocasión fue la *Primer Gran Barata de libros*⁰⁷, evento de difusión del catálogo de dicha editorial, que se desarrolló durante el 17 y el 18 de marzo del año 2016 en las instalaciones del Multiespacio UNL. Gustavo Menéndez (Secretario de Extensión UNL / 2007-2012 / 2014-2018) se refería a aquella actividad del siguiente modo:

«El desarrollo de la editorial de la UNL forma parte de los ejes estratégicos de las políticas de extensión, donde nos centramos en acciones que promuevan la generación de conocimiento y la socialización a través de la consolidación de las colecciones y publicaciones de títulos. Esta nueva librería es una oportunidad para toda la comunidad santafesina para conocer y acceder a todo nuestro catálogo».

Podríamos pensar que este ejercicio es sólo un giro metafórico en lo queva de esta indagación; pero no, fue una situación real. Para nosotros esta no fue una pieza gráfica más, en ella se condensó la pulsión pluralista de la Secretaría de Extensión de la UNL, la acción inclusiva de Ediciones UNL como instrumento promotor de intercambio intercultural, y la experticia de la Imprenta UNL, componiendo e imprimiendo «letras en mano» como en sus inicios.

07. La propuesta, contó además con el apoyo de *Eudeba*, el sello editorial de la Universidad de Buenos Aires, entidad que dispuso de ejemplares de su catálogo a la venta para la ocasión.



[FIGS. 62 Y 62A (DETALLE)] Aficheta realizada en 2016 en *impresión tipográfica* / composición «en frío» para Ediciones UNL / Imprenta UNL.



Capítulo 6

Inventario sensible

Capítulo 6

Inventario sensible

En principio, queremos hacer una distinción entre aquellos primeros inventarios de la Imprenta UNL de este *Inventario sensible*. Hemos reconstruido los primeros en base al relevamiento de las partidas oficiales destinadas a la adquisición de maquinarias de imprenta e insumos —movimiento que según la metodología que planteamos corresponde al momento «exploratorio»; para este *Inventario Sensible* —propio del momento «descriptivo»— munidos del enfoque que reúne a nuestras tres perspectivas —*Educativa, Tecnológica* y de la *Comunicación Visual*—, nos hemos sumergido en los talleres ubicados en *Ciudad Universitaria/ Paraje el Pozo* para hacer contacto con el «ecosistema» de producción gráfica de la Imprenta UNL.

Luego de esta distinción, también resulta relevante señalar el hecho de que la Imprenta UNL es una reparación de dicha universidad que, al momento de escribir esta tesis, se mantiene en actividad. Esto, lejos de ser este un dato anecdótico, significa que su organización interna y sus funciones están reguladas por disposiciones reglamentarias referentes a: límites horarios de jornadas laborales y descansos, órdenes de trabajos a realizar, entregas de partidas de insumos y, por supuesto, registro oficial de inventario de todo lo existente en sus talleres. Es por esto que el acceso de personas ajenas a la planta de personal de la imprenta implica la previa obtención de permisos de ingreso y también la coordinación de horarios para usos temporales de espacios durante los cuales poder realizar observaciones precisas y obtener regis-

tros completos —fotografías generales y de detalles, datos sobre mecánicas de funcionamiento, y de diferentes calidades de insumos y prestaciones, marcas y modelos, particularidades referentes al lugar o fecha de origen, etc.—. Además de estos aspectos citados, la observación apuntó también a reconocer qué de todo aquello sigue siendo parte activa de los procesos que la imprenta desarrolla actualmente, o dicho de un modo más elocuente «qué maquinarias y materiales no se usan más».

Por otro lado, también se realizaron acciones de indagación sobre los saberes de oficio que cohabitan con las maquinarias en estos talleres. Estas construcciones intangibles se hacen visibles en y durante la práctica misma del arte de «imprimir», es por eso que su registro implicó, por un lado, la observación directa de la acción y, por el otro, la reconstrucción de la totalidad de la técnica a partir de la interpretación del relato oral de la secuencia de dicho proceso. De todos modos, debemos señalar que en este punto no se logró la densidad de datos esperada, ya que la actividad de la imprenta es muy limitada.

A continuación y en cada apartado —Maquinarias, herramientas e insumos; Tipografías, muebles específicos y complementos de composición; Oficios y saberes; Plantas de referencia— repondremos, por un lado, el detalle de lo relevado que hace al «inventario» y, por el otro, las reflexiones sobre aquello de lo relevado que lo hace «sensible» de ser «recuperado», «transformado» y «revalorizado» desde lo educativo.



6.1 Maquinarias, herramientas e insumos

■ Máquinas impresoras

Impresión tipográfica

- 1 [una] Plana tipográfica MAN 60 x 40
- 2 [dos] Planas tipográficas SAKURAI Express All / formato 70 x 47
- 1 [una] Plana tipográfica ALBERT FRANKENTHAL Export-Grala / formato 80 x 56 cm
- 1 [una] Minerva tipográfica automática HEIDELBERG / formato doble oficio
- 1 [una] Minerva tipográfica manual NEBIOLO / formato doble carta **[para restaurar]**

Impresión offset

- 1 [una] Digital A3 / tintas líquidas+ máster
- 1 [una] Offset MULTILITH / 1 color / formato doble carta
- 1 [una] Offset CHIEF / formato doble oficio
- 1 [una] Offset GARAVENTA / 1 color / formato 40 x 60 cm
- 1 [una] Offset HEIDELBERG KORD / 1 color / formato 46 x 64 cm

Impresión láser

- 1 [una] Impresora Canon-Minolta / láser / formato A3+
- 1 [un] Plotter Canon / chorro de tinta / formato A2

■ Composición tipográfica «en caliente»

- 2 [dos] Linotipos LINOTYPE **[1 funciona / 1 para repuestos]**

■ Originales para offset

- 1 [una] Insoladora de chapas *offset*

■ Prensaado y estampación

- 1 [un] Redondeadora de puntas, perforadora y encuadernadora
- 1 [una] Puntilladora manual, perforadora, troqueladora

■ Prensaado y estampación

- 1 [una] Prensa manual de piso / formato 60 x 60 cm
- 2 [dos] prensas manuales de mesa / formato oficio
- 1 [una] Prensa manual doradora

■ Dobladoras de pliegos impresos

- 1 [una] Dobladora automática de pliegos
- 1 [una] Dobladora semi automática / dobla 16 x 16 **[no funciona]**
- 1 [una] Dobladora automática / formato chico

■ Guillotinado y refilado

- 1 [una] Guillotina automática KRAUSE / 140 cm de luz

■ Encuadernado

- 1 [una] Pegadora Binder
- 1 [una] Cosedora
- 1 [una] Abrochadora manual (broches)
- 1 [una] Abrochadora mecánica (alambre)



■ Protección y cubiertas

- 1 [una] Laminadora / formato A3

■ Herramientas, máquinas de menor porte e insumos

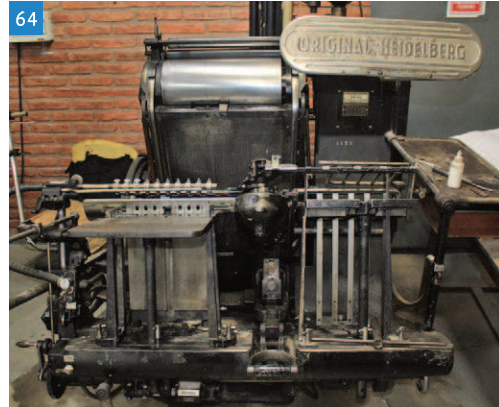
- 1 [una] Chanfleadora de espacios
- 1 [una] Sierra circular para líneas y espacios de plomo
- 1 [un] Sacapruebas / formato A3 / portátil
- Componedores tipográficos [cantidad sin definir]
- Cuñas tipográficas [cantidad sin definir]
- Ramas tipográficas [cantidad sin definir]
- Espátulas para batido y estirado de tintas
- Tableros, herramientas y materiales varios
- Tintas para impresión *offset*
- Armarios de guardado
- Sillas y banquetas de trabajo

Como se puede constatar en *Plantas de referencia* (apartado 6.4) estas maquinarias se distribuyen, por tipología y funcionamiento, en toda la superficie de los talleres de la Imprenta UNL. En el listado se detalla que solo una de las *Dobladoras de pliegos* no funciona y que la *Minerva tipográfica manual NEBIOLO* necesita restaurar algunas de sus piezas, pero las demás maquinarias y herramientas consignadas mantienen su funcionalidad básica, mas allá de que la falta de funcionamiento cotidiano genera un estancamiento en su operatividad y, a su vez no permite la puesta a punto necesaria. Es así que al interior de este relevamiento e inventario, queremos destacar algunas características por sobre otras en pos de futuras prácticas.

Nos interesan principalmente las máquinas de *impresión tipográfica*, y dentro de este conjunto del listado queremos destacar la *Plana tipográfica MAN* [FIGURA 71], ya que si bien su funcionamiento no reviste tanta efectividad técnica como las demás planas disponibles y más modernas, es atractiva asimismo por su parte mecánica ya que se aprecian abiertamente sus componentes, lo que propicia la fácil comprensión del sistema. Además al ser un objeto que data de 1928, podríamos suponer que fue parte de las primeras adquisiciones de la Imprenta UNL para la realización —aunque no exclusiva— de sus diplomas.

Dentro de esta misma categoría —*impresión tipográfica*— también destacamos las minervas, tanto la renombrada *HEIDELBERG automática* (que está en perfecto estado) [FIGURA 64] como la *NEBIOLO manual* [FIGURA 66], ambas refieren a la evolución de la *impresión tipográfica* en serie, y su utilización se transformó en todo un estilo gráfico llevado adelante por «*lxs minervistas*».

Párrafo aparte para el *Sacapruebas* [FIGURA 65]. Esta máquina de menor porte se utilizaba para realizar pruebas de las composiciones o «formas» (pudiendo hacer correcciones ortográficas u ortotipográficas) antes de pasarlas a las planas o minervas para su impresión en serie. Particularmente este sacapruebas merece ser destacado por las posibilidades que ofrece de imprimir composiciones de una manera más dinámica —tiradas únicas o de pocos ejemplares— y por su poco peso y carácter portable, datos relevantes para posibles futuras prácticas.





[FIG. 67] Offset HEIDELBERG KORD. [FIG. 68] Cosedora. [FIG. 69] Tintas para impresión *offset*. [FIG. 70] Linotipo LINOTYPE. [FIG. 71] Placa tipográfica MAN.

6.2 Tipografías, muebles específicos y complementos de composición

■ Tipografías

- 80 [ochenta] Cajones tipográficos (diferentes familias tipográficas de plomo / diferentes tamaños)
[una fuente por cajón]
- 8 [ocho] Cajas tipográficas (diferentes familias tipográficas de madera / diferentes tamaños)
[una fuente por caja]
- Orlas tipográficas *[cantidad sin definir]*
- Clichés tipográficos *[cantidad sin definir]*

■ Muebles específicos

- 2 [dos] Burros/chivalete (tipografías para diplomas)
- 1 [un] Burro/chivalete componedor doble
(tipografías varias sin clasificar)
- 1 [una] Mesa de composición e imposición tipográfica
- 1 [una] Mesa retroiluminada para montaje de originales
- 1 [un] Lingotero

■ Complementos de composición tipográfica

- Material de blancos tipográficos / cuadrados y espacios / interlíneas / lingotes e imposiciones
[cantidad sin definir]
- Galeras de madera y de metal *[cantidad sin definir]*

El parque tipográfico de la Imprenta UNL es vasto, tanto en lo que refiere a las familias tipográficas de tipos móviles de plomo para composición «en frío», como en lo disponible en matricería para para composición «en caliente» en la *Linotipo LINOTYPE*. Así de vasto también es el conjunto utilizable de complementos para la composición—material de blancos, galeras de madera y metal— como la cantidad de muebles específicos, componedores y herramientas de «tipometría».

Habiendo dicho esto, es importante señalar que esta cantidad de materiales disponibles necesita —para poder recuperar su funcionalidad operativa— profundas tareas de limpieza, puesta a punto, clasificación.

Por otro lado, en lo que refiere a las familias tipográficas de madera, se cuenta con ocho cajas de signos de diferentes formatos. En todos los casos los tamaños de estos signos supera al mayor de los disponibles en plomo, característica que los habilita a piezas graficas de otra índole que no sea lo editorial. Estas cajas —si bien necesitan una puesta a punto básica— han mantenido en buen estado sus signos, permitiendo actualmente su uso.

No queremos finalizar este apartado sin datar el carácter patrimonial que implica la recuperación de algunas de estas familias tipográficas: con respecto a los tipos de plomo se destacan los cajones correspondientes a la familia *Donatello* (ver apartado 5.2.1); de las familias tipográficas de madera solo decir que son algunas de las familias utilizadas para la confección de afiches de las décadas de los '60, '70, '80 y principios de los '90.





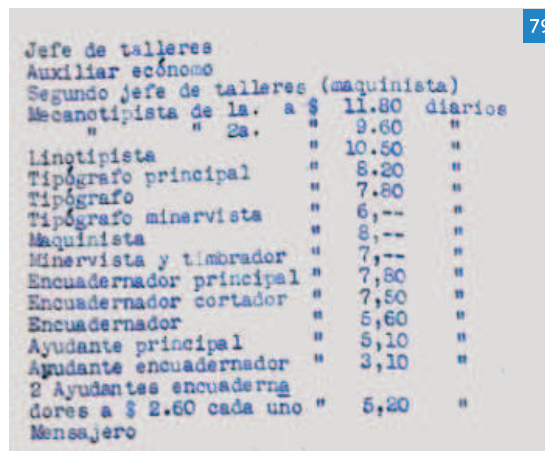
[FIGS. 72 Y 73] Cajones con familias tipográficas de plomo. [FIGS. 74 Y 75] Materiales de blanco. [FIGS. 76 Y 77] Cajas con familias tipográficas de madera. [FIG. 78] Burro/chivalete [tipografía para diplomas].

6.3 Oficios y saberes

En la lista que presentamos en la FIGURA 79 —según el detalle de Proyecto de Presupuesto para el año 1938 aprobado por Resolución del Honorable Consejo Superior UNL del 28 de enero de 1938— se data la planta de cargos de la Imprenta UNL en las postrimerías de su primera década. Cabe señalar que algunos de esos 18 cargos correspondían a más de una persona, y también que esta planta fue—según lo registrado— en continuo *in crescendo* década tras década.

Podemos reconocer en esta lista «saberes del oficio» sensibles a nuestros objetivos —operación de maquinarias, linotipia, tipografía, operación de minervas, encuadernación, etc.— pero no pudimos registrar en la Imprenta UNL «lo performático» implícito en esos saberes —es decir, su puesta en acto durante el proceso de realización de una pieza de imprenta—, ya que como dijimos antes, su presente productivo es extremadamente limitado.

A la fecha de esta Tesis la Imprenta UNL no cuenta con alguien cargo de la Dirección General, su planta es de 9 personas que se reparten —salvo la Coordinación General— las diferentes funciones.



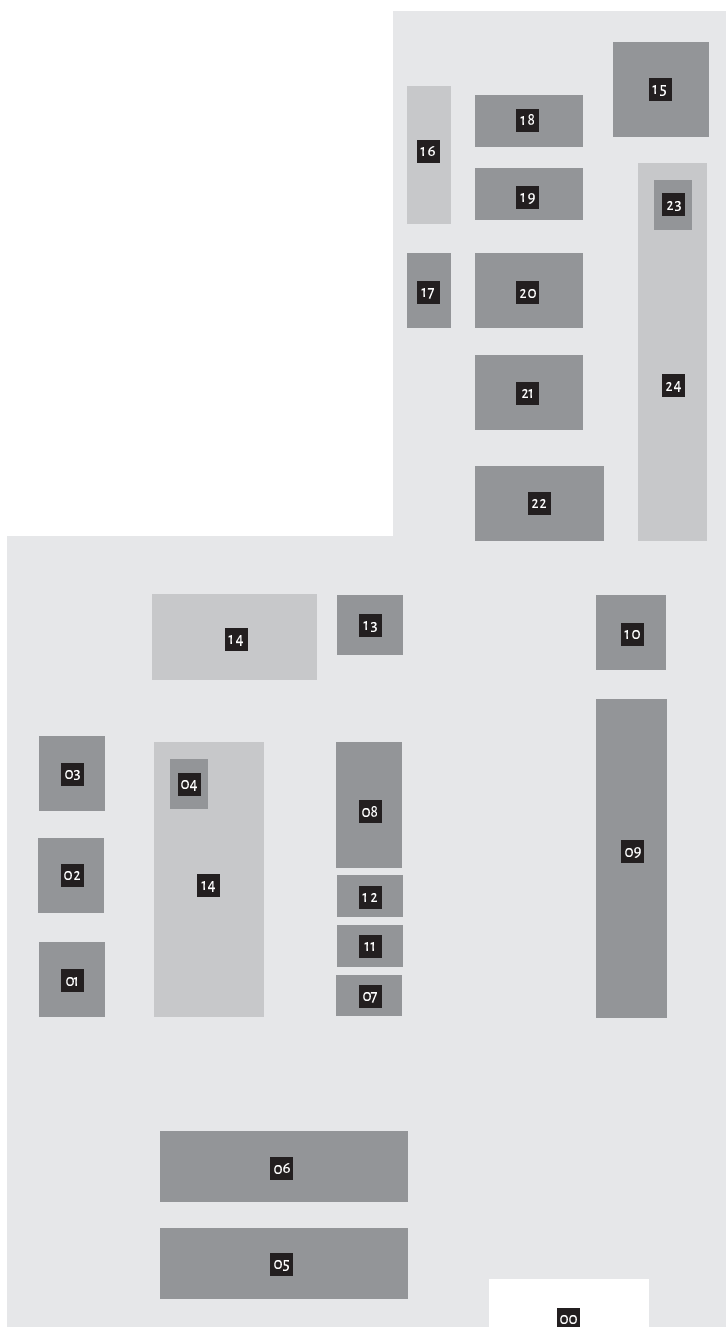
Jefe de talleres			
Auxiliar económico			
Segundo jefe de talleres (maquinista)			
Mecanotipista de la. a	\$	11.80	diarios
" " 2a.	"	9.60	"
Linotipista	"	10.50	"
Tipógrafo principal	"	8.20	"
Tipógrafo	"	7.80	"
Tipógrafo minervista	"	6.--	"
Maquinista	"	8.--	"
Minervista y timbrador	"	7.--	"
Encuadernador principal	"	7.80	"
Encuadernador cortador	"	7.50	"
Encuadernador	"	5.60	"
Ayudante principal	"	5.10	"
Ayudante encuadernador	"	3.10	"
2 Ayudantes encuadernadores a \$ 2.60 cada uno	"	5.20	"
Mensajero			

[FIG. 79] Detalle de la Resolución del Honorable Consejo Superior UNL del 28 de enero de 1938.

6.4 Plantas de referencia

Con el objetivo de poder dimensionar la cantidad existente de maquinarias de imprenta y su distribución según tipo y función, se desarrollaron *Plantas de referencia* con identificación numérica para cada caso. Vale aclarar en este punto que el taller de la Imprenta UNL se consolida en un solo espacio, pero se divide internamente en dos áreas diferenciadas a las que hemos denominado en el esquema como *Ala este* y *Ala oeste*. El *Ala este* combina el sector de encuadernación —cosedoras, dobladoras, pren-

sas de pie y de mesa, puntilladora, laminadora, encoladora y estampadora— con el sector de guillotinado y con el sector de impresión *offset*; a su lado, el *Ala oeste*, reúne las maquinarias de *impresión tipográfica*—planas tipográficas, minervas tipográficas, linotipos—, además de un pequeño sector anexo destinado a las maquinarias de *impresión digital*—plotter chorro de tinta e impresora láser—. A su vez se identifican en ambas *Plantas de referencia*, muebles específicos y maquinarias de imprenta de pequeño porte.



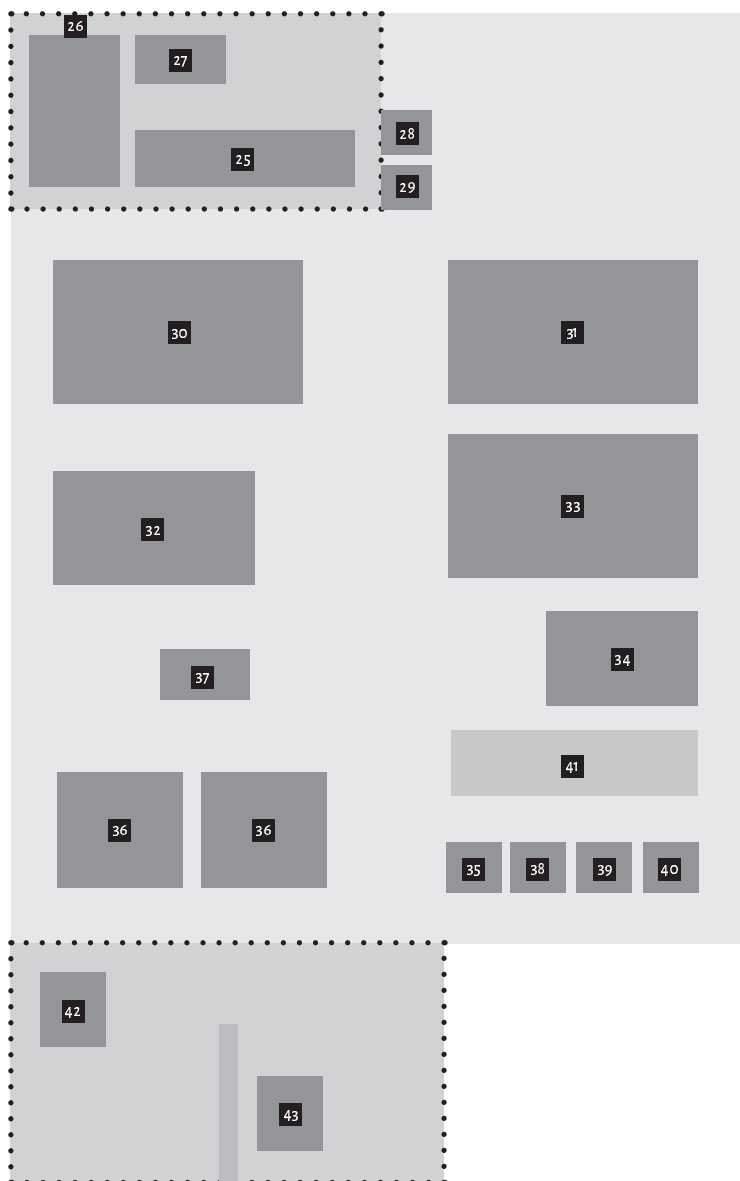
Taller Imprenta UNL Planta Ala este

■ Sector Encuadernación

- 00. Ingreso a los talleres
- 01. Prensa manual de piso / formato 60 x 60 cm
- 02. Prensa manual doradora
- 03. Puntilladora manual, perforadora, troqueladora
- 04. Prensa manual de mesa / formato oficio
- 05. Dobladora automática de pliegos
- 06. Dobladora semi automática / dobla pliegos en 16 x 16 [no funciona]
- 07. Dobladora automática / formato chico
- 08. Pegadora Binder
- 09. Guillotina automática / 140 cm de luz
- 10. Cosedora
- 11. Laminadora / formato A3
- 12. Abrochadora manual (broches)
- 13. Abrochadora mecánica (alambre)
- 14. Mesas de encuadernación

■ Sector *offset* [sólo máquinas]

- 15. Insoladora de chapas *offset*
- 16. Estantería de tintas
- 17. Digital A3 / tintas líquidas + máster
- 18/19. MULTILITH *offset* / 1 color / formato doble carta
- 20. CHIEF *offset* / formato doble oficio
- 21. GARAVENTA *offset* / 1 color / formato 40 x 60 cm
- 22. HEIDELBERG CORT *offset* / 1 color / formato 46 x 64 cm
- 23. Sacapuebas / formato A3
- 24. Tableros herramientas y materiales



Taller Imprenta UNL Planta Ala oeste

■ Sector impresión tipográfica

- 25. Burro/chivalete componedor doble
[tipografías varias sin clasificar]
- 26. Mesa retroiluminada para montaje de originales
- 27. Mesa desmontaje de ramas tipográficas (asistente para máquinas planas de gran formato)
- 28. Chanfleadora de espacios
- 29. Burro/chivalete (tipografías para diplomas)
- 30/31. Planas tipográficas SAKURAI Express All
- 32. Plana tipográfica MAN
- 33. Plana tipográfica ALBERT FRANKENTHAL Export-Grala
- 34. HEIDELBERG Minerva tipográfica automática / formato doble oficio
- 35. NEBIOLO Minerva tipográfica manual / formato doble carta
- 36. Linotipos LINOTYPE [1 funcionando / 1 para repuestos]
- 37. Burro/chivalete (tipografía para diplomas)
- 38. Sierra circular para líneas y espacios de plomo
- 39. Lingotero
- 40. Redondeador de puntas, perforadora, encuadernadora
- 41. Mesa de composición e imposición tipográfica

■ Sector impresión digital

- 42. Impresora Canon-Minolta / láser / formato A3+
- 43. Plotter Canon / chorro de tinta / formato A2

Capítulo 7

Una transformación posible

Capítulo 7

Una transformación posible

En este capítulo recuperamos criterios generales sobre la enseñanza formal de la tipografía en FADU-UNL, y los ponemos en diálogo —a partir del uso de los instrumentos de análisis propuestos en la metodología— con la enseñanza informal o «no sistemática» de la «impresión tipográfica». Dicha operación tiene como fin concertar un marco de contención didáctica y epistemológica donde asentar la evaluación del potencial de la Imprenta UNL

como herramienta formativa. Luego y a partir de haber recorrido todo el trayecto de búsqueda, construcción y reflexión de datos, se aborda la indagación puntual sobre ese potencial, por un lado, instrumentando un análisis comparativo entre la actualidad de la imprenta y una representación futura y posible y, por el otro, revisitando lo «sensible» de ser «recuperado», «transformado» y «revalorizado» desde lo educativo.

7.1 Intercambios de saberes entre la enseñanza formal de la *Tipografía* y la enseñanza informal de la *Impresión tipográfica*

Tal cual consta en el apartado que data las justificaciones de este proyecto mi labor docente se desarrolla dentro de la «enseñanza formal» de lo tipográfico, en el marco de la carrera *Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual* (LDCV-FADU-UNL) y, en particular, de la asignatura de especificidad disciplinar *Tipografía* (niveles 1 y 2) (Cátedra Silvia H. González). Desde hace 25 años cum-

pló funciones como Jefe de Trabajos Prácticos y, desde 2018 hasta la actualidad —en el nivel 1— como Profesor Adjunto de la asignatura.

Esta cátedra de *Tipografía*, tanto del nivel 1 como del nivel 2, es parte del plan de estudios de la carrera de Diseño en FADU desde sus inicios el año 1995, desarrollándose su cursado de manera simultánea en FADU-UNL y en FADU-UBA.

Para ubicar la asignatura en la estructura curricular en la que opera, caracterizaremos, de manera acotada, el plan de estudio de la carrera LDCV. Éste se configura a partir de dos Ciclos de Aprendizaje: Básico (niveles 1º y 2º) y Superior (niveles 3º y 4º), y tres Áreas de Conocimiento: Diseño, Ciencias Sociales y Tecnología. La trama se desarrolla horizontalmente por el sistema de Ciclos y Niveles —pensados como estadios formativos—, y en forma vertical según las Áreas —concebidas como unidades epistemológicas que comprenden los distintos sectores del saber de la carrera—. Por su parte «Tipografía 1» se ubica en el 2º nivel, finalizando el Ciclo Básico, y «Tipografía 2» en el 3º nivel, al comienzo del Ciclo Superior.

A continuación reponemos una síntesis del programa de la materia según consta en los documentos de acceso público disponibles actualmente.

La asignatura Tipografía (niveles 1 y 2)

Cátedra Silvia H. González

El contenido de la materia se articula alrededor de temas de complejidad creciente, relacionados con la historia, la morfología y la tecnología, considerados fundamentales en el desarrollo y evolución de la tipografía.

En los distintos trabajos prácticos se abordan aspectos formales (las partes y el todo), aspectos semióticos (los lenguajes de la forma) y aspectos funcionales (el uso).

La tipografía es entendida no como un fin en sí mismo sino como vehículo de comunicación.

observación destinada a aumentar la percepción y comprensión del signo tipográfico, y de la capacidad analítico-crítica derivada de las prácticas de taller.

Metodología didáctica

Se instrumenta a partir de trabajos prácticos realizados tanto de forma individual como en equipo. Cada trabajo práctico es enunciado con su cronograma de trabajo, sus pautas de evaluación y la bibliografía correspondiente; complementado con clases teóricas y entrega de apuntes de cátedra. En la cursada, se promueve el análisis y la reflexión grupal de los trabajos.

La vinculación fuera del espacio académico se propone en el taller con charlas de invitadxs que muestran otras miradas que enriquecen lo tipográfico.

La cátedra instrumenta el programa de la materia en función de los dos niveles (Tipografía 1 y Tipografía 2) obligatorios, consecutivos y vinculantes.

Objetivos específicos de Tipografía 1

1.1 Introducción a la problemática de los diversos tipos y sistemas de escritura, pre-alfabéticas y alfabéticas, especialmente las de origen latino.

1.2 Comprensión del signo visual como entidad básica y del sistema de signos como unidad de entidades.

1.3 Desarrollo de la capacidad de análisis formal, tipológico e instrumental en los sistemas de signos de escritura.

1.4 Desarrollo de las capacidades fáctico-sensibles y expresivas para el trazado y diseño de los signos alfabéticos.

1.5 Introducción al diseño de sistema de signos, sus reglas, articulaciones, estructuras y modelos.

1.6 Comprensión del concepto de espacio gráfico: sus cualidades y calidades para el hecho comunicacional.

1.7 Aprendizaje de usos, particiones y articulaciones del espacio gráfico. Comprensión de las relaciones figura-fondo y de los grados de contrastes formales y cromáticos. Uso de grillas y trazados.

Objetivos específicos de Tipografía 2

2.1 Comprender el concepto de espacio gráfico y sus cualidades y calidades para el hecho comunicacional.

2.2 Profundizar las relaciones dimensionales entre los signos, los grupos de signos, y entre ellos y el soporte. Códigos de jerarquización y crecimiento a partir de progresiones matemáticas, geométricas y armónicas.

2.3 Explorar los diferentes usos tipográficos como vehículo comunicacional en torno a distintos formatos, soportes y funciones.

2.4 Profundizar en la noción de proyecto como proceso necesario en la construcción de una pieza de diseño tipográfico.

2.5 Desarrollar proyectos de diseño donde la tipografía tenga el rol fundamental en el mensaje.

■ **Hacia el intercambio de saberes**

Habiendo ubicado y enfocado lo que definimos para este estudio como enseñanza formal de la «tipografía» nos disponemos a nombrar ciertos aspectos que —si bien no logran construir un *corpus* sistematizado de saberes— nos acercaran a las dinámicas de enseñanza informal o «no sistémica» de la *impresión tipográfica*.

A partir de la reconstrucción de los datos relevados de las experiencias formativas de taller desarrolladas por referentes nacionales del campo entrevistados, podemos reconocer que la transmisión de conocimientos está basada en la transferencia que se genera mediante la observación y el hacer simultáneo hacia el interior de los procesos de composición e impresión. Esta observación y esta práctica—que efectivamente dejan un rastro formativo— necesitan, previamente, de datos técnicos precisos. En el caso de la *impresión tipográfica* existen múltiples aspectos que hacen a la «tipometría» que definen —por ausencia o presencia— que un proceso resulte con mayor o menor efectividad. A propósito de esto Javier Alba [Magia Negra] (cf. **4.6**) nos decía:

«La dinámica de lo que se enseña es primero que la gente aprenda a manejar estos elementos; para manejar estos elementos lo podemos hacer lúdicamente, como objetos que tenemos que aprender a que se queden quietos para poder pasarle la prensa, entintarlos, y todo eso. Pero atrás de esto hay todo un oficio [...] Entonces está el tema del manejo de la lingotera [...], que la gente sepa que es un tipómetro, y cómo se manejan las medidas de los bloques, lingotes, de las líneas y las interlíneas, de los cuadratines, las medidas de las tipografía, y todo eso...».

Esto no quiere decir que no quede lugar para la experimentación y la puesta en juego de procesos basados en el impacto de la imagen como argumento perceptivo del mensaje, pero sí despeja el camino hacia un saber específico del universo gráfico y comunicacional, diferente del universo propio de aquellas disciplinas que articulan aspectos visuales y matéricos en su producción.

En este punto recuperamos a Elliot Eisner, en tanto su mirada nos permite definir la noción de «transformación de materiales y tecnologías en medios formativos». En particular cuando se refiere a que «a través de estos procesos reiterados y sucesivos de acción y reflexión entre «posibilidades» y «límites», es que se construyen y reconstruyen conceptos y modelizaciones que luego se vuelven en herramientas y recursos cognitivos plausibles de ser recuperados en la resolución de problemas similares» (2004: 107), es decir, nosotros identificamos como propia de la «enseñanza informal de la *impresión tipográfica*» esta relación dual entre «posibilidad» y «límite», en tanto reconocemos que esa tensión entre las posibilidades de sus técnicas y las limitaciones de sus materiales activan «lo performativo» en esos procesos, y que no hay forma posible de transferir ese saber que no sea la de presenciar dicha performance.

Para cerrar queremos volver sobre las implicancias de la enseñanza de la *impresión tipográfica* en los procesos formativos que apuntan a la construcción del saber tipográfico; y así a las virtudes de esas implicancias —que reconocemos en estas dinámicas de taller— relacionadas con el universo de clasificaciones, dimensiones, medidas, particiones y formatos que es, y así lo postulamos, la parte de dicho saber que define la especificidad disciplinar del *Diseño en Comunicación Visual* y lo escinde de sus disciplinas afines. En este sentido, Alejandra Perié (cf. 2.2.2) se refiere al cuerpo de la persona que atraviesa ese tipo de proceso creativo y productivo:

«El tipógrafo que experimenta los procedimientos típicos de un saber de impresión artesanal se concentra en patrones objetivos, en la cosa en sí misma. Trabaja en un taller, ordena los materiales, los clasifica, los ordena en un espacio que rodea su cuerpo. Las cosas tienen un tamaño. Son muchas pero limitadas. Sus tamaños y texturas, están de acuerdo al cuerpo del artesano que las manipula. Ese cuerpo necesita adaptarse a dichos objetos y las lógicas que los acompañan. Un impresor artesanal es como un bailarín que ha aprendido a bailar en su taller. Se requieren años para comprender los movimientos de su cuerpo en relación a los objetos y su técnica. El horizonte de su danza, es la consecución de la escritura tipográfica, pero en medio, un proceso que siempre interroga la historia y el sentido de las cosas».

■ Reconociendo intercambios y aportes

En este pasaje organizamos el análisis a partir del modelo operativo Nonágono Semiótico (Guerrero, 2014) que presentamos en la metodología. Dicho esquema nos permite exponer de manera relacional los distintos aspectos «formales» [1^{er} correlato], «materiales» [2^{do} correlato] y «valorativos» [3^{er} correlato] de, por un lado, la *Enseñanza formal «Tipografía» / LDCV-FADU-UNL* [FIGURA 80] y, por el otro, la *Enseñanza informal de la «Impresión tipográfica»* [FIGURA 81].

Este modelo de análisis, a partir de concebir cada tipo de enseñanza como un «signo diagramático», nos ofrece en su despliegue, la posibilidad de observar la complejidad de las correspondientes configuraciones. A su vez, la interpretación por correlatos —lectura horizontal— nos permitirá reconocer diferencias y concitar fortalezas.

Nonágono semiótico

Enseñanza formal «Tipografía» / LDCV·FADU·UNL

80	CONOCIMIENTOS TEÓRICOS	PRÁCTICAS FORMATIVAS	VALORES SOCIOCULTURALES DEL SABER
1^{ER} CORRELATO PRIMERIDAD	<p>FORMA DE LA FORMA</p> <p><i>Teorías y reflexiones acerca de:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> · la enseñanza de Tipografía como agente de cambio social · la enseñanza de Tipografía como parte del Proyecto · la enseñanza de lo Proyectual · la enseñanza de las Didácticas de taller · la enseñanza de la Extensión 	<p>EXISTENCIA DE LA FORMA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Programa de la asignatura · Proyectos de Educación Experiencial · Consignas de los trabajos prácticos 	<p>VALOR DE LA FORMA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Estrategias didácticas para la enseñanza de los valores estéticos y comunicacionales del signo trazado, del signo tipográfico, del signo en el espacio y del signo en pantalla
2^{DO} CORRELATO SEGUNDIDAD	<p>FORMA DE LA EXISTENCIA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Tintas / Papeles / Herramientas de escritura · Programas de edición · Impresora láser / Plotter · Impresora 3D · Dispositivos de pantalla 	<p>EXISTENCIA DE LA EXISTENCIA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Trabajos prácticos y proyectos desarrollados en la asignatura · Prácticas de Educación Experiencial 	<p>VALOR DE LA EXISTENCIA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Evaluación formativa durante los procesos de diseño · Calificación de proyectos en base al seguimiento de los procesos por sobre los resultados · Exposiciones o muestras que validen lo producido dentro y fuera el ámbito de la UNL
3^{ER} CORRELATO TERCERIDAD	<p>FORMA DEL VALOR</p> <ul style="list-style-type: none"> · Diseño de familias tipográficas · Tipografía e identidad · Tipografía en el espacio · Tipografía en pantalla · Diseño de información · Diseño editorial · Diseñador como Operador Cultural 	<p>EXISTENCIA DEL VALOR</p> <ul style="list-style-type: none"> · Aportar desde lo tipográfico a la transmisión del saber y de la información · Capacidad de solucionar, a partir de la tipografía, problemas comunicacionales específicos de la sociedad 	<p>VALOR DEL VALOR</p> <ul style="list-style-type: none"> · Valores sociales y culturales del saber tipográfico

[FIG. 80] Nonágono semiótico + Correlatos del signo Enseñanza formal de la «tipografía» / LDCV·FADU·UNL.

Nonágono semiótico

Enseñanza informal de la «Impresión tipográfica»

81	CONOCIMIENTOS TEÓRICOS	PRÁCTICAS FORMATIVAS	VALORES SOCIOCULTURALES DEL SABER
1^{ER} CORRELATO PRIMERIDAD	<p>FORMA DE LA FORMA</p> <p>Teorías y reflexiones acerca de:</p> <ul style="list-style-type: none"> · la enseñanza de las Artes del libro · historia de los medios de impresión <p>Saberes y reflexiones acerca de:</p> <ul style="list-style-type: none"> · la enseñanza de la impresión tipográfica 	<p>EXISTENCIA DE LA FORMA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Propuestas abiertas de los ejercicios · Experimentación sobre la realización de piezas gráficas reales 	<p>VALOR DE LA FORMA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Estrategias intuitivas para la enseñanza de los valores estéticos del signo tipográfico impreso · Estrategias no formales para la enseñanza de los valores implícitos en la refuncionalización de máquinas, materiales y saberes en desuso
2^{DO} CORRELATO SEGUNDIRIDAD	<p>FORMA DE LA EXISTENCIA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Saberes del oficio y tecnológicos · Tintas / Papeles · Tipos móviles de madera y plomo recuperados · Complementos de composición recuperados · Impresoras tipográficas / Sacapruedas recuperados · Taller instalado 	<p>EXISTENCIA DE LA EXISTENCIA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Ejercicios y proyectos impresos en el taller de impresión · Piezas gráficas reales impresas en el taller de impresión 	<p>VALOR DE LA EXISTENCIA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Calificación en base al seguimiento de los procesos · Calificación en base a los resultados · Exposiciones o muestras que validen lo producido en diferentes ámbitos culturales
3^{ER} CORRELATO TERCERIDAD	<p>FORMA DEL VALOR</p> <ul style="list-style-type: none"> · Diseño de familias tipográficas · Saberes de imprenta · Historia de la imprenta 	<p>EXISTENCIA DEL VALOR</p> <ul style="list-style-type: none"> · Aportar desde la <i>impresión tipográfica</i> a la expresión individual y colectiva · Aportar al ejercicio de prácticas de recuperación y refuncionalización · Aportar la revalorización de los saberes implícitos en las tradiciones productivas y de difusión 	<p>VALOR DEL VALOR</p> <ul style="list-style-type: none"> · Valores sociales y culturales del saber sobre <i>impresión tipográfica</i> · Valores sociales y culturales de la manifestación gráfica de ideas · Valores sociales y culturales sobre el reaprovechamiento de recursos tangibles e intangibles

[FIG. 81] Nonágono semiótico + Correlatos del signo Enseñanza informal de la «Impresión tipográfica».

Del estudio cruzado de ambos nonágonos reconocemos entre el 2^{do} y 3^{er} correlato ciertas relaciones que nos interesan destacar, en base a las cuales desarrollamos reflexiones iniciales que darán pie a otras más complejas que, a su vez, formarán parte de los aportes para las futuras prácticas formativas que propondremos en un apartado posterior. A continuación exhibimos dicho análisis organizado por correlatos.

■ 2^{do} CORRELATO

/SEGUNDIDAD / ASPECTOS MATERIALES /

Comparando el 2^{do} correlato de ambos nonágonos, los cuales podemos asociar al «qué enseñar», notamos una diferencia importante en el aspecto que refiere a los saberes e insumos concretos que cada dinámica necesita para llevarse a cabo —en el cuadrante FORMA DE LA EXISTENCIA—. El esquema pone en evidencia en el Nonágono Semiótico de la *Enseñanza formal «Tipografía» / LDCV-FADU-UNL* la ausencia de todo tipo de conocimiento concreto relacionado con los procesos fundantes de la impresión. Esta es —paradoja aparte— una ausencia relevante, porque repone reflexiones que se repiten en los ámbitos de la formación sistemática en lo tipográfico en lo referente a la falta de control de las impresiones que se realizan por los estudiantes a la hora de realizar entregas, más aun en aquellas que emulan publicaciones —libros, revistas, periódicos— donde el manejo de las artes del objeto comprometen mayor pericia.

Es evidente entonces, que la recuperación de los «saberes del oficio y tecnológicos» existentes en el mismo cuadrante pero en el Nonágono Semiótico de la *Enseñanza informal de la «Impresión tipográfica»* podría ser un aporte sustancial.

■ 3^{er} CORRELATO

/ TERCERIDAD / ASPECTOS VALORATIVOS /

En el análisis del 3^{er} correlato identificamos tres aspectos que suscitan reflexiones sobre una complementación posible entre ambas prácticas. En primera instancia, en el Nonágono Semiótico de la *Enseñanza formal «Tipografía» / LDCV-FADU-UNL* destacamos la presencia de la noción de *Operador Cultural* —en el cuadrante FORMA DEL VALOR— como parte de lo puesto en relevancia a la hora de decidir «por qué» enseñar lo tipográfico en el ámbito de la carrera de LDCV. Por otra parte, en el Nonágono Semiótico de la *Enseñanza informal de la «Impresión tipográfica»* destacamos dos aspectos: por un lado, lo que refiere a los aportes que estas prácticas pueden sumar a la «expresión individual y colectiva» —en el cuadrante EXISTENCIA DEL VALOR— y, por el otro —en el cuadrante VALOR DEL VALOR—, aquellos «valores sociales y culturales de la manifestación gráfica de ideas».

Consideramos que estos tres aspectos que se entrecruzan entre los nonágonos de ambas tipologías formativas, podrían complementarse en un solo vector común, ya que las implicancias profesionales que están incluidas en la noción de *Operador cultural* podrían enriquecerse más aún si incorporaran aquellas prácticas —asociadas a la «manifestación de ideas» a partir de la «construcción de discursos colectivos»— que surgen de la implementación de los saberes desarrollados en la enseñanza de la *impresión tipográfica*.



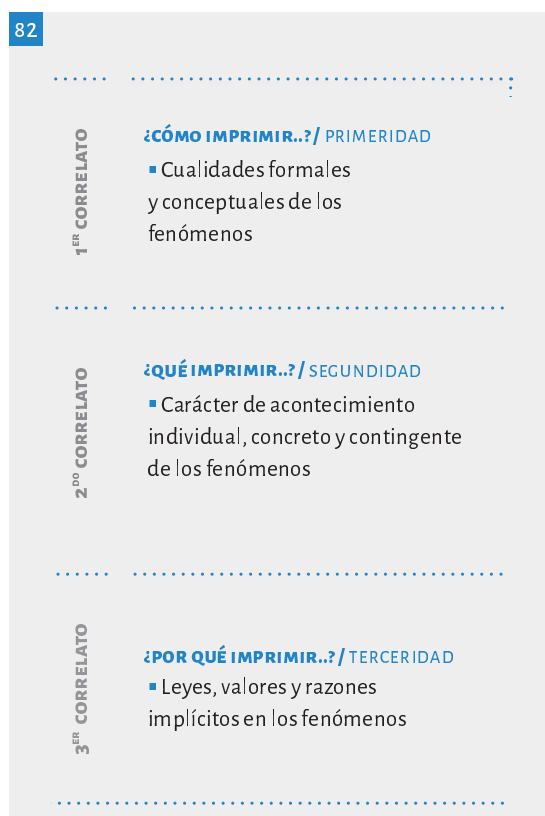
7.2 Un taller, un aula

En este punto comenzamos con el abordaje concreto sobre el potencial de la Imprenta UNL como herramienta formativa. Hemos transitado variadas instancias de búsqueda, construcción y reflexión, además de —una y otra vez— visitar lo «sensible» de ser «recuperado», «transformado» y «revalorizado» desde lo educativo —siempre desde diversas perspectivas y enfoques—, buscando nuevas claves en cada una de esas vueltas espiraladas de reflexión expansiva.

En esta instancia en particular, el análisis se enfoca a partir de una comparación de naturaleza prospectiva, que pretende proyectar una representación futura de la Imprenta UNL que trascienda su estado presente desde una transformación de origen formativo.

Para esto retomaremos el Nonágono Semiótico (Guerri, 2014), pero esta vez con un fin de doble especie. Por un lado, aprovecharemos su poder descriptivo en el Nonágono Semiótico de la *Imprenta UNL / Actualidad funcional* [FIGURA 83] y, por el otro, apostaremos a una instrumentación de carácter propositivo para el Nonágono Semiótico de la *Imprenta UNL / Prospectiva formativa* [FIGURA 84].

Posteriormente recuperamos la lectura relacional de los correlatos del modelo, pero queremos precisar en este punto que para esta ocasión sumaremos interrogantes operativos que explicitan el sentido de la lectura horizontal del despliegue del signo [FIGURA 82].



[FIG. 82] Correlatos (lectura horizontal) + Interrogantes operativos.

Nonágono semiótico del signo: *Imprenta UNL / Actualidad funcional*

	CONOCIMIENTOS TEÓRICOS	PRÁCTICAS	VALORES
1 ^{ER} CORRELATO ¿CÓMO IMPRIMIR...? PRIMERIDAD	FORMA DE LA FORMA <ul style="list-style-type: none"> · Saber tipográfico · Tipometría · Oficio de imprenta · Saber editorial · Gestión de producción 	EXISTENCIA DE LA FORMA <ul style="list-style-type: none"> · Galeras de corrección · Originales de imprenta · Pruebas de impresión · Prototipos de piezas gráficas 	VALOR DE LA FORMA <ul style="list-style-type: none"> · Valores estéticos de las publicaciones y piezas gráficas · Valores estéticos de las familias tipográficas
2 ^{DO} CORRELATO ¿QUÉ IMPRIMIR...? SEGUNDA	FORMA DE LA EXISTENCIA <ul style="list-style-type: none"> · Conocimientos tecnológicos · Saberes del oficio · Familias tipográficas de plomo · Máquinas de imprenta · Herramientas de composición · Papeles y tintas · Taller 	EXISTENCIA DE LA EXISTENCIA <ul style="list-style-type: none"> · Libros · Folletos · Boletines universitarios · Afiches · Diplomas de graduación · Revistas académicas 	VALOR DE LA EXISTENCIA <ul style="list-style-type: none"> · Valores concretos de las publicaciones y piezas gráficas en el contexto académico y no académico. · Inserción de las publicaciones en el circuito editorial · Cuantificación de la producción editorial
3 ^{ER} CORRELATO ¿POR QUÉ IMPRIMIR...? TERCERIDAD	FORMA DEL VALOR <ul style="list-style-type: none"> · Literatura · Artes del libro y lo impreso · Políticas de difusión · Políticas educativas · Resoluciones Rectorales · Resoluciones HCS-UNL 	EXISTENCIA DEL VALOR <ul style="list-style-type: none"> · Incorporación activa del saber · Difusión de la Ciencia, el Arte y la Extensión · Fomentar la lectura · Fomentar la participación en la construcción de la cultura 	VALOR DEL VALOR <ul style="list-style-type: none"> · Valores sociales de la difusión del saber · Valores sociales de la difusión Ciencia, el Arte y la Extensión

[FIG. 83] Nonágono + Correlatos del Signo *Imprenta UNL / Actualidad funcional*.

Nonágono semiótico del signo: Imprenta UNL / Prospectiva formativa

	CONOCIMIENTOS TEÓRICOS	PRÁCTICAS	VALORES
1 ^{ER} CORRELATO ¿CÓMO IMPRIMIR...? PRIMERIDAD	<p>FORMA DE LA FORMA</p> <p>Teorías y reflexiones acerca de:</p> <ul style="list-style-type: none"> · la enseñanza de Tipografía como agente de cambio social · la enseñanza de la Artes del libro · la enseñanza de las Didácticas de taller · la enseñanza de la Extensión <p>Saberes y reflexiones acerca de:</p> <ul style="list-style-type: none"> · la enseñanza de la <i>impresión tipográfica</i> 	<p>EXISTENCIA DE LA FORMA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Consignas de los ejercicios · Consignas de los proyectos · Consignas de realización de piezas gráficas reales · Proyectos de Educación Experiencial 	<p>VALOR DE LA FORMA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Estrategias didácticas para la enseñanza de los valores estéticos y comunicacionales del signo tipográfico impreso · Estrategias didácticas para la enseñanza de los valores implícitos en la refuncionalización de máquinas materiales y saberes en desuso
2 ^{DO} CORRELATO ¿QUÉ IMPRIMIR...? SEGUNDIRIDAD	<p>FORMA DE LA EXISTENCIA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Tintas / Papeles · Tipos móviles de madera y plomo recuperados de la Imprenta UNL · Complementos de composición recuperados de la Imprenta UNL · Impresoras tipográficas / Sacapruedas recuperados de la Imprenta UNL · Taller instalado en dependencias UNL 	<p>EXISTENCIA DE LA EXISTENCIA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Impresión de: afiches, Folletos, Publicaciones pequeño formato · Impresión de piezas reales · Prácticas de Educación Experiencial con la Imprenta de UNL y organizaciones sociales 	<p>VALOR DE LA EXISTENCIA</p> <ul style="list-style-type: none"> · Evaluación formativa durante los procesos de impresión · Calificación en base al seguimiento de los procesos · Calificación en base a los resultados · Exposiciones o muestras que validen lo producido dentro y fuera del ámbito de la UNL
3 ^{ER} CORRELATO ¿POR QUÉ IMPRIMIR...? TERCERIDAD	<p>FORMA DEL VALOR</p> <ul style="list-style-type: none"> · La enseñanza como Práctica Social · Diseño de familias tipográficas · Tipografía e identidad · Diseño editorial · Historia de la imprenta · Saberes de imprenta · Diseñador como Operador Cultural 	<p>EXISTENCIA DEL VALOR</p> <ul style="list-style-type: none"> · Aportar desde la enseñanza de impresión tipográfica a la transmisión del saber y de la información · Aportar desde la enseñanza de impresión tipográfica a la expresión individual y colectiva · Aportar al ejercicio de prácticas de recuperación y refuncionalización de tecnologías y sus saberes implícitos 	<p>VALOR DEL VALOR</p> <ul style="list-style-type: none"> · Valores sociales y culturales del saber tipográfico · Valores sociales y culturales de la manifestación gráfica de ideas asociadas a la reconstrucción social · Valores sociales y culturales sobre el reaprovechamiento de recursos tangibles e intangibles

En esta fase de la investigación —momento «analítico»— inexorablemente comenzamos a tomar partido. En este sentido es que decidimos comprimir este pasaje del análisis —la lectura cruzada de ambos nonágonos— en el 3^{er} correlato, aquel que repone y a la vez problematiza el sentido último de la propuesta, las valoraciones que legitiman el argumento, aquello que dentro del enfoque macro propuesto para este proyecto podría responder al interrogante —no menos operativo que interpelador— *¿Por qué imprimir..?*

■ 3^{ER} CORRELATO / ¿POR QUÉ IMPRIMIR..? /
/ TERCERIDAD / ASPECTOS VALORATIVOS /

Comparando el 3^{er} correlato de ambos nonágonos, de inmediato podemos reconocer la amplificación en cantidad y sustancia de los diferentes puntos correspondientes a cada cuadrante.

En una primera instancia, en lo referente a los aspectos formales del valor —FORMA DEL VALOR—, destacamos la incorporación del grupo completo de saberes que devienen de la complementación entre la «enseñanza formal de la tipografía» y la «enseñanza no formal de la *impresión tipográfica*», conjunto que logra condensar un abanico

co amplio de implicancias disciplinares que se ve legitimado finalmente por la noción de *Operador Cultural*.

En segunda instancia, en lo referente a los aspectos concretos del valor —EXISTENCIA DEL VALOR— se puede observar como los aspectos se redimensionan hacia implicancias de carácter colectivo por sobre las originales de la Imprenta UNL, que poseen una naturaleza unidireccional mas acotada, es decir, al ser el sentido de su práctica la producción en función de la difusión, el valor de lo concreto producido queda por detrás de los aportes a lo social que la versión formativa de la imprenta puede realizar.

Por último y en tercer lugar, destacamos la instancia última de legitimación del «¿Por qué imprimir...?» —el VALOR DEL VALOR—. Aquí en particular es donde percibimos con mayor claridad las diferencias entre ambos nonágonos. La versión «actual» y «funcional» de la imprenta encuentra el argumento de su práctica en la difusión de Saber, Ciencia, Arte y Extensión, mientras que la versión «prospectiva» y «formativa» lo hace —a través de la enseñanza de lo tipográfico— en la construcción de valores sociales y culturales referidos a, por un lado, la reconstrucción social y, por le otro, a la recuperación y el reaprovechamiento de recursos tangibles e intangibles.



7.2.1 Recuperación tipográfica, de maquinarias y de saberes

En este apartado abordamos las posibilidades de transformación implícitas en lo que se supone recuperable de la Imprenta UNL. Como ya dijimos, este aspecto central de la investigación no es posible de observar desde un solo punto de vista, y es así que aquello «recuperable» es tal si a futuro se concitan múltiples variables, algunas más y otras menos determinantes para tal fin. Por citar una de ellas, ya datamos el hecho de que la Imprenta UNL no es una imprenta abandonada y cuyos talleres han quedado bajo cuidado a merced del tiempo y el polvillo, la Imprenta UNL es una repartición activa dentro de la estructura de la universidad y pertenece a la órbita de la *Dirección de Obras y Servicios Centralizados*. Dada esta condición, actualmente no se podrían utilizar sus instalaciones, maquinarias y herramientas para realizar prácticas formativas, esto necesitaría de cambios en las dinámicas de los propios talleres, readecuación de instalaciones, etc., acciones que a su vez deberían ser arbitradas por resoluciones del Consejo Superior, ordenanzas internas y modificaciones de reglamento.

Aquí —lejos de tirar por tierra toda la investigación— lo que estamos reponiendo es sólo uno de los aspectos que determinan la posibilidad inicial de «recupera» lo «transformable» desde lo «educativo». Sostenemos dicha posibilidad de origen y, ante la complejidad que esta supone es que sondeamos este y el resto de los aspectos que identificamos implicados en ella. A su vez y con el mismo fin, en el último punto de este capítulo (7.3) realizamos aportes proyectando un escenario favorable para la *acción, refuncionalización y revalorización de la Imprenta UNL*.

■ Trascender desde «lo educativo» la idea de «obsolescencia»

«Al comienzo, toda esfera técnica emergente se presenta a sí misma como un ilimitado ámbito de libertad, especialmente para los entusiastas y para los empresarios emprendedores.»

En 1930, al momento de ser creada, la Imprenta UNL era eso mismo que Christian Ferrer define en su ensayo *Mal de ojo* (1996:81): «un ilimitado ámbito de libertad» donde imprimir y difundir así la Ciencia, el Arte y la Extensión. Las convicciones institucionales subyacentes en aquellas misiones de origen permitieron tomar decisiones correctas en relación al direccionamiento de recursos hacia el montaje de un taller de avanzada a nivel tecnológico. Aquella lograda «soberanía editorial» le permitía a la UNL producir libremente lo que consideraba valioso tanto en y para lo académico, como en y para lo social.

Como ya vimos en el capítulo destinado al análisis de carácter histórico sobre la Imprenta UNL (Cap. 5), el parque de maquinarias de sus talleres fue creciendo —tanto en cantidad, como en calidad— acompañando los cambios tecnológicos y editoriales, pero siempre al ritmo que le permitía el equilibrio entre los recursos institucionales, los niveles de producción y lo propio obtenido como ingreso. Este balance entre funcionamiento y actualización sostuvo a la imprenta en acción durante más de 75 años, pero debemos decir que —algo que también no-

tamos en el análisis citado más arriba— dicha situación comenzó a verse jaqueada desde la consolidación del proceso de «estandarización» (Eisenstein, 2010) del medio gráfico y editorial comercial santafesino, ocurrido a partir de la instalación del sistema de impresión *offset* como tecnología hegemónica de impresión en serie.

Esto no significa que la Imprenta UNL no contara con máquinas *offset* —inclusive destacamos oportunamente la importante adquisición de la impresora *Heidelberg Kord*—, pero los nuevos «estándares» del modo de impresión fueron acompañados por una creciente demanda de productividad intensiva, excelencia en la calidad de impresión y efectividad en los plazos de entrega.

El impacto de este vector desestabilizante se agudiza con el surgimiento —desde principios de los años 2000— de la *impresión láser*, tecnología que actualmente se impone como nuevo estándar de la impresión en serie a mediana y gran escala, y que ha modificado nuevamente la dinámicas productivas hacia una optimización aún más ajustada de la relación cantidad-calidad-costo.

Aquí damos un giro más en esta espiral reflexiva, para ello utilizaremos como eje otra cita de Christian Ferrer (1996:135) en la cual advierte sobre las personas y su relación con ciertas obsolescencias:

«¿nuestros vínculos con las máquinas se evidencian mejor cuando son dejadas de lado por la moda o cuando sufren el anatema rotativo: la bula de obsolescencia? Cuando prestamos atención a las viejas máquinas —como a cualquier cosa creada por la mano humana— y las contemplamos herrumbradas, silenciosas y abandonadas, guardan-

do en hangares y depósitos su oxidación final, nos damos cuenta que ellas también nos ayudan a entender nuestra propia fragilidad. Condenadas al desguace o a la tienda de anticuario—de acuerdo al tamaño— comprendemos que ni ellas nos sirvieron, ni nosotros supimos incluirlas en un dominio espiritual que las redimiera».

Lo que no está dicho en la cita, es que Ferrer en este pasaje se está refiriendo a una máquina de impresión tipográfica, concretamente y en sus palabras «La vieja Minerva».

Nos resulta interesante la operación que está inscripta en la cita, la idea de «incluirlas...», es decir, nos interesa la acción deliberada en contraposición a un «dejar que pase» lo que tenga que pasar con el devenir de aquello que quedó «obsoleto». Pero para trascender la idea de que algo «ya no sirve» sostenemos que no alcanza con trasladar maquinarias y materiales desde el galpón oscuro de la «obsolescencia» hacia un aula iluminada por la luz de la enseñanza.

Se impone entonces la necesidad de un acto virtuoso intermedio que logre trascender desde un estado dado como inicial —la «obsolescencia»— hasta otro diferente y de reinención —la nueva funcionalidad—. Para tal fin proyectamos dicho acto en una refuncionalización desde «lo educativo», acción que hemos conceptualizado en nuestro marco teórico —partiendo del traslado de categorías de E. Eisner (2004)— como aquella que a partir de «transformar materiales y tecnologías en medios formativos» logra reponer la operatividad de herramientas que —concebidas originalmente con fines productivos— han quedado obsoletas.

■ Lo «recuperable», lo «transformable»

El *Inventario sensible* nos permitió tomar registro de lo existente en los talleres de la Imprenta UNL y detallar en ese inventario un listado completo de maquinarias de mayor y menor porte, cantidad de cajones con familias tipográficas, muebles específicos, herramientas y complementos de impresión, latas de tintas e insumos varios. A su vez —en un paso posterior— identificamos de ese listado los puntos de mayor relevancia para este proyecto, sensibilizando la búsqueda en función de aspectos pertinentes a la idea de «recuperación» y «transformación». Podríamos caracterizarlos de la siguiente manera:

■ *Relevancia histórica e identitaria:*

Este aspecto reúne maquinarias, materiales, herramientas e insumos que hacen a la *impresión tipográfica*, sistema de impresión que dio sentido a la Imprenta UNL en su origen, y que actualmente —salvo la realización de pedidos especiales— no está en uso. Cabe señalar que en la actualidad el sector utilizado para todo lo referente a este sistema de impresión ocupa el 50% del espacio disponible en la imprenta [ver *Planta Ala este* en 6.4].

■ *Obsolescencia funcional:*

Este aspecto refiere a todo aquello que ha dejado de ser utilizado en los procesos de impresión y encuadernación que la imprenta realiza actualmente.

■ *Obsolescencia del oficio:*

Si hay procesos que dejaron de realizarse, aquellos saberes y habilidades técnicas que estos implicaban tienden a desvanecerse.

■ *Posibilidades formativas:*

Tanto por la alta complejidad de su manejo, o por ciertos aspectos de este que impliquen cierto riesgo, algunas maquinarias pueden quedar por fuera de la posibilidad de ser utilizadas con fines formativos. Por lo contrario, ciertas características de otras maquinarias, materiales y herramientas —como puede ser la condición de portabilidad— ofrecen un alto grado de refuncionalización didáctica.

A partir del análisis que surge del cruce de estos aspectos podemos proponer esta primer selección:

■ **Recuperación tipográfica:**

■ **Tipografías de plomo** [80 cajones]:

- Cajones con familia tipográfica *Donatello*
- Cajones con familias tipográficas sin catalogar
- Orlas tipográficas sin catalogar
- Clichés tipográficos sin catalogar

■ **Tipografías de madera** [8 cajas]:

- Cajas con tipografías sin catalogar

■ **Material de blancos / herramientas de imposición:**

- Cajones y contenedores varios con material de blancos sin catalogar
- Componedores, cuñas, llaves de ajuste, ramas tipográficas, cepillos de limpieza de ramas

■ **Recuperación de muebles para impresión tipográfica**

- **2 [dos]** Burros/chivaletes (tipografía para diplomas)
- **1 [un]** Burro/chivalete componedor doble
- **1 [una]** Mesa de composición e imposición tipográfica
- **1 [un]** Lingotero

■ **Recuperación de maquinarias**

■ **Máquinas de mayor porte:**

- Plana tipográfica MAN
- Minerva tipográfica automática HEIDELBERG
- Minerva tipográfica manual NEBIOLO [*para restaurar*]

■ **Máquinas de menor porte:**

- Sacapuebas A3 / portable
- Cosedora
- Abrochadora manual (broches)
- Abrochadora mecánica (alambre)
- Puntilladora manual, perforadora, troqueladora
- Redondeador de puntas, perforadora, encuadernadora
- Prensa manual mesa / formato oficio
- Prensa manual estampadora / doradora
- Chanfleadora de espacios de plomo

Ninguna de estas maquinarias ni de las familias tipográficas —de plomo o madera— pueden por sí solas «transformarse» en medios para la enseñanza. Debemos proponer actividades formativas en las cuales el aprendizaje se construya a través de la práctica, de la interacción con los objetos y materiales tipográficos.

Para esto, el proceso de «transformación» va a necesitar, previamente, el desarrollo de operaciones de optimización

y puesta a punto de estas maquinarias, materiales y herramientas. Por un lado, las tareas de recuperación—después de haberse enfocado en inventariar y seleccionar— pasarán a consistir en: tareas de limpieza, catalogación y ordenamiento de las familias tipográficas disponibles; reparación, restauración y puesta a punto de maquinarias de mayor y menor porte; reparación y restauración de muebles específicos de trabajo y guardado; y limpieza y puesta a punto de herramientas y demás materiales complementarios.

Como ya veremos más adelante, estas dinámicas de «recuperación» implican saberes durante su desarrollo. Entender como están configuradas las cajas o cajones tipográficos para luego ubicar correctamente cada signo en su casillero correspondiente —lejos de ser una acción mecánica— implica conocimientos específicos sobre clasificación tipográfica —taxonomía tipológica de familias tipográficas [ver apartado 3.2]—, sobre la anatomía del signo tipográfico —caja alta, caja baja, variables de dirección, variables de proporción, etc.— y sobre ortotipografía —signos de puntuación, uso de misceláneas, etc.—.

En este punto, la transposición de saberes del oficio también necesita tareas de adecuación. En nuestro caso y como ya dejamos sentado, este tipo de recuperación quedó un tanto vedada por la falta de actividad productiva de la Imprenta UNL. Esto supone que dichas tareas aún de «recuperación», pero ya en la fase inicial de la «transformación», implicarían el desarrollo de acciones y actividades que apunten a la restauración de dichos saberes para el desarrollo de actividades formativas. Reservamos este punto para el apartado siguiente, y lo transformaremos en premisa de una serie de acciones para la enseñanza.

7.2.2 Posibles actividades formativas

Pensamos en dos grandes líneas de actividades que pueden operar a favor de la refuncionalización de la Imprenta UNL desde lo educativo.

La primera de ellas se concibe con un carácter primario y extensionista, un primer «hacia el exterior» desde la imprenta misma. Se prevé que esta línea pueda reunir una serie de actividades de difusión donde se convoque a referentes de la *impresión tipográfica* para realizar, por un lado, encuentros de intercambio de experiencias y saberes y, por el otro y en simultáneo, talleres específicos sobre las técnicas posibles de realizar con lo recuperado, incluso y de manera estratégica, desarrollados en el mismo espacio con el que cuenta la imprenta. Señalamos en este punto que el acento en lo «extensionista» y en la «difusión» debería funcionar sobre un vector de revalorización histórica de la Imprenta UNL, entendiendo a la historia como algo más que un depósito de anécdotas o cronología [que] puede producir una transformación decisiva de la imagen que tenemos actualmente (Kuhn en Hacking, 1984). Por otro lado esta primera línea de actividades lograría estar en sintonía con las reflexiones sobre el perfil disciplinar de las profesiones que son sensibles de la incorporación de estas prácticas, es así que tales experiencias, la recuperación de proyectos y la recapitulación de trayectos profesionales bien pueden contribuir a la puesta en valor del perfil de *Operador Cultural*, ya que para nosotros —y con esto reforzamos lo postulado en los textos

iniciales de esta investigación— mantener en relieve la formación técnica implícita en la recuperación del oficio es entrenar y formar la capacidad y los intereses necesarios para poder problematizar la realidad.

La segunda línea se enfoca en la formación disciplinar de carreras afines con el Proyecto, el Diseño y la Comunicación Visual, un «hacia el interior» de la apuesta curricular de la UNL para estos campos del conocimiento. En esta línea se conciben tres conjuntos de actividades formativas que pueden operar en favor de la activación de los materiales recuperados.

Por un lado, y para un primer momento que caracterizaremos como *Limpieza, Ordenamiento y Puesta a punto*, se propone un conjunto de prácticas que apuntan a la construcción de conocimientos específicos sobre lo tipográfico a partir de reponer las clasificaciones, ordenamientos tipológicos y registros de lo existente en materia de familias y ornamentaciones tipográficas —tanto en plomo como en madera—, y además hacer lo propio con las herramientas asociadas a la composición con dichas tipografías. A su vez, y aún dentro de este primer grupo de actividades, se supone también la poner a punto el mobiliario específico necesario.

En un segundo momento, al cual propondremos como *Clasificación y Catalogación*, apuntamos a la profundización del relevamiento, caracterización por tipologías y construcción de un catálogo del acervo tipográfico de la Imprenta UNL. Esto supone realizar composiciones tipográficas, pruebas de impresión e impresiones finales de cada una de las familias existentes, reponiendo la práctica compositiva por un lado y la experiencia de imprimir por el otro. Finalizado este momento deberíamos encon-

trarnos con un catálogo completo, desagregado a su vez en un «especímen» (muestra acotada del set de caracteres completos) por cada familia. Queremos dejar claro que en este segundo momento comienza el contacto con la composición y las maquinarias de impresión, y esto supone un punto de inflexión en el contacto con el universo formativo de la *impresión tipográfica*. Es aquí donde este «hacer mientras se piensa» y este «pensar mientras se hace» (Donald Schön, 1998) va conformando un tipo de práctica que trasciende el saber técnico-productivo, poniendo en jaque el axioma «explicar y aplica» reemplazándolo por su opuesto reflexivo «hacer, mirar y volver a hacer».

Por último, un tercer momento al que llamaremos *Mensajes de prueba*, dentro del cual se inscriben actividades que ponen en diálogo conocimientos disciplinares provenientes de trayectos formativos previos o en curso —sobre tipografía, morfología y composición, sistemas gráficos, retórica de la imagen, aspectos comunicacionales, etc.—, con los saberes propios de la *impresión tipográfica*. A partir de esto, y como estrategia didáctica estas actividades buscan inspiración en las experiencias de Célestin Freinet (1970) sobre la implicancia de la generación de mensajes textuales propios en las dinámicas de aprendizaje: «la producción del propio texto —el propio mensaje y por ende el propio sentido— es lo que permite a las personas que están en una situación de aprendizaje implicarse tanto en el proceso generativo como en el resultado de dicho proceso» (16).

A partir de este tercer conjunto de actividades se incorpora la carga de sentido en las dinámicas formativas, inaugurando un instancia crucial para los posibles apor-

tes que estas prácticas pueden ofrecer a la formación en *Comunicación Visual*, ya que en este punto —operando sobre el «qué», el «cómo» y «el para qué»—, nos estamos acercando a reponer la totalidad de la práctica.

■ Lo que subyace puede ser la clave

Estamos buscando en la «formación» claves para la «transformación». Esta declamación indagatoria es prácticamente un postulado educativo, ya que repone el carácter emancipatorio del «saber como hacer para aprender» a construir nuestras propias herramientas para modificarnos y mejorar. Tal es así que, acercándonos al final de esta investigación, comenzamos a darnos cuenta que el enfoque complejo de la práctica, como actuación, como preparación, como reflexión y como evaluación, —eso que se resume en «practicar la práctica» (Schön, 1998: 65)—, subyace en todas nuestras indagaciones y en las líneas y grupos de actividades que propusimos previamente. Sobre esto rescatamos una vez más a Alejandra Perie (cf. 2.2.2) para nuestro cierre:

«Escribimos libros con instrucciones, hacemos diagramas, redactamos párrafos sobre cómo podría ser transmitido este saber, pero finalmente es en el taller, [...] en medio de las prácticas, casi sin la mediación de la palabra, que comprendemos cómo funciona «la práctica» o «el hacer tipográfico».



7.3 Aportes para la acción, refuncionalización y revalorización de la Imprenta UNL

Durante el trayecto de esta indagación hemos visitado múltiples espacios diferenciados y definidos principalmente por su función. A su vez, «lo que funciona», «lo que no funciona más» y «lo que puede volver a funcionar» son términos que han configurado una tensión presente desde el origen y hasta el fin de estos textos.

En este apartado esa tensión no podría faltar, los aportes que siguen generan, a su vez, nuevos interrogantes, pero no abandonan y se sostienen sobre la idea de que —y vaya si sentimos la necesidad de declamarlo en el escenario social, político y económico de la Argentina de estos primeros meses del año 2024— lo educativo puede ser una de las claves de la «transformación».

PRIMER APORTE

En la Imprenta UNL —aún en funciones— parte de sus tecnologías, materiales, herramientas y saberes han quedado fuera de los procesos productivos actuales, y su funcionalidad se está desvaneciendo. Todo aquello puede ser «recuperado» y «refuncionalizado» desde lo educativo. En principio se propone la instrumentación de convenios de articulación entre la imprenta y la *Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo* de la UNL —en particular con la *Licenciatura en Diseño para la Comunicación Visual*— para la realización de actividades formativas y prácticas profesionales. Cabe señalar en este punto que el intercambio no solo se concibe a nivel edilicio y de equipamientos, la articulación propuesta supone también el diálogo y la recuperación de saberes a través de experiencias conjuntas entre lxs estudiantes y el personal de la imprenta, poseedor del saber del oficio.

SEGUNDO APORTE

Según se establece en la Resolución Rectoral del 4 de marzo de 2022 (R.R n° 739, UNL/2022) la *Secretaría Académica y de Innovación Educativa* de la UNL cuenta entre sus funciones la de «Impulsar la política editorial de la Universidad, diseñando y proyectando formatos alternativos de publicaciones, y sosteniendo las publicaciones periódicas vinculadas a nuestra casa de estudios». A



partir del siguiente dato nos parece importante aportar la idea de que surjan desde dicha secretaría líneas de acciones para una mayor articulación entre Ediciones UNL y la Imprenta UNL. Sabemos —por datos obtenidos de fuentes primarias— que desde Ediciones UNL se sostienen expectativas relacionadas a trabajos coordinados. Datamos esta afirmación recuperando un fragmento de la entrevista que realizamos a Ivana Tosti (Directora de Ediciones UNL):

«Yo creo que sería diferente si la editorial seguiría atada a la imprenta. Ahí me parece que quizás sería posible pensar en líneas de trabajo a compartir. Pero ahora se hace muy difícil, porque son áreas institucionales diferenciadas, donde ¿nosotros qué hacemos? le pedimos un servicio a la imprenta».

TERCER APORTE

En un escenario nacional e internacional donde la impresión artesanal está siendo revalorizada hace al menos 15 años, según el relevamiento e inventario realizados y los datos construidos a partir del acceso a fuentes primarias de información y, por último, mis 25 años de experiencia profesional en el campo del Diseño Gráfico, dedicado exclusivamente al diseño y realización de piezas impresas, podemos afirmar que la Imprenta UNL puede ser funcional. Esto siempre que, por un lado, no se pretenda resolver encargos por fuera de sus capacidades, sino se recuperen y aprovechen los procesos que le son propios y en los que su equipamiento aún sostiene

excelencia y valor funcional y, por el otro, se sostenga su funcionamiento y este permita mantener en condiciones óptimas sus maquinarias.

CUARTO APORTE

Son escasas en nuestro país las Universidades Nacionales Públicas que aún conservan sus imprentas. Más escasas aún aquellas que como la Universidad Nacional del Litoral hayan tenido una relación directa entre la creación de su imprenta y la consumación de sus misiones sustantivas. Si a estos datos le sumamos el hecho de que la Imprenta UNL escribió durante 94 años la historia de esta universidad que recién está cruzando el umbral de su primer siglo de existencia, nos encontramos —y no debería sonar como un hallazgo— frente a un insoslayable vestigio de atributos tangibles e intangibles sin dudas digno de ser preservado y revalorizado. En esto, el Museo Histórico de la UNL ha sido pionero, realizando tareas de preservación y puesta en valor del patrimonio de la imprenta. Por nuestro lado estamos proponiendo dar nueva vida a sus talleres transformándolos en aulas. Pero sabemos por lo que relevamos —y también por lo que vemos y escuchamos— que con esto no alcanza para que la Imprenta UNL no se desvanezca. Es así y por todo esto que —sea este el aporte— convocamos a la UNL a desarrollar en profundidad las líneas y programas que obren en favor de salvaguardar y revalorizar el acervo académico y tecnológico que aún se encuentra en los talleres de su imprenta.

7.4 Epílogo

En este, el último capítulo de esta Tesis, ha quedado evidenciado el doble sentido del estudio al cual nos arrojó nuestro objeto de estudio, la Imprenta UNL. Por un lado, su «carácter macro», el que refiere a sus vaivenes institucionales y a las derivas de su recorrido tecnológico y, por el otro, su «carácter micro», aquel en el que se implican su dinámicas internas, sus maquinarias, sus tipografías, y los saberes intangibles que hacen que funcione.

A partir de esta evidencia, y sin abandonar nuestro enfoque de triple especie —el que reúne las perspectivas Educativa, Tecnológica y la de Comunicación Visual—, propusimos aportes tanto para el sentido «macro» como para el «micro». Pero no basta. Sobre el cierre se impone un interrogante al cual nos enfrentamos en una de nuestras últimas lecturas; una inquietud que atraviesa los niveles y las perspectivas de análisis y transforma a la imprenta como un espacio en disputa:

¿Qué es lo que está políticamente en riesgo cuando pensamos en el conocimiento corporalizado y la performance como aquello que desaparece?

(Taylor, 2015)



Conclusiones

Conclusiones

■ Durante el trayecto de esta investigación nos hemos enfocado en el estudio del potencial formativo de todo aquello «recuperable» del acervo tecnológico, académico y de saberes de la Imprenta UNL. A lo largo de ese camino nos encontramos con diferentes dimensiones de nuestro objeto de estudio, las cuales fueron abordadas con diferentes técnicas de observación y recolección de datos, sobre los cuales reflexionamos desde un andamiaje teórico de triple especie donde fusionamos miradas desde lo *Educativo*, desde las *Tecnologías* de la impresión en serie, y desde la *Comunicación Visual*. Este enfoque complejo nos permitió desagregar e identificar los estratos de sentido que operan dentro Imprenta UNL, y así volver a su origen y reconstruir críticamente su devenir.

■ Esta es una investigación educativa, que concibe la educación como un tipo de «práctica social» que debe tomar posición ante los problemas de la sociedad en intentar resolverlo con proyectos de enseñanza (Camilloni, 2007), es así que desde esa postura abordamos el potencial formativo de nuestro objeto de estudio como un *corpus* de sentido «transformable», reubicable, concebido desde lo productivo pero posible de reconcebirse desde lo educativo.

■ En esta dirección decidimos tomar contacto directo con fuentes primarias de información, realizando un estudio exhaustivo de documentos institucionales —rastreando

pistas en decisiones y acciones de los órganos de base de la UNL—, conectando mediante entrevistas con lxs protagonistas de mayor implicancia en la Imprenta UNL —reconstruyendo su performance productiva— y con referentes nacionales de la *impresión tipográfica* —buscando claves didácticas dentro de lo formativo no sistematizado—, y por último implicándonos en testeos de campo de dinámicas formativas y productivas acordes a nuestro estudio, abordando la «reflexión desde la acción» (Schön, 1998).

■ A partir de esto, y sumando aportes del relevamiento y estudio de fuentes primarias —la misma producción impresa de la Imprenta UNL preservada en el MH-UNL: publicaciones, afiches, etc.—, y secundarias —reconstrucciones históricas del devenir de la UNL— repasamos el derrotero de la imprenta. Esta recapitulización descriptiva y analítica, realizada desde nuestro enfoque de naturaleza compleja, nos permitió desentramar las relaciones que se establecieron entre las decisiones institucionales de la UNL en relación a sus políticas de difusión y los aspectos tecnológicos —actualización, optimización de recursos, calidad del servicio— que determinaban la acción de la Imprenta UNL, y la posterior evaluación —interna y externa— de la efectividad de dichos procesos productivos. Este pasaje de la investigación permitió establecer diferentes fases en la conformación de la identidad de esta repartición de la universidad, y observar co-

mo en diferentes momentos fue variando radicalmente el grado de reconocimiento de esa identidad particular como parte de una mayor que la contenía y la valorizaba.

- Con todo este bagaje, y después de múltiples gestiones administrativas, logramos ingresar a los talleres de la Imprenta UNL para sumergirnos en su acervo tecnológico. Construimos un *Inventario Sensible*, relevamiento de campo que conceptualizamos desde una mirada que puso en diálogo directo el análisis desde lo «educativo» y desde la «comunicación visual» con el relevamiento de tecnologías, materiales, herramientas y saberes del oficio implícitos en los procesos que se desarrollaban y los que se desarrollan en la imprenta. De este relevamiento e inventario pudimos obtener un primer listado exhaustivo de lo existente a nivel tipográfico, maquinarias, materiales y herramientas, y detectar qué parte de ese acervo posee potencial de ser «recuperado» y «transformado» para futuras prácticas formativas. De todos modos, en lo referente a la recuperación en particular del acervo tipográfico —esto incluye los complementos de composición— reconocimos una necesidad futura de realizar tareas de limpieza profunda de los materiales y muebles específicos, para entonces sí poder acceder a un relevamiento depurado que apunte a una catalogación precisa y recuento de piezas faltantes de las múltiples familias tipográficas existentes.

Un párrafo aparte merece lo relevado en la imprenta en relación a los «saberes del oficio». La memoria que tiene que ver con el oficio es un saber corporalizado que no logra condensarse en los objetos y maquinarias que son parte de ese oficio. Podemos objetivar de manera precisa el funcionamiento de una maquinaria de *impresión tipográfica*, la efectividad de la impresión de tales tipos móviles, o

cuán completo se encuentra el set de caracteres de una familia tipográfica; pero resulta imposible reponer el «saber del oficio» si no lo vemos en acción, si no podemos percibir lo «performático» de su hacer (Tylor, 2017). Durante nuestras múltiples visitas de relevamiento a la Imprenta UNL no nos fue posible presenciar ningún proceso de composición, impresión o encuadernado, ya que la imprenta actualmente tiene un nivel de actividad productiva muy reducido. Y si bien pudimos acceder a relatos orales de los procesos, estos registros no son suficientes para reconstruir dicha práctica. Ese saber existe, está ahí, pero es necesario recuperarlo convocando a las personas que lo poseen para actividades formativas, instrumentando talleres y demás instancias de diálogos de haceres y saberes.

- Por otro lado, llegando al final del camino de nuestra investigación, pusimos en juego todo lo construido en función del desarrollo de actividades formativas que sostienen y ensayan nuestra tesis, a partir de la cual, maquinarias, materiales y herramientas recuperadas de los talleres de la Imprenta pueden transformarse y refuncionalizarse para su utilización como medios para la enseñanza.

Esta «transformación de materiales y tecnologías en medios formativos» (Eisner (2004:107) configura dos líneas donde, por un lado y para la primera de ellas, proponemos una serie de actividades que apuntan a una reconstrucción —de carácter ampliado y de naturaleza extensionista— de saberes del oficio de imprenta, de trayectos profesionales y formativos, y de la historia de la producción gráfica y, por el otro, para la segunda línea de actividades formativas, formulamos una serie de prácticas organizadas en tres grupos de propuestas que recorren diferentes fases de «recuperación» y «transformación».



Consideramos que las líneas formativas elaboradas reponen los tres aspectos implicados —según María Ledesma (2010)— en las prácticas de Comunicación: el político, el tecnológico y el estético; y que, a su vez, están en sintonía con la raíz de la enseñanza de la tipografía desde el pensamiento proyectual, y en esto seguimos a Silvia Gonzalez (2004) cuando postula:

«Tipografía [...] tiene todo lo proyectual de Diseño Gráfico y lo particular y específico de lo tipográfico. La enseñanza y el aprendizaje interrelaciona teoría y práctica, por eso en el taller se construye y produce conocimiento. Se trata de unificar el decir y el hacer, el pensamiento y la acción».

- Para cerrar el trayecto de la indagación hemos realizado aportes de carácter institucional y prospectivo. La Imprenta UNL necesita volver a ser implicada en las políticas editoriales de la UNL, su refuncionalización a partir de una transformación desde el campo de lo educativo puede aportar a su revalorización, pero la puesta en acción de todo su potencial tecnológico y productivo debe comprometer un escenario de múltiples acciones a nivel institucional.

- Esta investigación centró sus estudios en el potencial formativo de la Imprenta UNL, como base de su refuncionalización y revalorización y, sobre ese vector —al que consideramos como virtuoso— logramos establecer un contacto que consideramos inicial, necesario y habilitante, que aporta a la exposición, bajo evidencias, de una realidad que puede ser mejorada. La escala de la problemática amerita nuevas indagaciones sobre el mismo objeto de estudio, que aporten a una mayor recuperación de saberes, a la inclusión de lxs portadorxs de esos saberes, y a la creación de dinámicas formativas que amplifi-

quen el rango de «recuperación» y «transformación» desde lo educativo.

- Reconocemos también en esta investigación indicios de futuros estudios en la misma línea. Un relevamiento análogo sobre el resto de las imprentas pertenecientes a universidades nacionales y públicas de la Argentina podría, en gran medida, generar aportes hacia la problematización de la revalorización de las bases de la construcción y la difusión del conocimiento en el país, inclusive posibilitando redes de intercambio y reflexión.

- Por último, considero que el proceso de este trabajo se llevó adelante partiendo de una aceptación de origen: «las cosas pueden cambiar, y pueden mejorar». Pero ese cambio, para que sea tal, debe implicar —y esto es lo que lo hace difícil— un proceso de «transformación», una modificación en la estructura interna, una redefinición de las funciones de las partes. Vivimos en un presente dentro del cual el «cambio» está asociado a lo «nuevo», entonces si digo que «cambié mi bicicleta lo que se escucha es que me «compré» una bicicleta nueva —pocxs pensarían de entrada que redefinió su operatividad—. Y es así que esta pequeña reflexión me devuelve al principio de todo este gran trayecto, que comenzó cuando un día pasé por la puerta de la Imprenta UNL, alguien estaba descartando letras y pregunté: —¿A esto lo van a tirar? ¿Ya no se usa?





Bibliografía

Bibliografía

Sobre Educación:

- **Barés, Enrique (2011):** «El currículum como articulador del compromiso social de la universidad», *e-Universitas UNR Journal* [on-line], volúmen 2, número 6 [12-5-11]. Disponible en <http://www.e-universitas.edu.ar/journal/index.php/journal/article/view/44>.
- **Buchbinder, Pablo (2006):** *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- **Buckingham, David (2008):** *Mas allá de la tecnología*. Buenos Aires: Manantial.
- **Buchbinder, Pablo (2008):** *¿Revolución en los claustros? La reforma universitaria de 1918*. Buenos Aires: Sudamericana.
- **Camillioni, Alicia (1996):** «De deudas, herencias y legados. Una introducción a las corrientes actuales de la didáctica», en *Corrientes didácticas contemporáneas*, AAVV. Buenos Aires: Paidós.
- **Camillioni, Alicia (2001):** «La universidad pública, hoy» en *Filosofías de la universidad y conflicto de racionalidades*, F. Naishtat, A.M. García Raggio y S. Villavicencio (comps.). Buenos Aires: Colihue.
- **Camillioni, Alicia (2007):** *El saber didáctico*. Buenos Aires: Paidós.
- **Camillioni, Alicia (2013):** «La inclusión de la educación experiencial en el currículo universitario», en *Integración docencia y extensión*, G. Menéndez. Santa Fe: Ediciones UNL.
- **Camillioni, Alicia (2014):** «Precariedad y solidez en el campo de las tecnologías educativas. En memoria de Edith Litwin», en *Homenaje a Edith Litwin*, C. Lion, M. Lipsman, M. Maggio, A. Mansur, H. Roig (coords.). Buenos Aires: Eudeba.
- **de Alba, Alicia (1995):** *Currículum: crisis, mito y perspectivas*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- **Dussel, Inés (2010):** *Aprender y enseñar en la cultura digital*. Buenos Aires. Santillana.
- **Eisner, Elliot W. (2004):** *El arte y la creación de la mente*. España: Paidós.
- **Feyerabend, Paul (1981):** *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos.
- **Freinet, Célestin (1969):** *Técnicas Freinet de la escuela Moderna*. México: Siglo XXI.
- **Gibbons, Michael (1998):** «Pertinencia de la educación superior en el sigloXXI». Documento presentado como una contribución a la Conferencia Mundial sobre la Educación Superior de la UNESCO.
- **Kaplún, Mario (2002):** *Una pedagogía de la comunicación*. Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Caminos.
- **Litwin, Edith (comp.) (1995):** *Tecnología educativa. Política, historias, propuestas*. Buenos Aires: Paidós.
- **Litwin, Edith ([1997] 2000):** *Las configuraciones didácticas. Una nueva agenda para la enseñanza superior*. Buenos Aires: Paidós.
- **Litwin, Edith (comp.) (2005):** *Tecnologías educativas en tiempos de internet*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- **Litwin, Edith (comp.) (2006):** «Nuevos escenarios en el estudio de las tecnologías en las escuelas». Conferencia en Primeras Jornadas Nacionales de EducaRed en Argentina «Educación y Nuevas Tecnologías». Mar del Plata, 6-7 de octubre.
- **Litwin, Edith (comp.) (2008):** *El oficio de enseñar. Condiciones y contextos*. Buenos Aires: Paidós.

- **Maggio, Mariana (2016):** *Enriquecer la enseñanza. Los ambientes con alta disposición tecnológica como oportunidad*. Buenos Aires: Paidós.
- **Mazzeo, Cecilia (2014):** *¿Qué dice del diseño la enseñanza del diseño?* Buenos Aires: Infinito.
- **Mazzeo, Cecilia y Romano, Ana María Romano (2007):** *La enseñanza de las disciplinas proyectuales. Hacia la construcción de una didáctica para la enseñanza superior*. Buenos Aires: Nobuko.
- **Ranciére, Jacques (2018):** *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. CABA: Libros del Zorzal.
- **Romano, Ana María (2015):** *Conocimiento y práctica proyectual*. Buenos Aires: Infinito.
- **Schön, Donald (1983):** *EL profesional reflexivo*. España: Paidós.
- **Schön, Donald ([1987] 1992):** *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje de las profesiones*. Barcelona: Paidós.
- **Stenhouse, Lawrence (1991):** *Investigación y desarrollo del currículum*. España: Ediciones Morata.
- **Temporetti, Félix (2002):** «El modelo Internet. ¡La clase ha muerto, viva la clase!», en *Pedagogía Universitaria*, O. Menin. Rosario: Homo Sapiens.
- **Temporetti, Félix (2006):** «Prácticas educativas: entre lo individual y lo sociocultural. Breve ensayo sobre los conocimientos psicológicos en la enseñanza», en *Itinerarios Educativos, la revista del INDI*, año 1, n° 1, pp. 89-102, FHUC. Santa Fe: Ediciones UNL.
- **Temporetti, Félix (2014):** «Entre la escalera ascendente

y la espiral recurrente. Los procesos de adquisición de conocimiento, la educación formal, en tiempos de textos e hipertextos», en *Itinerarios Educativos, la revista del INDI*, año 7, n° 7, pp. 83-97. FHUC. Santa Fe: Ediciones UNL.

- **Wainerman, Catalina (2010):** *El quehacer de la investigación en educación*. Buenos Aires. Manantial
- **Zeichner, Kenneth (1995):** «Los profesores como profesionales reflexivos y la democratización de la reforma escolar», en *Volver a pensar la educación (Vol. II)*, Prácticas y discursos educativos. Congreso Internacional de Didáctica. España: Ediciones Morata.

Sobre Imprentas, Tecnologías e Industrias Gráficas:

- **Ciria, Alberto; Sanguinetti, Horacio (2006):** *La reforma universitaria (1918-2006)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- **Conti, Jorge (2009):** *Lux Ineficiens. Crónica para una historia de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- **de Ugarteche, Félix (1929):** *La imprenta argentina*. Buenos Aires: Talleres Gráficos R. Canals.
- **Eisenstein, Elizabeth (2010):** *La Imprenta como agente de cambio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- **Febvre, Lucien; Henri-Jean, Martin (2005):** *La aparición del libro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- **Fioraventi, Giorgio (1988):** *Diseño y reproducción*. España: CG.
- **Garone Gravier, Marina (2009):** *Breve introducción al estudio de la tipografía en el libro antiguo*. México: Asociación Mexicana de Bibliotecas e Instituciones con Fondos Antiguos.

- **Martínez de Sousa, José (1995):** *Diccionario de tipografía y del libro*. España: Paraninfo.
- **Richaudeau, François (1990):** *Diccionario de la edición y artes gráficas*. Madrid: Sánchez Ruipérez.
- **Rubinzal, Mariela (2022):** «Editoriales, imprentas y lectores en Santa Fe durante la década de 1930» en *Santa Fe en el escenario de la entreguerra: conflicto, solidaridades y tendencias*, P. Sedran, S. Fernández, R. Man (comps.). Santa Fe: Editorial del Instituto de Investigaciones Socio históricas Regionales.
- **Scarciófalo, Stella Maris y otros (2015):** *Extensión universitaria. Desde sus orígenes en la Universidad Nacional del Litoral (Libro 1)*. Santa Fe: UNL.
- **Sosa, Guillermo (1972):** *Manual de incunables (historia de la imprenta hasta el siglo XVIII)*. Buenos Aires: Historia del Libro.

Sobre Tipografía, Diseño y Comunicación Visual:

- **Bringhurst, Robert (2014):** *Los elementos del estilo tipográfico*, 2^{da} edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- **de Sagastizabal, Leandro (1995):** *La edición de libros en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- **Devalle, Verónica (2009):** *La travesía de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- **Finkelstein, David (2014):** *Una introducción a la historia del libro*. Buenos Aires: Paidós.
- **Fontana, Rubén (1996):** *Pensamiento tipográfico*. Buenos Aires: Edicial.
- **González, Silvia H. (1990):** «Clasificación Tipográfica». Apunte de cátedra. UBA.

- **González, Silvia H. (2004):** *Tipografía I y II*, en: Revista *Polis*, edición especial, FADU. Santa Fe: Ediciones UNL.
- **Guerri, Claudio; Acebal, Martín (comps.) (2014):** *Nonágono semiótico: un modelo operativo para la investigación cualitativa*. CABA: Eudeba.
- **Ledesma, María (2010):** *El diseño gráfico, una voz pública: de la comunicación visual en la era del individualismo*. Buenos Aires: Wolkowicz editores.
- **Lyons, Martyn (2012):** *Historia de la lectura y la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón.
- **Martín Montesinos, José Luis; Montse Mas, Hurtuma (2012):** *Manual de tipografía: del plomo a la era digital*. Valencia, España: Campgrafic.
- **McLuhan, Marshall (1998):** *La galaxia Gutenberg. Génesis del «homo typographicus»*. Barcelona: Editorial Circulo de Lectores.
- **Nunberg, Geoffrey (comp.) (1998):** *El futuro del libro*. Barcelona: Paidós.
- **Satué, Enric (1998):** *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*. Madrid: Sánchez Ruipérez.
- **Vandendorpe, Christian (2002):** *Del papiro al hipertexto*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sobre Investigación:

- **Arfuch, Leonor (1995):** *La entrevista, una invención dialógica*. Argentina: Paidós.
- **Sautu, Ruth (2007):** *Todo es teoría: ojetivos y métodos de la investigación*. Argentina: Lumiere.

- **Taylor, Diana (2015):** *El archivo y el repertorio*. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- **Valles, Miguel (1999):** *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Editorial Síntesis.

Publicaciones y Documentación Institucionales

- **UNL (2012):** «Programa de Desarrollo Institucional (PDI), 2010-2019». «Hacia la Universidad del Centenario». Agenda de prioridades institucionales
- **UNL (2000):** «Programa de Desarrollo Institucional (PDI), 2000-2010».
- **UNL (2009):** *Haciendo historia*. Fascículo 4.
- **UNL (2016):** «Tercera Auto Evaluación Institucional. Informe Final».
- **UNL (2020):** «Plan Institucional Estratégico 100+10».
- **Programa Millenium (1997):** «Documentos diagnósticos y propuestas para la transformación curricular». Publicación de la Universidad Nacional del Litoral. Centro de Publicaciones UNL.
- **FADU·UNL (2001):** «Plan de Estudios. Carrera de Licenciatura en Diseño de la Comunicación Visual». Documento elaborado por la Secretaría Académica y el Comité de Transformación curricular de la FADU·UNL.
- **FADU·UNL (2018):** «Memorias del V Encuentro de Educación Tipográfica».
- **Bacolla, Natalia (2015):** «La creación del Instituto Social y su acción en la entreguerra», en *El reformismo entre dos siglos. Historias de la UNL*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- **Conti, Jorge (2009):** *Lux Ineficiens. Crónica para una historia de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Otros

- **Ferrer, Christian (1996):** *Mal de ojo. El drama de la mirada*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- **Hacking, Ian (comp.) (1985) 2018):** *Revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- **Babasónicos (2003):** *Infame*. Buenos Aires: PopArt Discos



Anexo

▪ Listado de documentos institucionales relevados y analizados

▪ Resoluciones Rectorales UNL

- **TOMO 01:** Resoluciones del Rector desde SEP/1922 hasta ABR/1927
- **TOMO 02:** Resoluciones del Rector desde SEP/1929 hasta JUL/1930
- **TOMO 03:** Resoluciones del Rector desde SEP/1929 hasta JUL/1930
- **TOMO 04:** Resoluciones del Rector desde JUL/1930 hasta ABR/1931
- **TOMO 05:** Resoluciones del Rector desde ABR/1931 hasta DIC/1931
- **TOMO 06:** Resoluciones del Rector desde ENE/1932 hasta DIC/1932
- **TOMO 07:** Resoluciones del Rector desde MAY/1933 hasta DIC/1933
- **TOMO 09:** Resoluciones del Rector desde ENE/1935 hasta DIC/1935
- **TOMO 10:** Resoluciones del Rector desde ENE/1936 hasta JUN/1937
- **TOMO 11:** Resoluciones del Rector desde JUN/1937 hasta DIC/1938
- **TOMO 12:** Resoluciones del Rector desde FEB/1940 hasta DIC/1940
- **TOMO 13:** Resoluciones del Rector desde ENE/1941 hasta DIC/1942
- **TOMO 14:** Resoluciones del Rector desde ENE/1943 hasta OCT/1943
- **TOMO 15:** Resoluciones del Rector desde NOV/1943 hasta DIC/1944
- **TOMO 16:** Resoluciones del Rector desde ENE/1945 hasta DIC/1946
- **TOMO 17:** Resoluciones del Rector desde ENE/1947 hasta JUL/1947
- **TOMO 18:** Resoluciones del Rector desde JUL/1947 hasta AGO/1947
- **TOMO 19:** Resoluciones del Rector desde OCT/1947 hasta FEB/1948
- **TOMO 20:** Resoluciones del Rector desde FEB/1948 hasta JUN/1948
- **TOMO 21:** Resoluciones del Rector desde JUN/1948 hasta DIC/1948
- **TOMO 22:** Resoluciones del Rector desde ENE/1949 hasta OCT/1949
- **TOMO 23:** Resoluciones del Rector desde OCT/1949 hasta MAY/1950
- **TOMO 24:** Resoluciones del Rector desde MAY/1950 hasta SEP/1950
- **TOMO 25:** Resoluciones del Rector desde SEP/1950 hasta FEB/1951
- **TOMO 26:** Resoluciones del Rector desde FEB/1951 hasta JUN/1951
- **TOMO 27:** Resoluciones del Rector desde JUN/1951 hasta OCT/1951



- **TOMO 28:** Resoluciones del Rector desde OCT/1951 hasta DIC/1951
- **TOMO 29:** Resoluciones del Rector desde FEB/1952 hasta MAY/1952
- **TOMO 30:** Resoluciones del Rector desde FEB/1952 hasta MAY/1952
- **TOMO 30:** Resoluciones del Rector desde MAY/1952 hasta AGO/1952
- **TOMO 31:** Resoluciones del Rector desde AGO/1952 hasta NOV/1952
- **TOMO 32:** Resoluciones del Rector desde NOV/1952 hasta MAR/1953
- **TOMO 33:** Resoluciones del Rector desde ABR/1953 hasta AGO/1953
- **TOMO 34:** Resoluciones del Rector desde AGO/1953 hasta DIC/1953
- **TOMO 35:** Resoluciones del Rector desde ENE/1954 hasta JUN/1954
- **TOMO 36:** Resoluciones del Rector desde JUN/1954 hasta SEP/1954
- **TOMO 37:** Resoluciones del Rector desde SEP/1954 hasta DIC/1954
- **TOMO 38:** Resoluciones del Rector desde ENE/1955 hasta MAY/1955
- **TOMO 39:** Resoluciones del Rector desde MAY/1955 hasta AGO/1955
- **TOMO 40:** Resoluciones del Rector desde AGO/1955 hasta NOV/1955
- **TOMO 41:** Resoluciones del Rector desde NOV/1955 hasta DIC/1955
- **TOMO 42:** Resoluciones del Rector desde DIC/1955 hasta ENE/1955
- **TOMO 43:** Resoluciones del Rector desde MAR/1955 hasta MAY/1955
- **TOMO 44:** Resoluciones del Rector desde MAY/1956 hasta JUL/1956
- **TOMO 48:** Resoluciones del Rector desde JUL/1956 hasta OCT/1956
- **TOMO 49:** Resoluciones del Rector desde OCT/1956 hasta DIC/1956
- **TOMO 50:** Resoluciones del Rector desde DIC/1956 hasta 31 DIC/1956
- **TOMO 51:** Resoluciones del Rector desde ENE/1957 hasta 15 ABR/1957
- **TOMO 52:** Resoluciones del Rector desde ABR/1957 hasta JUN/1957
- **TOMO 53:** Resoluciones del Rector desde JUN/1957 hasta JUL/1957
- **TOMO 55:** Resoluciones del Rector desde SEP/1957 hasta OCT/1957
- **TOMO 56:** Resoluciones del Rector desde OCT/1957 hasta DIC/1957
- **TOMO 57:** Resoluciones del Rector desde ENE/1958 hasta ABR/1958
- **TOMO 58:** Resoluciones del Rector desde ABR/1958 hasta JUN/1958
- **TOMO 59:** Resoluciones del Rector desde JUN/1958 hasta SEP/1958
- **TOMO 60:** Resoluciones del Rector desde SEP/1958 hasta DIC/1958
- **TOMO 61:** Resoluciones del Rector desde ENE/1959 hasta ABR/1959
- **TOMO 63:** Resoluciones del Rector desde JUL/1959 hasta SEP/1959
- **TOMO 65:** Resoluciones del Rector desde ENE/1960 hasta MAY/1960



- **Resoluciones Honorable Consejo Superior UNL**

- **TOMO 01:** HCS UNL desde JUN/1927 hasta MAY/1932
- **TOMO 02:** HCS UNL desde 4 JUN/1932 hasta 15 DIC/1934
- **TOMO03:** HCS UNL desde ENE/1935 hasta DIC/1935
- **TOMO 04:** HCS UNL desde ABR/1936 hasta MAR/1937
- **TOMO 05:** HCS UNL desde MAR/1937 hasta NOV/1938
- **TOMO06:** HCS UNL desde FEB/1939 hasta JUN/1941
- **TOMO07:** HCS UNL desde JUL/1941 hasta DIC/1945
- **TOMO 08:** HCS UNL desde DIC/1948 hasta JUN/1949
- **TOMO 09:** HCS UNL desde JUL/1949 hasta DIC/1949
- **TOMO 10:** HCS UNL desde MAR/1950 hasta SEP/1950
- **TOMO11:** HCS UNL desde AGO/1952 hasta MAY/1953
- **TOMO 12:** HCS UNL desde MAY/1953 hasta AGO/1954
- **TOMO 13:** HCS UNL desde AGO/1954 hasta SEP/1955
- **TOMO 14:** HCS UNL desde JUL/1956 hasta DIC/1956
- **TOMO 15:** HCS UNL desde FEB/1957 hasta MAY/1957
- **TOMO 16:** HCS UNL desde MAY/1957 hasta SEP/1957
- **TOMO 17:** HCS UNL desde ENE/1958 hasta JUN/1958

- **Estatutos UNL**

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------|
| ■ ESTATUTO UNL: Año 1922 | ■ ESTATUTO UNL: Año 1985 |
| ■ ESTATUTO UNL: Año 1930 | ■ ESTATUTO UNL: Año 1990 |
| ■ ESTATUTO UNL: Año 1936 | ■ ESTATUTO UNL: Año 1994 |
| ■ ESTATUTO UNL: Año 1958 | ■ ESTATUTO UNL: Año 1996 |
| ■ ESTATUTO UNL: Año 1965 | ■ ESTATUTO UNL: Año 2001 |
| ■ ESTATUTO UNL: Año 1968 | ■ ESTATUTO UNL: Año 2003 |
| ■ ESTATUTO UNL: Abril Año 1983 | ■ ESTATUTO UNL: Año 2005 |
| ■ ESTATUTO UNL: Año 1983 | ■ ESTATUTO UNL: Año 2012 |

- **Resoluciones de imprenta y órdenes de trabajos**

- **8 TOMOS:** desde 1946 hasta 1961



▪ Transcripciones de entrevistas + Bios de entrevistadxs

▪ Javier Alba

(Impresor/ Artista gráfico/ Tallerista)

Estudios Terciarios: Técnico Museólogo Inst. Sup. en Formación Docente y Técnica N° 8.

Como museólogo participa de varios proyectos, puesta en valor del Museo Histórico de Balcarce, Casa Ronco de Azul, Pasaje Dardo Rocha La Plata, ayudante de cátedra en Práctica Profesional 1 y 2 de la carrera de Museología.

Como curador con artistas plásticos como Graciela Gutiérrez Marx, Cecilia Canepa, Ro Barragán, forma parte del Grupo Escombros proyectando exposiciones en el Teatro Argentino, Pasaje Dardo Rocha, Cámara de Diputados, Hotel Provincial de Mar del Plata, Museo Petorutti, Centro Cultural de la Municipalidad de Berazategui / Trabaja para el Museo y Archivo Histórico del Bco. Pcia., crea la Sala de la Memoria en Casa Matriz. / Desde el año 2016 dirige *Magianegra letterpress* La Plata, espacio dedicado a la experimentación con tipos móviles, dictando talleres mensuales a diario, y a la producción de gráfica artística participando también del dictado de *workshops* con otros talleres artísticos de la ciudad y en conjunto con instituciones como el Museo Petorutti, Facultad de Bellas Artes, UNNOBA, Espacio de la Memoria (ex ESMA). Últimamente *Magianegra* ha participado también en diversas publicaciones nacionales y extranjeras siendo sus trabajos editados en Irlanda, Croacia y España. Sus trabajos se muestran actualmente en museos como el Reina Sofía de Madrid, y en las ciudades de México, Chile, Uruguay, además de participar en varias muestras nacionales en lugares como el Espacio de la Memoria (ex ESMA) y el Centro Cultural Recoleta.

▪ Entrevista a Javier Alba

— Yo estoy por cumplir 60 años, soy de una generación que recibió la democracia en la adolescencia, la cosa nueva, y desde muy chico tengo la influencia del comic y de las tapas de los discos, soy de la generación de los vinilos y de toda esa gráfica. Entonces eso está presente, y también está presente la libertad de poder decir algo y de expresarlo. Por otro lado hay una búsqueda experimental que tiene que ver con el arte y con lo que uno tiene en la cabeza, y por relacionarse con estos elementos, que vos bien sabes que la tipografía tiene ese doble sentido de poder decir algo como palabras pero también dice como forma, o sea como signo. Entonces a mí me gusta jugar mucho con eso, me gusta mucho el arte abstracto, que tienen que ver mucho con ese signo aparte de la palabra. Acá tengo mucho material, me gusta jugar con él y experimentar desde muchos lados, entonces si no estoy haciendo un cartel estoy haciendo un collage o un fanzine recopilando pedazos de impresiones. Entonces me permito y tengo esa curiosidad de experimentar con estos elementos. Lo que hago muchas veces es descomponer ramas que hacen los que visitan e imprimen, las sigo usando descomponiendo esas «formas» y van surgiendo cosas nuevas.

— ¿Cómo fue tu entrar en contacto con la impresión tipográfica?

— Una situación de vida me encuentra con Juan Carlos Romero (artista plástico) yendo a la Imprenta Pucará (La Tablada/ Bs. As./ Argentina) donde él imprimía. Gracias a él pude entrar a Pucará, pude entrar por primera vez a una imprenta tipográfica en 2015 mas o menos. Tuve acceso, ya que es raro que en las imprentas te

dejen pasar al taller, y cuando entré me encontré con el reino de la tipografía móvil, porque es enorme, es lo más grande que vi. Entonces en ese momento me encuentro con eso y lo junto con algo que venía viendo que era el trabajo de Prensa La Libertad que venían trabajando con el tema de carteles de calle, de colores, carteles de cumbia, que yo ya los había visto a principios del 2010/2012 en un grupo brasilero que se llama Choque cultural y me llamo la atención pero no sabía bien de qué se trataba. Cuando veo lo de Prensa La Libertad lo reconozco y cuando entré con Romero a la imprenta Pucará ahí termino de cerrar todo y descubro que había algo en el mundo que se llamaba *letterpress*. Con el tiempo me voy a hacer un curso a Uruguay en un taller que se llama Caja Baja (de Ariel Pasarisa) y ahí hice mi primer taller de *letterpress*, y terminé de ver cómo era posible tener una imprenta, porque yo no me imaginaba cómo poder imprimir con esas máquinas gigantes, o sea, como poder usarlo. En Caja Baja lo único que tenía Ariel en su taller chiquito y divino era un sacapruedas y una minerva, y con eso le daba un taller a cinco personas, y además tenía todo lo que era lingotes y material de imposición y las tipografías, entonces ahí recién me cayó la ficha de cómo poder hacerlo, y me enfermé instantáneamente. Fui a Uruguay en junio/julio y en septiembre estaba abriendo *Magianegra*. En dos o tres meses conseguí un material que si hoy lo tendría que hacer no tendría tanta suerte. Muy rápidamente me encontré en parte porque en un momento de mi vida me recibí de museólogo y empecé a trabajar con coleccionistas (durante seis años hice en La Plata, en el Pasaje Dardo Rocha, una exposición de coleccionismo que se llamó «Supercolecciones» que creo fue la exposición más grande que se hizo en Sudamérica sobre coleccionismo), entonces me afilé en la búsqueda, en el rastreo. Entonces cuando volví de allá (Uruguay) rastree dos o tres puntas que me permitieron abrir *Magianegra* ya con un acervo de tipografía increíble, si yo saldría a buscar hoy estas tipografías no las encontraría. Tengo más de madera de que plomo, tamaños grandes (80 picas, 70 picas). Esto es muy difícil de conseguir y si lo conseguís es carísimo.

— ¿Qué actividades o desarrollos realizás con impresión tipográfica?

— Acá en *Magianegra* —desde que abrí lo abrí en un local que da a la calle— podés ver la vidriera, pasás por la vereda y ves todo lo que pasa. Desde un primer momento abrí talleres al público, la idea era compartir este material y recibir ese contacto con la gente. Se hicieron ininterrumpidos los talleres, acá hay gente que viene hace siete años, cinco, cuatro, tres, se arman grupos de gente que vienen hace mucho tiempo, pagan por mes y vienen una vez por semana. Este año pasado terminó con quince personas semanalmente.

Por otro lado también compro y vendo tipografías, maquinaria chica (sacapruedas, etc.). Vendo tipografía y material de imposición, compro cosas, armo mi equipo y van quedando materiales para la venta.

Por otro lado, actividades culturales como charlas, participaciones o ferias, también voy. Yo produzco obra para vender, el local funciona como tienda, y también tengo obras de otros artistas gráficos. Estoy intentando tener tienda y tráfico de material si se pudiera internacional. Por ejemplo ayer estuve en una reunión intentando cerrar un «point gráfico» de charlas, talleres, reuniones en CABA.

Otra actividad que se hace en *Magianegra* son recitales (se hicieron por dos años), empezamos haciéndolo adentro del local (el músico adentro y la gente escuchando desde afuera) y terminamos copando la vereda bailando y escuchando música (casi 100 personas este fin de año).

— ¿Qué prácticas de enseñanza de impresión tipográfica realizás?

— Acá en el taller (*Magianegra*) desde que abrí hace siete años, la dinámica es que es un local que está abierto a la calle, se ve todo lo que pasa acá adentro, o sea es un lugar público. La idea desde un principio era que esté abierto para que la gente venga a experimentar. Entonces empecé a formar los talleres para que la gente pudiera pagar por mes, porque al principio había empezado a ha-

cer *workshops* con tres o cuatro personas pero era mucho quilombo ya que el lugar es chiquito, entonces empecé esta historia para que la gente pague una vez por mes y venga una vez por semana en tal horario. Al principio lo hacía solo con turnos nocturnos a partir de las cinco de la tarde, ahora que estoy jubilado empecé con horarios a la mañana, de 8 a 12 hs y de 17 a 21 hs.

La dinámica de lo que se enseña es primero que la gente aprenda a manejar estos elementos; para manejar estos elementos lo podemos hacer lúdicamente como objetos que tenemos que aprender a que se queden quietos para poder pasarle la prensa, entintarlos, y todo eso. Pero atrás de esto hay todo un oficio y todo un manejo profesional para llamarlo de algún modo. Entonces está el tema del manejo de la lingotera... o sea, nosotros podemos hacer una impresión lúdica en un sacapruetas, metiendo dos bisagras y metemos los tipos y los apretamos de alguna forma... pero a mí me interesa que la gente sepa qué es un tipómetro, y como se manejan las medidas de los bloques, lingotes y de las líneas y las interlíneas, los cuadratinos, las medidas de las tipografía, y todo eso... Entonces como que la gente al principio se espanta un poco con eso, hay que empezar a sumar, agarrar el sistema con el tipómetro en mano, pero también, después del primer día, ya en el segundo o en el tercero, medio como que ya saben de que se trata y ya se empieza a ver de otra forma. De hecho hay gente que vienen hace cuatro o siete años y ya se empieza a manejar solo acá en el taller y voy acompañando un poco el proceso creativo, de composición, o compartir un poco mi experiencia dentro de este campo con la gente que va viniendo y con la que me permite acercarme, porque hay gente que no le gusta mucho que influyas en su forma de hacer. Hay gente que viene del grabado o que viene del diseño a veces con la institucionalidad encima, y en el taller se da una relación de intercambio y a veces la gente se abre o no se abre, y bueno, esa es una relación que se va formando también acá en el taller. Pero lo importante es el manejo de los materiales, el cuidado de los materiales, par poder empezar a crear, y poder empezar a manejar su producción.

— **Y cuando alguien, en esta dinámica que decís, compone un afiche, con esas composiciones donde hay muchos juegos generalmente ¿eso está armado con medidas? ¿o hay un momento que se muestra cómo funcionan las medidas y después se pasa a esa parte más lúdica?**

— Sí, está un poco unido todo. Porque ya te digo, la gente el primer día que llega y empezamos con el tipómetro y las medidas, medio como que se embola ¿viste?

Pero está la parte lúdica, de jugar con los tipos para armar la forma que vos querés. Eso ya encierra otro tipo de pasos a seguir, porque cuando uno empieza a decir: «bueno, ¿qué frase trajiste?, ¿qué querés escribir?, ¿qué forma querés formar?», empiezan a buscar tipografías, a sacar, y empiezan a jugar—sobre la plancha o sobre la superficie en la que estemos trabajando— con los tipos. Entonces empezamos a ver esa «forma». Que puede verse, por ejemplo, desde la fotografía, como esa cuestión de los planos, de más cerca, más lejos, primer plano; como lo que se puede ver en dibujo, lo que se llama relación de figura fondo; como se puede ver en diseño en lo que es la composición... Pero como acá no estamos en ninguna de esas materias, todo se forma a través de la observación y de los conocimientos que traiga cada uno, entonces puede ser más lúdico o más técnico de acuerdo a la persona, ¿no? Pero por sobre todas las cosas, se va viendo la relación entre lo que tiene que ver con el oficio y lo que tiene que ver con lo lúdico, y lo entretenido que puede tener el taller, para que se vaya cumpliendo con ese proceso de manejo y de relación con estos elementos.

A medida que va pasando un tiempo, la gente se va relacionando y familiarizando con todas estas cosas, entonces empieza el proceso creativo con un poco más de soltura y manejo.

— **En relación a eso, esa gente que va hace años ¿ves que va accediendo a composiciones más complejas o va logrando mayor excelencia en la impresión? ¿o las dos cosas?**

— Son dos cosas diferentes. Porque por un lado por ahí cae gente, que por más que sea diseñadora o plástica, que vienen del

grabado, o por más que sea un entusiasta de la imagen, a veces vienen el primer día queriendo hacer el póster para tal festival, o queriendo hacer una tapa de un libro, o queriendo hacer un cartel simplemente... Y el primer día ¿viste?... es un poco pretencioso.

Muchas veces, mucha de esa gente termina desilusionada, porque hay una especie de proceso creativo que tiene que ver con afinar la vista y la escala, y afinar lo que es decir: «bueno, yo elegí esta tipografía y estos tipos móviles, los pongo arriba de la mesa, y son una cosa; cuando los armo con la lingotera y con los lingotes, y los aprieto, es otra; y cuando lo imprimo es otra; porque cuando lo veo impreso es otra cosa diferente a la que yo armé con los bloquecitos estos de madera». Entonces empieza ese proceso de afinación, de escala y de búsqueda de tamaños y de relaciones de figura a fondo, que se va perfeccionando y, bueno, uno cuanto más tiempo se pone a trabajar con esto, es como todas las técnicas, uno va logrando más cosas, ¿no? No se logra el primer día, entonces toda esa gente empieza un proceso que, a veces, se alarga por años.

— **Una práctica también, que va más allá del aprendizaje, un lugar donde vas a explorar...**

— Totalmente. Yo siendo el dueño de todos estos elementos y estando acá más tiempo que toda la gente que viene por horarios, también me voy transformando. Yo me pongo a sacar laburos antiguos y empiezo a ver la cagada que hice hace dos años, o a reformar, o a reimprimir, o hago una nueva versión... porque uno se va transformando.

— **¿Qué creés que se puede aprender trabajando ahí [en el taller de Magia Negra], con esas herramientas, que no se puede aprender en una Cátedra de Tipografía en la facultad, sin disponer de las herramientas y sin disponer de los conocimientos del oficio? Porque las herramientas solas no son marcas en sí, son mucho, pero si no tenés el oficio es como tener pedazos de cosas...**

— Tal cual. Bueno, la producción de taller es diferente a la producción que uno puede lograr como alumno en una insti-

tución ¿no? O sea, el tiempo que uno se dispone, la relaciones que se forman en los talleres..., son dos tipos de producciones diferentes.

Por otro lado, lo que hablábamos por el armado de un taller, materialmente digo. Muchas veces es muy dificultoso lograr, dentro de una institución, la formación de lo que sería un taller tipográfico ¿no?: gasto de dinero, compra de equipos, compra de insumos, compra de material, como para tener la riqueza de un taller bien hecho, bien formado.

De hecho, yo estuve asesorando a gente de una Facultad de Diseño de un pueblo acá en el norte de Buenos Aires. Ellos quisieron formar un taller, empezaron a comprar tipografía... Pero bueno, esos impulsos a veces dependen mucho de lo que hablábamos, como lo que hablábamos hoy del profesor que compró las serigrafías de la Bauhaus, son impulsos personales. Muy pocas veces se logra que el director de la institución le dé bola, que den la guita para que se compre, que se forme un taller de tipografía, todo eso es un tema.

Por otro lado, tener gente preparada para que dé eso, porque por ahí el profesor de diseño tiene toda la buena intención, pero no está preparado tipográficamente. O alguien que le interese estarlo, para poder pasar los conocimientos.

Por otra parte, ya te digo, las prácticas son diferentes: acá en los talleres se produce de una forma diferente a la que uno se puede poner a producir tomando clases, en una institución, como podría ser una facultad de arte, ¿no? Uno puede tener una aproximación en la facultad. Muchas veces los profesores me mandan alumnos o me invitan a ir a la facultad, pero prefiero que vengan a Magia Negra, porque acá tengo todos los elementos como para poder solucionar una situación. Si voy a la facultad, por más que me lleve una caja de lingotes, una, dos, tres cajas de tipografía y me lleve dos bisagras, sí, te armo una ramita, lo aprieto, le pasamos tinta, la imprimimos, puede ser una cosa lúdica. Pero bueno, por ahí lo ve alguien que es tipógrafo o por ahí lo ve alguien que está en el tema y lo puede tomar mal también, ¿no? Lo puede tomar como que uno está lucrando...

También son pareceres míos por cosas que he visto en la web, o que han pasado con otros colegas.

Entonces es un tema particular porque uno se está metiendo también con un oficio que ha sido para mantener familias, dar trabajo, que han sido la vida de mucha gente. Que hoy incluso, hasta llegada la vejez, no quieren vender sus elementos porque han sido herramientas que los han acompañado toda la vida y a las que les han tenido mucho cariño. Hay atrás toda una vivencia que tiene el oficio, que yo creo que está bueno respetarla, no solamente para formar un taller, como lo que puede llegar a ser Magia Negra, o dar clases, o crear... Hay toda una historia atrás de esto, que está bueno tenerla en cuenta al momento de que uno toma la posta, decir: «¿cómo transmito esto?»

Acá, por ejemplo, han venido muchos tipógrafos formados, como Walter Uranga, o tipógrafos que hoy tienen más de setenta años, que son del oficio, y está buenísimo tener ese contacto. Vienen, comparan y ve lo que uno está haciendo, y les gusta. Y también me enseñan, yo he tenido mucha suerte con eso. Toda la gente que me ha vendido algo o que me he encontrado para charlar, que ha tenido que ver con el oficio, me ha enseñado algo. Desde cómo hacer un nudito con un hilo, hasta una cuestión de medidas tipográficas, o cómo formar una rama, o cómo lograr una impresión. Todos me han dejado algo.

— **Sí, y se transforma en un lenguaje, es decir, para hablarte de eso te tiene que enseñar un toque algo porque si no está hablando de figuritas. Es tan profundo el oficio en sí que no te permite entrar si no hay una enseñanza previa, aunque sea en una charla informal.**

— Totalmente, así es.

Por eso mucha gente, a veces viene acá pensando: «voy a hacer un cartel, voy a hacer un afiche, voy a hacer un poster para tal cosa, voy a hacer la tapa de un libro»... Bueno, hay un proceso, ¿viste? No es que venís acá y lo sacás. Sí, por ahí sale el primer día ¿no?, la suerte del principiante siempre está. Pero hay un camino a recorrer y hay procesos a seguir como en todo.

Me doy cuenta a través de mi vida que yo, sí, estuve en diseño, estuve en escenografía, estuve en pintura, me gustó hacer grabado, me gustó hacer serigrafía, pero nunca me dediqué a nada, entonces no puedo pretender... Sí, lo he hecho, me he animado, he intentado hacer una historietita, he intentado escribir un libro, he intentado tocar una guitarra, pero tocar una guitarra no es de un día para el otro. Sí, podemos hacer un grupo y nos podemos cagar de risa y nos hacemos los punk y tocamos con tres notas, está todo bien. Pero tocar la guitarra es otra cosa. Y eso pasa también acá.

— **Sin duda. De entrada ya te exige un poco más también, porque algunas cosas tienen un abordaje a un lenguaje un poco más accesible, pero creo que el oficio tipográfico es más complejo. Mucha gente quiere tener letras y después se encuentra que con las letras de madera no hace nada, bueno, podés hacer un sello, no es nada más que eso...**

— Tal cual. No hacés nada y hacés también. O sea, guarda. Yo que vengo del underground, y hoy hablábamos de la vanguardia, del animarse, del hacer y de los talleres. Y... uno se puede animar. Cuando empecé con esto sabía mucho menos de lo que sé ahora, pero me animé a hacerlo, y eso me llevó a profundizar. Entonces, es posible y es posible profundizar. Es como Paco de Lucía que se puso a tocar la guitarra de chico con los gitanos y llegó a ser un gran tipo, y de grande recién se puso a estudiar música ya siendo un groso. ¿Se entiende?

— **Sí, totalmente. Cuando digo que no haces nada, quiero decir: podés hacer, pero no es que estás sabiendo del oficio. El oficio tipográfico tiene un lenguaje, tiene una forma, lo que vos hagas con tipografía es un tema, tiene su valor y una función creativa. Pero del oficio en sí no estás haciendo nada. Tal vez hoy hay un nuevo oficio tipográfico que tiene que ver más con estas cosas. Digo, el oficio antiguo ya no es...**

— De eso te iba a hablar. Porque de hecho, el letterpress moderno, lo que nos propone, lo que hoy se llama internacio-

nalmente letterpress, es la posibilidad de decir: «me animo a agarrar estos elementos, me animo a usarlos, profundizo, no profundizo, me encuentro con un maestro, con otro maestro, adquiero conocimientos, mañas, secretitos, puedo usarlos, con qué los uso». Hoy el letterpress propone eso realmente, ¿no?

Poder codearse con esos maestros tipógrafos, con sus elementos y poder seguir creando. De hecho, yo alucino y digo: «tengo estos elementos, este tipo tiene cien años, ha pasado por las manos de quién sabe cuántas personas, y hoy lo agarrar alguien y sigue dándole vuelta», una vuelta de rosca creativa a este elemento ¿no?

■ Rodrigo Cuberas

(Impresor / Artista gráfico / Tallerista / Docente)

Es Licenciado en Diseño Gráfico y Comunicación Visual de la Universidad de Ciencias Sociales y Empresariales (UCES) de Buenos Aires, donde actualmente es profesor. Su interés por la tipografía comenzó en sus días de estudiante. Desde 2011 fue comprando tipos de madera y plomo, rescatándolos de viejas imprentas que cerraban. Sin ninguna prensa, gracias a la técnica de frottage, comenzó a imprimir manualmente sus trabajos en su primer taller instalado dentro de su habitación.

Con el paso del tiempo y la experiencia, adquirió lo que ahora es su colección de prensas y elementos de trabajo que mejoraron su proceso e impresiones. Hace 3 años tiene su propio taller tipográfico en un pequeño espacio que ya había funcionado como imprenta y donde también aprendió parte del oficio. Sin embargo, se mantiene fiel a la exploración experimental, buscando alternativas más allá de la técnica.

■ Entrevista a Rodrigo Cuberas

— ¿Cómo fue tu acercamiento

a las prácticas de impresión tipográficas, a la imprenta ?

— Yo estudié en la UCES [Universidad de Ciencias Sociales y Empresariales, Bs. As.]. Más o menos en 2º año de la Licenciatura conocí a Miguel Catopodis y a Aldus De Losa, ellos eran mis profesores en Tipografía, y con ellos fue cuando hice ese click, ese interés, y dije: «¡uy! me interesa la tipografía tradicional, me interesa todo este sistema, ¿por qué no apuntar hacia allá?».

En ese momento —esto fue hace doce años más o menos—, no existía este boom tipográfico que hay ahora, que está buenísimo, y me acuerdo que empecé a comprar tipografías sueltas a una colega que vendía en Mercado Libre.

— ¿Con tipografías de madera empezaste?

— No, las primeras que compré fueron de plomo, sueltas, habré sido un paquetito pequeño, después me pasé a las de maderas. Empecé de a poquito a ir comprando cada vez más, y conocí a este chico que vendía tipografías, que resultó ser que estaba haciendo el documental «Los últimos» [película sobre el cierre de imprentas tipográficas]. Entonces él me llamaba y me decía: «Rodri, estamos filmando acá en Wilde, en tal imprenta que está cerrando», entonces yo iba y me traía el auto lleno de tipografías.

Me acuerdo que en la facu me decían: «buenísimo que te puedas interesar por esto, pero fijate, quizás no es lo que te conviene...», o: «hacelo como hobby», porque yo empecé en cantidad: quiero esto, y esto, y esto...

Bueno, después que empecé a comprar las tipografías —yo todavía vivía con mis padres—, y a armar un taller tipográfico en mi cuarto, ahí al lado de las camas, ví, también por Mercado Libre, una Minerva, chiquitita, tarjetera, en Santa Fe. La fuí a buscar, me la traje y así empecé. No con tantos conocimientos, pero me las iba arreglando.

Hasta que un día, cerca de casa paso por una imprenta y veo

un señor trabajando y ahí nomás, frené, bajé y me puse a hablar con este señor, con Cacho. Le conté todo el proyecto, le conté que estaba estudiando Diseño Gráfico. Al principio no quería saber nada porque me decía: «mirá, yo tengo muy poco trabajo, en cualquier momento cierro, vendo todo, claramente dedícate a otra cosa», y yo seguía insistiendo, insistiendo. En paralelo yo seguía comprando más material, tipografías, muebles... Con Cacho me hice muy amigo y él fue el que, básicamente, me enseñó parte del oficio, del oficio ortodoxo digamos.

— **¿Ibas a laburar ahí? ¿O ibas como aprendiz de vez en cuando?**

— Iba como aprendiz, a veces con una cerveza, a veces con una pizza. Él me mostraba como se trabajaba, como se armaban las formas, las composiciones. Hasta que un día me dijo que ya no quería seguir porque era tercera generación, estaba muy cansado. Le ayudé a vender todas las máquinas, lamentablemente, porque necesitaba la plata. Me quedé con algunas cositas que le pedí, algunos clichés antiguos, alguna que otra tipografía, pero a todo lo demás lo vendimos por peso. Fue bastante triste esa parte, pero bueno, necesitaba la plata. El local quedó cerrado, abandonado, él se fue a trabajar a una remisería y después, más o menos de dos años, falleció. Un día vuelvo a pasar por el lugar, veo un cartelito de que se alquilaba el local y ahí nomás llamé a los hijos y les dije: «me encantaría tener ese espacio, volver a ese espacio».

— **¿Estaba vacío ya, o habían quedado máquinas?**

— No, no. Estaba vacío, lo usaban como depósito.

— **Para vos tenía un significado histórico...**

— Uf, tremendo. Y bueno, los hijos me dijeron que sí, así que trasladé el taller que yo tenía en el cuarto al lugar donde aprendí con Cacho. Nunca me iba a imaginar que iba a volver a ese lugar. Una vez que con Cacho nos fuimos y vendimos todo, cerramos persiana y dije: «chau, nunca más». Pero bueno, las vuel-

tas de la vida me mandaron ahí. Así que estoy ahí, ahora ya hacen..., creo que el otro día ya se cumplieron 7 años.

— **¿Y ahí seguiste comprando máquinas?**

— Sí, seguí comprando y rescatando.

Me acuerdo que cuando tenía el taller en casa, estaba en un entrepiso y no me entraban muchas máquinas, tampoco podía meter muchas porque me iba a venir abajo. Pero me acuerdo que, por ejemplo, una de las máquinas que ahora está, la compré le dije al señor de la imprenta: «mirá, yo te la compro, te la pago, pero no me la puedo llevar ahora, bancámela hasta que en algún momento tenga un espacio», yo estaba seguro que iba a tener un espacio y así fue.

— **Ese fue tu contacto concreto.**

— Ese fue mi contacto, sí, y a modo de resumen él fue el que me enseñó.

— **¿Cuáles son las actividades que desarrollás en relación a la imprenta tipográfica? Comercial, educativa y artísticamente... ¿cuál es el barrido de lo que abordás?**

— En base a lo comercial, lo que más hago es tarjetería fina: tarjetas personales, de comunión, de casamiento, de bautismo, utilizando las prensas tipográficas antiguas, pero no tipografía tradicional, sino fotopolímeros. Entonces el cliente me manda su diseño, yo mando a hacer el fotopolímero y después imprimo en las máquinas cualquier tipo de diseño, porque antes vos estabas como muy atado a la cuestión de «bueno, yo tengo estas tipografías acá en el burro y puedo usar solamente esto». El fotopolímero permite esto: me mandás cualquier diseño, cualquier tipografía y listo.

Educativamente hago talleres, workshops, en el espacio. Volví a hacer porque hasta hace un par de días estaba como jefe y coordinador de talleres en el Museo Nacional del Grabado, que armamos un espacio tipográfico ahí, pero, lamentablemente, no me renovaron.

— **¿En el museo hay talleres de imprenta tipográfica?**

— Sí, hacíamos todo un recorrido por las alas y después hacíamos talleres tipográficos. Así que ahora volví a darlos en mi taller. El espacio es muy pequeño, entonces solo con 3, 4 personas.

Después, a nivel artístico, tengo la parte de exploración mía con tipos de plomo, con los tipos de madera también, utilizando, por ejemplo, las prensas de grabado... Cómo más experimental...

— **Claro. Todos esos laburos que son más de carácter plástico que de carácter tipográfico...**

— Exactamente.

— **¿Qué prácticas de enseñanza realizás de la impresión tipográfica? ¿Hay líneas formativas diferentes? ¿Hay talleres que apuntan más a lo artístico? ¿o hay talleres que apuntan más a un saber más clásico de lo tipográfico?**

— A ver, tomemos como ejemplo el taller que yo hago, que es de 4 horas. Es como un intensivo. Obviamente no pretendo que aprendan todo en esas 4 horas, pero la idea mía siempre es dividirlo en dos núcleos: primero hago toda una introducción teórica, histórica también, como para explicar: «vamos a usar estos elementos, de dónde vienen estos elementos». Luego hacemos una primera parte por ahí más técnica, más tradicional, más de composición, donde les pido que hagan una pequeña forma, como si fuese una tarjeta personal. ¿Pero de qué me sirve esto? Que puedan introducirse y hacer una pequeña composición con los tipos móviles de plomo correctamente, utilizando todos los elementos para que después puedan imprimir y laminar.

— **¿Abordás medidas y demás? (rudimentariamente...)**

— Sí. Trato de igual de no marearlos tantos con el tema de medidas, pero obviamente sí. Ahí se explica un poquito el tema de los cíceros, de las picas, las unidades de medida, etc. para que puedan armar la forma de manera correcta, con sus espacios, con su interlineado.

¿Por qué trato igual de que no se extienda esto? Porque a veces los alumnos como que ya llegan al taller y quieren imprimir ya con las letras de madera...

— **Entintare imprimir.**

— Sí, sí. Si tuviese que hacer un curso de composición tradicional, creo que estaríamos bastante tiempo y algo que yo siempre digo: «bueno, yo a esto no lo estudié». Antes, vos ibas y estudiabas el oficio de tipógrafo y yo tengo manuales y manuales acá. Todos estos libros son solamente de composición. O sea, imaginate el mundo que abarca, y es muy específico, es muy matemático, es súper interesante, pero bueno, tampoco me puedo detener mucho ahí porque si no se me aburren. Pero bueno, enseñé lo básico.

Y después ya sí, la segunda parte, el segundo núcleo, como para que también se distiendan un poco, ahí es donde viene la parte más experimental, sobre todo con los tipos de madera, con el sa-capruebas, con la prensa de mano...

— **A la composición primera ¿la imprimen?**

— Sí, sí. Las formas se imprimen. En esta segunda parte, viene más la experimentación con los tipos móviles de madera, pueden usar la prensa de grabado para complementar formas. Empezamos a ver la superposición de colores, cómo se puede jugar con un tipo para que funcione no solamente como signo, sino como forma, que se puede obturar, que se puede pegar un papel encima... son infinitas las posibilidades que te permite la tipografía, las podés usar dadas vuelta también. Hablamos de las tintas, de todas las máquinas que se usan en el taller...

Básicamente se divide así, en esos dos núcleos.

— **En el primer bloque estás más cerca de lo que hacés comercialmente, y en el segundo bloque, de tus prácticas artísticas, y cubrís tu saber y tu interés...**

— Exacto, sí. Trato en esas cuatro horas, de abarcar todo eso, en lo posible.

— **Y en el otro taller [el del Museo]**

¿las prácticas son similares o tienen otra naturaleza?

— No, depende. Nosotros recibíamos infancias, primarias, secundarias, terciarios, y lo acomodábamos según el grupo. Por ejemplo, cuando venían infancias, usábamos tintas al agua, yo ya directamente armaba una composición, unos sacapruedas caseritos que habíamos hecho y los nenes imprimían.

Según el grupo se planificaba la actividad. Y se les explicaba, a los más grandes, con una caja tipográfica, un poco unidad de medidas, de qué se trataba todo esto: de que se puede tocar un interlineado, de que las cosas que tienen en la computadora, todas nacieron de ahí [de estos procesos manuales], entonces ahí se hacía como esa relación.

— **Cuando vos enseñás la técnica, además de incorporar los conocimientos que tienen que ver con el oficio por un lado y con la experimentación por el otro ¿qué más crees que se incorpora? ¿Te parece que hay otros conocimientos trasladables a la comunicación visual o al diseño gráfico? ¿cuestiones actitudinales, perceptuales? Yendo por la psicología del aprendizaje...**

— Uff, está compleja...

— **¿O si eso que se incorpora ahí sirve para otras prácticas de diseño, que no sean exclusivamente tipográficas?**

— Sí, es lo que estaba pensando. Con respecto a los conocimientos en la relación con el diseño gráfico, hago hincapié en lo que es el tema de la composición, medidas... Y el tema también de entender de dónde vienen estas composiciones y los elementos que hoy utilizamos. Trato de explicar: «todo lo que vos hoy en día utilizás en la computadora, desde que abris un archivo, que vas a configurar, que elegís el tamaño de la hoja... bueno, desde ahí ya empieza». Antes de empezar a hacer tu trabajo, que vas a elegir una tipografía, etc., bueno antes así era exactamente lo mismo, pero se agarraba un catálogo con esa tipografía y se sacaba del cajón, se ponía arriba del burro tipográfico, en

la alzada. Después elegís el tamaño, qué cuerpo vas a utilizar... lo mismo se hacía antes ¿una Helvética en 8, en 10, en 12?

Algo también, que a veces es muy loco, es que todo eso hoy en día en la compu lo hacés en un instante, antes llevaba mucho más tiempo...

— **Claro, una reflexión sobre lo que uno hace de manera mecánica. ¿Y te parece que hay algún tipo de reflexión en esta implicancia del cuerpo? ¿O en la implicancia, inclusive, de trabajar con materiales que eran en otro momento, que eran parte del sistema productivo y que ahora, tal vez, se transforman en herramientas didácticas? ¿Te parece que hay alguna cosa más que se incorpora, si tiene algún plus aprender así, no solo en lo tipográfico? ¿Tiene valor disciplinar, aprender tipografía así o aprenderla de otro modo, o te parece que es lo mismo?**

— No, para mí que sí, tiene valor aprenderlo así. De hecho a mí me hubiese gustado, cuando cursé la licenciatura, tener la oportunidad de visitar un taller tipográfico en vivo.

— **O tener una optativa que sea de esto...**

— También, sí. Bueno, ustedes mismos también, no me acuerdo con quién hablaba en su momento... me comentaba que uno puede ir al taller, no sé si ahora se puede seguir yendo, pero como que tenías esa posibilidad de anotarte en los cursos.

— **No, ese comentario une dos cosas. La Imprenta de la UNL es una cosa muy limitada, vos podés ir y hacer una visita. Pero el que era director de la Imprenta de la UNL trabajaba en una escuela de Artes y Oficios que hay en Santa Fe, donde entre muchas tecnicaturas, Plomería, Reparación de PC, está la de Técnico de Imprenta. Es un curso de unos años, con una instancia muy básica y rápida de todo lo que es tipografía tradicional, después pasan directamente a offset, serigrafía a nivel industrial, etc.**

— Ah, ok,

yo pensé que podían ir ahí al taller.

— **No, no. Esa es un poco mi intención, que en un momento lo hablamos con la gente del museo, porque hay una idea de recuperación de la imprenta, de transformar esta imprenta—que está a punto de empezar a desaparecer— en una imprenta-taller.**

— ¡No! Aparte me acuerdo que tenía una magnitud ese taller... ¿No tenía una linotipo también?

— **Tiene dos: una que podría llegar a funcionar (hace una década que no se usa) y tiene otra que la usaban para sacar repuestos. Es un proyecto a futuro muy interesante, pero hay muchos problemas... La investigación que estoy haciendo también toca la parte política, hay muchos problemas burocráticos...**

— Está buenísimo enseñar eso, pero enseñarlo como dicen los libros me parece que es un montón. Es un montón porque nadie va a ir a estudiar un año de composición para después... no sabemos qué pasa ¿no? Entonces, me parece que está bueno explicar cómo funciona, pero después a la hora de la práctica...

Está bueno también la interdisciplina, empezar a experimentar. Por ejemplo, en el museo, yo explico un poco la técnica, composición, etc., pero después cuando tienen que hacer un afiche, si hacen ese afiche de la manera correcta, ortodoxo, como dicen los manuales, están tres horas para armar recién la composición, entonces por ahí hay otras maneras hoy, muchas más rápidas, que te permiten el mismo resultado.

Pero por eso me parece importante explicar de la manera correcta cómo se hace, y después, bueno, por cuestiones de tiempo... después termina siendo diferente. Si vamos al sacapruedas, para hacer un afiche con dos frases, y tienen que armar esa composición de manera correcta como se debe, necesitan primero todos los elementos necesarios, el lingote, todas las interlíneas, el interletrado... Lleva un montón de tiempo, quizás, poniéndole un poquito de cinta o poniendo solamente unos lingotes a los costados, el resultado es igual, obviamente que no es de la manera correcta, pero bueno.

— **No, y es diferente si vas a hacer una copia o si vas a hacer cien...**

— Exacto. Y claro, acá Walter [Uranga], cuando tengas la entrevista, ahí vas a ver: él es muy ortodoxo, obviamente porque es capo en eso, viene ya con ese oficio y estudió eso. Por ahí él está como en contra de armar una forma que esté mal hecha.

— **Sí, es otro enfoque. Me parece que tiene que ver también con la historia de cada uno...**

— Totalmente.

— **Yo creo que él no haría algo como vos hacés con tu parte artística: experimentar, poner un signo arriba de otro y tomarlo como una forma...**

— Sí, sí, yo cuando le mostraba mis trabajos a Cacho, el de la imprenta, me miraba con una cara como diciendo: «¿qué estás haciendo?, ¡salí de acá!», no lo podía creer, no entendía nada.

— **Pero me parece que justamente es lo que vos tenés. Bueno, creo que, aunque no hablé todavía con Javier de Magia Negra, lo que más hace son afiches y tiene mucho de experimentación también, pero tal vez se acerca un poco más a la técnica clásica. Quiero decir, está más cerca de hacer afiches tipográficos... Creo que vos te metés, en tu parte artística, en una experimentación formal más plástica, tomando el signo como una brocha...**

— Sí, totalmente.

— **En los talleres que das, debe venir gente tanto de diseño gráfico, editorial, con unicación visual, como también de la parte artística. ¿Qué otras disciplinas te parece que pueden llegar a aprovechar estas prácticas? Yo sé que hay gente que se dedica a las letras o a la edición y que le interesa esto porque nació todo junto. Pero ¿has tenido experiencia con gente que son de otras disciplinas más lejanas todavía?**

— Sí, ha venido gente muy random en el sentido de que nada



de diseño: uno que estudiaba derecho, otro medicina, uno que tenía un bar... Han venido muchos encuadernadores también.

— **¿Y te parece que estos contenidos se pueden enfocar en algún otro tipo de disciplina, que sean útiles?**

— Yo creo que, apartando el diseño, en la disciplina artística y de artes visuales. Yo agregaría esas dos. He tenido alumnos que venían de artes visuales, de escuelas de arte, que lo utilizan para complementar. Después no se me ocurren más.

— **¿Qué registro tenés del interés que esto genera?, ¿la gente quiere aprenderlo? ¿Es mucha gente (sea dentro del ámbito de la enseñanza o fuera de ella) que está interesada en estas prácticas o es un círculo reducido?**

— Me parece que hoy en día es mucho más amplio el interés. Siempre en el algún taller hay alguien que se quiere comprar una Minerva, o hay alguien que viene porque se compró una y no sabe cómo utilizarla, o se compró tipografías y quiere también aprender a utilizarlas.

Si tenemos que hacer un gráfico, una curva, es súper ascendente, sobre todo esto, el interés por el oficio, más allá de a qué se van a dedicar, si van a hacer editorial, si van a hacer tarjetería, etc., pero siempre recibo más consultas, sobre todo dónde comprar máquinas, dónde hacer rodillos, dónde conseguir material, dónde comprar tipografías, dónde comprar un burro tipográfico... Hace poco una amiga que estudió artes visuales, por ejemplo, se empezó a interesar muchísimo y yo ví por internet, no me acuerdo en qué pueblito que vendían un montón de tipografías, no solo tipografías sino unos clichés antiguos que los utilizaban para imprimir globos. Y se llevó cajas y cajas... Siempre hay alguien que me está preguntando por el material, que vio una Minerva en tal lado, si está en buenas condiciones...

El interés es, comparado al de hace 10 años, altísimo. Hoy en día, de hecho, si aparece un sacapuebas en Mercado Libre, en internet, vuela.

— **¿Por qué crees que estas prácticas generan tanto interés? Fuera de los romanticismos ¿qué es lo que sucede?, ¿qué es lo que prende de esto?**

— Yo creo que varios temas. Uno de ellos puede ser el de utilizar estas técnicas tradicionales porque generan una impronta totalmente diferente a lo que se consigue hoy en día. Creo que también un poco calmar un poco toda esta densidad tecnológica, y de computadora y de offset. Pasa un poco también con la fotografía, cómo utilizar un rollo, ir a revelarlas, tener la foto en la mano, tangible. La gente busca volver a esas técnicas tradicionales, más allá del romanticismo, me parece que va por ahí...

Es un poco también lo que me pasó a mí, como que estaba saturado en la computadora y el hecho de ir al taller, el hecho de entintar, de componer y de que se pueda armar una frase letra por letra, de que la puedas imprimir... ya eso choca con lo digital y creo que eso es lo que se busca.

Más allá de la belleza de las letras, de las máquinas, el rescate también de todas estas máquinas para que no desaparezcan.

■ Juan Cubile

(*Tipógrafo / Docente / Ex Director Imprenta UNL*)

Comencé el secundario a los 14 años en el colegio Nacional «Simón de Iriondo», junto con un amigo de la infancia. En ese año se produce la famosa huelga del diario *El Litoral*, justamente el padre de mi compañero queda sin trabajo, trabajaba como «linotipista» en el diario, obviamente que en el seno de esa familia se produce una crisis económica muy importante y mi amigo abandona el Colegio Nacional ya en 2º año y sale a buscar trabajo, por suerte el padre de él nos aconsejó que nos inscribiéramos de noche en la Escuela de Oficios «Leandro N. Alem», allí arran-

can nuestras vivencias, me convence y yo también me anoto en el curso de «Tipografía», el mismo duraba 3 años y en forma muy rápida nos convertimos en «aprendices». Yo tuve mi bautismo en las Artes Gráficas entrando a trabajar de aprendiz en la Imprenta «El Turia», ubicada en calle Vera casi San Martín, desde allí comencé un derrotero hasta llegar a la Imprenta de la UNL, pasé por las imprentas «fierro», desde allí un pariente me ubica en *Nuevo Diario*, un matutino que se aprestaba a salir (dado que *El Litoral* no podía levantar cabeza luego de tener una huelga muy prolongada). Sale a las calles el nuevo matutino en el año '69, un diario, moderno con una plantilla de periodistas y operarios de primer nivel, realmente ese fue mi llamado a las Artes Gráficas que no me abandonó hasta mi jubilación, me fui del mismo en el '72, y pasé a trabajar en la imprenta Rikco unos meses y luego me ofrecen pasar a la imprenta Bumaghin, mientras tanto yo tenía como objetivo la Imprenta Oficial de la pcia. de Santa Fe. Me convocan para un concurso en el año '78, y logro entrar, estuve allí hasta el año '79, donde me citan para la Imprenta de la UNL, previo a esto yo tuve un paso muy fugaz por la Librería y Editorial Castellví, y luego por la Editorial Colmegna, por allí deje algunos lazos y esa fue la causa de convocatoria a la UNL. En el taller gráfico de la universidad, al momento de mi llegada éramos 52 personas, me especializo en el armado de libros, había 3 linotipias que trabajaban en dos turnos, a los 8 años logro ascender quedo a un paso de la Jefatura de Taller, en el año 1994, por mi trayectoria me nombran Jefe de Taller, era incesante el cúmulo de trabajo, folletos, afiches, libros, todo era en «caliente» (tipografía y linotipo), recién en el año 1999, se adquiere una Offset marca Multilith, tamaño oficina, y se comienza con los primeros tirajes. Viajé a Bs. As. a capacitarme sobre los alcances del nuevo sistema y el desarrollo de programas de diseño. A partir de ese momento me convocan de la Imprenta de la Universidad de Luján (Bs. As.) para jurado de una dirección de imprenta. A esta altura yo estaba trabajando en la Escuela Alem de docente en el Curso de Imprenta y Artes Gráficas, soy convocado por FADU para integrar la cátedra de Sistemas de Impresión, en la carrera de Diseño

de la Comunicación Visual, en ese tiempo también fui convocado de la Escuela «7 de Mayo» dependiente del Sindicato de Artes Gráficas de Santa Fe, para ejercer allí la docencia.

Cuando las autoridades deciden el traslado de la Imprenta de la UNL al predio de la Ciudad Universitaria, se llega a la cifra nunca antes igualada de 37 libros, producidos en un año netamente en nuestro taller. Siempre teniendo en cuenta que la impresión de diplomas de nuestra institución se confeccionaban en sistema «tipográfico», ante la falta de insumos en el mercado se toma la decisión de pasar a imprimir los diplomas oficiales en forma digital.

■ **Entrevista a Juan Cubile**

— **¿Cómo fue tu relación con la imprenta?**

¿En qué año entraste y qué roles tuviste?

— Entré en 1979, noviembre, a instancias de un director que estaba ahí que me conocía de mi paso por Castellví. Trabajé en Colmegna y en Castellví [imprentas y editoriales de Santa Fe], él había sido jefe en *Castellví*, se acordó de mí, y me dijo: «vení, dame una mano», había mucho trabajo de tipografía, muchísimo.

Éramos cinco tipos que abastecíamos a todo el parque de máquinas tipográfico, se trabajaba mucho con planillas de todo tipo. Eso fue dándose a través de los años... No te olvidés que en el '79 estaban los militares, entonces había mucha restricción en cuanto a todo lo que se hacía, al uso del teléfono, a una serie de cosas que eran bastante cerradas.

— **¿Estoy dentro de la Imprenta?**

— Sí, en la Imprenta, exactamente.

— **¿Y entraste como tipógrafo?**

— Como tipógrafo entré. En ese momento con una categoría 15, y seguí, seguí... Después hubo unos cambios, el director tuvo un problema cerebral.

— **¿Quién era?**

— Roque Favalli. Y quedó de director el jefe de taller, Policarpo Zaragoza.

— **¿Qué año era? ¿Los '80?**

— Ya estaríamos en el '83, estaba empezando a verse la democracia. Estuvo este hombre hasta que se jubiló y entró Juan Lares, que estuvo unos seis años, era encuadernador. En ese entonces te daban las categorías, no había concurso, sino que venían directamente desde Rectorado a ver todos tus antecedentes: faltas, llegadas tarde, enfermedades, etc., y si tenías algún título que ameritara, que estuviera relacionado con lo que vos estabas haciendo. Bueno, vino este hombre y llegó a la edad y se fue. Te estoy hablando de la época que estaba Alfonsín ya.

Pasamos momentos tremendos ¿viste?, porque no había un mango. Ahí entró en la universidad, no había rector electo todavía, Stubrin [Benjamín, 1983-1986, rector normalizador]. Cuando yo entré estaba de rector Douglas Maldonado [rector interventor, 1976-1983], después entró este hombre que fue el que normalizó la universidad, que armó los claustros como eran antes del golpe de Estado.

Nosotros dependíamos de la Secretaría de Extensión, no era «dirección», era «secretaría», el Secretario de Extensión era Jorge Ricci y había mucho trabajo, y mucho, de afiche.

— **Siempre fuiste tipógrafo, ¿y la linotipo?**

— No. Había tres linotipos que trabajaban permanentemente y a su vez la Imprenta fue... Porque te voy a explicar una cosa cortita, la Imprenta de la universidad siempre fue un coto cerrado, no se podía entrar, no se podía nada, todos sabíamos que existía pero de afuera, no conocía nadie lo que era adentro. Y bueno, entre el '79 y el '93 más o menos, hubo gente que se fue muriendo, se fue jubilando y fue quedando menos gente, pero no entró nadie.

— **No entró nadie, ¿vos decís que más allá de los cargos de cabeza no hubo renovación?**

— No, no, ni hubo interventor, nada. Ahí ya estábamos en los '90, Lares era el director, él se va, más o menos, en el '92, '93. Ahí se produce un hueco grande, estuvimos como medio año sin director, recibíamos nada más que instrucciones desde Rectorado directamente, mandaban un tipo con las órdenes de trabajo y había un jefe de taller.

— **¿Había un jefe de taller? ¿no un director?**

— Había un jefe de taller, era un señor que ya estaba para irse también, y se fue. Entonces ahí vino toda la gente de Rectorado, y me eligen como Jefe de taller. Porque yo en ese entonces había hecho varios reemplazos en la Alem [Escuela de Educación Técnica Profesional], entonces tenía el certificado, tres años del Curso de Tipografía, que lo había fundado Virgilio Colmegna.

Venían órdenes de Rectorado, de Ricci, y después teníamos también gente que venía de la FADU, gente de Buenos Aires que venía a conocer, venían y traían ideas.

Por el '95 se normalizó el gremio, entonces tomó conocimiento de que la Imprenta no tenía director. Nosotros dependíamos del Jefe de administración, fijate vos. Teníamos Jefe de administración, corrector, porque hacíamos muchos libros para Rubinzal y Culzoni, como trabajos de terceros.

— **¿Se corregía ahí?**

— Se corregía ahí, un muchacho Mauricio Sarudiansky, que murió. Se trabajaba mucho, se hacían tiradas de dos mil, tres mil libros. Todo relacionado con la carrera de Abogacía.

El gremio se reúne y me llaman a mí. Yo ya integraba el gremio, era secretario de Acción Gremial. Y me llaman de Rectorado, en ese momento la gente de personal, como no había concurso, era, como te dije anteriormente, por antecedentes, por trabajo, etc., y me dicen si me quería quedar como Jefe de taller.

Ahí llegamos a los 2000, ¿te acordás que hubo un lío terrible? Ya trabajábamos bastante con el Centro de Publicaciones, hacíamos cosas afuera. Ya estaba Novara [Luis, ex Director Centro de Publicaciones], con «Yiyo» tenía muy buena relación, era



muy accesible. Hacíamos bastantes libros, no te voy a decir que eran un montón porque se hacían todos en linotipo, y había tres linotipistas nomás, tres a la mañana y tres a la tarde, pero se trabajaba bastante.

En el 2002, plena crisis, Ricci me «avisa» que voy a ser director y me dice: «en la reunión de gabinetes se llegó a la conclusión de que el gremio te apoya, te apoyan las autoridades, así que vas a quedar de director, ya te van a informar». Así que Eduardo Matozo, él era Secretario de Extensión en ese momento, me llama y me dice: «van a depender de nosotros, vas a quedar de director, pero no vas a cobrar sueldo», porque había muchos problemas, como ahora, de presupuesto, «te vamos a dar la categoría 2 de director, hasta que se sustancie el concurso en algún momento».

Empecé a tener mucha relación con Yiyo Novara, venía gente de la FADU, ahí lo conocía en Meisegeier [ex profesor de Tecnología en Diseño Gráfico], que visitó la Imprenta y teníamos una relación fluida. Desde el 2002 hasta ahora que me jubilé estuve de Director, la planta se había achicado terriblemente.

En el 2002, 2003, la gente de la de Dirección de Obras, Marcelo Saba, compra la primera offset, una Multilith, y se empezaron a hacer trabajos...

— **¿Y hasta ese momento era todo linotipo?
¿Y después con las planas?**

— Exactamente, se hacían las tapas con tipografía, a tres, cuatro colores y ya había un tipo, mirá que visionario, que las laminaba, unos laminados muy buenos.

Y después, bueno, seguimos con la offset, que después empezó a tener mucho laburo, porque una linotipo se rompió y hubo problemas, no había mecánico ya... Pero quedaron dos y nosotros seguíamos...

— **Entonces, en síntesis: tuviste una primera época, del '79 al '92, en la que fuiste tipógrafo; después Jefe de taller, y desde 2002 hasta que te jubilaste [2023] fuiste Director.**

— Exacto.

— **Ahora, las cuestiones técnicas: la primer offset fue del 2002. Hasta ese momento era todo en caliente, que era el linotipo. ¿Era todo linotipo o se combinaba con tipografía?**

— Sí, pero algunos títulos, no se hacían muchos. Lo que sí se hacían eran muchas formas, formas con planillas, era un laburo impresionante el que había. Calculá que se proveía a toda la universidad, de planillas, formularios, libros de actas... Lo que era fuerte, era la encuadernación, porque había una dobladora, una buena cosedora, que nadie tenía en Santa Fe, un buen operario. Y bueno, hasta ahí fuimos bien, ya después quedó una sola linotipo. Ya para el '96...

— **Que de be ser la que todavía está ahí, que puede llegar a andar...**

— Anda, anda, la hace andar este chico que es el mecánico. Y bueno, ahí es cuando toma auge el Centro de Publicaciones, que entra «Pepé» Volpogni y le da un realce impresionante.

— **A nivel técnico, yendo a los cambios tecnológicos...**

— Sí, hacíamos libros en la offset, me acuerdo de un libro chiquito que hicimos cuatro mil, la historia de Zazpe.

— **¿Pero se seguían haciendo cosas en linotipo o se va pasando todo a offset?**

— Y digamos como que el offset lo va a acorralando ¿me entendés? Entonces se empiezan a hacer algunas tapas con fotocomia en Lux [imprenta de Santa Fe], se laminaba con otra persona que tenía un pequeño taller, una máquina vieja que laminaba, y nosotros lo armábamos, todo cosido, todos los libros eran cosidos, de todas las medidas.

Hasta que, llegado el momento, me dicen: «vamos a tener que comprar una máquina», la idea era ampliar porque con la Multilith lo máximo que podíamos hacer era 15 x 20 [cm]. Entonces se compra, como alternativa porque valía muy caro todo, una Garaventa, una verde usada de Buenos Aires. Normalmente las offset tienen tres cilindros, uno donde está

la goma, otro contra impresor, y el otro donde va la plancha, la Garaventa tenía dos nomás, y ese era un problema, por eso la fueron desechando...

Bueno, ahí es donde se le da una vida impresionante a las ediciones. Estaba Novara, estaba Pepe, en un momento estuvo Hugo Marcucci como Secretario de Extensión, después José Corral. Y, bueno, después llega Menéndez de Paraná. Él venía con todo un bagaje de cosas porque tenía dos hermanos desaparecidos en la dictadura, un tipo macanudo al mango, y ahí es cuando se logra una de las cosas...

— **Ahí estaban en triángulo con Pepe...**

— Estaba todo. Cuando Pepe fue la época en la que más estaban todos, todas las chicas que hacían toda la parte de tipeado, etc. Ahí es cuando se decide comprar la Kord, que en su momento una máquina...

¡Ah! También tuvimos de Secretario de Extensión a un hombre que era de Esperanza, que no estuvo mucho, macanudo, pero venía de la Facultad de Agronomía y Veterinaria, no me acuerdo ahora el nombre, pero le gustaba tocar la guitarra ¿viste? Él se va y ahí es cuando entra Menéndez.

Y bueno, tuvimos que hacer trámites y todo para convencer al rector de comprarla, porque valía en dólares.

— **¿Era una Heidelberg?**

— Era una Heidelberg, pero modelo '85, impecable, vos la abrías y los bujes no tenían desgaste. Bueno, entonces se compró esta máquina en San Vicente. Me acuerdo que fuimos primero a verla, después fuimos con Darío, que era el mecánico, y fue «el Colo», un muchacho que estaba en la parte de Compras; me acuerdo que fue Sebastián, mi hijo, que él ya operaba esa máquina en otra imprenta privada. Se probó ahí y pasó un tiempo hasta que se dió la orden y se compró. ¡Un despelote!, yo tengo todo filmado, cómo se bajó, ¡no sabés para bajarla!, ¡para entrarla!

— **¿Qué época recordás como la de mayor y mejor producción?**

— Y ahí... del 2006 al 2012 más o menos fue la mayor producción de libros, porque ahí se hacía todo, tapa, fotocromía..., era una máquina de un color pero no tenías problemas, porque tenía un lavador espectacular. Yo creo que entre 2010 y 2012, 2013 fue la etapa que más producción tuvo la Imprenta, llegamos a hacer cuarenta y dos libros, nunca me olvido de ese número ¡cuarenta y dos! Fuimos a la feria, se presentaban libros... Siempre Pepe estaba.

— **¿Fue la época de la colección Cátedra?**

— Exacto, ahí nace la colección Cátedra. Fue una locura, un boom, porque había algunos libros que se hacían doscientos, quinientos, trescientos, cuatrocientos, permanentemente.

— **Entonces ¿los cambios tecnológicos que fueron logrando mejoras sustanciales fueron hasta ahí?**

— Sí, después se deja de coser. Ahí, en 2014 se deja de coser y se compra la Heidelberg. Entonces, ya iba más rápido el trámite, porque al operario que cosía le llevaba tiempo, y tuvimos problemas porque la máquina se quebró, tuvimos que traer un tipo de Buenos Aires para que la pongamos a punto. Se rompió la guillotina, que era vieja, de la década del '60, que está todavía, alemana.

Y bueno, ahí empieza declinar un poco, empieza a declinar por los problemas de competencia, porque entran a jugar los precios de Buenos Aires.

— **¿No necesariamente por los precios de acá?**

— No, acá teníamos a Lux y a Macagno [imprentas de Santa Fe]. Pero entra la gente de Buenos Aires, BMPRESS, a cotizar y ahí es donde nos empiezan a apretar. Nosotros no teníamos problemas porque la ganancia de la Imprenta era un 20, un 30 %, que era para volver a comprar los materiales, nada más, no se lucraba, pero era imposible competir con ellos, vos cobrabas diez, ellos cobraban cinco y medio, era imposible.



— **Y con las imprentas de acá, con Luxy Macagno, no había competencia porque de algún modo trabajaban como en equipo...**

— Sí, sí. Pero lo que pasa es que... Ahí aparece Ciscato. Yo con Rubén [Rubén Ciscato, dueño de la imprenta homónima] tenía una amistad, nosotros habíamos trabajado en El Turia [imprenta de Santa Fe], cuando yo era purrete, quince años. Él era cortador. ¿Sabés lo que hacía? Cortaba el papel de noche, se había comprado una guillotina en la casa, lo ataba y lo repartía en la moto, porque era tal el trabajo que había de imprenta, y cobraba el vago, ¡e hizo guita! ¿viste? Y después se pone semejante imprenta que compra esa máquina que la dirigían desde Alemania.

— **¡Sí! tuvieron que romper el frente para entrarla, ¿seis cuerpos era?**

— ¡Sí! Y era cero. Eso fue 2015. Él irrumpe con eso y rompe todos los esquemas. Y nosotros ahí, empezamos un poco a decaer, pero se imprimió bastante dentro de todo.

— **Y a nivel tecnológico ¿después aparecieron otras offset chiquitas?**

— Ahí se compra la primera Kónica digital, empezamos a hacer algunos libros digitales, bastante bien porque era muy simple, como ya venía diagramado no había preprensa porque ya estaba listo, traían una maquetita hecha y listo. Pero ya empezaron a bajar los tirajes, no había libros de mil, de quinientos, había de doscientos, trescientos, doscientos, trescientos... Así que ya en 2016, 2017, empieza a bajar la producción, por todos esos temas de la competencia, de Buenos Aires, se encareció el papel...

— **...Y a la vez había bastante demanda.**

— Sí. Había crecido la demanda y querían calidad. Pero nosotros competíamos en inferioridad de condiciones, porque los de Buenos Aires hacían todo digital, y nosotros teníamos que hacer digital con offset y teníamos mucho despelote.

— **Entonces ¿el último cambio empieza ahí, en la era digital?**

— Sí, con la era digital. Y llegamos a 2019, donde yo conozco de todo: se dieron muchas oportunidades de parte del gremio para ir a conocer otras imprentas del país; estuve de jurado en Luján, conocí su imprenta, era una imprenta chiquita pero trabajaba muchísimo, tenían cuatro máquinas digitales, la hacían arreglar todos los años, tenían presupuesto propio y todo.

Y también nosotros empezamos a tener la sangría de la gente que se iba y no se tomaba más.

— **Una pregunta que tenía era ¿por qué pensás que empezó a decaer la imprenta? Bueno, me estás contando todo esto, se combinaron todas estas cosas...**

— El problema era ese, que no teníamos gente, gente idónea, se fue yendo gente, y sobre todo el mazazo final fue la pandemia. Porque nosotros teníamos previsto en 2019..., cuando hice contacto allá en Luján traje un montón de cosas que le dí al Centro de Publicaciones. Porque en Luján tienen todo junto, la radio, la imprenta..., es enorme. Fue lindo, productivo y cuando vinimos, después de un par de charlas, reuniones, llega diciembre, se corta por el hecho de las vacaciones, empezamos de nuevo y me llaman y me dicen: «decile a los muchachos que se vayan porque está jodido, hay un virus dando vueltas, vamos a tomarnos diez días». Y ahí fue el final.

— **Claro. Y ese vacío que hubo en todos esos años terminó como de dormir la cosa...**

— Fue como darle un mazazo en la cabeza. Porque en todo el 2020, los que tenían sesenta años no podían ir a trabajar (yo estaba pasado). Entonces iban a trabajar solamente los chicos que tenían menos de sesenta, quedó un grupito de gente que iba.

Y se siguieron haciendo cosas pero quería hacer hincapié en el tema de los diplomas...

— **Eso te iba a preguntar, porque durante todo ese periplo, desde que vos entraste en el '79 siempre se hicieron en tipografía ¿nunca pasaron a offset?**

— Siempre con tipografía, y siempre con Donatello. Todo, todo en tipografía, era una de las cosas que venía gente de otros países a ver. Nosotros hacíamos las reválidas, que las hacíamos todas en tipografía y en linotipo. La reválida era, por ejemplo: venías de Rusia, hacías todos los trámites en la universidad, y salía el expediente y decía: «Martín Margüello está habilitado para dar Tipografía 2, en la carrera...», a eso lo teníamos que imprimir en algún lugar del diploma, y te traían un diplomita de Rusia, chiquito, eran un sueño. Entonces, buscábamos, tenía que ser en cualquier lado, pero tenía que estar impreso.

— **Claro, tenían que hacer una formita...**

— Sí, ver la medida, en el frente, ¡y con cuidado!, porque no podíamos arruinar un diploma original. Así que eso hicimos mucho, hicimos de Estados Unidos, de Alemania, de España, de donde más hicimos fue de Francia.

— **¿Siempre fue así? ¿Desde que entraste hasta que saliste, el diploma fue en tipografía?**

— En el 2018, hay un quiebre porque empezamos a tener problemas con la tipografía. La tipografía siempre fue Donatello, nosotros teníamos un proveedor de Buenos Aires... El tema es así: normalmente cuando vos comprabas tipografía, te venían en paquetito, ¿viste? y te decía las letras que tenía, pero había letras que no necesitábamos tanto. Porque la «w», por ejemplo, ¿para qué queríamos diez, si con tres ya estaba?, ¿cuántos nombres empiezan con «w»?; ¿o con «l»? Entonces el tipo te proveía lo que vos le pedías: más «a», más «e»...

En el 2018 hicieron un raconto, porque empezaban a tener muchas roturas las «patitas» de la Donatello, nos empezamos a contactar con Buenos Aires... se murió el tipo, con todos los moldes, todo. Era viudo, y hablamos con el hijo, y nos dijo: «no, no, mirá, yo no sé, a esto lo voy a poner en venta, pero ¿quién lo va a com-

prar?». ¿Vos calculás? Tenés que saber un montón. Nos mandó una foto en ese momento, y me acuerdo que a mí me decían de Rectorado si quería viajar. Y no, no viajé. Y salió otro chanta que vendía, que la iba a traer de China... todo mentira. Y bueno, ahí fue un problema porque nos atrasábamos terriblemente eligiendo letras que no estuvieran rotas. Entonces yo tenía reuniones en la Secretaría Académica porque había que tomar una decisión.

— **...Aparte, diplomas que todo el tiempo había que hacer.**

— Claro, la producción tenía que seguir. Entonces me llaman y me dicen: «mirá, nosotros estamos dispuestos a comprar la tipografía, ¿pero dónde?» Y no, no había, recorrimos Buenos Aires, los proveedores, todo, y no tenían cuerpos tan grandes; nosotros usamos cuerpo 48 para los nombres, 28 y 24. Nadie tenía más. Entonces se decide pasar a lo digital. Ahí fue todo una movida muy violenta, yo creo que nos llevó por delante eso porque no estábamos acostumbrados a... si hubiera sido a lo mejor en tres años que nos íbamos adaptando..., pero fue un cambio violento.

Había diplomas que volvían, que estaban hechos en tipografía, que había que volverlos a hacer porque el tipo lo había perdido en la inundación...

— **¿Pero no se podían hacer digital?**

— No se podían hacer digital, por «x» motivo o porque el Ministerio de Educación de la Nación no lo permitía, etc. Todo ese 2018 fue dramático.

Y bueno, se compran los dos plotter, uno para diplomas y el nuestro, y se empieza a trabajar con eso. No se cambia la letra, pero se hacen algunos retoques y colores que a mí personalmente, ya estaba tan acostumbrado, no me gustaron... Cambia no solo la calidad, sino todo lo que está dentro del globo... Fue una de las cosas que hizo que la Imprenta empiece a perder su funcionalidad.

— **Y a perder protagonismo.**

— Claro, porque hacerlo de plomo es hasta la parte «estética»

de la Imprenta. Y nunca dejaron de hacerse. No, y por ahí encontrás, algunos abogados que tienen 75 años y tienen el diploma. Le hicimos un diploma a Alfonsín cuando fue la Reforma, cosas que te quedan grabadas, ¿viste?

— **En relación a esto, que la Imprenta, que nace como una imprenta tipográfica, que se sostiene como tal, por lo menos hasta el '80...**

— ... y un poco más también, hasta '95...

— **...hasta que arranca en caliente ¿su esencia fue así? Es decir, más allá de lo que pasó en el 2012 que tuvo que ver con la producción en sí, pero a nivel técnico ¿nunca se pudo desprender de esa esencia tipográfica? Como no se pudo sostener ¿empezó a caer?**

— Claro, porque prácticamente era la única en Argentina que hacía los diplomas en tipografía. Porque la mayoría de las imprentas, me he contactado con muchas imprentas de distintas universidades, tercerizaban. Hacíamos diplomas para las tecnicaturas en A3, y para las carreras profesionales los de 40 x 50 [cm]. Y con los plotters fue un cambio grande porque ya es muy costoso, ahora en estos momentos... Y se rompen... son jodidos.

— **... o un chip que te falta, o se rompe la unidad de imagen, o la tinta...**

— Sí, para colmo son 12 cartuchos más un receptáculo donde caen los restos de tinta, si a un cartucho le falta o no llega, se inutilizan todos. ¿Sabés la guita que se gastó?

— **¿...y la que van a tener que gastar para sostenerlo?**

— Entonces decido irme. Yo me iba a quedar, hasta el 2026 tenía... y no, porque ya me sentía cansado, agobiado. Y teníamos poca gente, se fueron jubilando...

— **Sí, en ese sentido, «Pepe» me nombró la palabra «desvanecer», también como que se dejó que se desvanezca un poco.**

— Y él también se fue...

— **Yendo a la parte educativa, tomando tu experiencia como profesor también, ¿en esta imprenta de la UNL —más allá de las cuestiones políticas— te parece que es posible armar una imprenta-escuela, técnicamente hablando?**

— ¡Ah! ¿tipográficamente? Sí, aunque tenés una sola máquina... ese es un problema. Porque el problema de hoy, ¿sabés cuáles? La parte técnica. Porque a esta maquinita la arreglás vos nomás [se refiere a una Minerva], te ponés a mirar, se te quiebra una pieza, la llevás a soldar, la volvéis a poner..., hoy en día te lo hacen. Pero a una máquina sofisticada, como una Heidelberg, no. Porque nosotros, me acuerdo que habíamos tenido inconvenientes en la década del '90, dos meses por lo menos y fue terrible. En Buenos Aires había un tipo que tenía de hacía 20, 25 años repuestos, pudimos conseguir y ponerla a andar. Pero hoy en día... yo pienso que uno de los mayores problemas es eso.

En la escuela, cuando me fui, teníamos una duplicadora digital, dos Minervas, y teníamos una Heidelberg automática, no usabas las manos, succionaba, imprimía y lo volvía a dejar. Que a esa máquina en su momento la descartaron todos los imprenteros, porque dijeron: «¡nah!, se acabó», y después la empezaron a buscar.

— **...y ahora valen fortuna.**

— Claro ¿ahora dónde conseguí una máquina esa?

— **¿Esa es una máquina que puede servir más allá de los arreglos y todo eso...?**

— Sí, y las Heidelberg planas, porque vos con esas máquinas podés troquelar... A mediados de 2017 se pone muy en boga el tema de las cajas de pizza. Entonces venían de Buenos Aires tipos que andaban en el negocio, iban a tu imprenta, vos tenías una plana, por ejemplo, tipográfica, sobre todo la Heidelberg, que las tenías sin uso, y te decían: «te la compro». Los tipos agarraban, buscaban un operario, compraban cartón y le decían: «yo te pago por producción», y le daban, le daban, hasta que la rompían, hacían dos, tres millones de cajas. Las rompían y compraban otra, la dejaban tirada.

— **¿Hay cosas que se pueden enseñar de tipografía —no imprimiendo a un nivel de producción alto— pero haciendo ejercitaciones, pruebas, con un par de Minervas, un sacapruedas...?**

— El problema de la gente... Yo lo que noto, sobre todo en la juventud porque un tipo de cuarenta años no lo va a hacer, del rango etario de 18 a 25 años, es que tiene que ser muy apasionado para parar letras. Vos lo habrás notado...

— **¿Pero vos sabés que...? Se engancha con otra pregunta porque te iba a preguntar por el interés, ¿cuándo vos ibas a esos encuentros...?**

— ...Yo llegaba a dar clases con las cajas y me decían «Doctor Chapatín». Cuando yo daba clases, me acuerdo que se apasionaban los pibes. ¡No sé si después la misma pasión la iban a seguir teniendo...!

— **...Está bien lo que decís: una cosa es la fascinación del momento, otra cuando tenés que parar signos... ordenar...**

— Claro, ¡ahí venía el momento! Lo mismo que la encuadernación, te digo la verdad, me encanta coser a mano, es divino. Pero vos ves gente que dice: «¡uff! ¡qué cansador esto!», ¡pero las agendas que hemos hecho en la escuela!, y eso que yo tenía siempre problemas con la profesora de encuadernación, porque yo le cambié el nombre al curso, cuando yo entré era Tipografía, y le puse Imprenta y Artes Gráficas, entonces ahí se probaba todo, y metí Encuadernación. A nosotros nos regalaron una digital, imprimíamos el interior ahí, después encuadernábamos. ¡No sabés! venía el día de la madre, el día del padre, fin de año, ¡los pibes se enloquecían!

— **Entonces ¿lo que decís es que ves que puede haber un entusiasmo inicial y al primer contacto...?**

— un desvanecimiento.

— **Pero tal vez se podría trabajar con ese entusiasmo inicial hasta cierto punto y no avanzar en enseñar otras cuestiones. Yo porque lo veo posible como para enseñar cosas de tipografía, no necesariamente para enseñar lo otro...**

— Sí, lo otro no, porque es más complejo. También lo que les gustó mucho a los pibes fue el tema de explicarles cómo se hacía un libro. Eso fue interesante. Por ejemplo, con Pepe trabajamos mucho con eso.

— **Para cerrar ¿qué pensás que va a pasar con la Imprenta en estos años? ¿Ves que puede llegar, de sorpresa, a haber alguna chance de revitalizarla de algún modo? ¿o vos ves que ya está condenada a desaparecer?**

— Yo fui a una charla con Pepe en Buenos Aires, donde vinieron técnicos alemanes, gente importantísima de empresas alemanas, debe haber sido en 2009, 2010. Los tipos dijeron: «Formato papel tenemos hasta 2050. De eso estamos seguros», y enumeraron un montón de razones, «a partir de ahí ya no podemos decir, se verá cómo va el mundo».

Y me acuerdo que dijeron unas palabras que me quedaron grabadas: «Porque fíjense lo que dijo Umberto Eco: 'Todavía estamos comiendo con un tenedor y una cuchara'. ¿Qué quiere decir eso? Nos muestra que hay cosas que el ser humano no desecha, a pesar de los cambios de todo tipo. Me acuerdo que el auditorio en ese momento terminó aplaudiendo, por el ejemplo que dieron. Los tipos venían con afán de vender máquinas, pero el hombre hizo un recorrido histórico de la imprenta, etc.

— **Ok, pero vos decís eso en relación a la «imprenta», yo te pregunto en relación a la Imprenta de la UNL.**

— Yo lo que digo es lo siguiente: primero y principal, tiene que depender de la Secretaría de Extensión.

— **Hasta que eso no vuelva a suceder ¿no hay chance para vos?**

— Esta gestión termina en 2026... Depende mucho de la línea de los rectores... Tiene que depender de Extensión.

— **...que fue como nació inclusive.**

— Es una rama. Porque uno no sabe cómo puede darse el tema. Un día vino Menéndez que estuvo como dos meses en Brasil en una universidad, y me dice: «¿vos sabés? no usan más papel», le digo: «¿pero cómo?», «no, todo digital», te estoy hablando de hace parva de años... Yo lo veo imposible, pero ese aparatito cambió todo.

— **Sí, está mezclado eso con lo que decías antes de Eco... Pero, vos lo que decis es que solamente habría chances de algo con la Imprenta si vuelve a Extensión, mientras tanto va a seguir su camino...**

— Y no, no, porque esto termina irremediamente en el 2026, porque se acaba la gestión. Y hay que ver qué piensan y cómo se mueven...

Yo te doy un ejemplo, en Química había un taller de encuadernación, estaba Mammarella de decano, y me acuerdo que un día me llamaron para tratar de comprar una duplicadora digital, chiquita, para los libros que estábamos jodidos, imprimir las hojas y no fotocopiar, porque la fotocopia por ahí no andaba. Y tenían el tallerito de encuadernación, y los operarios: «que no, que no», y al final quedó todo en la nada y desapareció.

— **Y desaparece, porque eso es lo que pasa, se desvanece...**

— Y, no sé, depende de la gente. En este momento quedan nueve peronas.

— **Claro. Porque también eso, por más que vuelva a Extensión y no tenés gente trabajando...**

■ **Stella Maris Scarcíofolo**

(Directora Museo Histórico UNL)

Es Directora del Museo Histórico UNL. Diplomada en Preservación del Patrimonio Natural y Cultural. Profesora de Educación Especial. Profesora de Idioma Francés. Artista plástica. Se perfeccionó en áreas de Preservación y Restauración del Patrimonio. Autora del Proyecto de creación del Museo Histórico de la UNL (Res. H. Consejo Superior Res. N° 459/2008) y del Proyecto de creación del Museo Pedagógico de la Escuela Industrial Superior de la UNL, sala de usos múltiples «Prof. Enrique Muzzio» (Res. N° 095/2009).

Fue Directora de Extensión Cultural de la UNL (2018-marzo

2020). Fue Directora del Museo Histórico UNL, (2008-2018). Retoma la dirección en el 2020 hasta la fecha. Organizadora de seis Encuentros Universitarios del Mercosur en la UNL. Años 2010 al 2015. Es coordinadora y docente de la Asignatura Electiva «Acercamiento al Patrimonio Cultural del Museo Histórico» desde el 2010 a la fecha, del Curso de «Preservación del Patrimonio» 2017-2018-2019 orientado a capacitar al personal administrativo y bibliotecarios de la universidad y del Curso de educación a distancia «Gestión de las colecciones en museos y archivos» UNL desde 2016 a la fecha. Expositora en congresos sobre temas de museología. Ha dictado cursos de especialización en su campo de estudio y extensión universitaria. Evaluadora y asesora en su especialidad. Es autora y coautora de 14 publicaciones, investigaciones realizadas sobre las colecciones patrimoniales del museo desde 2008.

Fue declarada «Santafesina Destacada» en reconocimiento a su labor por la iniciativa para la creación del MH UNL.

■ **Entrevista a Stella Maris Scarcíofolo**

— **¿Cuáles son las misiones del Museo Histórico de la UNL y cómo se están llevando adelante hasta el momento?**

— El museo es muy joven para lo que uno tiene idea de un museo, y sobre todo por ser uno histórico. Recién en el año 2008 se creó por Resolución del Consejo Superior.

Este edificio era de una sociedad cosmopolita que lo dona a la universidad en el año 68 y a partir de ahí lo dona con cargo para que se haga extensión universitaria en el edificio. Siempre tuvieron una relación, esta sociedad cosmopolita, con estudiantes y docentes. Era una sociedad muy especial porque no era únicamente la biblioteca, les interesaba muchísimo el tema de la difusión de la salud, de lo que era la educación en su conjunto, la posibilidad de formar gente con distintos temas.

Así que la relación entre la sociedad y la universidad fue muy importante, a partir del año '68 estuvo acá Extensión Universitaria. Te podría decir que, dentro de la tipología de los museos, el edificio podría ser considerado un museo de sitio,

porque tiene varias historias. En este edificio se formaron muchísimas instituciones, sobre todo las instituciones estas pensadas «para todos», lo que fue la creación de la Escuela Nacional, la creación de la Escuela Normal para mujeres, etc.

Acá también en el año '16 se firma el primer acta pro Universidad Nacional del Litoral. Además se reunían mujeres y se crearon, en varios momentos, lo que serían las asociaciones de mujeres (ya en el año '38 fueron las primeras asociaciones). Historias hay un montón, podría haber sido, sin ninguna colección, un museo.

Finalmente, con todo lo que había dentro de la biblioteca y obviamente en movilidad y demás, pasa en el año '68 a ser parte de la Universidad Nacional del Litoral. Dentro del contenido de la biblioteca esta sociedad cosmopolita había atesorado todas las colecciones que fueron surgiendo, en algunos momentos, editadas por la Imprenta [de la UNL], en otros momentos por otras imprentas... Eso se dio desde el principio.

— **¿Eso ya estaba acá? mucho material impreso...**

— Mucho material estaba acá, pero desgraciadamente, como pasa en todas las universidades, los momentos políticos son muy destructivos. En el nuestro lo fue, que por tratar de ocultar o hacer desaparecer algunos temas, o algunos autores, o porque los lectores por ahí se van quedando con el material o demás, no estaba el material completo (no está tampoco ahora). En realidad no había nada de lo que sería la historia real, del comienzo de la historia de la universidad.

Desde el año 2000 era un tema que interesaba, leía y encontraba distintas opiniones, la búsqueda fue bastante interesante.

En el 2004 se crea un archivo, sobre todo ante la necesidad de pasar las resoluciones a un lugar donde puedan ser preservadas. Pero no era un archivo que estaba completo tampoco, porque se fue perdiendo y olvidando y demás. Es un archivo complejo porque nosotros le respetamos el orden en que fue encuadernado y a veces están encuadernados mezclados los meses o los años. No quisimos desarmar lo que estaba establecido por alguien.

— **¿Vos estás hablando de resoluciones de consejo, resoluciones rectorales...?**

— Y de asamblea. Esos están en dos muebles que se trajeron desde Rectorado con las resoluciones que estaban. Son las que tenemos y no están completas. También hubo de algunas otras secretarías o direcciones, algunas pequeñas fuentes, en cantidad te quiero decir ¿no?, o de algunas bibliotecas que sabíamos que eran las primeras. Por ejemplo ver lo que tenía la Escuela Industrial me interesaba muchísimo porque sabía que ahí no solamente estaba la Escuela Industrial, estaba también Química y lo que era el Instituto Social. Tenía relación con nuestra extensión.

Así pudimos recuperar, por ejemplo, todos los estatutos. Somos la única universidad que tiene todos los estatutos originales, inclusive tenemos el primero de Buenos Aires, que nosotros en un tiempo muy cortito lo tuvimos como estatuto, y nos consultan bastante desde Buenos Aires por el tema.

— **¿Acá están todos los estatutos de la universidad?**

— Todos los estatutos de la Universidad. Y están colgados en el Museo Virtual también.

Y bueno, no había nada: ¿cuál era la historia? Había que buscarla. Al menos había que buscar la posibilidad de mostrar otras historias, porque la que había, había sido tapada con un lienzo. Había que darle la posibilidad de visibilizarla para que el que quisiera, la encontrara. Y así fue como tratamos de hacer un primer contacto con descendientes de aquellos que habían «luchado» por la creación de nuestra Universidad, que fueron la mayoría estudiantes, nos pusimos en comunicación con estos familiares, que por suerte habían resguardado buena parte de sus archivos. Así que ese fue el primer fondo importante que tuvimos.

Desde el principio, en esos cuatro años que estuvo el archivo y que después se transforma en museo, —a esto yo lo había hablado muchísimo con Claudio Lizárraga [ex vicerrector UNL]—, lo que hice fue exponer cada cosa que llegaba. Esto se tomaba como característica diferente de archivo. De esa manera se in-

centivó a que la gente donara o prestara las cosas para duplicarlas, porque veían que estaba expuesta.

Entonces, ya decidida a tratar de trabajar en un museo más que en un archivo, porque estábamos en Extensión y en realidad es la función de Extensión Universitaria, elegí la corriente de la Nueva Museología. Y la Nueva Museología lo que tiene es que permanentemente está redefiniendo los paradigmas, se van modificando, se van cuestionando y de ahí las modificaciones que constantemente vamos haciendo.

— **¿Y este es el programa de preservación integral de la UNL?**

— Sí, todo museo tiene que tenerlo y sobre todo un museo que trabaja dentro de la Nueva Museología, nosotros lo trabajamos con esta característica que es diferente, generalmente los museos trabajan en conservación, nosotros trabajamos con el criterio de preservación de patrimonio.

— **¿Cuál es la diferencia?**

— Generalmente se conserva, se trata de darle la mayor vida. Pero todo se muere, las colecciones y lo que quieras pensar. Los que conservan tratan de darle la mayor vida posible pero para guardar. Generalmente si vos vas a la mayoría de las bibliotecas ¿qué hacen? cuando ya el papel se está deteriorando (con suerte escanean, a veces no están ni siquiera digitalizando), tratan de darle un mejor soporte pero lo guardan.

Nosotros preservamos. ¿Qué es preservar? Entender que los bienes, los que son patrimoniales, son frágiles, se pueden perder o romper. Buscamos lo que sería la pertenencia, o sea que el lugar que generó ese bien, ese acervo, lo conozca y sepa que lo tiene que cuidar. Y lo que hacemos es resguardar, no somos dueños del patrimonio, el patrimonio es de toda la comunidad, aquella comunidad que lo seleccionó, que decidió gobernarlo... esa es la finalidad de un museo.

Además, dar la seguridad de que lo vamos a mantener para otras generaciones con este sentido. Para los museos y la Nueva Museología las colecciones son importantes, pero dejan de ser

importantes si no tienen el contacto con el público, con el visitante. Y esa es la relación que buscamos en esta función de preservar. Vamos a devolverle la mejor vida posible, parecida a lo que fue en su origen—no siempre se logra—, pero para ser utilizado, no para ser guardado.

Es por eso que las primeras muestras están envainadas. Ese envainado de papel Myler, lo protege de la luz, de la grasitud que puedan tener al manejarlo, de la humedad que pueda haber en la pared y de los incendios (porque el Myler tiene la característica de que se contrae pero no se incendia). Más allá de que entramos en una época, ya hace bastante, de digitalización de lo que vamos trabajando, como muestras o exposiciones, ese es el criterio.

Y trabajamos en estos dos sentidos: respondiendo a las autoridades (decanos y rector, que permanentemente nos piden distintas fuentes para un montón de usos que tienen que darle) y respondiendo a las exposiciones.

— **Pensando en que es un museo dentro de una institución educativa, también tiene el modo de proponer, a la sociedad de la cual es parte, actividades educativas... ¿hay proyectos que tienen que ver con cuestiones formativas?**

— Hay varias que son para distintos niveles. Y además tenemos el Programa Museo-Escuela en el que trabajamos con los chicos, con estas características también.

No hacemos guía, pasamos a hacer interpretación y en este momento estamos trabajando en mediación, que son cosas totalmente diferentes.

Y por supuesto lo de la capacitación, en el momento de que entramos en interpretación o en mediación, obviamente tiene que haber una capacitación, porque lo que buscamos en realidad es que la exposición sea un disparador para un diálogo, para el diálogo de lo que se genere.

— **Sí, el diálogo con esos bienes que están preservados.**

Y más allá del rescate y cuestiones puntuales de materiales, la Imprenta, en el mapa institucional, en el lineamiento ge-

neral que hace a la preservación de los bienes institucionales, ¿fue en algún momento una de las líneas pensadas para recuperar cosas? ¿O surgió la idea cuando la mudanza?

— Fue anterior. Teníamos publicaciones más lo que nos fueron donando. Nos donaron muchísimo, sobretodo dos personas: una, Ana María Caffaratti y otra, Trabadelo, que habían sido muy importantes en lo que fue la escuela del profesorado, el Instituto del Profesorado, ahora FHUC, y la Escuela Industrial. Ellas habían trabajado muchísimo en una propuesta de nuevas pedagogías para las escuelas secundarias de la universidad y otras escuelas de la región. Tenían muchísimo material y unas bibliotecas alucinantes. Nosotros siempre tuvimos poco lugar, de a poco fuimos ocupando lugares... Ellas me dieron a elegir qué quería traerme y yo no me podía traer ninguna de las dos bibliotecas porque eran grandísimas y les dije que lo que más me interesaba era tratar de completar lo que es la colección de publicaciones de la UNL (que tampoco está completa).

Se perdieron muchísimas cosas y por ahí van apareciendo, van apareciendo donaciones... Alguien que cae y dice: «mirá, tengo estos dos libros», o caen con una donación y ahí se encuentran otras publicaciones. Y así las vamos completando como podemos.

A raíz de eso me interesó tener algo de la Imprenta y fuimos a buscar un día a ver qué nos podíamos traer.

— ¿Pero cuando estaba todavía en funcionamiento en calle 9 de Julio? ¿no en el momento de la mudanza?

— Cuando estaba en funcionamiento en calle 9 de Julio. Antes de que fuese museo, ya lo habíamos hecho cuando era el archivo. Pero con esta idea de que si estabas montando donaciones de libros o de publicaciones, era lindo mostrar algo de la Imprenta. Y así fue que trajimos pocas cosas de las que había, algunos cuños de impresión, algunas letras, y bueno, finalmente terminamos trayendo un burro en donde está la familia...

— **La familia Donatello.**

— Parte, nunca quisimos traer todo completo de nada, porque no era la idea de poner una imprenta, era la idea de mostrar, que sea tangible, y sobre todo que sea tangible para trabajarlo con los más chicos que les interesa la impresión del negativo con el positivo, etc.

Por ser Extensión Universitaria, y depender muchísimas veces la Imprenta de Extensión Universitaria (se fue cambiando en distintos períodos), acá estaban los tacos de impresión de artistas plásticos, santafesinos o regionales. Hay alrededor de cien, en distintas calidades, algunos muy bien conservados otros no. Esos estaban acá, ni siquiera estaban en la biblioteca, estaban en lo que sería alguna sección de Extensión Universitaria...

— ¿Acá en el edificio?

— Claro. Así que bueno, yo soy artista plástica, me encantaba trabajar en eso, lo primero que hice fue ver si estaban en buenas condiciones, etc. Descubrí que había de Grela, de Supisiche, de Pautasso...

— Un acervo único.

— La verdad que era un material muy bueno. Y también descubrí que, en varios momentos, sobre todo en la década del '60, eran utilizados para ilustrar la revista Universidad, ahí los podés encontrar.

— ¿También está la colección de la revista?

— Exactamente, está completa. La original está acá, el lector actual la hizo trasladar acá, pero nosotros tenemos una de consulta que tiene otra encuadernación y es más manuable. De cualquier manera está colgada en la biblioteca de la universidad, así que se puede ver ahí también.

— ¿En el momento que la Imprenta se muda de acá [de calle 9 de Julio a Ciudad Universitaria] te llegó algo de material? ¿o ustedes fueron a rescatar?

— No, porque no me interesó.



— **¿Ya tenían lo que necesitaban?**

— Claro. Había todo un proceso de cómo trabajaban, por ejemplo, con el plomo, y estaba la olla grande y cómo la mezclaban, y el plomo grande que se hizo desde ahí... Y a partir de ahí se hicieron cuatro exposiciones sobre la Imprenta, con distintos títulos porque fuimos agregando cosas. La primera, la hicimos el primer año que fue el museo, en el 2008.

— **Mostrando parte de lo que tenían...**

— ...Con las cosas que teníamos.

Otra de las cosas que quería decir: dentro de los paradigmas de la Nueva Museología, a mí me gusta mucho lo que es el paradigma de Museo Emergente, que tiene cuatro características fundamentales: una, es el tema de la interpretación, que por eso lo tomo; dos, que cualquier objeto es museable, así sea la primera copia que se haga, y es por eso que hay mucho museo en la actualidad, sobre todo en Latinoamérica que a lo mejor tienen una sola máquina (por ejemplo, en Buenos Aires hay uno que tiene una máquina con la cual hacían telares, tipo alfombra, y es lo único del museo); tres: si no hay un proceso educativo, de cambio, de modificación, de aporte, no tiene sentido la exposición que crea el museo; y la última, que es la que más me importa, es que todo fue creado por un hombre o una mujer, y por lo tanto siempre busco conectar lo que es la exposición, el objeto o la colección, con quien fue responsable de la creación.

— **Con la vivencia creativa de eso...**

— Exactamente. O el responsable de hacerlo crecer en algún momento.

— **No es el objeto en sí mismo, sino todo lo que lo rodea, la historia, lo que sigue, cómo impacta...**

— Es por eso que yo te diría que la imprenta es importante desde lo técnico, pero es la «concreción», envolverlo en un patrimonio cultural mueble. Pero lo podés trasladar de un lado a otro, porque finalmente lo que estás mostrando es un patrimonio cultural inmueble o intangible, que es el conocimiento

que estamos tratando de transferir y que estamos tratando de convertir en extensión. La imprenta es eso, poder concretar eso.

Pero en realidad, durante todos los procesos que se fueron dando de modificación, hay una cuestión que es muy fuerte, que es la del conocimiento de las autoridades que siempre, con alguna comisión asesora, decidían qué publicar y cómo. Quedaba en esas autoridades qué hacer. Es como que había dos poderes ejecutivos del libro o de la publicación. Es por eso que obviamente hay cosas que no podía decidir las el director de la Imprenta.

— **No, sin duda, porque tiene que ver con una cuestión editorial...**

— Lo que es estético, lo que es la elección de algún autor de arte visual y demás, quedaba indudablemente en algunos personajes. Y los personajes fueron, en la primera época, Bavini, que era un conocedor del tema muy amplio, más allá de que su tema eran las matemáticas, o la historia de la ciencia. Otra fue, en el año '59, Marta Samatán. Generaciones que formaban parte de una peña intelectual de la universidad, en donde se reunían artistas plásticos, escritores y, obviamente, la gente que pertenecía a nuestra universidad, y que de alguna manera a estas cosas las iban decidiendo.

— **Bien, entiendo que decís que lo de la imprenta en sí no deja de ser simplificado. Es una máquina. Decir cómo se usa, para qué se usa y qué es lo que imprime, no es decisión de la imprenta en sí. Hay procesos de estandarización de los contenidos, que influyen en los procesos de estandarización en el modo de imprimir. Pero el modo de imprimir genera un modo de estandarización de lectura y de producción de conocimiento para ese modo de imprimir, entonces genera un circuito que empieza a funcionar, hay un ida y vuelta. Y el peso de la decisión política está fuera del de imprimir...**

— Política y estética...

— **Estética, sí... editorial llamémoslo.**

En relación a eso, viniendo un poco a estos tiempos, pe-



ro con el registro que vos tenés de toda aquella historia, de las funciones, de las pulsiones extensionistas y de cómo la Imprenta en sí se creó para poder publicar eso, pregunto pensando en un futuro cercano... Más allá de lo tecnológico que la Imprenta en sí no tiene, no puede cubrir hace décadas demandas de publicaciones de la universidad que han ido creciendo inmensamente... Pero si el sentido original de la Imprenta era ese y viendo cómo está hoy: ¿vos ves que va a terminar desapareciendo?, ¿tiene posibilidad de transformarse en otra cosa? ¿Alguna vez se te ha pasado por la cabeza, inclusive como objeto, pensándolo desde el museo en sí, el resguardo, la preservación?, ¿eso va a quedar ahí? Porque inclusive hace un par de años ya no se imprimen ni siquiera los diplomas, que era algo que todavía se seguía imprimiendo...

— Sí, se están imprimiendo, pero de distinta manera...

— **Digital. Ya hay una máquina que no está en la Imprenta, que está en Rectorado, imprime, en gran parte, Rectorado. Pero, la Imprenta en sí ¿vos ves que va en vías de desaparecer?**

— Y yo no te podría decir eso porque depende de cada gestión rectoral.

— **Pero su función, digo, su función en sí.**

— Lo mismo. La respuesta es esa, es una decisión política. Yo nunca hubiese cambiado lo del diploma, por ejemplo.

— **Yo tampoco.**

— Éramos la única universidad que lo teníamos y era una tradición tener ese diploma, más allá de que ahora si lo quieren lo pueden pedir... pero no es lo mismo.

Si yo vería una cosa fundamental, en donde sería importante la posibilidad de que los estudiantes estén en contacto con una imprenta, sería en lo siguiente: el museo tuvo muchos diseñadores, generalmente estudiantes que están con alguna BAPI [Becas de Apoyo a Programas Institucionales], a los dos, tres

años cuando se reciben se van, o se van porque consiguen mejores trabajos... Los he visto a todos: algunos muy buenos y excelentes, otros con muchas ganas e impulsos, otros muy sujetos a lo establecido en lo que es el aprendizaje y en la teoría de lo que aprenden. Suelo tener grandes diferencias porque el artista plástico tiene otra visión pero tratamos de alguna manera de congeniar. Pero hay un defecto que yo le veo a la carrera. Todos creen que cuando terminaron de hacer el diseño en la computadora se terminó el «compromiso». Y si no ven la primera prueba de la imprenta, el trabajo está incompleto, porque no siempre la primera prueba, o lo que finalmente va a salir de un «negocio» donde uno deposita confiado su producto, es lo que va a salir. Ese es un error muy grande. Lo que le falta a la carrera es esta relación, lo que sería obligatoriamente para cada diseñador ver la primera prueba en la imprenta. Y para eso me parece que es fundamental tener un lugar en donde...

— **Se pueda ensayar...**

— Se puedan dar cuenta que las cosas pueden salir distintas.

— **Inclusive creo que en relación a darle una nueva vida a la Imprenta, porque más allá de las decisiones políticas hay cuestiones que la van dejando fuera de una cuestión tecnológica, de actualización y de rendimiento de costos..., me parece que una transformación con fines educativos, una refuncionalización traería alguna cuestión de revalorización de eso que está, porque tiene toda esta historia, volviendo a lo que hablabas de la museología... Poner en acción esos bienes, sin su función original pero transformarlos para preservarlos.**

— Sí, porque además la mayoría de las máquinas están en buenas condiciones, simplemente habría que limpiarlas...

— **Mantenerlas, solo son máquinas.**

Entonces verías la posibilidad de un potencial formativo...

— Fijate que en realidad cuando se crea la Sección Publicaciones, no se crea la Imprenta.



— **Claro la Sección Publicaciones del Instituto...**

— Ya se crea con esa idea ¿no?, la publicación es el paraguas que va a tener una imprenta, se crea con la idea de que pueda servir también como un aprendizaje para el oficio.

— **Ahora que nombraste lo de la creación..., hablábamos con Evangelina [Androese, personal del Museo Histórico UNL], de que el tomo de Araya/Izzo no está, esas resoluciones del rector no están...**

— ¿El tomo 2? El tomo 2 nunca vino.

— **Digo, porque es Araya el que empieza, el que motoriza inicialmente, no digo la Imprenta, pero sí esa pulsión extensionista. ¿Vos suponés que ahí si no hubiese habido una intervención, hubiese tenido inclusive un carácter mayor de promoción? ¿o no? ¿Te parece que no influyó en el modo del Instituto, del área de Publicaciones y de la Imprenta como brazo?**

— Lo que pasa es que al Instituto había que ponerlo en las tres secciones, había que ponerlo en las demás y era mucho. Apenas un año y pico después es cuando empieza. Vos fijate, no sé si leíste el libro de Extensión Universitaria, la cantidad de tiradas que hubo, y cuantas volvían a hacer, a reproducir, y a cuantos lugares iban, a toda Latinoamérica, así que más que lo que hicieron, ¡imposible!

De alguna manera hubo todo un período en donde Tissenbaum, que era el secretario general (él fue uno de los reformistas que estuvo en el Congreso del '18), fue nombrado para asegurar el reformismo dentro de la universidad. Fue la única universidad que no sufrió tanto el golpe de la contrareforma.

— **Claro, ahí había una custodia.**

— Había una especie de continuidad. Y por suerte nosotros éramos del interior, y mucho no se fijaban, también esa cuestión era importante. Además, muchísimo de los docentes que estaban en las dos unidades académicas, acá y en Rosario, que estaba Cortes Pla, que era otro reformista del '18, aseguraron

esa continuidad... ¿Pero hacer más de todo lo que hizo hasta el año '44, la Imprenta...? ¡Imposible!

El problema fue con Bruno Genta [rector interventor, 1943], ahí fue la primera debacle de la universidad en el '44, que estuvo casi cuatro meses y de alguna manera destruyó todo lo más reformista que había dentro de la estructura de la universidad. Renuncian o cesantean a los reformistas, que eran los que tenían esa clara visión de hacer extensión.

— **¿Ahí la extensión queda un poco dormida?**

— Y generalmente en los períodos en donde hay intervenciones fuertes, medio dictatoriales, la extensión se empieza a diluir.

— **¿Eso se renueva en el '58?**

— Hay otra, con el primer gobierno peronista hay otro tipo de gestión, pero de cualquier manera se trataba de llegar a los barrios, sobre todo con mucha música folclórica y demás, se trabajaba mucho el tema de vacunación, había buena llegada. Donde se corta, sí o sí, donde se cierra totalmente, porque—indudablemente— la función de extensión universitaria de las tres funciones es la única política, es obviamente en las dictaduras...

— **Puertas cerradas.**

■ **Ivana Tosti**

(Directora Ediciones UNL)

Editora, Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Dirige Ediciones UNL y coordina el Programa de Lectura de la misma Universidad. Integra el equipo de Vera cartoneira (UNL/Conicet) en el que trabaja como asesora y como di-

rectora de la colección Algo compartido. Integra el Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (FHUC-UNL) y el Programa Mundo editorial, lectura y traducción desde los estudios de género(s) y feminismos (UNSAM/Conicet). Sus intereses de investigación están vinculados con la historia de la edición en provincias del litoral, la edición de literatura en editoriales universitarias, y las trayectorias de editores de provincias como manifestaciones singulares de los campos editorial y cultural.

■ *Entrevista a Ivana Tosti*

— **Más allá de tu trabajo en el Centro de Publicaciones ¿tuviste relación con la Imprenta de la UNL? ¿o solamente la tuviste desde ahí? ¿Qué tipo de relación?**

— Un poco antes de que yo ingrese a la editorial, ya tenía un vínculo y ya sabía que la Imprenta era un servicio más de la universidad que nos resultaba muy útil para el tipo de tareas que nosotros hacíamos vinculadas con la extensión. La extensión, si no se no se comunica de algún modo... Y en ese momento los afiches, sobre todo afiches, para publicitar congresos y jornadas eran el modo de comunicar.

— **¿De qué año estamos hablando?**

— Estamos hablando del '98. De hecho, mi primer vínculo con una imprenta en la universidad fue la imprenta que estaba en el subsuelo de la Facultad de Derecho. Trabajé ahí del '96 al '97, estaba en el Área de Publicaciones de Derecho, ahí fue mi inmersión, por decirlo de algún modo, en el trabajo de la imprenta, porque nosotros trabajábamos de un modo, te podría decir, antiguo, porque tipeábamos, teníamos esa caja que tenía una luz, ahí armábamos los pliegos de los libros de los posgrados, lo que más hacíamos eran libros para los estudiantes de posgrado. Teníamos el papel, lo hacíamos en papel, pegábamos los cortes de línea e íbamos bajando a la imprenta para que hagan la matriz.

Digamos que yo empecé a conocer ahí los afiches para los pos-

grados, todo eso. O sea, que desde que yo entré en la universidad siempre tuve contacto con algo gráfico. Después acá, desde el área de Extensión, trabajábamos con la Imprenta en esto, afiches para jornadas, etc.

Porque además también tenía una lógica la Imprenta, que era que lo que se imprimía iba a toda la comunidad académica. Entonces, vos hacías cien afiches, diez iban a Esperanza, diez a FICH, bueno, a la universidad, a las facultades que en ese momento había, a los centros que había, a la radio, a los centros estudiantes, a ciertos espacios públicos... La idea siempre era de difusión, extensión, comunicación.

— **En esos primeros contactos ¿qué registro tenías de la Imprenta? ¿la tenías como una imprenta buena, una imprenta que funcionaba, que fallaba, que demoraba mucho...?**

— En Derecho el equipo de la imprenta era el equipo que estaba y las máquinas funcionaban, ellos sabían hacerla funcionar, y para mí funcionaban bien.

En el sentido de lo que nosotros hoy consideramos, quizás un libro, estamos como más exquisitos, ¿no? respecto de las terminaciones, etc., pero en ese momento la función que tenía que cumplir para mí la cumplía muy bien, que era tener el material para los estudiantes de posgrado a tiempo. Convengamos que hacía diez años que se había recuperado la democracia, o un poquito más, y como que la universidad ya había calentado los motores, a fines de los '80, y cuando empezaron los '90 todo lo que sean publicaciones empezó a explotar, se empezaron a generar nuevamente las revistas, que estaban como mudas o acalladas después de la dictadura, hasta que se armaron los equipos y se constituyó.

— **¿Todo eso arranca en los '90?**

El movimiento de volver a comunicar acá adentro.

— Sí, exacto.

— **¿Estás contando lo de la imprenta de Derecho...?**



— Lo de Derecho y de acá [se refiere a la Imprenta de la UNL]. Porque los posgrados empiezan a ser una línea de trabajo fuerte, se necesitaba el material académico para que los estudiantes puedan acceder al material de estudio. La imprenta cumplía ese servicio, y era un servicio muy importante, un servicio de extensión muy fuerte. Además también era un modo de empezar a instalar autores, de empezar a generar líneas de trabajo, de investigación, era todo muy bullente.

— **En el tiempo que tomás contacto con la Imprenta [de la UNL], desde el Centro de Publicaciones [de la UNL] ¿qué dinámicas podrías nombrar como recurrentes? ¿Qué tipo de trabajos se podían mandar a imprenta, cuáles no, etc.?**

— Cuando empecé a trabajar en la editorial, el trabajo con la Imprenta se profundiza, obviamente, pero ya con libros, era súper dinámico. La Imprenta estaba muy bien equipada, tenía un lugar de depósito de libros, hacía cosas más allá de que en un momento se corta un poco la producción académica y científica... Aún así la Imprenta seguía imprimiendo.

La dirección de la Imprenta era un espacio muy importante, el director era una persona importante (en ese momento Juan [Cubile] no era el director de la imprenta).

— **¿Quién estaba?**

— Ay, estaba este hombre canoso, ¿cómo se llamaba?, un tipo fantástico de ojos celestes, era como un dandy, Pedro..., no me acuerdo. Juan era como una especie de coordinador muy grande...

— **¿Coordinador de taller?**

— Claro, exacto. Era el coordinador de taller y en realidad era como el que cortaba el bacalao, ¿no?

— **Sí, pero no era él el que tenía el cargo de Director.**

— No tenía el cargo del Director, a pesar de que Juan estaba en la imprenta desde el '74.

Con Pedro trabajábamos muchísimo, y en ese momento la cuestión tecnológica de la Imprenta estaba muy bien.

— **¿Estás hablando de los '90?**

— De los 2000. Hacíamos hasta mil libros en la Imprenta, hacíamos color, hacíamos afiches de calle... O sea, hacíamos de todo, muchísima cantidad de ejemplares sin ningún inconveniente.

— **¿Y qué porcentaje se hacía en la Imprenta y qué tanto se tercerizaba?**

Porque desde el momento de la creación de la Imprenta ya se define que lo que no se pueda cubrir en la imprenta se va a cubrir afuera, siendo que en ese momento funcionaba más o menos bien y que todavía no había un desfase tecnológico...

— **Bueno, por ejemplo, los costos de imprimir en nuestra Imprenta e imprimir afuera, en ese momento eran notorios. Era mucho más económico. En este momento no pasa eso, todo lo contrario, hoy no lo cubre. En ese momento imprimir era económico.**

— La innovación del año 2000, con Pepe [José Luis Volpogni] como director, es la colección Cátedra, que era una colección que tímidamente había arrancado en los '90, en este cambio que yo te venía contando, de lo académico, donde los docentes empiezan a transformarse en autores, donde empiezan a juntar sus apuntes de cátedra de tantos años, y la editorial empieza a solicitarles que, en vez de tener todos esos apuntes para fotocopiar, se transformaran en libros.

Y la colección se genera con ciertas premisas: tenía que ser un libro económico, que compita con la fotocopidora, del que podamos hacer muchos ejemplares para que los estudiantes tengan cada uno el suyo. Y bueno, la Imprenta se transformó en el socio ideal para la colección, imagínate que hacíamos mil, dos mil ejemplares. La editorial en ese momento estaba hambrienta, había arrancado tímidamente con Yiyó [Novara, ex

Secretario de Extensión], con Juanele, con cosas muy cuidadas, y de pronto con Pepe la dinámica fue otra. Y además ya la universidad estaba más demandante respecto de lo que querían de la editorial y nosotros paralelamente lo que queríamos de la Imprenta.

Entonces era como un camino paralelo, entre lo que a nosotros nos pedían y lo que nosotros le pedíamos a la Imprenta. Trabajábamos muy bien juntos, maravillosamente bien, yo creo que Pepe te debe haber dicho lo mismo...

— **Sí, inclusive la imprenta tuvo su momento de esplendor en los años '50, y llega a los '70 más o menos bien, pero después tiene un bache. Y esta época quedó grabada entre los empleados como un resurgimiento, de los 2000 a...**

— Hasta el dos mil uno, ¡hasta el fin del dos mil uno!

— **Claro, después empieza a decaer.**

— Yo creo que hubo períodos en que si uno va viendo las innovaciones tecnológicas, va viendo el nuevo modo de hacer libros también. O esa cuestión estética... porque convengamos que nosotros también estábamos en la lógica Centro Editor de América Latina... que hoy agarramos un libro del Centro Editor América Latina y no lo leemos, es imposible leer. Pero en ese momento era una lógica que a nosotros nos funcionaba muy bien.

En paralelo íbamos profesionalizando el equipo, empiezan a estar los primeros diseñadores de la UNL, vamos tomando la lógica de colecciones, los requerimientos técnicos empiezan a ser más exigentes, los estéticos también, el tema de la corrección... La edición, el diseño, empiezan a tomar cada vez más peso.

— **Abrir la oferta de circulación y entrar en sana competencia con otras editoriales...**

— Por supuesto, más allá de que siempre, como siempre dijimos, nosotros no tenemos el fin de lucro. Sí sabemos que el producto que hacemos está en el mercado, nos guste o no nos guste. Pero, bueno, eso también va también tomando una di-

mensión en el trabajo en imprenta, porque ya empezamos a tener otros requerimientos que la imprenta empieza a no poder responder.

— **¿De tirada también?**

— De tirada también. Ahí tenemos problemas de infraestructura. La Imprenta cuando se muda ya no tiene más depósito, tenemos que empezar a buscar lugares para tener depósito.

— **¿Eso fue en el 2007 aproximadamente?**

Claro el depósito era una cosa en sí misma...

— Sí, en el 2007 más o menos. Claro ¡el taller era enorme, imagínate que está la escuela ahora! De hecho en un momento inauguramos la librería en la parte de adelante de la Imprenta. Y fue como las cosas que hacía Pepe, aunque mucho no pasó, no funcionaba mucho, ellos estaban chochos. Simbólicamente...

— **Como darle otra vida, algo que se estaba quedando, como que se iba pagando.... Revitalizar el espacio.**

— Sí, simbólicamente fue muy importante.

— **¿Lo que vos decís es que todas estas cuestiones tensionaron, la imprenta va respondiendo cada vez menos?**

— Sí.

— **Y me parece también, que a eso lo vengo viendo en otros lados, que hubo cuestiones de decisiones...**

— Institucionales...

— **Que me parece que dejaron...**

— O no decisiones. Sí.

— **Hoy sos Directora de Ediciones UNL, ¿cómo es la relación con la Imprenta? ¿Qué se hace?, ¿qué no se hace?**

— Llegó un punto en el que empezaron a cambiar las lógicas internas de la Imprenta. En un momento trabajábamos de ma-



nera paralela, comprábamos el papel... ahora es como que todo se presupuesta.

— **Claro, porque pasó a Servicio. Ese fue un corte.**

— Sí, bueno, pero también cuando estaba en Extensión era así. O sea, había como una economía de la Imprenta y una economía de la editorial, cuando en un momento eso no existía, éramos una sola cosa. Yo no sé si empezó a haber más demanda de las unidades académicas... porque nosotros, qué se yo, por ahí mandábamos un libro y decían: «no, porque tenemos que hacer esto de la facultad tanto». Como que la universidad se dio cuenta que existía la Imprenta y empezaron a demandarle cada vez más cosas.

— **¿A eso lo ves en los últimos tiempos?**

— No, yo lo veo en el 2007, 2008, cuando se muda la Imprenta.

— **¿Y al día de hoy?**

— Al día de hoy..., primero que la Imprenta ya volvió al área en la que siempre estuvo, que es Obras y Servicios, no depende más de la editorial. Aparte tampoco la editorial está más en Extensión, depende de la Secretaría Académica.

Entonces, yo lo más que puedo pero...

— **Pero es su capacidad de respuesta.**

— Lo que pasa es que en un momento los presupuestos que nos pasaba la Imprenta para hacer los libros, eran el doble o el triple de lo que cobraba otra imprenta.

— **Sí, porque el paso a lo digital... a la impresión completa digital, porque en un momento vos tenías lo digital en el interior y las tapas se seguían imprimiendo en offset... Porque, hoy por hoy, el 85% de la producción ya es completamente digital. Eso cambió todo, la Imprenta no lo pudo absorber.**

— Yo creo que sería diferente si la editorial seguiría atada a la Imprenta. Ahí me parece que quizás sería posible pensar en lí-

neas de trabajo a compartir. Pero ahora se hace muy difícil, porque son áreas institucionales diferenciadas, donde ¿nosotros qué hacemos? Le pedimos un servicio a la Imprenta.

Igual lo que estamos haciendo ahora con José [Lupis, coordinador actual de la Imprenta UNL] son algunos libros que se pueden resolver de manera simple. Lo que pasa es que, por ejemplo, el año pasado costó muchísimo conseguir papel, no nos vendían papel.

— **Lo que me decían en la imprenta es que ellos tienen algunos papeles, que no los han usado, que valen oro, capaz que para hacer una publicación no sirven, pero para otras cosas sí. Justamente han quedado en desuso... Pero el problema que tienen las imprentas hoy es la escasez, la escasez y el costo, las dos cosas relacionadas.**

— Sí, totalmente.

Lo que estamos haciendo con José ahora son todos los libros de Vera Cartonera. Hacemos muy poca cantidad, se imprimen en la digital (el interior), y después se imprimen las fajas, ellos los encuadernan, los encabalgan, todo eso también lo hacemos.

De hecho, este año la editorial cumple treinta años desde el '94, entonces habíamos pensado en una línea de trabajo, en algunas pequeñas cositas que podamos hacer más de modo artesanal en la Imprenta.

— **Es lo que se puede aprovechar, algo que tal vez, al día de hoy, no pueden ofrecer otras imprentas, no solo por el equipamiento, sino por la capacidad del personal que está. Y por los tiempos, porque tal vez tienen un tiempo extra para trabajar en algo y a otra imprenta no le darían los costos; en una imprenta comercial te tendrían que cobrar un dinerito, porque tendrían que perder tres días de laburo... (en vez de sacar seis mil pliegos, estar haciendo eso...). Y acá lo podés hacer a un costo ínfimo, porque el material y la gente están disponibles. O sea, volvés a ese círculo, donde podría volver a ser barato hacer cosas ahí. El tema es ¿qué hacer?**

José está dispuesto a tomar nuevos roles, él quiere, vino para eso, y si no funciona, se va.

— José es bárbaro. Y con Juan todo bien, pero en el último tiempo ya estaba complicado trabajar con él. Él igual conmigo siempre bien, pero es como que él se quedó con esto de que la Imprenta no está más con la editorial. Eso es como una cosa que para él no...

— **Sí, como que hubo un cierto abandono...**

— Claro, él entendía que la Imprenta y la editorial tenían que estar juntas, y a eso nunca lo terminé de elaborar, lamentablemente.

— **Yendo a la recuperación ¿creés que la Imprenta en sí podría tener algún potencial formativo, educativo? Más allá de que sé que han habido charlas, muestras y actividades.**

— Absolutamente. Yo creo que la Imprenta puede seguir siendo un espacio en el que se pueden seguir haciendo cosas hoy.

— **A nivel de Servicios de la UNL ¿eso se pueda refuncionalizar hoy?**

— Sí, yo creo que sí, tranquila.

¿Qué pasó también con la Imprenta? En un momento estaba muy demandada, pero con la digitalización plena de expedientes, de «toda» la vida interna de la universidad... Ahora no hacen nada de eso, nada. De pronto se quedaron sin nada. Entonces, ahí me parece que fue la crisis de Juan también, él decía: «¿cómo Ivana? si nosotros hacíamos todos los libros ¿qué pasó?». Y pasó que en el medio no nos respondías a las necesidades que eran de tiempos, pero además, presupuestariamente, los costos se nos triplicaban.

Entonces, volver a armar todo eso a mí me costó años, desde el 2018, que estoy como directora, y que la Imprenta no depende más, hasta ahora...

— **¿Volver a armar un circuito con la Imprenta?**

— ...con la Imprenta, sí. Igual con José, me llevo bárbaro, lo conozco...

Yo creo que la Imprenta podría tener una parte como más de museo ¿no? Porque hay cosas que realmente me parece que no... Pero necesita una inyección, una inyección de capacitación, necesita alguien que vaya acompañando el proyecto y necesita articular. Necesita articular con la facultad, con la carrera y con la editorial, de manera más fuerte. Que es algo que venimos conversando hace décadas y no lo podemos cerrar. Pero en equipo se pueden pensar cosas, qué se yo, que los chicos de la escuela vayan a la imprenta sería hermoso, que haya una directiva vinculada con un taller que tenga que ver con la Imprenta donde conozcan la tipografía...

— **Más allá de las intenciones tiene que haber una voluntad. Amí me ha costado mucho entrar a la imprenta, pero no por la gente que está ahí, sino porque hay cierto resguardo institucional, que es más imposibilitar algo que abrirlo. Para mí tiene mucho potencial pero por otro lado la Imprenta tiende a desvanecerse.**

— El otro día me escribieron de la UBA para decirme que estaban desmantelando la imprenta de la UBA. A la imprenta del Congreso también, casi me desmayo, ¿qué van a hacer con todo eso?

— **Y además de FADU, o de la Escuela Primaria [de la UNL] ¿te parece que en otros ámbitos formativos, disciplinares, pueda llegar a tener una utilidad?**

— Por supuesto. La edición, la impresión, todo ese tipo de cosas me parece que son transversales a todas las carreras. Yo creo que se podría ofrecer una electiva donde en algún punto la Imprenta se involucre, me parece que podríamos tener un montón de estudiantes que la harían. Pero además también creo que sería muy interesante que la Imprenta de la universidad se vincule, que de hecho lo está, pero es un vínculo que nunca se termina de transparentar, con la Escuela de Formación, la Alem, con la carrera.



— José viene de ahí...

— Claro, se podría potenciar ese vínculo y empezar a pensar cosas a partir de ahí.

— De hecho la persona que está a cargo ahora, Sierra, es un ex alumno de FADU.

— ¡Claro!

— Es un taller de formación de técnicos para imprenta, con salida laboral. Pero lo que más están viendo ahora son cosas láser, otro tipo de impresiones. Toda la parte de imprenta, si se quiere antigua u originaria, es algo que ven al principio para entender algunas cosas y después lo pasan rápido, porque ¿quién va a conseguir ese laburo? ¿con tipos de plomo? Nadie. Entonces, como es una escuela de salida laboral apuntan a lo que da laburo. El taller que tienen amado, el tipográfico, es ponderado en un montón de lados por la gente que va... Pero bueno.

— Incluso, con el resurgimiento de lo artesanal también. Porque así como está el fast book (porque ahora hacemos fast book prácticamente, cien libros, cincuenta, estéticamente bellos —o no—) también está esa reivindicación, el retorno de lo artesanal, del libro objeto, del cuidado de la tipografía.

■ Walter H. Uranga

(Tipógrafo / Impresor / Artista gráfico / Tallerista)

Estudios:

Ayudante Técnico / Tipógrafo Linotipista

Colegio La Piedad de Bahía Blanca

Ingreso: marzo 1979 / Egreso: diciembre 1982

Experiencia laboral:

- 1982-3 / Tipógrafo en IMPRENTA PANZINI HNOS (Bahía Blanca).
- 1984 a 1985 / Tipógrafo en IMPRENTA CORPORACIÓN (Bahía Blanca).
- 1985 a 1986 / Tipógrafo y encargado en IMPRENTA LEOGRAF (Caleta Olivia, Provincia de Santa Cruz).
- 1986 a 1991 / Regreso a la IMPRENTA CORPORACIÓN (Bahía Blanca).
- 1991 a 2006 / Propietario de IMPRENTA URANGA (emprendimiento propio).
- Desde 2001 a 2009 / Autor y editor de la revista semanal AMATEURS dedicada a la difusión del fútbol amateur. De la misma se imprimieron un total de 168 números.
- 2006 a la actualidad / Tipógrafo e impresor libre.

Proyectos artísticos tipográficos

- 2016 a 2018 / Participante de EDITORIAL 4 DE COPAS (publicación de libros de poetas locales).
- desde 2020 / Creador de EDITORIAL DE SIXTO a cargo de la impresión y armado totalmente en tipografía tradicional de:
 - *Doblen una hoja*: exitoso libro objeto, declarado de Interés Municipal por el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Bahía Blanca distribuido en todo el país y con el detalle de que salió una nota sobre el mismo a página entera en el diario *Página 12*;
 - *La galería de los ases*: libro de poesías de Gastón Vazquez, armado e impreso totalmente en tipografía de plomo.
- Actualmente preparando una saga de cuatro libros objetos de poetas locales.

Muestras y exhibiciones

- 2015 / Muestra de afiches en el espacio CULTURAL PEZ DORADO (Bahía Blanca).
- 2016 / Participante en Muestra de afiches RESISTENCIAS TIPOGRÁFICA» (Centro Cultural de la Cooperación, Capital Federal).
- 2017 / Participante en Muestra END OF TIMES organizada por Mary Bruno en Minnesota, Estados Unidos (único artista sudamericano) la misma giró por nueve ciudades estadounidenses.

- 2017 / Gira Poética-Tipográfica por General Roca (Río Negro), Neuquén capital y San Martín de los Andes
- 2017 / Dictado de taller sobre tipografía en la ciudad de La Plata (una semana).
- 2018 / Muestra personal GOLDEN WALTERIOS en Estación de trenes Ciudad de Bahía Blanca.
- 2019 / Muestra de afiches propios SUB CULTURA EMERGENTE CONSTANTE en Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca).
- 2020 / Charlas por zoom, sobre tipografía, UNL.
- 2021 / Participante del Proyecto BUENOS AIRES LECTORA, Ministerio de Cultura, provincia de Buenos Aires.

.....

■ **Entrevista a Walter H. Uranga**

— **¿Cómo fue tu acercamiento a las prácticas de impresión tipográfica, a la imprenta?**

— Fue todo medio de casualidad... Camino a la escuela, cuando iba a la primaria, había una imprenta, y yo miraba y no entendía nada. Después, cuando tenía 10 años iba al entrenamiento de fútbol y pasaba por una imprenta que me llamaba mucho la atención porque tenía cartelitos en la puerta, para un pibe de 10 años era llamativo ¿viste? Estamos hablando del año '74, '75...

Y mientras tanto en la escuela me gustaba participar cuando se hacían las láminas, una pavada ¿no? pero siempre aportaba ideas y nunca dibujé porque era malísimo —yo no sé dibujar en detalle—. Entonces yo explicaba, junto con las compañeras, hacer esto, lo otro...

Y terminábamos la primaria, y la opción nuestra siempre fue una escuela técnica por una razón de que nuestros padres eran obreros. En ese tiempo no se hablaba de estudios superiores ni nada por el estilo, entonces la opción mejor era una escuela técnica para salir de un oficio.

Y bueno, resulta que, acá mismo donde estoy ahora que se ve una cancha de fútbol, habíamos terminado de jugar, nosotros estábamos en séptimo, y hablando de lo que íbamos a ha-

cer, unos iban a hacer mecánica, otros carpintería, uno comentó: «yo voy a la privada y voy a imprenta», y yo le comenté que espiaba cuando pasaba, que no sabía lo que era, entonces este muchacho cuenta lo de las letras de madera y yo dije: «esa es la mía», porque iba a poder hacer las cosas, teniendo las ideas, con materiales es mucho más sencillo. Y arranqué en el Colegio La Piedad de los curas, cuatro años, salí con el ostentoso título de Ayudante Técnico Tipógrafo Linotipista, ... no sabía nada, pero el diplomita estaba bueno [risas].

Ahí empecé a andar por muchas imprentas, eran otros tiempos, había mucho más laburo, pero no te daban fijo, era todo changa. Deambulé, aprendí mucho, y caí en Panzini una imprenta grande en Bahía Blanca que ya estaba en decadencia. Esto es en el año '83. Ahí tuve la suerte de encontrarme con un tipógrafo, un hombre que era un crack de la tipografía, un tipo que se tomaba su tiempo. Porque también, en la época de la tipografía, había distintos perfiles: estaban los tipógrafos rápidos, había otros que se ponían todas las letras acá [haciendo referencia a que se colocaban las letras entre los dedos de las manos], ¡no se les veían las manos!... Y el viejo (el viejo... era más joven que yo ahora) me decía: «chiquitín vos tranquilo, hacé despacio», con el tema de justificar que no se caiga en la máquina, porque, claro, estos locos armaban todo rápido, pero después cuando apretaban las ramas se caía todo ¿viste?... o no... había tipos que eran muy buenos, duchos.

Y él me clarificó, incluso me dio un montón de ideas de diseño gráfico de época, diseño gráfico tipográfico para armar. Me explicó lo de los blancos, que el blanco juega, que no es necesario llenar... Un montón de cosas, pequeños conceptos que yo en el colegio no los había recibido... El colegio sirvió para que el hijo de un obrero salga con un estudio (tres años de secundaria y uno de técnica) y también te daba cierto cartel, que también era medio ficticio porque no éramos tan buenos. Yo me había preparado porque mientras iba a la escuela salía a trabajar a talleres, fuera de horario, entonces estaba un poquito mejor parado, pero bueno... Éramos pibitos.

Yo tuve suerte con el señor tipógrafo, porque los tipógrafos viejos eran señores muy egoístas, no te pasaban un yeiteni por joda...

— **Ese conocimiento era el patrimonio que tenían para laburar...**

— Sí, pero unos marmotas porque yo siempre digo: «si yo te enseño, vas a laburar vos y yo voy a hacer menos» es así de simple... Pero sí, le preguntabas algo y te decían: «yo no avivo giles», bueno... ¡aguantá! Y pasó que muchos de mis compañeros de la escuela fueron consiguiendo laburos mejores, se fueron a otros rubros, porque ya en esa época no era bien pago el gráfico. Otrora en la década del '50, '60, dicen que ganaban muy bien porque era un laburo con un conocimiento... Yo no agarré esa época de oro, pero agarré lindas épocas. Aparte era lo que a mí me gustaba.

— **Cuando vos entraste a laburar de lleno ¿trabajabas con tipografías, con tipos móviles, con linotipo? ¿O en un momento entraste a convivir con varios sistemas?**

— Si bien en Panzini había offset, nosotros estábamos en tipografía. Porque también la llegada del offset a la imprenta era como si hubieran venido los marcianos. Era una confrontación, una confrontación innecesaria... Aparte nos costó mucho adaptarnos al offset, yo sé laburar en offset pero no me gusta. Con la irrupción del offset también fue todo muy distinto, porque no estaban los productos que hay hoy en día, antes tenían que tener hasta conocimientos de química un poco más, la goma arábiga la preparaban ellos, no había secante para las tintas..., era otra tecnología de la que hay ahora. Y el offset era un misterio...

— **¿Trabajaste con linotipos?**

— Sí, yo soy linotipista. Pero a la linotipo yo no la amé nunca, porque me tocó una época que había máquinas que ya estaban muy para atrás, demasiado, y la linotipo es un reloj, todo tiene que funcionar a la perfección (una maravilla de máquina). Me especialicé en la tipografía, no se me dio bien en la linotipo. De hecho cuando tuve mi imprenta había una linotipia acá en

Bahía que mandaban a hacer el linotipo (nadie armaba todo), y yo nunca hice, siempre hice todo a mano en mi taller.

— **¿Ahí llegamos a los '90?**

— No, todavía no llegamos a los '90, ¡falta un montón! En el año '85 vino una gente de Santa Cruz al colegio de La Piedad y pidieron un tipógrafo y un maquinista y fuimos con un amigo e inauguramos allá una imprenta. El dueño vendía autos y había cambiado un Renault 11 creo, que recién había salido, por una imprenta [risas]. Había una rotora, una Minerva, una guillotina grande y algunas tipografías.

Y allá fuimos, fue un aprendizaje de vida también. Porque yo siempre digo que el colegio, la educación del gráfico, primero que no era completa, porque eras tipógrafo o maquinista. Tipógrafo linotipista (igual linotipo tenías un solo año, en el último). Y los maquinistas, pobres, apenas sabían enramar...

Y lo que yo siempre discutí, y siempre le tiré la bronca al sistema ese, es que ellos no nos enseñaban nada de números, nosotros no sabíamos sacar un presupuesto, no sabíamos lo que salía el papel. Y a mí me tocó, a los dos años que salí, ir a un lugar [se refiere a Santa Cruz] y hacer todo eso...

Antes de irme, había entrado a la Imprenta Corporación, una imprenta muy buena que estaba en el centro de Bahía que hacía tarjetería. En realidad yo afiches no hice nunca, yo hago ahora de grande. Mi especialidad ahí era la tarjetería fina (partes de enlace, comunión, bautismo), en ese lugar se laburaba muchísimo. Cuando me vuelvo del sur (que estuve un año solamente) volví a trabajar ahí...

Y ahí sí, ya llegamos a los '90 donde me pude comprar una Minerva, trabajaba y la tenía en casa, tenía una caja sola de tipografía [risas].

— **¿Y esa caja que tenía?**

— 16, Helvética Negra... No te combinaba con nada [risas].

Después me tocó rescatar imprentas que cerraban, y por ahí me encontraba líneas sueltas de alguna tipografía... Porque antes era

así: por ejemplo, vos necesitabas poner «Martín» con una inglesa, y bueno fulanito tiene ese cuerpo. Entonces: «¿no me presta la línea que dice Martín?», había confianza. Pero muchos no la devolvían. Y cuando empecé a rescatar imprentas cerradas, decía: «mirá, esta tipografía era de fulano». De esas también tengo un montón de historias, de letras de madera, que apareció la mitad de un cuerpo en una imprenta y la otra mitad en otra.

Tuve la imprenta 15 años, alquilé un local en el '92 hasta el 2007 y ahí está lo que vos decías, vino el cambio tecnológico, que no me hizo para nada feliz. Yo disfrutaba mucho la tipografía, como la disfruto hoy día. En cambio fue todo muy distinto, de hecho cuando empecé a laburar en el Corel y todo eso, la verdad, nos pasó a todos: «que me voy a andar ensuciando las manos, estoy sentadito con una computadora adelante y están todas las letras, todos los dibujos...». Fue también un caso como que la tipografía..., bueno, ya fue, nos metieron esto. Me acuerdo que a la tipografía mía se la doné a la cárcel de acá, a la unidad 4, que tenía un pequeño taller de imprenta...

— **¿Donaste tu tipografía pero te quedaste con la máquina?**

— Me quedé con una Minerva, nunca tuve automática. Hacía todo ahí, numeraba, etc. Y conseguí una offset, una Multilith y ahí hicimos una locura importante, porque... estaba bueno. Otra época...

— **¿Ahí empezaste con el offset ya con otras ganas, con otro conocimiento...?**

— No, ¡por necesidad! Pero yo soy un tipo que se aburre enseñando, porque también era una máquina limitada... Pero bueno, se hizo. Y también aprendí bastante el Corel, la piloteaba... Como te decía hoy, conocer las herramientas.

— **Había como unas ganas tuyas de «expresar», más allá de la cuestión técnica del oficio, siempre tuviste esa pulsión de decir cosas...**

— Sí, sí, de exponer. Ahora mirá, vos lo estás diciendo y me estoy dando cuenta que necesitaba exponer. Y se veía que la gente pasaba y se mataba de risa con las cosas, que a eso no lo he cambiado ¿viste? Ahora con los afiches la gente se divierte y no hago frases complacientes, si hiciera frases complacientes vendería el doble pero no sería yo. Yo te hago una simple, que es de Capusotto, bah! Pedro Saborido, que tuve la suerte de conocerlo en Comodoro Rivadavia y se lo dí: «Metete tu cariño en el culo»... Ha pasado gente grande, que le tapaba la cara a los niños para que no vieran eso. Pero bueno, genera algo mejor en la gente copada, que es a la gente que yo apunto, porque también lo tomo como una manera de vivir a esto. El día que haga una frase por conveniencia no tengo que hacer más nada, no puedo.

— **Inclusive eso de no trabajar de modo complaciente, tiene que ver también con una vocación de querer generar ruptura, para generar pensamientos. Esa frase «metete tu cariño en el culo», es una frase irónica, pero a la vez te deja pensando cosas, y me parece que también es parte de tu función, de tu idea de decir cosas, no estás diciendo el amor..., que también tiene su lugar, yo lo respeto...**

— Sí. Pero no, no, ¡a mí no me cuenten! Como decía Horacio Guarani: «de paisajes y de amores hay otros que cantan».

Me estoy acordando a medida que hablamos, cuando recién empecé con la computadora... Claro, era todo muy sencillo, tenía un láser, y una vuelta en el barrio, había una señora muy chismosa, e hice un afiche chiquito. En una A4 puse «concurso», bien grandote, y «elegimos a la chusma más chismosa» más chiquito, y lo pegué por todas las esquinas, y las viejas cuando leían «concurso» se acercaban y, las que quedaron vivas, ¡me deben estar puteando todavía! ¡y cómo se arrimaban al cartelito!

— **Esa es la lógica también de la gráfica, de cómo jugar con esos tiempos para que la gente se acerque. Poder pensar en ese papel, en esa hoja que se iba a colgar, poder expresar cómo funcionaba el mensaje, es lo que te pone del lado de un diseñador**



gráfico, cómo pensar el mensaje, y pensar en la reacción que genera, en los tiempos, en las escalas, es que se hace tipográfico de nuevo, ¿no? Por más que era en una A4, no estaba en el cuerpo 16.

— Claro, aparte yo me divertía mucho con esas cosas. Una vez me llegó un afiche tipográfico de un chico de un pueblo cercano, que hacía bailable, esos muchachos que tocan con un órgano en los pueblos y la gente baila. Y yo puse: «Actúa en», antes se dejaba el espacio, y yo puse «el Madison Square Garden de New York», como si fuera Led Zeppelin y se lo di. Y bueno, se rió mucho, no sé si le gustó [risas] pero fue divertido.

— Querer divertirse también es un modo de meterse adentro en las cosas. Entonces retomando, vos tomás tu taller y lo donás...

— Sí, la parte tipográfica, porque estaba alquilando, 4x5 tenía donde estaba. Y resulta que en ese interín, en el año 2001, empecé a hacer una revista de fútbol —yo soy futbolero—. Siempre pensaba que el deportista amateur no tenía ningún tipo de figuración, que no iba a salir en ningún diario porque no le convenía a nadie. Entonces me dediqué a hacer una revista que se llamaba Amateurs, hice 168 números. La empecé con la offset, 9 años estuve haciéndola, era un tamaño A4 doblado al medio. Hacía el diseño, las fotos, los costos y dirigía todo casi, ah y sábados y domingos a venderla. Estuvo bueno hasta que duró. Después empecé a cambiar la vida, vino internet y todo lo que ya sabemos...

— Mientras tanto seguías con tu taller...

— Claro, pero fruto de todo eso me fundí. Cuando la revista entró en decadencia, entró la decadencia mía y de todo mi séquito. Refundé el club del barrio en 2004 y no quería hacer nada con la imprenta, solamente usaba una láser con la computadora donde hacía talonarios, etc., con lo que subsistíamos, hasta que también me sacaron eso porque no tenía permisos, etc.

Un día estaba en Facebook y me aparece en Sugerencias de Amistad un señor gordo con una barba enorme con una

Minerva al lado, entonces le escribo: «Ese era mi oficio» y ahí empezó todo, yo creía que no se imprimía más así pero él me empieza a nombrar a gente que sí, entre ellos Amos Kennedy —de Detroit, como el número 1 de la tipografía, que después termina viniendo a casa a conocer mi taller— y así empecé a conectar con gente y a ligar máquinas.

No es que yo hubiera tenido habilidad de conseguir máquinas sino que la gente se estaba descartando de todo, y así me armé este taller bárbaro, lindo. El año pasado viajé un montón. Me gusta inventar cosas, reciclar, salirme de lo normal...

— ¿Hoy qué actividades en relación a la impresión tipográfica hacés? Desde lo comercial, lo expresivo, talleres, etc.

— Bueno, a mí me cuesta mucho considerarme artista, pero es de lo que vivo. Yo en este momento no estoy haciendo laboros comerciales. Cuando tuve la imprenta tuve que cerrarla porque había mucha gente que no me pagaba. En la escuela —como te dije antes— nunca me enseñaron a manejar esta parte, y a mí me conmovía todo el mundo, me salía fácil hacer un laburo en imprenta pero nunca le di el valor hasta que aprendí a no ser el tipo que regalaba todo... Entonces en este momento vivo de mi arte, viajo, voy a ferias de libros, doy talleres. Ahora, un poco con la incertidumbre del nuevo gobierno... pero vivo de eso. Los fines de semanas estoy en ferias, habitualmente en la Feria del Puerto, acá en Bahía Blanca.

— ¿También das charlas y talleres?

— Eso también. Eso es súper interesante porque por ahí tengo una Minerva chiquitita y doy talleres para niños y es maravilloso cómo se copan. Yo me emociono mucho, porque yo soy de este oficio y lo vi morir ¿entendés? Yo vi compañeros que se murieron de angustia, vos toda la vida te preparaste para hacer esto y de pronto, nada, para vos no hay nada.

— Vacío.

— Aparte gente grande. Fue muy difícil eso. Por eso yo siem-



pre que alguno se compra una Minerva en algún pueblo, ciudad, y me preguntan a mí, le digo: «yo te ayudo, pero buscate algún tipógrafo o gráfico viejo del pueblo, ciudad, que lo más probable es que te dé bola. De entrada no va a querer saber nada, pero después...

— **...Afloja.**

— Te va a dar bola porque es su vida, su oficio, sus cosas. Y a mí me gratifica mucho que sucedan esas cosas. Por ahí vos me toca ir a lugares y aparece gente y me dice: «¡una Minerva! Me cuentan su historia, que han sido gráficos, y por ahí me dicen: «¡pero esto no existe más!». Y yo le cuento por qué lado voy y está bueno ese ida y vuelta. Es muy gratificante y me enseña un montón de cosas.

— **Con respecto a la formación: hacés talleres con niños ¿hacés otros más específicos con gente que está en el medio?**

— Acá me voy a poner fundamentalista. Lo que pasa es que yo quiero enseñar el oficio como corresponde. Lamentablemente, sin ofender a nadie, hay mucha gente que no tiene ni idea y da talleres y les cobra a la gente y les miente, ¿entendés? En pos del de la experimentación yo veo que hacen muchas macanas. Porque, por ejemplo, no saben poner un pliego en una Minerva y el que da el taller tampoco lo sabe.

A mí no me gusta mentirle a la gente. El año pasado tuve una experiencia mala. Me contrataron de un museo de acá, hermoso, con un grupo de gente maravillosa. Y tenía que enseñarle tipografía a una persona que estaba ahí, que no era ni hermosa ni buena gente y me terminé yendo. ¿Por qué? Porque la tipografía, qué sé yo..., no estamos hablando de química, de física nuclear, pero tenés que darle su atención.

También el choque sucede cuando yo les digo que la tipografía está ligada a la matemática. Todo es matemática en la tipografía, y ahí perdemos a los artistas, a los «autopercebidos» artistas, perdemos al 80%. La matemática te va a dar las herramientas para que después tengas tu vuelo creativo. Si vos sabés armar una for-

ma, como se denomina el armado, y conocés las medidas, te es mucho más sencillo lograr cosas más lindas. Más lindas o más superadoras para vos. Pero bueno, en nombre «del arte» hay mucho chanta dando vueltas que genera confusión en la gente.

También a veces se complica porque estamos queriendo aprender en un taller y pelan un celular y empiezan con la selfie y con la fotito. Y les digo: «bueno, vamos a aflojarle un cachito a la foto y vamos a aprender «, te debe pasar vos en la docencia. Mi esperanza es que estas máquinas sigan imprimiendo y las tipografías sigan siendo usadas. Cuesta, pero el que quiere aprende.

Aparte mucho título pero esto es otra cosa. Y si vos tenés toda esa base, te va a hacer mucho más sencillo. Si sabes tanto de grabado, de pintura, es una papa. Pero tenés que aprender cómo es, ¿no? Lamentablemente, hay mucha ficción en torno a la tipografía. Yo pienso que si esa gente que está involucrada le dedicara su tiempo al aprendizaje, que no es tanto tiempo, le sería todo mucho más sencillo y a la vez sería más gratificante para los que realmente somos del oficio que haya gente nueva haciendo bien las cosas.

— **Yo creo que tiene que ver con la sinceridad de lo que se propone. Si vos proponés un taller de experimentación con tipos de madera, impresión artesanal de afiches, ajustás unos signos y tirás, estás más cerca, no sé, de una práctica de grabado. Diferente si vos das un taller y decís taller de impresión tipográfica.**

— Exacto. Yo también me aggiorné en un montón de cosas cuando hago los viajes, así que por ahí llevo algo armado por una cuestión de tiempo. Y la gente imprime y doy una charla más o menos. Llevo una caja con letras y me copa ver cómo los pibes se copan al tocarlas, les llama la atención.

Y bueno, mi anhelo es hacer la escuela de tipografía acá en el Sixto [Club Sixto Laspiur, club barrial]. Lo poco o mucho que uno sabe, poder dejárselo a alguien. Conocí muchísimos gráficos, había algunos muy egoístas que se murieron con lo poco o mucho que sabían, y ¿de qué te sirve saber algo si no se lo transmitís a otro? ¿Para qué? Para que estés en un cartelito y a los diez años se olviden todo de vos.

— En relación a eso, de cómo poder transmitir estos conocimientos, ¿pensás que el rescate de algunas herramientas, o lo que queda de un taller de tipografía, puede servir para generar ciertas prácticas formativas sobre eso?, ¿o por lo menos acercarse a lo que es el trabajo de imprenta?

Vamos a un caso concreto: acá en la FADU [UNL] está la carrera de Diseño Gráfico. La Imprenta está a cien metros de donde se da la carrera. Vos entras hoy ahí, hay un par de planas, una Minerva que está tirada, unas prensas, un par de sacapruedas y una parte de tipografía que está abandonada. ¿A vos te parece que sería posible armar algo?

— Con lo que vos me nombraste, podés, ¿cómo no? Vos acordate lo que yo te dije, yo empecé con una Minerva y un cuerpo dieciséis negro, Helvética, ¿entendés?

Y en el andar también se van dando las circunstancias. Vos imaginate que yo lo hice siendo un tipo común, con un trabajo social de años pero bueno, ¡una universidad...! ¿Cuántas imprentas huérfanas hay en Santa Fe y alrededores que ni sabemos? Entonces: «che, la universidad está armando la imprenta», «¡ah, está eso de mi abuelo ahí!». Te sirve y entendés y sucede.

Yo siempre decía que tenía mucha suerte para encontrarme con cosas de tipografía, y una persona me dijo: «vos no tenés suerte, a vos esas cosas te están esperando», ¡mirá qué frase, qué magia! Y sucede. Yo por ahí encuentro cosas que los otros no encuentran, porque sé que el tipógrafo antiguo, la gran mayoría, no quería que nadie aprenda y había tipografías que usaban ellos solos, los nuevos no las podían tocar. Entonces ¿qué hacían?: a las tipografías lindas, buenas, novedosas, las ponían en los burros más feos y desvencijados que había. Entonces, trasladado a estos tiempos, entra una persona ambiciosa de tener tipografía y encara a los burros buenos, y a esos feos ni los miran. Y ahí está el asunto, ahí están las letras inconseguibles. Y bueno, el hecho de haber convivido con ellos también me dio ese aprendizaje... Y el aprendizaje de no ser como ellos.

— **¿Cuándo vos enseñás, o cuando vos aprendiste inclusive, pero cuando se enseña a trabajar con tipografía..., inclusive así como vos decís, tipómetro en mano...?, porque creo que eso es lo que vos decís: enseñar el oficio y no enseñar el resultado solamente ¿no?**

— Partamos de la base de que a un afiche lo hace un mono. Le ponés la letra de madera ahí, las acomoda. Él te ve que las acomodás y las va a acomodar. Listo. Después ahí te desarrollas.

— **Javier [Alba] me contaba que cuando vos fuiste al taller de Magia Negra, lo que hicieron primero fue acomodar el lingotero y los espacios... ¿Cuándo vos enseñás, pensás que se aprende algo más que lo específico?**

— ¡Sí! Total.

— **¿Y qué cosas son esas?**

— Por ejemplo, en la época de la tipografía, que laburábamos todo el día con tipografía, yo «paraba» letras sin mirar la caja, como vos te debe pasar con el teclado, ¿entendés? El conocimiento de las cosas que vos estés armando, agarrar un lingote de media pica de diez, sin mirar. Es todo. Entonces, tenés que hacer lo básico si querés aprender bien. Después te repito, un mono hace un afiche, y le sacan la foto y ponen a un tipo y dicen: «¡mirá, qué genio!». El tipo se deja una barba así larga y con una pipa y se hace: «esto es una obra». Una pieza gráfica dicen ahora. Bueno... a mí me revela eso, por la injusticia, porque es mala praxis. Aparte muchas veces depende de cuántos amigos o séquito tengas dentro de la cultura para que te consideren o no. Pero ya pasé esa etapa. Yo ahora me siento feliz. Una de las primeras veces que fui a la Feria de la Pobreza, apareció un hombre muy chiquitito, 83 años. Ve un afiche y dice: «Lo quiero. Porque yo quedé solo, lo voy a poner con la foto de mi madre...». Eso es oro en polvo. ¿A mí qué de qué me sirve que vayan cinco giles porteños que viven de la cultura? Está bueno también. Pero... es injusto.

— **Y ahí, con este mismo ejemplo del señor chiquitito pero amplificándolo a todas las otras experiencias que has tenido ¿qué es lo que crees que sucede?, ¿por qué la atracción?**

Pensando en los carteles solamente tipográficos, diseñados del modo que vos decís con el cuidado que tienen que tener y demás ¿qué es lo que sucede hoy en día que eso está volviendo a tener un nivel de atracción? (que antaño la tenía pero los afiches cumplían una «función»). Hoy tu obra se vende, la gente se siente seducida por esas palabras, ¿qué crees que sucede ahí? ¿Por qué sucede de eso con las letras?

— ¿Sabés cuál es la palabra? Nostalgia. En muchos casos...

Una vuelta un hombre me vino a ver para que le hiciera unos volantes, los hice en tipografía. Cuando se los di dejó una cantidad en la entrada y la gente preguntaba si se podía llevar uno, un volantito chiquito. Él preguntaba por qué los querían y la respuesta era: «porque esto nos recuerda a cuando éramos jóvenes, así eran los volantes y los afiches cuando nosotros éramos jóvenes». Vos fijate qué detalle...

Y después, la tipografía tiene el encanto de la imperfección. Uno va también cambiando, no negociando, pero haciendo algunas pequeñas concesiones: con la tipografía bien impresa, la letra sale perfecta, pero el yeite de la letra que no sale, que tiene menos presión, etc., también tiene su encanto. Cuando se imprimía tipográficamente, vos tenías que pasarle la mano por atrás y no se tenía que notar nada, porque si no decían: «¿qué? ¿es braille esto? ¿un rallador para el queso?». Era el miedo del gráfico viejo y hoy en día tiene su encanto, la presión, el olor de la tinta... Yo hago libros también, y a los libros veo que los huelen también... ¿viste?

Yo no soy un vendedor, la venta es una consecuencia de una manera de vivir también. Se dice siempre eso de separar la obra del artista. Y yo digo, no, al artista de su vida privada. Mi vida tiene que ser consecuente con lo que imprimo, porque si yo soy un chanta ¿entendés? Puedo fantasear con cosas, pero si yo imprimo, me hago el copado y después soy una rata como ser humano, no sirve. Detrás de cada impreso hay una manera de vivir.

La otra vuelta estaba en el puerto y viene una mina evangélica

que me dice: «¿con mensajes bíblicos no hacés?». Le digo: «ni los haré» [risas]. Después vino una otra persona evangélica, me habló bien y me dijo: «vendería mucho si hiciera mensajes evangélicos», y le digo: «¿sabe lo que pasa? que yo no soy del palo ese». Entonces no podría estar mintiéndole a la gente haciendo frases bíblicas.

— **Hubo como una ola de interés en estas prácticas, tanto de aprendizaje como en la adquisición de afiches y/o materiales. Para vos ¿ese interés sigue vivo, está creciendo, se que dó estancado...?**

— Por ejemplo, lo mío creció. Porque me fueron conociendo también, no solamente por lo que hago, sino también por cómo soy. Eso me generó un montón de cosas, esta charla, por ejemplo.

Y sí, tenés razón, hace unos años estaban con un furor bárbaro. Pero vuelvo también a lo que te dije, no estaban fundamentados, no intentaron aprender nunca. Entonces cuando vos hacés un afiche, lo hacés en un sacapruedas, pero va a llegar un momento en que vas a necesitar hacer más, entonces tenés que saber usar una Minerva, una Minerva con motor (encima hay cualquier cantidad dando vueltas con motor que no la saben aprovechar). Eso te va a permitir volar.

Yo, por ejemplo, laburo con tres, cuatro colores y lo hago en una mañana. ¿Por qué? Porque uso tinta secativa. Y lo hago en una Minerva con motor, tenés mejor producción y podés mejorar tu expresividad, manejá la técnica.

Lo que pasa que, como dijo el Indio: «en manos de pavotes, todo el sueño quedó». Andaba mucho pavote dando vueltas, haciendo cátedras y lamentablemente han hecho un daño bastante bravo.

Pero bueno, lo importante es que haya gente que tenga inquietud. No es una cuestión de tiempo. Por ahí hay un niño de esos que están llegando a jugar a la cancha que en diez años le gustaría hacerlo.

— **Como te pasó a vos...**

— Claro. Es la inquietud también, cómo lo presentás, cómo lo hacés. Y si bien es mi modo de vida, mi sustento, yo no lo tomo

como un negocio. Y si un día no vendo nada, me duele porque al otro día hay que ir al mercado, pero tampoco quiero regalarme; yo sé que si haría ciertas frases oportunistas las vendería de todo, pero no, porque te convertís en una caricatura de vos mismo. Y llega un momento en que perdés credibilidad y respeto. Aunque la gente que conocés no te va a decir nada, que es lo que hago yo muchas veces, no digo nada. Pero en el tema de aprendizaje, soy crítico, porque veo las barbaridades que hacen: arman una forma al revés, agarran el componedor y llegaron al revés... ¡es una cuestión de postura!

Entonces, estaría bueno que la gente se capacite. Por eso te mencionaba a Javier [Alba], es muy noble lo que hace, porque empezó desde la experimentación, pero ha aprendido mucho, se ha superado y está muy bien lo que hace, lo hace de manera honesta y está bueno.

— **Claro, Javier está haciendo afiches, no hace libros, ni páginas, pero de todos modos, más allá de que no entra en ese laburo preciso, sí cuida el método...**

— Sí, ¡por eso te digo!

— **Me contaba que él enseña el método, por más que después cuando se ponen a hacer afiches y experimentan con los signos, no se pone en juego el tema de las medidas y el modo de cómo usar los lingotes, etc. ... No enseña «todo» en ese momento, pero sí hace que «comprendan» lo que están haciendo.**

- Por eso te digo, él no «vende». Hay otros personajes que dan un diploma por un taller de una tarde. Y me ha pasado que ha venido gente y la eché directamente, porque me vienen con berretines. Y esto es, principalmente, humildad y querer aprender. ¿Sabés cómo se aprende tipografía? Armando cuerpos ahí [se refiere a la máquina], los más chiquititos, esos que yo ya no veo. Ahí aprendí.

— **¿Tu taller hoy es exclusivamente tipográfico?**

— Tengo cuatro offset también, pero no las uso.

La idea es hacer una editorial, porque tengo una editorial, la del Sixto, ahí saco mis cosas ¿viste? Saqué un libro que hicimos todo en tipografía, Doblen una hoja, hay algunas cositas... Lo que pasa es que quiero que venga alguien. Ahora conseguí un encuadernador, porque viste que los chicos quieren aprender encuadernación tradicional. Y me faltaría alguien que enseñe offset también.

— **¿Das talleres para enseñar tipografía?**

— Y ahora no tanto, porque el año pasado no estuve casi nunca, y tengo un montón de cuestiones por resolver. Pero sí, este año pienso que va a ser el año de eso. También de poner las cosas en claro... Aprendí a decir: «bueno, ¿usted qué es lo que quiere? ¿aprender tipografía o jugar con las letras? ¿Quiere jugar con las letras?» ¡uegue con las letras. Pero dígamelo de entrada, no me haga entusiasmar a mí qué quiere aprender y después lo único que quiere es jugar con las letras». Un punto de partida honesto.

— **En cuanto a la formación del oficio, por ejemplo, si vos tuvieras un taller donde la gente va tres horas por semana durante seis meses: ¿sería una formación sí o sí sistemática, aditiva, yendo de lo más simple a lo más complejo, y pasando por las etapas que hay que pasar? ¿O podría tener otro modo de entrada?**

— No. Es ponerse de acuerdo en el objetivo. Pero si vamos a enseñar tipografía, vamos a aprender cómo es. Si le ponemos experimentación, experimentemos, juguemos. Es divertido también.

Y la gente te deja de ver como un ogro. Nosotros en el aprendizaje en La Piedad nos hacían armar una forma en cuerpo ocho, venía el maestro y decía: «está mal», y con la mano te tiraba todo arriba de la volandera, volvías a poner todas las letras, no te decía por qué estaba mal y ¡dale! Entonces qué mejor que vengan cinco pibitas con la camarita del celular y nos cagamos de risa. Y da más plata.

Es como la música, aprender por música o por tono.

Generalmente el más conocido como músico es el que toca de oído, al que estudió no le dan ni cinco de bola, porque el ti-

po está todos los días intentando aprender algo nuevo. Bueno esto es medio parecido, ¿me entendés el paralelismo?

Yo lo que ofrezco es aprender cómo tiene que ser, y en un tiempo limitado, porque uno también se va haciendo grande, capaz dentro de cinco años las ganas no van a ser las mismas, o el físico no dé. Ese es mi objetivo y voy por ahí.

■ José Luis Volpogni

(Ex Director Ediciones UNL)

· Maestro de Artes Visuales / Escuela Provincial de Artes Visuales «Juan Mantovani» – Santa Fe / Fecha de egreso: 1985.

· Profesor de Artes Visuales / Escuela Provincial de Artes Visuales «Juan Mantovani» – Santa Fe / Fecha de egreso: 1988.

· Licenciado en Artes Visuales / Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo / Universidad Nacional del Litoral / Fecha de egreso: 2002.

· Profesor de Historia (25 materias cursadas y aprobadas. Estudios incompletos) / Facultad de Historia / Universidad Católica de Santa Fe / Período: 1976-1980.

· Carrera de Especialización en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes. Área Transdepartamental de Crítica del Arte. IUNA – Instituto Universitario Nacional del Arte. Cursado completo – 3 cuatrimestres. Situación actual: preparación de la Tesis.

Licenciado y Maestro en Artes Visuales, cursó la Especialización en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes. Ha escrito diversos artículos y colaboraciones en libros, revistas y periódicos. También ha realizado labores de gestión y curaduría en Artes Visuales. Ha sido profesor desde el año 1988. Actualmente da clases en la Universidad

Nacional del Litoral (2004 hasta la actualidad). Fue Presidente de la REUN (Red de Editoriales de Universidades Nacionales del 2010 al 2013). Ex Director de Ediciones UNL (editorial de la Universidad Nacional del Litoral). Coordinador del Comité de Redacción de la revista *Carta Freudiana*, Director de Ediciones de la Cortada, Director de la revista *Apoyo Educativo* y presidente de la Fundación Pre/textos. También participó como jurado en varios concursos y fue ponente en diversos paneles, cursos, jornadas y congresos culturales.

■ Entrevista a José Luis Volpogni

— ¿Qué relación tuviste históricamente con la imprenta más allá de tu relación posterior como director de Publicaciones?

— Yo tendría dos partes para contestar esa pregunta. Una es, ya siendo funcionario de la universidad, mi trabajo de gestión editorial relacionado con la imprenta, que eso sería a partir de 1999. Y la otra es la relación de la percepción que yo tenía de la imprenta estando fuera de la universidad, físicamente a 100 metros, con mi proyecto de editorial independiente en Santa Fe, que ahí se redimensiona totalmente la cosa porque la universidad era una de mis proveedoras.

Teniendo yo en el '85;'86 un emprendimiento propio editorial de hechuras de originales, ahí la universidad pasó a ser un proveedor bastante importante y el recuerdo que tengo es que todo este período encaja en la bisagra tecnológica, que se produce a nivel mundial, porque en la universidad los libros se hacían en tipografía, está Zapata Gollan, por ejemplo, que fue el gran proyecto...

Había una tensión con la imprenta —para no irnos a Adán y Eva, empezando el período de normalización '84;'85, aunque anteriormente también se hacía—: la imprenta de la universidad siempre estaba al servicio de las necesidades internas de la institución, todo lo que sea administración, confección de diplomas, publicaciones institucionales; y esa mirada hacia el exterior, donde se hacían producciones literarias fundamental-

mente (hay registros: el primer libro que siempre está como primera publicación es un libro de filosofía gordísimo, está todo hecho en tipografía que es del año '26, '27, '28...). Entonces la tensión siempre fue: imprenta asociada a proyecto editorial, y editorial asociado a que la universidad tenía imprenta. Son cosas que no son necesariamente: una supone la otra, que tenga una imprenta no supone que tenga un proyecto editorial.

— **Totalmente.**

— Y después, el otro salto grande, importante, que se produce en el tema de la imprenta es cuando la imprenta pasa a depender de la Secretaría de Extensión.

Haciendo alusión a la percepción que yo tenía de la Imprenta de la universidad desde afuera es esa: trabajar como proveedor. Y, justamente, ya a partir de las nuevas tecnologías, que en la universidad siempre también fue un problema de mucho conflicto: ¿compramos? ¿con qué rapidez podemos comprar y estar siempre actualizados? Ese fue un problema muy serio, porque después los tiempos cada vez se acortaban más. Antes vos tenías 30 años de hacer más o menos siempre la misma cosa, después empezó a modificarse... Y acá siempre, comprábamos máquinas nuevas, y ya eran viejas cuando terminábamos todo el trámite.

— **Y es muy loco, porque cuando la Imprenta se crea, el taller que arman, es un taller de avanzada. En el '30, era casi el único en Latinoamérica a nivel de imprentas universitarias, no había muchas, estaba a la altura de las mejores imprentas del país...**

¿Cómo fue tu trabajo y gestión de la Imprenta UNL, cuando fuiste Director de Ediciones?

— Sí, yo sobre la imprenta avancé mucho más de lo que me correspondía por el cargo que tenía. Tenía el cargo de Director del Centro de Publicaciones de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del Litoral. La imprenta ya dependía de la Secretaría de Extensión, yo empecé en el '99 y ya estaba.

Cuando se hizo el proceso de normalización en la época de Stubrin, Hidalgo como primer rector, enseguida dentro de

Asuntos Culturales se crearon dispositivos de impresión: ahí fue la primera edición de libros de Hugo Gola, de El Libro rojo de Tito, algunos libros de teatro. Todo esto en la década del '80. Después en la década del '90, cuando asume Storero en el '94, la imprenta vuelve a la Secretaría de Extensión. Entonces puesta en la Secretaría de Extensión, los servicios a terceros se potencian, porque la Universidad Nacional del Litoral siempre tuvo una política de extensión muy fuerte y de mucha respuesta hacia necesidades de la comunidad santafesina.

Y el tema editorial..., desaparecido Castelví, desaparecidos algunos proyectos, no existía. Es decir, las ediciones estaban gestionadas por los organismos estatales: Secretaría de Cultura de la provincia o del municipio o de la universidad. Y en Santa Fe hay mucha producción literaria, hay muchos escritores, poetas, novelistas... entonces la universidad siempre estuvo atenta.

Pero por otro lado, no es que condicionara a propósito, pero internamente la universidad tenía necesidades que se debían canalizar por la Imprenta o por la editorial...

— **¿Había un choque de cantidad de laburo?**

— Claro, ahí hubo un primer momento interesante: cuando yo entré a la editorial de la universidad había dos personas, cuando salí había veinte. Fue importante el crecimiento porque significó crecimiento ocupacional, cargos, que los mismos egresados de la universidad, en los rubros de diseño, de corrección, etc., puedan ocupar cargos dentro de la editorial.

— **Concretamente, yendo en ese contexto de tu gestión en relación a la Imprenta ¿cómo fue la dinámica?**

— Yo tuve una relación muy directa con la Imprenta y pasé a ser un poco la voz cantante de la Imprenta más allá de que me correspondiese o no. Fundamentalmente porque mi proyecto editorial encontró un soporte importante a nivel de costo. Para resumirlo, mi idea de proyecto editorial era la prima del campo de Eudeba, mi norte siempre fue ese: hacer de Ediciones UNL, la Eudeba del Litoral. Por eso mi relación con Eudeba, con la gerencia, la dirección,

etc. etc., que todos esos trámites se siguen viendo ahora en las publicaciones que se coeditan.

— **Y con la Imprenta tenías un brazo impresor...**

— Con la Imprenta tenía un brazo impresor muy importante para acceder a costos... De todos modos, si después nosotros los descontábamos porque no teníamos expectativas de ganancias tan estrictas, los descontábamos. Pero la idea siempre fue sacar el costo total, más allá de lo que estaba subsidiado, etc. Para no trabajar tan en falso y tan imaginariamente, siempre la idea era: el costo del libro es 10, nosotros descontamos 4 y lo podemos hacer a 6, porque a esos 4 no los pusimos... Como son publicaciones destinadas a los estudiante vos justificabas determinadas políticas.

Aparte de que la Imprenta hasta finales de los '90, y más avanzado, estaba muy atenta a necesidades internas de la institución, ya sea en la parte administrativa, en la parte de encuadernación de archivos, expedientes, las tarjetas de invitación que se hacían en tipografía, la confección de afiches... Había muchas actividades que la imprenta atendía. Y nosotros empezamos a generar publicaciones dentro de lo general de la literatura, que se canalizaban también a través de la Imprenta.

— **Yendo más al «terreno» en relación a la Imprenta, aspectos tecnológicos, manejo del personal... ¿qué registro tenés?**

¿A través tuyo hubo una revitalización de eso o no? Digo porque en la Imprenta lo recuerdan así, ¿tenía que ver solo con el caudal de laburo, que no estabas y que ahora sí se ruteaba por ahí? ¿o tenía que ver con otro tipo de actividades?

— Tiene que ver con... qué se yo... uno no es que se tome como ejemplo, yo hablo desde mi experiencia, mi idea siempre fue potenciar al máximo las posibilidades de la Imprenta. Tener en la Imprenta un aliado que te pudiera favorecer determinados objetivos, determinados proyectos, Durante mucho tiempo eso se cumplió muchísimo... En un momento todo ese desarrollo tecnológico... en la Imprenta convivían la Minerva, la

Heidelberg y una primera máquina digital que apretabas un botoncito y salían todas las cosas...

— **¿Una fotoduplicadora?**

— Claro, era una cosa que había quedado de un proyecto que había subsidiado Naciones Unidas o no sé quién, para una facultad y en la facultad eso no tenía sentido entonces fue a la Imprenta y se usó. Después cuando hubo que empezar a cambiarle los insumos ya se complicaba porque las cosas eran muy caras, y cómo lo justificabas, etc.

— **Y ese periplo en que la Imprenta respondió a esas intenciones tuyas ¿en qué brecha de años?**

— Desde el '99 hasta el 2010 seguro. Después como el proyecto editorial de la universidad fue creciendo a nivel local y a nivel nacional, eso hizo que uno tuviese más exigencias en los objetos entonces la Imprenta empezó a quedar, no relegada, pero empezó a quedar para determinadas publicaciones en donde lo importante seguía siendo el costo más que la terminación del objeto. Esto que digo es horrible pero de todos modos... fue una cosa que entre mandar un libro y tener una tapa a cuatro colores...: hagamos un diseño solamente en tipografía que no tengamos que hacer ni fotolitos (en esa época) ni digital para favorecer el costo final que supone muchos ejemplares, entonces eso te daba un costo unitario bastante bajo y no lo hacías crecer con las tecnologías que ya se estaban instalando definitivamente en imprentas comerciales.

— **A grosso modo ¿qué porcentaje se resolvía en la Imprenta y qué porcentaje afuera?**

— Sí, antes te iba a decir, que en esa edad de oro que se dió, nosotros con Juan [Cubile] la complementábamos muy bien porque él tenía mucha dedicación a las necesidades internas de la institución por parte de la Imprenta y yo canalizaba el ofrecimiento a trabajos a terceros, en escritores, etc., se daba una complementariedad muy buena.

En porcentajes hay un 20 ó un 30 % de cosas que se hacían en la Imprenta.

— **¿Vos lo decís en relación a la producción literaria o en general (también en relación a las producciones académicas, etc.)?**

— Sí, lo que pasa es que después cuando se produjo la consolidación de la editorial como sello (eso tuvo dos partes, pero se toma como fecha fundacional el '94) [se refiere a Centro de Publicaciones y posteriormente a EdicionesUNL], y no somos más el Centro de Publicaciones de la Secretaría de... la Universidad..., somos EdicionesUNL; no somos ni Eudeba, ni Planeta, somos EdicionesUNL.

Ahí se cristalizó un proyecto de catálogo que unió lo académico con lo literario (la colección Cátedra, la colección Ciencia y Tecnología, la colección Itinerarios, dentro de ésta, lo que es poesía, novela, cuento...). Entonces ahí se produjo como una especie de simbiosis entre todo lo que estaba dando vueltas, que no tiene que ver con la Imprenta pero fue la decisión de construir un catálogo, es decir, no trabajar a demanda interna: «che hacemos este libro, hacemos este otro», sino decir: «nosotros tenemos un catálogo con colecciones, cada una tiene sus exigencias, sus condiciones, etc».

— **¿Hasta ese momento editorial de la universidad, más allá de que tal vez había series, no existía?**

— No. Estaba el servicio de impresión pero muy librado a quien estaba, es decir, estaba fulano de tal y vos sabías que iba a publicar el libro de poesía, etc. ..., que no está ni mal ni bien...

— **No, tiene que ver con políticas y con líneas...**

— Yo no entré a la universidad para hacer la editorial que yo quería, es decir, mi esfuerzo de «objetivación», dentro de lo que es posible la objetividad, fue hacer la editorial que la Universidad Nacional del Litoral necesitaba. Y en ese nivel, la cantidad de facultades y los procesos de investigación, que son bastante intensos, hacía que haya una producción intelectual que pudiese acceder al formato libro para su divulgación.

Entonces eso iba creciendo, lo cual significaba que lo externo a la universidad fuera corriéndose de lugar, porque lo que en un momento fue una fortaleza después fue una debilidad. Tener un catálogo que iba de la A a la Z, que iba de las células oncológicas de los cerdos hasta un libro de poesía... Inchauspe, en un momento fue una fortaleza—»¡ah mirá! nosotros hacemos 70-90 libros por año!»—, después...

Y esto, puesto en el juego del mercado editorial internacional (a partir del 2010 cuando yo asumo la presidencia de la REUN— Red de Editoriales Universitarias Nacionales—, sale el proyecto de internacionalización de las editoriales, que significaba que la Nación nos pagara la presencia en Buenos Aires, en Frankfurt y en Guadalajara, a través de la Cámara del Libro), empezaba a... verse muy dudoso que seas especialista en Inchauspe y en las células oncológicas de los cerdos.

— **Claro, ahí se empezaba a perder el sentido o densidad...**

— Eso fue una cosa... Yo la estoy presentando plácidamente dentro del brillo de Jeff Koons, pero tiene sus fisuras eso, institucionalmente hacer ese corrimiento...

Pero para mí era fundamental, yo siempre oí con EdicionesUNL como una editorial académica, pero no académica en el sentido del proyecto de investigación, sino volver a los estudiantes lectores, ¡pavada de...! Y eso a nivel sociedad, a nivel comunidad santafesina, también se vio favorecido porque empezaron desde otros lugares a generar publicaciones, entonces eso permitió un respiro. Pero sino cualquier persona del centro, norte, hasta Reconquista que terminaba de escribir su libro de poesía lo traía acá.

— **Entonces a ese porcentaje del 20-30% de la producción total lo cubría la Imprenta, más que nada aquellas cuestiones que la imprenta podía resolver...**

— Claro...

— **¿No podía resolver una publicación de gran escala...?**

— No, no. Ahí en eso tenés discusiones teóricas de gestión y



prácticas. Mi pelea con los diseñadores era: «¡no me hagás pleno! porque si hacés un pleno va a salir mal y después te vas a quejar de que sale mal, ¡hacé otra cosa!». Me acuerdo uno de los grandes dilemas: «me cortás la libertad de expresión» [risas].

— **¿Cómo era la calidad del servicio que brindaba la Imprenta? ¿A qué estaba supeditada?**

— Ahí es muy escabroso el tema, porque en el caso específico del libro digamos, uno tenía mucha conciencia de que imprimir un libro no era imprimir hojas, encuadernarlo y ponerle una tapa. Yo siempre fui partidario del planteo de Chartier: «el escritor escribe y la editorial es la que produce libros», los escritores no producen libros, producen contenido. Bueno, eso parece una nimiedad pero es una cosa central.

— **No, es central porque ahí estás pensando en el proceso de la publicación, que va más allá de la escritura, que tiene que ver con el objeto...**

— Sí, así que en ese sentido las primeras publicaciones uno las guardaba como testimonio pero no como parte del proceso [risas], eran bastante complicadas porque en aras de buscar costos unitarios bajos vos sacabas esto, sacabas lo otro, que no sea tan caro, que no sea tan complejo, que los procesos de corrección sean los mínimos porque sino no llegábamos con los tiempos... Las primeras publicaciones eran realmente complicadas.

— **Pero ¿concretamente el trabajo de imprenta? Entiendo que vos estás haciendo una cadena de cosas, pero te pregunto de la factura final a nivel de imprenta.**

— Sí, esto evidentemente tiene su contrapartida pero, para mí la calidad, en lo que significaba la Imprenta histórica, era excelente, puesto a la situación actual de la tecnología eran eficientes. Si vos tenías que hacer un cosido con hilo eran perfectos los trabajos, como eran perfectos los diplomas, con sellos de agua, relieves, etc., eran impecables, mejores que los láser...

Entonces en el trabajo analógico la Imprenta salía bastante airosa, mucho más que en la imprenta digital...

Igual siempre había algo: en este libro faltó presión, en este otro el original tendría que haber venido de otra manera, «bueno pero se hicieron con vegetales no con películas...»

— **Estas inconsistencias que estás nombrando ¿tenían que ver con la maquinaria en sí, con los tiempos...?**

— ...Y con los tiempos...

— **¿...con el conocimientos de los técnicos, con la disposición?**

— El conocimiento de los técnicos yo lo pondría en último lugar, no es un elemento decisivo. Sí lo son la tecnología y los tiempos. Me cuesta anclarme solamente en la Imprenta...

— **Totalmente, porque vos ves todo el proceso...**

— Yo tenía mucho respeto por la Imprenta en sí misma, no porque podía favorecer un proyecto que yo tenía, para nada...

— **¿Por qué? ¿Qué valor especial tenía para vos?**

— A mí me parecía que era tener un tesoro, más la Imprenta que tenía la universidad, a nivel histórico. Yo yendo en 2016, 2017, a Frankfurt, que es «la» feria del libro, una experiencia de muchas décadas adelantadas, vos recorrías el edificio, siete pisos, y siempre en algún lugar estaba el homenaje a Gutenberg. Yo entraba a ese stand y era entrar a la imprenta: los vidrios, la pintura, la espátula y la gente haciendo cola para llevarse un ejemplar, porque mostraban cómo se armaba un original, cómo se imprimía, cómo se cortaba...

Entonces ¡tener una imprenta con la maquinaria impresionante que tenía la universidad...! Después todo se fue complicando, yo me acuerdo que uno de los momentos serios era: «mirá las tipografías para hacer los diplomas se van a gastar ¡y ya no hay ningún lugar en la Argentina donde comprar!»

— **En relación a todo esto que estás diciendo ¿por qué se dejó estar a la imprenta? ¿Qué pasó institucionalmente, a tu criterio?**

— La percepción que tengo, y no estoy implicando a nadie en forma individual, pero el proceso que tengo de la institución es dejar desvanecer la imprenta hasta que desaparezca.

— **Que eso está llegando hoy a su cometido... Pero ¿por qué?**

— Porque es tener una cosa que significa tener un gasto en mantenimiento, en actualización... Una cosa era hace 30 años, otra hace 20, donde empezó a ser un problema, no sé por ejemplo, un problema administrativo: la universidad no puede comprar máquinas usadas... entonces ¿cómo justificás: «mirá, una ganga 40 mil dólares», bueno, una ganga para una imprenta comercial que hace 100 mil volantes.

Yo le busco la vuelta por ese lado para no decir: «hubo un alguien que dijo: 'bajamos la persiana de la Imprenta'», no sé si eso fue así —espero—. Pero sí creo que a lo mejor empezar a desatender o a no atender como corresponde, paulatinamente...

De hecho estamos hablando de que cuando la Imprenta estaba en 9 de Julio, donde actualmente está la escuela [Escuela Primaria UNL], era una cosa enorme, donde estaban todas las máquinas a disposición, no todas se usaban pero estaban todas a disposición, las guillotinas funcionaban perfecto y las máquinas para doblar y coser... Entonces yo creo que hay una cuestión institucional que tiene que ver con eso, no con bajarla, cerrarla, sí no con no contribuir a su necesaria actualización, en maquinaria, recursos humanos, lo que sea.

— **Convengamos que intentar a que llegue a competir con una imprenta comercial sería imposible, pero sí poder redefinir un poco su lugar, su función, «estas cosas se hacen, estas no»...**

— Sí, lo que pasa es que el diploma ya no se hace más, los encuadernados no se hacen más porque todos los archivos son digitales... Hay una serie de cuestiones que van dejando de ser parte de las funciones sustantivas de la imprenta y eso necesari-

amente va a terminar en decir: «bueno, acá cuando se jubile el último, ya está».

— **Para vos entonces ¿va a desaparecer?**

— Para mí sí porque si vos vas ahora..., uno entiende que hay procesos de todo tipo, pero cuando yo entré a la universidad la Imprenta tenía 36 personas, 38...

— **Ahora son 8.**

— Eso habla de algo. Pero por eso digo, es una cuestión de decisiones institucionales que no dependen de una persona porque esto es un proceso que hace un tiempo que se está dando.

— **Y en ese proceso ¿que haya pasado ahora a Obras y Servicios lo ves como un gesto de dejar que se desvanezca?**

— Y claro, porque es una cuestión operativa, se le está sacando la densidad conceptual que puede llegar a tener la Imprenta más allá de que puede llegar a ser un oficio o que uno la quiera rescatar históricamente, etc. Porque no es una cuestión de nostalgia... bueno, en Frankfurt es nostálgico porque aparte es redituable y aparte lo hacen exactamente como si vos entraras ahí y bajaras del 2017 al 1450.

— **No sé si conocés el caso de la imprenta de la Universidad del Cauca.**

— No.

— **Ahí había una imprenta enorme, abandonada durante décadas, y un grupo de investigación de tipografía, de docentes del Departamento de Tipografía de la carrera de Diseño Gráfico la rescata y la transforma en una imprenta-escuela. Empiezan a hacer seminarios, a formarse y toda la recuperación de materiales y demás se transforma en dinámicas formativas.**

La intención de mi tesis es estudiar el potencial, no suponer ya que existe, sino estudiar el potencial que puede llegar a

tener el rescate de herramientas, de tipografías, de algunas maquinarias, de saberes (de los que están ahí y de los que estuvieron) para refuncionalizar desde lo educativo todo eso que se va a desvanecer.

Entonces, a grandes rasgos, desde tu cabeza de docente, de artista, como editor que se ha dedicado ahí adentro y de ahí para afuera, ¿te imaginás algo que pueda llegar a suceder ahí? Más allá de la simple idea de limpiarlo, ordenarlo y que todo esté como en un museo para ir a verlo... ¿a vos te parece que puede haber alguna chance de recuperar eso con fines formativos, educativos?

— No digo que es la salida, pero esto que vos decís del museo, no planteado como museo pero sí como rescate original, como rescate de algo que fue un testigo de época, un signo de época... una máquina de imprimir no fue un detalle para la cultura occidental y cristiana... Entonces, no digo que la imprenta termine siendo un museo, pero si hubiese voluntad educativa habría que empezar por varios lados: primero conservar eso que fue historia, digamos, si yo tengo acceso al original de la Constitución Nacional...

— Sí, ahí sí, una actitud museística que tiene que ver con la preservación.

— Preservar el patrimonio, claro. Lo que te digo más allá de qué formato final tendría, si hubiese una intencionalidad de recuperar las funciones educativas o culturales, etc., me parece que una acción sería empezar por esto, y no hay ni indicios de que eso pase...

— Un poco lo está haciendo el Museo Histórico. Han rescatado la tipografía original, la Donatello, algunos tacos y piezas, han empezado con eso un poco...

— Digo, si hubiese intenciones «de», habría algo en proceso, o habría decisiones, que a lo mejor no conducen directamen-

te, pero sí a mantener el campo este que uno quiere sostener. Habría que hacerse la pregunta bien cruda: «¿vale la pena?». Así como hay sacacorchos que ya no se usan y se usan otros que son más efectivos y eficaces, etc. etc... ¿hay posibilidades de que en la actualidad de nuestro desarrollo cultural, la imprenta con tales características pueda tener funciones didácticas, pedagógicas? Inclusive, ¿puede llegar a estar al servicio de alguna disciplina que tenga que ver con la carrera de Comunicación, de Ingeniería Industrial...?

— Vamos a suponer que algunas cosas que se rescatan se utilizan para hacer un taller de impresión artesanal, para entender cómo funcionan las máquinas... ¿eso sería útil solamente para la carrera de Diseño por ejemplo? ¿O te parece que puede servir también para lo que tenga que ver con carreras de edición, o trabajo editorial, o algún otro tipo de ingeniería? ¿Puede tener rebote ahí?

— Claro, sería la manera de justificar una inversión, económica o de lo que sea, para que siga sobreviviendo. Pero eso ya requiere un estudio de la carrera, contenidos curriculares y cómo un proyecto acotado... bueno, acotado... un proyecto que tiene que ver con las funciones originarias de algo que revolucionó la cultura universal como la imprenta.

Yo de todos modos creo que una señal fuerte debería venir por la cuestión patrimonial. Pero no te digo para cristalizar un museo inanimado y vacío...

— No claro, como un cruce de entender el valor patrimonial y después ver qué acciones...

— Sí, y te digo, yo pasé 20 años y viví la contradicción: en un momento determinado el depósito de la editorial que funcionaba en la Imprenta, donde actualmente está la escuela, fue elegido como tema de tesis de la primera promoción de Ingeniería Industrial, entonces yo digo: si ya pasamos a ser objeto de estu-



dio de los procesos investigativos, llegamos. ¿Qué más? En una universidad que te elijan como objeto de estudio..., que justo coincidió con que una chica de La Plata que estudiaba Literatura había elegido el catálogo de la UNL y había preparado su tesis sobre los contenidos: «El rescate de la literatura regional en manos de una editorial universitaria». Bueno, los chicos hicieron un trabajo impresionante, uno no pensaba que tenía identidad individual el depósito, el proyecto tenía que ver con el diseño de las estanterías, cómo poner en caja, etc. Fue una cosa que favoreció inclusive la vida diaria, etc., etc.

Cuando se toma la decisión de ir a El Pozo [Ciudad Universitaria] se desarmó, ¡se destruyó ese proyecto, un proyecto de tesis!

— **Bueno, vos viste lo que fue el desguace del taller en sí, porque fue un desguace...**

— Totalmente. Entonces todas esas cosas son signos, el proceso este se hace naturalmente, no es que alguien va a decir «punto hasta acá llegamos»... Cuando vayan desapareciendo, cuando no se reponga la categoría del que se jubiló... También desde ahí podés leer el futuro.





La Imprenta de la UNL como herramienta educativa.

Estudio de su potencial
formativo desde tres perspectivas:
Educativa, Tecnológica
y de la Comunicación Visual

Maestría en Docencia Universitaria · **TESIS**

Facultad de Humanidades y Ciencias

Universidad Nacional del Litoral

- Tesista: DGCV Martín E. Margüello
- Director: Dr. Martín Acebal