



ÉXITO GRÁFICO



Revista Mensual
Sudamericana de

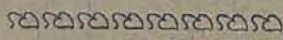
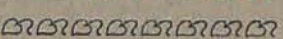
ARTES 
GRÁFICAS

AÑO 1º

1905

No. 3º

Director ANTONIO PELLICER

Casa Editora 
CURT BERGER & CIA.
 Buenos Aires

Buenos Aires, Noviembre 1905

ÉXITO GRÁFICO

REVISTA MENSUAL SUDAMERICANA DE ARTES GRÁFICAS

Editores propietarios CURT BERGER & Cía.

La correspondencia debe dirigirse á nombre del Director ANTONIO PELLICER, Calle Balcarce 460 - Buenos Aires

La Tricromía

Principios y base del procedimiento

Desde que se hubo realizado la maravillosa invención de la fotografía, preocupó á muchos la idea de reproducir fotográficamente los colores de los objetos y de la misma naturaleza.

En 1865 se trató ya de obtener, á través de cristales de colores, tres negativos, en los cuales se fijaran, según el color de los cristales, los rayos amarillos, rojos y azules, fracasando todos los ensayos hechos, por no conocerse entonces las placas ortocromáticas ó sensibles á los colores, que descubrió en 1873 el profesor H. W. Vogel.

Pero la mayor importancia la adquirió el doctor E. Vogel, hijo de aquél, al aplicar, en lugar de los cristales de colores, pantallas ó filtros con líquidos coloreados ó teñidos, y adoptar como principio que el sensibilizador del color que sirve para sensibilizar la placa, debe también tomarse como color para la impresión.

Este procedimiento fué el que logró completamente el triunfo, el que resolvió el gran problema, adoptándose definitivamente como el único y el mejor para alcanzar el anhelado propósito.

Así, pues, la base principal de la tricromía se explica perfectamente de esta suerte: entre el original y el aparato fotográfico se intercala una pantalla de color, que no deje pasar sino aquellos rayos que se desean; de modo, que para obtener una placa amarilla, esto es, una placa que tome sólo el tono ó color amarillo del objeto que se trata de reproducir, se ha de interponer una pantalla color violeta, porque

este color neutraliza, aísla, rechaza el paso de los otros rayos de los demás colores; para obtener una placa roja, debe interponerse una pantalla verde, pues el verde impide el paso de todo otro color que no sea el rojo; y para obtener una placa azul, se interpone una pantalla color naranja, que es el color que no admite más que los rayos azules.

Es de esta manera tan sencilla, como todo es sencillo después de haberse descubierto ó inventado el apropiado procedimiento, que la fotografía separa ó segrega los colores de cada placa, tomando como base los colores amarillo, rojo y azul del espectro, que son los colores naturales, simples, puros, siendo por demás sabido que todos los demás colores son compuestos de estos tres, matices diversos é infinitos de su ilimitada combinación.

Conseguida la fijación en cada placa de un color primordial, ó, mejor dicho, de todas las partes del objeto que se trata de reproducir correspondientes á un solo color puro, con todas sus gradaciones, se procede entonces para cada placa, para poder hacer después los grabados tipográficos, como si fuesen autotipías; esto es, de cada placa se hace un fotograbado directo, empleando distintos reticulados. Así, por ejemplo, en la placa amarilla, conviene que la trama sea de líneas diagonales de izquierda á derecha; en la placa roja, á la inversa, de líneas diagonales de derecha á izquierda; y en la azul, de líneas verticales.

Si los diversos tonos han sido obtenidos por medio de puntos ó cuadrículas regulares, el más insignificante desplazamiento produce lo que se llama *muarés*, muy perjudiciales al buen aspecto de la reproducción; y por esto es menester un cuidado extremo. De aquí que el mejor

procedimiento, para evitar este gran defecto, es emplear, como se ha dicho, para cada color las tramas indicadas.

Para más detalles referentes á este punto, véase el número anterior, artículo *Grabado directo ó Autotipia*.

Los grabados

El procedimiento para obtener los clisés tipográficos, es el mismo empleado para la autotipia, ya descripto en el número anterior, pues no se trata más que del *grabado directo*, y esta circunstancia nos ahorra extendernos en más explicaciones.

Sin embargo, insistimos en que cada plancha se ha de manipular como si fuese una verdadera autotipia, pero con más esmero, empleando todos los refinamientos por medio de los ácidos y aun del buril para abrir blancos enteros, guiándose siempre por el original; y por esto es que tiene su propio mérito el grabador que elabora estos clisés.

Es este extraordinario cuidado y amor al arte que ha levantado la tricromía alemana al más alto grado, superando hasta la norteamericana, por el perfecto laboreo de las planchas, de que los norteamericanos casi prescinden, persiguiendo un más rápido y fácil resultado comercial; pero, lo repetimos, es sólo de esta esmeradísima manera que los alemanes llegan á reproducir las más famosas acuarelas con absoluta fidelidad.

La impresión

Hecho el grabado de cada placa, la impresión debe efectuarse invariablemente por este orden:

1º Tiraje del clisé correspondiente á la placa amarilla.

2º Tiraje del clisé correspondiente á la placa roja.

3º Tiraje del clisé correspondiente á la placa azul.

Toda alteración de este orden sería de resultados completamente negativos.

Procediendo como se indica se obtendrán los efectos multicolores del original, una copia fiel del objeto reproducido, pues en la impresión se combinan los colores, tonos y matices, como naturalmente se combinan en el arco iris.

La poderosa razón para que se empiece el tiraje por el amarillo, es que, de los tres colores que forman la base de la tricromía, el amarillo es el más bajo de tono, y el que nos produce azules, verdes, amarillos atenuados, anaranjados, cammions y otros medios tonos, una vez hecha la impresión de los tres colores.

El rojo nos produce los mismos efectos que el amarillo, con la sola diferencia de que, como el rojo es más intenso de color, más fuerte, nos da sobre el amarillo, los anaranjados, rojos, rosas y rojos puros.

El azul, verdadera tinta madre, es la que ajusta y armoniza instantáneamente los tres colores. El nos proporciona en relación los tonos fuertes, violentos, como el carmín y el rojo, y ajustándose con el amarillo, nos produce los verdes y azules, por hallar debajo el primer color.

También puede obtenerse un azul puro, entero, por la razón sencillísima de que en los puntos francos de color amarillo y rojo se imprime el azul sin ninguna combinación, y por esto es entero, como sucede lo mismo con el amarillo y el rojo.

Una de las mayores dificultades para la impresión es el encaje ó registro de los tres colores, siendo necesario muy buenas máquinas para el tiraje de la tricromía. La exactitud del registro debe ser rigurosamente cuidada, en extremo límite; la más pequeña variación cambia por completo el aspecto de la plancha. Y no sólo ha de ser el ajuste absolutamente perfecto, sino que es menester que los tres tonos sean siempre idénticos entre sí.

De aquí la necesidad de conocer bien los efectos del colorido y saber apreciar las tintas empleadas, conocimientos algún tanto difíciles de hallar entre el personal de máquinas tipográficas, por no haber precedido generalmente en el ingreso al arte los estudios especiales requeridos, procediendo empíricamente, y por esta causa es que en toda labor realmente artística se exige y conviene una dirección técnica y especialista en artes gráficas.

Todas las operaciones en la tricromía son tan delicadas, que todo desconocimiento, toda impropiedad, toda ligereza, puede derribar la obra.

Es por esto que la tricromía, apareciendo de una encantadora sencillez de procedimientos, tiene un inmenso valor como mérito artístico bien hecha, porque es un cúmulo de perfecciones, uno de los adelantos más grandiosos del mundo, una verdadera maravilla gráfica.

De la elección de las tintas depende también mucho el buen resultado de la impresión: los tres colores han de ser muy puros; un matiz distinto dará en la combinación otro color que el deseado.

Conviene usar tintas fuertes, porque, por la poca profundidad del grabado, las tintas blandas podrían producir un empastamiento. Por esto es que suelen emplearse colores muy sólidos; como, por ejemplo, para el rojo, una mezcla de carmín y laca de garance; para el azul, azul de hierro mezclado con azul ultramar; para el amarillo, cromato de plomo ó de zinc.

Resumiendo lo expuesto para el tiraje de la tricromía, diremos que, para producirse una buena impresión, es menester:

Primera condición indispensable: papel glacé de la mejor calidad posible.

Tintas: las más brillantes y poderosas, puras, sin recargarlas de barniz.

Recortes: un arreglo adecuado á cada clisé; pues, como sabemos sobradamente, cada arreglo, por ejemplo, el amarillo, ha de producir efecto debajo del rojo y del azul, y los demás clisés igualmente, guiándose mejor por el original que por la prueba del grabador, por la razón de que una prueba de grabador, por bien que esté, como guía, nunca nos causa el efecto del original, teniendo también en cuenta que cada color por sí ha de ser lo más nítido posible.

Registro perfecto de las tres planchas; buena máquina; limpieza constante y vigilancia extremada en la exacta igualdad de los tonos.

En la tricromía no debe mirarse la cantidad, sino la calidad.

Así procediendo, y con alguna práctica, que crea las especialidades, se puede llegar, como se llega, á la producción en gran escala de la tricromía, dándole aplicaciones infinitas.

Superioridad artística

Hemos visto de Alemania, Austria, Francia, Italia, Inglaterra y Estados Unidos muchas tricromías, y examinadas concienzudamente creemos que el triunfo artístico pertenece á la Alemania.

¿Quién no ha visto la obra tan universalmente conocida, denominada *Dekorative Vorbilder*, que publica en Alemania el editor Julius Hoffmann, en la que hay gran cantidad de láminas de esta especialidad, reproducciones de grandes cuadros y acuarelas de los más célebres autores modernos? Nadie ha llegado á tal altura artísticamente.

Esto nos demuestra bien que por el gran tiraje de esta obra, que se ha hecho perfectamente bien del todo, es muy práctica la tricromía en todas sus manifestaciones, como si se tirara una simple autotipia.

En el procedimiento seguido por los norteamericanos, aunque sea igual aproximadamente, la concepción que lo preside es bien distinta, porque sus miras son más especulativas.

Los grabados, las tres planchas, no las tratan con el cariño que las tratan los alemanes, sino que sencillamente graban el amarillo, el rojo y el azul, como grabarían cualquier grabado directo. Y por esto es que hacen más tricromías de productos industriales que de productos con miras artísticas.

Por otra parte, con el procedimiento de la tricromía, debido á los adelantos fotomecánicos que se poseen actualmente, se han atrevido los norteamericanos hasta á reproducir objetos del natural. La prueba ó demostración son los grandes y nume-

rosos catálogos que vemos, impresos en esos preciosos papeles glacé que no tienen rival en el mundo entero.

Los italianos, de algún tiempo á esta parte, dentro de estos procedimientos gráficos han hecho grandes adelantos, que en el fondo son copias de los alemanes, porque los artistas italianos sienten más el arte alemán que el crudo yankee.

¿Es menester citar la fiebre poderosa gráfica de algún tiempo á esta parte de Génova, Milán, Turín, de los Institutos gráficos de Bérgamo, de donde salen tan notables grabadores de estos últimos procedimientos?

Inglaterra se distingue, colocándose entre lo mejor del mundo artísticamente y también comercialmente.

Francia es un *poutpourri*, en donde se hace de todo sin escuela determinada, produciéndose desde lo más ordinario á lo más fino.

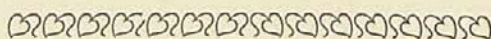
En suma, los mejores tricromistas técnica y artísticamente, hasta hoy, son los alemanes.

Unas palabras más como final

Digamos aún para terminar.

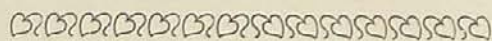
Se ha intentado reproducir de la naturaleza animada directamente; pero por efecto del movimiento de las luces del natural no se han podido conseguir los bellos efectos de la reproducción de cuadros, acuarelas y otras obras artísticas, que tienen más bien fijados los colores y las luces.

Por otra parte, la necesidad de hacer tres placas hace casi imposible que se pueda dedicar la tricromía á la reproducción de la naturaleza animada, por la razón de que en cada placa puede producirse un cambio en los colores, en las luces y hasta en la posición de los objetos ó vistas que se pretenda reproducir; y por esto es que se limita este precioso procedimiento gráfico á reproducir objetos de arte y naturaleza muerta; pero esto se hace con tal perfección que no es posible hacerlo mejor con cualquier otro procedimiento de los conocidos.



Imprenta Nacional de Washington

Este grandioso establecimiento hace las impresiones oficiales de 48 Estados de la Unión, y ocupa 1.400 cajistas; posee 48 linotipias, 36 monotipos, 258 máquinas de gran formato, 12 rotativas y 20 minervas. Una rotativa para tarjetas postales imprime 100.000 por hora. Los talleres de encuadernación ocupan 1.500 mujeres. Todo el personal suma 4.500 empleados. Las horas de trabajo son de nueve á cinco.



Distribución de los blancos

Hemos observado siempre en nuestras imprentas una rutina tan antiartística en lo que se refiere á la distribución de los blancos en cabezas, títulos intermedios, portadas y demás labores tipográficas, que no comprendemos como es tan desconocida una regla de arte *que entra por los ojos*, valiéndonos de una locución vulgar.

Y, cosa rara, si alguna vez nos hemos permitido hacer pertinentes observaciones, se nos ha contestado con aquella vieja cantilena de que "son detalles de poca monta, de los cuales nadie hace caso", que tanto contribuyó años atrás en perpetuar vicios y prácticas que imposibilitan el desarrollo del arte.

No hay detalle que no tenga su valor propio y su importancia en el conjunto de la obra, y este de la distribución de los blancos afecta nada menos que la estética, sin la cual no hay arte.

Los buenos regentes de la vieja Europa, muy competentes ellos, al hacer la revisión de los trabajos, van marcando los blancos mal puestos con tanta parsimonia que á veces se preocupan de un punto; y así los cajistas van aprendiendo la belleza de su buena distribución.

Aquí cuesta mucho corregir el defecto, que forma escuela, pero escuela viciosa, de mal gusto: si viene un título en la composición del texto, invariablemente línea blanca del mismo cuerpo arriba y otra abajo del título; si se ha de poner un bigote, lo mismo; y es ya sumo cuidado si en una carátula se tiene en cuenta la rebarba del tipo 24, 36 ó 48 para los blancos, que van repartiéndose, con una igualdad desesperante, lingotes del 12 ó del 24 entre los títulos sin distinción alguna, preocupándose sólo de llenar la página.

Afortunadamente, las nuevas formas *Art Nouveau* de las carátulas han hecho fijar más la atención hacia los efectos del grupo y de la línea y de los grandes ó pequeños espacios, dándose mejor cuenta de que el blanco tiene tanta importancia como el negro, y que en la proporcionalidad artística se revela el sentimiento estético.

Pero en las formas clásicas, basadas más ó menos en el modelo conocido por Jarro de Médicis, en que tanto afea ó hermosa la buena ó mala colocación de los blancos, aparte del buen gusto y propiedad de las titulares, no se han hecho capaces nuestros cajistas y aun regentes del valor del blanco, distribuyéndolo con tanta simetría que resulta antiestético.

Es muy difícil si no imposible establecer reglas para las portadas, porque no hay otra real que el buen gusto del obrero, y dentro de ese buen gusto hay notables diferencias, acentuándose en cierto sentido más ó menos según el temperamento, educación ó efecto que le produzca á cada uno, puesto que cuando el arte interviene no habla á todos por igual.

Ya que no reglas, queda una práctica que debiera seguirse siempre, por la cual se revela la justa proporcionalidad, su belleza. Y es esta sencillamente: hacer varios ensayos con alteración de blancos, recargándolos ó disminuyéndolos en un sentido determinado, y haciendo varias pruebas y comparando unos efectos con otros, aparece indudablemente la buena obra, la que se lleva el voto de la mayoría. Entonces puede notarse un efecto muy natural en todos los que la observan: que á cada uno le parece que no puede ser de otro modo que como es, y que toda alteración sería como querer destruir una obra artística.

Nosotros hemos visto, siguiendo este racional procedimiento, como en un principio han sido menester seis ú ocho pruebas distintas, de las cuales el buen gusto va eliminando las que desde luego son conceptuadas malas, y de las restantes se va pronunciando el voto á favor de una ú otra, y haciendo algunos retoques y nuevas pruebas, de las buenas se escoge por fin la triunfante. Y hemos visto, repetimos, como formándose así el buen gusto artístico, á la continuación han sido bastantes dos ó tres ensayos para resolver pronto la forma adoptable, y llegar hasta componer de primera intención la forma definitiva por la educación artística que prácticamente se ha hecho.

En una escuela profesional no podría enseñarse mejor la confección de portadas que de esta práctica manera. Todo lo más podría el profesor explicar la teoría de la agrupación de las líneas y de la separación de los grupos ó conceptos constituyentes del frontispicio del libro; por ejemplo, si el nombre del autor se pone en primer término, deberá separarse bastante del título de la obra; este título formará una ó dos líneas, explicando la importancia de cada fragmento y la proporcionalidad en la altura y fuerza de los caracteres, con sus blancos correspondientes para destacarse de modo inconfundible con lo anterior y posterior; se disertará sobre la colocación de las preposiciones, conjunciones y artículos, no como se hace aquí centrándolos entre uno y otro título, sino que deben aparecer algo más cerca de las palabras siguientes que de las precedentes; se enseñará el orden de formación de los subtítulos, si los hay, y el de la agrupación de los conceptos de orden inferior, de aquellos que en cierto

modo no forman parte del tema de la obra, como, verbigracia, "Obra declarada de texto por la Facultad, etc.". Se explicarán, en fin, todas las partes y componentes de la carátula, su importancia, su forma, la propiedad de los caracteres, cuanto verdaderamente es explicable para producir la portada de un libro; pero no podrá enseñarse sino por el procedimiento práctico descripto la buena distribución de los blancos, que es nuestro tema, y no el de la composición; y tan cierto es esto, que en los mismos manuales técnicos no se dan teorías, sino algún ejemplo práctico: no hay más teoría, como hemos dicho, que el sentimiento estético de cada uno; pero la igualdad de blancos que criticamos no revela ningún buen gusto, sino la completa ausencia de toda noción de arte.

Véase para mejor ilustrar este punto el ejemplo que se inserta al pie de esta página. La primera portada, con igualdad de blancos; la segunda, con artística desigualdad.

Digamos algo ahora respecto de los blancos en los títulos, capítulos, rayas ó bigotes de separación, etc., que figuran en la composición de un libro, revista ó cualquier impreso.

Desde luego tiene que discurrirse acerca de las funciones propias de cada título ó de cada línea separativa de material. Razonando bien se está en camino de trabajar como se debe.

Así, hemos de pensar que un título es el tema de lo que á continuación se va á tratar, y, en consecuencia, este tema debe propiamente acercarse más á la materia siguiente en que se desarrolla que á la anterior, que pertenece al tema precedente; y no debe colocarse á igual distancia de la materia precedente que de la subsiguiente, porque entonces parecería como una frase que se quisiera destacar de la composición, figurando una sola materia de ambas.

De este modo, si en una composición del cuerpo 8, verbigracia, las distintas partes de un discurso se marcan con sus respectivos títulos de un 8 negro, aunque más no sea, no se pondrá, como sucede, línea blanca arriba y abajo del título, porque, en primer lugar, según el tipo, á lo menos la titular tendrá un punto de rebarba, y entonces aparecerían á la vista 8 puntos en la parte superior y 9 en la inferior, es decir, acercándose más á la materia precedente que á la subsiguiente, contra la razón natu-

CORALTO J. PASTOR

LA ESTÉTICA

EN LA

COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA

CONFERENCIA

DADA EN EL INSTITUTO DE ARTES GRÁFICAS

DE BUENOS AIRES

EL DÍA 10 DE MAYO DE 1905



BUENOS AIRES

IMPRENTA DEL INSTITUTO

1905

CORALTO J. PASTOR

LA ESTÉTICA

EN LA

COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA

CONFERENCIA

DADA EN EL INSTITUTO DE ARTES GRÁFICAS

DE BUENOS AIRES

EL DÍA 10 DE MAYO DE 1905



BUENOS AIRES

IMPRENTA DEL INSTITUTO

1905

ral de las cosas. Y por esto no debe centrarse el título (ni aunque no tuviera rebarba la letra), sino, teniendo en cuenta otra regla, la del registro de la composición (también casi desconocida), poner antes del título una línea blanca del 10, y después del título una del 6, y las tres líneas formarán los 24 puntos exactos, que no alteran el registro, y el lector con estos blancos se hace cargo en seguida que la materia del punto precedente está agotada, y que se va á disertar sobre otra, como el título indica.

Entonces hay propiedad en la composición y hay arte.

Síguese la regla de proporción explicada en composiciones de cuerpos mayores y en obras en que se haga ostentación de blancos, acentuando más éstos en el sentido indicado, doblando, triplicando, cuadruplicando el blanco superior, según los casos, y siempre resultará elegancia y arte.

A la inversa debe procederse cuando la composición es compuesta de materias distintas, como una miscelánea, ó á modo de capítulos separados con una raya, un bigote ó un adorno cualquiera, siguiendo otro título y otra materia.

Entonces no debe ponerse, como vemos frecuentemente, línea blanca ó lingote antes de la raya, otra igual después de ella, en seguida el título, otro blanco igual, y á continuación la materia. No. Debe pensarse primero que la raya ó adorno cierra la composición precedente, y, por tanto, que á ella debe acercarse visiblemente; que se toma naturalmente un descanso en la lectura al terminar un tema ó punto, avisándole al lector su conclusión con la raya ó adorno, especie de llave que lo cierra, y que después se proseguirá ó no otra materia, y que de continuarse otro asunto lo indicará un nuevo título.

Conforme este natural raciocinio, se pondrán 6 puntos de blanco al concluir el tema; raya de 2 puntos; 10 puntos de blanco; título, 8 puntos; 6 después de blanco, y á seguida la composición: total, 40 puntos, ó 5 líneas del 8, sin alteración del registro.

Caso que se ponga bigote ó adorno de 3 ó 4 puntos, en lugar de filete ó raya de 2 puntos, estos puntos de más se quitarán de la línea blanca anterior al bigote ó adorno; ó, según el dibujo de éstos, podrá mermarse un punto del blanco anterior y otro del posterior al adorno.

Siguiendo esta regla, duplicando ó triplicando los blancos, en composiciones de cuerpos mayores proporcionalmente, ó cuando sea menester aumentar los blancos por cualquier causa, se hará la composición con arreglo á las buenas formas artísticas.

Debe también tenerse en cuenta, cuando la línea final de materia es muy corta, que

ésta ya lleva suficiente espacio, debiendo suprimirse los 6 puntos de blanco siguientes que corresponderían. Entonces se arreglan las proporciones dadas en sólo 4 líneas del 8, ó en 5 repartiendo los puntos adicionales siguiendo la escala referida.

En los capítulos de un libro debe observarse igual régimen: si, por ejemplo, adoptamos un blanco inicial de 6 cíceros, después de la línea CAPÍTULO.... pondremos 1 cíceros de blanco, el título que el capítulo contenga, y 3 cíceros de blanco después, y á seguida el texto; pero si el capítulo contiene varios puntos (según el orden del libro), y éstos se determinan con sus respectivos títulos, entonces el blanco debe ser inverso; esto es: después del Capítulo, 3 cíceros de blanco, el título, y 1 cíceros de blanco; para seguir en los otros títulos del capítulo el mismo orden del blanco superior al título, como ya se ha explicado antes en caso análogo.

Regularmente, cuando los capítulos contienen varios asuntos que se clasifican con sus respectivos títulos, se inserta un sumario, para que el lector tenga idea de todos los puntos que el capítulo abarca. En este caso, después de la línea CAPÍTULO, se pone 1 cíceros de blanco; á continuación el sumario en la forma francesa de costumbre, ó sea la primera línea llena y las demás entradas con uno ó dos cuadratines, según la medida; después 3 cíceros de blanco, el título del primer punto y 1 cíceros de blanco entre éste y el texto. Y en esta proporcionalidad conforme formato ó riqueza de blancos adoptada en la obra.

En honor á la verdad, debemos hacer constar que en esta parte se observan generalmente las buenas reglas, admirándonos que en los demás casos no se sigan.

En el artículo *Estadística* inserto en el primer número, ya hicimos notar el mal efecto que causa centrar un título en las cabezas de los cuadros, aunque no se tenga en cuenta más que la rebarba del tipo, lo que nos ahorra entrar en la explicación de este punto.

En tarjetas, facturas, memorándums, y demás trabajos comerciales, como suelen confiarse á cajistas expertos, que se preocupan bastante de la estética, los blancos se presentan mejor distribuidos, aunque en detalle se podría observar la influencia del vicio que combatimos, fruto de una mala educación ó del descuido de la enseñanza de las buenas reglas.

Por lo demás, en trabajos comerciales sería bien difícil explicar la buena distribución de los blancos, como sucede con las portadas de los libros, porque ya se penetra en la parte del sentimiento artístico de cada uno. Para esto no hay más que estudiar los buenos modelos, como se estudian para la composición en general y el colorido.

Juzgamos bastante lo dicho para comprender las reglas del Arte en la distribución de los blancos, parte esencial de la estética en la composición tipográfica.

Pretender explicar todos los casos en que la buena ó mala distribución de ellos hermosea ó afea la obra, sería tarea interminable, y más propia de un extenso tratado que de una revista, que tiene que atender muchos puntos á la vez; y más que un tratado, es mejor la enseñanza práctica con muchos ensayos y pruebas, para lo cual sería menester la escuela especialista del arte de la composición tipográfica, tan necesaria y que nunca podemos ver planteada entre nosotros.

Composición tipográfica por telégrafo

Actualmente está en uso, adoptado ya por los gobiernos de Inglaterra, Alemania y Rusia, el telégrafo impresor inventado por Donal Murray.

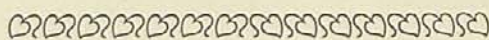
Ahora se está estudiando la aplicación del aparato Murray á las máquinas de componer, habiéndose ensayado con éxito en linotipos y monotipos.

De manera que se está próximo á verse realizada la composición automática de los tipos de imprenta por telégrafo, combinándose las máquinas de componer con el telégrafo impresor Murray.

Dice Mr. Murray que con su aparato se puede doblar la velocidad de la máquina de componer, y el ahorro de tiempo es de capital importancia para el periodismo. Además, la máquina Murray es la única automática que permite hacer las correcciones por el mismo cajista mientras está parándose el tipo automáticamente.

Cuando un despacho llega á la estación receptora, está representado por un número de agujeros perforados en una cinta de papel, que hace funcionar las teclas correspondientes de la máquina de escribir, moviendo su juego rodante hacia atrás cuando fuere necesario y funcionando como si fuera por mano humana. De la misma manera se hace funcionar la linotipo ó monotipo.

Así se efectuará la transmisión de noticias á grandes distancias y al mismo tiempo su composición, suprimiendo todas las operaciones ó labores intermedias entre la recepción del despacho y la entrega del original al linotipista, quien con esta invención podrá entregar la composición para la estereotipia ó para la máquina de imprimir momentos después de recibida la noticia ó al mismo tiempo que se entregaría escrita ó impresa por la máquina de escribir como original.



La fundición de tipos y la imprenta en el Japón

La Revista de Artes Gráficas *Cowans*, que publica en Melbourne (Australia) la casa Alex. Cowan & Sons Ltd., por cierto una de las más notables revistas del mundo en su género por su excelente impresión y buen gusto, inserta en su número 5 del corriente año un interesante artículo referente á la imprenta y fundición de tipos en el Japón, que no hemos podido resistir el deseo de darlo á conocer á nuestros lectores, en la firme convicción de que será leído con gusto, mucho más ahora que los asuntos japoneses ocupan la atención de todos los pueblos.

Al efecto, se ha encargado de la traducción directa del inglés al español el señor Tomás Armando Kehoe O'Donohoe, muy competente en ambos idiomas y que conoce las materias gráficas, para que se conservara en lo posible la verdad original.

He aquí el trabajo de referencia, original de Mr. E. R. Peacock, noógrafo australiano y visitante del País del Sol, que describe lo que ha visto, y, por tanto, mucho más interesante y digno de crédito.

“Caminando por una calle angosta de un pueblo interno del Japón, me encontré con una antigua imprenta japonesa; y me interesaron tanto los métodos curiosos adoptados para alcanzar resultados tan notables como los que veía, que penetré resueltamente en ella.

La obra emprendida por un joven impresor japonés era evidentemente un stock de fajas, impresas en oro y tres colores, produciendo una de sus impresiones el efecto de un arco iris.

No tenía tipos ni cajas. Las impresiones se hacían únicamente por medio de clisés de madera. El diseño era evidentemente tomado del natural, los distintos colores separados, y cada color grabado en diferentes partes del clisé, utilizando ambos lados. El impresor, sentado en el suelo, sostenía el clisé entre sus rodillas, desviándolo desde el suelo hasta la altura del pecho; aplicó la tinta, que era semi-fluida, con un cepillo; preparó su pliego para el clisé, y tomó su impresión frotando el respaldo del papel con un disco redondo y semi-achataado, de un modo parecido á la manera como se sacan las pruebas de grabados; mientras imprimía el oro, las otras partes las cubría con un trozo de papel para evitar su impresión; y este trabajo se hacía tan delicadamente, que muy poco le excede la estampación moderna.

El disco con el cual se sacaba la impresión era hecho de madera, cubierto por un pedazo de corteza de bambú, estirado y asegurado para atrás, formando una manija.

Solicité permiso para imprimir, que me fué concedido, causando la hilaridad de toda la familia, que se reunió al joven impresor movida de natural curiosidad; después de vanos intentos, pregunté por el precio de mil fajas, que cuestan 3 yen (6 s.), y habiéndole propuesto al impresor la compra de la imprenta, obtúvelo todo por la ridícula suma de 2 yen (4 s.).

Infinidad de figuras, cuadros y servilletas japonesas son impresas en la forma descrita.

En Gifú visité una gran imprenta, donde trabajaban centenares de hombres, mujeres y niños de ambos sexos, que lo hacían con tanta habilidad, experiencia y actividad, que parecía que la maquinaria más moderna no podría superar en calidad y perfección, mientras el alegre temperamento de los obreros daba al trabajo el aspecto de un juego, en vez de la grave apariencia que en todas partes caracteriza á tan imperiosa obligación.

Allí se aplicaba la tinta por medio de una muñeca de trapo mojado, en vez de cepillos. Era el papel tan sencillito, transparente y fino que se requería una mano muy delicada para manejarlo.

Mientras la mano derecha entintaba el clisé, la izquierda recogía el pliego, siendo las dos manos necesarias para hacerlo marcar, y entre tanto que la diestra frotaba con el disco, la siniestra se preparaba para retirar el pliego impreso, pasándolo al ayudante, cuyo deber era apilarlos cuadradamente. El tiraje es más ó menos unos 400 ejemplares por hora. El papel es tan liviano, que el aire de abajo lo levanta y lo preserva así de ensuciarse.

El clisé se coloca sobre una superficie plana ó mesa, de la cual forma parte integrante un marco en el cual se coloca un lienzo á manera de tímpano; este marco es abisagrado para que pueda caer ó cerrar sobre el clisé. El lienzo es saturado con tinta, de manera que cuando se baja el tímpano sobre el clisé, queda éste entintado. El pliego se imprime en la forma anteriormente expresada, por medio de frotaciones con el disco de madera semi-achatado sobre el respaldo del papel.

Los modelos más grandes y más vistosos usados para sombrillas y linternas están impresos por una serie de patrones, cortando cada color de papel grueso aceitado, para luego registrarlo debidamente.

El color es líquido y aplicado con cepillo.

Después de producido en esta forma el diseño general, niñas muy expertas terminan artísticamente el trabajo á mano.

Tal es el procedimiento para imprimir usado por más de mil años en el Japón, y hasta el presente millares de figuras y servilletas obtenidas en esta forma son remitidas á todas partes del mundo.

El arte de imprimir en el Japón fué introducido de Corea durante el siglo 18, poco tiempo después que los sacerdotes de Budha entraron en la ciudad.

Los coreanos fueron los primeros en usar tipos móviles. Grababan los caracteres en bronce, siendo el pie de las letras terminado en punta; al concluir de armar la página se colocaba cara abajo, derramándole plomo encima, y de esta manera obtenían una especie de clisé sólido para imprimir.

Hecha la edición se derretía el plomo, quedando el tipo de bronce utilizable para nuevos trabajos.

Los japoneses no empleaban este método: solían cortar y grabar caracteres en trozos separados de madera, uniéndolos para imprimir; pero la enorme cantidad de caracteres que tenían que emplear hacía el trabajo largo y dificultoso; por lo mismo abandonaron estos tipos móviles, sacando sus impresos de clisés, no solamente figuras, sino pesados volúmenes también.

Cuando recordamos que hasta treinta años atrás éste fué el único procedimiento usado en el Japón, y ahora vemos imprentas montadas con las mejores y más modernas maquinarias de fabricación europea, publicando cientos de diarios y miles de libros anualmente, pudiendo hacer competencia en producciones literarias con las firmas más reputadas del mundo, no podemos dejar de reconocer, en medio del mayor asombro, que es maravillosa la transformación.

Según me dijo un agente de la *Bible Society*, una firma japonesa intentaba imprimir y encuadernar en el Japón la Biblia inglesa, pagar gastos de transporte y derechos hasta Nueva York, con un 20 % menos de lo que pueden hacerlo en Norte América.

Para trazar mejor esta transformación, es necesario dar á conocer algunos detalles referentes al primer fundidor de tipos é impresor en el Japón moderno, señor Motogi Nagahisa, nacido en el año 1824.

Todavía joven y residiendo en Nagasaki, era el intérprete de los pocos extranjeros (holandeses) que les era permitido comerciar con su país, cuando era aún una nación ermitaña.

Oyó hablar de la guerra que Francia é Inglaterra sostenían contra la China, creyendo que vendría un tiempo en que el Japón se vería obligado á abrir sus puertas al comercio europeo, y que, por lo tanto, era necesario prepararlo para ésto, adquiriendo el mayor caudal posible de conocimientos

sobre las artes y ciencias europeas; deduciendo que las más importantes eran la imprenta y la mecánica, con especialidad las máquinas á vapor.

Adquirió los dos primeros vapores entrados al Japón, dirigiéndolos personalmente en sus respectivos comercios con el Imperio; mas esto no es la parte esencial de nuestro interés, por decirlo así, sino demostrar más palmariamente el carácter enérgico á la par que emprendedor del señor Nagahisa.

Cuando consiguió un libro impreso en Europa, quedó admirado de su excelente tipografía, convenciéndose de que era impreso con tipos móviles y por medio de procedimientos muy distintos á los que empleaban sus compatriotas. Le dijeron que los tipos eran hechos de plomo, y éstos formaban un molde; entonces emprendió la tarea de fabricarlos.

Cortó caracteres de cuerno de búfalo, uniéndolos con plomo, cortó de acero y los unió con bronce; mas todo en vano, viéndose varias veces obligado á desistir de sus tentativas.

Se enteró que en Sanghai se fabricaban tipos, y allí envió personas para que estudiaran el arte de fundir; pero inútilmente, puesto que lo mantenían en el mayor secreto. Ultimamente, por el año 1870, con la ayuda de misioneros americanos, adquirió mayores conocimientos y estableció una fundición de tipos, siendo desde esa época el continuo y rápido progreso de tal industria en su país, pues en la actualidad son varias las fundiciones de esa índole establecidas en el Japón. El primer establecimiento fundado por Motogi Nagahisa fué trasladado desde Nagasaki, lugar de su fundación, á Tokio, siendo con ese motivo varias las imprentas y diarios establecidos en diferentes puntos de dicha ciudad.

Estudiando la fundición de tipos de Tokio, parece imposible que en tan corto lapso de tiempo hubiera logrado el adelanto que tiene en la actualidad, contando un total de 500 obreros de ambos sexos y distintas edades. Su gerente actual es el señor S. Nomura, quien á una habilidad é inteligencia excepcional une una cortesía sin límites.

Como es de suponer, su mayor dificultad estriba en la preparación de sus obreros, habiendo fundado para ese objeto una escuela en la misma fundición, la que se encuentra instalada en un departamento especial, el que á su vez está dividido en tres secciones.

La primera sección es para niños, donde se les enseña lectura, escritura y aritmética durante unas horas del día, dedicando las restantes al trabajo de fundición. La segunda es destinada á obreros, cuya prepa-

ración intelectual les permita recibir lecciones teórico-prácticas de electricidad, química, matemáticas y ciencias aplicadas.

En una pieza anexa á esta división, un sinnúmero de niños obreros aprenden á escoger y distribuir debidamente los tipos.

La tercera sección es dedicada á las niñas, las que exclusivamente se consagran á la conclusión definitiva del tipo.

Este sistema de establecer una escuela junto á la fábrica, logrando así que los hoy alumnos sean más tarde inteligentes obreros, no es común en el Japón, país excéntrico que no admite un extranjero en sus establecimientos.

El mundo ha sido sorprendido con la destrucción y toma por el ejército japonés de la fortaleza de Port Arthur, que según la autorizada opinión de inteligentes técnicos militares era de todo punto inexpugnable; mas no es exagerado asegurar que las resultantes de las combinaciones terrestres-navales de las fuerzas del Japón no son nada en comparación con la habilidad é inteligencia que en las artes gráficas han sabido demostrar; y bien puede decirse que lo uno es el complemento ó consecuencia lógica de lo otro.

Los japoneses usan los caracteres chinos (en parte) para algunos impresos, siendo difícil decir cuántos caracteres son; pero para publicar un diario se requiere á lo menos 6200 de ellos separados, con un suplemento no menor de 200.000 piezas de cada tamaño. Para libros de oficina unos 20.000 caracteres son necesarios, siendo un stock completo con cerca de 60.000; pero debido á que muchos de ellos son rarísimos, se les suprime por pedazos en blanco ó ciegos, y como cada imprenta cuenta con un grabador, éste graba el tipo ó figura cuando es necesario.

Como la escritura chinesca es un sistema de figuras, cada pieza representa una idea definida, y esto hace difícil expresar ideas abstractas, razón por la cual los japoneses le añadieron una serie de 47 caracteres para representar el sonido de las vocales, empleando dicha serie á veces sola y otras en combinación con los caracteres chinos, bien como suplemento ó explicación de los mismos.

Un caballero japonés, que era un competente alumno inglés, me aseguró ser más fácil comprender la imprenta japonesa que la inglesa, aunque para la técnica se emplean los signos y términos ingleses.

Visitando los varios departamentos en que está dividida la fundición, no dejaba de sorprenderme el notable grado de adelanto que esa industria ha logrado en el Japón, costando creer que fuera tan reciente su implantación. He aquí algunos detalles, que

aunque pobres, pueden sin embargo dar una somera idea de la forma en que está organizado el establecimiento: Los grabadores cortan el carácter, y la matriz se hace por el sistema de electrotipia, con suma delicadeza. El departamento de conclusión tiene su parte de interés, donde dos hileras de niñas y mujeres adultas, de un admirable aseo personal, terminaban y frotaban el tipo en medio de risas y grande animación.

Este trabajo lo vi hacer en Norte América, Alemania é Inglaterra, mas nunca con tanta ligereza como en el Japón. No solamente funden caracteres chinos y japoneses en este establecimiento, sino también caras y hasta excelente escritura sistema americano. La pieza de componer ocupa todo un piso dividido en cuadros de 12 por 8 pies, los que están divididos por tres hileras de estantes que afectan la posición de plano inclinado, sobre los cuales están colocadas las cajas, las que son de un tamaño de once por quince pulgadas, habiendo treinta y seis de ellas en cada hilera.

Examiné una caja, pudiendo ver que contenía 120 caracteres diferentes; de modo que el número total de ellos en cada cuadrado es de 12.000, conservándose todo el tipo en posición vertical.

Un regular número de niños son los encargados de retirar los caracteres del cuadrado para llevarlos al compositor, quien los coloca por su orden correspondiente.

Hacen algunos trabajos en inglés, ignorando el compositor lo que compone; sin embargo, es de notarse la ligereza con que trabajan, aunque suelen incurrir en errores.

El departamento de máquinas tenía algunas inglesas, de fabricación marca "Wharfedales" y otras del mismo modelo fabricadas en el Japón; todas en un orden y estado de conservación admirables.

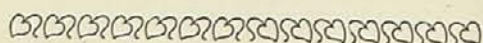
Era precioso el aspecto que ofrecían varios hombres de color trabajando alrededor de esas máquinas, con parte del cuerpo ligeramente cubierto por medio metro de lienzo sujeto á la cintura, asegurándose que por su inteligencia y actividad compiten con los mejores obreros del mundo.

El establecimiento cuenta también con un pequeño departamento de litografía con varias máquinas y prensas; con un salón donde celebran sus conferencias los jefes de la casa, viéndose en este salón algunas vidrieras que guardan los diferentes trabajos hechos expresamente para varias exposiciones internacionales, como también los premios adjudicados á los mismos. En la parte más visible del mencionado salón está colocado el retrato del fundador, señor Motogi Nagahisa, hombre exento de todo egoísmo personal, sincero, humilde y perseverante en sus empresas, las que siempre

eran en beneficio de su nación. Solía decir á sus empleados, que los impuestos eran al fin gotas de sangre sacadas del corazón, no debiendo un buen gobierno jamás abusar de las prerrogativas ó privilegios que confiere el poder.

¡Dónde encontrar otro Motogi, tan justo en sus principios, tan sano de corazón!

Si su vida se hubiera prolongado, en cuánto no sería beneficiado el imperio del Japón!"



Tintas para timbrar

A menudo se nos ha consultado respecto de las tintas especiales para timbrar membretes de cartas, sobres y documentos, en los cuales se imprime en relieve el nombre y dirección de una razón social ó de corporaciones, por medio de la maquinilla apropiada para estas impresiones de relieve meramente en blanco ó con un color.

Creemos, por tanto, útil para todos una breve explicación del procedimiento apropiado para esta clase de timbrados con una tinta.

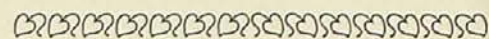
La particularidad de las tintas para estas impresiones es que se secan al aire en seguida; y por esto, más conveniente es prepararlas en cada caso al momento de ser usadas.

En consecuencia, lo más procedente es adquirir la tinta en polvo, como se expende en nuestra Casa, dando los mejores resultados.

La preparación de esta tinta se hace moliendo el polvo con aguarrás y un poquito de barniz copal, damar ó cristal, según el color deseado; para que el colorado resulte limpio y brillante, debe emplearse el barniz cristal.

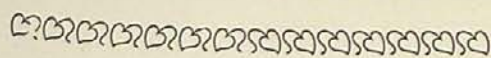
Nunca, en ningún caso, debe ponerse ni una gota de barniz litográfico, ni aceite de lino, porque la impresión no secaría nunca, y ensuciaría el papel.

Tal es, con toda sencillez, el modo de obtener buenas tintas para estas especiales impresiones.



Autotipia bicolor

Una demostración práctica de este procedimiento nos la da el Sr. L. J. Rosso en el Suplemento con que obsequiamos á nuestros suscriptores en este número, de cuyo procedimiento diremos algo más en el número próximo.



Exposición Internacional del Fotograbado

De sus Procedimientos y de las Obras de los
artistas belgas dedicados á la ilustración
del Libro.

El *Círculo de Estudios Tipográficos de Bruselas* celebrará, en febrero del año próximo, el 10º aniversario de su fundación.

Para conmemorar dignamente este suceso, el círculo ha acordado poner en práctica el útil proyecto de resumir en parte la obra internacional del fotograbado, al mismo tiempo que de sus distintos procedimientos y de las obras de los artistas belgas dedicados á la ilustración del Libro.

A tal propósito se ha formado un comité, bajo el alto patrocinio de M. Francotte, ministro de la Industria y del Trabajo, y bajo la presidencia de honor de M. de Mot, burgomaestre de Bruselas. Entre otras personalidades, forman parte de dicho comité: Mlle. Louise Danse, aguafortista; M. A. Bénard, impresor; M. Paul Claessens, encuadernador artístico, presidente de la Cámara sindical de encuadernadores; M. J. E. Goossens, impresor; M. F. Larcier, impresor-editor; M. A. Malvaux, fotograbador; M. Paul Otlet, secretario general del Instituto internacional de Bibliografía; M. Louis Titz, profesor de estética de las artes decorativas en la Academia Real de Bellas Artes de Bruselas; y artistas como M. Privat-Livemont, G. Roosen, etc.

La Exposición estará dividida en seis clases, comprendiendo: el fotograbado y heliogravado; la fotozincografía; las impresiones fotomecánicas; los dibujos ó fotografías de máquinas de imprimir especiales para el fotograbado y el material empleado para su producción; las obras de los artistas belgas creadas para la ilustración tipográfica; las publicaciones consagradas á los procedimientos y á las aplicaciones del fotograbado.

Nunca exposición alguna de este orden ha sido efectuada en Bélgica. Como era de prever, los organizadores han recibido inmediatamente importantes adhesiones, lo mismo nacionales que extranjeras, y el éxito de su proyecto parece desde ahora ya asegurado.

La Exposición internacional del Fotograbado, que se inaugurará en febrero de 1906 en Bruselas, no interesará solamente á los profesionales, sino que llamará poderosamente la atención del público, al cual las artes gráficas han atraído siempre su curiosidad y á menudo le han excitado su admiración.

Esta exposición se ofrecerá como una preciosa enseñanza, no solamente á los laboriosos y estudiosos de la corporación, sino también á aquellos que por uno ú otro concepto han hecho imprimir algo, es decir, á todo el mundo.

Y como una serie de conferencias demostrará á los visitantes el valor y la utilidad de los procedimientos señalados á su atención, esta exposición podrá contarse entre las manifestaciones más importantes debidas á la iniciativa del *Círculo de Estudios Tipográficos de Bruselas*.

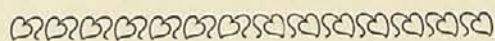
Según el reglamento publicado, las pruebas expuestas en las tres primeras secciones podrán acompañarse de los originales, para el estudio comparativo.

El espacio requerido para cada expositor le es dado gratuitamente. Los gastos de envío y retorno son á cargo y riesgo del expositor; pero el comité se encargará de la colocación de los objetos en la Exposición y del embalaje y requisitos para su devolución.

El catálogo de las obras y productos exhibidos será hecho por el comité. Cada expositor está invitado á suministrar una noticia detallada relativa á su exposición para la redacción del catálogo.

Las recompensas ó distinciones consistirán en diplomas de medallas de oro y de plata. Cada expositor recibirá un diploma conmemorativo.

(*Revue des Arts Graphiques* — París).



Tipos y Adornos

En los modelos de este número empleamos algunos adornos y tipos de la renombrada fundición de Schelter & Giesecke de Leipzig, de los cuales la casa Curt Berger y Cía. siempre tiene cantidades disponibles para la venta. Los materiales del modelo de la tapa del catálogo de *Flores Artificiales*, son de la serie 370; los clisés tienen el número 30138-39 respectivamente; y los adornos del *Ex-libris*, son de la serie 300, de la misma fundición.

El adorno del *Menu*, es de la segunda serie de los "Martagon" de la fundición Wilhelm Gronau, de Berlín.

Los demás materiales son de otras fundiciones.

Damos estos detalles por juzgarlos de interés para aquellos de nuestros lectores que deseen adquirir algunos de estos buenos materiales; los que deben dirigir sus pedidos á la casa Curt Berger y Cía., que es la que tiene en esta República la representación de las citadas fundiciones.

Boletín Oficial de la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina

Secretaría Social: DEFENSA 435

Horas de oficina: de 11 a. m. á 5 p. m.



Primer aniversario

El 3 del corriente mes de noviembre celebra la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina su primer aniversario. Es, pues, oportunidad propicia para hacer un poco de historia, que no será, por cierto, historia antigua.

Hacía mucho tiempo, muchos años, que nuestro gremio sentía la necesidad de que sus miembros se unieran; pero un poco por falta de espíritu de asociación y un mucho por esa apatía que nos caracteriza y que nos hace aplazar de día en día todo esfuerzo cuya realización no responda á satisfacer exigencias inmediatas, demorábase la formación de nuestra sociedad gremial.

En diversas ocasiones, obligados á ello por circunstancias apremiantes, habíamos celebrado reuniones en las que se habló de la conveniencia de unirnos y se alabó la idea; pero cada vez que se intentaba pasar de las palabras á los hechos era siempre con resultados negativos, ó inapreciables por lo efímeros, pues más ó menos bien salvadas las dificultades del momento, cada cual volvía á quedarse en su taller, despreocupándose nuevamente de todo lo que no fuera sus intereses particulares. Sólo una vez, allá por 1897, llegóse á algo concreto. Bajo la presidencia de don Jacobo Peuser, con motivo de una huelga, y á instancias de la Unión Industrial Argentina, los principales establecimientos gráficos de la Capital constituyeron una sociedad que alcanzó á vivir aproximadamente un año. Calmada la agitación obrera que le diera origen, la sociedad empezó á languidecer y terminó por disolverse. A pesar del fracaso, — debido como siempre á la falta de espíritu de asociación y á la apatía de la masa de los industriales del ramo, — debemos consagrar un recuerdo cariñoso á los iniciadores de aquella sociedad, — varios de los cuales no existen ya, — que son en cierto modo los precursores de la actual.

Desde aquella época transcurrieron seis años sin que volviera á repetirse la tenta-

tiva de agruparnos. A mediados del año pasado, un reducidísimo núcleo de personas sólo indirectamente vinculadas al gremio, después de haber intentado en vano obtener la representación del ramo de librería, procuró evolucionar hacia el de impresores, á cuyo efecto convocó á los industriales á tres asambleas consecutivas con resultado las tres veces totalmente nulo. La intención era sin duda excelente y la buena voluntad insuperable, pero faltaba prestigio y tampoco había suficiente vinculación con el gremio.

Todos estos fracasos contribuían á persuadirnos de que la unión que tanto necesitábamos no se conseguiría nunca. Sin embargo el malestar cundía; cada cual sentía más y más la imperiosa necesidad de la unión, pero nadie se atrevía á dar el primer paso, que en estas cosas, como en todas, es siempre el que más cuesta. De este modo lo que en realidad sólo era difícil parecía imposible. Nadie creía en el éxito; las desilusiones anteriormente experimentadas aumentaban las dificultades efectivas con que se tropezaba, y hasta los más optimistas sentían quebrantada su fe.

Poco tiempo después, y nuevamente con motivo de un pedido de los obreros, — la jornada de ocho horas, — los propietarios de establecimientos gráficos celebraron una reunión en el local de la Sociedad Tipográfica Bonaerense, la benemérita institución que desde hace medio siglo prodiga su filantropía en el hogar de nuestros obreros. En esta reunión volvióse á lanzar la idea de que los patrones se unieran; después de un breve debate la idea prosperó y se convino unánimemente en llevarla á la práctica, nombrándose una comisión de tres personas que se encargara de los trabajos preliminares. Esta comisión se puso empeñosamente á la obra con un éxito que superó las más optimistas esperanzas. Obtenida la adhesión de los principales establecimientos, convocóse una gran asamblea, que, con asistencia de los representantes de noventa y tres firmas, se efectuó el 3 de noviembre en el Pabellón Argentino, local entonces de la Unión Industrial Argentina, en cuya asamblea quedó definitivamente constituida la sociedad.

Como la Unión Industrial Argentina, á la que pertenecían los principales establecimientos gráficos, acababa de reformar sus estatutos para autorizar la creación y el funcionamiento en su seno de Secciones gremiales absolutamente autónomas en todo

cuanto se refiriese á los intereses particulares del gremio respectivo y con representación propia y proporcional en el Consejo Directivo de la Asociación, la Asamblea resolvió que la nueva sociedad se incorporara á la Unión Industrial como Sección de la misma, con lo que no hacía otra cosa que adoptar la misma forma federativa de asociación que prevalece en los gremios obreros. Esta incorporación, al mismo tiempo que nos permitía conservar sin restricción alguna, — como la experiencia lo ha demostrado, — toda nuestra libertad de acción en lo relativo á nuestros intereses gremiales, nos ofrecía la gran ventaja de ponernos en contacto estrecho con los demás gremios industriales del país y nos daba intervención directa en el estudio y resolución de múltiples cuestiones de carácter general que interesan por igual á todos los gremios patronales, y en la dirección y administración de la tradicional institución representativa de la industria argentina. Desde cualquier punto de vista que se la considere, esta resolución fué, pues, acertada, y durante el tiempo transcurrido no hemos tenido nunca sino motivos de felicitarnos de ella.

La labor realizada por la Sección Artes Gráficas durante su primer año de existencia es variada é importante. Una parte de ella ha sido consignada en documentos oficiales en estas mismas columnas y la restante será conocida á medida que se produzcan sus resultados.

Por lo pronto, la irracional legislación aduanera que arruinaba al gremio, — asunto del que nos hemos ocupado extensamente en el número anterior, — ha sido corregida en todo lo que se refiere á los principales artículos que constituyen la producción de las artes gráficas, y eficazmente atenuada respecto de su principal materia prima, el papel. Lo que la Sección no ha obtenido, — ni podía esperar obtener, — este año, lo conseguirá sin duda el año próximo, pues reconocida por todos la justicia de sus gestiones, su triunfo es sólo cuestión de tiempo. Para ser francos, debemos confesar que el éxito alcanzado en esta campaña resulta mucho mayor que el que esperábamos y que es debido en buena parte á la decidida cooperación que en todo momento nos prestó la Unión Industrial Argentina ante los poderes públicos.

En cuanto á las cuestiones obreras, la acción de la Sección Artes Gráficas está en pleno desarrollo. Reservas impuestas por las circunstancias y por la índole misma de estos delicados asuntos, nos impiden entrar por ahora en mayores detalles. En este terreno tan movido se ha conseguido también mucho; pero, como es notorio,

trátase de cuestiones cuya solución no puede en ningún caso ser inmediata.

El programa de nuestra sociedad es muy vasto; á pesar de todo lo hecho, sólo estamos en los comienzos. Nuestros primeros pasos son auspiciosos. Debemos, pues, perseverar á cualquier precio en la obra tan entusiastamente emprendida y tan felizmente iniciada, y nuestra palabra de orden debe ser en todo momento: unión, unión y unión. Unidos podremos vencer todos los obstáculos que se nos presenten, por numerosos y grandes que ellos sean. Cualesquiera que sean los sacrificios que debamos imponernos es necesario, es indispensable que mantengamos á toda costa nuestra unión, agrandándola y estrechándola cada día un poco más, convencidos de que este es el único medio de realizar nuestros propósitos con beneficio general para todo nuestro gremio y también con provecho individual para todos los que formamos parte de él.

Reciban todos los consocios en nuestro primer aniversario nuestro más cordial saludo.

Declaración de la Comisión Directiva á la Asamblea general extraordinaria del 11 de octubre de 1905.

Señores consocios:

La Comisión Directiva os ha reunido en Asamblea general extraordinaria para que resolváis lo que nuestra Sociedad debe hacer ante la situación creada por la huelga á que ayer y hoy se han lanzado nuestros obreros, obediendo, según parece, un decreto de las tituladas sociedades de resistencia.

Todos vosotros sabéis que apenas fundada nuestra Sección, entabló relaciones cordiales con la Sección Unión Gráfica de la Sociedad Tipográfica Bonaerense, que nos aseguró representar, si no la totalidad, por lo menos la mayoría de los operarios del gremio. Aceptamos como base de todas nuestras gestiones en favor de la armonía de patrones y obreros — armonía tan conveniente para ambos — la concesión de la jornada de ocho horas anteriormente hecha individualmente por casi todos los establecimientos de artes gráficas; y tratamos con la Sección Unión Gráfica, además de la reglamentación del trabajo en los talleres, el trabajo á destajo y la creación de un tribunal mixto de conciliación y arbitraje, inspirándose siempre por una y otra parte todas estas gestiones en un espíritu de ecuanimidad perfecta. Los delegados de

ambas sociedades estaban precisamente citados anteanoche para terminar lo relativo al tribunal de arbitraje, cuando por diversos conductos, menos por el que correspondía, es decir por el de la Unión Gráfica, tuvimos conocimiento de que los obreros, acatando no sabemos á qué título la resolución de sociedades que, según creíamos, eran por completo extrañas á ellos, iban á adherirse á un paro general de 48 horas en señal de protesta por el estado de sitio declarado por el gobierno con motivo de la huelga de estivadores y ferrocarrileros. La Comisión Directiva, deseando definir posiciones, dirigió inmediatamente una nota á la Unión Gráfica pidiéndole se sirviera informar qué participación tiene en esta huelga y cuál es su opinión respecto de ella, y sin esperar la contestación á esa nota, — contestación que no hemos recibido todavía, — creyó conveniente citarlos á asamblea para que, después de estudiar serenamente la situación que nos ha sido creada por la adhesión de nuestros obreros á la resolución de las sociedades de resistencia, resolváis la actitud que corresponde asumir, sin perjuicio de determinar más adelante, cuando estemos en posesión de todos los elementos de juicio necesarios, lo que sea del caso con respecto á nuestras relaciones con la Unión Gráfica, que á primera vista parece no representar á los obreros, ó, si los representa, no haber procedido en esta circunstancia en la forma que correspondía.

Por lo que se refiere á resoluciones inmediatas, la Comisión Directiva se abstiene de formular ninguna proposición, pues aunque muy ingratamente impresionada por la actitud de los obreros, — de los cuales tenía, sin duda, el derecho de esperar mayor circunspección, — no quiere influenciar vuestras decisiones proponiendo medidas que la Asamblea es la única que tiene personería suficiente para adoptar y de la que es también la única que puede asumir la responsabilidad. La Comisión Directiva se limita á manifestaros que, á su juicio, ha llegado el momento de adoptar resoluciones radicales, que normalicen por fin la situación de nuestro gremio é impidan que en lo sucesivo se reproduzcan hechos como la huelga actual, que carece en absoluto de toda justificación. Y al haceros esta manifestación, debe agregar, aleccionada por el estudio de lo que ha sucedido en otros gremios, que si procedemos con vacilaciones en esta circunstancia, es probable que no tarde el día en que nos será imposible dominar la situación, ó en que sólo podremos dominarla haciendo sacrificios enormes que estamos todavía en tiempo de evitar.

Tal es la opinión de la Comisión Directiva. La Asamblea resolverá ahora lo que estime conveniente.

Notas

Unión Industrial Argentina
Sección Artes Gráficas

Buenos Aires, octubre 10 de 1905.

*Señor Secretario General de la Sección
Unión Gráfica de la Sociedad Tipográfica Bonaerense.*

La Comisión Directiva de la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina, en su sesión extraordinaria de la fecha, ha resuelto dirigirse al señor Secretario General, manifestándole la profunda sorpresa que le ha causado la huelga realizada hoy por los obreros de artes gráficas sin aviso previo ni exposición alguna de motivos, y á fin de poder resolver con pleno conocimiento de causa su actitud en esta inopinada emergencia, ruega al señor Secretario General quiera hacerle saber qué participación tiene la Sección Unión Gráfica en esta huelga y cuál es su opinión respecto de ella.

La Comisión Directiva de la Sección Artes Gráficas cree innecesario recordar al señor Secretario General, que explica la presente comunicación, el hecho de mantener ambas Secciones relaciones cordiales, y el de haberse producido este incidente en momentos en que, patrones y obreros, por medio de sus respectivas sociedades, disponíanse á terminar las gestiones pendientes relativas á la creación de un tribunal mixto de conciliación y arbitraje.

Esperando la contestación del señor Secretario General, me es grato reiterarle las seguridades de mi mayor consideración.

L. J. Rosso
Secretario.

Sociedad Tipográfica Bonaerense
Sección Unión Gráfica

Buenos Aires, octubre 11 de 1905.

Señor Secretario de la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina.

Acuso recibo de su nota fecha 10 del corriente, en la que se me pide manifieste qué intervención ha tomado la Unión Gráfica en el paro de los días 10 y 11, al propio tiempo que exprese la opinión que sobre el mismo asunto se haya formado nuestra Asociación.

Lamento no poder ser explícito sobre los asuntos que desea conocer la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina. Nuestra Sociedad delibera por medio de las Asambleas, y mientras éstas no se

realizan, oficialmente estamos impedidos de opinar, sobre todo tratándose, como en el presente caso, de una cuestión tan importante.

En cuanto al hecho del paro general que han realizado durante dos días los obreros de esta capital, como exteriorización de su protesta por el atropello cometido por el gobierno al decretar el estado de sitio, la Unión Gráfica no ha hecho otra cosa que aceptar los hechos consumados: los obreros espontáneamente abandonaron los talleres, guiados por un alto sentimiento de solidaridad.

La Unión Gráfica no podía en manera alguna dar ningún aviso previo ni hacer exposición de motivos, desde que ella nada ha resuelto sobre el paro general.

En cuanto á nuestras gestiones oficiales pendientes, entiendo que lo ocurrido no puede ser óbice al mantenimiento de nuestras relaciones, tanto más cuanto que éstas están inspiradas por intereses recíprocos y han merecido la aprobación de las Asambleas de ambas sociedades.

Aprovecho esta oportunidad para saludar al señor Secretario con mi consideración más distinguida.

José P. Balaño
Secretario General.

Unión Industrial Argentina
Sección Artes Gráficas

Buenos Aires, octubre 16 de 1905.

Señor Presidente de la Sociedad Tipográfica Bonaerense.

La Comisión Directiva de la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina, que tengo el honor de presidir, ha resuelto dirigirse al Señor Presidente rogándole quiera informarle en qué relaciones se encuentra con esa Sociedad la Sección Unión Gráfica de la misma.

Este pedido es motivado por el hecho de haber llegado por diversos conductos á nuestro conocimiento que la Sección Unión Gráfica se ha separado ó proyecta separarse de la Sociedad Tipográfica Bonaerense, y responde á la necesidad en que nos encontramos de saber oficialmente á qué atenernos al respecto, dadas las gestiones que sobre diversas cuestiones tan importantes para obreros y patrones del gremio de artes gráficas, como lo es la constitución de un tribunal mixto de conciliación y arbitraje, existen pendientes entre esta Sección y la Sección Unión Gráfica, gestiones en cuya iniciación ha influido por nuestra parte la consideración y la confianza que á todos los industriales del gremio merece la Sociedad Tipográfica Bonaerense, y en cuya pro-

secución deberá necesariamente influir el grado de vinculación que con esa Sociedad tenga la Unión Gráfica.

Con tal motivo me es grato presentar al señor Presidente las seguridades de mi consideración más distinguida.

L. J. Rosso
Secretario.

Emilio Gunche
Vicepresidente.

Sociedad Tipográfica
Bonaerense

Buenos Aires, octubre 20 de 1905.

Señor Presidente de la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina.

Accediendo al pedido formulado en su atenta nota fecha 16 del corriente mes, debo manifestar al señor Presidente que las relaciones entre la Comisión Directiva de esta Sociedad y la Junta Administrativa de la Sección Unión Gráfica de la misma, no son tan cordiales como fuera de desear para el mejor logro de las justas aspiraciones que el gremio gráfico persigue, tendientes á conseguir el mejoramiento de sus condiciones económicas dentro del orden, de la justicia y de la equidad, que constituye la fórmula aceptada por la gran mayoría de sus miembros.

La Sección Unión Gráfica, creada por la Sociedad Tipográfica Bonaerense con los fines mencionados, gestiona, efectivamente, su separación, anhelando constituirse en cuerpo independiente, debiendo tratarse este asunto en asamblea especial convocada al efecto para el día 22 del mes en curso.

Posiblemente esa independencia le será acordada, para que proceda en su nombre y por su cuenta; pero cabe esperar que la Sociedad Tipográfica, ratificando los acuerdos de carácter exterior celebrados en su nombre por la Sección Unión Gráfica, continúe los trabajos que se hallan pendientes con la Comisión Directiva de su digna presidencia, pues ellos revisten la más alta importancia para los bien entendidos intereses de patrones y obreros, á la vez que exteriorizan el espíritu progresista de cuantos desenvuelven su acción en los distintos ramos de las artes gráficas.

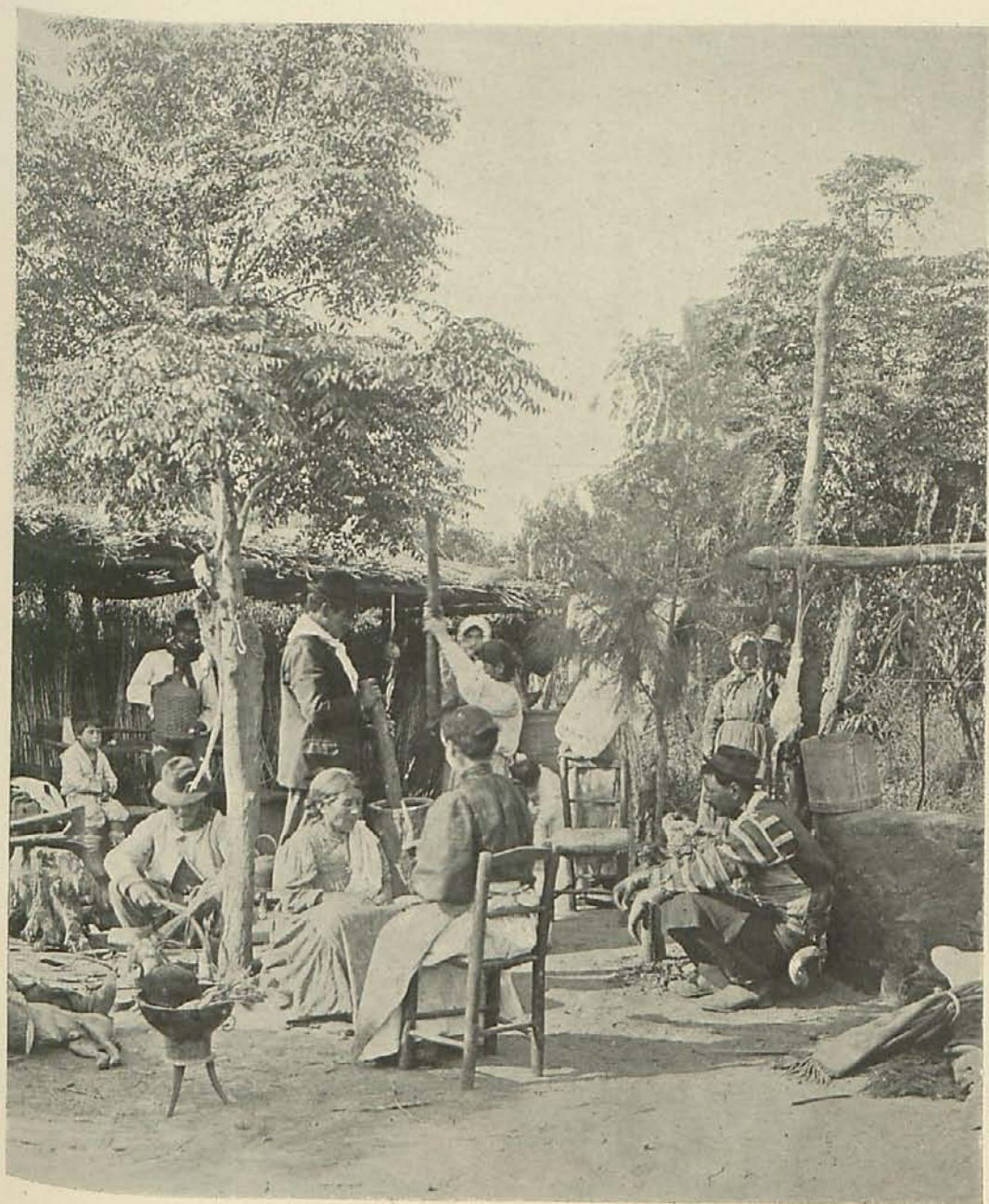
Es cuanto puedo informar al señor Presidente, cuyas conceptuosas manifestaciones para con esta Sociedad son tan honrosas como debidamente apreciadas.

Con la promesa de hacerle saber las resoluciones que adopte dicha asamblea en lo referente al punto que su nota menciona, tengo la satisfacción de ofrecer á Vd. las seguridades de mi consideración más distinguida.

L. Ruiz Moreno
Secretario.

Francisco Filippi
Presidente.

Suplemento de "EXITO GRAFICO"



AUTOTIPIA BICOLOR (NEGRO Y VERDE)

Ejecutada en los Talleres Gráficos de L. J. Rosso — Buenos Aires

TINTAS: Negro Ilustración P. O. y Laca Viridina

TIRADO EN MINERVA "VICTORIA"

PAPEL 9607, CURT BERGER & Cia.

¡LOOR!
Á
LOS GLORIOSOS
CAMPEONES
DEL PROGRESO
HUMANO

¡TO REMEMBER!

EN ESTAS FECHAS RECORDATORIAS DE
LOS QUE FUERON
EN ESTE MES DE LAS CONMEMORACIONES
SOLEMNES, INDIVIDUALES Y COLECTIVAS

“ÉXITO GRÁFICO”

CONSAGRA SENTIDO RECUERDO Á TODAS
AQUELLAS DISTINGUIDAS PERSONALIDADES QUE
HAN ENALTECIDO LAS ARTES GRÁFICAS DESDE
GUTTENBERG HASTA NUESTROS DIAS

¡RECORDEMOS!

Á TANTOS ESFORZADOS VARONES QUE CON
NUESTRAS NOBLES ARTES HAN ELEVADO LA
HUMANIDAD Á LAS REGIONES MÁS ALTAS
AFIRMANDO LA RAZÓN, PROPAGANDO LA
JUSTICIA, EXALTANDO
LA LIBERTAD

1º NOVIEMBRE
1905

FELIZ
AÑO
NUEVO



Oscar Mey
Buenos Aires
1906

FELICIDADES

Año Nuevo
1906



A. Rodriguez
y Familia

Buenos Aires
Enero 1° de 1906

Como
Regalo
tan barato
vendemos los
Artículos
de Año
Nuevo

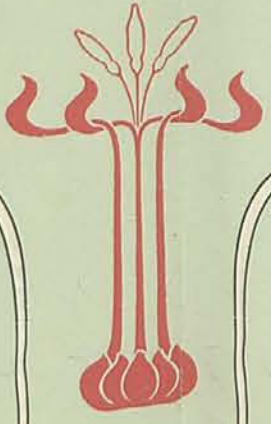



Elsa y Oscar
Moreno
felicitan á sus
amigos
Enero 1906

FELIZ AÑO
NUEVO



1906



Curt Berger
y Familia

Modelos de
Éxito Gráfico

MEY

Cuellos
Puños
Corbatas

Esmeralda 184

Primer Aniversario
de la Sección Gráfica

**Comida
Intima**
en el
Restaurant
Aue's Keller



Buenos Aires
1905

**Fiestas de Navidad
y Año nuevo**

*Llamamos la atención de nuestra clientela
sobre el gran y variado surtido que hemos
recibido de Artículos para Regalos.*

CURT BERGER & CIA.
Calle Esmeralda 184

INVITACIÓN



Por informes sobre les
materiales empleados
dirijirse al Director de

Éxito Gráfico.



AÑO 1

NÚMERO 3

El presente número de Éxito Gráfico

se ha impreso:

Cubierta

sobre CARTULINA DE COLOR
No 123; 56 × 76, de 40 kilos.

Texto y Anuncios

sobre PAPEL GLACÉ
No 9407; 74 × 110, 40 ks.

Suplementos

sobre PAPEL GLACÉ No 9507;
74 × 110, de 50 kilos.

de la casa CURT BERGER & Cía.

Las Tintas empleadas son: NEGRO ILUSTRACIÓN P. O.
y ROJO ESPECIAL

de la renombrada fábrica BERGER & WIRTH de Leipzig
de que son exclusivos depositarios

CURT BERGER & Cía., en las Repúblicas del Plata

La composición y confección se han hecho en los
Talleres de FESSEL & MENGEN, San Martín 176
y la impresión en máquinas AUGSBURG y en
minervas VICTORIA.

