

INVESTIGACIONES DE LA  
BIBLIOTECA NACIONAL

## Antoni Pellicer y su *Éxito Gráfico*

Un proyecto editorial colectivo a  
comienzos del siglo veinte

Patricia Andrea Dosio



Dosio, Patricia Andrea

Antoni Pellicer y su Éxito Gráfico : un proyecto editorial colectivo a comienzos del siglo veinte / Patricia Andrea Dosio. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-728-132-3

1. Ensayo. 2. I. Título.

CDD 306

BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO

**Director:** Juan Sasturain

**Vicedirectora:** Elsa Rapetti

**Director Nacional de Coordinación Técnica Bibliotecológica:** Pablo García

**Director Nacional de Coordinación Cultural:** Guillermo David

**Director General de Coordinación Administrativa:** Roberto Gastón Arno

**Directora del Museo del libro y de la lengua:** María Moreno

**Coordinación de Publicaciones:** Sebastián Scolnik

**Producción y diseño editorial:** Ediciones BN

**Dirección de Producción de Bienes y Servicios Culturales:** Martín Blanco

**Diseño de tapas:** Alejandro Truant. **Ilustración de tapa:** Véronique Pestoni

**Directora de Investigaciones:** Evelyn Galiazo. **Coordinación Concursos de**

**Becas:** Emiliano Ruiz Díaz, Antonio Dziembrowski y Fernanda Olivera

© 2021, Biblioteca Nacional

Agüero 2502 (C1425EID)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

[www.bn.gov.ar](http://www.bn.gov.ar)

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

**ANTONI PELLICER Y SU *ÉXITO GRÁFICO*:**  
**UN PROYECTO EDITORIAL COLECTIVO A COMIENZOS**  
**DEL SIGLO VEINTE**

**Patricia Andrea Dosio**

Trabajo realizado gracias a la beca de investigación BORIS  
SPIVACOW II otorgada por la Biblioteca Nacional  
Mariano Moreno en 2018.

## ÍNDICE

<b>Presentación .....</b>	<b>6</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>8</b>
<b>1. Lineamientos teóricos .....</b>	<b>15</b>
<b>2. Las artes gráficas finiseculares .....</b>	<b>23</b>
<b>3. Ensamblaje gráfico .....</b>	<b>52</b>
<b>4. Redes gráficas .....</b>	<b>76</b>

## PRESENTACIÓN

El estudio de la edición de libros y publicaciones periódicas, su producción y circulación, encierra no solo las significaciones simbólicas de los textos y sus soportes materiales, sino también la función política y social que implica toda empresa editorial.

Considerando estas características fundamentales, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno convocó en 2018 al Concurso de becas Boris Spivacow, orientadas a la indagación de sus fondos patrimoniales y a la promoción de la investigación de estos temas.

En este marco fue seleccionado el trabajo de Patricia Dosio, titulado *Antoni Pellicer y su Éxito Gráfico: un proyecto editorial colectivo a comienzos del siglo veinte*, que explora con detalle y en profundidad la publicación, especializada en el campo de la gráfica.

El trabajo de Dosio hace foco en la importancia que tuvo la publicación *Éxito Gráfico* (1905-1916) en la construcción de un campo autónomo para la disciplina del

diseño gráfico, separado del trabajo aislado del impresor y las artes plásticas, que era como se abordaba esta profesión. Con este objetivo, la publicación dirigida por Antoni Pellicer desarrolló varias líneas de interés relacionadas con la práctica específica de la gráfica, así como también impulsó la creciente organización gremial y la formación, capacitación y profesionalización de los trabajadores del sector. Al mismo tiempo, el proyecto editorial promovía la investigación y el conocimiento de diversas corrientes estilísticas y remarcaba la necesidad de que los profesionales tuvieran acceso a ferias, exposiciones y congresos internacionales que los posicionaran en el mundo.

La investigación de Patricia Dosio echa luz sobre esa zona, no siempre explorada, de la activa participación de los proyectos editoriales en la construcción de nuestra historia política, social y cultural. En el caso particular de *Éxito Gráfico*, vemos cómo la revista se convirtió en el órgano difusor de tópicos de revistas técnicas que colaboraran en la mejora y el avance de la disciplina y el fomento a las artes e industrias gráficas nacionales y sudamericanas, así como también en un espacio de debate y participación que permitió organizar a los gremios gráficos incipientes, que ocuparían un lugar protagónico en la historia de nuestro país.

Biblioteca Nacional  
Mariano Moreno

## INTRODUCCIÓN

*En 1905 echóse de ver la falta de una revista para las artes gráficas y entonces la casa [Curt Berger] inició la publicación de Éxito Gráfico, dirigida por un periodista de alto concepto profesional, como lo era el nunca bien llorado Antonio Pellicer. Esta revista vino a realizar una plausible tarea educativa.  
Plus Ultra, 1928*

La revista *Éxito Gráfico. Revista Mensual de Artes Gráficas* apareció a comienzos del siglo veinte en Buenos Aires bajo la dirección de Antoni Pellicer Paraire.<sup>1</sup> Impresa en

---

1 Según Szir (2015), la edición de la revista finalizó en 1915, mientras que la Hemeroteca Digital Hispánica sostiene que existen referencias “hasta su número 124, de 1916”, aunque no hemos podido localizarlo (<http://hemeroteca-digital.bne.es/details.vm?q=id:0005278050&lang=es>). En la nota de la revista *Plus Ultra*, “Los grandes importadores y proveedores de la industria gráfica. Una visita a la Casa Curt Berger y Cía.” (año XIII, nro. 151, 1928), se señala que la revista deja de aparecer cuando se funda el Instituto de Artes Gráficas, que se encargó de editar la revista oficial.



los Talleres de Fessel & Mungen<sup>2</sup> y publicada por la Casa Curt Berger y Compañía,<sup>3</sup> cocreadora de la misma junto con Pellicer. Su estilo en cuanto a la tipografía, diagramación e ilustraciones, la tónica de sus artículos, los aspectos literarios, los materiales empleados en su confección y también su encuadernado, la destacan como un producto artístico de exquisita y cuidada factura articulado con las poéticas modernistas.

Señera en lo relativo al universo de la gráfica en nuestro país y vocera de novedades institucionales, *Éxito Gráfico* puede considerarse un objeto cultural paradigmático. Si bien en los últimos años el campo de las artes gráficas del período abarcado por la revista ha comenzado a ser objeto de estudio desde la historia cultural y económica, especialmente en cuanto al proceso de trabajo en el ramo y el establecimiento de sus organizaciones gremiales tanto obreras como patronales (Beigel, 2003; Maíz, 2011; Bil, 2005, 2007; Badoza, 2017), la publicación en particular prácticamente no ha recibido análisis exhaustivos por parte de la literatura específica, a

---

2 Estos talleres llegaron a ser uno de los más importantes del país. Fundados por Francisco Fessel en 1888, quien se asociaría dos años después con Oscar B. Mungen, hasta 1909, cuando fallece Fessel. Se hace cargo Mungen hasta 1924 (Ugarteche, 1929).

3 Casa de representación de empresas del rubro gráfico que, con el tiempo, se extendió a otras áreas. El derrotero de la casa hasta llegar a GRAFEX y a la actual Lipsia S.A. se sintetiza en <https://lipsia.com.ar/nosotros/historia>.

excepción de algunos artículos y menciones generales (Fernández, 2004; Szir, 2015; Dosio, 2017). En este sentido, el trabajo que sigue intentará, desde una perspectiva interdisciplinaria, arrojar luz sobre distintos flancos de la publicación con el fin de aproximarnos a la circulación y socialización de saberes en una etapa fundacional para la gráfica moderna. Lejos de pensar en una difusión lineal de conocimientos desde la revista, apelamos a la noción de red donde los conocimientos sufren apropiaciones y reformulaciones.<sup>4</sup> *Éxito Gráfico* no solo fue un ámbito de difusión y reinterpretación de conocimientos teóricos y prácticos ya establecidos y en tránsito en otros campos acerca de las “artes del libro”, sino que también expuso la red en formación de revistas, instituciones y profesionales de la gráfica, y su propio funcionamiento en tanto nodo de esa red donde a la vez se construyeron saberes. Al plantear en el título la idea de “proyecto editorial colectivo” nos referimos, en efecto, a la génesis y desarrollo de una trama de publicaciones especializadas en el medio, nacionales e internacionales, complementada con acciones institucionales, dentro de la que se inscribía *Éxito Gráfico* y la actuación de su director, así como a la configuración misma de la revista.

---

4 En el sentido dado por Peter Burke acerca de que la circulación de saberes no es unidireccional sino multidireccional entre distintos niveles culturales (Peter Burke, *¿Qué es la historia del conocimiento?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2017).

A lo largo de sus páginas se estimulaba el aprendizaje de métodos modernos de impresión, de materiales novedosos y diseños o tendencias estilísticas, con énfasis en el estilo moderno, y la colocación de los productos gráficos nacionales en los mercados del mundo. Estos aspectos además se entretrejían con una prédica a favor y en defensa del trabajo gráfico que era abonada por la acción conjunta, aunque resultara en apariencia paradójal, de la empresa importadora y representante de insumos gráficos Curt Berger y de su director Pellicer, un activo defensor de los derechos de los trabajadores de la industria gráfica, dirigente anarquista, escritor y periodista de origen barcelonés. Hasta ese momento, Pellicer contaba con un bagaje periodístico y militante de envergadura: había participado en publicaciones periódicas de extracción gremial y política españolas y americanas, y su pensamiento habría tenido incidencia en la fundación de la Federación Obrera Argentina (FOA) y en la Federación Obrera Regional Argentina (FORA).<sup>5</sup> Ha sido justamente este flanco político e ideológico de su actividad el más analizado por la historiografía, no así la relación con las revistas de su creación orientadas

---

5 Leandro Elgorriaga, “La influencia de Antonio Pellicer Paraire en la creación de la primera federación obrera de la Argentina, la Federación Obrera Regional Argentina (FORA)”, en M. Arca Mohedano (coord.), *Internacionalismo obrero: experiencias del sindicalismo internacional (1888-1986)*, 2019, pp. 91-109.

a solventar los fundamentos de la cultura impresa moderna. De hecho, al revisar *Éxito Gráfico* hemos detectado signos de la convicción por legitimar un campo autónomo, distinto de las bellas artes, su referente, pero inserto en un sistema artístico que ha ampliado sus fronteras, teniendo en cuenta que las acciones de una revista como forma de intervención colectiva se diferencian de “los proyectos y trayectorias individuales de sus miembros a los que sin embargo pueden ayudar en sus definiciones” (Delgado, 2014, p. 20).

Asimismo, ponderamos las formas de intercambio y participación de los lectores puestas en marcha por *Éxito Gráfico*. Sus editores propusieron una modalidad diversa de colaboración en la lectura y escritura de la revista, interpelando al lector, en general un profesional del medio, a contribuir en la construcción de cada número con envíos de escritos y producciones visuales, noticias y acontecimientos varios. Las colaboraciones versaban sobre aspectos técnicos, estéticos y experimentales, pero también eran de índole histórica.

Por otro lado, cabe interrogarse por *Éxito Gráfico* como punto de articulación ideológica: de un lado, hallamos la voz de la empresa diseminada en anuncios publicitarios y artículos que promocionaban los productos de la casa importadora, junto con noticias y resoluciones de la agrupación gráfica patronal bajo la forma

de una sección especial; de otro lado, la voz de los operarios, a través de la dirección de un histórico militante e impulsor de la capacitación técnica y educación artística de los obreros gráficos, como uno de los principales instrumentos de lucha frente a la creciente mecanización y especialización en el ramo.

En suma, analizaremos *Éxito Gráfico* en su condición de nodo dentro de una serie de conexiones entre publicaciones e instituciones, entre personas e ideas. Consecuentemente, el trabajo se divide en cinco partes. Un primer apartado se focaliza en cuestiones teóricas y disciplinares, ofreciendo un paneo de los estudios sobre las publicaciones periódicas, el diseño editorial y el marco teórico dentro del cual se desenvuelve el análisis. A continuación, un desglose de la dinámica de las artes gráficas locales y una caracterización de la etapa de creación y circulación de la revista. Se ponderan las publicaciones técnicas, instituciones y empresas, para pasar luego a secciones que versan sobre la casa editora Curt Berger, el director de *Éxito Gráfico* y cuestiones gremiales, sin dejar de advertir la posición de la revista en la huelga de gráficos de 1906. Otro capítulo la examina en sus aspectos materiales, estéticos e ideológicos, precisando la organización y construcción de sus secciones, su contenido y la figura del lector colaborador. Por último, abordamos la red de interconexiones

establecidas con otras publicaciones e instituciones en el marco de la expansión de la cultura gráfica.<sup>6</sup>

- 
- 6 Sobre la cultura impresa, el concepto de cultura gráfica y aproximaciones no binarias e interdisciplinarias para el estudio de sus productos, ver: Marina Garone Gravier, Ana María Agudelo, Paula Marín y Diana Guzmán, “La cultura gráfica y el diseño: reflexiones sobre las materialidades, la edición y la tecnología digital”, en *RChD: Creación y Pensamiento*, 2019, [doi:10.5354/0719-837X.2019.53635](https://doi.org/10.5354/0719-837X.2019.53635); Pedro Álvarez Caselli, Hugo Palmarola y Nicole Cristi, “Introducción”, *Historia del Diseño, Técnicas y Tecnología. Diseña*, 2021, p. 18, <https://doi.org/10.7764/disena.18.Intro>; Sandra Szir, “Entrevista a la Dra. Marina Garone Gravier. Cultura gráfica: interfaz de conocimiento”, en *InMediaciones de la Comunicación*, vol. 12, nro. 2, 2018, pp. 201-207, <https://doi.org/10.18861/ic.2017.12.2.2697>; Sandra Szir, “Impresos que interpelean la mirada. Acerca de la cultura gráfica”, en *InMediaciones de la Comunicación*, vol. 12, nro. 2, 2018, pp. 21-27, <https://doi.org/10.18861/ic.2017.12.2.2704>; Sandra Szir (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016.

## 1. LINEAMIENTOS TEÓRICOS

### 1.1. Los estudios sobre publicaciones periódicas

En las últimas décadas se ha advertido la consolidación del estudio de las publicaciones periódicas en general y de la actividad editorial local en particular. En este marco, las revistas y publicaciones periódicas han sido percibidas como elementos centrales para la historia cultural, la cultura visual y la comunicación gráfica, recibiendo diferentes perspectivas de análisis (Ares, 2018; Delgado y Rogers, 2016; Delgado, Rogers y Mailhe, 2014; Parada, 2007; De Diego, 2006). Estos materiales impresos conforman, efectivamente, “puntos de encuentro de trayectorias individuales y proyectos colectivos, entre preocupaciones de orden estético y relativas a la identidad nacional, es decir, articulaciones diversas entre política y cultura que han sido un signo distintivo de la modernización latinoamericana” (Beigel, 2003, p. 106). Se erigen en nodos en torno a los cuales se construyen círculos

y entramados intelectuales y su ponderación favorece la comprensión de la recepción y circulación de ideas (Prochasson, 1991).

En el período que nos ocupa, las revistas impulsaron una nueva manera de organización de la cultura ligada a la proliferación de editoriales e imprentas que favoreció la irradiación de proyectos políticos y culturales (Beigel, 2003). En el caso puntual de las revistas especializadas y centradas en tópicos técnicos y científicos, su estudio se ha desarrollado con relación al establecimiento de entidades de profesionales vinculados a la ingeniería y a la arquitectura, en un arco temporal que parte de fines del siglo XIX hasta avanzada la centuria siguiente (Cirvini, 2011; Vargas Caicedo, 2011; Saldivia Maldonado, 2009; Monjo Carrió, 2008; Algaba, 2000). En este sentido, si extrapolamos el pensamiento de Silvia Augusta Cirvini respecto del periodismo técnico,<sup>1</sup> la obra de Pellicer a través de *Éxito Gráfico* (en adelante *EG*) acompañó el crecimiento y consolidación de las instituciones de formación profesional en la gráfica, en busca de su visibilidad y actualización.

---

1 El periodismo técnico surgió con la fundación de las instituciones de formación profesional en disciplinas proyectuales “vinculadas a la ingeniería y la arquitectura y alcanzará especificidad y variedad a medida que avanza el siglo XX, acompañando el crecimiento y consolidación del campo disciplinar de la arquitectura” (Cirvini, 2011, pp. 13 y 14).



En líneas anteriores se sostuvo que las publicaciones periódicas constituyen productos culturales que resultan de un proceso de colaboración intelectual, técnico, tecnológico, estético y material. Estos rasgos se encuentran asimismo vinculados a los contextos de producción, a los cambios en las pautas de consumo y la comercialización de los productos, a las estrategias publicitarias, a la moda e, incluso, a las prácticas de lectura. *EG* asistió en la configuración de un público lector constituido por profesionales y especialistas en la materia como por pequeños impresores de zonas alejadas de la capital: hombres y mujeres ávidos de información actualizada en cuanto a tendencias estéticas, insumos y maquinarias, al igual que en cuestiones económicas e institucionales, en quienes había que incentivar el interés por estos tópicos e inducir la formación de una opinión. Al mismo tiempo, la avidez de conocimiento de estos grupos dio paso a su apropiación, por medio de adecuaciones y experimentaciones que cobraron perceptibilidad a través de la revista.

De los estudios que han abordado la interacción con los públicos, Tanjev Schultz define tipologías de interacción entre audiencia y medio, adaptables a los medios impresos como *EG*, según el grado de reactividad,<sup>2</sup> mien-

---

2 Estos tipos pueden ser unilateral, bilateral y comunicativo, este último, por ejemplo, cuando se trata del mantenimiento de correspondencia con la redacción o director de la publicación, encuestas, premios, comentarios a los artículos, convocatorias, respuestas a los lectores (Schultz, 2000).

tras que Umberto Eco se refiere al texto como objeto pensado para producir su lector modelo “capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente de la misma manera en la que él se ha movido generativamente” (2013, p. 74). Para ello, se recurre al código de la lengua, a los conocimientos compartidos y al patrimonio léxico y estilístico. El autor del texto presupone la competencia de su lector modelo, pero también lo instituye. Es a partir de diversos mecanismos que la revista configura su público lector, también como coautor: cada lector participa en la escritura de la revista mediante el envío de relatos de experiencias, pensamientos y vivencias y con descripciones de producciones propias acompañadas de ejemplos visuales, que luego serán publicadas y comentadas.

Al introducir un estudio en red de la revista, ponderamos tanto sus vínculos con otras publicaciones e instituciones afines como también las relaciones entretejidas por su creador y director, Antoni Pellicer, con artistas, gráficos, ideólogos y militantes obreros a lo largo de su carrera. Este tipo de enfoque relacional ayuda a “comprender la influencia de la posición en donde un actor se encuentre dentro de la red para tener acceso a los recursos como bienes, capitales e información” (Rodríguez Treviño, 2013, p. 104). En consecuencia, incorporar el análisis de redes como perspectiva metodológica facilitará no solo renovar los enfoques sobre publicaciones

periódicas, sino también posicionar y valorizar a los individuos en cuanto actores sociales dinámicos que contribuyen a la fragua de los hechos históricos.

## **1.2. *Éxito Gráfico* y el desarrollo del campo disciplinar de la gráfica**

Dentro de los estudios culturales, las investigaciones sobre la historia de las revistas subrayan diversos aspectos: políticos e ideológicos, comunicacionales y educativos. En este caso, nos interesa aproximarnos desde *EG* a la conformación del campo disciplinar de la gráfica en la Argentina en una etapa previa a la tradicionalmente considerada por la literatura específica como de génesis del diseño gráfico, ubicada en los años cuarenta.<sup>3</sup>

---

3 Las historias del diseño a nivel global pueden organizarse en tres grupos. Un primer grupo parte de considerar las primeras manifestaciones prehistóricas como los iniciales diseños en tanto signos comunicacionales. Es el caso de Philip B. Meggs (1983) que, en su historia del diseño gráfico, pone el acento en el progreso del área gráfica desde el origen de la escritura, los alfabetos, los libros y la tipografía. Al mismo tiempo, Meggs hace referencia a la comunicación visual prehistórica, la identificación visual mesopotámica y egipcia, por ejemplo, extrapolando categorías actuales a las producciones de aquellos periodos. Siguiendo esta dirección, James Craig y Bruce Barton (1987) afirman que, equivocadamente, se considera al diseño una innovación del siglo veinte y, por lo tanto, sus inicios hay que buscarlos en los tiempos prehistóricos, siendo practicado luego por artesanos, escribas, impresores y artistas comerciales. En un segundo grupo de historias del diseño pueden ubicarse aquellos trabajos

¿Cuáles fueron las condiciones históricas y tecnológicas de posibilidad cuando surgió la propuesta de editar una revista orientada al estímulo y desarrollo de la actividad gráfica local y latinoamericana? La renovación finisecular de las técnicas de reproducción de imágenes y textos junto con el abaratamiento de los costos del papel y la suba en los índices de alfabetización constituyeron factores que propiciaron la circulación de los impresos y el crecimiento del consumo y de la publicidad, proporcionando a los editores una fuente importante de financiación, además de la que procedía de las ventas y las suscripciones.

---

que circunscriben su origen a los tiempos de la invención de la imprenta y al desarrollo de las técnicas de grabado. Los objetos gráficos resultantes, al responder a las técnicas de reproducción de los motivos, suelen ser presentados como inicios del diseño. Por último, se agrupan los estudios históricos que ubican el desarrollo del diseño en el primer cuarto del siglo XX, cuando el perfil del diseñador integral comienza a concretarse. Desde esta perspectiva, es el período de entreguerras la etapa en la que se formaliza el diseño moderno. Incluso, se sitúa su definición durante la segunda posguerra, vinculada a la industrialización y el crecimiento de los medios masivos de comunicación. Para ampliar: Victor Margolin (ed.), *Design Discourse*, Chicago, University of Chicago, 1989; Richard Hollis, *Graphic Design: A Concise History*, Londres, Thames and Hudson, 1994; Enric Satué, *El diseño gráfico*, Madrid, Alianza Editorial, 1990. En el caso de la Argentina, la emergencia del diseño gráfico fue ubicada en relación con el ámbito de las artes visuales de la mano de la vanguardia de los años cuarenta (cfr. Javier De Ponti y Alejandra Gaudio, "Argentina 1940-1983", en Fernández y Bonsiepe, 2008; Verónica Devalle, *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico [1948-1984]*, Buenos Aires, Paidós, 2009).

Si revisamos estos aspectos se evidencia una verdadera revolución. Durante el siglo XIX se introdujeron varios cambios en las técnicas de impresión: la prensa accionada por medio de vapor, la prensa de cilindro que emplea un rodillo giratorio para prensar el papel contra una superficie plana, la prensa rotativa donde el papel y la plancha de impresión se montan sobre rodillos y la prensa de doble impresión que imprime doble faz. Pronto se generalizó el empleo de la máquina minerva a pedal y la plano-cilíndrica creada por Hippolyte Marinoni.<sup>4</sup> Luego se adoptó la linotipia, invención de Ottmar Mergenthaler,<sup>5</sup> que permitió armar toda una línea de texto por vez en lugar de hacerlo letra por letra, tipo por tipo, con lo cual comenzó a reemplazar el trabajo manual de los cajistas. Según Damián Bil, con esta última adopción se habría iniciado la etapa hacia la gran industria que “sustrae al obrero el nivel de control que tenía sobre el proceso de trabajo de base artesanal” y “aleja la posibilidad que antes tenía el trabajador de independizarse de las relaciones

---

4 Hippolyte Auguste Marinoni (1823-1904) fue un constructor mecánico francés que dio su nombre a esta máquina compuesta de seis marcadores, con la que se podía obtener una tirada de unos 20.000 ejemplares por hora. Creó también una plegadora de periódicos y una rotativa, precursora de las máquinas offset.

5 Ottmar Mergenthaler (1854-1899), de origen alemán nacionalizado estadounidense, inventó la linotipia o linotipo en 1886, una máquina usada en la composición tipográfica que le permitía a un operador colocar caracteres de modo automático.

asalariadas” (Bil, 2005, p. 1). Efectivamente, estos cambios repercutieron en los puestos de trabajo tradicionales y el cajista, armador y ajustador fueron paulatinamente reemplazados por el linotipista.<sup>6</sup> Prevenía así *La Noografía*: “no olviden los tipógrafos que ya funcionan aquí algunas máquinas, como hemos expuesto, y que tras estas vendrán otras, y poco a poco invadirán nuestras plazas”, señalando además que la linotipia reemplazaba un 60% de trabajadores cajistas.<sup>7</sup> En los primeros años de su aplicación, la función del linotipista era cubierta por tipógrafos capacitados previamente para su manejo. Este avance de la máquina será uno de los tópicos de discusión presentes en *EG*, y que trataremos en secciones posteriores.

---

6 Cabe señalar que las diferenciaciones entre lo relativo a los oficios, las artes gráficas, las artes del libro e ilustración y aquello que se considera el diseño moderno, como así también la distinción entre profesionales, artistas comerciales o ilustradores y diseñadores gráficos, como actividades distintas de la del noógrafo, del impresor y del tipógrafo o ilustrador, no estaban plenamente constituidas. Al respecto, William Addison Dwiggins (1880-1956), quien revolucionó el diseño del libro en los veinte y treinta, acuñó por primera vez para sí mismo la expresión “diseño gráfico” hacia 1922, para referirse a la miríada de actividades involucradas en el tipo de trabajos que realizó (Kirsten MacLeod, *American Little Magazines of the Fin de Siecle: Art, Protest, and Cultural Transformation*, Toronto, Búfalo, Londres, University of Toronto Press, 2018, p. 308).

7 *La Noografía*, nro. 12, 1899, p. 181.

## 2. LAS ARTES GRÁFICAS FINISECULARES

### 2.1. Revistas técnicas e industriales impresores

En el período acotado, la dinámica existente en la industria gráfica sudamericana y sobre todo local era evidenciada por la cantidad de publicaciones en circulación y en particular por aquellas vinculadas a la especialidad.<sup>1</sup> De hecho, entre las publicaciones que funcionaban como órganos oficiales de difusión de las instituciones gráficas más relevantes se contaban el periódico *El Obrero Gráfico* (1907), de la Federación Gráfica Bonaerense, el *Boletín de la Sociedad Tipográfica Bonaerense*, que comenzó a editarse en 1901, y el *Boletín de la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina*, que tuvo sus inicios como sección de *EG* y luego de la creación del Instituto Argentino

---

1 Hacia 1910 circulaban en Buenos Aires unas treinta y cinco publicaciones de diferentes temáticas y destinadas a distintos públicos: informativas, matutinos, vespertinos, comerciales, estatales, partidarios y en lengua extranjera (*EG*, enero de 1910, nro. 49. p. 3).

de Artes Gráficas (1907) se convirtió en los *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*.<sup>2</sup> Junto a estos medios, salieron a la luz *La Noografía* (1899), *El Arte Tipográfico* (1904-1922), *El Escritorio* (1922),<sup>3</sup> *Argentina Gráfica* (1935) y otras publicaciones profesionales también dirigidas por Pellicer con anterioridad a *EG* (por fuera de la ya mencionada *La Noografía*), como *La Unión Cartófila Argentina* y el *Anuario Cartófilo Sudamericano*, editado por Pietro Tonini y Cía.<sup>4</sup> *EG* fue parte de esa pléyade de ediciones, aunque exhibía un corte más técnico y artístico. A su vez, integró el grupillo de ediciones lanzadas por firmas impre-soras y comerciales, como también lo fueron *Ecos Gráficos. Revista para las Artes Gráficas* (1909), a cargo de la casa importadora Hoffman & Stocker, una de las más antiguas proveedoras de artes gráficas y relacionada además con la Cámara Gráfica de Buenos Aires, y *Páginas Gráficas* (1913), dirigida por Jorge Fontana y editada por los importadores de origen italiano Serra Hermanos.<sup>5</sup>

---

2 Cambió a *Anales Gráficos* a partir de 1917.

3 A partir de agosto de 1922, las revistas *El Arte Tipográfico* y *El Escritorio* conformaron una sola revista, “conservando la sección que a cada cual corresponde las características que tenían por separado” (pie de tapa en *El Arte Tipográfico* y *El Escritorio*, año XX, nro. 1, agosto de 1922).

4 Pietro Tonini fue dueño de la imprenta Tipografía Elzeviriana, especializada en literatura ácrata.

5 A este panorama podemos agregar otro tipo de publicaciones de corte ideológico, artístico y literario. Por ejemplo, *PBT*, dirigida



Este dinamismo fue producto de diversos factores. Luego de la batalla de Caseros tuvieron lugar transformaciones en los sistemas de comunicaciones (ferrocarril, expansión de la navegación, creación de caminos, establecimiento de las líneas telegráficas, el correo) y en la educación pública, además de la renovación edilicia y cultural de la ciudad, la multiplicación de las bibliotecas, librerías y espacios de opinión. Todos estos cambios fueron acompañados por el creciente flujo inmigratorio.<sup>6</sup>

Sumado a los adelantos técnicos, este proceso estimuló el asentamiento de talleres impresores, ubicados fundamentalmente en el centro cívico de la ciudad de Buenos Aires y, en su mayoría, a cargo de extranjeros que por esos años habían arribado a la región (Ares, 2012, pp. 117-118; González y Condoleo, 2012).<sup>7</sup>

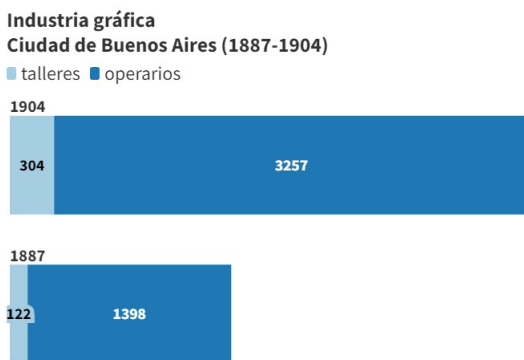
Expresado en números, la industria gráfica registró un crecimiento considerable en la ciudad. Mientras que en

---

por Eustaquio Pellicer desde septiembre de 1904; *Nosotros*, de Alfredo Bianchi y Roberto F. Giusti, de nervio más literario; *Martín Fierro* o el semanario artístico literario *El Sol*; los periódicos *La Vanguardia*, órgano socialista, y *La Protesta Humana* (desde 1903 *La Protesta*), voz de los sectores anarquistas.

- 6 Etapa denominada por Domingo Buonocuore como la “edad de oro del libro nacional” (Buonocuore, 1944, p. 33).
- 7 A ello coadyuvó la sanción de la Ley 1420 de Educación Común en 1884 que decretó la gratuidad y obligatoriedad de la enseñanza de nivel primario. En consecuencia, con la masificación del ingreso de niños al sistema educativo estatal y la disminución del analfabetismo, aumentaban el número potencial de lectores y, por ende, de ediciones.

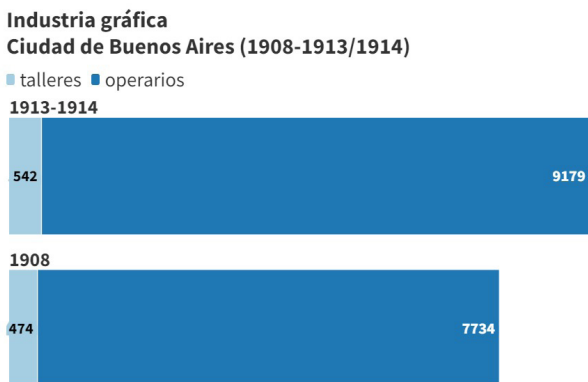
1887 funcionaban 122 talleres gráficos (aproximadamente 100 más que los contabilizados a comienzos de la década) que empleaban unos 1398 obreros (11,5 trabajadores por establecimiento), hacia 1904 se inventariaban 304 casas que ocupaban a 3257 obreros (Chueco, 1896; República Argentina, 1917). Datos que sufrieron un incremento notable durante las dos primeras décadas del siglo XX.<sup>8</sup>



Fuentes: Chueco, M. (1896). República Argentina, Tercer Censo Nacional (1917) Censo de las Industrias. Tomo VII. Talleres Gráficos de J.L.Rosso y Cía. Buenos Aires.

**Figura 1.** Visualización comparativa de talleres y operarios entre 1887 y 1904. Elaboración propia.

8 Cabe señalar que a la información provista por los censos “la consideramos de un valor relativo, pues la juzgamos bastante inferior a la realidad”, debido a los criterios aplicados por los censistas como la no inclusión de los establecimientos gráficos estatales “en sus varias dependencias, cárceles, asilos, etc.; por todo lo cual, el movimiento gráfico de la capital federal debe juzgarse de mucha más importancia que la que puede deducirse de la estadística oficial” (“Talleres gráficos en Buenos Aires. Datos tomados del último censo industrial [1913-1914]”, *EG*, marzo y abril de 1915, nros. 111 y 112, p. 21).



Fuentes: "Talleres gráficos en Buenos Aires", *Éxito Gráfico*, marzo -abril de 1915, n. 111- 112, pp.20-22.

**Figura 2.** Visualización comparativa de talleres y operarios entre 1908 y 1913-1914. Elaboración propia.

En líneas generales, estas imprentas consistían en pequeños talleres o comercios que lentamente fueron incorporando maquinarias y operarios para devenir en grandes establecimientos industriales, como fue el caso de las firmas fundadas por Guillermo Kraft, Jacobo Peuser, Benito Hortelano, José Alejandro Bernheim y Pablo Emilio Coni (Buonocure, 1944; Ares, 2018). Otro factor que estimuló el aumento de los talleres y de la producción de medios gráficos fue la provisión de materias primas, además de la mencionada mecanización. Desde finales del siglo XIX comenzaron a radicarse en la ciudad negocios importadores de maquinaria e insumos para la industria gráfica y pequeñas casas de importación organizadas por inmigrantes asociados en general con fabricantes extranjeros. Según los cronistas de la época, los pequeños industriales tenían ciertas facilidades para el acceso a la propiedad de

estas máquinas e instrumentos, ya que las leyes aduaneras impulsadas por políticas liberales facilitaban su introducción (Chueco, 1896). A su vez, como consecuencia de la crisis de 1890, surgieron “firmas multigráficas” o concentración en un mismo establecimiento de talleres de composición, impresión y encuadernación (Ugerman, 2018, pp. 389-390). La primera de las empresas concesionarias e importadoras fue Stocker & Cía., establecida en 1884 y dirigida por Jacobo Stocker hasta su asociación con Gotthard Hoffmann en 1896. Stocker fue representante de los fabricantes extranjeros Albert, de las minervas Diamant, guillotinas Perfecta y los ponepliegos Universal. Unos diez años después de Stocker, el alemán Curt Berger fundaba su casa importadora de insumos gráficos.

## **2.2. La Casa Curt Berger**

En 1890, Curt Berger (1869-1948) arribó a Buenos Aires como maestro de máquinas contratado por la Casa de Moneda de la Nación.<sup>9</sup> Después de dos años se independizó al fundar su propio establecimiento importador de tintas, papeles y maquinaria, procedentes en su mayor parte de Alemania, comenzando así una empresa que no solamente lideraría el rubro gráfico, sino que también

---

9 Curt Berger había aprendido el oficio gráfico trabajando en un periódico de la ciudad de Múnich. La Casa de Moneda de la Nación fue creada en 1875 y comenzó a funcionar en 1881.

se extendería a otras áreas comerciales;<sup>10</sup> incluso Curt Berger fue el introductor de los cuellos, puños y pecheras para las camisas de marca Mey, ramo que obligó a la apertura de locales específicos para su venta.<sup>11</sup>

En dos décadas la empresa se posicionó dentro de las más importantes del sector en la Argentina. En una nota de 1906 sobre los grandes establecimientos comerciales, la revista *Caras y Caretas* dedicó varias páginas a esta compañía “que es quizá la que ha logrado colocarse a una altura de tal adelanto, que no podrá nunca ser superada [...] Como se sabe, esta casa se fundó hace once años, y desde

---

10 En la revista italiana *L'Arte della Stampa* se advierte que “nell'America del Sud, come da noi, l'arte tipografica è ancora in gran parte tributaria, per il materiale, dalla Germania; a differenza del Nord America, che produce con l'abbondanza e perfezione dei mezzi propri opere che alla perfezione sono molto prossime” (“Éxito Gráfico”, *L'Arte della Stampa*, año XXXVI, serie VI, nro. 71, noviembre de 1906, p. 578).

11 La Casa Berger introdujo las guillotinas y encuadernadoras Karl Krause de Leipzig, las máquinas planas y rotativas de Augsburg, las de Schirmers, Werner y Stein para litógrafos, las de Gebrüder y Brehmer para cartonerías y encuadernación. También poseía la licencia de las máquinas offset de la Casa G. Mann, las minervas Victoria de Rockstroh y Schneider, los artículos de estereotipia y galvanoplastia de Kempewerk, los tipos y adornos de la fundición Schelter y Giseecke, entre otros. En 1901 comenzó la fabricación local de tintas y luego la venta de materiales didácticos. También fue representante de las máquinas de escribir y las calculadoras Continental y Éxito y de diversas fábricas de papel alemanas. Además, la empresa fabricante de los cuellos Mey & Edlich había sido cofundada por su suegro y hacia 1920 comenzaría a intervenirla en Alemania (cfr. empresa Lipsia: <https://lipsia.com.ar/nosotros/historia/>).

entonces, su prosperidad ha ido creciendo [...] comenzó a trabajar en un pequeño local, y hoy ocupa varios edificios.”<sup>12</sup> Al momento de esta nota, la empresa contaba con gran cantidad de trabajadores y sucursales,<sup>13</sup> aspectos reveladores de su importancia, sostenía *Caras y Caretas*: 156 operarios, 65 empleados y 35 peones distribuidos en la casa central; 2 empleados y 28 operarios en el taller mecánico y depósitos; 6 empleados en la sucursal *La Elegancia Económica*; 4 empleados en la sucursal de Rosario y 14 empleados y 2 peones en la casa en Leipzig, Alemania. Asimismo, poseía una sucursal en Montevideo.<sup>14</sup>



**Figura 3.** Fachada del local sobre Av. Paseo Colón. Reproducida en *EG*, nro. 37, enero de 1909.

<sup>12</sup> *Caras y Caretas*, 1º de enero de 1906, nro. 378, pp. 121-123.

<sup>13</sup> La casa matriz se hallaba en la calle Balcarce 460 de la ciudad de Buenos Aires, en un edificio que aún se conserva y donde funciona hoy el local La Trastienda.

<sup>14</sup> “Los grandes importadores y proveedores de la industria gráfica. Una visita a la Casa Curt Berger y Cía.”, *Plus Ultra*, año XIII, nro. 151, 1928.



**Figura 4a.** Personal y directivos de la Casa Curt Berger y Cía. Fotografía publicada en el artículo de la revista *Plus Ultra*: “Los grandes importadores y proveedores de la industria gráfica. Una visita a la Casa Curt Berger y Cía.” (*Plus Ultra*, nro. 151, año XIII, 1928).

#### Locales Casa Curt Berger

- |                  |                        |
|------------------|------------------------|
| ① Chile 316      | ⑨ 25 de Mayo 392       |
| ② Balcarce 686   | ⑩ Balcarce 276         |
| ③ Balcarce 442   | ⑪ Balcarce 286         |
| ④ Balcarce 470   | ⑫ Av. Corrientes 344   |
| ⑤ Balcarce 442   | ⑬ Esmeralda 184        |
| ⑥ Perú 1375      | ⑭ Esmeralda 122        |
| ⑦ Perú 1385      | ⑮ Av. Paseo Colón 1374 |
| ⑧ 25 de Mayo 382 | ⑯ Azopardo 1367        |

**Figura 4b.** Ubicación en la ciudad de Buenos Aires de los locales de Curt Berger entre 1894 y 1928. Fuente: *EC*, nos. 1 (septiembre de 1905) a 37 (enero de 1909).

Los aspectos destacados por la prensa de la época como indicadores de éxito fueron la ramificación de la casa, sus ampliaciones y locales y su cantidad de personal.

### **2.3. Agrupaciones gremiales. La huelga de los gráficos**

El crecimiento y diversificación de los negocios vinculados a la importación y fabricación de productos e insumos gráficos más la mecanización progresiva condujeron al establecimiento de agrupaciones defensoras de los intereses tanto de los trabajadores como de los dueños de los talleres. En esta dirección, el 25 de mayo de 1857 se constituyó la primera entidad gremial obrera, la Sociedad Tipográfica Bonaerense. De acuerdo con Diego Ceruso, no consistió en un sindicato, sino en una estructura corporativa en defensa de un oficio que incluyó entre sus integrantes a obreros y pequeños y medianos productores (Ceruso, 2016, p. 44).

Esta sociedad, del tipo de socorros mutuos que combinaba la ayuda monetaria y sociabilidad exclusivamente para trabajadores gráficos, contó desde 1868 con un panteón en el Cementerio de la Recoleta y con un edificio social en 1874.<sup>15</sup> Su situación patrimo-

---

15 Esta mutual se constituyó en torno a los oficios de las artes gráficas. El requisito básico era el ejercicio de algunas de las categorías de esta industria. Los aspirantes además debían cumplir con buena conducta y laboriosidad, presentación por parte de dos



nial y el cumplimiento de otros requisitos<sup>16</sup> le permitieron obtener la personería jurídica en 1888 (Gaffuri, 1939, p. 133), que le dio acceso a créditos y subsidios estatales. Asimismo, detentó sus propios medios comunicacionales escritos: los *Anales de la Sociedad Tipográfica Bonaerense*, *El Obrero Tipógrafo* y el *Boletín de la Sociedad Tipográfica Bonaerense*. Esta última publicación difundió información relacionada con los intereses de los oficios gráficos, aunque con pocas referencias a temas políticos y económicos. El *Boletín* editó números especiales, como el dedicado a sus cincuenta años, otro en homenaje a Johannes Gutenberg y la gran edición de noventa páginas para el Centenario de la Revolución de Mayo.

En 1877 se creó la Unión Tipográfica, que un año después encaró la primera huelga nacional de trabajadores en defensa del salario y la reducción de la jornada laboral (Falcón, 1984).<sup>17</sup> Iniciado el siglo XX, el sector gráfico nucleaba cuatro entidades: la Unión Gráfica, de influencia socialista; la Federación de Artes Gráficas, anarquista; y dos entidades representativas de nacionalidades, una francesa y otra alemana (Di Tella, 2003). Después de la huelga de 1906, estas sociedades se

---

socios, examen de salud previo, edad y abonar una cuota de inscripción. El socio pagaba una cuota mensual.

16 Según el artículo 33 del Código Civil de la República Argentina.

17 Luego, en 1879, Sociedad Topográfica Bonaerense.

unificaron y formaron la Federación Gráfica Bonaerense (FGB), el 3 de mayo de 1907.<sup>18</sup>

Por su parte, los industriales, dueños de los grandes talleres gráficos productores e importadores, se hallaban representados en la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina (UIA), de la cual formaba parte la empresa Curt Berger. El origen de esta sección se remonta a 1904, cuando se introdujeron modificaciones en los estatutos de la Unión Industrial.<sup>19</sup> Así, se crearon secciones gremiales —entre ellas la de artes gráficas—<sup>20</sup> que funcionarían con autonomía con respecto a las cuestiones propias de cada gremio. De acuerdo con Adolfo Dorfman, esta medida “era imprescindible para contener la acción disgregadora que tendía a constituir asociaciones encargadas de velar por los intereses momentáneos y

---

18 El período fue prolífico para la acción político-gremial sindicalista, cristalizando diversas federaciones, como la Federación Obrera Marítima (FOM), la Federación Obrera Ferrocarrilera (FOF), la Federación de Trabajadores de la Madera, la Federación de Obreros de la Construcción Naval (FOCN).

19 Cabe señalar que en 1900 se reincorporan a la Unión Industrial los socios disidentes que fundaron la Sociedad de Industrias Fabriles Confederadas, cuyo presidente fue J. Peuser y su gerente M. C. Chueco (Dorfman, 1986).

20 Las “Artes gráficas, ‘industria de mucha gravitación’, agrupaba la mayor parte de las imprentas, litografías y talleres de encuadernación” (Dorfman, 1986, p. 131). La sección de artes gráficas de la UIA pasó a ser años después, en 1943, la Cámara de la Industria Gráfica de la UIA.

exclusivos de cada gremio por separado” (Dorfman, 1986, p. 130). Constituidas las secciones, uniformaron los reglamentos internos de los establecimientos adheridos y se encargaron del tratamiento de los conflictos obreros.

Como lo indicamos previamente, antes de la creación de su *Boletín* como publicación independiente, el sector gráfico patronal difundía sus resoluciones a través de un apartado especial en *EG*. En su primer número, bajo el título “Breve explicación”, Pellicer anunciaba que, si bien la naturaleza de la revista era “esencialmente técnica y consagrada al progreso de las Artes Gráficas”, sin embargo,

su desarrollo no depende exclusivamente del estudio técnico-artístico y del conocimiento de los adelantos y de los medios de ejecución que vayan surgiendo en el constante empeño hacia la perfectibilidad de nuestras labores; el fomento de nuestras Artes puede ser trabado por causas externas, como lo es, por inconveniente legislación, derechos arancelarios ruinosos, conflictos económicos perturbadores de la marcha normal de producción y otros serios motivos determinantes de estacionamiento y retroceso muchas veces. No entra en nuestro programa la discusión partidista, ni la lucha de escuela, ni la defensa de intereses exclusivistas, sino únicamente dar cabida en nuestras columnas a cuanto sea de conveniencia general para todos los gremios que componen las Artes Gráficas.

En este sentido, nada mejor que la documentación colectiva procedente, que excluye el apasionamiento individual e integra aspiraciones gremiales; y por esto, hemos puesto a disposición de la Asociación que encabeza esta parte de la Revista el espacio necesario para la publicación de sus documentos oficiales pertinentes, sin comentario alguno, en la firme convicción de prestar un buen servicio a nuestros gremios. Con estas palabras explicados quedan los motivos de la inserción del presente Boletín Oficial en la Revista. Inauguramos esta sección con documentos de palpitante actualidad, que nos obligan a sacrificar algo la parte técnica, esperando que en los números sucesivos podremos darle mayor extensión.<sup>21</sup>

Es de notar que, en el segundo número, Pellicer se vio obligado a publicar una “rectificación necesaria” con respecto a la supuesta confusión del *Boletín del Centro Unión de Libreros, Impresores y Anexos*, que catalogó a *EG* como órgano oficial de la Sección Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina:

no anunciamos ni es ÉXITO GRÁFICO órgano oficial de ninguna corporación, sino una Revista de Artes Gráficas, editada por la casa Curt Berger y Cía., y con el propósito de contribuir al fomento de nuestras Artes, sin

---

21 “Breve explicación”, *EG*, nro. 1, septiembre de 1905, p. 11.

exclusivismos de ninguna especie, como bien claramente se manifiesta en el suelto Breve explicación. Ahora, que en la Revista se dé cabida a los documentos oficiales de la Sección Artes Gráficas, por creerlos de interés para nuestros gremios, como en el referido suelto se expone, esto es bien distinto de ser la Revista órgano oficial de dicha corporación.<sup>22</sup>

Para la época de la huelga de operarios gráficos de 1906, la revista *EG* mantuvo una posición que podríamos definir como neutral. Revisemos los hechos. El 24 de septiembre de 1906 los obreros de la industria gráfica, nucleados en los cuatro sindicatos, presentaron un pliego de condiciones sobre reivindicaciones planteadas durante el último año al sector industrial, que estaba representado, como ya señalamos, en la Sección Artes Gráficas de la UIA. La respuesta que dio la patronal al petitorio obrero fue la declaración de un *lock-out*<sup>23</sup> por tiempo indeterminado.<sup>24</sup> Así lo describía *Caras y Caretas*:

---

22 "Rectificación necesaria", *EG*, nro. 2, octubre de 1905, p. 25.

23 Se trata de un cierre o paro patronal consistente en la paralización total o parcial de actividades productivas o económicas por decisión del patrón. Cfr. Julio Armando Grisolia, *Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social*, Buenos Aires, Depalma, 2001, p. 923.

24 La crónica del conflicto fue seguida de cerca por el periódico *La Acción Socialista*.

La huelga de los gráficos. El lunes 24 de septiembre todos los “gráficos” se declararon en huelga, en vista de la negativa de los patrones a firmar el pliego de condiciones que los primeros habían pasado a la consideración de los segundos 48 horas antes.

No es preciso ahondar mucho en el conocimiento de los conflictos sociales para saber que hoy los obreros en general atraviesan por una situación precaria. Las condiciones de vida en Buenos Aires han cambiado de tal manera de dos años a esta parte, que el mejoramiento en los salarios se impone no ya por justicia, sino por humanidad.<sup>25</sup>

Asimismo, los editores de *Caras y Caretas* aclaraban en páginas posteriores, en la sección “A nuestros lectores”, que

la huelga de obreros de los talleres gráficos, conocida del público, ha impedido la salida de nuestro número anterior, no obstante los esfuerzos que hicimos para procurar un avenimiento entre operarios y patrones. La circunstancia de no haberse reanudado los trabajos hasta el lunes nos fuerza a publicar la presente edición (números 417 y 418) con sólo 80 páginas en conjunto; reservándonos compensar sobradamente a nuestros lectores con la abundancia de materiales en los números sucesivos, y especialmente

---

25 “La huelga de los gráficos”, *Caras y Caretas*, nros. 417-418, 6 de octubre de 1906.

en el que aparecerá el día 13 de octubre, conmemorando el aniversario de la fundación de *Caras y Caretas*.

Y con su peculiar tónica agregaban que “hoy, siendo el primer magistrado de la nación don José Figueroa Alcorta, se declara la huelga y por primera vez deja de aparecer *Caras y Caretas*. Nos da un miedo espantoso y nos pone la carne de gallina el pensar lo que podría ocurrirnos si subiese a la presidencia don Benito Villanueva.”<sup>26</sup>

Un alto porcentaje de los empresarios gráficos adhirieron a la resolución de *lock-out*, entre los cuales figuraban los más representativos del sector. Según el informe del dirigente gráfico Manuel González, “los patrones no querían reconocer personería a los sindicatos obreros, quienes para ellos no tenían ninguna autoridad”. En este sentido, las intervenciones de Carlos Correa Luna, director de *Caras y Caretas*, fracasaron al igual que las de los representantes de Curt Berger, pero “esta vez ya no fue porque los patrones no aceptaran discutir con los delegados obreros, sino porque exigían que estos se presentaran ante ellos munidos de amplios poderes para solucionar la

---

26 *Caras y Caretas*, nros. 417-418, 6 de octubre de 1906. José Figueroa Alcorta (1860-1931) fue vicepresidente de la Nación desde el 12 de octubre de 1904 hasta el 12 de marzo de 1906 y presidente desde esa fecha, por el fallecimiento del presidente electo Manuel Quintana, hasta el 12 de octubre de 1910. Benito Villanueva (1854-1933) ocupó la presidencia provisional del Senado.

huelga” (González, 1918, p. 35). El conflicto permaneció sin resolución hasta la posterior mediación de Eustaquio Pellicer, director de la revista *PBT*.<sup>27</sup>

En el número correspondiente al mes de diciembre,<sup>28</sup> posterior a la conciliación, en un editorial titulado “La suspensión de la Revista”, *EG* anunciaba que

la demora en la publicación de nuestro número 14, débese única y exclusivamente al conflicto creado por la huelga del personal de artes gráficas, acontecimiento que todos saben, y que, por fin, ha terminado, volviendo la marcha normal de todos los establecimientos gráficos de la capital. No nos incumbe a nosotros juzgar el hecho que ha motivado la suspensión de la Revista, y únicamente lo consignamos para justificar, ante nuestros estimados lectores, la imposibilidad en que nos hemos encontrado de poder cumplir [con los abonados suscriptores] [...]

---

27 Es interesante introducir aquí el comentario que *PBT* publicó en el primer número después de la huelga: “La reaparición de *PBT*. En ningún momento, durante la prolongada *relache* que nos impuso el paro de los obreros, temimos que este, influyendo en el hábito más que en el afecto, entibiara el que los lectores de *PBT* le dispensan. Lejos de eso, el ingrato episodio nos sirvió para comprobar los estrechos y durables vínculos que unen al periódico con la simpatía popular” (*PBT*, nro. 107, 1º de diciembre de 1906, p. 94).

28 El número 14 se editó como correspondiente a octubre-diciembre de 1906, mientras que el número 15 correspondió a enero de 1907.



Y prosiguió:

por lo demás, *Éxito Gráfico* continuará persiguiendo sus propósitos, sin vacilación alguna, en la plena conciencia de hacer buena obra para todos nuestros gremios gráficos, aunque para ello nos cueste fuertes erogaciones, compen-sándonos las constantes felicitaciones que recibimos de toda la República y aun del Exterior, que agradecemos de todo corazón. Los Editores.<sup>29</sup>

Con estas declaraciones, *EG* daba a entender su elección por una postura neutral o, al menos, liminal.<sup>30</sup> No creemos que fuera una solución de compromiso, sino una auténtica estrategia superadora de particularismos pensada para el desarrollo y organización solidaria del campo gráfico y guiada por la reformulada posición ideológica de Pellicer.

---

29 “La suspensión de la revista”, *EG*, nro. 14, octubre-diciembre de 1906, p. 17.

30 Resulta sugerente que en ese mismo número, en un artículo sobre algunos conceptos artísticos vertidos por el director de la revista italiana *Il Risorgimento Grafico*, se comentaba que “como nuestra filosofía es la ecléctica, y concebimos que lo mismo puede hallarse algo bueno en prácticas y reglas como en genialidades opuestas, y asimismo de mal gusto y feo en unas y otras” (“*A Il Risorgimento Grafico. Sobre los apartes*”, *EG*, nro. 14, octubre-diciembre de 1906, p. 18).

## 2.4. Artífice gráfico: Antoni Pellicer

Antoni Pellicer i Paraire (1851-1916), tipógrafo español, “gran artesano”, “maestro ante todo, técnico, sociólogo, periodista” (Ugarteche, 1929, p. 490), desde que partió de su tierra natal realizó un verdadero viaje libertario, como lo ha descrito Max Nettleau (1972). En tal sentido, al trazar los circuitos y vinculaciones establecidas por Pellicer, se comprende la fundación de la revista *EG* menos como una consecuencia o hito final de su carrera que como parte de una red de conexiones entre distintos agentes, que no solamente apuntaba a asuntos de cuño asociativo o sindical, sino también a cuestiones estéticas, educativas y disciplinares que contribuyeran al desarrollo del campo de la gráfica.

Notas y comentarios diversos revelan cómo Pellicer era sumamente apreciado en el medio por trabajadores y colegas.<sup>31</sup> En sus memorias, el corrector y gramático Manuel Benítez describía a Pellicer en estos términos:

Entre los trabajadores de la Imprenta he visto sobresalir, con caracteres inconfundibles, al inolvidable Antonio Pellicer, cuyas prendas morales e intelectuales valiéronle el aprecio general. Pude justipreciarlas de cerca cuando,

---

31 Su entierro fue un verdadero acto público excepcional, cargado “de deber moral” (Badoza, 2017, p. 50).

en 1898, diera a luz, en compañía del hábil profesional Pedro Tonini, la revista *Noografía* que tanto bien sembrara en el campo de las artes gráficas fijándole nuevos derroteros y ampliando los conocimientos (Benítez, 1925, p. 7).<sup>32</sup>

De familia trabajadora de las artes gráficas y militante, era primo hermano del periodista y tipógrafo Rafael Farga i Pellicer (1844-1890) —conocido por el seudónimo de Justo Pastor de Pellico— y sobrino del dibujante y pintor José Luis Pellicer y Fenyé (1842-1901), con quienes participó en la fundación de organizaciones obreras catalanas. Junto a ellos, Antonio Pellicer representó, al decir del tipógrafo catalán Pedro Esteve, la “flor y nata” del anarquismo barcelonés.<sup>33</sup> A los 11 años ya era obrero tipógrafo y, de acuerdo a su escrito autobiográfico de 1906, el *Memorándum de Antonio Pellicer Paraire*, a los 16 estaba decididamente involucrado en “la cosa pública”.<sup>34</sup> En 1872 se convirtió en uno de los firmantes del documento publicado en Barcelona, *Cuestión de la Alianza*, donde se daban a conocer en España los estatutos de la Alianza

---

32 Benítez también había sido corrector de las publicaciones del Círculo Militar de Buenos Aires. Autor además de *Disciplina gramatical* (Ricardo Llanes, *El barrio de San Cristóbal*, Buenos Aires, MCBA, 1970, p. 93).

33 La expresión de Esteve fue tomada de Joan Casanovas Codina (1989, p. 18).

34 Antonio Pellicer Paraire, *Jo vaig. Memorándum con motivo y en celebración de mis 55 años*, Buenos Aires, edición del autor, 1906.

de la Democracia Socialista. Con apenas 18 años había contribuido al desarrollo del sindicalismo en el recién creado núcleo de la Internacional, junto con otros actores como el italiano Giuseppe Fanelli (1827-1877) y el español Anselmo Lorenzo Asperilla (1841-1914). Este último, entre 1886 y 1888, participaría en la dirección y redacción del periódico barcelonés *Acracia*, al igual que Pellicer. Ha sido sugerido que su entorno familiar habría incidido en su temprana participación en las cuestiones obreras: “el afecto familiar puede ser explicación de la entrada de Antonio Pellicer —casi niño— en el núcleo recién creado”, aunque también se menciona la muerte de su padre durante una revuelta como uno de los desencadenantes de su comprometido activismo.<sup>35</sup>

Por otro lado, el movimiento anarquista de Buenos Aires no fue el único que había dado lugar a “un novedoso circuito de textos que planteaban una relación sin precedentes entre imprentas, política, autores, editores y lectores” (Domínguez Rubio, 2017, p. 22). Entramados similares se identifican también en otras latitudes recorridas por Pellicer como redactor y director. Colaboró en *La Crónica de los Trabajadores*, la revista *Soviet* de Madrid (1881-1884) y en *Sans* (1855). Participó en el volumen *Garibaldi. Historia liberal del siglo XIX*, edición que dirigió su primo Farga. Escribió algunas piezas de teatro social en catalán, a las

---

35 *La Libertad*, 31 de mayo de 1916, pp. 1-2.

que llamó “cuadros” (*Celos, Yo, La muerte de la proletaria y Sin Esperanza*, entre otros títulos). Dirigió el semanario *El Productor* (1887-1893); fue redactor de *La Tramontana* (1881-1896), *Natura y El Titella*, de Barcelona, *Tierra y Libertad*, de Madrid, y *La Cuña* (1898), de Sabadell.<sup>36</sup>

Viajó a México, Cuba y los Estados Unidos, donde colaboró en *El Despertar y Cultura Obrera* de Nueva York, retornó a Barcelona y, en 1891, se instaló en Buenos Aires, donde fundó junto con Pietro Tonini *La Noografía. Revista Mensual Bonaerense Dedicada a la Imprenta, a la Librería y a las demás Artes Gráficas* (1898-1899). Aún con líneas clásicas y elementos formales tradicionales, el primer editorial de esta revista ya señalaba el rumbo que maduraría en *EG*, confiando en la cooperación entre los gráficos y el aplauso público:

---

36 *Tierra y Libertad*, Barcelona, 31 de mayo de 1916, pp.1-2. Asimismo, escribió *Disquisiciones sociales. La Paz y el socialismo* (1890); *En defensa de nuestros ideales* (1894); “La organización obrera” (en *La Protesta Humana*, 1899); *Conferencias populares de sociología* (1900); “Organización obrera” (en *La Protesta Humana*, 6 de enero de 1901 y 17 noviembre de 1900); *En defensa de nuestros ideales* (1901); *Memorándum: con motivo y en celebración de mi 55° cumpleaños* (1906); *El individuo y la masa y la educación de la libertad* (1908); *La política juzgada por los políticos. Análisis de la cuestión de la vida* (1909); “Germen individualista” (en *Diario de Panamá*, 1912). (Datos tomados de *Bibliografías sobre anarquismos y utopías, libertarios y autogestionarios en América Latina*: <http://www.acra-tie.eu/Biblio.htm>).

cuanto se haga por el fomento del arte tipográfico, cuanto más se impulse el desarrollo de todas las artes gráficas, más se contribuye a elevar la cultura social y más pronto puede llegarse al gran *desideratum*, por el que luchan todos los amantes del progreso: la inalterable paz y armonía de la gran familia humana.<sup>37</sup>

Esta publicación, además, instalaba las nociones de noografía y noógrafos para la industria gráfica en el medio local. El término “noógrafo” aglutinaba un universo conformado por los trabajadores del campo de las artes gráficas, como los tipógrafos, cajistas, impresores, fotógrafos, litógrafos, dibujantes, encuadernadores, grabadores y periodistas que se desempeñaban en el ramo desde finales del siglo XIX y comienzos del XX. Este neologismo ya había sido empleado en España, en el seno de la Unión de Noógrafos y en la edición de *El Noógrafo*, revista también dirigida por Pellicer.<sup>38</sup>

---

37 *La Noografía*, nro.1, enero de 1899, p. 1.

38 “Noografía, noográficos, noógrafo son vocablos, no solo bellos, sino expresivos y hasta categóricos, que honran a quien los compuso. Sus raíces son *noos*, ‘entendimiento’, y *grafos*, ‘escribir’ (del griego). Esto es, ‘grabar’” (Juan José Morato, *La cuna de un gigante: historia de la Asociación General del Arte de Imprimir*, Madrid, Servicio de Publicaciones, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1984, p. 174). En la *Revista Gráfica* del Instituto Catalán de Artes del Libro se subraya que “la palabra Noógrafo, como otras que ya el uso y los diccionarios aceptaron, formose en Barcelona,

Asimismo, Pellicer participó en *El Oprimido* (1893-1897) y *Ciencia Social*, así como en el periódico anarquista *La Protesta Humana* (1897-1904). Durante su permanencia en Buenos Aires no dejó de mantener correspondencia con sus colegas y amigos de Barcelona.<sup>39</sup> Además, para la revista *Futuro* de Montevideo, Pellicer realizó varios artículos bajo el seudónimo de Pellico.<sup>40</sup> A fines de 1904, bajo su dirección, apareció el *Anuario Cartófilo Sudamericano*, obra ilustrada dedicada al coleccionismo de tarjetas postales editada por la casa P. Tonini y Cía.<sup>41</sup>

Juan Carlos Moya sostiene que el anarquismo argentino y luego el español devino en una tendencia obrerista, un movimiento “más dado a la organización y acción colectiva” (Moya, 2010, p. 370) con disminución de la violencia. Es así que Pellicer “llegó a Buenos Aires en 1891 como paladín extremista y ‘antiorganizativo’. Diez años

---

por impresores, ante la necesidad de expresar en un solo nombre el conjunto de las artes que contribuyen a la manifestación del pensamiento escrito, dibujado, estampado” (“Tipos de justificación matemática”, *Revista Gráfica*, vol. 2, 1900, p. 53).

39 *La Libertad*, Madrid, 9 de febrero de 1920, p. 3.

40 Por ejemplo, en el número 6 de *Futuro. Revista Mensual de Ciencia, Sociología y Letras* (diciembre de 1904-enero de 1905, pp. 87-89).

41 Pietro Tonini fue dueño de la imprenta Tipografía Elzeviriana, especializada en literatura ácrata, aunque Tonini no participaba de las polémicas (Zaragoza Rovira, 1996). La Casa Tonini & Co., ubicada en la calle Florida 470, se dedicaba a la venta de tarjetas postales, álbumes e instrumentos musicales y de proyección, entre otros.

más tarde jugaba un papel instrumental en la organización de la Federación Obrera Argentina y la policía local lo describía como muy ‘culto y transigente’” (Moya, 2010, p. 370).<sup>42</sup> También Iaacov Oved reconoce esa transformación en el accionar de Pellicer, quien una vez en Argentina “cambiaría en este país su enfoque ideológico y publicaría en 1901 una serie de artículos que contravenían los puntos de vista que había sostenido en España.”<sup>43</sup> Este

---

42 En este marco, Pellicer fue considerado el ideólogo de la fundación de FORA. Otras federaciones contemporáneas fueron la de los Trabajadores de la Madera, donde sobresalió el sindicalista Juan Cuomo; la Federación de Artes Gráficas de 1906, entre cuyos gráficos y linotipistas se destacaron Luis Lauzet y Luis Bernard; la Federación Obrera Ferrocarrilera, de 1912, con Francisco Rosanova al frente, y la Federación de Obreros de la Construcción Naval, de 1917. Los organizadores de la Federación se basaron en su libro *Conferencias populares de sociología* (Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Geopolita, 1900, p. 106). Diego Abad de Santillán ofrece un resumen en el segundo capítulo de su libro *La FORA*, titulado “La intervención de Pellicer Paraire, sus artículos sobre organización obrera (1900)” (Diego Abad de Santillán, *La FORA. Ideología y Trayectoria del movimiento obrero revolucionario en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones HL, 2006 [1933], pp. 35-42). Cabe señalar que la organización antecesora de la FORA fue la Federación Obrera Argentina (FOA), así denominada en su congreso constituyente (su nombre cambió a FORA a partir de su Cuarto Congreso en 1904).

43 Dice Iaacov Oved: “una sólida expresión publicista de la tendencia ‘antiorganizativa’, formulada por el tipógrafo Antonio Pellicer Paraire, apareció en el periódico anarquista *Acracia* (1887); otra declaración análoga, de Indalecio Cuadrado, se publicó poco después. Ambos serían deportados de España un año más tarde y



viraje tomó la forma de un discurso a favor de la educación, la unidad y solidaridad del obrero gráfico, discurso que vehicularía a través de *EG*.<sup>44</sup>

Es importante discernir las diferentes posiciones dentro del movimiento anarquista: los libertarios antiorganizadores y los sindicalistas organizadores. Los primeros creían en la acción individual y se oponían a las organizaciones obreras, mientras que los segundos apoyaban la formación de sindicatos por oficio e impulsaban la huelga general como método de lucha. Buscaban construir una intervención colectiva organizada. La orientación sindicalista dentro del gremio gráfico impulsó la creación de federaciones con el fin de expandir la organización gremial a nivel nacional, adicionando de esta manera fracciones procedentes del interior. Esta búsqueda de unidad con los gráficos de las provincias se manifestaría en *EG* mediante acciones que incitaban su participación, como el concurso organizado por la revista, los llamados a enviar sus trabajos y escritos y los comentarios críticos de sus producciones y publicaciones.

La influencia de los sindicalistas creció con la aparición del periódico *La Protesta Humana* en 1897 y se consolidó en 1898 con la llegada a la Argentina del doctor

---

llegaron a la Argentina" (1991, pp. 5-6).

44 Así reconocido entre otros por Joaquín Spandonari en 1919 (Ugarteche, 1929, p. 418).

Pietro Gori.<sup>45</sup> El fortalecimiento de esta última dirección dentro del movimiento anarquista también se debió en gran parte a la influencia de los artículos de Pellicer en el periódico mencionado sobre la organización sindical.

Pero, entre fines de 1900 y principios de 1901, los coletazos de la crisis económica de 1890 y el rebrote de la tendencia antiorganizadora generaron un clima de controversias. Una acalorada cruzada de cuestionamientos y réplicas tuvo lugar entre Pellicer y los anarquistas libertarios, representados por el periódico *El Rebelde* (1898-1903).<sup>46</sup> Pocos años después de esa polémica, la casa comercial Curt Berger le propuso crear y dirigir una revista especializada en el ramo, *EG*. Compelido por la carencia de una prensa periódica técnica, Pellicer decidió acometer esta empresa que involucraría el estímulo y asentamiento de cuestiones claves para la gráfica desde su maduración ideológica: educación, instituciones y conexiones profesionales.

---

45 Gori era un anarquista italiano de renombre internacional, un ilustre agitador de la causa anarquista y un poeta, abogado y criminólogo. Fomentó la participación anarquista en la nascente federación de trabajadores y jugó un importante papel en la fundación de una federación de tendencia proorganizativa.

46 *El Rebelde*, 9 y 10 de diciembre de 1900; *La Protesta Humana*, 24 de noviembre de 1900 y 23 de febrero de 1901.

### 3. ENSAMBLAJE GRÁFICO

#### 3.1. Aspectos conceptuales, materiales e ideológicos de *Éxito Gráfico*

La portada inicial de *EG*, que mantuvo la misma composición y formato en todos los números de su primer año, cambió por un nuevo diseño en cada entrega mensual a partir de 1906. De austeras líneas modernistas, a dos tintas, marca de agua a la derecha y, a la izquierda, el motivo principal que exhibe la figura heráldica del águila. Las águilas rampantes son “símbolos de fuerza de convicción y raciocinio, y elevación de miras y de sentimientos, adoptados desde los tiempos del invento [la imprenta], habiendo quien supone lo fueron por el propio Gutenberg”.<sup>1</sup> Presente en casi todos sus ejem-

---

1 Justo Solsona Jofre, “Los Ex libris”, *EG*, nro. 6, febrero de 1906, p. 86. En este emblema se retoman elementos del escudo, símbolo internacional de la imprenta adoptado por los españoles desde el arribo del invento y “fue concedido por el Emperador de Alemania

plares, esta figura se torna bicéfala, sosteniendo con sus garras instrumentos de trabajo gráfico, en el primer número aparecido después de la huelga de los gráficos de 1906.<sup>2</sup>

---

Federico III, en el año 1470, a todos aquellos que se dedicaban al noble arte de imprimir”. Emperador del Sacro Imperio Romano, Federico III, “al conceder el uso del escudo a los impresores demostraba su gran admiración hacia ellos, pues era un gran honor que solo poseían entidades privilegiadas”. Se compone de “un águila bicéfala de sable, que sujeta en su garra derecha un mordante o divisorio al natural y en la garra izquierda un sencillo componedor. Se adorna con un casco imperial en posición frontal, rematado por una corona de marqués, orlado con lambrequines de gules y azul por mitad. Encima de la corona grifo azur, sujetando entre sus zarpas dos balas al natural [...] el águila bicéfala es un símbolo al que se atribuía un sentido de superioridad y de integración de las dos herencias de Oriente y Occidente. En su simbolismo una de sus cabezas mira hacia lo infinito del pasado, y la otra hacia lo infinito del futuro, mostrando con ello que el presente es apenas una fina línea de contacto entre dos eternidades. El mordante es la regla doble usada por los cajistas para sujetar el original en el divisorio y señalar la línea que se estaba componiendo. El componedor es una regla de metal con el borde a lo largo, un tope fijo en uno de sus extremos y otro movable, provisto de un sujetador, que sirve para hacer un renglón. El casco es un ornamento exterior del blasón, los lambrequines son penachos y el grifo una criatura mitológica que representa la fuerza, el valor y la vigilancia” (José Félix Salinas del Arco, *Gaceta del Club de Gráficos Eméritos*, nro. 3, abril de 2009, <http://www.pressgraph.es/es/noticia/el-escudo-de-los-impresores>).

- 2 Cabe recordar que el símbolo del águila romana sumó otra cabeza, deviniendo bicéfala, por la fusión de ambos imperios, el de Oriente y el de Occidente.



**Figura 5.** Portada EG, nro. 1, septiembre de 1905.

**Figura 6.** Portada EG, nro. 23, septiembre de 1907.

**Figura 7.** Portada EG, nro. 14, octubre de 1906.

Le seguía la carátula y el editorial, secciones informativas referidas a avances tecnológicos, materias primas y productos gráficos que rescataban aspectos estéticos e históricos, artísticos e institucionales. La diagramación sobria y cuidada de las tapas, así como de los suplementos artísticos, se debió a la mano e ingenio de Oscar B. Mengen, uno de los dueños de los talleres donde se imprimía la revista (Ugarteche, 1929, p. 594).<sup>3</sup> De origen alemán, Mengen ostentaba una sólida base como dibujante, tal es así que “en el año 1888 fundó un taller gráfico especializado en obras artísticas, entre ellas diplomas, tarjetas y carátulas”. Característico era su estilo, pleno de simbolismos y de una “técnica perfecta de ejecución, armonía de colorido” (Cosmelli Ibáñez, 1975, p. 525). Estos rasgos formaron parte de la estética de la revista a lo largo del tiempo, “es que no es buen arte el que no observa la uniformidad, y menos aquellos periódicos en que forma estilo la variedad constante de titulares de todos órdenes y tamaños, que parecen muestrarios”.<sup>4</sup> Una línea modernista que se aleja de las mezclas de tipografías, del exceso de ornamentación y de la recurrencia a

---

3 Estos talleres llegaron a ser uno de los más importantes del país. Fueron fundados por Francisco Fessel en 1888, quien se asociaría dos años después con Oscar B. Mengen, hasta 1909, cuando fallece Fessel y se hace cargo Mengen hasta 1924 (Ugarteche, 1929).

4 “Minucias tipográficas”, *EG*, nro. 98, febrero de 1914, p. 19.

antiguos repertorios iconográficos. Si bien los textos para las páginas interiores seguían los tipos más clásicos en virtud de la claridad de lectura, cubiertas, portadas y titulares, en cambio, optaban por una tipografía de inspiración art nouveau, con asimetrías, fantasías florales, elementos curvos y filetes con arabescos.

En cada entrega, *EG* obsequiaba un objeto impreso bajo la forma de “Suplemento”, que funcionaba como muestra de los adelantos técnicos y estilísticos en cuanto a tipologías (invitaciones, tarjetas de felicitación, folletos, catálogos, etc.), procedimientos (fotgrabado, tricromía, citocromía, etc.) y materiales (papeles, tintas), en muchos casos enviados por un taller o gráfico lector, en respuesta a la convocatoria inicial de los editores:

Correspondiendo a la Invitación. Enterado el señor L. J. Rosso de nuestra *Invitación*, ha querido ser el primero en iniciar la presentación de modelos de trabajos gráficos con el Suplemento que se incluye en el presente número. Conste nuestro agradecimiento al señor Rosso, y deseamos que el ejemplo sea imitado por todos.<sup>5</sup>

Otras secciones de la revista daban cuenta de cuestiones laborales, información y noticias de actualidad sobre

---

5 “Correspondiendo a la invitación”, *EG*, nro. 1, septiembre de 1905, p. 10.

exposiciones de artes gráficas, congresos, museos, condiciones de trabajo y salarios en Europa y América, muestras de trabajos y publicidad de imprentas, insumos y maquinarias, además de los anuncios comerciales tradicionales. Aparte de ser una herramienta educativa con vistas a solventar la profesión y otorgarle mayor presencia, *EG* fue un medio de propaganda de la Casa Curt Berger. Era usual que, a través de secciones y artículos que describían nuevos materiales y novedades técnicas, se introducía el anuncio de la venta de tales productos en los locales de la casa. Por ejemplo, la nota “Estampaciones en relieve e impresiones en colores a la vez”, que describía en detalle máquinas y procedimientos novedosos de estampación e impresión, finalizaba diciendo que “la casa editora tiene en venta el polvo especial para matrices preparado por la misma fábrica de la minerva Victoria”.<sup>6</sup> Una clase de propaganda que solía articular texto escrito y visual. Estos artículos-avisos compartían con la publicidad la búsqueda para tornar al profesional lector en consumidor:

Correspondiendo a pedidos de nuestros lectores, que desean conocer la manera de operar para el timbrado en balancín u otras máquinas, publicamos las siguientes instrucciones [...]

---

6 “Estampaciones en relieve e impresiones en colores a la vez”, *EG*, nro. 16, febrero de 1907, p. 64.



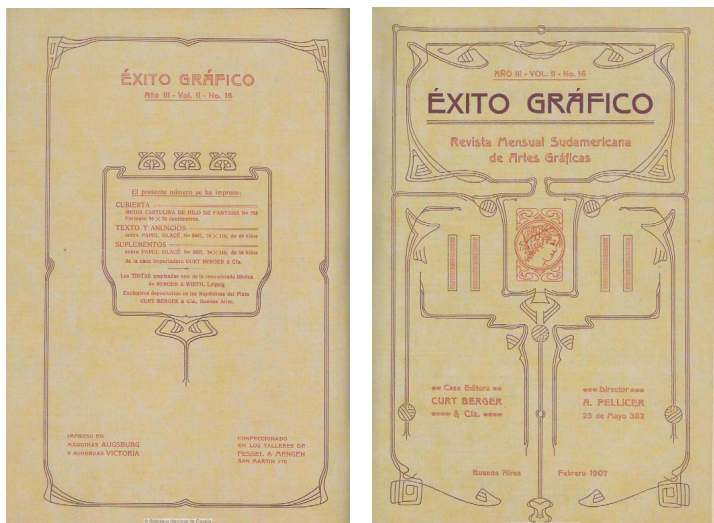
La Casa Curt Berger y Compañía cuenta con todos los elementos e ingredientes necesarios para esta producción, como también las tintas ya preparadas, en existencia permanente.<sup>7</sup>

Prosiguiendo con la descripción de la revista, la contraportada proveía los datos técnicos en cuanto a papel y tintas empleados en la cubierta, texto, artículos y suplementos, así como sobre la composición, confección e impresión:

El presente número de Éxito Gráfico se ha impreso: Cubierta: sobre PAPEL GLACÉ No 9507; 74x110, de 80 kilos. Texto y Anuncios sobre PAPEL GLACÉ No 9407; 74x110, de 40 ks. Suplementos sobre PAPEL GLACÉ No 9507; 74x110, 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 (*EG*, contraportada, nro. 1, septiembre de 1905).

---

7 “Instrucciones para timbrar papel de cartas, tarjetas, sobres, etc.”, *EG*, nros. 109 y 110, enero y febrero de 1915, p. 10.



Figuras 8 y 9. Portada y contraportada *EG*, nro. 16, febrero de 1906.

Desde sus primeros números *EG* dio inicio a varias campañas a favor de la difusión de composiciones propias de las artes aplicadas: *ex libris*, el cartel *reclame*, el afiche, la tarjeta postal; cometidos que le valieron a Pellicer el encomio de ser “el erudito e inteligente propagador del Arte de la estampa en Buenos Aires.”<sup>8</sup>

Sin embargo, de todas estas acciones, ha sido la emprendida en apoyo del *ex libris* —marca de posesión del libro— aquella que concentró la mayor atención de la revista, cuyo tratamiento fue elevado a “sección

8 *Revista Ibérica de Exlibris*, año IV, nro. 3, 1906, p. 49.

exlibrista”<sup>9</sup> *EG* favoreció la divulgación visual del *ex libris*, no solo al reproducir varios ejemplos de colaboradores y artistas, sino también al haber logrado hacer

algo de historia —su génesis y su movimiento actual— con su descripción, significado, desarrollo, importancia y trascendencia de este arte portentoso y selecto, que es el goce y encanto de toda la intelectualidad europea, asiática y norteamericana, y, muy pronto, lo será también de la República Argentina.<sup>10</sup>

En diversos artículos se destacó la labor en este rubro del dibujante catalán Emilio Bertrand (1875-1926), que inició una notable carrera en las artes gráficas jalonada por su participación en la creación de la revista *Anales Gráficos* y en la fundación del Instituto Argentino de Artes Gráficas.<sup>11</sup> Bertrand diseñó desde marcas institucionales hasta *ex libris*, como el de la Biblioteca del Congreso Nacional y el de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata, y los realizados para particulares —algunos

---

9 Sobre el significado de la expresión *ex libris*, el periódico italiano *L'Arte della Stampa* corrigió la interpretación dada por *EG*: “Gli ex-libris”, *L'Arte della Stampa*, año XXXVI, serie VI, nro. 71, noviembre de 1906, p. 580. *EG* agradeció la indicación: “L'Arte della Stampa”, *EG*, nro. 17, marzo de 1907, p. 86.

10 Justo Solsona Jofre, “Los Ex libris”, *EG*, nro. 11, julio de 1906, p. 168.

11 Nacido en Pradell, provincia de Tarragona, España, arribó a Buenos Aires a los 20 años.

para juveniles propietarias—<sup>12</sup> o entidades privadas, como el de la propia revista.



**Figura 10.** “Ex libris de una señorita juzgado por una distinguida escritora extranjera”, *EG*, nro. 27, marzo de 1908.

12 “Ex libris de una señorita juzgado por una distinguida escritora extranjera”, *EG*, nro. 27, marzo de 1908. Se trata del ex libris de María Alicia Fors, quien figura como maestra en la ciudad de La Plata en el *Registro Nacional de la República Argentina*, 1918, p. 378. En 1908 había recibido una beca, siendo alumna de la escuela normal de maestras de La Plata (Resolución del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, *El Monitor de la Educación Común*, nro. 424, 30 de abril de 1908, p. ccxciv).

En el número 20 de su tercer año, Antonio Pellicer describió y explicó en detalle el simbolismo del *ex libris* realizado para *EG*:

El [artista] ha concebido *Éxito Gráfico* como bizarra nave que surge de la obscuridad, de las tenebras [*sic*] de la ignorancia y la indiferencia, donde ningún destello lumínico aviva, y va recta a la luz, la luz del arte, de la sabiduría, de la verdad, que brilla al frente, lejos, pero bastante poderosa para iluminar su carrera con sus hermosos fulgores. La flama, que representa el punto terminal del viaje, es sostenida por típica vasija griega, de aquella magua Grecia que dio formas sorprendentes a la fantasía y admirables bellezas a la realidad, como justo tributo a la gran maestra de nuestras artes y de nuestra ciencia. Buen bagaje lleva el velero, repleto de libros y de instrumentos de labor gráfica: un mundo de ideas y un arsenal de elementos para propagarlas. No se ve aún toda la carga, semioculta por la hinchada y poderosa vela latina, de virginal blancura, que embarga todo el aire para correr viento en popa, manteniendo recta hacia la encantadora flama su alta proa, que ostenta como guía segura hermosa pluma, precioso instrumento traductor del pensamiento humano. No navega la embarcación sobre mar completamente tranquilo, aunque no irritado: las altas 3' anchas ondas indican pasadas tormentas, que van suavizándose a medida que se avanza hacia la luminosa orilla.

Este simbólico cuadro, de alta filosofía, queda encerrado en un marco de graciosas líneas curvas, paralelas, a modo de escudo, que enlazan en la parte superior los bustos de Gutenberg y Senefelder, orlados con los laureles de la inmortalidad, apareciendo en su centro, como bello sol, la cara representativa de la sabiduría. Las líneas que completan la ornamentación, unas a modo de cornisa, y otras como basamento, significan las del remate el arte clásico y las del pie el arte moderno, como abarcando en simples líneas toda la evolución artística. Y tantas ideas, tantos simbolismos, toman forma en un conjunto, en que todas las partes resaltan sin confusión y se enlazan con orden lógico, combinándose simétricamente, ofreciéndose una composición original y correctísima, contrastando los fuertes tonos blancos y negros, de modo que, a la primera impresión, parece verse una gran hoja de papel blanco sobre una gran mancha de negra tinta, simbolizando los más primordiales elementos gráficos.<sup>13</sup>

---

13 "Nuestro ex libris", *EG*, junio de 1907, nro. 20, pp. 129-130.

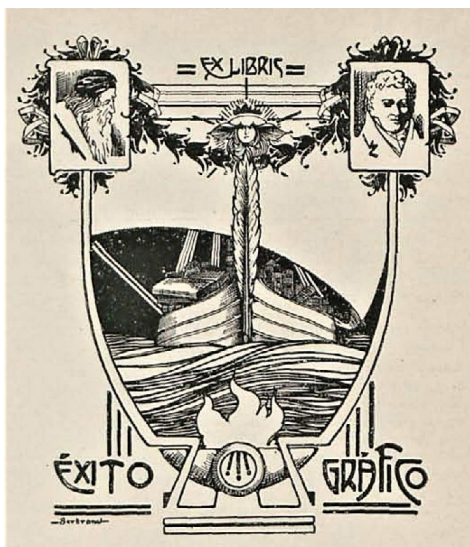


Figura 11. Ex libris de *EG*, nro. 20, junio de 1907, p. 129.

El renacimiento finisecular del exlibrismo en diversos puntos europeos, en respuesta al auge de su intercambio entre coleccionistas, y el creciente estudio histórico de estas marcas (Trenc Ballester, 2004, p. 72; Trillo Auqui, Delgado Galván, 2020, p. 52) condujeron a que el núcleo de la revista *EG* percibiera la posibilidad de su desarrollo nacional. Esta tendencia, según el escritor Justo Solsona Jofre, “hace esperar que los artistas, propios y extraños, aquí radicados, concurrirán al desenvolvimiento de una rama tan hermosa y especialísima del arte gráfico, en la que pueden demostrar ampliamente toda su genial

inspiración, saber y destreza”<sup>14</sup> Si tenemos en consideración la independencia paulatina del elemento estético, “de modo tal que el Arte del *ex libris* se transformó en una forma personalizada de ornamento de los libros y también en objeto de colección para los aficionados al arte gráfico” (Schvarzman, 2015, p. 68), la campaña de *EG* por el *ex libris* como rama de este arte, al igual que sus apoyos a la circulación de conocimientos específicos y medios de formación de los oficios, así como de los recursos materiales (instrumentos, máquinas, tipos y soportes empleados en los procesos reproductivos), puede ser leída como una pretensión para contribuir a la definición de las artes gráficas como disciplina artístico-industrial diferenciada, donde el artista gráfico pueda “demostrar ampliamente toda su genial inspiración, saber y destreza”<sup>15</sup> Esa exaltación del arte utilitario tan estimada por la poética modernista. Pero también

---

14 Justo Solsona Jofre, “Los Ex libris”, *EG*, nro. 5, enero de 1906, p. 70. La Biblioteca Nacional Mariano Moreno posee varios *ex libris* de Emilio Bertrand. Entre ellos, el de *Éxito Gráfico* (132 x 116 mm), que forma parte de la Colección de ex libris de M. M. Otamendi de Olaciregui de la Sala del Tesoro (Donación Olaciregui, 1979). Para ampliar sobre el tema: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, *Ex libris: la heráldica de los libros. Colección de ex libris de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, BNMM, 2015; Gerardo Trillo Auqui y Jhon Delgado Galván, “La memoria impresa. El *ex libris* en la Biblioteca Nacional del Perú”, *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, nro. 48, 2020, pp. 47-79, <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.2020>.

15 “Los Ex libris”, *EG*, enero de 1906, nro. 5, p. 70.



estas campañas parecían contribuir a la construcción de *EG* como museo y archivo, en el sentido de conformar un polo educativo y formativo de la gráfica nacional. Para Pellicer la revista reflejaba el “estado actual de nuestras artes y del arte universal en el preciso momento de revolución artística, que ha roto completamente con el petrificado formulismo del glorioso pasado”, y desde su óptica, las publicaciones técnicas ofrecían

un arsenal de invenciones, elementos, aplicaciones y procedimientos nuevos, que requiere el arte moderno, para el cual no sirven ya los materiales ni las teorías y prácticas de antaño. Para el estudio del nuevo arte son absolutamente necesarias las revistas profesionales existentes porque ellas constituyen la única documentación posible después del derrumbamiento de la vieja escuela.<sup>16</sup>

### **3.2. El modernismo y la vanguardia en *Éxito Gráfico***

En varios de sus números, la dirección de *EG* explicitó su adhesión al modernismo percibido como la estética de su presente: “los modernistas, aun admirando el clasicismo, creen que el arte evoluciona como todo, y que debe seguirse el *Art Nouveau*, que es el que se acomoda mejor

---

16 “Volumen III”, *EG*, nro. 25, enero de 1908, p. 3.

a nuestros tiempos”<sup>17</sup> Por lo tanto, *EG* se edificaba como espacio de circulación de los nuevos planteos estéticos:

en vano se busca por el aficionado en los manuales técnicos reglas y enseñanzas: hallará las antiguas fórmulas y preceptos; pero para el *Modern Style* no hay más que la reproducción de labores de buen gusto, o ensayos y estudios prácticos; y esto es lo que procuraremos hacer en *Éxito Gráfico* hasta donde nuestras facultades y medios de ejecución nos lo permitan.<sup>18</sup>

Pellicer y la mayoría de los trabajadores gráficos nucleados en *EG* se habían nutrido del amplio desarrollo de las artes del libro catalán, que se dio en forma paralela a las búsquedas por la renovación cultural y artística en las artes decorativas, plásticas y en la arquitectura.<sup>19</sup> Irene Gras y Cristina Rodríguez sostienen que esta búsqueda en el medio catalán “debe entenderse como un movimiento amplio que aspiraba a la renovación de todas las manifestaciones de la cultura” (2017, p. 138). En lugar de plantearlo

---

17 “Generalidades sobre arte”, *EG*, nro. 1, septiembre de 1905, p. 3.

18 *Ibidem*, p. 4.

19 El modernismo fue un movimiento artístico y literario desarrollado entre 1890 y 1910. El modernismo catalán amalgamó, de sus diversas influencias, un nuevo concepto de arte, de lo moderno, de lo nuevo y del artista: “la del profesional que se dedica al arte y que solo debe rendir cuentas al mundo del arte” (Calvera, 1997, p. 236).

como una “estética” determinada o un “estilo”, habría que percibir al modernismo como “actitud” o “ideología” definida por un interés de “cosmopolitismo, de transgresión y de novedad, por una parte, pero también de la voluntad de recuperar las raíces originales catalanas, y, por tanto, de reafirmación de la propia identidad nacional” (Gras y Rodríguez, 2017, p. 138), y siempre desde una mirada superadora e integradora, donde “la filosofía, la política, la economía social pueden separarnos y enemistarnos. Solo al arte está reservado congregarnos en una aspiración común”.<sup>20</sup> Por consiguiente, su prédica por las formas artísticas gráficas (*ex libris*, cartel, etc.), su apoyo a la capacitación del sector mediante la fundación de instituciones, sus escritos que revelan influencias diversas, demuestran que se trataba menos de una simple asunción estética formal que de una línea de pensamiento.

El universo tipográfico fue particularmente sensible a la recepción y apropiación de esta corriente modernista “como consecuencia de esta evolución artística, tan perturbadora de las viejas reglas”. Es así que “las fundiciones de tipos, siguiendo al nuevo arte, no cesaron ni cesan de crear caracteres, adornos y composiciones inspirados en la nueva escuela, que es ya, puede decirse, la escuela universal del siglo XX”.<sup>21</sup>

---

20 “Los congresos gremiales y el arte”, *EG*, nro. 5, enero de 1906, p. 66.

21 “Generalidades sobre arte”, *EG*, septiembre de 1905, nro. 1, p. 3.

Estas ideas abrieron debates en torno a lo clásico y lo moderno en el mundo gráfico, cobrando nueva intensidad con la irrupción de los discursos vanguardistas.<sup>22</sup> La llamada revolución tipográfica promovida por Filippo Marinetti cuestionó con dureza a la práctica tipográfica tradicional.<sup>23</sup> La recepción de sus opiniones entre los gráficos fue desigual, dando paso a un abanico de respuestas que migraban desde posturas conciliadoras hasta de abierto rechazo.<sup>24</sup> *EG* no se mantuvo al margen de estas controversias y en una nota editorial sobre la tipografía futurista, Pellicer analizó varios puntos de esta estética y

---

22 Por ejemplo, en España en general el futurismo tuvo una recepción moderada en lo atinente a la relación con las tradiciones. Cfr. Manfred Lentzen, "Marinetti y el futurismo en España", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986*, vol. II, Berlín - Fráncfort del Meno, Vervuert, 1989, pp. 309-318.

23 Para ampliar las relaciones entre vanguardias artísticas y diseño editorial: Gisela Rosental, "El rol de las vanguardias artísticas en la construcción de los principios del diseño editorial", *ADNea*, nro. 5, 2017, pp. 121-132; *La vanguardia aplicada (1890-1950)*, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Juan March, 2012.

24 Cabe señalar que aproximadamente un año después de la publicación de Pellicer sobre la tipografía del futurismo, José Fontana daba a conocer sus opiniones en la revista *Anales del Instituto Argentino de Artes Gráficas*: "Excesividades. Los futuristas en las artes gráficas", *Anales*, año VI, nro. 61-62, enero-febrero de 1915, pp. 6-7. 30; "Excesividades. Los académicos en las artes gráficas", *Anales*, año VI, nro. 65, mayo de 1915, pp. 3-4.

sus desarrollos.<sup>25</sup> Luego de introducir los conceptos futuristas respecto de las artes del libro, Pellicer objetó su supuesta originalidad y viabilidad en la práctica de sus postulados: “no nos parece tan nueva la idea ni tan fuera de reglas tipográficas y estéticas”. Aseveró Pellicer que el empleo de frases *in crescendo* y el intercalar palabras con tintas diferentes eran recursos conocidos, así como el principio de adecuación, contemplado por la estética moderna, “a no ser [que] tomando al pie de la letra lo de los cuatro colores y veinte caracteres distintos, que puede ser simple ampulosidad de lenguaje, y que, en la práctica, lejos de toda belleza, nos parece que haría bailar los ojos”. Luego de interrogarse por la falta de referencias en el escrito de Marinetti a las demás producciones gráficas, Pellicer pasa a la cuestión, inherente al discurso de esta poética, de la prescindencia de toda regla. Alegó Pellicer:

se clama contra toda academia, toda escuela, toda enseñanza: el arte completamente libre; pero para aprender el nuevo arte, forzosamente los revolucionarios y los

---

25 “La tipografía futurista”, *EG*, nro. 103, julio de 1914, pp. 97-98. El futurismo fue un movimiento de vanguardia de comienzos del siglo XX fundado por Filippo Marinetti (1876-1944), poeta y teórico del arte italiano. Para ampliar sobre el tema, ver: Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000; Gianni Eugenio Viola, *Filippo Tommaso Marinetti: lo spettacolo dell'arte*, Epos, Literary Criticism, 2004.

futuristas nos habrán de dar sus ejemplos, sus enseñanzas, sus escuelas y academias, explicarnos sus principios, la filosofía de su arte, sus bellezas, en fin, si es que se quiere que la gran revolución se consolide y se ponga una barrera al curso de las antiguallas [...] cada uno de nosotros lleva en sí todo el farrago del pasado y no lo puede tirar de cualquier manera para convertirse en creador.<sup>26</sup>

Insinuante resulta el hecho de que esta nota editorial es seguida en el ejemplar de *EG* por un artículo donde se plantea el concepto filosófico de lo bello en la tipografía.<sup>27</sup> Más allá de este rasgo casi anecdótico, la crítica de Pellicer hacia la revolución tipográfica revela de modo más profundo una concepción del progreso y de la historia diferente, donde la relación con el pasado y la tradición, en tanto modelos ejemplares, es asumida en términos de una apropiación dinámica.

Es sabido que los artistas futuristas encontraron limitantes y obsoletas las prácticas académicas de la tradición artística, frente a un escenario social y cultural, político y económico de cambios radicales. Cuando Marinetti compone las primeras “palabras en libertad”, propone revolucionar no solamente lo formal, sea visual o fonético: las palabras no guardan entre sí vínculos

---

26 “La tipografía futurista”, *EG*, nro. 103, julio de 1914, p. 98.

27 “Lo bello en la tipografía”, *ibídem*, p. 99.

sintácticos ni gramaticales, ni se ordenan en frases y párrafos. Mediante sus investigaciones tipográficas trataba de transformar la sociedad, instaurar y comunicar un nuevo orden. En este sentido, Herbert Bayer afirmó que “la revolución tipográfica no fue un acontecimiento aislado, sino que fue de la mano de una nueva conciencia política y social y consecuentemente, de la construcción de nuevos fundamentos culturales”.<sup>28</sup> Hay justamente una ruptura con respecto al orden anterior y un llamamiento a liberarse de ese pasado “dirigiendo la mirada a un presente”.<sup>29</sup> Para Pellicer, en cambio, el pasado ofrece un modelo a seguir y su elaboración es lo que permite que el arte progrese:<sup>30</sup> “por esto es que la historia se desarrolla en continuidad evolutiva, progresiva, sin lagunas realmente desorientadoras”.<sup>31</sup> Es la reflexión sobre ese pasado lo que arroja luces sobre el futuro y lo que permite la carrera del progreso en la modernidad.<sup>32</sup>

---

28 Paulina Alcántara López, *Las letras de la Bauhaus*, México, MADS, 2019, p. 70.

29 François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

30 “... pensado como un proceso de tiempo lineal, oculta un amplio cimientamiento de todas aquellas estructuras que han sobrevivido y que, en términos temporales, están basadas en la repetición” (Reinhart Koselleck, *The practice of conceptual history. Timing history, spacing concepts*, Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 123).

31 “La tipografía futurista”, *EG*, nro. 103, julio de 1914, p. 98.

32 Del mismo modo, el desarrollo tecnológico, siempre y cuando acreciente los “medios de vida y bienestar” (“Gran fábrica de

### 3.3. Lectores, consumidores, colaboradores

En cuanto a su configuración, la revista *EG* contó con la excepcionalidad de la construcción constante de cada número a través de la participación de sus propios lectores, que eran, a un tiempo, especialistas en el campo gráfico. Atenta frente a la carencia de una prensa gráfica especializada, sobre todo ilustrada, con la premisa de que hacía falta “la publicación técnica como una guía, un consultor, un archivo” de las novedades, inventos, logros, experiencias que favorecieran el avance local de la disciplina gráfica,<sup>33</sup> los editores de *EG* lanzaron un llamamiento “a todos los Impresores, Litógrafos, Fotógrafos, Grabadores, Dibujantes, Encuadernadores, a cuantos, Industriales y Obreros, intervienen en las Artes Gráficas”, en suma, a “todos los noógrafos” con el fin de instarlos a

---

máquinas Victoria”, *EG*, nro. 13, septiembre de 1906, p. 6) y procure que la mecanización no desplace al trabajador. La tecnología fue determinante en el discurso utópico de los vanguardistas, atravesando tanto su imaginario como la constitución de la obra misma y que encuentra “su última realización en la fotografía y el film, formas artísticas que no solo pueden ser reproducidas sino también de hecho diseñadas para su reproducción mecánica” (Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 9). La centralidad de la tecnología también fue expuesta por Pellicer, pero encauzada siempre dentro de los confines de la enseñanza de las academias de arte tradicional.

33 “Nuestros propósitos”, *EG*, nro. 1, septiembre de 1905, p. 1.



participar en la publicación con una contribución visual o escrita sobre temas artísticos y técnicos.<sup>34</sup>

La convocatoria dejaba en claro que la revista no “colmaría su objeto si solo se rigiera por su gusto, su juicio artístico y su propio esfuerzo”. Lejos de pretender una obra personal, solicitaba la cooperación “de cuantos quieran contribuir al desarrollo, al progreso general de las Artes Gráficas”, convocando de este modo a que “cada uno concorra con su trabajo a la obra común, y sea *Éxito Gráfico* archivo y museo de todos los esfuerzos, iniciativas, estudios, ensayos, aplicaciones, y labores gráficas, que vaya registrando los gloriosos jalones conquistados en su marcha continua hacia la perfectibilidad”<sup>35</sup> Cada aporte constituía menos una contribución individual que una acción con miras al conjunto. En efecto, el llamado exhibía la tónica modernista y pro organizativa de conformar una obra común para el beneficio del colectivo de artesanos y artistas gráficos, fueran tipógrafos, cajistas, impresores, armadores. Este rasgo de invitación a colaborar y su agradecimiento permanente reaparece reiteradamente en números posteriores. En este sentido, al inicio de su tercer volumen, el editor sostuvo que “si nuestra obra es buena, débese al concurso de los queridos compañeros que nos ayudan con sus interesantes colaboraciones,

---

34 “Invitación”, *ibídem*, p. 2.

35 “Nuestros propósitos”, *ibídem*, p. 2.

a nuestros estimados lectores, a la prensa en general y a nuestros gremios”.<sup>36</sup> Una interacción entre editores y público que no solo configura al lector colaborador, sino que pretende instaurar una visión de la familia gráfica, en tanto comunidad laboral con una identidad común y sentido de pertenencia, entrelazada por experiencias de vida, relaciones de afecto, de camaradería, que involucra también a sus familiares. Esta noción de “familia” se reflejaba además en las conexiones e intercambios entablados con otras publicaciones.<sup>37</sup>

---

36 *Ibíd.*

37 Con motivo de varios aniversarios entre los gráficos, se emplea este concepto de “familia gráfica” para hacer referencia a los trabajadores bonaerenses del ramo (*EG*, nro. 101, mayo de 1914, p. 65). Asimismo, por entonces se editaba *La familia gráfica. Número conmemorativo del 1 de mayo*, por parte de la Federación de las Artes Gráficas y la Unión Gráfica (*Latin American Research Review*, Latin American Studies Association, 1973, p. 47).

## 4. REDES GRÁFICAS

### 4.1. Revistas afines

Un apartado especial dentro de la revista, y presente en cada número a lo largo del tiempo, denominado “Publicaciones de la Capital”, “Publicaciones del Exterior” y “Publicaciones del Interior”, o, con posterioridad, “Periódicos y Revistas”, daba cuenta de las ediciones locales e internacionales,<sup>1</sup> tanto las que se recibían y comentaban como aquellas que dieron acogida y bienvenida a *EG*:

Al empezar las tareas del segundo volumen de nuestra Revista, enviamos nuestro más afectuoso saludo a la prensa del país en general, a las publicaciones técnicas de

---

1 Se difundían asimismo publicaciones no exclusivamente gráficas, como *Film*, *La Revista Musical*, *El Fonógrafo* (de Venezuela), *El Gastrónomo*, destacando sus características compositivas y tipográficas.

las artes gráficas del mundo entero, y a nuestros estimados colaboradores y subscriptores. Las simpatías de los unos y la cooperación de los otros han sido factores eficacísimos en nuestra obra.<sup>2</sup>

*Revista Gráfica*,<sup>3</sup> una publicación profesional que se editaba en Barcelona, dio cuenta de la aparición de *EG* en estos términos:

Se ha recibido el primer número de una revista técnica y profesional que se publica en Buenos Aires mensualmente con el título de *Éxito Gráfico*. Anuncia el propósito de levantar escuela para el progreso de las Artes del Libro, y por su aspecto se deduce que sigue las iniciativas que tomó en su día la difunta publicación *La Noografía*, también de aquella localidad. Considerando el estado de la imprenta en la Argentina, puede con justicia ostentar el nombre que la caracteriza, pues corresponde a un éxito la manifestación de arte que en sus páginas campea, de estilo alemán las más, con algún toque de gusto sajón en otras, que es el que a la postre dominará en el mundo tipográfico. Con doble agrado saludamos su aparición; porque sigue el empeño civilizador de las grandes ciudades y porque en

---

2 “Segundo volumen de *Éxito Gráfico*”, *EG*, nro. 13, septiembre de 1906, p. 1.

3 “*Revista Gráfica*”, *EG*, nro. 4, diciembre de 1905, p. 51.

su director vemos a un amigo del alma, catalán, con quien por espacio de muchos años compartimos la labor diaria, y nos sentimos orgullosos al verle exportador allende los mares del arte que cultivó en Barcelona.

Recibimiento al que *EG* respondió agradecido, señalando que la *Revista Gráfica* representaba “un timbre de alto honor para las artes gráficas catalanas y para la historia del Instituto Catalán”<sup>4</sup> Este órgano catalán ya había destacado la participación de Pellicer, antiguo colaborador suyo, en *La Noografía* donde lo definió como cajista editor.<sup>5</sup>

También la publicación alemana de Leipzig *Zeitschrift für Deutschlands Buchdrucker, Steindrucker und verwandte Gewerbe* afirmaba que “esta nueva revista es elegante y bien confeccionada, y seguramente prestará buenos servicios a las artes gráficas en las Repúblicas de Sud-América”.<sup>6</sup> Y en su edición en español de julio de 1907 agregaba que

se encuentran en ella muchas noticias que son de interés no solo para los tipógrafos bonaerenses, sino para todos los hombres gráficos. Para la introducción de nuevos

---

4 Se refiere al Instituto Catalán de las Artes del Libro. “*Revista Gráfica*”, *EG*, nro. 4, diciembre de 1905, p. 51.

5 “Tipos de justificación matemática”, *Revista Gráfica*, vol. 2, 1900, p. 53.

6 “Otros acuses de recibo”, *EG*, nro. 4, diciembre de 1905, p. 51.

progresos gráficos en aquellos lejanos países, esta revista es de mucho valor, y su elegante y lujosa apariencia es una prueba de la energía y del valor de nuestros colegas de aquel lado del Océano.<sup>7</sup>

Y la revista profesional italiana *L'Arte della Stampa*, fundada y dirigida por el reconocido tipógrafo Salvatore Landi, también le dio el consabido recibimiento, destacando sus cualidades y colaboradores:

Questo è il titolo di una nuova rivista delle arti grafiche che si pubblica mensilmente con grande puntualità e precisione a Buenos Aires. I due fascicoli di aprile e di maggio contengono, come i precedenti, eleganti supplementi in cro motipografia improntati allo stile dell'arte nuova, ma senza quelle esagerazioni a cui si danno coloro che vogliono apparire originali ad ogni costo. Oltre alle notizie professionali, ad articoli di tecnica e di splendidi saggi di caratteri di fonderie europee, il signor Virginio Calmegna ha intrapreso la compilazione di un Vocabolario-Manuale e Teorico-Pratico della Tipografia e delle Arti affini; lavoro questo, per la estensione che l'A, dà alle varie voci, arduo e faticoso, ma che riuscirà di grande interesse non solo per le notizie professionali che sono in esso condensate, ma altresì per l'unità della lingua tecnica delle

---

7 "Publicaciones del exterior", *EG*, nro. 23, septiembre de 1907, p. 187.

arti grafiche nelle contrade Sud-Americane. Ai signori Editori e Proprietari Curt Berger & C.ia ed al suo Di rettore Antonio Pellicer vadano i nostri rallegramenti sinceri ei nostri auguri cordialissimi di prospera vita.<sup>8</sup>

Saludo que *EG* agradeció con la impresión del texto del suelto traducido al español.<sup>9</sup> Por su parte, la *Revista Gráfica* de Barcelona apuntaba que *EG* “consta de 16 páginas de texto con 16 de anuncios con Suplementos Artísticos en cada número y tapas a colores. Circula profusamente en toda la América del Sur”.<sup>10</sup>

---

8 “Exito Gráfico”, *L’Arte della Stampa*, año XXXIV, serie VI, nro. 65, mayo de 1906, p. 532. “Este es el título de una nueva revista de artes gráficas que se publica mensualmente con gran puntualidad y precisión en Buenos Aires. Los dos números de abril y mayo contienen, como los anteriores, elegantes suplementos de cromotipografía marcados por el estilo del nuevo arte, pero sin esas exageraciones a las que se entregan quienes quieren parecer originales a toda costa. Además de noticias profesionales, artículos técnicos y espléndidos ensayos sobre personajes de las fundiciones europeas, el Sr. Virginio Calmagna se comprometió a elaborar un Vocabulario - Manual - Teórico - Práctico de Tipografía y Artes afines; este trabajo, por la extensión que la A, da a las diversas voces, difícil y fatigoso, pero que será de gran interés no solo por las novedades profesionales que en él se condensan, sino también por la unidad del lenguaje técnico de la artes gráficas en los distritos sudamericanos. Nuestras más sinceras felicitaciones y cordiales deseos de una vida próspera van para los Editores y Propietarios Curt Berger & Cía. y su Director Antonio Pellicer” (Traducción propia).

9 “Grandes satisfacciones”, *EG*, septiembre de 1906, nro. 13, p. 13.

10 *Revista Gráfica*, Barcelona, abril-mayo-junio de 1909, p. 23.

Ya en sus primeros números, *EG* puso en práctica una modalidad de intercambio de artículos y notas, reproduciendo textos de otras publicaciones y viceversa:

la *Revista Gráfica* de Barcelona reproduce nuestro artículo *Los Principios del Estilo moderno y la Tipografía*, en el que explicábamos y traducíamos un trabajo del escritor belga M. L. Lefebvre, declarando la revista barcelonesa, que “merece que se haga propio tan notable escrito”.<sup>11</sup>

También se destacaba el envío de ejemplares de *EG* e impresos de todo género a distintas instituciones<sup>12</sup> y revistas, como a la redacción del *magazine* estadounidense de artes gráficas *The Progressive Printer* (St. Louis) y la posterior publicación en *EG* de los reconocimientos recibidos o de cartas elogiosas sobre la calidad de la revista por parte de personalidades destacadas del campo.

En *El Monitor de la Educación Común*, órgano del Consejo Nacional de Educación argentino, se publicó una nota que daba cuenta de una cronología sobre la historia de la implantación de la imprenta en los países americanos. Decía el artículo que *EG* “ha reunido pacientemente los datos, no muy abundantes, por cierto,

---

11 “Acuse de recibo”, *EG*, nro. 5, enero de 1906, p. 67.

12 Por ejemplo, a la Escuela Técnica de Artes Gráficas de Budapest, Hungría (“Nuestras artes en Budapest. Honrosísima nota”, *EG*, nro. 29, mayo de 1908, p. 75).



que se encuentran en diversos historiadores y con ellos traza la nómina siguiente que somete al examen de las personas que puedan proporcionarle nueva información”,<sup>13</sup> reproduciendo a continuación la cronología.

Es interesante señalar que esta nota pone en evidencia no solamente la expansión alcanzada por la revista *EG* más allá de su ámbito gráfico profesional específico y su inclinación hacia la recuperación de las raíces históricas y de reafirmación de la propia identidad, sino también refuerza la idea de construcción de *EG* a través de sus lectores, al expresar *El Monitor* que *EG* se “somete al examen de las personas que puedan proporcionarle nueva información”.<sup>14</sup>

Esta práctica se hizo extensiva de las revistas a los propios talleres de impresión. Además de las piezas de muestra que enviaban algunos colaboradores, se instaló un apartado sobre el arte de las imprentas y talleres de diferentes lugares del país y de países limítrofes.<sup>15</sup> Se valoraba la labor de establecimientos, en general pequeños, de zonas alejadas del centro: “en la campaña se trabaja tan

---

13 *El Monitor de la Educación Común*, nro. 507, 31 de marzo de 1915, p. 538.

14 *Ibidem*, p. 539.

15 Como ejemplos, del país: “El arte en las provincias”, “El arte en Rafaela”, “El arte en el Chaco”, “El arte en la campaña”; y limítrofes: “El arte en Uruguay”.

bien como en la capital”;<sup>16</sup> “El establecimiento tipográfico *El Trabajo*, de Las Flores (Bs. As.), acaba de publicar un folletito-reclame, que puede competir con cualquier trabajo análogo de la capital”;<sup>17</sup> por ejemplo.

Sin embargo, desde la revista se habilitaban instancias de crítica y evaluación de las producciones recibidas, sometidas a una observación que no admitía el desconocimiento, descuido o la carencia de saberes que hacían a la cultura profesional, por encima de lo técnico:

A la vista tenemos periódicos del norte, del sur, del centro y hasta de la misma capital de la República, que prueban la intensidad y expansión de la tradicional y mala costumbre que lamentamos, con la particularidad de que los periódicos de referencia, en conjunto, merecen justamente el concepto de bien confeccionados. No se trata, pues, de malos talleres ni de personal incompetente, sino de buena producción y de tipógrafos expertos, que su fuerza, sin embargo, la fuerza de la perniciosa costumbre general, por no haberse tomado la molestia de fijarse en ciertos detalles y analizarlos según los principios y las enseñanzas de los maestros del arte, acusando falta de cultura profesional, por más que sobresalgan en habilidades técnicas.<sup>18</sup>

---

16 “Tarjeta circular”, *EG*, nro. 13, septiembre de 1906, p. 14.

17 “El arte en la campaña”, *EG*, nro. 18, abril de 1907, p. 101.

18 “Minucias tipográficas”, *EG*, nro. 98, febrero de 1914, p.17.

Gravitaba un espíritu de apoyo mutuo entre los diversos actores del medio gráfico. La existencia de intercambio de materiales, procedimientos, conocimientos e ideas entre revistas, trabajadores e industriales de diferentes realidades y contextos se resolvía ya dentro de los límites de un arte. Para Pellicer eran tiempos en que el arte utilitario había alcanzado un progreso tal que se convertía en artístico,<sup>19</sup> disolviendo las diferencias entre las artes mayores y sus aplicaciones prácticas. Exponía de este modo una concepción que aglutinaba lo estético con lo ético frente a una sociedad industrializada. Además, su interés por una confección cuidada y noble remitía al trabajo artesanal medieval, donde las diferencias entre expertos y novatos estaban dadas por la experiencia y pericia, pero atravesado ahora por una tecnología que condujera a la mejora de la calidad de la producción, a la vez que al bienestar del trabajador. Justamente, un freno a la mecanización indiscriminada era la instrucción, medio de avance y calidad, de lucha y reivindicación. Mediante acciones como la recuperación de la historia de objetos gráficos, instituciones y figuras del campo o la incorporación de una sección que sistematizara términos técnicos y conceptos gráficos, apuntando a la búsqueda de un lenguaje internacional normalizado, procuraba rescatar y

---

19 “Los carteles de reclamo”, *EG*, nro. 56, agosto de 1910, p. 117. Sobre Ruskin y el modernismo, cfr. Doménech Romá (2013).

valorar el patrimonio gráfico. En ello se evidenciaba además esa continuidad con la tradición artística y sus diferencias en ese punto con la vanguardia futurista.

#### **4.2. Canales educativos institucionales desde *Éxito Gráfico***

A pesar del distanciamiento manifiesto por la editorial hacia el tratamiento de cuestiones gremiales y de conflictos laborales, la provocación que supuso la creciente mecanización e industrialización en el ramo gráfico no podía serle indiferente a su núcleo editor. Así lo daba a entender la dirección de la revista en el sugerente artículo “Vamos a la vida o a la muerte?”. En esta nota se abordaba el desarrollo de una nueva tecnología comunicacional de invención húngara, el Telefon Hírmondó, que entró en funcionamiento hacia 1893.<sup>20</sup> Esta tecnología consistía en una suerte de periódico que proporcionaba noticias y entretenimiento a los suscriptores a través de líneas telefónicas. A diferencia de otras innovaciones tecnológicas, cuya introducción en el medio

---

20 Sobre esta tecnología periódico-teléfono, ver: *Electrón*, nro. 7, 10 de septiembre de 1897, p. 71; *La Correspondencia de España*, nro. 14, 19 de septiembre de 1897, p. 4; Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking about Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, Nueva York / Oxford, Oxford University Press, 1988.

gráfico era bienvenida por *EG*, en función de la mejora que podían aportar a la calidad del trabajo resultante, a los procesos y faena de los propios operarios, este nuevo medio, por el contrario, fue percibido como una verdadera amenaza: “he aquí una aplicación del teléfono que anula los diarios, como otras invenciones anulan el trabajo de legiones de hombres. La ciencia contra el arte. El progreso matándonos a todos...de hambre”.<sup>21</sup> Ciertamente asoma aquí también una postura fundada en el modernismo que rechaza la marcha indiscriminada de la industrialización como destructiva del trabajo artesanal y de las fuentes laborales.

Un modo de hacer frente a cuestiones que podían resultar amenazantes para la labor del gráfico era propender a su educación integral, cuidada y actualizada, aspecto que se erigió en un objetivo primordial para Pellicer. Es que la fundación de escuelas profesionales era una acción beneficiosa para el obrero como para el industrial “que no tendría que luchar con personal inexperto”.<sup>22</sup> Estas creencias sobre la necesidad de instruir a los obreros gráficos estuvieron presentes en la fundación del Instituto Argentino de Artes Gráficas, que Pellicer presidió en tres oportunidades,<sup>23</sup> y cuyo Estatuto subrayó:

---

21 “Vamos a la vida o a la muerte?”, *EG*, nro. 29, mayo de 1908, p. 74.

22 *EG*, nro. 102, junio de 1914, p. 76.

23 Los períodos fueron 1907-1908, 1909-1912 y 1912-1913.

Que las artes gráficas, encargadas de difundir todos los conocimientos humanos, para cumplir su misión deben estar a la altura de los adelantos sociales, que, por tanto, no estamos a la altura de nuestras propias artes, por carecer de estudios, y que necesitamos de toda necesidad escuelas preparatorias, por todos estos motivos fundamentales y para llenar este gran vacío, se organiza el Instituto Argentino de Artes Gráficas.<sup>24</sup>

Quedaban así establecidas las bases de la primera Escuela Gratuita de Perfeccionamiento Profesional orientada a la instrucción teórico-práctica de todas las ramas gráficas.<sup>25</sup>

La cuestión de la capacitación gráfica no era un tema menor. Inicialmente, los establecimientos gráficos contrataban a trabajadores inmigrantes que contaban con los conocimientos aprendidos en sus lugares de origen, mientras que los jóvenes aprendices se formaban en los mismos talleres, a partir de la observación y la práctica.

---

24 El Estatuto completo en "Instituto Argentino de Artes Gráficas. Estatutos", *EG*, nro. 27, marzo de 1908, pp. 51-52. Por razones administrativas y económicas recién el 22 de enero de 1911 el Instituto concretó su funcionamiento ("Instituto Argentino de Artes Gráficas", *EG*, nro. 63, marzo de 1911, pp. 33-34). Sobre los orígenes y desarrollo del Instituto, ver: AA. VV., *1907-2007. Fundación Gutenberg. Cien años generando saber gráfico*, Buenos Aires, Fundación Gutenberg, 2011.

25 Acta Fundacional, Buenos Aires, 4 de mayo 1907, f. 1.

No obstante, es necesario tener en consideración que la labor del impresor tipógrafo era más compleja, exigiendo el manejo de técnicas específicas además de estar alfabetizado. En este sentido, la fundación de escuelas de artes y oficios que brindaron instrucción en artes gráficas a los trabajadores se inició en la ciudad con los institutos de los padres salesianos, capacitación que luego se extendió con la creación de cursos específicos, escuelas de artes y oficios y técnicas, en paralelo a la escolaridad obligatoria.<sup>26</sup>

La prédica de Pellicer a favor de la educación emprendida a través de *EG* involucraba del mismo modo la lucha firme por la instalación de espacios de exhibición y museales, justamente como vehículos educativos.<sup>27</sup> Su campaña por la creación de museos

---

26 En 1876 inauguran su Colegio de Artes y Oficios, que incluye talleres de encuadernación, y tres años después inauguran el taller de imprenta (José María Otegui, *La escuela técnica, su historia y su función social*, Buenos Aires, Editorial Don Bosco, 1959, pp. 44-45). Sobre la educación técnica, la formación para el trabajo en la escuela pública y sus distintos debates, ver: Adriana Puiggrós y Rafael Gagliano (dirs.), *La fábrica del conocimiento: los saberes socialmente productivos en América Latina*, Rosario, Homo Sapiens, 2004; José Antonio Sánchez Román, "De las escuelas de artes y oficios a la Universidad Obrera Nacional: Estado, elites y educación técnica en Argentina. 1914-1955", *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija*, nro. 10, 2007, pp. 269-299; Patricia Dosio, *Arte, escuela, nación. El Dibujo como disciplina escolar en la enseñanza pública (Buenos Aires, 1880-1916)*, Buenos Aires, Eudeba, 2020.

27 "Museos de Artes Gráficas", *EG*, nro. 1, septiembre de 1905, p. 5.

dedicados a las artes gráficas fue una constante durante toda la existencia de la publicación porque consideraba que este tipo de instituciones

serviría para el estudio retrospectivo de nuestras profesiones, para historiarlas, para demostrar prácticamente sus progresos, el arte y gusto de cada época, etc., como también para el estudio del arte moderno, de los nuevos elementos de producción, maquinaria (diseños), tipos, orlas, cromos, modelos, papeles, tintas, efectos, en fin, cuanto nuevo se catalogara y archivara en el Museo, escuela más práctica que todas las enseñanzas, cuando estas no se acompañan de todos los medios demostrativos.<sup>28</sup>

Y con motivo de la concreción de un museo en Bélgica, Pellicer sostuvo que “no estamos tan desprovistos de elementos, que la idea del Museo de Artes Gráficas, que la Escuela Profesional y otras instituciones suplementarias no sean factibles. Contamos ahora con colectividades patronales y obreras gremiales que podrían hacer mucho si se pensara seriamente en ello.”<sup>29</sup>

Asimismo, defendió la necesidad de una estadística gremial que serviría, entre otras cosas, para efectuar “reclamos ante los poderes públicos como para la

---

28 *Ibidem*, pp. 4-5.

29 “Museo de Artes Gráficas”, *EG*, nro. 4, diciembre de 1905, p. 53.



organización gremial, fundación de museos, escuelas y bibliotecas especiales, aprendizaje, iniciación de congresos y otros puntos”.<sup>30</sup> La propuesta de fundación de un museo floreció en el seno del Instituto Argentino de Artes Gráficas junto con la creación de una biblioteca “como el primer medio y más fácil de instrucción y consulta para los obreros de todas las artes gráficas”. Pero además permitiría el fomento de un verdadero “círculo artístico”, formador del gusto estético.<sup>31</sup>

Otra vía de instrucción y divulgación de la actividad gráfica fue la instauración de concursos. En 1907 organizó el primer concurso artístico “Éxito” como estímulo a las artes gráficas nacionales a partir de una propuesta que partió de sus lectores:

Algunos de nuestros suscriptores nos han significado la utilidad de abrir una serie de concursos, como los que se efectúan en Francia, Italia y otros países, para estimular el celo artístico, contribuyendo de este modo al fomento de las artes gráficas. La Casa Editora, siempre predispuesta a cuanto pueda elevarlas, ha acogido la proposición con la más viva simpatía; y, al efecto, organiza el primer Concurso, con el lema Éxito, que es el distintivo de la Casa.<sup>32</sup>

---

30 “Estadística gremial”, *EG*, nro. 6, febrero de 1906, p. 81.

31 “Museo de Artes Gráficas”, *EG*, nro. 31, julio de 1908, p. 108.

32 “Concursos artísticos Éxito”, *EG*, nro. 16, febrero de 1907, p. 57.

La convocatoria del primer certamen estuvo limitada a los impresores de las provincias, “a fin de que sus progresos borren pronto la línea divisoria, antes tan marcada, entre la Capital y la Campaña”, y evitar también las ventajas de los porteños en cuanto a la obtención de insumos, recursos y especialistas “que tienen muy buena colocación en Buenos Aires”.<sup>33</sup> Por el contrario, para su segunda edición al año siguiente, se invitó a participar exclusivamente a gráficos y talleres de la Capital Federal.<sup>34</sup> Además, se propuso que el nombramiento del jurado fuera hecho por los propios concursantes: “que los mismos que deben ser juzgados nombren directamente a sus juzgadores, para su mayor satisfacción y garantía de imparcialidad”.<sup>35</sup> Si bien un concurso es un espacio de formación, lo es también de “lucha por la palabra”, habilitando a diversos sujetos a hablar según criterios de competencia y saber.<sup>36</sup> Ponía así en escena ideas artísticas y gráficas que gravitaban en el contexto social y cultural en el que tenían lugar y las incluía en un proceso de confrontación y legitimación dentro de la propia disciplina.

---

33 *Ibidem.*

34 “Concursos artísticos Éxito”, *EG*, nro. 25, enero de 1908, p. 1.

35 *Ibidem.*

36 Lucía Roitman, “Imágenes concursadas. El rol de las imágenes en una historia de los concursos”, *XXXIII Jornadas de Investigación y XV Encuentro Regional SI + Imágenes*, 2019, pp. 2206-2223.

Con la misma orientación, el montaje, participación y frecuentación de exposiciones, en especial las de carácter internacional, donde todas las naciones asistirían “a contemplar, estudiar y comparar las grandes creaciones del Trabajo del universo entero”,<sup>37</sup> encerraban esta función educativa. Las exposiciones favorecían la actualización, comercialización y colocación de los productos gráficos; beneficio que, según la óptica del editor, los industriales locales parecían no haber percibido: “no se han hecho aún verdaderamente capaces [los industriales] de la utilidad de la exhibición, de lo producente del empeño de igualar, competir, avanzar a todo el mundo; empeño que ha hecho y hace grandes a los pueblos que saben mantenerlo sin vacilaciones ni decaimientos”.<sup>38</sup> Este reclamo engarzaba con su descontento por la magra participación en la segunda edición del certamen lanzado por *EG*, que chocó con sus expectativas. Mientras que en marzo de 1908 el editor decía que “muchas consultas se nos han hecho acerca de las condiciones del concurso, elocuente dato que corrobora que son en buen número los colegas que piensan tomar parte en él”, al cierre del mismo, expresaba que

---

37 “La Exposición Universal de 1906 en Milán”, *EG*, nro. 1, septiembre de 1905, p. 5.

38 *Ibidem*.

este segundo concurso nos ha causado dolorosa sorpresa. Jamás hubiéramos concebido un retraimiento tan raro aquí, en Buenos Aires, con cuatrocientas imprentas [...] nosotros no podemos menos que lamentar se haya desperdiciado una ocasión oportuna para exponer la competencia artística de nuestros talleres gráficos.<sup>39</sup>

En función de ese lado competitivo que revestían los concursos se juzgaba también el crecimiento profesional. De allí que *EG* cuestionó a algunos industriales dueños de imprentas que no colaboraron con sus operarios y gráficos, cuando estos pretendieron participar de la justa —tal vez a ello se debió, en cierta forma, la merma de participantes—.<sup>40</sup> Lo cierto es que la revista desde sus comienzos sostuvo con empeño la importancia de la participación de los gráficos en certámenes y exhibiciones de índole nacional e internacional. Cuando fue anunciada la prórroga para concursar en la Exposición Internacional de Almanagues a realizarse en Turín, se subrayó que “nuestros noógrafos” deberían intervenir en el evento “repitiendo nuestros votos para que concurren

---

39 “El segundo concurso. Retraimiento inexplicable”, *EG*, nro. 29, mayo de 1908, p. 74. El malestar de *EG* tuvo sus fundamentos. Solamente se presentaron dos concurrentes, cuyos nombres se dieron a conocer en el nro. 29.

40 “Concurso Éxito. Buenas impresiones”, *EG*, nro. 27, marzo de 1908, p. 39.

en ella los noógrafos sudamericanos.”<sup>41</sup> En un tono aún más insistente, Pellicer había promocionado también la concurrencia a la Exposición Universal de 1906 en Milán. En esta muestra, junto a otras áreas productivas del conocimiento, las industrias gráficas nacionales y sudamericanas tendrían la posibilidad de exhibir y cotejar en un escenario mundial los últimos adelantos en materias primas (tintas, papeles), maquinarias y productos finalizados, esto es, todas las instancias de producción aparte de las piezas o diseños resultantes:

en el gran Certamen Internacional de la Industria, del Arte y del Saber, figurarán espléndidamente, en su magnífica galería, las Artes Gráficas, desde la materia prima al producto más admirable, desde la hebra vegetal y la pasta de papel hasta las sorprendentes máquinas que todo lo transforman en formas útiles y bellas.<sup>42</sup>

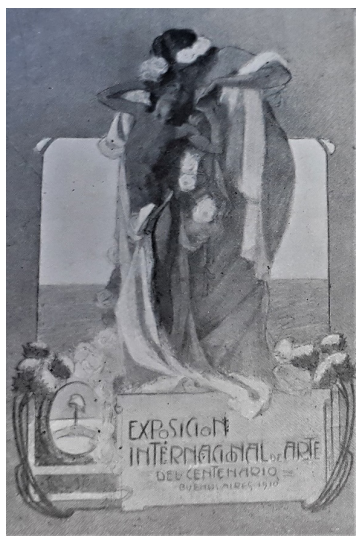
Del mismo modo, el editor bregó por la participación del ramo en la sección industrial de la Exposición del Centenario de la Revolución de Mayo de 1910, deseo que finalmente se concretaría con el establecimiento de un espacio para las artes gráficas que contemplaba

---

41 “Exposición Internacional de Almanagues”, *EG*, nro. 16, febrero de 1907, p. 68.

42 “La Exposición Universal de 1906 en Milán”, *EG*, nro. 1, septiembre de 1905, p. 5.

maquinarias, fabricación de papeles, fundición de caracteres, tintas, encuadernación e impresiones de diversos tipos. A ello se sumaron útiles y artículos especiales. Además de llamamientos a todos los gráficos del país a tomar parte en el certamen, *EG* en números previos a la inauguración de la muestra, publicó plantas, alzados y detalles varios del espacio arquitectónico y de los afiches oficiales de la exposición.



**Figura 12.** Afiche para la Exposición Internacional de Arte, *EG*, nro. 45, septiembre de 1909, p. 157.

No obstante, Pellicer volvió a polemizar sobre el poco entusiasmo manifestado por los gráficos, especialmente los industriales, hacia el evento:

para concurrir en ella nuestros gremios, nadie habla de proyectos o propósitos para el certamen [...] Es deplorable ese espíritu tan retraído, que no alcanza a ver las ventajas del exhibicionismo para convencer a todos de que somos capaces de hacer lo que se hace en Europa y en Estados Unidos.<sup>43</sup>

Otras acciones siguieron este mismo camino a favor del crecimiento y fortalecimiento del universo gráfico. Es el caso del *Vocabulario para la Tipografía y Ramos Anexos*, luego denominado *Diccionario de Artes Gráficas*. Propuesto en los albores de la revista por el maestro tipógrafo Virginio Colmegna y ampliado por Pellicer, pretendía ser un texto adaptado localmente y más completo que los manuales usuales de la materia.<sup>44</sup>

## **A modo de conclusión**

En este trabajo hemos puntualizado distintos aspectos con el objeto de precisar el rol de la revista en la circulación

---

43 “El Certamen del Centenario”, *EG*, nro. 48, diciembre de 1909, p. 181.

44 Colmegna fue un reconocido maestro tipógrafo premiado a nivel nacional e internacional. Socio de Pietro Tonini en la Tipografía Elzeviriana de Buenos Aires. Nacido en Udine en 1858, arribó al país en 1883. Fundó varias casas editoriales en Buenos Aires y Santa Fe (Dionisio Petriella, *Los italianos en la historia de la cultura argentina*, vol. I, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1979, p. 36).

de saberes propios de un área que pretendía fortalecer su definición disciplinar: los desarrollos tecnológicos y estilísticos, por un lado, el crecimiento de los establecimientos y las organizaciones de trabajadores, por otro. A ello se sumó el perfil particular y trayectoria de su director.

La revista *EG* conformó una tribuna desde donde Pellicer favoreció la difusión y expansión de la educación, capacitación y actualización de la gráfica, consagrando un lugar a anuncios y artículos que publicitaban congresos, conferencias, exposiciones y escuelas gráficas extranjeras, a la vez que debatía sobre las implicancias de estos espacios. Con un espíritu que instaba al debate y promovía conductas y prácticas con el objetivo de construir y legitimar la propia identidad disciplinar, la revista *EG* se autoproclamaba proyecto impulsor de las publicaciones técnicas del área gráfica y de la configuración de un público lector profesional. También *EG* funcionó como una estrategia empresarial. Al mismo tiempo que daba a conocer los insumos que comercializaba la Casa Curt & Berger, fue una apuesta con el propósito de adquirir un lugar preponderante en el mercado gráfico. En definitiva, fue un proyecto editorial colectivo integrador y superador de partidismos, coherente con el pensamiento organizativo de su director.



## Bibliografía

- Ares, F., "Territorio tipográfico", *Montserrat. Barrio fundacional de Buenos Aires*, Buenos Aires, DGPeIH, 2012, pp. 113-120.
- , "Taller de Publicaciones del Museo de La Plata Imprenta de la ciencia y la administración bonaerense", *Arte e Investigación*, nro. 14, 2018, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73162>.
- Badoza, M. S., "El mutualismo obrero en argentina. La Sociedad Tipográfica Bonaerense, 1907-1918", *Travesía*, nro. 2, vol. 19, 2017, pp. 35-67.
- Beigel, F., "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana", *Utopía y Praxis Latinoamericana*, año 8, nro. 20, 2003, pp. 105-115.
- Benítez, M., *Recuerdos de un corrector de imprenta*, Buenos Aires, Ferrari, 1925.
- Bil, D., "Gran industria y descalificación de los obreros gráficos. Buenos Aires, 1880-1920", *Razón y Revolución*, nro. 14, 2005, pp.1-17.
- , *Descalificados: proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940)*, Buenos Aires, Ediciones RyR, 2007.
- Buonocuore, D., *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.
- Calvera, A., "Acerca de la influencia de William Morris y el movimiento Arts & Crafts en Cataluña. Primeros apuntes y algunas puntualizaciones", *D'Art*, nro. 23, 1997, pp. 231-252.

- Casabó Ortiz, M. A., "Galería Gráfica: revista bimensual de las artes gráficas (1921-1936)", *Ars Longa*, nro. 20, 2011, pp. 207-216.
- Ceruso, D., "Los trabajadores gráficos entre 1916 y 1943: estructura sindical, influencia de la izquierda y organización en el lugar de trabajo", *Avances del Cesor*, nro.14, v. xiii, 2016, pp. 43-61.
- Checa Godoy, A., *Historia de la prensa en Iberoamérica*, Sevilla, Alfar, 1993.
- Chueco, M., *Los pioneros de la industria nacional*, Buenos Aires, Imprenta de La Nación, 1896.
- Cirvini, S. A., "Las revistas técnicas y de arquitectura (1880-1945): Periodismo especializado y modernización en Argentina", *Argos*, vol. 28, nro. 54, 2011, pp. 13-60, [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-16372011000100002&lng=es&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372011000100002&lng=es&tlng=es).
- Codina, J. C., "Introduction for Pedro Esteve's Socialismo anarquista: La ley, la violencia, el anarquismo, la revolución social", *Catalan Review*, nro. 2, 1989, pp. 9-44.
- Cosmelli Ibáñez, J. L., *Historia cultural de los argentinos: desde 1852 a la actualidad*, Buenos Aires, Troquel, 1975.
- Costa, M. E., "De la imprenta al lector. Reseña histórica de la edición de libros y publicaciones periódicas en Buenos Aires (1810-1900)", *Question*, nro. 23, 2009, <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/issue/view/34>.
- Delgado, V.; Mailhe, A. y Rogers, G.(coords.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, La

- Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2014.
- Delgado, V. y Rogers, G. (eds.), *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2016, <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/78>.
- Di Tella, T., *Perón y los sindicatos. El inicio de una relación conflictiva*, Buenos Aires, Ariel, 2003.
- Doménech Romá, J., *Del modernismo al funcionalismo*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2013.
- Domínguez Rubio, L., “Un itinerario por los proyectos editoriales del anarquismo en Argentina: cambios, maniobras y permanencias”, *Izquierdas*, nro. 33, 2017, pp. 21-41, <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492017000200021>.
- Dorfman, A., *Historia de la industria argentina*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- Eco, U., *Lector in fabula*, Buenos Aires, Sudamericana, 2013.
- Falcón, R., *Los orígenes del movimiento obrero (1857-1899)*, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- Fernández, S. M., “Las instituciones gráficas argentinas y sus revistas”, *Infodiversidad*, nro. 7, 2004, pp. 115-126.
- Fernández, S. y Bonsiepe, G., *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*, San Pablo, Bluchen, 2008.
- Gaffuri, M., *El mutualismo en la República Argentina*, tesis de doctorado inédita, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, 1939, [http://157.92.136.59/download/tesis/1501-0192\\_GaffuriMC.pdf](http://157.92.136.59/download/tesis/1501-0192_GaffuriMC.pdf)

- Girbal-Blacha N. y Quatrocchi-Woisson, D. (dirs.), *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1999.
- González, M., "Informe", *Boletín del Departamento Nacional del Trabajo*, nro. 39, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso y Cía., 1918, pp. 31-71.
- González, L. y Condoleo, S., "La Editorial Estrada", *Montserrat. Barrio fundacional de Buenos Aires*, Buenos Aires, DGPeIH, 2012, pp. 129-142.
- González, L. et ál., *Barracas: esencia de barrio porteño*, Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2015.
- Gras Valero, I. y Rodríguez Samaniego, C., "Escultura, modernismo y Academia: interrelaciones entre la enseñanza, el discurso estético oficial y la escultura modernista en Barcelona (1888-1910)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 39, nro. 110, 2017, pp. 121-154, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2017.1.2592>
- Grillo, M., *La revista La Campana de Palo. Arte, literatura, música y anarquismo en el campo de las revistas culturales del período de vanguardia argentino (1920-1930)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2008.
- Madrid Santos, F., *La prensa anarquista y anarcosindicalista en España desde la I Internacional hasta el final de la Guerra Civil, Análisis de su evolución, 1869-1930*, tesis de doctorado, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Central de Barcelona, 1989, <https://www.>

[tesisred.net/bitstream/handle/10803/284155/FMS\\_1de3.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://tesisred.net/bitstream/handle/10803/284155/FMS_1de3.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

- Maíz, C., “Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: redes de difusión en el romanticismo y el modernismo”, *Cuadernos del CILHA*, nro. 14, 2011, pp. 75-91, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181721529004>.
- Migueláñez Martínez, M., “La presencia argentina en la esfera del anarquismo y el sindicalismo internacional: las luchas de representación”, *Historia, trabajo y sociedad*, nro. 4, 2013, pp. 89-116.
- Moya, J. C., “El anarquismo argentino y el liderazgo español”, en M. García Sebastiani (dir.), *Patriotas entre naciones: elites emigrantes españolas en Argentina*, Madrid, Editorial Complutense, 2010, pp. 361-372.
- Nettlau, M., *La Première Internationale en Espagne (1868-1888)*, Dordrecht, D. Riedel Publishing Company, 1969.
- , “Viaje libertario a través de la América Latina”, *Reconstruir*, nro. 76-78, 1972.
- Oved, I., “Influencia del anarquismo español sobre la formación del anarquismo argentino”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 2, nro. 1, 1991, pp. 5-17.
- Parada, A. E., *Cuando los lectores nos susurran. Libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas (FFyL-UBA), 2007.
- Pastormerlo, S., “1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial”, en J. L. de Diego (dir.), *Editores y políticas editoriales*

- en la Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 1-27.
- Pita González, A. y Grillo, M., “Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales”, *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, vol. 5, nro. 1, 2015.
- República Argentina, *Tercer Censo Nacional. Censo de las Industrias*, tomo VII, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía., 1917.
- Rodríguez Samaniego, C. y Gras Valero, I., “Escultura, modernismo y academia: interrelaciones entre la enseñanza, el discurso estético oficial y la escultura modernista en Barcelona (1888-1910)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nro. 110, 2017, pp. 121-154.
- Rodríguez Treviño, J., “Cómo utilizar el Análisis de Redes Sociales para temas de historia”, *Signos Históricos*, vol. 15, nro. 29, 2013, pp. 102-141, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-44202013000100004&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202013000100004&lng=es&tlng=es).
- Schultz, T., “Mass media and the concept of interactivity: an exploratory study of online forums and reader email”, *Media, Culture & Society*, vol. 22, nro. 2, 2000, pp. 205-221, <https://doi.org/10.1177/016344300022002005>.
- Schwarzman, M., “Breves conceptos acerca de los ex libris”, *Lucas de Leyden. Revista sobre Libros*, vol. 1, nro. 1, 2015, pp. 68-71.
- Trenc Ballester, E., “El modernismo en las artes gráficas en España, particularmente en Aragón”, *Argensola: Revista de*

*Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nro. 114, 2004, pp. 63-86.

Trillo Auqui, G. y Delgado Galván, J., “La memoria impresa. El ex libris en la Biblioteca Nacional del Perú”, *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, nro. 48, 2020, pp. 47-79, <https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.2020.n48>.

Ugarteche, F., *La imprenta argentina: sus orígenes y desarrollo*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Canals, 1929.

Ugerman, P., “Raúl M. Rosarivo (1903-1966) y las publicaciones periódicas de artes gráficas en Argentina”, *Boletín Instituto Investigaciones Bibliográficas*, vol. 1-2, 2014, pp. 147-201.

-----, “Gotelli y la prototipografía publicitaria”, en F. Ares (comp.), *En torno a la imprenta de Buenos Aires (1780-1940)*, Buenos Aires, Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2018.

Zaragoza Rovira, G., “Antoni Pellicer i Paraire i l'anarquisme argentí”, *Recerques: Història, economia i cultura*, nro. 7, 1978, pp. 99-115.

Zaragoza Rovira, G. (1996) *Anarquismo argentino 1876-1902*, Ediciones de la Torre, Madrid.





En 2018, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno convocó al concurso de becas “Boris Spivacow”, orientadas a la indagación de sus fondos patrimoniales y a la investigación del campo de la edición de libros y publicaciones periódicas. En este marco fue seleccionado el trabajo de Patricia Dosio, en el que la investigadora aborda en detalle *Éxito Gráfico*, publicación dirigida por Antoni Pellicer y especializada en el campo de la gráfica de principios del siglo XX. El trabajo de Dosio hace foco en la importancia que revistió *Éxito Gráfico* en la construcción de un campo autónomo para la disciplina del diseño gráfico así como también para el impulso de la creciente organización gremial y la formación, capacitación y profesionalización de los trabajadores del sector. Esta investigación echa luz sobre la participación de los proyectos editoriales en la construcción de nuestra historia política y cultural. En el caso particular de *Éxito Gráfico*, se observa cómo la revista se convirtió en el órgano difusor de tópicos de revistas técnicas que colaboraron en el fomento de las artes e industrias gráficas nacionales y sudamericanas, así como en un espacio de debate y participación que permitió organizar a los gremios gráficos.