



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Rufino Tamayo para niños.

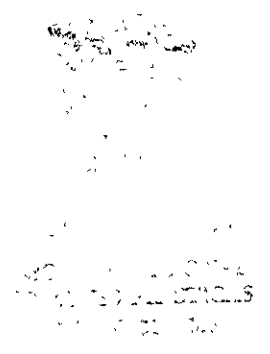
Diseño de un cuaderno infantil sobre la vida y obra de Rufino Tamayo”.

293 006

Tesis que, para obtener el título de Licenciada en Comunicación Gráfica  
presenta Angélica López Armenta

Director de tesis: Lic. Mauricio Rivera Ferreiro

México, D.F., 2001.





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

# Rufino Tamayo para niños

Diseño de un cuaderno infantil  
sobre la vida y obra de Rufino Tamayo

---

# Índice

<b>Introducción</b> . . . . .	2
<b>Capítulo I. El Museo Rufino Tamayo, una institución cultural preocupada por difundir las artes plásticas</b>	
Antecedentes históricos de la institución . . . . .	4
Los objetivos del museo Rufino Tamayo como institución cultural y su labor como promotor de las artes plásticas . . . . .	7
La producción editorial del Museo Rufino Tamayo . . . . .	11
<b>Capítulo II. ¿Cómo acercar el arte a los niños?</b>	
El Museo Rufino Tamayo y el público infantil . . . . .	16
La importancia de las artes plásticas en la educación integral de los niños . . . . .	21
Características de las publicaciones dirigidas a los niños . . . . .	23
<b>Capítulo III. El cuaderno Rufino Tamayo para niños</b>	
Características generales de la publicación . . . . .	33
Aspectos visuales y comunicativos . . . . .	35
<b>Capítulo IV. Desarrollo de la propuesta de diseño editorial para el cuaderno</b>	
Aspectos formales del diseño editorial . . . . .	42
<b>Capítulo V. Propuesta final para el cuaderno</b>	
Cubierta . . . . .	70
Portadilla . . . . .	71
Interiores . . . . .	72
Estimación de costos de producción . . . . .	77
<b>Conclusiones</b> . . . . .	79
<b>Citas</b> . . . . .	80
<b>Bibliografía</b> . . . . .	81

---

# Introducción

Desde sus inicios, el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, obedeciendo a su vocación educativa ha planteado como uno de sus principales objetivos fomentar en los niños el interés hacia las artes plásticas, por considerar que el arte juega un papel muy importante en el desarrollo de un individuo, ya que es una actividad con la cual es posible desarrollar la capacidad de percibir a través de la vista, y sobre todo, despierta en el niño su capacidad creativa.

Para alcanzar este objetivo el museo desde sus inicios ha desarrollado diferentes programas educativos dirigidos a su público infantil.

El diseño de un cuaderno infantil sobre la vida y obra de Rufino Tamayo es un proyecto que busca introducir a niños de entre siete y diez años al mundo de las artes plásticas mostrando que el arte también es una actividad divertida; al igual que todas las actividades que el museo organiza para el público infantil, también tiene como principal objetivo fomentar en los niños el interés por las artes plásticas.

La idea del cuaderno nació junto con las actividades que celebraron el centenario del natalicio de Rufino Tamayo y fue integrada a uno de los programas educativos que el museo ya tenía en marcha, el **Club de Amiguitos de Tamayo**, programa creado para integrar al público infantil de una manera más formal y latente en las actividades del museo.

Mi papel dentro de este proyecto será plantear una propuesta de diseño editorial, partiendo de los objetivos del museo, las características del lector y los recursos disponibles, buscando la mejor solución visual que contribuya a mostrarle a los lectores infantiles que el arte también es una actividad divertida.

La presente tesis esta dividida en cinco capítulos que muestran el proceso para el proyecto "Rufino Tamayo para niños". Durante el primer capítulo se abordan aspectos relacionados con el museo: sus antecedentes históricos, objetivos, labor como promotor de las artes y su producción editorial son puntos clave para determinar cual sera la línea a seguir.

Dentro del capítulo dos se consideran las características de nuestro público objetivo así como la importancia que tienen las artes plásticas en su desarrollo.

A partir del capítulo tres entramos a la realización del cuaderno; primero desglosando las características y aspectos generales, hasta llegar a cuestiones específicas de diseño editorial; mostrando al final una visión global de la propuesta final del cuaderno: portada, portadilla, interiores y cotización para su impresión.

---

# Capítulo I

El Museo Rufino Tamayo, una institución cultural  
preocupada por difundir las artes plásticas

---

---

## ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA INSTITUCIÓN

Es ya sabido que Rufino Tamayo ha sido uno de los principales exponentes de la pintura mexicana contemporánea; su constante interés por las múltiples expresiones artísticas del siglo XX lo llevaron a integrar una de las más importantes colecciones que reúne lo más representativo de la plástica contemporánea. Pero su interés no era poseer para sí esta colección, sino quería compartirla con el pueblo mexicano.

El primer paso que lo acercó a este fin fue la creación en 1974, en su natal Oaxaca, del Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo, integrado por 1 300 piezas coleccionadas por el artista, pero la tarea que se había impuesto no terminaba ahí. En agosto de 1975 le propuso al entonces presidente Luis Echeverría un nuevo museo de arte moderno, ya que él consideraba que el ya existente solo era de pintura mexicana.

“El pintor Rufino Tamayo —se lee el 21 de octubre de 1975 en el periódico *Excelsior*— anunció ayer que el secretario de Hacienda, José López Portillo, autorizó esta semana una partida de cinco millones de pesos para iniciar cuanto antes la construcción del Museo Tamayo de Arte Contemporáneo Internacional, frente al de Antropología, donde antes fue el parque de la Milla. El gobierno federal costeará la construcción del edificio. Entrevistado ayer en su domicilio, Tamayo dijo que propuso el nuevo museo al presidente Echeverría ‘en virtud de que en el país no hay un museo, propiamente dicho, de arte moderno’. Al afirmar que el que está en Chapultepec ‘es solo de pintura mexicana’, el artista considera ‘indispensable que nuestro país se abra para que nos volvamos universales’. Recordó que cuando expuso la idea al presidente Echeverría —un día que comieron juntos en la casa del pintor—, el mandatario dijo: “si usted pone los cuadros, Tamayo, yo pongo el edificio”. Desde entonces, hace seis meses, la primera medida concreta fue dada esta semana por López Portillo, mientras la maqueta del edificio, proyectada por los arquitectos Abraham Zabludovsky y González de León fue extraviada en Los Pinos. Tamayo aseguró que su proyecto data de años. Antes lo había propuesto, durante el gobierno anterior, al presidente Gustavo Díaz Ordaz, quien lo consideró benéfico solo para los turistas, a lo que el pintor declaró: ¿Y el pueblo?”.<sup>1</sup>

En octubre de ese año, se informó que el museo Tamayo quedaría terminado para agosto de 1976, para después anunciarse nuevamente que no se construiría el museo. El periódico *Novedades* informó el día 5 de abril de 1976 que no se construiría el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo. La negativa oficial, en voz del entonces director general del INBA, Sergio Galindo, argumentó que el Estado nunca ofreció erigir



---

ese espacio cultural y que todo museo promovido por el gobierno de la República debe tener una función eminentemente popular.

Para Rufino Tamayo esta negativa por parte del gobierno fue una gran sorpresa, ya que, en sus propias palabras, “francamente me sorprende que el presidente Echeverría me diga primero —él personalmente al estar toda una tarde en mi casa— que escoja el sitio del museo, que Chapultepec le parece adecuado, que el gobierno pondrá la cantidad de cuarenta millones de pesos, para que de pronto surjan toda clase de dificultades. Que zona verde, que no se pueden cortar árboles y que el dinero ya se usó en proyectos y necesidades urgentes del pueblo de México, como si el arte no tuviera nada que ver con el pueblo. Además me encontré con una objeción de tipo cultural, social y política que me parece muy grave: se me hizo llegar la opinión de las altas esferas de la política mexicana, de que el gobierno encabezado por el presidente Luis Echeverría, consideraba que mi obra pictórica no era para el pueblo. A partir de ese momento se me ha tildado de elitista y de pintar para la élite”.<sup>2</sup>

Aún después de esta negativa y envuelto en una serie de controversias el proyecto siguió en marcha, condicionado a tres premisas fundamentales: el permiso del Estado al uso del terreno en el bosque de Chapultepec, la donación de Olga y Rufino Tamayo de 300 pinturas, dibujos, gráfica, esculturas y tapices de 168 artistas internacionales, así como la participación de un patronato de la iniciativa privada (Grupo Industrial Alfa y Televisa) en la construcción del edificio y en el funcionamiento y conservación del mismo.

El 29 de mayo de 1981 se inauguró oficialmente el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo con la presencia del presidente José López Portillo en el bosque de Chapultepec. Las reacciones no se hicieron esperar, en contra o a favor, los diarios expresaron las opiniones del público. El periódico *Excélsior* publicó el 30 de mayo de 1981 las opiniones de dos de los más representativos exponentes de la pintura mexicana: “Es muy importante para México que haya otro museo de arte contemporáneo —aunque en esta colección prive el arte estadounidense—. No obstante creo que Tamayo cayó en la autoglorificación y egolatría. Como tiene mucho dinero, hizo algo para sí mismo y pudo comprar muchos cuadros extranjeros para adornarlo, además de poner pinturas suyas. Como ya dije, como expresión de una corriente pictórica es un museo válido’ aseguró el maestro O’Gorman. Por su parte O’Higgins señaló: ‘siempre es bueno que existan más museos; ojalá que los trabajos que se expongan ahí sean valiosos para nuestro pueblo’”.<sup>3</sup>

---

Por su parte, el periódico *Uno más Uno* publicó: “Magnífica sin duda alguna, hasta en las ausencias que siempre responden a un orden y una lógica, es la colección que se exhibe. Estupenda la colección, excelente la museografía: un excepcional objeto de arte es, en conjunto, El Museo Rufino Tamayo. No obstante, la contradicción que conlleva tiene que ver indisolublemente, con las condiciones de su realización. Primero, que un establecimiento financiado por Televisa ocupe un espacio en un terreno estatal y sobre todo, en un sitio que ya no admite más edificios. Con ello se continúa la malsana política de saturar Chapultepec. Segundo, que pese a la generosidad de la donación, no deja de parecer un cuestionable exceso de vanidad el modo como Tamayo admite este homenaje en vida. Y por último, es evidente que la casa inaugurada ayer connota otro fenómeno, esto es: que al compás del crecimiento económico y los petrodólares, México ingresa y por la puerta más lujosa posible, al gran mercado actual del arte”.<sup>4</sup>

Tiempo después Tamayo manifestó su preocupación de que Televisa se quedara con la colección que él donó y que a pesar de estar en un recinto de la iniciativa privada por motivos de patrocinio, le pertenecía al pueblo mexicano.

Como principal inversionista y patrocinador de las actividades que realizaba el museo Rufino Tamayo (Grupo Alfa retiró su patrocinio al museo después de la devaluación que sufrió el país en el año de 1982), la Fundación Cultural Televisa tenía la facultad de decidir la línea que el museo seguiría como institución cultural, quedando la participación de Rufino Tamayo como la de personal honorario; las decisiones que se tomaban respecto al museo no siempre eran consultadas con él, lo cual no agradaba al artista. Su inconformidad aumentó por la situación en que se encontraba en esos momentos la colección permanente, pues la presencia de exposiciones temporales fue ganando terreno, desplazándola a segundo término y manteniéndola largas temporadas almacenada en bodega, así que la razón por la cual había surgido el museo, se estaba dejando en último plano. Rufino Tamayo comenzó a presionar para que Grupo Cultural Televisa cediera el museo al gobierno mexicano.

“Tamayo teme que la empresa Televisa se quede con la colección que él dona al pueblo de México, a pesar de estar alojada en un recinto de la iniciativa privada. El artista está dispuesto a entrevistarse con el presidente para encontrar alguna solución al problema. No está de acuerdo con las exposiciones del museo, de la de Diego Rivera dice ‘se hizo para darme un golpe porque el nombre del Museo es de Arte Contemporáneo’”.<sup>5</sup>

---

El presidente Miguel de la Madrid intervino en el asunto y Televisa cedió el Museo Tamayo al gobierno mexicano, quedando adscrito a la Secretaría de Educación Pública e incorporándose al sistema de museos del INBA, siendo reinaugurado el 9 de septiembre de 1986. Obviamente, después de todo el problema que se generó por mantener en bodega la colección permanente la reinaguración se hizo con la reapertura de la misma, tratando de mantener su permanencia junto al programa de exposiciones temporales, sin embargo, la propia dinámica del museo fue orillando nuevamente a guardar cada vez más la colección. “Actualmente las exposiciones temporales tienen volúmenes o dimensiones difíciles de conciliar con los espacios del museo por su cantidad, son insuficientes para poder mantener de manera simultánea tanto un programa de exposición temporal como el programa de la colección permanente; se está trabajando para encontrar la forma de recaudar fondos para ampliar el museo a espacios de exhibición y espacios de atención al público”.<sup>6</sup>

Hoy, al inicio del siglo XXI, los museos y las galerías buscan desarrollar nuevas relaciones con su público. Se están gestando nuevas formas de trabajar y pensar con el fin de modificar los museos para que resulten atractivos a personas que normalmente no los visitan. Al mismo tiempo, museos y galerías están haciendo esfuerzos por incrementar su presencia en el mercado de la industria del entretenimiento y también en la educación.

## LOS OBJETIVOS DEL MUSEO RUFINO TAMAYO COMO INSTITUCIÓN CULTURAL Y SU LABOR COMO PROMOTOR DE LAS ARTES PLÁSTICAS

El papel educativo de los museos crece a medida que se prueban nuevos métodos de colaboración y comunicación con el público. En el pasado, los museos funcionaban con base en colecciones, es decir, se montaban exposiciones para reunir y exhibir colecciones; se hacían publicaciones para difundir las investigaciones realizadas en torno a objetos; el personal profesional de los museos consistía en curadores designados para encargarse de las distintas secciones de las colecciones, clasificadas generalmente según disciplinas académicas. Ahora los museos se orientan cada vez más hacia el público, esto es, las exposiciones se montan para satisfacer los intereses ya estudiados de grupos destinatarios específicos.

Es claro que hoy en día los museos han dejado de ser un lugar estático de exhibición para volverse un lugar en constante actividad y comunicación con el público. Pero esta situación

---

ha sido resentida y resistida en algunas instituciones; otras han sido obligadas a cambiar violentamente mientras que pocos museos han sido capaces de negociar cambios de manera planeada e intencionada, siendo este el objetivo del Museo Rufino Tamayo.

En toda situación de cambio es de vital importancia definir claramente la filosofía y los objetivos de una institución y ser capaz de articular con precisión documentada por qué un determinado curso de acción resulta más deseable que otro.

Veamos entoces cuáles son los objetivos y líneas de acción que el Museo Rufino Tamayo se ha planteado como institución cultural encargada de difundir el arte y comprometida con su vocación educativa.

El museo Rufino Tamayo se creó a partir de la ambición de poner el arte de nuestro siglo al alcance de quienes visitan cotidianamente un espacio recreativo tan popular como Chapultepec. Hoy, quienes buscan acrecentar su bagaje de experiencias estéticas pueden encontrar, en las salas del museo: escultura, pintura, dibujo, fotografía, ensamblaje o tapiz de creadores tan importantes en la historia reciente del arte, como Pablo Picasso, Jean Dubuffet, Pierre Soulages, Max Ernst, Joan Miró, René Magritte, Henry Moore, Antoni Tàpies, Víctor Vasarely, Francisco Toledo, José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Guther Gerszo, Matías Goeritz, Carlos Mérida y el mismo Tamayo. Esta colección se integró fundamentalmente con donaciones del artista y es básicamente una muestra de las artes visuales del siglo XX conformada por 315 obras de 175 artistas. Conservar, promover y difundir este patrimonio artístico es el principal objetivo del museo.

“Desde sus inicios el museo se propuso generar múltiples acciones de difusión a partir de su colección. En este sentido y sin limitarse a conservarla y exhibirla, se planteó como objetivo mostrar el desarrollo de la producción artística internacional actual a través de exposiciones temporales de carácter monográfico, temático y retrospectivo, que contemplaran la colección permanente y facilitaran la comprensión de la creación artística de hoy. Se propuso así mismo, acoger todos los procesos de creación que fuesen posibles a fin de que, como animador lograra asumir una función activa en el desarrollo de la práctica artística contemporánea en nuestro país. Otro de los objetivos que el museo se planteó fue incorporarse al circuito de los grandes centros de arte contemporáneo existentes en el mundo, programando con ellos iniciativas de intercambio en sus producciones para llegar a ser polo de convergencia de la creación internacional”.<sup>7</sup>

---

El museo se ha preocupado por desarrollar diversas actividades que complementen y hagan mucho más comprensible el arte. Personalmente pude comprobar que ha puesto mucho empeño por hacer el arte mucho más accesible para el público, nunca deja de trabajar buscando nuevas actividades que lo ayuden a cumplir con su principal objetivo: poner al alcance del pueblo el arte.

Más allá del ámbito plástico, el museo promueve montajes teatrales, mesas redondas, presentaciones de libros y conferencias que, además de contribuir a la difusión de diversos aspectos relacionados con la obra que se exhibe, promueven el conocimiento de otras disciplinas culturales. Su labor no podría considerarse completa sin atender a ciertas acciones de orden educativo como la promoción de visitas guiadas, cursos y proyecciones de material audiovisual. Cabe destacar la labor que se hace en torno a la edición de catálogos, hojas de sala y folletos que permiten al visitante acceder a la información que enmarca y distingue determinados aspectos de la producción artística.

“A partir de que el museo formó parte de la red de museos del Instituto Nacional de Bellas Artes, se determinó que este espacio desarrolle diversas actividades y líneas de actuación que en suma representen la proyección y difusión del arte contemporáneo hacia el público en general de una manera más amplia. Para esto, el museo planteó como primera etapa enfocarse a la investigación y exhibición de su colección permanente y simultáneamente organizar exposiciones temporales, así como diversos programas culturales y de servicio educativo, que contribuyan al mejor entendimiento de la expresión artística contemporánea. Paralelamente se desarrollaron programas de trabajo encaminados a integrar un centro de documentación sobre la obra del maestro Rufino Tamayo y otros artistas latinoamericanos contemporáneos. Este centro de documentación puede ser consultado por todo el público y está en funcionamiento desde hace varios años en el mismo museo”.<sup>8</sup>

Sabemos que en nuestro país, lamentablemente se destina poco presupuesto para las actividades culturales, pese a esto el museo no deja de trabajar para cumplir su función. Cuando el museo quedó en manos del estado se suscitaron una serie de cambios en cuanto a su administración, ya que tuvo que ajustarse al presupuesto y los recursos otorgados por el INBA. Al no existir los recursos financieros provenientes de la Fundación Cultural Televisa como principal inversionista, se tuvo la necesidad de generar ingresos o fondos para el desarrollo de programas culturales. Esto dio la pauta para desarrollar estrategias nuevas en el campo de la gestión museística en México, involucrando cada vez más a la iniciativa privada a través de donativos y patrocinios para conseguir los fondos suficientes y poder

---

sostener un programa en el ámbito internacional, considerando que su vocación es la de un museo de arte contemporáneo internacional.

“El ser un museo rico a pertenecer al estado fue un gran cambio, ahora se debían aprovechar los recursos que se tenían a la mano por las vías diplomáticas, así como la plataforma que da el estado para hacer las negociaciones mucho más ágiles en lo que es el ámbito internacional”.<sup>9</sup> Esto también generó la idea de desarrollar la Fundación Olga y Rufino Tamayo en 1989, con el fin de contar con una entidad en el ámbito jurídico que permitiera al museo desarrollar una política de recaudación de fondos para sostener los diversos programas tanto de exposiciones como de investigación que se generan en el museo.

“Actualmente se puede considerar al museo una empresa mixta en donde por una parte se depende del presupuesto federal que otorga el INBA y por otra se tiene a través de la Fundación Olga y Rufino Tamayo la posibilidad de administrar los recursos propios, que de manera personal o particular el museo ingresa a través de la comercialización de sus espacios o de sostener un programa de donativos”.<sup>10</sup>

Pero esto no es suficiente, un punto importante para alcanzar sus objetivos es la difusión en los medios de todas las actividades que se realizan, ya que ésta es fundamental para que el público se entere de que el museo se encuentra en constante actividad y no se le vea como hasta ahora se ve a los museos, como un lugar estático y aburrido. Pero desgraciadamente la difusión a través de los medios de comunicación es costosa y no se cuenta con un presupuesto que pueda costear este tipo de difusión.

En la actualidad el museo no se puede considerar como el único espacio dedicado al arte contemporáneo, como en sus inicios se afirmaba; se han creado otros espacios con los mismos objetivos. Posiblemente los logros del Museo Rufino Tamayo serían más evidentes si contara con la participación del patronato de la iniciativa privada como en sus inicios, sin correr ningún riesgo respecto a su colección como Tamayo creía.

---

## LA PRODUCCIÓN EDITORIAL DEL MUSEO RUFINO TAMAYO

Un museo, galería de arte o cualquier entidad que tenga como fin mostrar, difundir y preservar una obra visual a través de una exposición temporal o permanente tiene la necesidad de documentar dicho acontecimiento, en este caso, los catálogos de arte responden a esa necesidad. Por otro lado también tienen la necesidad y obligación de mantenerse en constante actividad a través de diversas actividades que lo acerquen a cumplir sus objetivos. El Museo Rufino Tamayo, siendo una institución de este tipo y teniendo como vocación difundir el arte y ponerlo al alcance de un público cada vez más numeroso, busca constantemente la forma de lograr este fin. La edición de diversas publicaciones es tan solo una de las formas de alcanzar este objetivo; el museo Tamayo se ha preocupado por darle al público una visión, a través de sus catálogos y libros de arte, de lo que el museo ofrece y de algo que obviamente le corresponde: mantener vigente la imagen del artista que le dio su nombre y razón de ser, sin pasar por alto el hecho de que todo este trabajo, tanto en el ámbito editorial como a nivel de cualquier proyecto que realice el museo, enriquece su imagen como institución.

El museo cuenta con un programa editorial para responder a este tipo de necesidades. Cuando pasó a formar parte de la red de museos del Instituto Nacional de Bellas Artes, dicho programa también se tuvo que ajustar a los recursos proporcionados por la nueva administración. Uno de estos recursos es el apoyo del área editorial con la que cuenta el INBA. En la medida en que el museo pueda recaudar fondos a través de donaciones o patrocinios, es posible ir trabajando de manera independiente a la estructura oficial; así que en algunos casos los catálogos que se realizan no necesariamente tienen que estar diseñados e impresos con empresas que forman parte de la agenda de proveedores del instituto, ya que de manera particular se contacta al diseñador e imprenta, dependiendo de las necesidades que se tienen en cuanto a calidad de imagen para que la publicación responda a eso.

“Si se trata de una exposición relevante por su valor internacional, por la trayectoria del artista o por importancia del movimiento, el catálogo se encarga a diseñadores que tienen también una trayectoria importante en cuanto a diseño. Esto garantiza el tener un proyecto terminado de alta calidad que responda al programa de exposiciones y que por otro lado sea compatible con el presupuesto que se tiene para el ejercicio de esto”.<sup>11</sup> De ahí que se estructure un plan para desarrollar proyectos más ambiciosos que se ajusten a los recursos brindados por el INBA, ampliándolos con los propios recursos que genere el museo a través de sus campañas de recaudación de fondos.

---

Entre todas las publicaciones que el museo ha editado destacan por su calidad varios catálogos, acerca de los cuales quiero hacer algún comentario:

***La puerta Abierta/The open door.* Robert Motherwell**

Catálogo diseñado por Grupo Azabache, su costo de producción fue elevado ya que tiene 232 páginas de un papel especial. Se imprimió a cuatro tintas, debido a que las obras que se incluyeron lo ameritaban, su edición fue bilingüe y contó con el financiamiento de la empresa AT&T, lo que hizo posible un trabajo de gran calidad gráfica, comparable con un libro de arte. Fue compuesto en tipos de la familia Times Roman, según deseo expreso del pintor, se terminó de imprimir el mes de septiembre de 1991 en los talleres de Editorial a Todo Color y los acabados fueron realizados por Encuadernación Suari.

***El canto de la noche.* Fernando de Szyszlo**

Catálogo realizado en 1988 con los recursos que aporta el INBA y con proveedores autorizados por el Instituto. La portada de este catálogo es a color, los interiores son a una tinta a excepción de las páginas centrales, que también son a color; podría decir que es prácticamente un folleto por sus escasas 8 páginas.

***Mito y Metamorfosis.* Guillermo Trujillo**

Se terminó de imprimir en el mes de abril de 1997 en los talleres de la Imprenta Madero. Se utilizó tipografía Garamond, la edición consta de 1 500 ejemplares; coordinación editorial a cargo de Samuel Morales Escalante, diseño gráfico por Bernardo Recamier.

**George Baselitz**

Libro-catálogo a cuatro tintas, se terminó de imprimir en Milán, Italia, en enero de 1998, al cuidado de Américo Arte Editores, el diseño editorial estuvo a cargo de Ricardo Salas/ Frontespizio y la coordinación editorial fue de Samuel Morales.

“Cada uno de los catálogos que se han editado en el Museo Rufino Tamayo, se realizan como un proyecto diferente considerando el bajo o alto presupuesto y el artista. Estas ediciones se encuentran en el Centro de Documentación del Museo y todas cuentan con una muy buena calidad de contenido; su calidad de impresión puede variar dependiendo del presupuesto, pero nunca por debajo de las normas que el museo se ha impuesto. Algunos de ellos fueron impresos a cuatro tintas, otros a una, pero siempre se explotaron al máximo los recursos para obtener la mejor calidad editorial posible”.<sup>12</sup>



---

Como ya se dijo, el museo también trabaja en proyectos que enriquezcan la vida del museo y contribuyan a cumplir los objetivos planteados en cuanto a trabajo editorial se refiere. Hablando del material editado referente a la vida y obra de Rufino Tamayo, existen tres proyectos:

1. Durante el homenaje realizado a Rufino Tamayo por sus 70 años de creación en 1987 se editó un catálogo coordinado por Raquel Tibol, quien también coordinó todo el evento. Ella asumió la responsabilidad de la selección de los autores y las imágenes que se reprodujeron, y se encargó de editar el contenido. Es un catálogo que, si bien no incluyó toda la obra de Rufino Tamayo, ya que eso es muy difícil, logró un recuento de imágenes bastante importante que da una visión general de lo que es su obra.

2. *Rufino Tamayo. Una cronología/1899-1987* es un libro con interiores impresos a una tinta, y portada a cuatro; la idea básica fue establecer un acopio documental de información que situara la vida, historia y obra de Tamayo a lo largo del tiempo, desde que nació hasta el momento en que se editó el libro, lo que hace a esta cronología un material de primera mano muy importante; el diseño de este libro lo realizó Marco Antonio Sánchez, la recopilación y edición del contenido fue realizada por Judith Alanís y Sofía Urrutia.

Las ediciones mencionadas se realizaron durante la celebración de los 70 años de creación de Rufino Tamayo; por tratarse de un homenaje nacional, se recurrió al presupuesto del INBA para su realización, junto con patrocinios de empresas como Air France y Lancôme, formando un presupuesto global que permitiera operar todo el homenaje y cubrir desde el traslado de las obras hasta la producción de los libros.

3. En 1989 se editó otro catálogo a cuatro tintas con la intención de ofrecer al público un acercamiento a la vida y obra de Rufino Tamayo; la selección e investigación estuvo a cargo de Judith Alanís, Gabriela López, Samuel Morales y Antonio Niño de Rivera, el diseño fue de Margen Rojo/Ángel García Domínguez, se imprimió en Artes Gráficas Panorama y en la portada se utilizó una fotografía de Manuel Álvarez Bravo. En estas dos ediciones se nota una evolución muy marcada en calidad de diseño y materiales e impresión, que habla por sí sola del interés en mejorar su imagen hacia el público que tiene contacto con el museo.

En resumen, puede afirmarse que el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo no solo busca cumplir con las premisas por las que fue fundado, si bien es cierto que este museo responde como muchos otros a la principal necesidad de preservar, conservar, estudiar y difundir la colección permanente que tiene a su custodia, también se ha planteado

---

durante sus 19 años de trayectoria como difusor del arte contemporáneo, generar múltiples actividades que contribuyan al disfrute y la comprensión de las diferentes exposiciones temporales que se organizan en el recinto.

Con esto entendemos que este museo tiene la constante preocupación de poner al alcance del público en general las manifestaciones artísticas que hoy en día se generan y sobre todo, que el público tenga una visión más clara de lo que es el arte.

Así pues, todas las actividades que el museo genera obedecen principalmente a lo arriba descrito, pero también tienen como segunda meta que esta institución se consolide como un espacio vivo y dinámico para poder incorporarse al circuito de los grandes centros de arte contemporáneo existentes en el mundo.

---

# Capítulo II

¿Cómo acercar el arte a los niños?

---

---

## EL MUSEO RUFINO TAMAYO Y EL PÚBLICO INFANTIL

Cuando hablamos del público infantil podemos ver que cada vez es más frecuente la atención que los museos prestan a este segmento de la población: museos de ciencia, de arte, de historia, de ciencias exactas; cada uno de ellos tiene preparada o ha tenido en algún momento una actividad dirigida a los niños.

En el mundo hay cerca de cuatrocientos museos para niños según información dada durante el primer coloquio *Los Museos y el Tercer Milenio*, realizado en la Ciudad de México en 1998. Prácticamente en cada ciudad de los Estados Unidos hay un pequeño museo interactivo, se conocen aproximadamente 200 museos de niños en ese país, siendo el más antiguo el Museo de los niños de Brooklyn (1899), le sigue el Museo de los niños de Indianápolis (1925) y el Exploratorium de San Francisco (1969).

En Europa, también en las grandes ciudades se cuenta con museos dedicados a los niños, tal es el caso de la Cité Des Enfants en la Villete (París), el Launch Pad en Londres; el Experimentarium en Dinamarca; el Eureka en Hallifax, Inglaterra y muchos más. En América Latina, por muchos años el único que existió fue el Museo de los Niños de Caracas, Venezuela, el cual ya tiene más de 10 años de vida.

En México también contamos con varios museos que, si no son propiamente infantiles, sus exposiciones están muy enlazadas con las actividades escolares y son visitados diariamente por muchísimos niños; como es el caso de el Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad, el Museo de Historia Natural (1964), el Universum de la UNAM, el Papalote Museo del Niño (1993), este último creado especialmente para un público infantil.

La tendencia de los museos a dar relevancia al público infantil coincidió con la introducción en los programas escolares del aprendizaje basado en la asistencia a los museos, por considerarse lugares adecuados para los nuevos planteamientos educativos.

La educación, que ha sido entendida de manera tan limitada en los museos durante tanto tiempo, es considerada ahora de forma mucho más amplia. Esto a su vez se relaciona con la manera en que se entiende en términos generales el proceso educativo. En las escuelas y también en relación con los adultos, las mejores prácticas surgen cuando se conceptualiza

---

la educación con base en la experiencia con objetos, situaciones, gente y lugares que proveen oportunidades de aprendizaje.

El papel educativo del museo o la galería puede ser entendido ahora de una manera muy amplia. La función educativa de los museos se logra mediante una combinación de exposiciones y actividades que puedan realizarse dentro o fuera de ellos. Esta función puede abarcar un amplio despliegue de recursos que incluyen actividades estructuradas o informales, talleres prácticos, conferencias, películas, conciertos, exposiciones, muestras, publicaciones, videos, teatro, etc. Una de las mayores ventajas de un museo es justamente esta variedad.

Es importante reconocer que muy pocos museos han desarrollado exhaustivamente la teoría o la práctica de la educación en ellos. En algunos museos podemos topar con ideas muy antiguas sobre educación; en otros hay conciencia de la amplia gama de posibilidades, pero la escasez de recursos impide ponerlas en marcha y desarrollarlas. En muchos más, existe una buena dosis de comprensión y práctica, pero bajo distintos presupuestos dentro del museo, con poca comunicación entre ellos; así mismo, en ellos, el público sigue restringido a la visita guiada tradicional.

“La comunidad infantil es una parte de la población a la cual últimamente se ha prestado más atención en todos los ámbitos por la razón que usualmente se maneja, ‘son los futuros ciudadanos del planeta’. Particularmente el museo Rufino Tamayo ha manejado el problema de la educación de una manera mucho más amplia, lo mismo le interesa un niño que una persona adulta, la importancia que tiene un niño es tanta como la importancia que tienen los jóvenes, simplemente que son dos tipos de público para los cuales siempre se tendrá una propuesta o actividad acorde. Lo importante es comprender el medio o universo de los usuarios para que apartir de ahí se dirijan las propuestas de acuerdo a las expectativas, intereses, niveles de conocimiento, grado de actividades y destrezas con el fin de proponer algo concreto y directo de acuerdo a su personalidad”.<sup>13</sup>

Actualmente el público infantil es un segmento que ha interesado en gran medida al museo Rufino Tamayo, por ello se ha planteado un objetivo bien claro con respecto a éste: fomentar en la comunidad infantil el interés y el conocimiento por el arte. Para cumplir dicho objetivo trabaja en la organización de actividades que de manera integral signifiquen el acercamiento entre los objetivos del museo y el público infantil por medio de cursos, talleres, visitas guiadas y actividades complementarias que de alguna manera también están encaminadas a

---

enfatar los contenidos derivados de la colección permanente y de las exposiciones temporales.

Uno de los proyectos más representativos que el Museo Rufino Tamayo organizó para el público infantil fue **Jugando con Tamayo. Arte y juego para todos** (1995), que aunque estaba abierto a todo el público cumplía, en gran medida, con el objetivo arriba mencionado.

Con este proyecto el Museo Rufino Tamayo buscó acercar al público visitante al fenómeno de la creación plástica, en particular a la obra de Tamayo, desde la perspectiva de la emoción, la imaginación y el juego. El proyecto buscó proponer estrategias y programas que sirvieran como puentes de acercamiento entre el público general y la plástica de Rufino Tamayo. Así mismo, se buscó explorar, a través del juego, diferentes posibilidades de relación entre la dinámica museológica y los visitantes.

La idea central de la muestra, en una primera instancia, buscó establecer con el público visitante la complicidad que implica el encuentro con el fenómeno de la plástica de nuestros días, de semejante manera a la complicidad que existe entre el espectador y la puesta en escena. Los contenidos del proyecto constaron de ambientaciones lúdicas en las que se incluían 25 óleos y 22 gráficas del maestro Tamayo, área de juegos en las que se encontraban un tragabolas, rompecabezas, mesas para juegos de lotería y memoria, así como talleres en donde los niños coloreaban reproducciones a línea de obras de Tamayo.

Para complementar estas actividades se realizaron una serie de juegos para su venta en la tienda del museo. El diseño de estos juegos se realizó por el personal del museo, la selección de las imágenes también se realizó en el ámbito interno; la dinámica de los juegos en cuanto a los títulos y la logística para jugar con ellos está basada en los principios de lo que es una memoria, un rompecabezas, una lotería. Toda la fase de conceptualización la realizó el equipo del museo, así como el desarrollo de los mismos; se contrataron los servicios de Offset Santiago para que se encargara de la impresión y los acabados, la distribución también fue por parte del museo.

En 1996 se realizó una actividad parecida a la anterior, pero en torno a la exposición que formó parte de los festejos programados en México para festejar el centenario del natalicio del artista André Bretón. **André Bretón: Festival de lo imaginario** fue un proyecto que más que abarcar el surrealismo de manera compleja, lo cual sería imposible hacer dentro de un espacio museográfico, pretendió tomar a André Bretón como hilo conductor del recorrido,

---

para propiciar el acercamiento del público de manera vivencial a este movimiento. Para tal efecto, se tomaron los conceptos básicos del surrealismo como son el azar, la imaginación, el mundo interior, el subconsciente, la libertad, la poesía y los sueños, y con base en ellos se desarrolló un guión museográfico que se complementó con talleres y juegos con el fin de que el visitante obtuviera de manera directa un acercamiento a las labores plásticas y juegos que se practicaban dentro de este movimiento instituido por Bretón.

Al igual que en **Jugando con Tamayo. Arte y juego para todos** se creó una serie de juegos para mesa. **Turista surrealista, Rompe la lógica** y **Cadáveres exquisitos** son los tres juegos que integraron esta serie.

Otra actividad organizada para este fin fue **Pasaporte. Un viaje por tus museos**. Programa institucional educativo, diseñado con el propósito de animar a niños y a jóvenes de 7 a 18 años a conocer los museos de arte y aprender a mirar y valorar los tesoros que constituyen el patrimonio artístico de México. A través del recorrido por 11 museos pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes los niños y los adolescentes completaban un círculo preestablecido. Se realizó de enero a diciembre de 1994.

**Caos y armonía** fue el curso dirigido a niños de 7 a 12 años que tuvo como objetivo desarrollar en los niños la creatividad, la sensibilidad y la imaginación a través de ejercicios, exposiciones, material gráfico, juegos de experimentación y composiciones libres. Este curso se dividió en tres partes: expresión artística, expresión literaria y expresión corporal. Así mismo, el curso comprendió los elementos básicos de la composición, la percepción, el color, la armonía y la expresión; fue impartido por el Departamento de Servicios Educativos y Difusión del Museo Rufino Tamayo. Se realizó el mes de noviembre de 1994.

En agosto de 1999 se celebró el centenario del natalicio de Rufino Tamayo, por este motivo el museo puso en marcha entre sus diversas actividades una nueva actividad dirigida a los niños: **Club de amiguitos de Tamayo**.

Este club fue creado por el museo con el fin de integrar al público infantil de una manera más formal y latente en las actividades de este museo, invitando a niños de entre 6 y 12 años a formar parte de un club, cuyo objetivo principal es fomentar en la comunidad infantil el interés y el conocimiento por el arte contemporáneo, así como motivarlos para que visiten de forma frecuente el museo y participen en las actividades relacionadas con él.

---

“Nuestra meta es establecer estrategias comunicativas del museo para el público infantil; para que consideren su visita y las actividades paralelas como algo muy satisfactorio y memorable, es decir, que se tenga una visión diferente de la que se tenía previamente acerca de aquello que exhibe el museo. Esto requiere de una visión que enfoque las actividades que en un museo se pueden realizar no en un sentido anecdótico o puramente informativo, sino en un plano interactivo”.<sup>14</sup>

Se ha planeado de esa forma partiendo de esta hipótesis: si el museo logra transmitir al niño una visión divertida sobre las artes plásticas, se fomentará en la comunidad infantil el interés y el conocimiento por el arte.

Para cumplir con este fin se organizan diferentes actividades que el niño puede realizar, desde una entrevista vía internet a diversos artistas contemporáneos, hasta visitas al Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo en Oaxaca y los murales pintados por Tamayo en diferentes áreas de la ciudad. Contactar amiguitos en el extranjero, actividades realizadas en las instalaciones del museo; así como visitas a ecomuseos, plantas de reciclaje o empresas comprometidas con la seguridad, calidad y protección del medio ambiente.

Como se puede ver este club no solo aborda temas relacionados con el arte contemporáneo y prehispánico, sino que trata de ventilarlos con problemas del mundo actual que los niños están viviendo, sin olvidar su objetivo principal involucra la preocupación por el medio ambiente y la ecología.

“Educar en el museo nunca reemplazará la educación formal escolarizada, sin embargo, es posible crear estrategias que planteen un acercamiento del museo con el público mucho más satisfactorio, integrando los múltiples discursos que en él se generan en un lenguaje asequible al público infantil”.<sup>15</sup>

Hablamos de que el club ya tenía toda una estructura de actividades que el visitante podía realizar con las que se logró que los niños inscritos al **Club de amiguitos de Tamayo** interactuaran en distintas actividades fuera y dentro del museo; así que se pensó en un medio que reforzara el mensaje del club cuando el niño estuviera lejos del museo.

El medio sería un cuaderno cuyo tema principal sería la vida y obra de Rufino Tamayo, que al igual que el club enviaría al niño el mensaje sobre lo divertido que pueden ser las artes plásticas así como la visita a un museo. Este libro complementaría el mensaje del club y sobre todo sería el primer libro de arte sobre Rufino Tamayo dirigido a los niños.



---

## LA IMPORTANCIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN LA EDUCACIÓN INTEGRAL DE LOS NIÑOS

El hombre aprende a través de los sentidos; la capacidad de ver, sentir, oír, oler y gustar proporciona los medios para establecer una interacción entre el hombre y su medio. El proceso que conduce a la educación de los niños puede a veces confundirse con el desarrollo de ciertas respuestas limitadas y predeterminadas. Los programas de las escuelas tienden a descuidar el simple hecho de que el hombre y también el niño aprende a través de estos cinco sentidos. El desarrollo de la sensibilidad perceptiva debería, pues, convertirse en una de las partes más importantes del proceso educativo. Pero, salvo en las artes, los sentidos parecen estar destinados a que se les ignore. Cuanto mayores sean las oportunidades para desarrollar la sensibilidad y mayor la capacidad de agudizar todos los sentidos, mayor será también la oportunidad de aprender.

“Es posible que la educación esté simplemente reflejando los cambios que se producen en nuestra sociedad, pues parece que el hombre cada vez confía menos en el contacto real con el ambiente, a través de los sentidos. El hombre se está convirtiendo en un observador pasivo de su cultura, antes que un constructor activo de ella”.<sup>16</sup>

A pesar de que aprendemos a través de los sentidos, la escuela ha hecho muy poco para educarlos. Aunque en los jardines de niños y las guarderías se incluyen ciertas actividades que implican manipulación y movimiento, la mayoría de ellas se imparten con el propósito de desarrollar algunas habilidades especiales de modo que se pueda comprobar que se han enseñado y no intentar utilizarlas como medio de expresión.

Sabemos demasiado bien que el aprendizaje y la memorización de hechos, si no pueden ser utilizados por una mente libre y flexible, no beneficiarán ni al individuo ni a la sociedad; así que la educación artística, como parte esencial del proceso educativo, puede ser muy bien la que responda por la diferencia que existe entre un ser humano creador y sensible y otro que no tenga capacidad para aplicar sus conocimientos, que no disponga de recursos espirituales y que encuentre dificultades en sus relaciones con el ambiente.

“El arte puede desempeñar un papel significativo en el desarrollo infantil. El niño dinámico en un proceso de desarrollo y de transformación, que toma cada vez más conciencia de sí mismo y del ambiente que lo rodea, es el que se convierte en el centro y foco de la enseñanza. La educación artística puede proporcionar la oportunidad para incrementar la capacidad de

---

acción, la experiencia, la redefinición y la estabilidad que son imprescindibles en una sociedad llena de cambios, tensiones o incertidumbres”.<sup>17</sup>

Pero actualmente los niños tienen muy pocas oportunidades de intervenir personalmente en un proyecto de naturaleza puramente física o sensorial. Los materiales prefabricados y prerecortados para el armado casero han convertido el arte en algo estéril, sumado a que algunos maestros, intrigados por la belleza de los dibujos o pinturas de algunos niños, conservan sus trabajos y los admiran como ejemplos de genuino arte espontáneo; algunas veces van más allá y sugieren el color apropiado o la forma correcta. El entusiasmo de algunos maestros por la manera intuitiva con que ciertos niños pintan, los llevan a imponerles sus propios esquemas sobre colores, proporciones y formas de pintar. La discrepancia entre los gustos del adulto y el modo en que se expresa el niño es la causa de la mayoría de las dificultades que surgen y que impiden que el niño utilice el arte como un verdadero medio de auto expresión.

Si los niños pudieran desenvolverse sin ninguna interferencia del mundo exterior, no sería necesario proporcionarles estímulo alguno para su trabajo creador. Todo niño emplearía sus impulsos creadores y profundamente arraigados, sin inhibición, seguro de su propio medio de expresión.

“Aunque es obvio que para los niños pequeños los sentidos son muy importantes, el desarrollo de experiencias sensoriales más refinadas debe ser un proceso continuo, en cuyo desarrollo la educación debe desempeñar el papel principal. La educación artística es la única disciplina que realmente se concentra en el desarrollo de las experiencias sensoriales. El arte está lleno de riqueza y texturas, del entusiasmo de las formas y de la profesión del color; y un niño o un adulto deben estar capacitados para encontrar placer y alegría en estas experiencias”.<sup>18</sup>

Existe una gran satisfacción en poder expresar los propios sentimientos y emociones en el arte. Incluso los niños muy pequeños, que no saben nada acerca de las dificultades técnicas del manejo del lápiz ni de los distintos grados de dureza del grafito, pueden sentir enorme satisfacción al hacer un garabato con un lápiz blando. El niño expresa así su propia importancia a través del medio apropiado y la satisfacción que logra por ello le resulta evidente. La confianza en sí mismo que promueve este tipo de expresión proporciona la base para niveles más avanzados del arte.

El niño que se expresa de acuerdo con su nivel se torna más decidido en cuanto a su pensamiento independiente expresando sus ideas y pensamientos a través de sus propios

---

medios. El niño que imita puede convertirse en un ser dependiente en cuanto a sus pensamientos y llegar a subordinar sus ideas y su expresión a las de otros.

El arte proporciona al niño una amplia gama de posibilidades, su desarrollo no está restringido dentro de los límites predeterminados por el sistema educacional. Las respuestas que tiene que buscar y las soluciones que encuentra son suyas: el dibujo, la pintura o la construcción que ejecuta refleja su progresiva capacidad para manejarse dentro de una amplia gama de posibilidades de una manera constructiva.

Se sabe que el arte no es lo mismo para un niño que para un adulto. Aunque resulta difícil decir exactamente lo que significa el arte para cualquier adulto en particular, generalmente, el término “arte” supone connotaciones a todo color, modelos posando desnudas, grupos selectos, y en general, la sensación de una actividad un poco alejada del mundo real en el que uno desarrolla las actividades comunes. En cierto modo se supone que el arte es algo bueno y que los libros sobre dicho tema, o los “buenos” cuadros que colgamos en las paredes de nuestra casa, pueden proporcionarnos algún grado de elevación espiritual en la vida.

Para los niños, el arte es algo completamente diferente. Para el niño el arte es, primordialmente, un medio de expresión. No hay dos niños iguales y en realidad, cada niño difiere incluso de sí mismo a medida que va creciendo, que percibe, comprende e interpreta el medio circundante de diferente forma. Los niños son seres dinámicos: el arte es para ellos un lenguaje de pensamiento. Un niño ve el mundo de forma diferente a los adultos y a medida que crece, su expresión cambia.

Podemos decir que el arte ayuda en gran medida a que un niño desarrolle su capacidad de percepción a través de los sentidos, aumentando así su capacidad de aprendizaje.

## CARACTERÍSTICAS DE LAS PUBLICACIONES DIRIGIDAS A LOS NIÑOS

Sabemos que la literatura para niños y jóvenes la integran los libros encargados de formar a esta porción de la humanidad como lectores y hombres valiosos desde el punto de vista individual y social. Tales libros serán los responsables, en gran medida, de la formación e información de la infancia y juventud.

---

Pero, antes de analizar cuáles son las características que una publicación infantil debe tener para cumplir con lo arriba mencionado, veamos cómo surge este género.

La literatura infantil tiene sus orígenes en tiempos muy antiguos, cuando el hombre plasmaba en las cavernas imágenes de su mundo y narraba a sus hijos sus aventuras vividas. La leyenda, el mito y la fábula fueron de los primeros géneros que vieron la luz en el campo de la literatura. Las leyendas y los mitos aparecen una vez que el hombre aprendiera a comunicarse, las encontramos en todo el mundo, suelen ser historias relacionadas con hechos reales mezcladas con la imaginación; se transmitieron de generación en generación y tenían como fin explicar los fenómenos naturales que el hombre no lograba descifrar en forma científica, por carecer en ese entonces de los conocimientos necesarios para ello.

“Los mitos son un producto de sana y sabia creación popular. Sintetizan la experiencia en el trabajo de las sociedades primitivas, o traducen su incompetencia y su terror frente a las causas físicas que les eran desconocidas... la leyenda en su principio no es más que la historia de las primeras luchas del hombre, de su ignorancia y de su ansia por desentrañar ese misterio que le rodea y le aprisiona”,<sup>19</sup> la fatalidad es un punto característico de ésta, porque señala la presencia del destino, aquello contra lo cual no se puede luchar; demuestra el pensamiento del hombre dominado por la fuerza de lo que desconoce.

La fábula, ya más evolucionada, se refiere a relatos de contenido educativo que dejan una enseñanza. Maneja en muchos casos como personajes a los animales, los cuales resaltan los defectos y virtudes del hombre en sus actividades. Tenemos, según menciona el escritor Jesualdo, dos tipos de fábulas: la popular y la culta. La primera lanza una crítica pero se mantiene neutral para que el espectador saque sus conclusiones; la segunda lanza también una crítica pero con base en el punto de vista de un juez.

Los cuentos surgieron al principio como un medio para narrar los acontecimientos que ocurrían; sucedieron al mito y a la leyenda, se transmitían oralmente de generación en generación, aparecieron como narraciones que empleaban hechos reales mezclados con la fantasía y la magia, capturaban el folklore, la geografía y las costumbres de los países donde nacieron. Con el paso del tiempo, adquirieron una utilidad recreativa.

Los cuentos no tuvieron como primera intención entretener a los niños; fueron creados para el servicio del adulto, pero conforme evolucionó y se perfeccionó la literatura éstos pasaron a ser relegados y adoptados con gusto por los pequeños. “...en sus comienzos el

---

cuento, no constituía un entretenimiento infantil, sino que, en general, puede considerarse como una especie de remoto antepasado de la literatura narrativa y por consiguiente, pertenece a la historia de la literatura. Como en los cuentos se citan antiquísimas costumbres de los pueblos y relaciones, más antiguas todavía, de esos pueblos entre sí, el cuento es también un importante objeto de la investigación sobre el folklore y de la etnología”.<sup>20</sup> “Los cuentos son de carácter popular; y al menos, por su tipo y esencia, corresponden a fases de culturas primitivas o como suele decirse, la infancia de los pueblos”;<sup>21</sup> por lo tanto, son el producto en bruto que con el tiempo forjará una cultura o un pueblo con mayor conocimiento y desarrollo literario.

Los primeros cuentos que se conocen se remontan a los pueblos más antiguos del mundo; del Medio Oriente heredamos una gran variedad de obras, siendo uno de los más famosos ejemplos *Las mil y una noches*, que es un libro que recopila varios de los cuentos más antiguos de Persia e incluso la India. Muchos de estos cuentos son atribuidos a una doncella, quien los narraba a su señor todas las noches para así poder salvar su vida (según cuenta la historia). Son narraciones llenas de seres fantásticos como magos, monstruos, hadas, etcétera. Es un libro que nos permite conocer las tradiciones y la forma de vida de esos pueblos. Los primeros escritos que se conocen de estos relatos fueron hechos en Europa a fines del siglo XVII por el francés Anton Galland (1646), y provocaron un gran influjo en los escritores de esa época. “*Las mil y una noches* y Charles Perrault son los más insignes predecesores del cuento de hadas... Con el florecimiento de la novela acaecido en el siglo XVIII, el cuento lógicamente fue quedando más y más relegado a la categoría de lectura meramente infantil..., al final, el cuento de hadas queda relegado de modo definitivo al niño pequeño, a la edad en que es preciso leerle en voz alta si no se quiere que él se vea obligado a luchar penosamente con todo un bosque de letras”.<sup>22</sup>

El cuento maneja en su forma más simple los mismos elementos que manejan la novela, la poesía y el drama. El escritor de cuentos infantiles elige un tema, no importando lo cotidiano, sencillo, natural, raro o inverosímil que sea, él con su ingenio lo debe transformar y ajustar al gusto infantil.

Lo más maravilloso de los cuentos son sus rasgos característicos que los distinguen de las novelas, como son el empleo de medios irreales, como el milagro y la magia, muchos de sus personajes son inventados; soliendo hacer acto de presencia hadas, brujas, duendes, gnomos, dragones, monstruos, objetos inanimados que cobran vida, animales, etc. Así mismo, son plasmadas las más variadas emociones del hombre; los sitios donde tienen lugar las historias

---

se encuentran fuera de tiempo y lugar conocidos. Su magia radica en sus ilimitadas posibilidades. Los cuentos más antiguos del mundo se volvieron anónimos, el pueblo es el que los ha mantenido vivos.

Conforme transcurre el tiempo, el cuento pasa de ser un elemento primordial en la vida del hombre, a un entretenimiento natural, y de ser al principio un atractivo entre los adultos, a ser un entretenimiento agradable para los niños. Es en esta transición cuando surgen los primeros escritores de cuentos infantiles. Estos escritores hacían un esfuerzo para adaptar su obra al gusto o entendimiento del pequeño; aunque algunas de estas obras resultaban un tanto inadecuadas para el niño, lograron aún así alcanzar gran aceptación, al grado de que muchas perduraron. Con el paso del tiempo sufrieron modificaciones pero su esencia principal se mantiene viva en ellas.

Siendo un elemento de entretenimiento para los niños, el cuento juega un papel muy importante en su formación, ya que si son inteligentemente seleccionados contribuirán a desarrollar su sensibilidad e imaginación.

“Es curioso que las cosas que desde siempre más han interesado a los niños sean los cuentos, los cuentos más sencillos, naturales y conmovedores; en fin, los cuentos en que merodean los distintos sentimientos y actitudes humanas exentas de ñoñería. Estos cuentos llamados populares, tradicionales o folklóricos, indiscutiblemente que en los primeros años influyen más en el niño que cualquier otro tipo de literatura. La literatura para niños y jóvenes, el libro de este género, como resultante de una auténtica y elevada creación poética, ayuda poderosamente a la formación ética y estética del joven lector, al ampliarle su sensibilidad”.<sup>23</sup>

Conforme pasa el tiempo el mundo evoluciona y el niño crece, sus gustos buscan algo más complejo y de mayor elaboración, es aquí cuando comienza a leer novelas que podríamos clasificar como aptas para ellos. Surgen escritores que logran un tipo de novela que agrada a esos pequeños que están entrando en la adolescencia, a estas novelas se les clasifica como “lectura juvenil”. Las novelas juveniles presentan una estructura más compleja, manejan pensamientos y acciones más elaboradas, hacen acto de presencia razonamientos científicos reales, los cuales utilizan los personajes para resolver las situaciones en las que se encuentran. Por su parte, las leyendas y los mitos son cambiados por novelas históricas y geográficas que se apegan más a lo real.

---

La literatura infantil continuó diversificándose hasta abarcar una gran variedad de temas. Mencionare a continuación algunos de los géneros en que ha incursionado la literatura para niños y que fácilmente se pueden encontrar en cualquier librería.

Hay géneros tradicionales y contemporáneos, dentro de los tradicionales podemos mencionar a las leyendas, los cuentos, las fábulas, las adivinanzas, obras de divulgación científica y ficción. Los llamados contemporáneos son los que abordan temas relacionados con el cine, radio, televisión, periodismo y arte; podríamos decir que éstos están encaminados a proporcionarles determinados conocimientos que amplían lo que adquieren en la escuela y sobre todo orientan su vocación hacia la ciencia, la técnica o el arte.

Por desgracia algunas veces la literatura adopta modalidades nocivas que influyen negativamente en la formación del individuo. Es responsabilidad de los padres vigilar qué es lo que leen los pequeños, y sobre todo, saber elegir entre un libro y otro para ponerlo al alcance de los niños. Las madres que, durante el año entero, casi nunca proporcionan a sus hijos otra cosa que los cuadernos de Mickey Mouse, y que si acaso en Navidad compran por excepción un verdadero libro, tropiezan de pronto con el fenómeno, para ellas incomprendible de que sus hijos no pueden, o no quieren, leer esos libros superiores que exigen un mayor esfuerzo intelectual. Esta situación es real, cada día que pasa, a los niños les cuesta más trabajo leer un libro verdadero, por eso prefieren las historietas que son más digeribles que los cuentos o las novelas.

Las historietas ilustradas se han convertido en una verdadera plaga, la cual ha propiciado un tipo de lectura comercial que en algunos casos resulta dañina, ya que contiene un alto grado de agresividad y malos hábitos que pueden influir notablemente en el desarrollo del niño.

La historieta nació como un intento de mejorar la educación y hacer menos tediosa la lectura, pero lamentablemente se ha encaminado hacia una línea comercial, con temas no siempre aptos para los pequeños.

“El fondo de la cuestión es que exigen el mínimo esfuerzo, halagan esa tendencia natural del ser humano de buscar la salida más fácil. Las historietas, los *comics*, son como una especie de cine de pobres en el sentido de que en una historieta están todas las imágenes presentes dadas ya, sin que haya que hacer el menor esfuerzo por convertir la palabra en imagen”.<sup>24</sup>

---

La historia ha sido un factor importante que ha determinado las tendencias por donde camina la literatura. Así también las guerras, los problemas sociales, los descubrimientos, los adelantos científicos, del arte, de la cultura y de la educación, aunada con la imaginación y la fantasía, han intervenido en su evolución. Por lo tanto, los libros suelen mostrarnos las etapas por las que van atravesando los pueblos, reflejan su desarrollo y pensamiento. Gracias a los libros, se puede tener una visión general de la humanidad y conocer un poco más de ella.

“La literatura adecuada para los niños y jóvenes es un arte, y por lo tanto, la más alta expresión del idioma; lleva implícita el resto de las manifestaciones culturales de la humanidad. Los libros para niños y jóvenes brotan del cristalino manantial de vida que es la poesía — tanto si se trata del verso como de la prosa—, son una poderosa ayuda a su formación ética y estética porque desarrollan el caudal latente de su imaginación y lo ayudan a conocer el mundo cada vez más ancho y menos ajeno que le rodea”.<sup>25</sup>

Sea cual sea el género que se escoja, la literatura implica siempre un valor educativo de primerísima importancia ya que influye decisivamente sobre la sensibilidad humana, y aún siendo creada para el entretenimiento de los pequeños, cumplirá una función esencial: hacer que los niños le tomen gusto a la lectura. Si no se logra que los niños encuentren un placer y no solo un deber en la lectura, jamás se tendrá la oportunidad de influir sobre ellos para que abran un libro por su propia iniciativa.

“Independientemente de cualquier otra función didáctica o recreativa que pueda tener —y que indiscutiblemente tiene siempre—, el libro para niños y jóvenes tiene el deber de habituarles a la lectura. Por tanto debe informar y formar, o sea contribuir a sensibilizar el mundo interior del muchacho y condicionarlo como lector”.<sup>26</sup>

Obedeciendo a la función que juega dentro de la formación de los niños, la literatura infantil tiene que ser realista y a la vez poética, tierna, humorística y dejar algún margen para el despliegue de la fantasía y sus vuelos. Es importante evitar el lenguaje amañado, falso y convencional, el uso de los diminutivos innecesarios, el facilismo y la cursilería ñoña; usar, en cambio, el mayor número de descripciones breves y gráficas y hablar con claridad y precisión, sin concesiones a la retórica ni a la vulgaridad.

La claridad y sencillez son fundamentales en todo libro infantil. Evitar confundir a los pequeños lectores con mensajes confusos o con demasiada información es algo que no se



---

puede pasar por alto, es pues importante hacer una síntesis de elementos que nos lleven a una claridad en el lenguaje.

Aunque lo anterior se refiere al estilo que el escritor debe seguir al dedicarse a este género, puede ser muy bien aplicado y tomado en cuenta por el diseñador gráfico al momento de definir el estilo que empleará en cualquier proyecto relacionado con el público infantil; ya que un buen diseño editorial es también una característica importante en las publicaciones infantiles.

“Si en algo parecen estar de acuerdo los especialistas cuando de libros para niños se discute, es la enorme importancia de su presentación, en la necesidad de un formato bello que resulte atractivo al pequeño lector. Artistas y psicólogos se han puesto de acuerdo en cuanto a algunas reglas a seguir: imágenes claras, descriptivas, legibles y comprensibles que ofrezcan algún valor a la sensibilidad infantil”.<sup>27</sup>

Es importante no sólo que el libro pueda leerse agradablemente, sino también que el tamaño de su formato sea el más adecuado, que la letra sea clara, negra, grande y redonda, que incite al deleite visual; que la encuadernación facilite su manipulación y conservación, considerando que los niños, por razones naturales, pueden dar un trato muy rudo a los libros.

El aspecto gráfico en los libros ha evolucionado considerablemente, hoy en día encontramos libros educativos y recreativos que hacen gala de las técnicas gráficas más modernas. Desde un libro de formato convencional como es el rectangular, hasta libros con formatos caprichosos y raros; desde libros ilustrados con viñetas muy sencillas hasta los llamados tridimensionales.

La mayoría de los libros infantiles son ilustrados o incluyen imágenes fotográficas; esto como un recurso y apoyo gráfico al texto, que favorece la aceptación por parte del niño. Este apoyo visual es un recurso que facilita la enseñanza, así mismo logra que los pequeños pongan más atención en los libros. Según menciona el escritor Jesualdo: “El niño comprende, antes que ningún otro lenguaje, el de las bellas láminas en color, sin siquiera la presencia de la palabra, debe ser su primer libro de lectura. Nada hay que se grabe tan profundamente en el alma del niño como las imágenes gráficas”.<sup>28</sup>

En cuanto a la publicación de libros infantiles en México, existen varias editoriales dedicadas a ello. Encontramos publicaciones de todo tipo, para todos los gustos y presupuestos y

---

algunas ediciones nacionales compiten en calidad con las mejores ediciones extranjeras. Algunas de estas editoriales dedicadas a la impresión de libros infantiles son Amaquemecan, El Consejo Nacional de las Artes, Fondo de Cultura Económica, Fernández Editores, Bruguera, entre otras.

Es importante dentro de este vasto mundo de publicaciones dirigidas a los niños no excluir a los libros de texto gratuito, ya que la mayoría de los niños de México han tenido en sus manos uno de ellos; analizarlos a detalle podría ser tema de otra tesis, sólo se mencionará la participación que ha tenido el arte dentro del diseño de estas publicaciones.

Los libros de texto gratuitos aspiraron desde su nacimiento en 1960 a incorporar la iconografía heroica del muralismo mexicano. Las primeras portadas fueron hechas por David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Fernando Leal, Alfredo Zalce y Raúl Anguiano. En ellas se representaba a nuestros héroes en reuniones o asambleas simbólicas organizadas por la imaginación del pintor. El más sobrio y vigoroso cuadro de esta serie es el Siqueiros tricolor que reproduce los rostros de Hidalgo, de Juárez y de Madero.

Dos años después, desaparecieron esas ilustraciones y fueron substituidas por la recordada alegoría de la Patria, de Jorge González Camarena, que se imprimió en todas las cubiertas durante un decenio y que, por tal motivo, llegó a convertirse en un segundo logotipo de los textos gratuitos.

En 1972 desapareció la Patria de González Camarena y las portadas fueron encomendadas a diseñadores profesionales. En los libros de ciencias sociales sobrevivieron algunas imágenes de la edad heroica como la reproducción del Juárez por Clemente Orozco.

A fines de 1987 la Secretaría de Educación Pública decidió rescatar la tradición original e invitar a un grupo de notables pintores, de distintas edades, estilos e intenciones, para que se hicieran cargo de ilustrar las portadas que ya formaban parte de los libros actuales. Un doble propósito persigue el regreso de los pintores a los textos gratuitos. El primero consiste en crear una relación sensorial y emotiva entre el niño y la obra de arte para que ésta deje de ser una especie de fetiche y adquiera la condición de objeto familiar. El otro es embellecer la puerta del libro.

---

La iniciativa es oficial pero la obra no. La colección constituye una suma de expresiones individuales, suma de talento, del oficio y generosidad de cada artista. En este proyecto participaron artistas como Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Rufino Tamayo, entre otros. Para registrar este acontecimiento y sobre todo para agradecer el esfuerzo de los artistas se editó un catálogo que contiene todas las obras realizadas.

Para concluir este segundo capítulo, podemos señalar entonces dos factores fundamentales en la formación de un niño. Por principio tenemos a los libros infantiles, la literatura infantil es un artículo de valiosa importancia durante los primeros años de un individuo, no sólo porque en ella se refleja el desarrollo y evolución de la humanidad, sino por contribuir a su formación ética al desarrollar la imaginación y sensibilidad en los niños.

Al igual que la literatura, el arte es para los niños una de las actividades que contribuyen positivamente en la formación de un niño; por considerarse como una actividad altamente estimulante de los sentidos, importantísimos receptores de conocimientos.

Sobre todo, el arte es una actividad libre y creadora, que logra despertar e incrementar en el niño la capacidad de crear y aplicar sensitivamente todo lo que se aprende; haciendo de él un individuo seguro y capaz.

---

# Capítulo III

El cuaderno **Rufino Tamayo** para niños

---

---

## CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PUBLICACIÓN

Mi interés por el diseño editorial aplicado a catálogos de arte me llevó a buscar entre los distintos museos del Distrito Federal un proyecto en el que pudiera contribuir como comunicadora gráfica. Así, en 1998 tuve el primer acercamiento con el Museo Rufino Tamayo, donde se tenía la idea de realizar una publicación sobre la vida y obra del artista dirigida a niños de 7 a 10 años de edad, que respondiera a una de las preocupaciones del museo: fomentar en la población infantil el interés y el conocimiento por el arte.

La idea original la propuso el entonces Coordinador de Publicaciones del museo, Samuel Morales, quien me invitó a participar en el proyecto aplicando mis conocimientos sobre diseño editorial. Ya en ese tiempo se pensaba incluir esta publicación dentro de las actividades que conmemorarían el centenario del natalicio del artista.

Poco tiempo después, por razones desconocidas por mí, Samuel Morales dejó el museo. Afortunadamente el proyecto siguió en marcha, quedando en manos del Departamento de Servicios Educativos a cargo del Lic. David Hernández Marroquín e integrándose a una de las actividades que el museo puso en marcha en agosto de 1999, el **Club de amiguitos de Tamayo**. Recordemos que este club fue creado por el museo con el objetivo principal de fomentar entre la población infantil el interés y el conocimiento por el arte contemporáneo, partiendo de la hipótesis de que si el museo logra transmitir al niño una visión divertida sobre las artes plásticas, se fomentará el interés y el conocimiento por el arte, reforzando el mensaje del club cuando el niño esté lejos del museo mediante el cuaderno.

Uno de los aspectos que debían resolverse antes de comenzar el proyecto era conjuntar los elementos que se requerían para realizarlo; ya existía una comunicadora gráfica que se encargaría de establecer la estrategia de comunicación visual, pero ¿quién se encargaría del texto? se decidió entonces encargar el texto a Víctor Piñón, quien en ese momento realizaba su servicio social en el museo. En cuanto a las ilustraciones, la elección era obvia: se emplearían reproducciones de la obra del artista, obedeciendo a uno de los objetivos de la institución: difundir la colección permanente del museo. En el caso de utilizar alguna obra perteneciente a una colección privada, sería necesario gestionar un permiso. De las obras pertenecientes a la colección del museo existen reproducciones fotográficas, de las cuales se podría disponer como parte de la propuesta de diseño editorial. Fue mi responsabilidad como comunicadora gráfica seleccionar las que se ajustaran mejor al propósito de la publicación, así como

---

examinarlas atentamente para comprobar que estuvieran completas en su proporción y correctamente identificadas y en su caso gestionar los permisos necesarios, así como anotar los agradecimientos que deberían incluirse. Igualmente, me encargué de verificar que fueran adecuadas para la reproducción, esto es que estuvieran limpias, sin desperfectos.

Por otra parte, debía incluirse en el diseño editorial la viñeta creada para el folleto promocional del **Club de Amiguitos de Tamayo**, a fin de establecer una relación con el club.

Legalmente, tanto el texto del cuaderno como las viñetas creadas para el **Club de Amiguitos de Tamayo** son propiedad del museo por haber sido realizados como parte de las actividades de los prestadores de servicio social. Una vez que contamos con el texto y el material gráfico, fue posible analizar los aspectos económicos para la reproducción.

Todo diseñador a quien se solicite el diseño de una publicación debe encontrar la forma de obtener la mejor calidad visual posible a un costo accesible para el cliente. En este caso estamos hablando de un museo que sólo cuenta con los recursos que el INBA le otorga, y que ocasionalmente puede ampliar por medio de patrocinios de la iniciativa privada. A pesar de ello, durante todo el proceso de diseño deben conciliarse los aspectos económicos con los aspectos gráficos de la publicación (materiales, acabados, impresión, etc.), sin sacrificar calidad por economía pues esto demerita el proyecto, pudiendo interferir con el propósito comunicativo de una institución cultural moderna y en actualización permanente que desea incursionar en el circuito de los grandes centros de arte contemporáneo. Lo anterior se tuvo muy presente para elegir el número de tintas que se utilizarían en este proyecto, ya que este aspecto influye decisivamente en los costos de producción.

Un proyecto como este, que incluye reproducciones de obras pictóricas y que se dirige a un público infantil, exige utilizar el mayor número posible de tintas, por lo que no sería conveniente imprimirlo todo en blanco y negro. Así que pensando en no sacrificar todo el color, propuse imprimir la mitad del cuaderno a cuatro tintas, mientras que la otra mitad sería impresa a dos tintas. Mi misión consistiría en aprovechar las posibilidades que proporciona la impresión a dos tintas para no perjudicar el diseño global del cuaderno.

Después de haber establecido el número de tintas, debía definirse qué papel se usaría, así como el tipo de acabado y otras cuestiones técnicas. Por ello fue necesario realizar una estimación de costos de producción, que sería presentada al Museo para su consideración.

---

## ASPECTOS VISUALES Y COMUNICATIVOS

Para establecer una estrategia de comunicación visual efectiva debemos partir de que todo proceso de comunicación, por más elemental que sea, requiere una serie de elementos indispensables. Si alguien quiere comunicar algo mediante palabras e imágenes, debe constituirse como emisor de una serie de elementos lingüísticos y visuales articulados entre sí, los cuales conformarán el mensaje. Al transmitir este mensaje a otra persona, ésta se convierte en el receptor.

Según el comunicólogo Roman Jakobson, los factores que intervienen en la comunicación podrían resumirse de esta manera: un acto de comunicación verbal consiste en la construcción, por parte del emisor, de un mensaje acuñado a partir del marco de posibilidades articuladas de un código lingüístico común al emisor y al receptor, a quien va dirigido el mensaje. Es importante mencionar que para que el mensaje llegue al receptor con éxito, los códigos utilizados por el emisor deben de ser comunes a las dos partes.<sup>29</sup>

Este principio puede ser aplicado en la comunicación visual. Al igual que en la comunicación verbal, en aquélla existe un emisor que quiere enviar un mensaje a un receptor; sólo que en este caso el mensaje estará constituido por elementos tanto verbales (letras, palabras) como visuales (imágenes). Aquí también, al igual que en toda comunicación de tipo específicamente verbal, el mensaje tendrá que estar integrado por un código común tanto para el emisor como para el receptor. Al hablar de código nos referimos al conjunto de signos que llevan consigo determinado significado para el receptor y que muchas veces son asociados con la experiencia propia.<sup>30</sup>

Se hace hincapié en un mismo código entre el emisor y receptor, puesto que si éste no fuera común a las dos partes, el mensaje nunca sería conocido por el receptor o llegaría distorsionado.

Hablamos entonces de elegir los elementos que harán comprensible el mensaje, en este caso los elementos gráficos que nos ayuden a enviar la información de una manera clara y que logren actuar sobre los sentidos de nuestro espectador; poniendo especial atención en cuáles son los elementos que forman parte de su código visual. Pero sobre todo, debemos elegir los que sean adecuados para que el mensaje llegue con claridad, pues muchas veces se comete el error de agregar elementos en el mensaje que pueden tornarlo confuso.

---

“La comunicación visual se produce por medio de mensajes visuales, que forman parte de la gran familia de todos los mensajes que actúan sobre nuestros sentidos, sonoros, térmicos, dinámicos, etc. Pero todos estos aspectos de la comunicación visual tienen en común una cuestión que es básica: la objetividad. Si la imagen utilizada para un mensaje determinado no es objetiva, tiene muchas menos posibilidades de comunicación visual; es preciso que la imagen utilizada sea legible por y para todos de la misma manera, ya que en otro caso no hay comunicación visual, sino confusión visual. Cada uno de nosotros tiene un almacén de imágenes que forman parte del mundo propio, almacén que se ha ido formando durante toda la vida del individuo y durante la cual ha acumulado imágenes conscientes e inconscientes, imágenes alejadas de la primera infancia e imágenes próximas y junto a las imágenes, y estrechamente ligadas a ellas, las emociones”.<sup>31</sup>

Para los comunicadores gráficos estos conceptos forman parte esencial en el proceso de creación de estrategias comunicativas a través de la imagen. Es nuestro papel como comunicadores determinar cuáles serán los elementos que integrarán el mensaje, analizando los gustos y el comportamiento de nuestro público objetivo, ya que los elementos que utilizaríamos en un mensaje no serían los mismos si estuviera dirigido a un adulto, que si lo dirigiéramos a un niño. Sus experiencias y su manera de ver el mundo son muy diferentes. Y sobre todo, en cualquier caso, debemos buscar los elementos que transmitan el mensaje de la manera más objetiva posible, evitando confundir al receptor para cumplir nuestra tarea con un mensaje visual claro y directo.

“Así pues, la comunicación visual es en algunos casos un medio imprescindible para pasar informaciones de un emisor a un receptor, pero la condición esencial para su funcionamiento es la exactitud de las informaciones, la objetividad de las señales, la codificación unitaria, la ausencia de falsas interpretaciones. Todas estas condiciones se pueden alcanzar solamente si las partes que participan en la comunicación tienen un conocimiento instrumental del fenómeno”.<sup>32</sup>

En la comunicación gráfica podemos considerar que todo mensaje está integrado por dos partes: por un lado está la información propiamente dicha que lleva consigo el mensaje y por el otro está el soporte visual; entendamos por soporte visual, los elementos gráficos tales como la forma, las texturas, el ritmo, el movimiento, la estructura, el color, que lograrán proyectar a nuestro receptor determinado significado y que son percibidos a través de los sentidos.



---

“Así pues, en la comunicación visual existen estos dos componentes: la información y el soporte. Componentes que se pueden separar y estudiar aisladamente. Son soportes para la comunicación visual el signo, el color, la luz, el movimiento, la forma, las texturas..., que se utilizan en relación con el que ha de recibir el mensaje”.<sup>33</sup>

Entrando propiamente al proyecto que nos ocupa, mi trabajo como comunicadora gráfica será establecer cuáles serán los soportes visuales por los que estará constituido el mensaje que le dirá a nuestros receptores, en este caso niños de 7 a 10 años, que las artes plásticas son divertidas.

Recordemos que este mensaje nace de la creación del **Club de Amiguitos de Tamayo**, cuyo objetivo principal es introducir a los niños en las artes plásticas a través de una estrategia comunicativa que parte de una hipótesis ya mencionada: si el museo logra transmitir al niño una visión divertida sobre las artes plásticas, se fomentará en la comunidad infantil el interés y el conocimiento por el arte.

A partir de lo anterior, determinamos que el concepto que guiará nuestra elección de soportes será el de diversión. Por lo tanto, tomaré básicamente dos aspectos en consideración para seleccionar los símbolos que le comuniquen a mi público objetivo el concepto de diversión.

El primero y más importante es conocer sus gustos, sus hábitos, sus intereses. Estas características, son las que nos encaminarán a una selección adecuada de nuestros soportes gráficos, y nos ayudarán a elegir entre un color y no otro, entre una forma y no otra, entre una tipografía y no otra. Siempre que se trate de un asunto de claridad, de simplicidad, se debe trabajar preferentemente para quitar en lugar de añadir. Quitar lo superfluo de una información exacta, en lugar de añadir para complicar la información.

Con los niños se debe ser sencillo y a la vez muy claro, esto implica simplicidad de elementos, pero no mensajes para tontos o retrasados mentales, ya que los niños en estos tiempos no son nada tontos y sí mucho más despiertos e inteligentes que algunos adultos. Si se comete el error de hablarle con ñoñería se corre el riesgo de que abandonen de inmediato la lectura, haciendo fracasar nuestro intento de comunicación; más bien el trabajo del diseñador recide precisamente en motivar a la lectura por medio de un diseño que despierte su interés.

Los niños son por naturaleza individuos llenos de energía y entusiasmo, algunos hasta rayan en la hiperactividad, sus gustos e intereses estarán encaminados a actividades que tengan

---

que ver con el movimiento y el dinamismo, llaman su atención primordialmente los objetos en movimiento. Se dice que el movimiento es el cambio de posición de las formas en el espacio provocado por un impulso (energía). Se asocia entonces el movimiento y el ritmo a la diversión.

Pero, ¿cuales son las formas gráficas que sugieren movimiento y ritmo a nuestro receptor? el ritmo lo podemos representar en la plástica mediante alternancia de formas de mayor o menor tamaño, progresiones, secuencias o repeticiones lineales y formales. Este fluir de elementos dará ritmo visual a un mensaje gráfico.

Continuemos con los elementos básicos por las que está compuesta toda forma gráfica, tratando de establecer cuales serán las formas a utilizar dentro del diseño de nuestro cuaderno.

Sabemos que un punto es la mínima señal de ubicación espacial, la menor que el ser humano puede percibir. Cuando está solo su sonido es monótono, pero acompañado por otro punto variará y alterará ese sonido, creando un ritmo visual.

“Un doble de este punto en el plano dará, claro está, un resultado aún más complejo. La repetición es un medio poderoso para incrementar la conmoción interior y, simultáneamente, un medio de obtener el ritmo primitivo; este ritmo es a su vez, un medio para la obtención de la armonía primitiva en todo arte. Por otra parte, siendo el punto una unidad compleja (su tamaño + su forma) es fácil suponer la marea de sonidos que una multiplicación de puntos producirá sobre el plano, marea que alcanzará su clímax si los puntos, en vez de ser idénticos entre sí, presentan creciente desigualdad en tamaño y forma”.<sup>34</sup>

Hablando de la línea, digamos que es la huella del movimiento del punto al romper su reposo, lo que da por resultado un elemento dinámico. Según la dirección o posición de las líneas se crea un dinamismo en el mensaje gráfico; esto se debe a que la percepción visual produce una sensación de movimiento y el resultado y el estudio de estas percepciones ha dado un significado psicológico a la línea aplicada en los gráficos.

“La línea geométrica es un ente invisible. Es la huella que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico”.<sup>35</sup>

Dentro de toda la gama que se puede crear sobre la base de su dirección o posición, salta a la vista la línea oblicua, ya que sugiere movimiento ondulante; si su dirección es vertical sugerirá movimiento continuo.

---

Sabemos también que el desplazamiento de una línea genera el plano, al que podríamos definirlo como el elemento cerrado en sí mismo, generado por los cambios de dirección de la línea; es el contorno de la forma. Las características visuales de los planos regulares e irregulares están relacionadas con el peso, la forma, el color y el sonido.

Las líneas rectas y curvas delimitan los planos geométricos, siendo los básicos: triángulo, cuadrado y círculo. Estas tres formas sugieren diferentes significados dentro de un mensaje visual.

Mencionaré el contraste de información que contiene uno y otro para ejemplificar la confusión que existiría si se eligiera uno y no el otro. Un triángulo, así sea recto, agudo u obtuso, se relaciona con el movimiento dinámico. No así un cuadrado, el cual sugiere estatismo, limitación y rigidez; el círculo por su parte produce sensación de suave armonía.

Así que sobre la base anterior, hemos definido que las formas gráficas que nos servirán para establecer un mensaje gráfico mucho más directo y objetivo, son aquéllas que nos remitan al movimiento, por ser éste uno de los principales soportes que formarán parte del mensaje gráfico.

Resumiendo: usaremos el punto, siempre y cuando esté acompañado de otro punto; la línea oblicua utilizada como una ruta; el triángulo y el círculo, este último como elemento equilibrante entre todos los demás elementos.

Otro soporte sumamente importante dentro de todo diseño gráfico es el color, por el aspecto funcional relacionado con la comunicación visual y con la psicología de los individuos.

Los niños prefieren los colores primarios y secundarios por su alto grado de brillantez y pureza, así como por tener mayor impacto visual. Rojo, amarillo y azul serán los colores que pintarán nuestras formas dentro del diseño; al igual que los elementos descritos arriba, estos colores poseen un valor que los expertos relacionan directamente con las emociones.

Los colores rojo y amarillo están relacionados con la actividad. Son colores cálidos, con un efecto psíquico energético y estimulante asociado con la alegría. El color azul, al contrario de los anteriores, está relacionado con la quietud, teniendo una temperatura semi fría; tiene un efecto psicológico calmante, relajante.

---

En este marco, por cada elemento que denota actividad y movimiento existe uno que denota tranquilidad, obedeciendo al equilibrio que debe de existir en una composición gráfica. Así, la quietud del círculo viene a equilibrar el excesivo movimiento que crearán las líneas oblicuas y las formas triangulares. Otro tanto sucederá con el color azul, que calmará la brillantez y la temperatura alta de los rojos y amarillos.

El segundo aspecto que se tomará en consideración para la elección de soportes será la información escrita que el niño recibirá directamente. En este caso, si estamos hablando sobre Rufino Tamayo y su arte, debemos también vincular nuestros soportes con lo que el niño está leyendo. Esta parte no será muy complicada si tomamos en cuenta que la pintura de Tamayo contiene elementos relacionados con la alegría y diversión.

En los cuadros de Tamayo, los seres y las cosas desafían la rigidez; sus imágenes están hechas de movimiento y ritmo. Bidimensional en apariencia, la pintura de Tamayo no reconoce convenciones de medida. Para lograr esta formidable ilusión óptica utiliza colores vibrantes. Su paleta se encuentra dominada por anaranjados y azules, así como por diversos rojos que proporcionan a sus cuadros una calidez extraordinaria.

“Quise dar a los símbolos una forma dinámica, expresiva, tanto por su color y su forma como por su movimiento. Puesto que la velocidad es algo que el hombre está utilizando mucho, el dinamismo es algo que debemos considerar. No se trata de que las figuras estén corriendo, pero la distribución debe sugerir movimiento. La distribución y medidas de las figuras, el peso de los colores, todo hace un ritmo que el ojo puede seguir sin interferencia”.<sup>36</sup>

Así que habiendo establecido cuáles serán los soportes gráficos de nuestra propuesta de diseño gráfico, pasemos a establecer los elementos formales diseño editorial para el cuaderno.

---

# Capítulo IV

Desarrollo de la propuesta de diseño editorial para el cuaderno

---

---

## ASPECTOS FORMALES DEL DISEÑO EDITORIAL

### EL FORMATO

De acuerdo con Jorge de Buen en su *Manual de diseño editorial*, “cuando nos referimos a las dimensiones de un libro o publicación, en cuanto a su ancho y largo, estamos hablando de su formato o, más propiamente, de su forma”.<sup>37</sup>

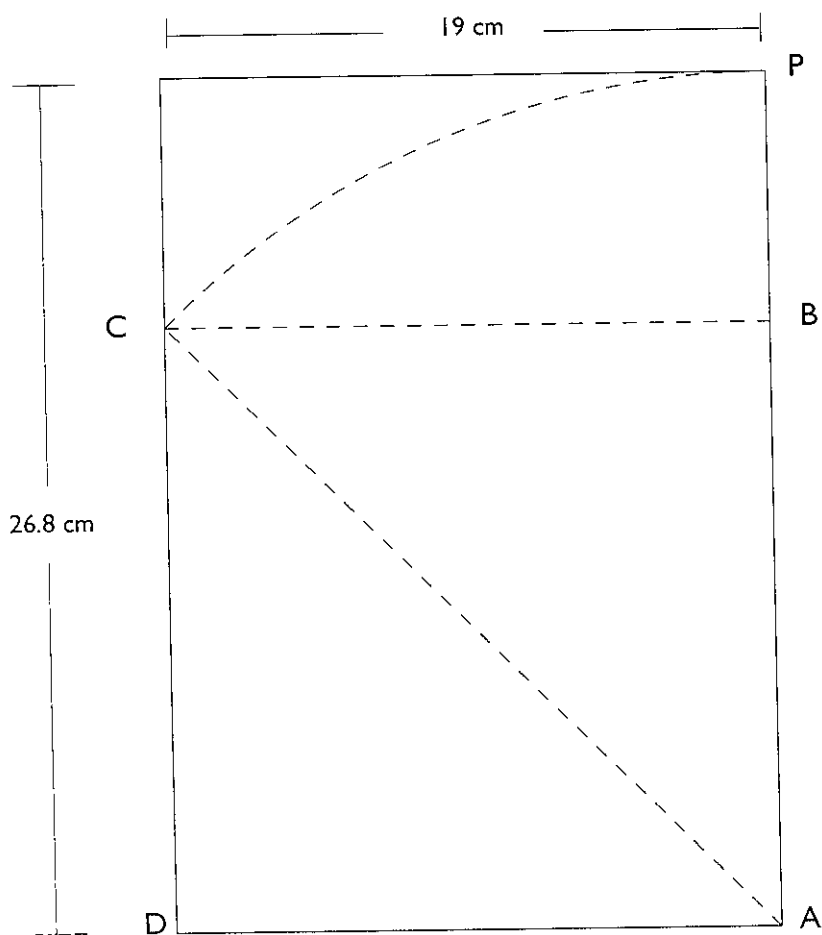
El formato a elegir para una publicación debe determinarse considerando el tamaño del pliego de papel que el fabricante pone a la venta; si se desea un formato no ordinario, éste debe justificarse. El formato más usual es vertical, ya que resulta cómodo y brinda mayor apoyo al impreso cuando se abre. El tamaño de la publicación influye también en la elección de las características del papel: mientras más grande sea, se recomienda un papel de mayor peso y resistencia, porque de lo contrario se pueden presentar problemas de manejo. Por otra parte, siempre debemos evitar el desperdicio de material, en favor de la economía.

El formato debe ser producto de la valoración de varios factores. “Se han hecho y pueden hacerse libros de formas extrañas: de hoja, de muñeco de trapo, pelotas de golf, botellas y muchas otras. Las formas básicas son verticales, cuadradas o apaisadas. Lo normal es que los libros sean verticales, y es normal porque se trata de la forma más adecuada para sostenerlo en la mano, abierto cuando se va a leer. Así pues debe existir una buena razón para alterar esta forma”.<sup>38</sup>

Para este proyecto, propongo un formato vertical que deriva del sistema DIN, más adelante nombrado ISO 216, impulsado originalmente por el alemán Jorge Cristóbal Lichtenberg (1742-1799) y que toma como base un antiguo rectángulo modelo cuyas proporciones se repiten en todos los submúltiplos. El rectángulo de la proporción 1:2, también conocido como de la *diagonal abatida*, puede considerarse entre los formatos más prácticos y sencillos para su manipulación y compatibilidad con el pliego de papel. “De acuerdo con los cánones tradicionales, el rectángulo resultante del sistema ISO 216 tiene una ventaja que lo hace muy especial: al dividirlo en dos rectángulos idénticos, con una recta paralela al lado menor, las figuras resultantes conservan exactamente la misma proporción 1:2. Para hacerlo más práctico aún, el rectángulo fundamental se construyó con una superficie de un metro cuadrado. Gracias a tal acierto es muy fácil calcular el área total de cada trabajo”.<sup>39</sup>

El formato para el cuaderno estará entonces basado en el rectángulo ISO 216, partiendo de un cuadrado de medidas 19x19 cm. Se eligieron estas dimensiones pensando en facilitarle

al niño tomar el cuaderno entre sus manos, pues un niño tiene manos más pequeñas que un adulto. Entonces para construir el formato se procedió de la siguiente manera: Dado un cuadrado, (ABCD) se prolonga uno de sus lados (AB). Haciendo centro en uno de los vértices (A), se abate la diagonal (AC) hasta cruzar el segmento extendido. Con la intersección (P) se consigue el lado largo (AP).



Formato para el cuaderno basado en el rectángulo Iso 216

---

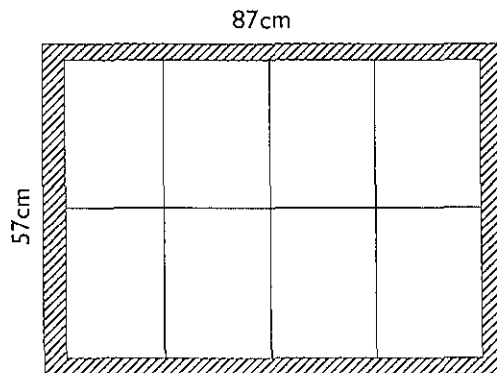
## El papel

Por ser el simple soporte de la obra, podría parecer que el papel no tiene trascendencia como significativo en el proceso de comunicación. Por el contrario, sus características (peso, opacidad, color, textura, dureza, firmeza, resistencia a la luz y a la humedad...) resaltan antes que cualquier otra cosa. Para este proyecto la calidad de la superficie debe tenerse en cuenta por razones estéticas y técnicas. Los papeles muy blancos y lisos son codiciados para imprimir detalles muy finos y reproducir fielmente fotografías e ilustraciones. Aparte, responden de manera insuperable a cualquier procedimiento de impresión.

Para los interiores propongo utilizar papel Phoenos Star semimate de 150 g, porque es un papel mucho más blanco que un couche normal, lo cual es importante para esta publicación porque incluye reproducciones artísticas; usualmente se utiliza en catálogos de arte, proporcionando un acabado fino. En cuanto a precios no difiere en mucho con el couche considerado como el más económico dentro de los utilizados para revistas y folletos. Se está proponiendo de 150 g para una mejor resistencia al trato que un niño le da.

Al escoger el tamaño del papel hay que tomar en cuenta un margen de blanco para posibles refines y para manipulación en la prensa. El tamaño de pliego de papel que se utilizará es de 57x87 cm, porque es el que nos ofrece un menor desperdicio de papel.

Entonces veremos que en un pliego extendido cabrán ocho páginas, teniendo cada pliego 16 páginas: ocho frentes y ocho vueltas con su respectivo margen de blanco de 5 y 2 cm por lado; la manipulación del papel en la prensa requiere de un margen de 2 a 1 cm.



Pliego de papel extendido



---

## Márgenes

Los márgenes son los espacios en blanco que rodean y delimitan el área impresa o “mancha”, son áreas donde no deben entrar el texto o las imágenes, a menos que así se planee. Podemos hacer uso de las impresiones “a sangre” o rebasadas, que son impresiones de fotografías o texto decorativo que salen de la hoja. Por lo regular, los márgenes están libres de información y sólo llegan a contener los folios; también fungen como un área para sujetar el libro, evitando que los dedos estorben la lectura, o bien son una protección para el corte de la guillotina o para eventuales reencuadraciones.

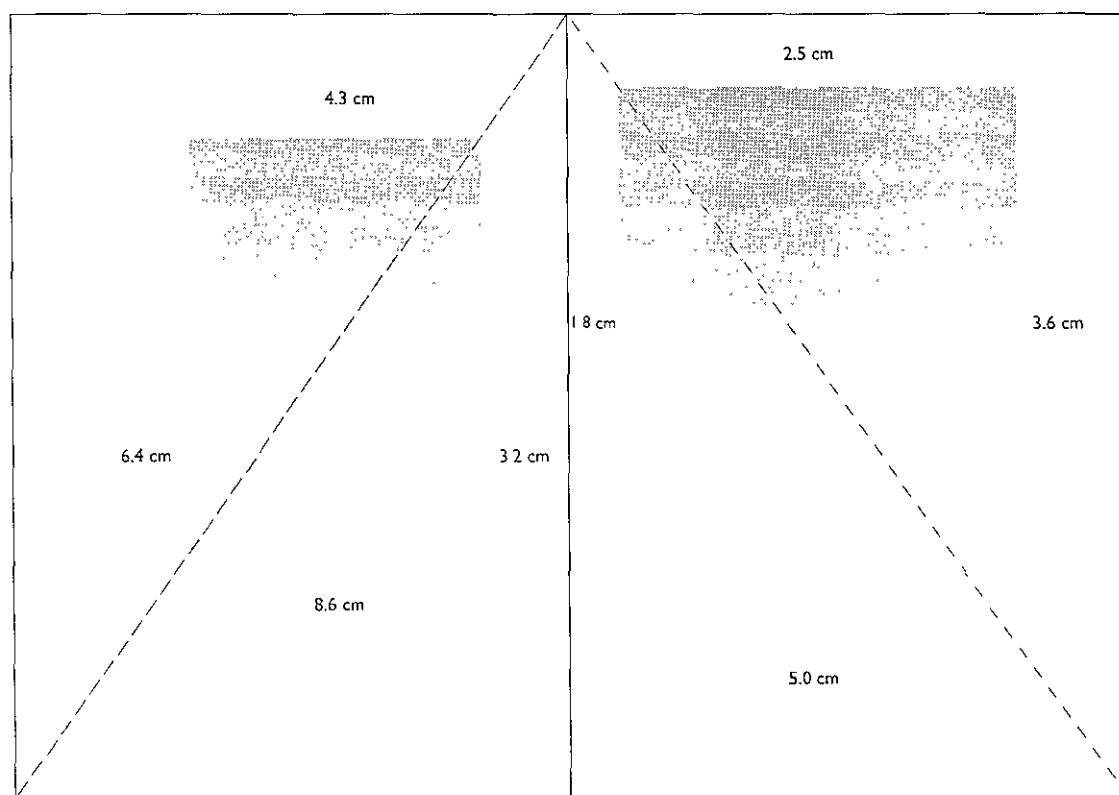
Los márgenes crean espacio de quietud respecto de la zona impresa; si son lo bastante amplios pueden servir al lector para hacer anotaciones y protegen la impresión de daños en las orillas. Aunque la economía es un factor que a veces impide utilizar márgenes amplios, debe buscarse la manera de obtener el mayor espacio posible, sin que esto aumente el costo; los espacios en blanco han sido reconocidos como elementos importantes en el diseño; poseen un valor visual que debe ser cuidadosamente planeado. Lo anterior deberá ser considerado a la hora de establecer el ancho de los márgenes del cuaderno.

Después de establecer el formato se puede determinar cuál será el ancho de la caja tipográfica y el ancho de los márgenes. Para este caso se utilizará el *Método de la diagonal*, el cual establece que: la diagonal de la caja debe coincidir con la diagonal de la página. Con el simple hecho de que ambas diagonales —la del papel y la de la mancha tipográfica— descansen sobre la misma línea, se consigue un ordenamiento armónico entre los rectángulos de papel y el texto, ya que ambos guardan exactamente las mismas proporciones.

El ancho de los márgenes se estableció tomando en cuenta lo siguiente: el margen exterior (o de corte) debe ser el doble del margen inferior (o lomo); el margen superior (o de cabeza) debe ser la mitad del margen inferior (o de pie). Este método es muy similar al aplicado en la *Escala universal* y al *Sistema 2-3-4-6*.

Con esto se consigue un maravilloso efecto visual ya que el rectángulo elevado y ladeado hace que la forma parezca más ligera e interesante que si se colocara simplemente centrada en el papel. La mancha de texto se alza un tanto para otorgarle cierta volatilidad, pues, de situarse demasiado baja, tendría una apariencia de pesadez que daría pereza; lo cual para esta publicación, dedicada a los niños, no sería recomendable.

He creado dos diferentes tamaños para la caja que contendrá el texto y las reproducciones pictóricas; esto es porque se busca que las imágenes ocupen mayor espacio dentro de la página, sobre todo para que el niño pueda apreciar mejor la obra del artista y por otro lado para crear un juego visual entre las páginas, a través del contraste que genera una página completamente desbordada por el elemento ilustrativo y la otra página en donde sólo se concentra una pequeña mancha tipográfica. El siguiente esquema muestra, de lado derecho la caja que contendrá las reproducciones pictóricas y en el izquierdo se muestra la caja de texto. Las dos están construidas en base a la diagonal que atraviesa el papel, así que guardan la misma proporción del formato.



Construcción de la caja de texto apartir del Método de la diagonal (ejemplo de una doble página)

---

## Retículas

Cuando ya se tiene establecido el formato, se procede a la construcción de la retícula o diagramación de las páginas. La retícula debe ser lo bastante flexible y apta para el diseño y disposición de los elementos; texto e imágenes deben fusionarse perfectamente. “La retícula, o pauta, es la división geométrica de un área en columnas, espacios y márgenes medidos con precisión”.<sup>40</sup> La retícula nos ayuda a determinar el juego visual que cada uno de estos elementos cumplirá dentro de la página. Es posible trazar dos o más retículas para el libro para obtener una mayor versatilidad en el diseño.

La decisión de las columnas será tomada una vez definido el concepto gráfico. Se debe tomar en cuenta que, mientras más columnas se tengan la longitud de la línea disminuirá y por lo tanto el tamaño del tipo también, pero la ventaja que se tiene con un número mayor de columnas es la variedad que se puede obtener al jugar con los elementos. Se deben probar varias posibilidades de retícula, hasta encontrar aquellas que se adapten mejor a nuestras necesidades. Debemos ser muy cuidadosos si elegimos más de una retícula para el cuaderno, porque podemos perjudicar el diseño en lugar de favorecerlo, ya que corremos el riesgo de crear un caos visual, perdiendo identidad y unificación gráfica.

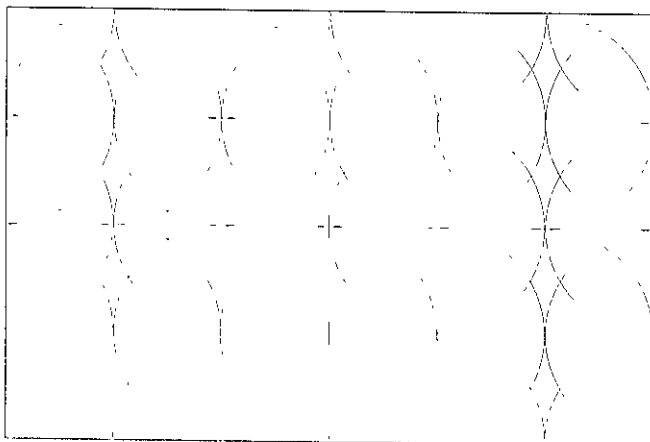
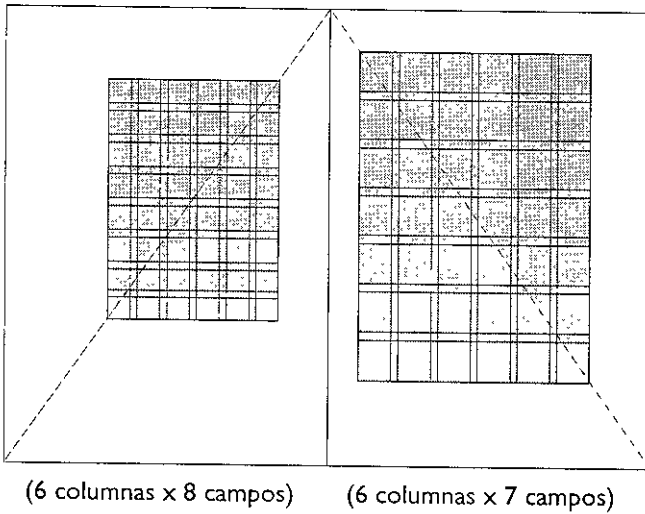
Para este cuaderno decidí que el texto o mancha tipográfica ocupara una sola columna, la cual está determinada por el ancho de la caja, esto es por el tamaño de la letra que utilizaremos, ya que como más adelante veremos, por ser una publicación para niños tendrá que ser de un tamaño mayor a diez puntos, entonces preferí utilizar una sola columna de mayor longitud para evitar las molestas líneas abiertas; por otro lado se trata de facilitar al niño la lectura, entonces al utilizar una sola columna ancha el niño no tendrá la necesidad de cambiar constantemente de renglón (como sucedería si fueran varias columnas angostas) y tampoco será demasiado texto en un sólo renglón como para aburrirlo.

Se han reticulado las dos cajas a un mismo número de columnas pero con diferente número de campos, por la diferencia de tamaños, aquí lo importante es buscar flexibilidad en la retícula construida para las páginas impares, puesto que el tamaño de las reproducciones pictóricas que se incluirán son de formatos y dimensiones variables.

---

Una tercera retícula se creó a partir de módulos circulares y fue utilizada para facilitar la disposición de los elementos complementarios dentro de la página. Para definir esta retícula tomé en cuenta que pudiera ser utilizada tanto para colocar texto en ruta como para colocar los elementos que darían movimiento y hasta cierto punto actividad a la página.

A continuación se presentan las retículas que utilicé como pauta en el proyecto. Las dos primeras son la división de la caja en columnas y campos (6 columnas x 8 campos) y (6 columnas x 7 campos), estas retículas fueron utilizadas para establecer el lugar que ocuparía la mancha tipográfica y las reproducciones pictóricas. La tercera es la realizada a partir de módulos circulares.



Retícula de módulos circulares (38 x 26.7 cm)

---

## Tipografía

La tipografía es un aspecto básico en el diseño de toda publicación. Es una parte fundamental porque contiene la información que leerá el lector; si bien contamos con las imágenes para apoyar al texto, éste debe ser lo suficientemente legible por sí mismo.

La elección de una familia tipográfica en un cuerpo apto para la lectura favorecerá la comprensión del mensaje escrito; de otra manera aparecerán problemas visuales y de comprensión. “La tipografía está sometida a una finalidad precisa: comunicar información por medio de la letra impresa... La obra impresa que no puede leerse se convierte en un producto sin sentido”.<sup>41</sup> Un buen diseñador debe preguntarse qué cuerpo, qué peso y qué forma tipográfica son los más aptos para el público al que va dirigido el medio impreso.

Un texto siempre debe leerse con facilidad y agrado. “La labor del tipógrafo, como cualquier otra artesanía, está estrechamente unida a su época y sometida a las exigencias y a los medios de su tiempo, la tipografía ofrece dos carices: por una parte, está condicionada por la finalidad práctica y por la otra, se expresa en un lenguaje artístico formal”.<sup>42</sup>

Otro factor que se debe tomar en cuenta, es la edad de los lectores. Los niños y los adultos mayores requieren de un cuerpo mayor; en el caso de los primeros, esto se debe a que están en una etapa en la que comienzan a leer y a reconocer el alfabeto; los segundos, porque su vista se está deteriorando y realizan un mayor esfuerzo para ver.

Cuando se usa un cuerpo relativamente grande, sobre columnas anchas, deben evitarse márgenes pequeños que las hagan ver demasiado juntas. Los márgenes y el texto deben ocupar espacios armónicos entre sí. El tamaño del tipo debe adaptarse adecuadamente al ancho de la columna; los tipos de 20 puntos, por ejemplo, requieren un ancho de columna relativamente grande, los de 8 puntos, una columna más estrecha. Las reglas tipográficas indican que para una lectura fluida y fácil debemos tener entre 7 y 10 palabras por línea, lo que ayuda a evitar la fatiga visual.

Los textos largos se leen aproximadamente a unos 30 o 35 cm de distancia, por lo que el tamaño de los tipos debe calcularse para esa distancia. Cualquier dificultad en la lectura significa pérdida de comunicación y capacidad de retener lo leído. Tanto líneas muy largas como muy cortas fatigan la lectura; en ambos casos se obliga al ojo a mantener una rutina que lo agota; el primero lo fuerza a retener la mirada por mucho tiempo sobre una línea, el

---

segundo lo obliga a cambiar demasiado rápido la vista. La vuelta al principio de cada línea actúa como estímulo, si se alarga o si se corta ese estímulo, disminuirá el deseo a seguir leyendo, convirtiéndose la lectura, en una tarea dificultosa; las líneas cortas ocasionan frecuentes divisiones de palabras.

Al diseñar los bloques tipográficos también debemos tomar en cuenta que el interlineado debe permitirnos una lectura cómoda (la interlínea es el espacio que separa una línea de otra); si las líneas se encuentran demasiado cerca, se interfieren entre sí. Por el contrario, si el interlineado es muy grande el ojo llega a perder la secuencia de la lectura por ir en busca de la línea que sigue. La magnitud del interlineado también determina el número de líneas que entrarán en la caja. En resumen, la tipografía establece las reglas que permiten que un texto sea leído sin dificultad: “una tipografía en la que se han espaciado bien las líneas tiene efectos relajantes y estimulantes sobre el lector”.<sup>43</sup>

Por otra parte, es importante considerar los diferentes modos de alineación del texto. Podemos alinearlo a la izquierda, a la derecha, centrarlo o justificarlo; cada uno posee un aspecto gráfico distinto, que se reflejará en los bloques de texto y por lo tanto en la página.

Actualmente, el diseñador cuenta con una gran diversidad de familias tipográficas, con las que puede jugar hasta encontrar aquellas que se amolden mejor a los requerimientos del diseño. Según la clasificación realizada por Francis Thibaudeau, basada en el contraste de las astas y en la forma de los terminales, se puede ordenar los estilos en cuatro grupos básicos: **Romanas**, **Góticas**, **Manuscritas** y **Caracteres de Fantasía**.

Cada uno a su vez presenta las variaciones de positivas o negativas (negras o blancas), delineadas o rellenas; negritas (bold), romanas (medium) o finas (light), cursivas (inclinadas), condensadas y extendidas, además de las posibilidades que ahora da la computadora para deformarlas y adaptarlas a un sin fin de formas. Por sus características cada una es apta para una determinada necesidad; pueden cumplir diferentes funciones según sea necesario.

Las letras romanas son, por definición, estructuras con zonas gruesas y delgadas, se caracterizan por tener pies de letra; las Góticas o de palo seco son letras de trazo uniforme, sin los perfiles finos y gruesos característicos de la letra romana, casi todas las góticas carecen de pies. Las Manuscritas tienen formas onduladas que se unen unas con otras, nacieron originalmente de la mano del hombre. Las de Fantasía u ornamentales son más decorativas y por lo regular no muy legibles, pero pueden usarse para obtener efectos especiales.

---

En cuanto al tamaño visual del tipo, aunque se elija un mismo cuerpo, digamos de 10 puntos para varias familias, al compararlas veremos que presentarán diferencias en el espacio que ocupan; esto se debe a su estructura, que las hace parecer visualmente distintas; algunas perderán o ganarán legibilidad en determinado puntaje.

Otro problema que debe resolverse es el que resulta del ajuste de la composición o *prosa*, como se le llama al espaciamiento entre letras: si se agranda o se reduce, pueden aparecer defectos como empalme de letras o separaciones muy bruscas, causando desequilibrio en el aspecto del texto.

En cuanto a las variaciones, las negritas nos ayudan a enfatizar ciertas partes del texto, mientras que las romanas son las más usuales para componer texto corrido. Las finas también pueden servir para componer texto corrido creando un efecto visual más delicado, pero no son muy recomendables para los adultos mayores, y tampoco deben usarse en un tamaño muy pequeño ya que podrían perderse. Las itálicas, condensadas y extendidas nos ayudan a enriquecer el juego visual del texto, además de ayudar a distinguir y jerarquizar párrafos o líneas dentro del conjunto.

El texto impreso crea un efecto de bloque gris en la página, por lo que debe pensarse en su perfecta integración de forma y fondo. En los diarios, libros o revistas, la mayoría de sus textos están limitados a uno, dos o tres alfabetos que deben combinarse sin romper con el conjunto y la armonía del contenido. Titulares, pies de página y textos aclaratorios ayudan a dar fuerza, organización y sentido a la página. “Letras, palabras y grupos de texto forman elementos perfectamente legibles dentro del espacio, pero son al mismo tiempo figuras que se mueven sobre el escenario del papel, el diseño y distribución de los tipos; la tipografía se convierte en cierto modo en una obra de teatro”.<sup>44</sup>

La elección de la tipografía es un paso fundamental en un diseño editorial, ya que será esta la que lleve a nuestro lector el mensaje escrito; debemos buscar primordialmente que el diseño tipográfico logre que la comunicación de las ideas del autor sea comprensible, directa y agradable.

---

Al hablar de diseño tipográfico nos encontramos con el concepto legibilidad, que hasta cierto punto es un poco confuso y subjetivo. Podemos entender la legibilidad como la capacidad que tiene un tipo de letra para ser leído, pues mientras existen tipos que facilitan la lectura también hay otros que hacen todo lo contrario, independientemente del arreglo tipográfico.

Aunque en algunos libros de diseño se dice que tal o cual tipo ofrece más o menos legibilidad, es importante señalar que ninguno de estos argumentos debe ser tomados como algo absolutamente comprobado e incuestionable, sino como un punto de partida para comenzar a pensar por uno mismo y conjugarlo con nuestra propia experiencia.

Para este proyecto he elegido una letra romana redonda, con trazo terminal o remates. Esos pequeños trazos terminales cumplen tres funciones básicas dentro del texto: ayudar a guardar cierta distancia entre las letras; a la vez, refuerzan el flujo horizontal de la lectura, lo cual facilita esta tarea pues no leemos letra por letra sino reconociendo las formas de las palabras por grupos, y por último, ayudan a diferenciar las letras individuales, en especial las mitades superiores, gracias a las cuales reconocemos las palabras.

Este tipo de letra puede contribuir a un mayor interés en la lectura por parte de los niños, ya que a diferencia de los caracteres de palo seco, sus trazos terminales contribuyen a agregar cierto ritmo a la mancha tipográfica. No es así con los caracteres de palo seco, pues al ser utilizados en párrafos largos de texto, su falta de trazos terminales presenta una excesiva uniformidad en su apariencia que puede llegar a causar monotonía, haciendo el texto poco atractivo.

Otro aspecto que fue notado al experimentar con diferentes tipos, con remates y sin ellos, fue la posibilidad que ofrecen los tipos con trazos terminales de una separación más adecuada entre las letras, corrigiendo ese problema que afecta la buena legibilidad: los espacios sueltos entre palabras.

De este grupo tipográfico derivan muchas familias tipográficas que a primera vista son muy similares, así que fue necesario hacer pruebas con diferentes alfabetos y tamaños para elegir los más adecuados.



---

Se hicieron pruebas con Garamond Book, Bodoni, Times New Roman y Futura; todas con un peso medio (book) y un tamaño de 13/17 pts. En estos ejemplos podemos apreciar las diferencias en tamaño visual, ya que aunque los cuatro ejemplos son de 13 puntos, cada uno tiene un “ojo” diferente.

Los tipos con trazo terminal ofrecen una ganancia en legibilidad, en comparación con los caracteres de palo seco, así también contribuyen en la ausencia de monotonía en la mancha tipográfica.

Finalmente al apreciar todas éstas diferencias, elegí para el bloque de texto corrido el tipo **Garamond Book** porque ofrece un mejor tamaño visual y sobre todo una mejor apreciación en conjunto, gracias a sus formas redondas y bien proporcionadas. Aunque a lo largo de este apartado me he referido a el texto como una mancha grisasea, es importante mencionar que el texto del cuaderno será en color negro, pues es el color que ofrece mayor facilidad para su lectura, debido al contraste que genera con el papel blanco que se utilizará y sobre todo para destacarlo de los demás elementos en color que contiene la página.

Es importante mencionar dentro de éste apartado las grandes ventajas que ofrece hoy en día la computadora en el diseño editorial, ya que gracias a las funciones de los distintos programas para formación editorial podemos dejar atrás la tediosa y lenta

---

### Garamond Book (13/17 pts.)

---

Hace 100 años, en 1899, Florentina Tamayo, indígena zapoteca, dio a luz a uno de los más grandes pintores de la historia en México. Era el 26 de agosto cuando nació Rufino Tamayo, hijo también de Manuel Arellano.

---

### Bodoni (13/17 pts.)

---

Hace 100 años, en 1899, Florentina Tamayo, indígena zapoteca, dio a luz a uno de los más grandes pintores de la historia en México. Era el 26 de agosto cuando nació Rufino Tamayo, hijo también de Manuel Arellano.

---

### Times New Roman (13/17 pts.)

---

Hace 100 años, en 1899, Florentina Tamayo, indígena zapoteca, dio a luz a uno de los más grandes pintores de la historia en México. Era el 26 de agosto cuando nació Rufino Tamayo, hijo también de Manuel Arellano.

---

### Gill Sans (13/17 pts.)

---

Hace 100 años, en 1899, Florentina Tamayo, indígena zapoteca, dio a luz a uno de los más grandes pintores de la historia en México. Era el 26 de agosto cuando nació Rufino Tamayo, hijo también de Manuel Arellano.

---

operación de cálculo tipográfico, por ejemplo, dejando más tiempo disponible para profundizar en cuestiones de diseño, como el equilibrio entre los blancos de una página y la mancha tipográfica, volviéndonos mucho más observadores e intuitivos.

Dentro de los tipos que se están utilizando en este cuaderno tengo que hacer un apartado para mencionar el tipo de fantasía **Party Let**, que se utiliza en la primera letra con la que empieza el primer párrafo de cada página y con la cual se trata de enfatizar el principio de la mancha tipográfica para llamar la atención de el niño hacia este punto; en algunos casos esta propuesta nos ayuda a mejorar algunas líneas sueltas en el texto, ya que su colocación exige tener en la primera línea una sangría aproximadamente de 10 puntos.

Cada primer párrafo de las páginas comienza con una mayúscula, de cinco veces el tamaño del texto y en color azul tanto para las páginas a dos tintas como para las páginas a cuatro tintas, más adelante se explicará ampliamente sobre el color.

Al tener ya un tipo elegido para el texto se empiezan a ver otros aspectos un poco más generales en la mancha tipográfica, uno de ellos es la forma que puede tomar el párrafo, que como menciona Jorge de Buen en su *Manual de diseño editorial*, es la pieza estructural de la obra escrita; esto se refiere a cómo puede comenzar cada párrafo.

Existen diferentes formas de empezar un párrafo, una de ellas es el párrafo ordinario, el cual se caracteriza por abrir con sangría el primer renglón para separar un párrafo de otro. Otra forma de separar los párrafos consiste en sangrar todos los renglones con excepción del primero; esta forma es muy útil para componer listados y cuadros sinópticos.

Para el texto de este proyecto propongo utilizar la forma de los párrafos separados por un renglón vacío. Este método cumple muy bien el propósito de hacer evidente el cambio de idea y sobre todo, lo que nos interesa para esta publicación, ofrece una lectura mucho más relajada, gracias a la profusión de descansos leves.

A continuación se muestra una fracción de texto del cuaderno en donde podemos apreciar el cuerpo de texto: tipo, puntaje y color que se eligió, así como la forma utilizada para separar los párrafos y la propuesta para iniciar cada bloque tipográfico de cada página.



ace 100 años, en 1899, Florentina Tamayo, indígena zapoteca, dio a luz a uno de los más grandes pintores de la historia en México. Era el 26 de agosto cuando nació Rufino Tamayo, hijo también de Manuel Arellano. La tierra que le dio origen fue Oaxaca, uno de los estados más importantes de la república mexicana, no sólo por sus bellezas naturales sino por ser la cuna de varias personalidades de la vida en México.

Rufino Tamayo creció muy cerca de las pirámides de Mitla y Monte Albán; a los once años, cuando quedó huérfano, tuvo que trasladarse a la capital.

Cuando llegó a la ciudad de México, vivió en casa de unas tías, y fue en ese lugar que descubrió su pasión por el dibujo. A esa edad supo que su vocación en la vida era la de ser pintor.

Durante un largo tiempo vivió en la colonia Guerrero y trabajó vendiendo frutas en la Merced. La vida que llevaba era muy difícil, pues Tamayo no tenía dinero, sin embargo, nunca le faltó la comida.

Fracción de texto en donde se puede apreciar el cuerpo de texto propuesto para el cuaderno: (Garamond Book de 13 puntos con una interlinea de 17 puntos en color negro), así como la forma de separar los párrafos y el tipo de fantasía que se utiliza para iniciar cada primer párrafo de cada página (Party Let de 60 puntos)

---

## Aplicación del color

El color es un recurso muy importante para el diseñador; en publicaciones infantiles es particularmente relevante. Con él se puede resaltar algún elemento entre los demás. Al hablar del color incluimos también el blanco y el negro, que también pueden conferirle gran impacto a una imagen visual. El color debe respetar ciertas reglas para su aplicación para que cumpla mejor su cometido en un trabajo impreso.

El concepto que tenemos de los colores no es absolutamente homogéneo, cada persona tiene sensaciones diferentes ante un mismo color y estas sensaciones dependen de su cultura, país, educación y gustos propios. La combinación de los colores varía de acuerdo a estos factores, ya que para algunas personas cierta combinación pudiera ser agradable, y para otras no. “Personas diferentes pueden tener opiniones distintas acerca de la armonía o la ausencia de armonía... En general los términos ‘armonioso’, ‘no armonioso’, sólo conciernen a las sensaciones ‘agradable’, ‘desagradable’ o ‘simpática’, ‘antipática’, llamamos armonioso a aquellos grupos de colores que producen un efecto agradable”.<sup>45</sup> Estos conceptos son hasta cierto punto subjetivos, porque cada combinación está sujeta a la opinión de cada sujeto, por lo tanto variarán los conceptos entre combinaciones armoniosas o no.

Los colores pierden o ganan valor comunicativo según se les maneje. La función que realiza el color dentro del trabajo debe ser bien planeada para así poder representar el tema que se está abordando. No se debe usar un color arbitrariamente. Todos somos sensibles a los colores y si no se utilizan con precaución podemos crear una sensación de desagrado a una persona o grupo de personas.

El color también tiene efectos psicológicos y fisiológicos sobre el hombre, alterando sus estados de ánimo. Cada color provoca una sensación que el cerebro percibe y codifica dependiendo de la condición anímica e intelectual del individuo.

Vivimos en un mundo pintado de colores, lo cual nos da la pauta para relacionar cada color con ciertos elementos o sentimientos. La naturaleza es verde, una planta es sinónimo de vida y esperanza; cuando estamos cerca de ellas sentimos tranquilidad y paz; en un cuarto pintado de verde evocamos esos sentimientos que nos produce la naturaleza. Esto no quiere decir que todos los verdes creen estas sensaciones ya que los verdes muy oscuros con tonalidades grisáceas, por ejemplo, alteran nuestros sentidos.

---

Por ello, el diseñador debe estudiar los efectos del color para aplicar el que mejor represente el significado que se desea.

Los colores se dividen en cálidos y fríos. A los colores cálidos se les llama así, porque emiten cierta sensación de calor a nuestro cuerpo; los colores fríos transmiten una sensación de temperatura más baja. “El grupo de los colores cálidos rojos, amarillos y amarillos verdes produce un efecto alegre, vivo y caliente, siendo, a medida que se acerquen al rojo, estimulantes y excitantes; el de los colores fríos azules verdes y violetas es tranquilo, sedante, silencioso y fresco y a medida que se acercan al azul, más fríos y deprimentes”.<sup>46</sup> Estudios científicos han demostrado que los colores pueden alterar nuestra temperatura corporal.

La edad del receptor influye en la preferencia por determinadas gamas de colores. Los jóvenes y los niños gustan mucho de los colores vivos y alegres, mientras que los adultos se inclinan por colores más serios. En el caso de los niños, los colores vivos y contrastantes se relacionan más con su carácter, alegre, curioso y juguetón.

Considerando que las páginas del cuaderno se manejaran la mitad a dos tintas y la otra mitad a cuatro tintas, primero se tuvo que establecer cuales serían las páginas que estarían en dos y cuales a cuatro.

La idea era crear un contraste y equilibrio de colores conforme el niño fuera pasando las páginas; primero tendría dos páginas en donde predominara un solo color con sus diferentes matices, para después pasar a las dos siguientes páginas en donde podría admirar toda una serie de elementos en color. Aquí entonces se tuvo mucho cuidado de no desperdiciar las páginas a cuatro tintas y colocar en estas las obras pictóricas más ricas en color y contraste, esto fue algo muy difícil ya que las pinturas de Rufino Tamayo desbordan color al por mayor, así que en algunas fue irremediable ponerlas en escala de grises.

Lo primero fue establecer cuales serían las tintas que se utilizarían para la mitad del cuaderno; la primera tinta tendría forzosamente que ser negra, pues sería el color para el texto y para las reproducciones pictóricas. Después de estudiar diferentes opciones, se eligió el color azul (Pantone 285 en diferentes porcentajes) como segunda tinta, por ser un color relacionado con la quietud y por tener una temperatura semi fría tiene un efecto psicológico calmante, relajante; ideal para contrarrestar la temperatura cálida y el efecto estimulante que crearían

---

las páginas a todo color. Lo que se busco fue ofrecer a la vista del lector un equilibrio de colores durante todo el cuaderno.

Algo muy importante durante la aplicación del color fue considerar el hecho de que las páginas que contendrían texto estarían con demasiado espacio en blanco. Al hacer los primeros ejercicios de bocetaje se colocaron las reproducciones pictóricas muy pequeñas, dejando también espacio blanco a su alrededor, haciendo muy monótona la composición del cuaderno; entonces la solución fue crecer las pinturas a mayor tamaño y poner detrás de ellas un fondo de un color contrastante, consiguiendo romper con la monotonía que creaban demasiados espacios blancos, y lo más importante, se consiguió un efecto de contraste visual entre una página blanca a lado de una a todo color.

Los colores utilizados para las páginas a cuatro tintas (CMYK) estarán determinados por la obra que se colocará en cada una de las páginas, lo mas importante será resaltar la obra en turno, teniendo precaución de no saturar la página con demasiados elementos que en algún momento pudieran causar confusión y distraer al lector. Y sobre todo, encontrar el punto intermedio entre la mancha tipográfica y las imágenes (reproducciones pictóricas), elementos principales en el diseño editorial; ya en este caso los dos son igualmente importantes.

Las ilustraciones, fotografías o viñetas, deben mantener un aspecto armónico en relación al texto. Debemos tener en cuenta que imágenes, textos, y áreas en blanco deben combinarse adecuadamente en la página. El tamaño de las imágenes debe ser determinado por su importancia en relación al texto; además, ampliar o reducir una fotografía debe valorarse cuidadosamente, para evitar ampliar imperfecciones o bien desaparecer detalles importantes al reducir; imprimir una foto rebasada debe ser cuidadosamente planeado para evitar que algún elemento importante se pierda.

Después de establecer las bases para la aplicación del color, sólo restaba empezar a experimentar con los colores para elegir el más adecuado en relación con la obra pictórica, esto claro, sólo se puede hacer cuando se tienen todos los elementos dispuestos en la página y se puede apreciar que color se ve mejor junto a otro. Este es el momento de aplicar los conocimientos sobre el soporte y confiar en nuestra intuición y sentidos.

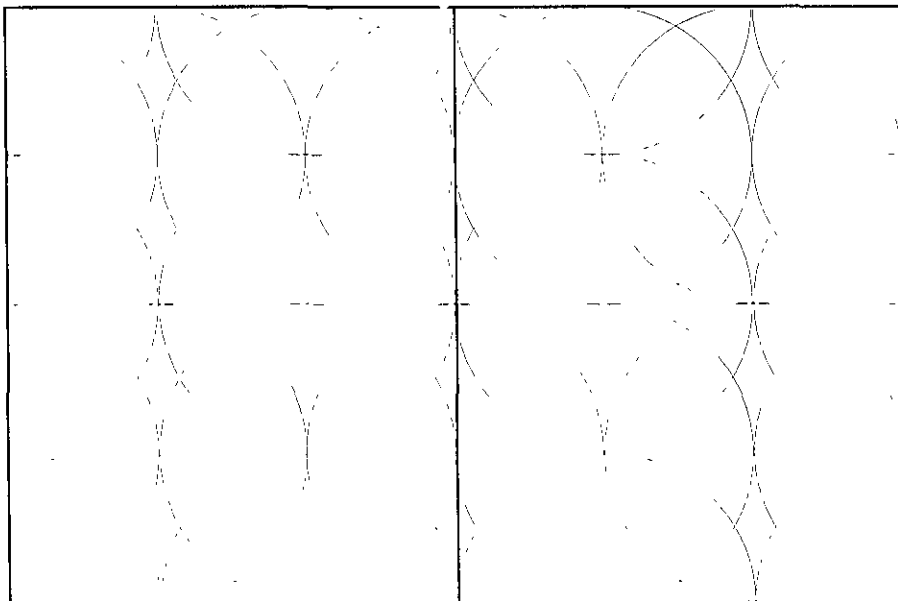
---

## Elementos complementarios

Dentro de el diseño de esta publicación se utilizaron varios elementos que fungieron como auxiliares dentro de la página, ya que también tomaron parte en el juego visual que se creó para motivar al lector a leer el cuaderno, ya sea por su color, por su forma o disposición dentro de la página también transmiten información visual al lector.

El primer elemento que se integró en la página fue la pleca formada por la repetición de triángulos dispuestos uno después del otro, a través de una ruta imaginaria. Para esto se utilizó la retícula de módulos circulares, facilitando la disposición y dirección que seguiría. Se eligieron formas triangulares buscando crear ritmo y movimiento, pues como ya vimos, el triángulo se relaciona con el dinamismo. Al colocar los módulos dentro del plano se busco crear una línea oblicua para sugerir un movimiento ondulante dentro de la página.

El color que se utilizó para esta pleca tuvo que estar relacionado con el número de tintas a que se imprimiria. Azul para las páginas a dos tintas y amarillo para las páginas a cuatro.



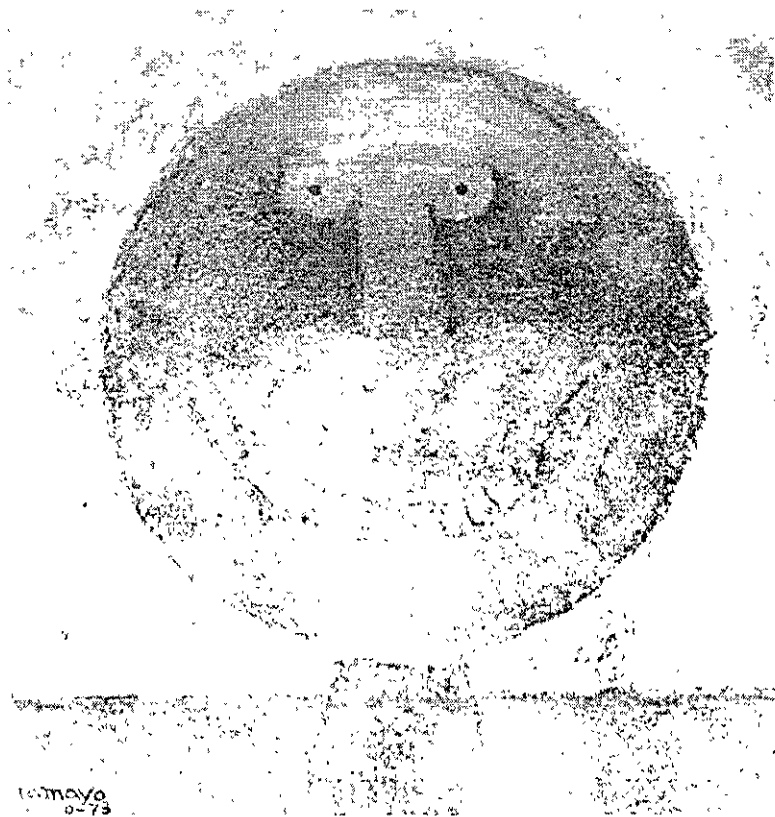
Disposición de la pleca dentro de la página de acuerdo con la retícula de módulos circulares

---

## Viñeta

Como mencione anteriormente El Museo Rufino Tamayo estableció incluir en el diseño del cuaderno la viñeta utilizada en el folleto promocional del Club de Amiguitos de Tamayo, diseñado por Paulina Reyes quien fue prestadora de servicio social en el museo. Esto con el fin de hacer un vínculo entre el club y la publicación.

Esta viñeta fue creada basándose en una de las obras de Rufino Tamayo: *Cabeza que sonríe* (perteneciente a la colección Bernard Lewin) que a continuación presento.

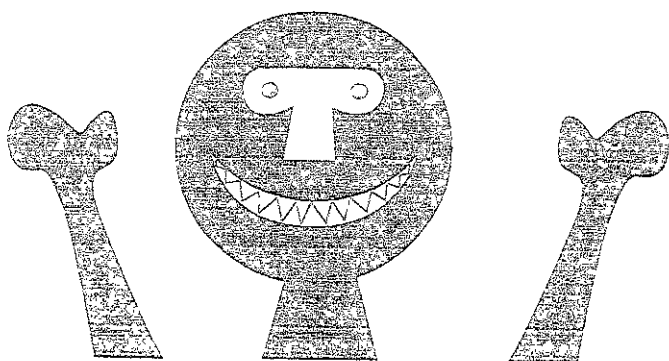




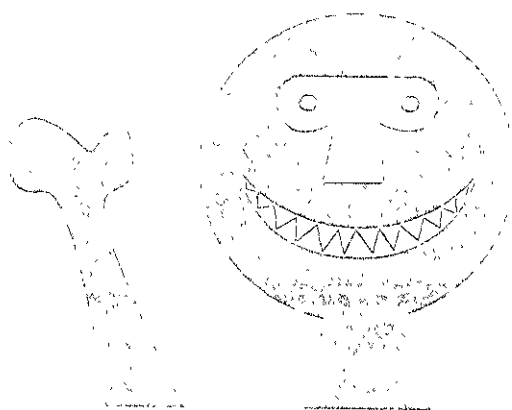
---

Mi trabajo en este caso fue integrar esta viñeta en el diseño del cuaderno, procurando que no restara importancia a los elementos principales (texto y reproducciones pictóricas) y más bien fuera un elemento decorativo dentro de la página.

En las páginas a cuatro tintas la viñeta se utilizó en los mismos colores que su creadora propuso (rojo y amarillo), sólo en las páginas impresas a dos tintas se hizo una modificación en el color, propuse entonces el color azul.



Viñeta original utilizada para páginas a cuatro tintas



Viñeta modificada para páginas a dos tintas

---

Por ser un trabajo de diseño editorial el margen disponible para el efecto de contraste es mayor; así que la disponibilidad de varias páginas permite introducir más variaciones de tono que las que admitiría un espacio limitado.

Con la repetición de los colores y las formas, al correr de las páginas, trato de establecer una relación y unidad en la composición gráfica del cuaderno. Podemos ver que tanto los colores como algunos elementos (pleca de triángulos y viñeta de la cabeza que sonríe) se repiten invariablemente en cada una de las páginas, creando una relación armoniosa entre las páginas.

En cuanto a la viñeta, el lugar que ocupará dentro de la página será siempre la esquina inferior izquierda de la página par, tratando de equilibrar el sobre peso que pudiera crear la página siguiente desbordada de color y elementos.

Es importante establecer una relación coherente entre todos los elementos que constituyen el diseño global de la publicación para que cumplan con la función que se les ha dado y puedan incluso favorecerse unos con otros.

Buscamos que cada uno de los elementos sean visualmente equivalentes entre sí, como por ejemplo: la mancha tipográfica, que podríamos considerarla como una pequeña masa oscura, se equilibra con la masa de un tono más claro y de mayor dimensión; así como el espacio en blanco de una página oponiéndose a los espacios invadidos de color de la página siguiente, logran un equilibrio asimétrico en cada par de páginas.

Al mirar todas las páginas en conjunto y saltar de una página invadida de color a otra donde predominan los blancos, así como observar el fluir de los elementos, vamos observando cierto movimiento y ritmo en la publicación, haciendo mucho más agradable la lectura del texto.

El ritmo, contraste y equilibrio son características que se emplean para apoyar las sensaciones asociadas al diseño. Aunque no hay ninguna explicación formal de lo que hace que una composición sea buena o mala, cada tema establece sus propios criterios de buena composición.

De todos modos, para que una composición sea eficaz, el orden de las cosas debe estar de acuerdo con las prioridades del motivo. El diseño debe satisfacer el objetivo propuesto dentro del marco impuesto por el buen juicio estético y sobre todo en diseño editorial no debemos perder de vista algo muy importante, la funcionalidad de la letra impresa.

---

## Diseño de la cubierta

Para la cubierta utilicé una obra de Tamayo llamada *El muchacho del violón*. El tema central de esta obra, así como el contraste y brillantez que se transmite por medio del juego de colores primarios son los elementos que llamaron mi atención para elegir esta obra de entre las demás. El rojo y el amarillo son colores alegres por naturaleza, y son además los preferidos por los niños.

Otro punto importante que se tomo en cuenta fue la proporción de la obra con respecto a el formato del cuaderno, pues se quería que la obra elegida invadiera completamente la página, sin omitir ningún fragmento de ella. *El muchacho del violón* sigue la misma proporción del rectángulo utilizado para este cuaderno.

Para crear el diseño de la cubierta se utilizó una fuente sin remates (Futura Bold), en color blanco, buscando contrastar un poco con la forma del texto de los interiores, y sobre todo pensando en que destacara del fondo y no causara dificultad en su lectura. Se experimentó con la tipografía estableciendo su base sobre una línea oblicua, pero que el ojo pueda seguir con facilidad, cuidando siempre no perder la buena legibilidad del texto; tomando como apoyo la retícula de módulos circulares. De este modo, la disposición de la tipografía sugiriendo movimiento ondulante, conjugada con el fondo expresa alegría y ritmo visual. Los círculos que se encuentran al inicio y final del texto se colocaron como apoyo visual para encerrar la frase dentro de el formato y la vista no perdiera la dirección.

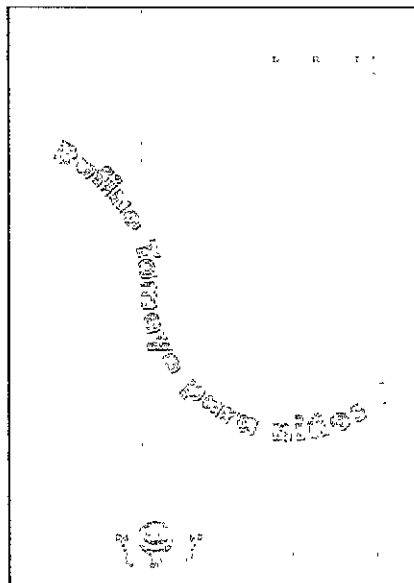


---

## Diseño de la portadilla

La portadilla esta construida casi con los mismos elementos que la cubierta, menos la reproducción pictórica. Al estar dentro de las páginas que caen en el pliego que se imprimirá a cuatro tintas se hizo una variación en el color de la tipografía, en la cubierta se propone en blanco por estar sobre la pintura, en este caso, para la portadilla se propone tipografía en color rojo, buscando que contraste con el fondo blanco del papel. Se esta proponiendo para el texto de el titulo lo mismo que en la portada: la ruta definida por la retícula de módulos circulares, formando una línea oblicua que sugiera movimiento ondulante, con los dos pequeños círculos al inicio y final de la oración, sólo que ahora en color amarillo y azul.

Simplemente se juega un poco con el contraste que los colores tienen al estar uno junto al otro, en la cubierta los círculos son azul y rojo, dependiendo de que color tiene de fondo, el azul tiene como fondo rojo y el rojo tiene amarillo como fondo; en los dos casos, la cubierta y la portadilla, sera un juego de colores primarios. En la portadilla ya se incluye a la viñeta de la cabeza que sonrío en los colores originales.

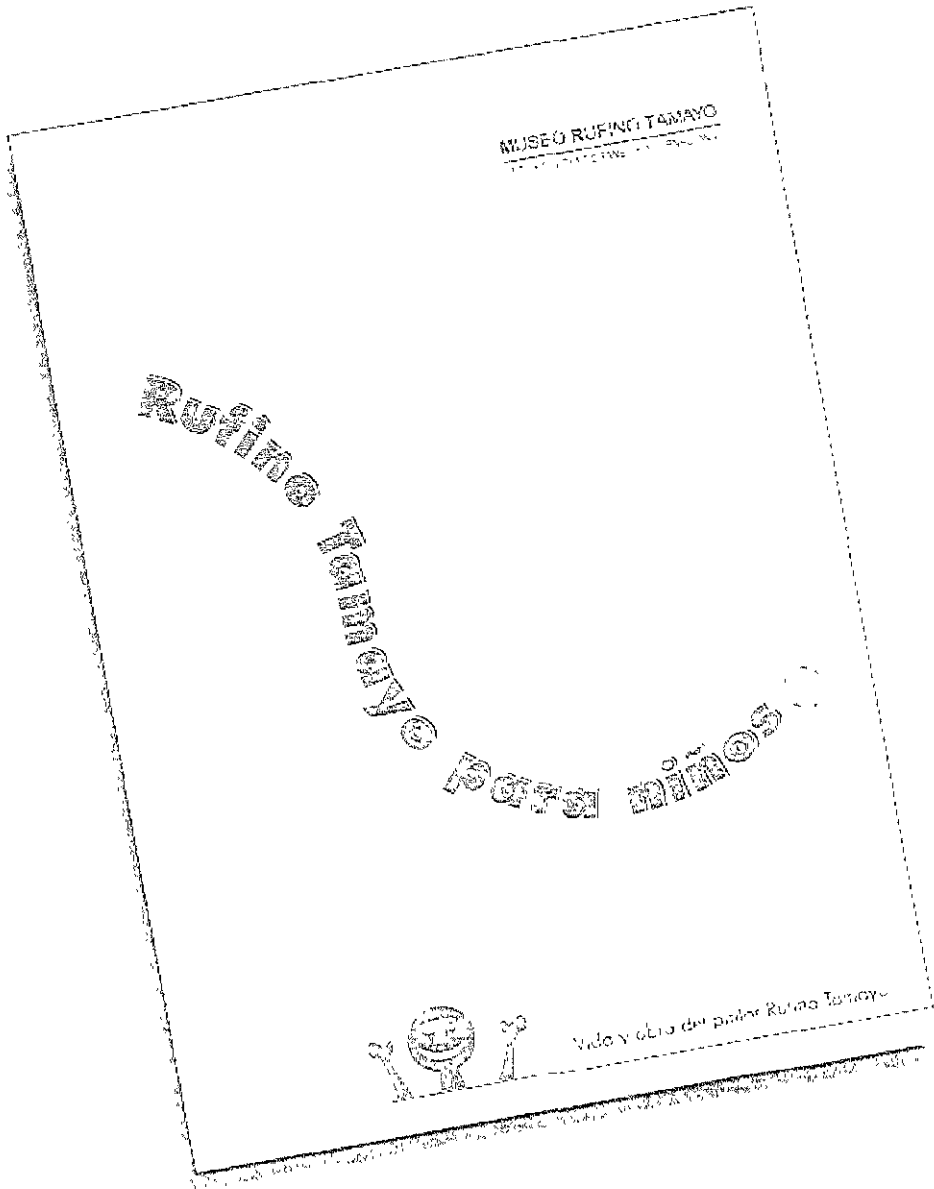


---

CUBIERTA



PORTADILLA



## PÁGINAS INTERIORES A DOS TINTAS

1999

**H**ace 100 años, en 1899 Florentino Tamayo, indígena zapotecos, dio a luz a uno de los más grandes pintores de la historia en México. En el 26 de agosto cuando nació Rufino Tamayo, hijo bastardo de Manuel Arriola. La tierra que le dio origen fue Oaxaca, uno de los estados más importantes de la república mexicana, no sólo por sus bellezas naturales sino por ser la cuna de varias personalidades de la vida en México.

Rufino Tamayo creció muy cerca de los pueblos de Mitla y Monte Albán a los once años, cuando quedó huérfano, tuvo que trasladarse a la capital.

Cuando llegó a la ciudad de México, vivió en casa de unas tías, y fue en ese lugar que descubrió su pasión por el dibujo. A esa edad supo que su vocación en la vida era la de ser pintor.

Durante un largo tiempo vivió en la colonia Guerrero y trabajó vendiendo frutas en la Merced. La vida que llevaba era muy difícil, pues Tamayo no tenía dinero, sin embargo, nunca dejó la cometa.



**H**ace 100 años, en 1899 Florentino Tamayo, indígena zapotecos, dio a luz a uno de los más grandes pintores de la historia en México. En el 26 de agosto cuando nació Rufino Tamayo, hijo bastardo de Manuel Arriola. La tierra que le dio origen fue Oaxaca, uno de los estados más importantes de la república mexicana, no sólo por sus bellezas naturales sino por ser la cuna de varias personalidades de la vida en México.

Rufino Tamayo creció muy cerca de los pueblos de Mitla y Monte Albán a los once años, cuando quedó huérfano, tuvo que trasladarse a la capital.

Cuando llegó a la ciudad de México, vivió en casa de unas tías, y fue en ese lugar que descubrió su pasión por el dibujo. A esa edad supo que su vocación en la vida era la de ser pintor.

Durante un largo tiempo vivió en la colonia Guerrero y trabajó vendiendo frutas en la Merced. La vida que llevaba era muy difícil, pues Tamayo no tenía dinero, sin embargo, nunca dejó la cometa.



Rufino Tamayo

Para más información visita: [www.rufinotamayo.com](http://www.rufinotamayo.com)

## PÁGINAS INTERIORES A CUATRO TINTAS

Cuando llegó el momento de consultar una carrera universitaria —esto fue en el año de 1917, cuando tenía 16 años— en su quería que fuera contador pero él detestaba esa actividad y decidió estudiar clases de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, antigua academia de San Carlos.

Luego de un tiempo descubrió que el método empleado en el colegio no era el más adecuado, por lo que decidió trabajar por su cuenta. Su forma de pintar era tan maravillosa que en una ocasión, mientras montaba una exposición colectiva de pintura con sus compañeros de clase, Diego Rivera, uno de los más grandes pintores de la época, dijo al ver su cuadro: "este muchacho es pintor".

Años después, en 1921, el rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, José Vasconcelos, lo llamó para que trabajara en el departamento de dibujo etnográfico del Museo Nacional de Antropología de México. A los 25 años se dedicó a impartir clases de dibujo para niños de entre 6 y 12 años en escuelas primarias.



Cuando llegó el momento de consultar una carrera universitaria —esto fue en el año de 1917, cuando tenía 16 años— en su quería que fuera contador pero él detestaba esa actividad y decidió estudiar clases de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, antigua academia de San Carlos.

Luego de un tiempo descubrió que el método empleado en el colegio no era el más adecuado, por lo que decidió trabajar por su cuenta. Su forma de pintar era tan maravillosa que en una ocasión, mientras montaba una exposición colectiva de pintura con sus compañeros de clase, Diego Rivera, uno de los más grandes pintores de la época, dijo al ver su cuadro: "este muchacho es pintor".

Años después, en 1921, el rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, José Vasconcelos, lo llamó para que trabajara en el departamento de dibujo etnográfico del Museo Nacional de Antropología de México. A los 25 años se dedicó a impartir clases de dibujo para niños de entre 6 y 12 años en escuelas primarias.



Estadío de la Chapultepec  
1921. Museo Nacional de Antropología





## PÁGINAS INTERIORES A DOS TINTAS

En años más tarde, mostró su primera exposición individual, lo que poco tiempo después lo motivó a trasladarse a Nueva York y relacionarse con una cultura distinta, acompañado de Carlos Chávez, importante músico de la época y gran amigo de Tamayo.

A los 34 años conoció a Olga, la mujer de su vida, con quien vivió hasta el final de sus días. En ese momento era estudiante de piano en el antiguo Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México AHJ. Tamayo se encontraba pintando *El canto y la música*, un mural donde el platero refleja su gusto por las demás artes, en este caso por la música. A los pocos meses de conocerse, viajaron a Oaxaca, donde se casaron.

En 1936 se fueron a vivir a Nueva York, al barrio de Manhattan, donde se quedaron a vivir diez años, aunque durante los últimos tres gustaba regresar a México. Tamayo reconoció que fue en Nueva York donde conoció la pintura contemporánea, fue ahí donde adquirió su mayor conocimiento acerca del

En años más tarde, mostró su primera exposición individual, lo que poco tiempo después lo motivó a trasladarse a Nueva York y relacionarse con una cultura distinta, acompañado de Carlos Chávez, importante músico de la época y gran amigo de Tamayo.

A los 34 años conoció a Olga, la mujer de su vida, con quien vivió hasta el final de sus días. En ese momento era estudiante de piano en el antiguo Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México AHJ. Tamayo se encontraba pintando *El canto y la música*, un mural donde el platero refleja su gusto por las demás artes, en este caso por la música. A los pocos meses de conocerse, viajaron a Oaxaca, donde se casaron.

En 1936 se fueron a vivir a Nueva York, al barrio de Manhattan, donde se quedaron a vivir diez años, aunque durante los últimos tres gustaba regresar a México. Tamayo reconoció que fue en Nueva York donde conoció la pintura contemporánea, fue ahí donde adquirió su mayor conocimiento acerca del



El mundo que pintaba Tinayro, no era un mundo cualquiera, era la interpretación de un México lleno de empatía popular, que él retomó y convirtió en una obra plástica. Su temática no varió mucho entre las primeras y las últimas obras, pero no debe entenderse que en su pintura todo se repite continuamente, sino más bien, que todos sus temas tienen una muy estrecha relación. Como una línea continúa pero siempre distinta.

El mundo que pintaba Tinayro, no era un mundo cualquiera, era la interpretación de un México lleno de empatía popular, que él retomó y convirtió en una obra plástica. Su temática no varió mucho entre las primeras y las últimas obras, pero no debe entenderse que en su pintura todo se repite continuamente, sino más bien, que todos sus temas tienen una muy estrecha relación. Como una línea continúa pero siempre distinta.

Además su pintura está llena de sensibilidad y de emociones, no de pensamientos. Es decir, que lo que pintaba no nace de una idea, sino de la interpretación de lo que lo rodeaba. En una pintura autocrítica, que refleja la situación que se vivía durante esa época.

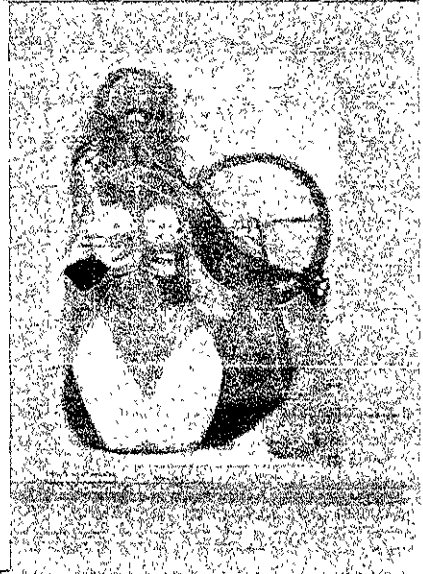
Además su pintura está llena de sensibilidad y de emociones, no de pensamientos. Es decir, que lo que pintaba no nace de una idea, sino de la interpretación de lo que lo rodeaba. En una pintura autocrítica, que refleja la situación que se vivía durante esa época.



El mundo que pintaba Tinayro, no era un mundo cualquiera, era la interpretación de un México lleno de empatía popular, que él retomó y convirtió en una obra plástica. Su temática no varió mucho entre las primeras y las últimas obras, pero no debe entenderse que en su pintura todo se repite continuamente, sino más bien, que todos sus temas tienen una muy estrecha relación. Como una línea continúa pero siempre distinta.

Además su pintura está llena de sensibilidad y de emociones, no de pensamientos. Es decir, que lo que pintaba no nace de una idea, sino de la interpretación de lo que lo rodeaba. En una pintura autocrítica, que refleja la situación que se vivía durante esa época.

Además su pintura está llena de sensibilidad y de emociones, no de pensamientos. Es decir, que lo que pintaba no nace de una idea, sino de la interpretación de lo que lo rodeaba. En una pintura autocrítica, que refleja la situación que se vivía durante esa época.



**D**os años más tarde montó su primera exposición individual, lo que poco tiempo después lo motivó a trasladarse a Nueva York y relacionarse con una cultura distinta, acompañado de Carlos Chávez, importante músico de la época y gran amigo de Tamayo.

A los 34 años conoció a Olga, la mujer de su vida, con quien vivió hasta el final de sus días. Ella en ese momento era estudiante de piano en el antiguo Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México. Ahí, Tamayo se encontraba pintando *El canto y la música*, un mural donde el pintor refleja su gusto por las demás artes, en este caso por la música. A los pocos meses de conocerse, viajaron a Oaxaca, donde se casaron.

En 1936 se fueron a vivir a Nueva York, al barrio de Manhattan, donde se quedaron a vivir diez años, aunque durante los veranos les gustaba regresar a México. Tamayo reconoció que fue en Nueva York donde conoció la pintura contemporánea. Fue ahí donde adquirió un mayor conocimiento acerca del

---

## ESTIMACIÓN DE COSTOS PARA LA PRODUCCIÓN DEL CUADERNO RUFINO TAMAYO PARA NIÑOS

A continuación se muestra una estimación de costos para la producción del cuaderno, calculado a partir de un tiro de 1,000 ejemplares. Se ha contemplado un tiraje corto ya que por el momento sólo se pretende poner a la venta el cuaderno en un sólo punto, la librería del museo, y dirigirlo precisamente a los socios del Club de Amiguitos de Tamayo. Esto sería una especie de programa piloto para verificar la aceptación del producto, contemplando una segunda edición según la respuesta del público hacia el cuaderno, con una posible incursión en las librerías comerciales.

Lo primero es calcular la cantidad de papel que se necesitará para imprimir 1,000 ejemplares, sabiendo que necesitamos dos pliegos por ejemplar para los interiores (8 páginas por lado, 16 páginas por pliego, 32 páginas en total). Para la cubierta se utilizará cartulina Phoenix Imperial brillante de 300g de 70x95 cm. Se recomienda proporcionar el papel al impresor, adquiriéndolo directamente con el proveedor, pues cuando el impresor proporciona el papel los precios se elevan hasta en un 25% de su precio directo. De acuerdo a los cálculos tenemos que se utilizarán para:

### INTERIORES

MATERIAL	CANTIDAD *	COSTO POR MILLAR	SUBTOTAL	TOTAL
Papel Phoenix Star 150 g/s	2,200 pliegos	\$2,176.00	\$5,447.20 + I.V.A.	\$6,264.28

### CUBIERTA

MATERIAL	CANTIDAD *	COSTO POR MILLAR	SUBTOTAL	TOTAL
Cartulina Phoenix Imperial 300 g/s	325 pliegos	\$7960.00	1,241.76 + I.V.A.	\$1,428.02

\* Se ha calculado la cantidad de papel con un 20 % de excedente para los interiores considerado para un posible margen de error

\* Se ha calculado la cantidad de cartulina con un 30 % para cubierta y contraportada considerado para un posible margen de error

Enseguida se desglosan los costos estimados para cuestiones de pre prensa, filmación de negativos, impresión y acabados; necesarios para la producción de éste trabajo en particular y de acuerdo a costos promedio proporcionados por imprentas y oficinas de servicios existentes en el mercado.

COPIAZIÓN REALIZADA SOBRE LA BASE DE LO SIGUIENTE:

1000 Cuadernos infantiles. Tamaño final de 19x26.8 cm con 32 páginas impresas a 4x2 tintas (16 selección de color CMYK y 16 dos tintas). Portada y contraportada impresas a 4x0 tintas con plastificado brillante. Encuadernación a la rústica pegada en Hot Melt.

Salida de 16 páginas en selección de color** (filmación de negativos) con cromalines	\$ 13,200.00
Salida de portada** (filmación de negativos) con prueba de color	\$1,390.00
Salida de 16 páginas a 2 tintas** (filmación de negativos)	\$4,750.00
Digitalización de 16 fotografías tamaño media carta** (alta resolución)	\$3,550.00
* Incluye retoque y corrección de color	** Incluye formación digital de pliegos
Impresión	\$22,000.00
Acabados	\$ 3,000.00

Totales \$47,890.00 + I.V.A.

---

# Conclusiones

Todo comunicador gráfico que se incline por el diseño editorial, deberá tener en consideración que en muchas ocasiones nuestra creatividad tendrá como limite la finalidad de comunicar información a través de la letra impresa. Ya sea una publicación dirigida a niños, jóvenes ó amas de casa, siempre tendrá como fin invitar a la lectura; así que, todo el que se quiera especializar en esta área, deberá tener muy en cuenta lo importante que es la objetividad y claridad en sus futuras propuestas de diseño editorial.

Al finalizar la propuesta de diseño editorial para el cuaderno “Rufino Tamayo para los niños” he mostrado el domi final a un grupo de niños de edad promedio y pude observar que mostraban gran interés por revisar detenidamente el cuaderno y admirar las pinturas, motivándolos a leer el texto sin llegar a sentir aburrimiento.

Independientemente de que se llegue o no a imprimir un tiraje considerable para su venta, por cuestiones de presupuesto, considero esta propuesta como una forma efectiva de introducir a los niños al mundo de las artes plásticas; cumpliendo con su principal objetivo.

INSTITUTO VENEZOLANO  
DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS

---

# Bibliografía

- AIMARD, Paule, *El lenguaje del niño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ALANIS, Judith, *Rufino Tamayo. Una cronología*, México, SEP, 1987.
- CAMACHO, Eduardo, "Tamayo hizo una Autoglorificación", *Excélsior*, 1981, p. 6.
- DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, Santillana, 2000.
- ELIZAGARAY, Alga Marina, *El poder de la literatura para niños y jóvenes*, Letras cubanas, 1937.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1995.
- HAYTEN, Peter, *El color en la publicidad y las artes gráficas*, Barcelona, Las ediciones de arte, 1967.
- ITTEN, Johannes, *El arte del color*, México, Limusa, 1992.
- JESUALDO, *La literatura infantil*, México, Losada, 1982.
- LAZOTTI FONTANA, Lucía, *Comunicación visual y escuela*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- LLOVET, Jordi, *Ideología y metodología del diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- LOWENFELD, Viktor, *Desarrollo de la capacidad creadora*, Buenos Aires, Kapelusz, 1980.
- MARIMÓN, Antonio, "El museo Rufino Tamayo, un dios bifronte", *Uno mas Uno*, 1981, p. 19.
- MC LEAN, Ruari, *Manual de tipografía*, Madrid, Gustavo Gili, 1987.
- MUNARI, Bruno, *Diseño y comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.
- MULLER BROCKMANN, Josef, *Sistema de retículas*, México, Gustavo Gili, 1992.
- POMYLOWSKA, Elena, "Tamayo: Ni Reyes ni Caso donaron sus bibliotecas .. ¡Las vendieron!", *Novedades*, 1976, p. 7.
- PONCE, Aimando, "La obra que Tamayo donó al pueblo de México, en riesgo de quedar en manos de Azcaraga", *Proceso*, 1983, p. 15.
- RODRÍGUEZ, Antonio, "La pintura mexicana está en decadencia, dice Tamayo", *El Nacional*, 1947, p. 19.
- ROJAS ZA, Rodolfo, "Partida de 5 millones para construir el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo", 1975, p. 25.
- RUDER, Emil, *Manual de diseño tipográfico* Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- SUCHOVICH, Galia, *Hacia una pedagogía de la creatividad*, México, Trillas, 1987.
- SWANN, Alan, *Cómo diseñar retículas*, México, Gustavo Gili, 1990.
- TAMAYO, Rufino, *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987.
- TRUCKER, Nicholas, *El niño y el libro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- VASILI VASILIEVIC, Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, México, Gustavo Gili, 1980.

---

# Citas

- 1 ROJAS ZEA, Rodolfo, "Partida de 5 millones para construir el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo", *Excelsior*, 21 de Octubre, 1975, p. 25
- 2 PONJATOWSKA, Elena, "Tamayo Ni Reyes ni Caso donaron sus bibliotecas ¡Las vendieron!", *Novedades*, 5 de Abril, 1976, p. 7
- 3 CAMACHO, Eduardo, "Tamayo hizo una Autoglorificación", *Excelsior*, 30 de Mayo, 1981, p. 6.
4. MARIMÓN, Antonio, "El musco Rufino Tamayo, un dios bifronte", *Uno mas Uno*, 20 de Mayo, 1981, p. 19
5. PONCE, Armando, "La obra que Tamayo donó al pueblo de México, en riesgo de quedar en manos de Azcatlaga", *Proceso*, 19 de Mayo, 1983, p. 15
- 6 Entrevista con Samuel Morales, coordinador de publicaciones del Museo Tamayo, 26 de Abril de 1999
- 7 Archivos del Centro de Documentación de Museo Rufino Tamayo.
8. *Ídem.*
- 9 *Ídem*
10. *Ídem*
11. *Ídem*
- 12 *Ídem*
- 13 *Ídem*
- 14 Entrevista con el Lic. David Hernández Marroquín, Coordinador del Departamento de Servicios Educativos del Museo Tamayo, 14 de Julio de 1999.
15. *Ídem*
- 16 LOWENFELD, Viktor, *Desarrollo de la capacidad creadora*, p. 31
- 17 SEFCHOVICH, Galia, *Hacia una pedagogía de la creatividad*, p. 78
18. LOWENFELD, Viktor, *op. cit.*, p. 26.
19. JESUALDO, *La literatura infantil*, p. 111.
- 20 HURLIMANN, Bettina, *Tres siglos de literatura infantil*, p. 37.
- 21 JESUALDO, *op. cit.*, p. 146.
22. HURLIMANN, Bettina, *op. cit.*, p. 38
23. ELIZAGARAY, Alga Mauna, *El poder de la literatura para niños y jóvenes*, p. 22.
- 24 ELIZAGARAY, Alga Mauna, *op. cit.*, p. 32.
25. JESUALDO, *op. cit.*, p. 146
- 26 ELIZAGARAY, Alga Mauna, *op. cit.*, p. 21
- 27 *Ibidem*, p. 37
28. *Ibidem*, p. 38.
- 29 ILOVEI, Joidi, *Ideología y metodología del diseño*, p. 93
- 30 *Ibidem*, p. 95
- 31 MUNARI, Bruno, *Diseño y comunicación visual*, p. 82
- 32 *Ibidem*, p. 72
- 33 *Ibidem*, p. 73
- 34 VASILII, Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano contribución al análisis de los elementos pictóricos*, p. 36
- 35 *Ibidem*, p. 57
- 36 RODRÍGUEZ, Antonio, "La pintura mexicana está en decadencia, dice Tamayo", *El Nacional*, 22 de septiembre, 1947, p. 19
- 37 DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*, p. 135
- 38 MCILAN, Raúl, *Manual de tipografía*, p. 127
- 39 DE BUEN, *op. cit.*, p. 143
- 40 SWAN, Alan, *Como diseñar retículas*, p. 7.
41. RUDER, Emil, *Manual de diseño tipográfico*, p. 8.
- 42 *Ibidem*, p. 15
- 43 MULLER, Jossel, *Sistema de Retículas*, p. 37.
44. RUDER, Emil, *op. cit.*, p. 5
45. LITEN, Johannes, *El arte del color*, p. 21
46. CLAC, *El color en las artes gráficas y la publicidad*, p. 33