



E N A P
ESCUELA
NACIONAL
DE ARTES
PLÁSTICAS

PROYECTOS INTERDISCIPLINARIOS DE
DISEÑO EDITORIAL Y CREACIÓN ARTÍSTICA
CASO DE ESTUDIO: CAMINAR PARA DESCIFRAR

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL
PRESENTA LILIANA ESPÍNDOLA PANTOJA

DIRECTOR DE TESIS MAURICIO RIVERA FERREIRO

MÉXICO D.F. DE 2006



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“PROYECTOS INTERDISCIPLINARIOS DE DISEÑO EDITORIAL
Y CREACIÓN ARTÍSTICA
CASO DE ESTUDIO: CAMINAR PARA DESCIFRAR”**

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL
PRESENTA
LILIANA ESPÍNDOLA PANTOJA

DIRECTOR DE TESIS
MAURICIO RIVERA FERREIRO

MÉXICO D.F. DE 2006

A MIS PAPÁS

Chayo y Memo, les agradezco el amor que siempre he tenido, lo que me han dado y enseñado.
Por estar aquí, gracias...

A MIS HERMANOS

Víctor Hugo y Guillermo, por su unión, comprensión y apoyo.
También, gracias por ser..

A BENITO

Por enseñarme a ser mas fuerte y sensible, por estar siempre a mi lado.

A MIS MAESTROS

A todos, gracias por haber compartido su sabiduría, experiencia y tiempo, por haber cosechado algo de ellos en mí.

A MAURICIO RIVERA

Por su enseñanza, apoyo, amistas y ejemplo que me dio y me sigue dando. Por sus valiosos comentarios y sugerencias para este trabajo.

A MIS SINODALES

Beatriz Buberoff, Antonio Yarza, Claudio Ruiz Velasco, Pedro Sepeda, por sus valiosos comentarios y sugerencias para la realización de este trabajo.

A MIS AMIGOS

A cada uno de ellos, gracias por haber compartido momentos inolvidables y felices, por escucharme y apoyarme todos los días.

A LA ENAP

Por ser factor importante en mi formación y crecimiento.

A LA UNAM

Por permitirme ser parte de ella e infundarme sus valores.

Introducción	13
Capítulo 1	Las artes visuales y la política cultural del Estado mexicano en el siglo XX
1.1	1900-1910: los años dorados del porfiriato 17
1.2	El período posrevolucionario 21
1.2.1	La creación de la Secretaría de Educación Pública 27
1.2.2	El Instituto Nacional de Bellas Artes 32
1.3	El alemanismo y la “generación de la ruptura” 36
1.4	El salinismo y la creación del Conaculta 47
Capítulo 2	El arte y la difusión cultural en el contexto institucional
2.1	El caso de la UNAM 57
2.2	Otras instituciones culturales 63
2.3	Promoción y difusión del arte: estímulo a la creación artística desde el propio Estado 70
Capítulo 3	Desarrollo del proyecto editorial
3.1	Antecedentes del proyecto <i>Caminar para descifrar</i> 77
3.2	La comunicación y el proceso editorial: el autor como emisor, el libro como medio, el lector como receptor 78
3.3	Proyecto gráfico 80
3.3.1	Formato del libro 85
3.3.2	Papel 91
3.3.3	Tipografía 94
3.3.4	Tipo de impresión y número de tintas 100
3.3.5	Encuadernación y acabados 103
3.3.6	Costos 106
3.4	Evaluación 108
Conclusión	111
Bibliografía	113

En el México del nuevo milenio, no se puede hablar de promoción cultural sin echar un vistazo a la historia y conocer los esfuerzos que muchos notables intelectuales y creadores han emprendido, a veces con el apoyo de instituciones del Estado, a veces sin él y a veces incluso en franca oposición.

Durante mucho tiempo la cultura estuvo en manos de unos cuantos, de espaldas a las grandes mayorías populares. Fue preciso que el movimiento revolucionario de principios del siglo XX propiciara la expansión de la educación y la cultura para que el Estado surgido de ese movimiento contrajera la responsabilidad de difundirla y apoyarla.

Este trabajo se origina cuando Rosario García Crespo eligió como disciplina espiritual y artística el caminar, en especial a través de los bosques. Es entonces cuando Rosario realizó una serie de recorridos en los que fotografió lo que había en su entorno, apoyándose en el uso de símbolos, ritos y vestimentas especiales. Centrándose en el cuerpo, el mundo vegetal y la escritura, Rosario tuvo una comunicación con la naturaleza.

Después de algunos años, la artista, ordena estas fotografías y decide transmitir sus vivencias por medio de un libro donde se reseñaran los encuentros que experimentó. Para ello buscó un apoyo económico al Fonca para la publicación del libro, dentro del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones.

Para algunos artistas el apoyo del Fonca ha sido invaluable y trascendente en el desarrollo de sus carreras; para otros ha sido insuficiente, inconsciente en cuanto a la realidad que vive al artista en nuestro país, y además arbitrario en el otorgamiento de las becas.

Los objetivos, virtudes y defectos del Fonca, son la materia de estudio en esta investigación.

Es aquí cuando el Profesor Mauricio Rivera me propone participar en el proyecto de diseño editorial del libro *Caminar para descifrar*.

Con base en este apoyo se definió el tema de investigación para esta tesis y su contenido, abordando en el marco histórico un aspecto significativo de la historia de México: el apoyo a la creación artística desde el Porfiriato hasta nuestros días.

Con la creación de las Academias, la Independencia, el período revolucionario, la consolidación política de las nuevas naciones, Guerras Mundiales, la consolidación cultural, cambios políticos, etc., llevarían con el tiempo a la independencia política de México.

México ha pasado por severas crisis, sin embargo, es en este período de transición donde ha sido estimulada la vida intelectual y artística de nuestro país. ¶

Capítulo

1

Las artes visuales y la política cultural del Estado mexicano en el siglo XX

- 1.1 1900-1910: los años dorados del porfiriato
- 1.2 El período posrevolucionario
 - 1.2.1 La creación de la Secretaría de Educación Pública
 - 1.2.2 El Instituto Nacional de Bellas Artes
- 1.3 El alemanismo y la “generación de la ruptura”
- 1.4 El salinismo y la creación del Conaculta

LAS ARTES VISUALES Y LA POLÍTICA CULTURAL DEL ESTADO MEXICANO EN EL SIGLO XX

1.1 1900-1910: LOS AÑOS DORADOS DEL PORFIRIATO

En los últimos años del siglo XIX se desarrolló en México la más eficaz dictadura modernizadora de toda América Latina, que propició un espectacular crecimiento económico en el país.

Juárez ocupó la presidencia desde 1858 hasta su muerte, en 1872. El año anterior Juárez había sido reelecto, y el general Porfirio Díaz se levantó en armas para protestar, pero fue derrotado. Unos meses después, al morir Juárez, de acuerdo con las leyes asumió la presidencia Sebastián Lerdo de Tejada, que era el presidente de la Suprema Corte de Justicia. Cuatro años más tarde, en 1876, cuando Lerdo de Tejada buscó que lo reeligieran, Díaz volvió a rebelarse; esta vez tuvo éxito y tomó el poder.

Cuando se levantó en armas contra Juárez y contra Lerdo de Tejada, Porfirio Díaz sostenía el principio de la “no reelección”; estaba en contra de que el presidente volviera a ser electo. Pero después él mismo se reeligió muchas veces. Su gobierno fue verdaderamente largo, de 1876 a 1911, con dos interrupciones: una de dos meses, entre 1876 y 1877, en que dejó el poder a Juan N. Méndez, y otra entre 1880 y 1884, cuando gobernó Manuel González.

El pueblo mexicano estaba hastiado del desorden y la guerra, y Díaz se propuso imponer la paz a cualquier costo.

Con mano dura, Porfirio Díaz trató de eliminar las diferencias de opiniones sobre asuntos de política, y se dedicó a mejorar el funcionamiento del gobierno. “Poca política y mucha administración” era el lema de ese tiempo. La paz no fue total, pero Díaz consiguió mantener el orden mediante el uso de la fuerza pública. Con el orden, aumentó el trabajo y se hizo posible el desarrollo económico.¹

El lema de Don Porfirio era “orden y progreso”, pero lamentablemente el “orden” existía bajo un sistema de represión e injusticia social, y el “progreso” era principalmente para los ricos.

México tuvo un crecimiento económico nunca antes visto. Pero el desarrollo favoreció a unos cuantos mexicanos y extranjeros. Con esto, la desigualdad entre los muy ricos, que eran muy pocos, y los muy pobres, que eran muchísimos, se fue haciendo cada vez más profunda.

Sin embargo, a medida que pasó el tiempo fue creciendo el descontento por la miseria en que se vivía y porque Díaz tenía demasiado tiempo en el poder. Por eso, cada vez fue más difícil

¹ <http://www.mexicohistoria.htm>

mantener el orden viviendo en un clima de represión: la fuerza de las armas se utilizó con gran violencia. Pero era ya imposible detener el deseo de cambio.

Durante el largo tiempo en que gobernó Díaz se realizaron obras importantes en varios puertos, y se realizaron 20,000 kilómetros de vías férreas. Las líneas de ferrocarril se trazaron hacia los puertos más importantes y hacia la frontera con los Estados Unidos de América para facilitar el intercambio comercial y para facilitar la circulación de productos entre distintas regiones de México, y como medio de control político y militar.

El correo y los telégrafos se extendieron por buena parte del territorio nacional. Se fundaron algunos bancos, se organizaron las finanzas del gobierno, se regularizó el cobro de impuestos, y poco a poco se fueron pagando las deudas.

Se fundó un Monte de Piedad y Caja de Ahorros. Asimismo, se promulgó en mayo de 1887 un nuevo Reglamento de Instrucción Primaria por medio del cual el Gobierno del estado absorbía los gastos de la educación elemental y, en junio de 1889, otra Ley Orgánica de Instrucción Pública que imponía el laicismo y dispuso convenientes reformas a la Escuela de Medicina.

Se hicieron grandes esfuerzos por extender la educación pública, lo que permitió que se educaran más niños y cada vez más gente pudo seguir estudios superiores y así se empezó a formar en todo el país una clase media de profesionales y empleados públicos. Se enriqueció la vida cultural con nuevos periódicos, revistas y libros escritos e impresos en México.

Se multiplicaron los caminos, puentes, edificios y escuelas. Los teatros presentaban compañías y actores europeos, y pronto el cinematógrafo fue conocido en todo el país.

La educación recibió un gran impulso. Se avanzó en las ciencias, las artes y la técnica. Se fundaron academias, teatros, museos y asociaciones artísticas y científicas. Como en Europa y el resto de América, hubo una profunda influencia de la cultura francesa que puede apreciarse en la mayoría de los edificios y los monumentos de la época:

El Teatro Nacional fue una de las grandes obras arquitectónicas encaradas por el régimen porfirista (1877-1911) para mostrar al mundo el nivel de desarrollo de la *cultura* del sistema imperante, a la que se buscaba comparar con la europea, del momento. A partir de 1900, y hasta su caída en 1911, el régimen de Porfirio Díaz se dedicó con ahínco a construir gran cantidad de obras públicas: el Palacio de Gobierno, el Palacio de Comunicaciones, el correo y otras, de las que cabe destacar el Teatro Nacional, actualmente Palacio de las Bellas Artes.

[...] La problemática política de la revolución a partir de 1911 va a hacer que estas obras permanezcan casi detenidas, hasta que lentamente se inauguran en 1934.²

Pero no todos tuvieron la misma perspectiva:

Si en cierto periodo del siglo XIX la arquitectura mexicana se vio casi desaparecer, pasando por las más banales expresiones académicas, hasta llegar a las innumbrables e innumerables verdaderas vergüenzas arquitectónicas del periodo porfiriano, que culminan con los abortos miserables que son el orgullo, aún hoy día, de la indescriptiblemente idiota burguesía mexicana, y que se llaman Teatro Nacional, Palacio de Comunicaciones, Casa de Correos, edificio del Centro Mercantil, monumento a Juárez, Casa de Mármol, residencia de Ignacio de la Torre, etcétera, y tantas otras lamentables edificaciones con que se destruyó el magnífico carácter arquitectónico de la ciudad de México; dízque para incorporar a la civilización europea y para enriquecer a unos cuantos mediocres adocenados ítalo-franco-mexicanos, ante cuyas sandeces babeaba el rastacuerismo de los más ilustres lacayos del dictador.³

Uno de los poetas más importantes, Amado Nervo, escribió la obra *Mar de la serenidad*. Los músicos de mayor relevancia fueron Juventino Rosas, autor del vals *Sobre las olas* y Ricardo Castro, quien fuera el primer concertista mexicano de categoría internacional.

Díaz fue el restaurador del orden, el “tirano honrado” que haciendo uso de un estilo claramente autoritario condujo a México por el camino del progreso. Para muchos dirigentes porfiristas el camino a la modernización pasaba por la europeización de un país rural y atrasado, aunque el modelo norteamericano también era tenido en cuenta.

La admiración de las clases altas por Don Porfirio Díaz se entiende a partir de su política económica que privilegia la inversión privada, nacional y extranjera, basada en la necesidad de modernizar las estructuras económicas para sacar al país de su estancamiento económico, político y social. Estrategia económica que busca la confianza y alianza con la clase dominante, a través de su política de “pan y palos”. Pan para las clases acomodadas y palos para las desprotegidas.

“Pan y palo” fue mucho más que una simple frase. Significó la alianza con los grupos de poder económico a quienes les otorgó todo tipo de privilegios, garantías y protección, para estimular la inversión de capitales. Mediante la confianza al capital y una

² Schávelzon, Daniel, *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, p 291.

³ Rivera, Diego, *La nueva arquitectura mexicana*, en Schávelzon, Daniel, [Com.], *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, p 314.

política de “puertas abiertas y de privilegios” logró atraer fuertes e importantes inversiones extranjeras, principalmente, americanas, inglesas, francesas, alemanas, entre otras.

Para las familias acomodadas, el concepto de Nación se limitaba al territorio mexicano y a la población que lo integra. Sin embargo, debe reiterarse, que para ellos, la “población” se conformaba únicamente con la “gente decente”, es decir, con aquellos que pertenecían a la clase acomodada, personas ricas, cultas, educadas y nobles. Y fue precisamente la “gente decente” quien le confirió el poder a Porfirio Díaz durante sus largos 30 años de dictadura. Para ellos, Díaz no ejerció una dictadura represiva, al contrario, desarrolló “un buen gobierno”, el cual generó paz y prosperidad. El afrancesamiento de la oligarquía porfirista los distancia social y culturalmente de las clases populares a quienes menosprecian por la práctica de costumbres y tradiciones grotescas y nada refinadas.

Las ricas familias porfiristas subestimaron el valor del indígena, del campesino y del obrero, para ellos la “plebe y los indios” eran tan cobardes o miedosos que no se atreverían a romper el orden social impuesto por Díaz. Porque aparte de ser cobardes y miedosos, eran incapaces de pensar y de demandar. La plebe y los indios, por sí solos resultaban inofensivos, pero si encontraban líderes, el panorama cambiaría.⁴

El arte, sea culto o popular, refleja valores y el momento histórico; y durante el porfiriato el arte oficial fue culto pero enajenado de la realidad nacional. De Europa se importaban los temas, los estilos y hasta los artistas; las obras producidas raras veces tocaban temas nacionales; sin embargo, surgió un estilo indigenista, inspirado por las investigaciones arqueológicas de la época y motivado en parte por el deseo de crear un arte mexicano. A pesar de las buenas intenciones, no lograron su objetivo. Falta una mayor comprensión del arte indígena y también una identificación real con el indígena, histórico y contemporáneo. Desgraciadamente el indigenismo nunca fue más que una moda curiosa al servicio del gobierno. En cuanto al arte popular:

Las clases populares también tenían sus expresiones artísticas, pero éstas tenían poco que ver con el cauce oficial. La caricatura política y el grabado popular de revistas, publicaciones ocasionales y volantes, informaban y divertían al pueblo, y las mejores le proporcionaban un medio para el goce estético. Estos dibujos también tenían una función pragmática: su dinamismo y su carácter dramático eran indispensables para captar la atención y el dinero de un público 84% del cual era analfabeto.⁵

⁴ <http://www.universidadabierta.edu.mx/Biblio/R/Ruiz%20Martha-Hacendado.htm>

⁵ Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano: época moderna y contemporánea*, tomo 1, p 221.

El grabador que mejor supo medir el pulso del pueblo fue José Guadalupe Posada, que en vida fue un artesano que aceptaba encargos de casi todas las publicaciones populares.

A pesar de que hubo dura censura; tanto los periódicos satíricos como otras publicaciones de la prensa barata continuaron floreciendo. En diversos periódicos se satirizó el abuso del gobierno e intrigas políticas, como la lucha por el sillón a la vicepresidencia: mostraban la corrupción política, los efectos de la modernización en México y los conflictos sociales.

Con respecto a la religión; los católicos o grupos comenzaron a experimentar una seria división; pues mientras que la cúpula estaba aliada al régimen de Porfirio Díaz, por otra parte se empezaban a consolidar las agrupaciones sociales de oposición, siempre con miras de cambio legales y pacíficas.

Para 1908 fue fundado el Círculo Católico Nacional, agrupación con aspiraciones políticas, antecedente directo del Partido Católico Nacional (PCN), creado en 1911 en el que se advierte la influencia del Arzobispo de México José Mora y del Río en la oposición al régimen porfirista. Con ello dio inicio el movimiento del Catolicismo Social.⁶

El PCN anunció un programa muy amplio que aceptaba la separación de la Iglesia y el Estado y las libertades de enseñanza, asociación y conciencia en acuerdo con el catolicismo social, bajo el lema de “Dios, Patria y Libertad”.

La violenta revuelta de 1910 contra el régimen de Porfirio Díaz restallaba una y otra vez durante los diez años siguientes, tiempo en que la silla presidencial estuvo muchas veces vacante.

Paulatinamente se dieron levantamientos principalmente en los estados del norte hasta lograr la renuncia de Díaz a finales de mayo de 1911.

La Revolución y el porfirismo aportaron a México una “cultura social” y un “nacionalismo espiritual”. ¶

1.2 EL PERÍODO POSREVOLUCIONARIO

Ya para 1920, Álvaro Obregón, caudillo triunfante de la Revolución, se propuso centralizar el mando apoyándose en las organizaciones obreras, campesinas y de masas, que desde agosto de 1919 había pactado con la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM).

Esta época es la que da inicio al México posrevolucionario en la que la necesidad primordial fue la reconstrucción y la búsqueda de una nacionalidad, después de diez años de guerra civil, la llegada de los avances tecnológicos y la negativa del reconocimiento de

⁶ <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/index.asp>

Estados Unidos condicionada a una solución de los asuntos del petróleo y los bienes dañados de sus ciudadanos. Se dio inicio también al reparto agrario y a la creación de instituciones financieras.

La inauguración del período presidencial del antiguo líder revolucionario Álvaro Obregón, en 1920, inició ese período de esperanza y optimismo en que nació el movimiento muralista, auspiciado por José Vasconcelos:

El muralismo es un compromiso público del Estado, que sigue reconociendo oficialmente, todos los días, su carácter de heredero de un proceso revolucionario. Así, el muralismo se incorpora a la versión cultural de la unidad nacional, fruto del cuidadoso y desventajoso juego de clases. El Estado acepta que su cultura nació y se afirmó en la Revolución Mexicana. Esa consignación, cuya importancia profunda todavía se manifiesta en el régimen del presidente Cárdenas, sigue después manejándose como prueba de equilibrio político y social.⁷

Cuando Obregón se acercaba al cuarto año de su período presidencial, los problemas políticos empezaron a salir a la superficie. La hostilidad hacia los murales y sus pintores aumentó.

La aparición de los muralistas en México después de 1921 fue un factor importante de las discusiones de las décadas de 1920 y 1930 acerca del compromiso del arte con los problemas sociales y políticos, se decía que el arte era para el pueblo. Aunque propicio, en forma simultánea, arrogancia y conformismo.

Desde el porfiriato, el indígena no tuvo cabida dentro de la evolución moral y social de México, y:

Se debe a Manuel Gamio y a los primeros estudiosos de una antropología social aplicada el haber vuelto los ojos al indio y poner en práctica un programa de “desarrollo moral, económico y artístico de las llamadas razas indígenas”.

Los muralistas introducen al indio como actor de revoluciones, como explotado, como reivindicador, como héroe anónimo, como triunfador, de mil maneras, pero siempre en el marco verdadero: el de la lucha de pobres contra ricos, de desposeídos contra poseedores, de víctimas contra verdugos. Por eso, la *Declaración social, política y estética del Sindicato de Técnicos, Pintores y Escultores*, que resume la ideología de la producción muralista, se dirige, en primer término: “A las razas nativas humilladas a través de los siglos.”

Sin embargo, la figura indígena que aparece en los murales posrevolucionarios varía según la concepción particular de cada muralista, la función del edificio donde se representa, así como por la fecha y el momento político de su factura. [...] ⁸

⁷ Ades, Dawn, *Arte en Iberoamérica*, 1820-1980.

⁸ Rodríguez Prampolini, Ida, *La figura del indio en la pintura del siglo XIX: fondo ideológico*, en Schávelzon, Daniel, [Comp.], *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, p 216.

Sin la Revolución —observa Octavio Paz— esos artistas no se habrían expresado o sus creaciones habrían adoptado otras formas; asimismo, sin la obra de los muralistas, la revolución no habría sido lo que fue. El movimiento muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y el pasado de México, algo que el sacudimiento revolucionario había puesto a la vista: la verdadera realidad de nuestro país no era la que veían los liberales y los porfiristas del siglo pasado sino otra, sepultada y no obstante viva... Todos tenemos nostalgia y envidia de un momento maravilloso que no hemos podido vivir. Uno de ellos es ese momento en el que, recién llegado de Europa, Diego Rivera vuelve a ver, como si nunca la hubiese visto antes, la realidad mexicana.⁹

En 1923, a través del *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (que firman David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Rivera, Orozco y Carlos Mérida), el optimismo mesiánico populista nacionalista llega a su esplendor:

*El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas... Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.*¹⁰

Quizá lo más excepcional de la Escuela Mexicana de Pintura, es su creencia en el pueblo, su exaltación de la lucha revolucionaria, su insistencia en otorgar el culto de los héroes y su fe en la eficacia remodeladora de los murales. Casi sin variantes, a este nacionalismo cultural se le ratifican los antiguos encargos: la adquisición de una identidad nacional, la aspiración de originalidad, la captura artística de lo genuino mexicano, el sistema de recompensas psicológicas para quienes han nacido en el atraso.

Así, el muralismo se incorpora a la versión cultural de la unidad nacional, fruto del cuidadoso y desventajoso juego de clases. El Estado acepta que su cultura nació y se afirmó en la Revolución Mexicana.

Expresión óptima de lo que engendró y propició en arte y cultura la Revolución Mexicana, el muralismo, la Escuela Mexicana de Pintura, nos trajo, y en profusión, mitologías y mitomanías, didácticas y estéticas. Pero también (y gracias

⁹ Monsiváis, Carlos, *El arte y la cultura nacional entre 1910 y 1930. La Escuela Mexicana de Pintura*, en Schávelzon, Daniel, [Comp.], *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, p 303.

¹⁰ *Ídem.*

a la fuerza de la espléndida etapa inicial, cuando se creaba alucinadamente en la Preparatoria de San Ildefonso y en la Secretaría de Educación y en Chapingo, cuando el nuevo país se reveló y se extendió y, de algún modo singular, se cumplió en el impulso y grandilocuencia pictóricas; cuando hizo falta saber cómo éramos para enterarnos de quiénes podríamos ser y la noción de identidad fue primeramente un problema de identificación visual que resolvieron el cine y la pintura) el muralismo contribuyó violentamente a darle forma a una aspiración de destino, a la gana de independencia y autonomía en todos los órdenes.¹¹

José Vasconcelos imprimió una orientación creativa y estética a la educación nacional, gracias a él, se inicia la campaña educativa y cultural más importante que ha tenido nuestro país; él ha sido uno de los grandes secretarios de educación en México. Buscó establecer los valores de nuestra cultura sin descuidar los valores fundamentales y eternos de la cultura universal.

Incitó a los estudiantes a manifestarse, a los universitarios y a un sector muy amplio fundamentalmente de clase media a moverse a una empresa cívica y piadosa, política y cultural, para recobrar moralmente a México.

Vasconcelos se empeña en armar y defender estéticamente a la nación; comprometiéndose con el programa de los murales, dejando a los artistas en total libertad para elegir sus temas, aunque no compartía muchas de las opiniones del Sindicato de Pintores acerca del arte colectivo, y creía apasionadamente que a los mexicanos solo era posible ganárselos tocándoles la sensibilidad estética.

La relación entre el arte radical y la política revolucionaria fue un problema más importante en América Latina de lo que pudo ser en la Europa de aquel tiempo; y la respuesta de los escritores, los artistas y los intelectuales de todo tipo estuvo marcada muy especialmente por la Revolución Mexicana y la Revolución Rusa. El impacto de la Revolución Mexicana fue inmenso, y las actividades de los muralistas mexicanos para dar su interpretación y extender los ideales de la Revolución, para promover la idea de un arte en el pueblo y para colaborar en la creación de un nacionalismo cultural bajo condiciones revolucionarias fue mucho más allá del propio México, siendo todos ellos factores importantes en los debates culturales y artísticos de la época.

En 1937 fue fundado el Taller de la Gráfica Popular, donde se producían grabados cómicos, satíricos y pintorescos. Se dio una considerable interacción entre los diarios y publicaciones periódicas de tipo satírico de Europa y América. Se caracterizó por ser un periódico satírico: político y social con abundancia de caricaturas.

¹¹ *Ibidem.*, p 304.

Y mientras que varios movimientos mantenían el principio de la unidad orgánica de la revolución en el arte y la política, otros insistían en la autonomía del arte. Probablemente estas imágenes de México, consiguieron el favor de los sucesivos gobiernos.

Se dice que una las mejores épocas artísticas, fue una etapa de sangre; pero, ¿de qué sirvieron las guerras, si había el prejuicio de que era ocioso ocuparse en el arte en medio de las luchas y las desgracias civiles? El arte era lo superfluo; y en último caso, se decía, su progreso vendrá después naturalmente, como consecuencia de los demás adelantos.

Al terminar el periodo de Obregón, éste favoreció a Plutarco Elías Calles como su sucesor, a finales de 1924. Calles propuso desde el primer momento la sumisión definitiva de la Iglesia al Estado, pues creía que la fanatización del pueblo provocada por el clero era la causa de todos los males de México.

Una vez en el poder, su prioridad fue la reconstrucción económica, el reparto agrario, y la modernización de la educación y el ejército, a pesar de que la situación del país era delicada.

Así, el gobierno se fue preocupando más y más por la educación artística, considerando que así sembraría en todas las clases sociales una riqueza, haciendo progresar todas las industrias y despertando y formando el buen gusto.

Y aunque el progreso de las bellas artes en México quizá fue más lento que el de las letras, se sabe que los mexicanos cultivan esmeradamente las artes, el dibujo y la música. Si en la época posterior a la independencia esta predisposición artística no tuvo más brillantes manifestaciones, seguramente se debió a las agitaciones políticas que perturbaron al país por muchos años, no permitiendo el cultivo de las bellas artes, *que no florecen sino a la sombra de la paz y estimuladas por la riqueza pública.*

En el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) las medidas revolucionarias (reforma agraria, fortalecimiento de sindicatos, educación socialista y expropiación petrolera) beneficiaron al pueblo pero también despertaron una activa oposición de terratenientes, patronos, la iglesia y parte de la clase media de las ciudades. Todas estas fuerzas identificaron a Cárdenas como un peligro comunista y se defendieron atacando.

Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, habían pintado ya la parte medular de su obra y quizá como reflejo o consecuencia de los cambios que se iniciaban en México, el muralismo, más identificado con las etapas activas de la revolución, empezó a declinar, y con él se inició imperceptiblemente la salida de la corriente mexicanista. Había sido la primera vez en que por un lapso de tiempo se apreció a los indios y su cultura: la grandeza de su pasado, los logros de su civilización, las piezas arqueológicas, las máscaras y demás.

En pintura empezaron a cobrar fuerza Rufino Tamayo, Juan Soriano, Carlos Mérida, Pedro Coronel, Juan O’Gorman y Chávez Morado.

Estando en la presidencia Manuel Ávila Camacho (1940-1946), en varias ciudades hubo manifestaciones de miles para protestar por la educación. En realidad, Ávila Camacho moría por quitarse de encima la educación socialista.

Así como en pintura el nacionalismo perdió terreno, en música ocurrió algo semejante: la gran corriente nacionalista, inventiva e imaginativa, *empezó a declinar a favor de la vanguardia internacional*.

Casi desapareció del mapa la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, que tanto ruido había armado en la década anterior. En cambio, causó sensación la presencia de José Vasconcelos en la Biblioteca Nacional.

En 1942, el cine mexicano se hallaba en plena expansión. Era un excelente negocio y los estudios cinematográficos no paraban de producir películas con los actores de moda. Iniciaba la afamada Época de Oro del cine nacional, cuando se tenía conquistado el mercado interno y se dominaba también el de Centro y Sudamérica.

Sin embargo, era difícil contener el descontento popular; para el pueblo era evidente que el gobierno era incapaz de contener la escasez y los aumentos de precios, por mucho que se hablara de unidad y solidaridad nacional.

Para distraerse de la carestía, el pueblo contaba con las carpas y con los deportes: el box, los toros, el beisbol y el fútbol, por ejemplo.

Los principales periódicos eran *El Universal*, dirigido por Miguel Lanz Duret, *Excélsior*, de Rodrigo del Llano, *El Nacional*, *Novedades*, *El Popular*, dominado por la izquierda lombardista, y *La Prensa*. Las revistas de mayor circulación eran *Hoy*, *Mañana*, *Jueves*, *Voz* y *Revista de Revistas*. En la radio, después de la XEQ, la estación más poderosa era la XEW.

En diciembre de 1946, Ávila Camacho entregó la banda presidencial a Miguel Alemán Valdés, quien planteó que México se democratizaría, habría modernización industrial, exaltación de la mexicanidad, lucha contra los funcionarios deshonestos y un “gabinete de trabajo, no de política”, compuesto por flamantes técnicos y universitarios, se proponía impulsar la industria eléctrica, química, siderúrgica, mecánica y petrolera, así como los transportes, pues todo esto era indispensable para apoyar la famosa industrialización. ¶

1.2.1 LA CREACIÓN DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

De acuerdo con las ideas defendidas por Carranza acerca de la autonomía municipal, en la Constitución de 1917 se suprimió la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, pues contraria a la aspiración de democratizar la administración educativa, sólo abarcaba al Distrito Federal y los territorios federales.

A pesar de las buenas intenciones, los municipios fueron incapaces de afrontar la problemática educativa y ya para 1919, la educación pública resentía gravemente la falta de una adecuada organización: tan sólo en el Distrito Federal, quedaban abiertas 148 de las 344 escuelas existentes en 1917.

Para cumplir con la democratización de la administración educativa, y con los postulados del Artículo Tercero Constitucional, era ya necesaria una acción a nivel nacional, pues no bastaba con sólo declarar la educación gratuita, laica y obligatoria: se necesitaba tomar medidas para realizarla.¹²

El viernes 22 de octubre de 1920 se presentó ante los diputados un documento de la mayor importancia política y cultural. Se trataba de un proyecto firmado por el entonces rector de la Universidad Nacional, José Vasconcelos, quien se había revelado como uno de los más firmes partidarios de dar a la educación carácter federal, fechado el 6 de octubre anterior, proponiendo reformas a la Constitución con el objeto de federalizar nuevamente la educación pública. Lo que llevaba el título: “Proyecto de creación de una Secretaría de Estado”.

El proyecto de reformas al artículo 14 transitorio y a la fracción XXVII del artículo 73 iba acompañado de un amplio proyecto de ley para la creación de una nueva dependencia: la Secretaría de Educación Pública Federal.¹³

Vasconcelos asumió las tareas educativas desde la perspectiva de la vinculación de la escuela con la realidad social; en su discurso de toma de posesión como rector de la Universidad afirmó:

“Al decir educación me refiero a una enseñanza directa de parte de los que saben algo, en favor de los que nada saben; me refiero a una enseñanza que sirva para aumentar la capacidad productiva de cada mano que trabaja, de cada cerebro que piensa [...] Trabajo útil, trabajo productivo, acción noble y pensamiento alto, he allí nuestro propósito [...] Tomemos al campesino bajo nuestra guarda y enseñémosle a centuplicar el monto de su producción mediante el empleo de mejores útiles y de mejores métodos. Esto es más importante que distraerlos

¹² http://www.sep.gob.mx/wb2/sep/sep_566_historia_de_la_secretaria

¹³ Carbó Teresa, ed., *El nacimiento de una Secretaría (Documentos sobre la creación de la SEP: 1920-1924)*, p 3.

en la conjugación de los verbos, pues la cultura es fruto natural del desarrollo económico [...]”¹⁴

En la exposición de motivos, que firmaba Vasconcelos pero en la que también agradecía a varios de los hombres más ilustres del ambiente intelectual del momento, se extiende el mejor comentario posible al proyecto de la Secretaría de Educación, por boca de su promotor y de quien diera el primer impulso místico a la empresa alfabetizadora de un país entero.

Se hablaba de la población meta a la que se dirigiría la acción de la nueva Secretaría —el país entero—; de las modalidades de la educación, desde sus niveles “más humildes”, las escuelas especiales para las más complejas. Es ahí cuando se inició (en el período post-revolucionario), junto con la planeación educativa a nivel nacional, el tratamiento de la población indígena y de sus problemas económicos, políticos y sociales como un tema básicamente educativo y por lo tanto, solucionable por esa vía.

“Para Vasconcelos la educación era, antes que nada, la defensa de la cultura y no la cuestión económica que los positivistas habían subrayado en la época de Díaz. Imaginaba una escuela cuyo fin estaba en fomentar una cultura esencialmente mexicana, que él concebía alineada a la cultura hispánica, principalmente española y latino europea. Su escala de valores no incluía a la contribución del indio. México era hispánico, y cuando no, su civilización debía conformarlo a ese modelo.”¹⁵

En la exposición de motivos se hablaba también de la política editorial, de las bibliotecas, del uso del español como forma del patriotismo e instrumento de la tan ansiada unidad nacional (eran ésos tiempos difíciles), del auspicio de las artes, rubro en el que de manera más palpable que en otros dejó Vasconcelos una huella profunda y visiblemente unida a su Secretaría; también de las formas masivas de difusión cultural: conferencias, exposiciones, conciertos, uso de la radio y del cinematógrafo, antecedentes de confiada y científica modernidad.

Las comisiones aludían a la creación de la Secretaría de Educación Pública como la satisfacción de “un vasto anhelo nacional” que respondía a la necesidad de unificar lo que caracterizaban como “nuestra anárquica legislación educacional” y tendiente a acabar con “el desbarajuste existente en nuestra patria en materia de educación pública”.¹⁶

¹⁴ http://www.sep.gob.mx/wb2/sep/sep_566_historia_de_la_secretaria

¹⁵ Carbó Teresa, ed., *El nacimiento de una Secretaría (Documentos sobre la creación de la SEP: 1920-1924)*, p 21.

¹⁶ *Ibidem.*, p 7.

Se dijo:

Se tratará de hacer, “un organismo disciplinado y extenso que abarque esa hermosa palabra que ha entrado ya de lleno en todas las conciencias del mundo entero, que se llama educación nacional del pueblo”.

Se afirmó también que la Secretaría de Educación Pública Federal iba a “difundir en todo el país no sólo la enseñanza de la abogacía, no sólo vamos a crear profesionistas, sino que lo que se va a crear, antes que todo y sobre todo, va a ser buenos artesanos, buenos obreros; va a educarse al pueblo, va a desanalfabetizarse...”¹⁷

El proyecto preveía una amplia política de carácter integral para con los grupos indígenas, y en general para toda la población mexicana.

La proposición, es por demás decirlo, se aprobó, y el Departamento de Educación y Cultura para la Raza Indígena pasó a formar parte de la Secretaría de Educación Pública. Con esta sesión se cierra dentro de la Cámara de Diputados el ciclo que pudiera considerarse estrictamente de creación de la Secretaría de Educación.

Con estas ideas, se creó la Secretaría de Educación Pública el 25 de septiembre de 1921 y se publicó en el Diario Oficial el decreto correspondiente.

El presidente Obregón firmó el decreto que establecía una Secretaría de Estado que se denominaría Secretaría de Educación Pública, el cual fue publicado en el Diario Oficial el día lunes 3 de octubre. La SEP había nacido después de un proceso no poco laborioso.

Las dependencias y funciones asignadas a la misma incluían, por ejemplo, la Universidad Nacional (aún faltaban varios años para el otorgamiento de la autonomía) y la Escuela Nacional Preparatoria, los jardines de niños, primarias, secundarias y normales sostenidas por la Federación en todo el territorio nacional, los departamentos de Bellas Artes, de Biblioteca y Archivo, Escolar y de Educación y Cultura Indígena, el Conservatorio Nacional de Música y la Academia Nacional de Bellas Artes. Se otorgaba a la SEP un importante papel como difusora de la cultura en general y con bastante ingerencia en la cultura artística del pueblo. Se incluían también los ya mencionados medios modernos de educación: conciertos, teatros, conferencias, cinematógrafo y concursos culturales.¹⁸

¹⁷ *Ibidem.*, p 9.

¹⁸ *Ibidem.*, p 15.

Esta vez la Federación asumía la responsabilidad de la educación pública fuera del Distrito Federal y territorios como una amplia empresa que se ligaba íntimamente a un proyecto de país en el cual las cosas cambiaban con rapidez.

El 12 de octubre del mismo año [1921], el Lic. José Vasconcelos Calderón asume la titularidad de la naciente Secretaría.¹⁹

Como Secretario de Educación Pública, Vasconcelos insistía en un proyecto de Ley Orgánica de la Secretaría de Educación Pública. Ya para ese entonces, septiembre de 1923, la Secretaría funcionaba con las características que él y sus colaboradores le habían destinado, pero asimismo funcionaba, como él lo decía, “sin una ley que le diera forma”. Habían sido años intensos, y la nueva dependencia había gastado sus presupuestos en las múltiples tareas que la época y su programa requerían.

La estructura básica que Vasconcelos proponía para la Secretaría de Educación Pública se organizaba en siete grandes divisiones: una Secretaría, un Departamento Administrativo, y cinco departamentos más: el Escolar, el de Bibliotecas, el de Bellas Artes, el de Cultura Indígena y el de la Campaña contra el Analfabetismo.

El Departamento de Bellas Artes tendría a su cargo el desarrollo y fomento de las bellas artes en todo el territorio del país, aunque un criterio estrecho pudiera afirmar que esta rama de la cultura no debe corresponder al Estado. La ley general definiría las instituciones que se sostendría *con fondos del Estado*, tales como museos, academias de pintura y escultura, conservatorios de música, etc.,

En julio de 1924 Vasconcelos abandonó la Secretaría y en 1925 se alejó del país. Dejaba tras de sí una institución amplia y moderna para su tiempo, y una huella duradera en el estilo de la educación pública en el país. Con o sin Ley Orgánica, la Secretaría se había conformado según el espíritu que él impulsara. Su sucesor, Bernardo Gastélum, envió a la cámara a mediados de su breve gestión, en octubre de 1924, un nuevo proyecto de Ley Orgánica de la Secretaría de Educación en el que incluía algunas reformas de importancia: la conversión del Departamento de Cultura Indígena en uno de los departamentos fundamentales, y la transformación del Departamento de Campaña contra el Analfabetismo en el Departamento de Enseñanza Técnica e Industrial. Como fundamentación a esta última medida, Gastélum afirmaba que el objetivo era no sólo desanalfabetizar “enseñando el alfabeto que por sí solo constituye una enseñanza muerta, sino que junto con él, se enseñará un oficio o una pequeña industria

¹⁹ http://www.sep.gob.mx/wb2/sep/sep_566_historia_de_la_secretaria

que dé a los desanalfabetizados lo que más necesitan: un medio de vivir.”

A continuación se mencionan los apartados de esa ley de 1924, que se refieren a las artes y la difusión cultural (las cursivas son mías).

LEY ORGÁNICA DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
De las funciones de la Secretaría de Educación Pública

Artículo 1°. Corresponde a la Secretaría de Educación Pública Federal:

- I. Promover la organización y funcionamiento de escuelas de todo género en todo el territorio nacional, y
- II. *El fomento de la cultura y de las bellas artes.*

De las dependencias de la Secretaría de Educación Pública Federal

Artículo 3°. Dependerán de la Secretaría de Educación Pública en la forma que esta ley determina, los establecimientos siguientes, que antes correspondían a autoridades diversas:

- I. La Universidad de México, con todas sus dependencias actuales, más la Escuela Nacional Preparatoria, que formará parte de ella, junto con los institutos nacionales de investigación científica que dependían de la Secretaría de Instrucción Pública y *Bellas Artes* cuando dejó de existir, así como los que en lo futuro se le incorporen.

De la organización y dependencias de la Secretaría de Educación Pública Federal

Artículo 4°. La Secretaría de Educación Pública, con las instituciones ya mencionadas y las demás que se le incorporen o funden, se organizará en siete grandes divisiones, a saber: Secretaría, tres departamentos fundamentales: Escolar, Bibliotecas y *Bellas Artes*; dos departamentos auxiliares: el de Cultura Indígena y el de Campaña Contra el Analfabetismo y un departamento de carácter general: el Administrativo.²⁰

Departamento de Bellas Artes

Artículo 14. El Departamento de Bellas Artes tendrá a su cargo:

- I. La Academia Nacional de Bellas Artes;
- II. El Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología;
- III. El Conservatorio Nacional de Música;
- IV. Las academias e institutos de bellas artes que con recursos de la Federación o cantidades aportadas por ésta, se organicen en los Estados;

²⁰ Carbó Teresa, ed., *El nacimiento de una Secretaría (Documentos sobre la creación de la SEP: 1920-1924)*, p 158-159.

V. Los conservatorios de música que se creen en los Estados con fondos o subsidios federales;

VI. Los museos que se establezcan, ya sean en el Distrito Federal o en los Estados, con fondos o subsidio federal;

VII. La Inspección General de Monumentos Artísticos o Históricos;

VIII. La inspección, conservación y cuidado de los monumentos arqueológicos, en todo el territorio de la República;

IX. La propiedad literaria, dramática y artística;

X. El fomento del teatro nacional;

XI. En general, el fomento de la educación artística del pueblo, por medio de conferencias, conciertos, representaciones teatrales, musicales o de cualquier otro género;

XII. La exposición de obras de arte y la propaganda cultural por medio del cinematógrafo y todos los medios similares y las representaciones y concursos teatrales, artísticos o culturales, en cualquier parte del país, y

XIII. Para la mejor distribución del trabajo, en el reglamento respectivo se señalarán las atribuciones de las tres direcciones siguientes:

a. Dibujo.

b. Música, canto y baile o cultura estética.

c. Educación física.

Tipo de escuela

Artículo 15. Se procurará que cada escuela sea el centro donde concurren las enseñanzas de los tres departamentos: el Escolar, con la instrucción general obtenida de materias teóricas y de trabajos prácticos; el de Bibliotecas, proporcionando los mejores libros y *el de Bellas Artes educando, siempre que sea posible, por medio de especialistas en la música, el dibujo, la calistenia y el baile.*²¹

La creación de la Secretaría de Educación Pública satisfizo el inmenso anhelo nacional, de unificar nuestra educación, y lograr así una educación integral, armónica, honesta, con respeto, compromiso e igualdad; teniendo como propósito esencial crear condiciones que permitan asegurar el acceso a una educación de calidad, en el nivel y modalidad que la requieran y en el lugar donde la demanden. ¶

1.2.2 EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

El Instituto Nacional de Bellas Artes, creado durante el gobierno de Miguel Alemán, es considerado un instrumento para el fomento de las artes, difundiendo las disciplinas artísticas y las manifesta-

²¹ *Ibidem.*, p 163-164.

ciones culturales. Según el documento del Programa Nacional de Cultura 2001-2006, publicado en su propia página de internet:

El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), creado en 1946, es la dependencia cultural responsable del fomento, conservación y difusión de las artes y las manifestaciones culturales más representativas de México y de otras naciones; así como de la educación e investigación artística en México; protección y preservación del patrimonio; fomentar el conocimiento de nuevas corrientes artísticas.²²

Con la creación del CNCA, el INBA pasó a formar parte de su estructura básica. El INBA administra la principal red de museos y centros de investigación, conservación y formación artística.²³

Entre sus antecedentes se menciona lo siguiente:

El cardenismo le da gran importancia al patrimonio cultural. Este Instituto ha concientizado a los mexicanos a través de la educación, el civismo y la difusión, sobre nuestro patrimonio. Por su parte los maestros tuvieron en sus manos la promoción cultural de la lectura, la iniciación a las artes, la vinculación con el desarrollo social. Todo esto dio lugar a otro perfil cultural que está representado por el promotor del patrimonio tangible.

La fundación de este Instituto, genera también una nueva clase de promotores que tuvieron gran influencia en el siglo anterior, es decir los dedicados a las artes.²⁴

La labor del Departamento de Bellas Artes para desarrollar y fomentar las bellas artes en todo el territorio nacional fue reducida. Implicaba disponer, además de recursos, de un conocimiento sistemático sobre el desenvolvimiento del arte en México, y los instrumentos para lograrlo no estaban del todo disponibles. La historia del arte mexicano requería en ese momento, como ahora, de un desarrollo intenso a nivel académico elaborando estudios críticos, históricos y sociológicos pertinentes. Sin los espacios adecuados y los especialistas preparados, no se podía pensar en desarrollar un programa de esta índole, ni una labor como la que le fue encargada al Departamento de Bellas Artes.

Esa necesidad de reorganizar e impulsar a fondo las tareas de creación e investigación, de educación, promoción y difusión del arte nacional condujo, durante el gobierno de Miguel Alemán, a la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes.

La Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes [...] publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 31 de

²² <http://www.conaculta.gob.mx/programa/122.htm>

²³ <http://www.cnart.mx/espacios/inba.htm>

²⁴ <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/11jul/>

diciembre de 1946, enuncia los postulados en los que se basa la acción estatal en materia artística y que se resume en las siguientes afirmaciones:

- a. La más sincera y vigorosa expresión del espíritu nacional se produce por medio del arte.
- b. El arte es una manifestación a la que debe atribuirse una expresión de naturaleza nacional.
- c. Al Estado le interesa, preferentemente, el arte que sea expresión del espíritu nacional.

El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura empieza a funcionar el 1 de enero de 1947 como organismo dependiente de la Secretaría de Educación Pública, pero con independencia técnica, económica y con personalidad jurídica propia.

El artículo segundo de su Ley Orgánica establece los objetivos del Instituto, que son básicamente dos:

1. El cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes.
2. La organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las bellas artes, y de la educación artística y literaria comprendida en la educación general.

Estos objetivos tienen la necesidad de:

- Procurar la conservación del legado artístico del país,
- Apoyar la creación de un arte nacional,
- Proporcionar a los artistas espacios donde puedan crecer, desarrollarse y obtener elementos, teóricos y prácticos para hacer fructificar sus aptitudes artísticas,
- Procurar el contacto e intercambio con el arte y los artistas internacionales como un estímulo más del arte nacional.²⁵

En las tres décadas anteriores a la fundación del Instituto, el desenvolvimiento del arte mexicano dio fuentes importantes de sustento cultural. El muralismo, la revolución, la comedia mexicana, la escuela nacionalista en música, etc., avanzaron en la identificación de lo propio, incorporando en sus formas y lenguajes artísticos aspectos de la vida rural y urbana, económicos y sociales.

A la búsqueda del tema nacionalista se une también una búsqueda conceptual del arte, encaminada a la renovación de los estilos, al encuentro de nuevas técnicas, al ensayo de nuevos lenguajes de expresión artística y a la interacción de las diversas disciplinas del arte.

Es así como el Instituto Nacional de Bellas Artes inicia sus actividades bajo el propósito de apoyar la creación artística, impartir educación artística e impulsar la promoción y la difusión del arte de nuestro país.

En esta tarea de fomentar la práctica del arte y la creación artística, el Instituto ha empleado a lo largo de su trayectoria las

²⁵ *Signos. El arte y la investigación*, p. 14.

formas más variadas; como los certámenes, festivales, publicidad, otorgamiento de becas, foros, apoyo financiero, encargos y adquisición de obras, recitales, conciertos musicales, creación y presentación de espectáculos dancísticos y teatrales, creación de museos y galerías, presentación de exposiciones de pintura, escultura, grabado, dibujo, etc., organización de eventos académicos como son las mesas redondas, los encuentros, coloquios o simposios.

La trayectoria que ha tenido la investigación artística en el Instituto Nacional de Bellas Artes, se puede distinguir tres etapas.

La primera, que va de 1947 a 1972, se caracteriza porque la investigación queda asignada como propósito a realizar por las dependencias sustantivas del Instituto; es decir, los departamentos, luego direcciones de música, de artes plásticas, de teatro, de danza, de arquitectura y de literatura, encargadas también de las actividades de preservación, educación, promoción y difusión.

La segunda etapa, que abarca de 1973 a 1982, se identifica por la creación sucesiva de centros encargados de la investigación, de la documentación e información, o bien, de las tres actividades, en las diversas disciplinas artísticas, y para la atención de alguno de los aspectos vinculados con el arte, como es la educación artística.

Finalmente, la tercera etapa se inicia en 1983 con el establecimiento de la Dirección de Investigación y Documentación de las Artes (DIDA), dependencia de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas, encargada de agrupar los diversos centros de investigación existentes en el INBA.²⁶

En el mismo documento se lee lo siguiente (las cursivas son mías):

[...] Se fortalecerá la presencia internacional de México con intercambios de calidad, se difundirá el arte contemporáneo como manifestación de la vanguardia nacional y se llevará a cabo una sólida difusión de nuestras artes en el exterior. *Por otra parte, se detectarán mecanismos de financiamiento que convengan al fomento de las artes* y respeten los derechos de los mexicanos sobre el patrimonio artístico de la nación y se promoverán recursos legales y/o fiscales que faciliten y hagan más atractiva la participación privada.

[...] Hoy, cuando “estamos ya en un nuevo siglo y en otro México, muy diferente al del siglo pasado”, el INBA, dijo Ignacio Toscano, crea la Coordinación Nacional de Artes Visuales (antes Coordinación Nacional de Artes Plásticas) donde se ponderará además de las manifestaciones tradicionales como

²⁶ *Ibidem.*, p. 16-17.

la pintura, la escultura, la gráfica y la fotografía, los lenguajes vanguardistas como el performance, la instalación, el video y otras derivaciones específicas del conceptualismo y el arte no objetual.

[...] Son tiempos de un INBA incluyente, de sumar esfuerzos, y en este sentido, el Instituto se coordinará con la Secretaría de Educación Pública para impulsar la educación no formal a través de las artes visuales.²⁷ ¶

1.3 EL ALEMANISMO Y LA “GENERACIÓN DE LA RUPTURA”

Miguel Alemán Valdés tomó posesión de la presidencia de México el 1 de diciembre de 1946, haciéndose notar desde sus primeros días de gobierno por su ambición de progreso.

Entre sus primeros planes se hallaba la democratización del país y la lucha por mejores condiciones de vida del pueblo, que para esas alturas resentía cada vez más la carestía y la inflación.

Invirtió mucho dinero en obras de irrigación, electrificación y caminos, también se canalizaron fuertes créditos a bajos intereses.

Para entonces, el presidente Alemán había inaugurado la carretera Panamericana, que, al menos en teoría, conectaba a todo el país. Llevó acabo también grandes obras de electrificación e irrigación para los agricultores privados, expandió el Seguro Social, abrió avenidas en la capital, construyó los primeros multifamiliares y el viaducto, primera obra “moderna” en la Ciudad de México; levantó un nuevo aeropuerto un poco más allá del viejo de Balbuena, inició también la erección de la Ciudad Universitaria, e incluso la inauguró en 1952 con el rector Luis Garrido, cuando la obra apenas se podía entrever (en realidad **CU** empezó a funcionar hasta 1954). Alemán seguía la costumbre de iniciar obras y de inaugurarlas en la condición que estuviesen: por lo general, a medias, y así se quedaban porque al fin y al cabo ya se habían inaugurado. Alemán también dejó muchas obras inconclusas, y una buena cantidad de ellas ya no fueron terminadas por Ruiz Cortines, pues, después de todo él más bien se dedicó a descabezar al alemanismo.²⁸

Todo parecía óptimo y seguro en el gobierno de Miguel Alemán, pero las condiciones distaban de ser favorables, especialmente en cuestiones económicas.

Surgió un fuerte sentimiento antiestadounidense, el hecho de que ellos ganaran mucho más dinero y que alcanzaran mejores condiciones por lo mismo que hacían los mexicanos, propició que aumentaran los ilegales a Estados Unidos, a pesar de que se iniciaron

²⁷ <http://www.cnart.mx/espacios/cnca.htm>

²⁸ Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, p. 107.

deportaciones masivas y las autoridades migratorias de Estados Unidos sometían a maltratos inhumanos a los indocumentados.

Era comprensible la emigración de esos campesinos, pues desde el inicio del alemanismo quedó claro que los grandes favorecidos eran los ricos; y éstos se lucían y derrochaban el dinero llamando la atención con sus extravagancias.

Compensatoriamente, surgió un hipócrita interés por la vida de los pobres, especialmente a través del cine. Estas películas imprimieron una visión sumisa de los pobres, peculiaridades y formas de conducta, en las que el pobre debía al rico sumisión, lealtad, respeto, reverencia y extrema docilidad.

En 1941, con el bombardeo a Pearl Harbor, en Hawai, los Estados Unidos decidieron su ingreso a la Segunda Guerra Mundial, hasta entonces limitada al ámbito euro-asiático. Posteriormente, México declararía la guerra a las potencias del Eje.

En 1945, tocó su fin la Segunda Guerra Mundial, con la derrota de Alemania. Se fundó la Organización de las Naciones Unidas, de la que México ha sido miembro desde su fundación.

La industria de Estados Unidos de nuevo quería expandirse, lo cual en México era fácil porque los industriales que tanto alentó Ávila Camacho salieron con productos de pésima o muy baja calidad, y la gente no dudaba en adquirir, si podía, productos estadounidenses (lo cual fue acentuando una progresiva preferencia por lo que viniera de Estados Unidos, fuese lo que fuese).

Desde un principio el presidente Miguel Alemán se declaró simpatizante de la cultura.

Una de sus primeras medidas fue la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que dirigió el compositor Carlos Chávez; del INBA surgió la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional, que después se llamó Orquesta Sinfónica de México y por último Orquesta Sinfónica Nacional, la cual durante casi 20 años fue dirigida por Luis Herrera de la Fuente.²⁹

“Lo mexicano” volvió a ser importante gracias a la “doctrina de la mexicanidad” alemanista.

En esa época en México, entre las décadas de los cuarentas y cincuentas, el arte más visto y comentado era el de los muralistas.

Alemán llamó a los Tres Grandes y les encargó nuevos murales en los edificios públicos, a pesar de los tupidos ataques que se descargaron contra los muralistas.

Entre éstos, José Clemente Orozco siempre fue visto con más respeto por su ironía, humor, extraordinario vigor, su visión de la violencia, y el tocar fondo a través de la crítica.

²⁹ *Ibidem.*, p. 90.

Inicia sus primeros murales en el Colegio de San Ildefonso: *De la Revolución, Crítica Social, La vida campesina y La conquista de México*.

[...] En el Hospicio Cabañas pinta al fresco, *La Conquista Española de México*, y en la cúpula, *El Hombre en Llamas*, dejando muestra clara de su perspectiva dentro del muralismo mexicano. *Las riquezas nacionales, Las luchas proletarias y La justicia*, ubicados en el edificio de la Suprema Corte de Justicia; *El diablo atado* en el Ex Templo de Jesús; *Juárez, el clero y los imperialistas*, para el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec; *Derrota y muerte de la ignorancia*, en el vestíbulo de la Escuela Nacional de Maestros.³⁰

En el patio de la Escuela Preparatoria Nacional pintó varios murales, entre ellos se encuentran: *Los elementos, Hombre en batalla contra la naturaleza, Cristo destruyendo su cruz, Destrucción de la vieja orden, El Aristócrata y El foso y la Trinidad*.³¹

Diego Rivera seguía causando escándalos. Uno de ellos tuvo lugar cuando pintó un muro en el Hotel Reforma, de la familia Pani, y caricaturizó orozquianamente a varios personajes clave de la vida nacional. Pani corrigió las pinturas pero esto le costó un pleito terrible con el pintor. A la larga Rivera logró que se estableciera que ningún propietario tiene derecho a modificar una obra artística.

En el año de 1929 el pintor se casa con Frida Kahlo, que sería su tercera esposa, con quien él tiene una vida tempestuosa.

Es entonces cuando Rivera realiza murales en edificios públicos como por ejemplo: en la Escuela Nacional Preparatoria con *La Creación* (1922-1923), en la Secretaría de Educación Pública *Día de Muertos* (1923-1924) y en Palacio Nacional, *Historia de México, La Conquista* (1929-1935), *La Gran Tenochtitlán* (1945), en el Palacio de Bellas Artes con *Hombre en una Encrucijada* (1934) en la ciudad de México y también en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo con su trabajo *Tierra Fecunda*, entre otros.³²

Es así como los murales de Diego Rivera quedaron plasmados en el Palacio Nacional, en la Secretaría de Educación Pública, en el Palacio de las Bellas Artes, en el anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, en la Universidad Autónoma de Chapingo, en el Instituto Nacional de Cardiología, entre otros, además realizó un mural de mosaico vidriado para el Teatro Insurgentes.

Después le encargaron otro mural en el recién construido Hotel del Prado (1947). Diego pintó allí una de sus obras maestras,

³⁰ <http://www.redesc.ilce.edu.mx/redescolar/efemerides/septiembre2001/conme7.htm>

³¹ http://www.mipunto.com/temas/1er_trimestre04/muralistas.htm

³² http://www.mex4you.com/personajes/personaje2_es.htm

el *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, de tema histórico-crítico, en la que, con su tradicional espíritu provocador, escribió la frase “Dios no existe”. Esto motivó que una turba de fanáticos religiosos borroneara la frase del mural. Las protestas por la “blasfemia” subieron a tal punto que Diego mejor eliminó la frase, escoltado por un grueso contingente de intelectuales y artistas que la prensa llamó “grupo de comunistas”. Por su parte, el presidente Alemán dio su desdeñosa opinión al respecto:

“Alrededor de la pintura no debemos hacer una discusión de orden nacional. El país no quiere lucha ideológica, quiere trabajo. ¿Creen ustedes que a estos lugares del norte del país, por ejemplo, les interesa la pintura de Diego Rivera?”³³

Por otro lado, Siqueiros se dedicó al activismo político, representando en sus frescos temas de dinámica revolucionaria para alentar a las clases sociales más desfavorecidas. Fue acusado de provocador, pues insistía en considerar a Alemán como “burgués progresista” por apoyar la industrialización.

Sus obras más monumentales son: *La Marcha de la Humanidad* (1971) en honor a la masacre de Tlatelolco, que decora las paredes del Hotel de México, y que ocupa una superficie de 4.600 m² de paneles articulados, y *Del Porfirismo a la Revolución*, de 4.500 m², en el Museo de Historia Nacional de la ciudad de México.³⁴

José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, conforman la gran trilogía de muralistas mexicanos. Estos tres pintores mexicanos, dejaron plasmados en sus murales, las reivindicaciones de obreros y campesinos.

En la búsqueda de un arte nacional, 1950 marcó el inicio de nuevas expresiones que rompieron con sus antecesoras, particularmente la Escuela Mexicana de Pintura y el movimiento muralista; sin embargo, el nacionalismo sigue siendo una referencia para los artistas de hoy.

La Escuela Mexicana de Pintura constituye un capítulo fundamental de la historia del arte de nuestro país, que no ha sido rebasado por las vanguardias: “El movimiento de *La Ruptura* de los años cincuenta trazó un nuevo camino para las artes mexicanas, pero de los ochenta para acá hay un conjunto de artistas que están retomando la mexicanidad, el arte popular y la historia de México, como temas centrales de su pintura”.³⁵

³³ Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, p. 94.

³⁴ <http://www.micromegas.com.mx/papelaria/biografias/siqueiros.htm>

³⁵ <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/060199/laescuel.htm>

Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, un espíritu de rebeldía se apoderó de los pintores europeos y norteamericanos.

Se propusieron romper con la obligación de la pintura de representar algo en la realidad (social), esa obligación que negaba el acto de lo que ellos llamaron “pintar pintura”, es decir no tener necesariamente que expresar ideas o ideologías en las obras artísticas.³⁶

Esta generación se esforzó por liberarse del estereotipo mexicano tradicional, tan indeleblemente marcado por el muralismo, por artistas como Rivera, Orozco, Tamayo o Siqueiros, considerados casi héroes nacionales.

A esta generación de artistas mexicanos se les conoce como la Generación de la Ruptura, justamente por que abrieron un nuevo campo en la pintura mexicana, dejando los murales atrás. Introdujeron en el país el expresionismo abstracto y decían, “la regla obedece más a la luz interior”.

El poeta Octavio Paz se refirió así sobre esta generación:

“Entre 1950 y 1960 la generación a que pertenecen Felguérez, Cuevas, Rojo, Gironella, Carrillo, García Ponce, emprendió una tarea de higiene estética e intelectual: limpiar las mentes y los cuadros. Aquellos muchachos tenían un inmenso apetito, una curiosidad sin límites y un instinto seguro. Rodeados por la incompreensión general pero decididos a restablecer la circulación universal de las ideas y las formas, se atrevieron a abrir las ventanas. El aire del mundo penetró en México. Gracias a ellos los artistas jóvenes pueden ahora respirar un poco mejor. Después, en la década siguiente, cada uno emprendió su aventura”.³⁷

Los artistas que formaron parte de este movimiento además de los mencionados por Paz, fueron Pedro y Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Roger von Gunten, Vlady, Carlos Mérida, Arnaldo Coen, Arnold Belkin y Juan Soriano. La Galería Prisse fue su centro de operaciones:

En 1952 Enrique Echeverría, Alberto Gironella, Vlady, Héctor Xavier y el catalán Josep Bartolí rentaron una casa en la calle de Londres para fundar la Galería Prisse. En ese espacio comenzó la lucha de los jóvenes pintores independientes contra el monopolio de la Escuela Mexicana de Pintura. Pronto entraría a escena José Luis Cuevas para ponerse al frente del movimiento artístico vanguardista.³⁸

³⁶ http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte_mexicano/artmex07.htm

³⁷ *Ídem.*

³⁸ http://www.pintomiraya.com.mx/lapala_nuevaweb/articulos/articulo29.htm

Cuevas afirma:

La Ruptura abrió las puertas a la modernidad con el propósito de que los artistas trabajaran en la más absoluta libertad, fue un acto libertario y cada quien pintaba de acuerdo con su sensibilidad.

En aquella época no se trataba, de copiar simplemente lo que se estaba haciendo en otros países, sino también hacer aportes importantes. Mi generación fue muy brillante e importante, cada uno de los artistas, aunque algunos de ellos en la tendencia abstracta, tenían una personalidad creativa muy definida.

No había —añade— una uniformidad en lo que hacíamos, como de alguna manera sucedía también con los grandes muralistas de México: es fácil identificar a Diego Rivera y él no se parece a Siqueiros ni éste a Orozco. Cada uno tenía un lenguaje propio y lo mismo sucedió con la generación de la Ruptura.

Fue una época de lucha, de pelear en contra de una imposición de la plástica, contra una dictadura artística que, como es sabido, Siqueiros había escrito su manifiesto *No hay más ruta que la nuestra*.

Con ese tipo de acciones, se cerraban caminos a otras formas de expresión.

Por esta misma situación, en ese entonces había un mayor valor civil para enfrentar ciertas situaciones. Y los pintores de ahora, en cambio, son sordomudos, silenciosos, están más preocupados por la conquista de los mercados artísticos, por los ingresos, por el enriquecimiento a través de la obra. La generación actual es una especie de generación de *yupis*, no de gente realmente apasionada de la cultura, sino del mercado artístico.

Fue el rompimiento con la Escuela Mexicana de Pintura.³⁹

“Era un tiempo en que se podía estar dentro de cualquier tendencia plástica porque abogábamos por la libertad de creación: que cada quien pintara de acuerdo con su sensibilidad”. De este movimiento surgió un manifiesto escrito por Cuevas titulado *La cortina de nopal*, que sentaba los principios de la nueva propuesta, defensora de la estética por encima de la política.⁴⁰

Por su parte Raquel Tibol, investigadora y crítica de arte, sostiene:

“En el mundo del arte siempre hay más que una sola ruta”:
El arte moderno de México ha sido un proceso que re-

³⁹ <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/08jul/ruptura.htm>

⁴⁰ <http://www.cambio.com.co/html/cultura/articulos/2007/>

viste más elementos de continuidad que de ruptura porque, de entrada, algunos artistas transitaron generacionalmente del siglo XIX al XX; y las tendencias estilísticas de tono cosmopolita de principios de siglo, fueron las que permitieron la natural asimilación de las vanguardias en los años veinte; y donde la búsqueda por definir una estética de lo mexicano fue consecuente con un proyecto de nación posrevolucionaria que emergió de entre las cenizas del porfiriato. No obstante, la historiografía del arte ha privilegiado la noción mecánica de una ruptura hacia mediados del siglo para explicar la aparición de una nueva generación de artistas que, supuestamente, rompieron con la llamada Escuela Mexicana de Pintura.⁴¹

En el medio intelectual, el maestro Salvador Novo había entregado toda su energía al teatro, y su amigo Carlos Chávez lo nombró cabeza de la Dirección de Teatro del flamante Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Novo era de los pocos intelectuales que no temía “contaminarse” con la modernidad que propiciaba el alemanismo.

Aprovechó su puesto de titular de la Dirección de Teatro del INBA y logró que la solemne y sagrada sala mayor del Palacio de Bellas Artes instalara obras teatrales mexicanas, y de autores desconocidos. El primero de ellos fue Emilio Carballido, quien mostró desde entonces dotes inusitados, talento irrefutable, lo que lo llevó a constituirse como el autor mayor de la dramaturgia mexicana al empezar la segunda mitad del siglo XX. El éxito de Emilio Carballido animó a Novo a repetirlo, y esa vez fue Sergio Magaña, quien igualmente se convirtió en uno de los dramaturgos mayores en México.

Por desgracia, durante la administración siguiente ni Novo repitió ni Ruiz Cortines mostró gran interés por la cultura, así es que Carballido y Magaña fueron los únicos que pudieron presumir de que habían estrenado sus primeras obras en el majestuoso Palacio de Bellas Artes.

En la literatura destacaron Juan Rulfo, Elena Poniatowska, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco, José de la Colina, Carlos Fuentes, Juan José Arreola y Octavio Paz, en la poesía, Jaime Sabines, Jaime García Terrés, Tomás Segovia, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca.

Y pronto surgió a la luz *La Cultura en México*, con Benítez, Fuentes, Emmanuel Carballo, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis.

⁴¹ <http://www.museoblaisten.com/spanish.asp?myURL=%2F02asp%2Fspanish%2FpaintingSpanish%2Easp&myVars=numID%3D83>

El sector conservador-intelectualista lo integraban: Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Tomás Segovia, Salvador Elizondo, José de la Colina, Sergio Pitol. Por su parte, Ponia-

towska, Monsiváis, Pacheco, Carballo, Luis Guillermo Piazza y María Luisa Mendoza formaron el “sector popular”. Las dos corrientes eran la planta baja, pues en la alta estaban Paz, Benítez, Fuentes, Jaime García Terrés y el filósofo poeta Ramón Xirau.⁴²

Pronto se adueñaron del medio intelectual y ganaron muchos adeptos porque representaban la vanguardia intelectual y artística, lo más avanzado en el país. Cerca de ellos se encontraban los editorialistas de la revista *Política*: González Pedrero, López Cámara y Flores Olea. Y también escritores exiliados como Tito Monterroso, Luis Cardoza y Aragón, y Gabriel García Márquez. Pronto se sumaron los críticos de cine Emilio García Riera, Jomi García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo y los directores de teatro Juan José Gurrola, Juan Ibáñez y José Luis Ibáñez. Por esas fechas José Luis Cuevas colaboró también en *Nueva Presencia*, donde se promovía la pintura figurativa y abstracta.

En lo social, mambo, rumba y cabareteras eran elementos que no faltaban: la vida nocturna. Para el pueblo fue una oportunidad de sacudirse la desesperación que causaba la creciente dureza de la vida.

Uno de los grandes acontecimientos de la vida mexicana en ese periodo fue la televisión; que, por desgracia ejercía una notoria combinación de paternalismo, despotismo, explotación y manipulación hacia sus artistas y empleados.

Ya en 1950 tuvo lugar la primera transmisión televisiva en México: el cuarto informe presidencial.

La televisión pasmaba al respetable, y quien tenía un receptor solía recibir muchas visitas de todos aquellos que querían constatar el milagroso maridaje de cine y radio en la mismísima casa.⁴³

La televisión acabaría por convertirse en una influencia devastadora, al grado de que después se consideró que era la verdadera Secretaría de Educación Pública, pues llegaba hasta lo más profundo de la sociedad mexicana (o eso parecía).

Ya en los gobiernos de Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos, las maravillas del mundo “moderno”, continuaban asombrando: había aviones tetramotores, aparatos electrodomésticos, teléfonos, los automóviles cambiaban de modelo e introducían “adelantos” que muchas veces eran inútiles pero llamaban mucho la atención, llantas sellomáticas, alta fidelidad, plumas atómicas o bolígrafos, y el primer supermercado, al estilo de los Estados Unidos, etc.

⁴² Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, p. 205.

⁴³ *Ibidem.*, p. 101.

Los pobres, al menos, podían saber que todo eso existía aunque ni remotamente pudiesen adquirirlo pues eran inalcanzables para ellos, sin embargo empezaban a familiarizarse con los adelantos, sin darse cuenta de que toda una concepción del mundo penetraba a través de ellos.

A pesar de todos los esfuerzos que hacía López Mateos, no dejaron de aparecer distintas muestras culturales y contraculturales que manifestaban un disgusto creciente por las formas de vida de los gobiernos de la Revolución Mexicana.

Para simpatizar hizo los repartos agrarios, la nacionalización de la luz (Comisión Federal de Electricidad), el establecimiento de la industria petroquímica vía Pemex, buscó neutralizar las molestias de los trabajadores, creó el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE) que sin duda benefició enormemente a la burocracia aunque también se convirtió en una fuente de corrupción y en trampolín político, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) se amplió y llevó a cabo un fomento de la cultura través de las Casas de la Asegurada que fueron rebautizadas como Centros de Bienestar Social y que dieron clases de teatro, danza, pintura, además de cocina, tejido, costura y demás clases “para las señoras”, también echó a andar grandes inversiones en la urbanización del Distrito Federal y en la construcción de viviendas, también creó el “apartado B” del artículo 123 de la Constitución, que convirtió a los burócratas en “trabajadores de excepción”, y por último, transformó a la vieja Ceimsa (Compañía Exportadora e Importadora Mexicana, S.A.) en la Conasupo (Compañía Nacional de Subsistencias Populares).⁴⁴

En 1961 se crearon los libros de texto gratuito para educación primaria que la secretaría de Educación Pública empezó a distribuir.

Los libros reforzaban la concepción priísta de la vida, trataba de estar al día en los conocimientos y disciplinas más contemporáneas y de ser un producto accesible, para propiciar en el niño la identificación de patria y gobierno, de respeto acrítico de los niños al sistema político-social.

La difusión de la cultura, como el dinero, cada vez más se concentraba en menos gente.

En la prensa, los periódicos grandes eran *Excélsior*, *Novedades*, *El Universal*, *El Día*, que se caracterizaron por ser conservadores en sus críticas. En 1965 se estrenaron dos nuevos periódicos: *El Heraldo de México* y *El Sol de México*. El periódico más popular era *La Prensa* que se distinguió de echar por delante la nota roja. Los periódicos deportivos principales eran *Esto*, *Ovaciones* y *La Afición*.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 187.

Entre las historietas brillaban *La Familia Burrón*, *Lágrimas, risas y amor*, *Chanoc*, *Kalimán*, *El Payo*. Pero el dominio total del mercado lo tenía la Editorial Novaro, que llenaba los puestos con sus traducciones de historietas estadounidenses: *Pequeña Lulú*, *Lorenzo y Pepita*, *Cuentos de Walt Disney*, las historietas del Conejo de la Suerte, el Pájaro Loco, además de las de Superman, Batman y otros “superhéroes” que, compensaban al ciudadano débil con el sueño de los “superpoderes”. Tenían mucho éxito también historietas sentimentales, las fotonovelas, que en los años setenta alcanzaron un gran auge. Y estaban las revistas “femeninas” y “masculinas”.

Para entonces ya era una realidad entusiasmante lo que se conocía como el *boom* de la literatura latinoamericana y que, a fin de cuentas, consistía en que el público internacional al fin reconocía la formidable literatura que los latinoamericanos hacían desde los años cuarenta.

En México, Colombia, Venezuela, Perú y Argentina los autores del boom fueron leídos, propiciaron una nueva sensibilidad y tomas de conciencia de orden político y social. Su nivel cualitativo fue excelente, y por eso los autores del *boom* (que a la larga se redujeron a cuatro: García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa y Cortázar) siempre obtuvieron una atención inusitada.⁴⁵

Fue un grupo dinámico, inquietante y enriquecedor, aunque llevaba consigo la semilla del autoritarismo aristocrático intelectual.

Por eso Daniel Cosío Villegas les había dicho: “¿No podría yo pedirles un poco de modestia, o si se quiere, de templanza? Hace poco tiempo que ustedes creen que son los depositarios de la cultura mexicana, y que sólo ustedes pueden hablar en nombre de ella”.⁴⁶

Para 1964 ya se le conocía como la mafia porque a ellos mismos les gustaba el término y jugaban con él con un ingenio que no lograba rebasar el cinismo.

La mafia controlaba directa o indirectamente el suplemento de *Siempre!*, la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad*, la *Revista de Bellas Artes*, *Cuadernos del Viento*, *Diálogos*, Radio UNAM, la Casa del Lago y varias oficinas de difusión cultural con todo y sus nóminas.⁴⁷

El gobierno poco a poco fue reconociendo su fuerza intelectual y procedió a reunir a muchos de ellos. Por tanto, los de la

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 218.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 219.

⁴⁷ *Ídem.*

mafia lo pasaron muy bien en los años sesenta porque tuvieron todo lo que quisieron: aprecio de las altas esferas, admiración de muchos jóvenes y la oportunidad de crear y difundir sus obras. Sin duda llevaron a cabo obras importantes para la cultura, además de la calidad en sus producciones.

La mafia era ruidosamente cosmopolita y vanguardista e izó como banderas a Alfonso Reyes, los Contemporáneos, Octavio Paz y Rufino Tamayo, la cual no estaba mal si a esos nombres hubieran añadido los de Vasconcelos, Mariano Azuela, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Samuel Ramos y José Revueltas, por ejemplo.

En realidad, la mafia de los sesenta mostró hasta qué punto había llegado el país en su desligamiento de las raíces populares y en la consiguiente admiración acrítica a lo nuevo que venía del extranjero. Y al igual que la flamante clase media, los jerarcas del sistema y los magnates de la economía, la mafia no quería mezclarse con la “cultura de la pobreza”.

Todo cambiaba en México, y la vida rural se evaporaba rápidamente y en el urbanismo avanzaba la influencia de Estados Unidos.

Ya para 1964, durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, la gente se daba cuenta de que la democracia en México era sólo un sueño, y que el sistema político resultaba muy autoritario. Los conflictos estudiantiles y todas estas manifestaciones de descontento seguían.

El sobrecupo de la Universidad Nacional era creciente y reflejaba la poquísima ayuda que el gobierno concedía a la educación; y poco a poco México iba colocándose en la lista de los países que menos invertían en cuestiones educativas: los jóvenes resentidos se manifestaban en contra.

Pero el gran acontecimiento era que México había obtenido la sede de la olimpiada de 1968. Naturalmente, Díaz Ordaz echaría la casa por la ventana y las olimpiadas serían “inolvidables”. Paternalistamente, se pedía “buen comportamiento” al pueblo en general, para que “los ojos de todo el mundo vieran la paz y estabilidad del pueblo mexicano”.

En 1968 se inició el verano sangriento: los granaderos, oprimieron brutal y despiadadamente a los estudiantes. Los ataques se recrudecieron, pues era evidente que el movimiento estudiantil se había vuelto popular y que representaba una válvula de escape para mucha gente inconforme con el sistema.

La satanización de los estudiantes por parte del gobierno (apoyada enérgicamente por la iniciativa privada, la alta dirigencia obrera, la iglesia y muchas asociaciones profesionales) llegaba a su cúspide, y todo estaba listo para la reaparición de la violencia represiva.

México cerraba una etapa y despertaba del sueño que se caracterizó por el desarrollo y la modernización capitalista del país. Se creció en estabilidad y relativa paz social a expensas de la corrupción y la explotación del pueblo.

Afortunadamente también se detonó la sensibilidad popular, que a través de las artes, las ciencias y las demás manifestaciones culturales crecería al punto de poder considerarse como una revolución cultural que propiciaba tomas de conciencia en otras áreas. ¶

1.4 EL SALINISMO Y LA CREACIÓN DEL CONACULTA

Desde su toma de posesión, el presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) prometió “una nueva era económica que México se merece”.

Lo que ocurrió en verdad, fue que se elevaran los precios de la luz, teléfono, agua, predial; gas, ferrocarriles, carreteras, autobuses y servicios públicos, además de los principales productos básicos; se privatizaron empresas públicas, se le quitaron tres ceros a la moneda y aparecieron así los “nuevos pesos”.

Los salinistas se presentaban como “la generación del cambio”, los jóvenes que luchaban contra la corrupción de los viejos políticos, los emisarios de la modernidad que llevarían a México al primer mundo, derrumbando todos los viejos e inservibles mitos nacionales.

La idea de Salinas de un tratado de libre comercio con Estados Unidos y Canadá fue aplaudida por la cúpula de hombres de negocios y por algunos intelectuales porque atraería inversiones al país, aumentarían los empleos, regresarían capitales fugados, entraríamos a la modernidad posmoderna y nos colocaríamos de golpe en el “primer mundo”.

En cambio, se opusieron las organizaciones ecologistas y de derechos humanos, las que consideraban que las leyes mexicanas no protegían debidamente el medio ambiente de la alta industrialización, además de que privaba la tortura, la corrupción, la impunidad y las violaciones a los derechos humanos.

Otro gran golpe publicitario de Carlos Salinas de Gortari fue la creación del Programa Nacional de Solidaridad (Pronasol), en donde centro su estrategia gubernamental.

Solidaridad gastó miles de millones e incrementó las obras en todas partes. Pavimentación, drenaje, centros de salud, unidades habitacionales, leche gratuita, parques, caminos, áreas deportivas, títulos de propiedad, escrituras simbólicas y programas de empleo.⁴⁸

⁴⁸ Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, p. 216.

El arte en México volvía a gozar de una fama perdida desde los días del muralismo y, en coincidencia con la elaboración del TLC se vieron grandes exposiciones mexicanas en un ámbito internacional.

En esos años, la pintura buscaba recuperar los símbolos patrios.

La de los años ochenta era una pintura realista que, recuperando los símbolos autóctonos, históricos y religiosos tradicionales, conformó una tendencia que Teresa del Conde bautizó con el término controvertido de *neomexicanismo*. Aquella pintura que rayaba en el *kitsch*, anclada en la cultura popular, con resabios pseudosurrealistas y una nostalgia retro, representaba la exaltación del nacionalismo mexicano. Como era de esperar, su exotismo fácil le ganó un éxito comercial inmediato y fue debidamente exportada a los Estados Unidos pero también a Europa.

Aquella figuración autocomplaciente tuvo la virtud, sin embargo, de provocar el rechazo de un sector importante de la nueva generación de artistas mexicanos, entonces muy jóvenes que, sin formar un grupo ni representar una tendencia u opción determinada, se vieron forzados a buscar una alternativa que los distanciara. Empezaron por poner en cuestión el mercado y el sistema establecido, buscando espacios alternativos, distintos de las galerías, y acabaron por analizar la verdadera función del arte de su tiempo, a la vez que rechazaban ciertas tendencias globalizadoras o de “modernidad” internacional para plantear en cambio las cuestiones que les preocupaban como la identidad y la memoria, cuál era la identidad que debían construir, cómo avanzar hasta conseguir un cambio radical y qué rupturas debían llevar a cabo.⁴⁹

En 1990, Octavio Paz obtuvo el Premio Nobel de Literatura después de años de estar nominado. Naturalmente, todo el mundo se alegró y el poeta fue celebradísimo.

Paz aseguró que el presidente Salinas estaba bien en lo económico y en lo político, “pero falta que la democracia y el pluralismo lleguen a la cultura”.⁵⁰

En cuanto a la fotografía, entre 1988 y 1994, además de la aparición de revistas como *Cuartoscuro*, de Pedro Valtierra, y *Luna córnea*, de Pablo Ortiz Monasterio, destacó la Primera Bial de Fotoperiodismo y la creación del Centro Nacional de la Imagen, de Conaculta.

⁴⁹ <http://www.fundacion.telefonica.com/at/mexico/paginas/02.htm>

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 269.

Uno de sus primeros actos de gobierno, fue la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta):

El organismo encargado de llevar a la práctica la política cultural del Gobierno de la República, fue creado por decreto presidencial el 6 de diciembre de 1988 como órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, conformado por las entidades, dependencias y recursos asignados hasta ese momento a la Subsecretaría de Cultura, para continuar las tareas de fomento y difusión de la cultura bajo un nuevo esquema de organización y de relación con los diferentes actores del desarrollo cultural. Tareas principales: Protección del patrimonio cultural; estímulo a la creación artística; difusión del arte y la cultura.⁵¹

El Programa de Cultura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes tiene como finalidad básica conjuntar y organizar las principales actividades y tareas que el Gobierno de la República emprenderá durante el año en curso en el ámbito de la política cultural. Asimismo, responde a la necesidad de informar puntual y detalladamente a la opinión pública acerca de todas ellas.

[...] Documentos que definen la política cultural, tanto en sus principios, objetivos y compromisos generales como en sus líneas estratégicas y de acción.⁵²

Siendo el Conaculta, el responsable de la preservación del patrimonio artístico, cumple sus objetivos coordinando museos, zonas arqueológicas, monumentos históricos y artísticos, teatros, centros culturales, galerías, auditorios, bibliotecas, medios de comunicación; esto, para cerrar la brecha que existe entre la cultura y la población.

La creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), que se levantó sobre la infraestructura de la vieja subsecretaría de Cultura de la SEP. Aunque era un órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación, el Conaculta fue visto como una especie de ministerio de Cultura, pues además de las funciones de su antecesora, estaba a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), del Fondo de Cultura Económica (FCE), de Radio Educación, del Fondo Nacional para las Artesanías (Fonart), de Educal y del Festival Internacional Cervantino. Sin embargo, los institutos de Radio y Televisión, por su importancia en la comunicación y manipulación masiva, siguieron adscritos a la Secretaría de Gobernación.⁵³

⁵¹ <http://www.universes-in-universe.de/america/mex/s-ins.htm>

⁵² <http://www.conaculta.gob.mx/2002/1.htm>

⁵³ Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, p. 257.

Los grandes intelectuales como Octavio Paz, Carlos Fuentes y Héctor Aguilar Camín, aplaudieron entusiasmados la creación del Consejo, pues en éste, aunque presumía de plural y descentralizador, los grupos de poder intelectual disfrutarían de una influencia decisiva, además se sabía que la creación del Consejo tendría fines de manipulación política

Poco después, el 2 de marzo de 1989, se creó el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), naciendo como respuesta a las iniciativas de la comunidad artística interesada en fomentar el trabajo independiente de los creadores, al mismo tiempo que satisface la necesidad de transformar el panorama cultural mexicano. Resultado de un decreto presidencial, su creación marca una nueva pauta en la historia del quehacer cultural de nuestro país.

En un esquema sin precedentes, el Fonca conjunta los esfuerzos del Estado, la iniciativa privada y la comunidad artística en torno a tres objetivos fundamentales: la preservación, la promoción y la difusión de la cultura. Para cumplir con estos fines establece líneas de acción dirigidas, por un lado, a la conservación e incremento del patrimonio artístico mexicano y, por otro, a apoyar la creación artística en un marco de plena libertad.⁵⁴

Como órgano de apoyo financiero, el Fonca recibe y canaliza recursos para destinarlos al fomento de la cultura. A través de programas cuyos comités de selección están conformados por creadores de reconocida trayectoria, otorga apoyos económicos a artistas jóvenes, grupos culturales y, en general, a quienes han contribuido de manera significativa a enriquecer el panorama cultural del país. También adquiere y preserva obra artística de importancia capital para la nación e instala y otorga a proyectos culturales independientes, mecanismos para fomentar la recaudación de fondos a través de donativos.

El poeta Octavio Paz se hallaba especialmente complacido, pues Salinas había hecho realidad lo que él, a la cabeza de más de veinte intelectuales, había pedido en 1975: que se creara un fondo de estímulo a la creación artística.

“Por primera vez”, dijo Paz, “los escritores y los artistas tendrán la posibilidad de dirigir y orientar la cultura viva de México, tanto en la provincia como en la capital”. Sí, cómo no.⁵⁵

⁵⁴ <http://fonca.arts-history.mx/presentacion.htm>

⁵⁵ Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, p. 259.

En agosto de 1989 se dieron las primeras becas. Poco después el Fonca decidió que, además de las becas a los artistas ya reconocidos, las cuales fueron bautizadas coloquialmente como de

“pantalón largo”, se darían 50 más a jóvenes creadores (de “pantalón corto”) y también ocho a grupos artísticos y 25 a intérpretes, ejecutantes y realizadores de teatro, danza y música. En 1992 el Fonca sacó otras variaciones: becas para proyectos y coinversiones culturales y para escritores de lenguas indígenas.

Para entonces el Fonca había aumentado su capital y, a los cinco mil millones de pesos que puso Salinas en un principio, se incorporaron cinco mil más. Se suponía que la iniciativa privada proporcionaría dineros para el Fondo, pero, a pesar de que las aportaciones eran deducibles de impuestos, la mayor parte de los empresarios no quiso ayudar.

A fines de 1993, Salinas dio 25 millones más, entonces de nuevos pesos, para la creación del Sistema Nacional de Creadores (SNC), similar al de Investigadores (SNI). En éste las becas se aumentaron a tres años, que podían extenderse por tiempo indefinido, y también fueron de “pantalón largo”, pero llegaron las de “eméritos” para los consagrados.

José Agustín se refiere drásticamente al asunto del otorgamiento de las becas:

En diciembre se dieron las nuevas becas, ahora mucho más jugosas; las de los eméritos fueron 60 de tres mil dólares y de por vida, además de que podían compartirlas con otras y seguir cobrando en las instituciones a las que estuvieran adscritos; todos los que hubiesen recibido los premios nacionales la recibirían automáticamente; pero también, lo que motivó la indignación general, los mismos jurados antes que nada se las otorgaron a sí mismos con el pretexto de que habían sido postulados por instituciones como la Academia Mexicana de la Lengua y la UNAM. Entre ellos se hallaban Manuel Barbachano Ponce, Jaime García Terrés, Emilio Carballido, Federico Silva, Fernando de Paso, Ramón Xirau, Salvador Elizondo, Elena Poniatowska, Eduardo Lizalde, Rafael Coronel, Luis Nishizawa, Ángela Gurría, Vicente Leñero, Héctor Mendoza, Mario Lavista, Teodoro González de León y Pedro Ramírez Vázquez. También les tocaron sus becas de por vida a Carlos Monsiváis, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Andrés Henestrosa, Tito Monterroso, Margarita Michelena, Raúl Anguiano y Francisco Toledo, varios de ellos eran premios nacionales y entraron automáticamente.

Las protestas llovieron, especialmente porque buena parte del dinero iba a dar a quienes ya lo tenían en abundancia, como Pedro Ramírez Vázquez, Ricardo Legorreta, Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Gabriel García Márquez, José Luis Cuevas o Francisco Toledo. Salvo Fuentes y García Márquez, que dona-

ron sus becas a la Universidad de Guadalajara, los demás se embucharon la lana de lo más tranquilos. Ricardo Garibay la rechazó, porque no le tocó ser emérito, pero después le dieron gusto y ya no dijo nada. Con el tiempo, la mayoría de los que protestaron también recibieron su beca.⁵⁶

La creación del Fonca, está íntimamente relacionada con la puesta en marcha del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, erigido en diciembre de 1988 sobre la idea fundamental de que el Estado debe garantizar la plena libertad de los creadores. Desde su creación, el CNCA tuvo como principio rector el que en cuestiones de cultura, la labor del gobierno de la República debe caracterizarse por la promoción y la difusión artísticas. De ahí la determinación de que el Fonca, instrumento de apoyo financiero, tendría como tareas principales estimular la producción cultural libre y llevar a cabo la adquisición, conservación y difusión de obras de arte, bibliotecas y archivos de importancia capital para la nación.

En 1989 el Fonca quedó integrado por tres instancias:

1. Comisión de Supervisión: integrada por titulares de dependencias gubernamentales, empresarios y por el presidente del CNCA. Esta comisión fija los criterios de inversión de recursos y se responsabiliza de vigilar su buen manejo.
2. Comisión de Artes y Letras, cuya función es la de evaluar los proyectos y decidir la asignación de los recursos.
3. Comisión Consultiva: se ocupa de apoyar a la Comisión de Artes y Letras en la valoración de los proyectos y dictamina en el caso de los apoyos para Jóvenes Creadores.⁵⁷

Actualmente el Fonca, lo integran seis comisiones: además de las ya mencionadas, cuyas funciones siguen siendo las mismas, se han creado las de Adquisición de Bienes Culturales, Proyectos y Conversiones Culturales y la Comisión Dictaminadora de Lenguas Indígenas.

Todas las comisiones se integran por especialistas y por miembros destacados de la comunidad artística e intelectual. En cada una quedan representadas las diversas generaciones, escuelas y regiones del país; además, los miembros de las comisiones tienen una permanencia limitada en su función. Todo ello garantiza la transparencia en el otorgamiento de los apoyos a creadores y grupos, así como la intención de que éstos alcancen a la más amplia gama de creadores.⁵⁸

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 260.

⁵⁷ <http://fonca.arts-history.mx/presentacion.htm>

⁵⁸ *Ídem.*

También ha participado en la realización de Proyectos de Fomento y Coinversiones Culturales; a través de los Programas de

Intercambio de Residencias Artísticas México-Canadá, México-Colombia y de Estudios en el Extranjero.

En coordinación con otras instituciones culturales, el FONCA ha apoyado proyectos distribuidos en las convocatorias de Traducción Literaria, Televisión Cultural, Guiones para Radionovela, Vidas para Leerlas, Revistas Independientes, Teatros para la Comunidad Teatral, Premio Acer Expresión de México en Multimedia y del Fideicomiso para la Cultura México-EUA.

Los programas que el Fonca ofrece son:

- Jóvenes creadores
- Ejecutantes
- Escritores en Lenguas Indígenas
- Proyectos y Coinversiones Culturales
- Sistema Nacionales de Creadores de Arte
- Programa de apoyo para estudios en el extranjero
- Programa de intercambio de Residencias Artísticas
- Artes Aplicadas
- Intercambio de Residencias Artísticas de Fotografía y Letras
- Programa de Apoyo a la Traducción de Obras Mexicanas (Protrad)
- Traducción Literaria
- “Vidas para Leerlas”, Apoyo a la Edición de Biografías
- Televisión Cultural
- “Edmundo Valadés”, Apoyo a la edición de Revistas Independientes
- Terminemos el cuento...
- Teatros para la Comunidad Teatral
- Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos
- Acer Expresión de México en Multimedia⁵⁹

Por otra parte, una de las ventajas que tuvo la superpromoción de Carlos Salinas en el extranjero fue que puso a México en uno de los aparadores de moda en el mundo, lo cual se tradujo en importantes programas culturales dedicados a nuestro país, como la Feria del Libro de Francfort y el Festival Europalia, de Bélgica, *Belles étrangères*, de Francia, y *Die Hören*, de Alemania; también sonó mucho la gran muestra *Esplendor de treinta siglos*, que tuvo lugar en Nueva York y después pasó a otras ciudades estadounidenses. ¶

⁵⁹ *Ídem.*

Capítulo

2

El arte y la difusión cultural en el contexto institucional

- 2.1 El caso de la UNAM
- 2.2 Otras instituciones culturales
- 2.3 Promoción y difusión del arte: estímulo a la creación artística desde el propio Estado

EL ARTE Y LA DIFUSIÓN CULTURAL EN EL CONTEXTO INSTITUCIONAL

2.1 EL CASO DE LA UNAM

La Universidad Nacional Autónoma de México es la institución educativa con mayor tradición académica y cultural del país. Sus antecedentes históricos se remontan a la Colonia en 1551, cuando se crea la Real y Pontificia Universidad de México, destacando como la más antigua e importante organización educativa en Latinoamérica.

La imprenta engendró al libro, que puso al espíritu en contacto consigo mismo, y el descubrimiento de América completó a la humanidad, y reemplazó la fe teológica con la fe científica. De ambos descubrimientos nació la edad moderna; de los dos nació la Universidad de México que, constituye la primera tentativa de los monarcas españoles, para dar alas al alma americana, que comenzaba a formarse dolorosamente.¹

Para 1910, el país vivía una época de agitación a la que la Universidad Nacional, creada en 1910 (apenas unos meses antes del estallido de la Revolución), no fue ajena:

La Universidad Nacional Autónoma de México tiene sus inicios en el mes de abril de 1910 cuando Justo Sierra presentó la Ley Constitutiva de la Escuela Nacional de Altos Estudios, que formaría parte de la Universidad; después, el día 26 del mismo mes, el proyecto para la fundación de la Universidad Nacional.

La nueva institución estaría constituida por las escuelas Nacional Preparatoria, de Jurisprudencia, de Medicina, de Ingenieros, de Bellas Artes —en lo concerniente a la enseñanza de la arquitectura— y de Altos Estudios. Por fin, después de aprobado el proyecto, el 22 de septiembre de 1910 tuvo lugar la inauguración solemne de la Universidad Nacional de México.²

En 1920 Vasconcelos asumió la rectoría, en una época en que las esperanzas de la Revolución aún estaban vivas, había una gran fe en la patria y el ánimo redentor se extendía en el ambiente. En su discurso inaugural como rector expresó:

“En estos momentos yo no vengo a trabajar por la Universidad, sino a pedir a la Universidad que trabaje por el pueblo”.³

El esfuerzo mayor de Vasconcelos fue plantear la federalización de la enseñanza como paso previo a la creación de una Secretaría

¹ Contreras Mario, Jesús Tamayo, *México en el siglo XX. 1900-1913*, p. 306.

² <http://serpiente.dgsca.unam.mx/rectoria/htm/1910.html>

³ <http://serpiente.dgsca.unam.mx/rectoria/htm/1920.htm>

de Educación Pública. Su presencia como rector de la Universidad dejó huellas imborrables, tales como la reintegración de la Escuela Nacional Preparatoria a la Universidad, el arranque de la campaña nacional contra el analfabetismo y la incorporación de las mujeres a ella, las instrucciones sobre aseo personal e higiene y la exención de pagos a los alumnos pobres.

Durante su rectorado, José Vasconcelos dotó a la Universidad de su actual escudo:

El águila mexicana y el cóndor andino, cual ave bicéfala, protegen el despliegue del mapa de América Latina, desde la frontera norte de México hasta el Cabo de Hornos, plasmando la unificación de los iberoamericanos: “Nuestro continente nuevo y antiguo, predestinado a contener una raza quinta, la raza cósmica, en la cual se fundirán las dispersas y se consumará la unidad”.⁴

También, Vasconcelos instituyó el lema que anima a la Universidad Nacional, *Por mi raza hablará el espíritu*, donde se revela la vocación humanística con la que fue creada.

Se “significa en este lema la convicción de que la raza nuestra elaborará una cultura de tendencias nuevas, de esencia espiritual y libérrima”, explicó el Maestro de América.⁵

En julio de 1929 se consiguió la ansiada autonomía. Así, el perfil de la Universidad contemporánea se delineó. Y como universidad de carácter público y autónoma, una característica suya es la pluralidad y la participación de los miembros de todos los sectores que la conforman —académicos, estudiantes, trabajadores y autoridades— en los procesos de toma de decisión, mediante representantes que cuentan con voz y voto en los cuerpos colegiados.

En la Ley Orgánica de la UNAM, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 6 de enero de 1945, se ratifica entre sus fines, la difusión de la cultura, que ya había sido consignada en la Ley Orgánica de 1929:

Artículo 1

La Universidad Nacional Autónoma de México es una corporación pública —organismo descentralizado del Estado— dotada de plena capacidad jurídica y que tiene por fines impartir educación superior para formar profesionistas, investigadores, profesores universitarios y técnicos útiles a la sociedad; organizar y realizar investigaciones, principalmente acerca de las condiciones y problemas nacionales, y *extender con la mayor amplitud posible los beneficios de la cultura*.⁶

⁴ <http://serpiente.dgsca.unam.mx/rectoria/htm/escudo.htm>

⁵ <http://serpiente.dgsca.unam.mx/rectoria/htm/lema.htm>

⁶ <http://www.cddhcu.gob.mx/leyinfo/pdf/158.pdf>

A lo largo de su historia, la UNAM ha marcado el rumbo y ha sido líder en el cultivo y desarrollo de prácticamente todas las disciplinas científicas, humanísticas y sociales, así como en la creación artística y difusión de la cultura, que fue incorporada como una función sustantiva:

Sus funciones sustantivas son la docencia, la investigación *y la difusión de la cultura*. Para llevarlas a cabo, su estructura se divide en tres subsistemas: el de docencia, que incluye el bachillerato, los estudios profesionales y el posgrado; el de investigación, agrupado en investigación científica por un lado, y humanidades y ciencias sociales, por el otro, *y el subsistema de difusión cultural*.

La tercera función sustantiva de la UNAM, la difusión cultural, se desarrolla mediante múltiples actividades y programas que comprenden cursos, conciertos, talleres, conferencias, exposiciones de pintura, representaciones teatrales y de danza, cine, jornadas y ferias; puede decirse que la UNAM lleva a cabo un festival cultural permanente, como se desprende de la siguiente información publicada por la Fundación UNAM:

Extensión y Difusión Cultural:

- Cerca de 8,000 actividades anuales de música, teatro, danza y cine
- 13 museos y 18 recintos históricos con 152 murales, 50 vitrales, 800 esculturas y 86,000 obras gráficas
- 143 bibliotecas (1 de cada 5 de la Red Nacional de Bibliotecas Públicas)
- Edita tres libros diarios en promedio (más de 1,000 al año)
- Radio UNAM, modelo de la radiodifusión cultural por más de 50 años
- El Centro Cultural Universitario atiende a más de 300,000 visitantes al año
- El Museo de Ciencias (Universum).⁷

A continuación se presenta un resumen de la historia de difusión cultural en la UNAM:

En la presidencia Miguel Alemán, en 1946, la educación socialista quedó suprimida. Alemán era el primer egresado de la UNAM que asumía la presidencia. Pertenecía a la generación 1920-1924 de la Escuela Nacional Preparatoria, de la que también formaron parte Alejandro Gómez Arias, Frida Kahlo y otros mexicanos que destacaron en distintas actividades.⁸

⁷ <http://www.fundacion.unam.mx/nosotros/unamhoy.htm>

⁸ <http://serpiente.dgsca.unam.mx/rectoria/hm/1940.htm>

En 1947 se creó la Dirección General de Difusión Cultural con el propósito de integrar las principales actividades de difusión de la cultura de esta Universidad.

Treinta años más tarde, en 1977, con el doctor Guillermo Soberón, se transformó en Coordinación de Extensión Universitaria, con el objetivo de sistematizar las actividades de difusión cultural realizadas a través de la Dirección antes mencionada, de las dependencias que de ella se derivaban, así como de los centros de extensión. Así, formaron parte de esta Coordinación: la Dirección General de Cursos Temporales, la Dirección General de Difusión Cultural, el Centro de Iniciación Musical, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, la Filmoteca UNAM y el Departamento de Distribución de Libros Universitarios (que cambió de denominación, a Distribuidora de Libros de la UNAM en noviembre de 1978). En marzo de ese mismo año, se constituyó Radio UNAM a partir del Departamento de Radio dependiente de la Dirección General de Difusión Cultural.

En 1980 se realizó en el Palacio de Minería la Primera Feria Internacional del Libro.

Durante el rectorado del doctor Jorge Carpizo, en marzo de 1986, se creó la Coordinación de Difusión Cultural con los recursos materiales y humanos de la Dirección General de Difusión Cultural y de la Coordinación de Extensión Universitaria, con el fin de evitar la dispersión de esfuerzos y la duplicidad de funciones entre las dos dependencias.

En 1989 en la administración del doctor José Sarukhán, desapareció la Dirección General de Extensión Académica y la Dirección General para la Administración de Recintos Culturales, Recreativos y Deportivos, por lo que parte de sus funciones se integraron a la Coordinación de Difusión Cultural.

El 19 de mayo de 1993, el H. Consejo Universitario aprobó la creación del Consejo de Difusión Cultural para integrar las actividades de difusión cultural a la estructura que rige la vida académica de la institución.

En 1995 La Feria Universitaria del Arte tuvo una acogida sin precedente, así que el Consejo Académico del Área de las Humanidades y las Artes, instancia organizadora, proyectó hacer de la Feria del Arte una tradición cultural.

Por acuerdo del rector Francisco Barnés de Castro, en febrero de 1997, la Coordinación de Difusión Cultural cambió su estructura: se acordó que los centros de Enseñanza de Lenguas Extranjeras y de Enseñanza para Extranjeros se integraran al subsistema de la Secretaría General y El Centro de Investigación y Servicios Museológicos modificó sus funciones y su denominación a Dirección General de Artes Plásticas.⁹

⁹ <http://difusion.cultural.unam.mx/antecedentes.htm>

Fue así como la Coordinación de Difusión Cultural se convirtió en la entidad universitaria responsable de apoyar e impulsar los programas y actividades culturales, de manera integral y vinculándolos con la docencia y la investigación.

Actualmente, la Coordinación de Difusión Cultural está constituida por:

Direcciones artísticas

Dirección General de Actividades Cinematográficas

Dirección General de Actividades Musicales

Dirección General de Artes Plásticas

Dirección de Literatura

Dirección de Teatro y Danza

Centros de extensión

Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

Centro Universitario de Teatro

Centros de difusión

Casa del Lago

Museo Universitario del Chopo

Medios de comunicación

Dirección General de Radio UNAM

Dirección General de TV UNAM

Centro Cultural Universitario¹⁰

La UNAM ha colaborado con el desarrollo y consolidación de muchas instituciones de educación superior de México; ha mantenido y multiplicado sus campus y presencia en la ciudad de México, tanto en su periferia como en lo que se consideró el barrio universitario en el centro histórico, donde se conservan vivos los antiguos edificios del patrimonio histórico monumental.

Algunos recintos históricos administrados por la UNAM son:

- Antiguo Colegio de San Ildefonso (1616)
- Palacio de Minería (1867)
- Palacio de Medicina (1732)
- Academia de San Carlos (1783)
- Real y Pontificia Universidad de México
- Antigua Escuela de Jurisprudencia (ex convento de Santa Catalina de Siena)
- Palacio de Odontología (ex convento de Santa Teresa la Antigua)
- Antigua Escuela de Economía (1902)
- Casa de los Mascarones (siglo XVIII)
- Antiguo Templo de San Agustín (siglo XIX)
- Antiguo Templo de San Pedro y San Pablo (1574)
- Museo de la Luz (ex Hemeroteca Nacional)¹¹

¹⁰ *Ídem.*

¹¹ <http://www.fundacion.unam.mx/nosotros/patrimonio.htm>

El 24 de noviembre de 2003, Juan Ramón de la Fuente al rendir protesta para un segundo periodo como Rector de la UNAM (2003-2007), afirmó:

Tan importante como la investigación científica y humanística, resulta la tarea universitaria de extender los beneficios de la cultura a cada vez mayores sectores de la población. Nuestro sistema de difusión cultural, que hoy genera una de las mejores ofertas artísticas y culturales del país, también debe perfeccionarse. Hay que vincularlo más con la propia comunidad universitaria; y hay que explotar al máximo nuestros canales de difusión externa.

“La Universidad sigue siendo ese gran centro generador de ideas, y encarna el proyecto cultural más vivo y vasto que se haya generado en México: anima los mejores valores que como sociedad podemos poner en práctica; alberga los talentos superiores, las mentes más lúcidas, las inteligencias mejor cultivadas; derrama los beneficios del conocimiento al pueblo del que proviene y al que se debe”.¹²

Pese a ser una institución indispensable en la consolidación del Estado surgido de la Revolución, la Universidad Nacional no ha estado exenta de amenazas y crisis, cuando no de francos ataques:

Durante el salinato en México, hacia finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, empresas como Casa Pedro Domecq, entre otras, se dedicaron a expulsar de sus filas a empleados que fueran egresados de las universidades públicas, tales como la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Politécnico Nacional y la Universidad Autónoma Metropolitana.

La moda impuesta por el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari, era privilegiar a quienes egresaban de las universidades particulares, y sobre todo colocar en los más altos puestos a aquellos que tenían estudios y posgrados de las universidades norteamericanas.

Las universidades públicas, a partir de entonces, han ido sufriendo una serie de embates que han puesto en riesgo su existencia. Esos golpes han sido a nivel presupuestal y de índole estructural. La Universidad Nacional Autónoma de México, está en crisis de presupuesto; sus necesidades son muchas, y los ingresos que tiene son cada vez menores.

El reordenamiento a la educación superior pública debe de ser prioritario, ya que sin profesionistas y mandos medios capaces, el país irá a la deriva. El estado debe continuar con el apoyo presupuestal requerido, además, de que en todo el pro-

¹² Martínez Moctezuma, Gregorio, en <http://azteca21.com/noticias/antes/buena251103-01.htm>

ceso de reordenamiento de las universidades públicas, habrá que realizar campañas intensivas para hacer entender a la ciudadanía que debe pagar cuotas, por mínimas que sean, para recibir los beneficios de estas instituciones. Hay que entender que no todos los mexicanos pueden pagar universidades privadas, por lo tanto, las públicas son indispensables para la nación.¹³

Pese a las adversidades que ha enfrentado, la UNAM es y seguirá siendo la *máxima casa de estudios*. Y corresponde a los universitarios y a la población entera defenderla y cuidarla. ¶

2.2 Otras instituciones culturales

Además de la UNAM, en México existen otras instituciones públicas o privadas, dedicadas a la conservación y difusión de la cultura y las artes. Gracias a éstas, se ha preservado y apreciado nuestro patrimonio cultural, valorado en todo el mundo. A continuación se mencionan algunas de ellas:

Seminario de Cultura Mexicana

El Seminario de Cultura Mexicana es una institución de consulta de la Secretaría de Educación Pública y está constituido como un organismo público descentralizado de carácter federal; fue fundado en 1942 para la estimulación de la producción científica, filosófica, artística, la difusión cultural en todas sus manifestaciones y el intercambio cultural con los estados y territorios de la República.

El poeta Enrique González Martínez, tenaz promotor cultural, era presidente del Comité Mexicano por la Paz, y Frida Kahlo, primera secretaria; ellos plantearon las bases y el programa de trabajo del Seminario de Cultura Mexicana. Centrarón su pensamiento y su acción en el análisis del patrimonio cultural, los temas educativos, científicos y artísticos, y la política de creación y difusión de la cultura.

En los considerandos de la iniciativa de la Ley Orgánica del Seminario de Cultura Mexicana se asienta, además de “que es elevado y trascendental deber del Gobierno de la República fomentar en toda su amplitud el desenvolvimiento de la cultura en sus diversas formas, tanto por lo que atañe a las labores de creación e investigación, como a las actividades de difusión nacional”, que “el Seminario de Cultura Mexicana, creado por Acuerdo Presidencial el 28 de febrero de 1942, está fundado en una ley expedida por el H. Congreso de la Unión el día 30 de diciembre de 1949 y ha realizado una fructífera y continuada labor, tanto en nuestro país como en algunos lugares del extranjero.

¹³ Zavala y Alonso, Manuel, en <http://www.arts-history.mx/Editorial=37>

Reúne a mexicanos que se han distinguido en el campo de la ciencia, las letras y las artes” y “que el Seminario de Cultura Mexicana ha realizado una constante labor de difusión dirigida de preferencia a los estados de la República, que periódicamente son visitados por los miembros de la institución, quienes sustentan cursos breves, conferencias, conciertos, exposiciones, estrechando los vínculos espirituales que deben unir a todos los mexicanos, haciendo llegar los mensajes de nuestra cultura a regiones apartadas del país y creando en la amplitud del territorio un ambiente favorable para que surjan nuevos valores y se ensanche el interés nacional por todo lo que a la cultura se refiere, y especialmente porque nuestra producción científica y artística se ajuste a la realidad, al carácter y los problemas de México”.¹⁴

Entre los integrantes del Seminario se encuentran historiadores, filósofos, científicos, arquitectos, restauradores, antropólogos, músicos, poetas, escritores, investigadores de arte, juristas, pintores y acuciosos investigadores de las diversas disciplinas del humanismo.

El Secretario de Educación Pública, Octavio Véjar Vázquez, autorizado por el Presidente de la República, general Manuel Ávila Camacho, invitó a veinte artistas para que aceptasen integrar un cuerpo destinado a difundir tanto su trabajo personal como su conocimiento de los problemas culturales de su especialidad en el país. El sábado 28 de febrero de 1942 fueron citados:

Presidente: doctor Enrique González Martínez, y Secretario: don Luis Castillo Ledón.

La invitación fue hecha a los señores: Fanny Anitúa, cantante; doctor Mariano Azuela, novelista; Carlos Bracho, escultor; Julián Carrillo, músico; Luis Castillo Ledón, historiador; Esperanza Cruz, pianista; Francisco Díaz de León, grabador; Aurelio Fuentes, violinista; Mathilde Gómez, profesora; Frida Kahlo, pintora; Francisco Goitia, pintor*; doctor Enrique González Martínez, poeta; Arnulfo Domínguez Bello, escultor; Gregorio López y Fuentes, novelista; doctor Gabriel Méndez Plancarte, humanista; Manuel M. Ponce, músico; Luis Ortiz Monasterio, escultor; profesor Maximino Martínez, botánico; Antonio M. Ruiz, pintor; Ángel Zárraga, pintor.

En la primera reunión, los miembros fundadores propusieron que para completar la representación de actividades artísticas hacía falta la presencia de representantes de teatro, cine y arquitectura, por lo que solicitaron al Secretario de Educación Pública que fuesen incorporados a los trabajos del Seminario los señores Fernando Soler, Alfredo Gómez de la Vega y el arquitecto José Luis Cuevas, a lo que accedió el funcionario.¹⁵

¹⁴ <http://www.culturamexicana.org.mx/presentacion.htm>

* El pintor Francisco Goitia no asistió a la primera reunión ni contestó si aceptaba o no el honoroso cargo, razón por la cual fue nombrado en su lugar el doctor Manuel Sandoval

Vallarta.

¹⁵ *Ídem.*

Manifiesto del Seminario de Cultura Mexicana

El Seminario de Cultura Mexicana dio a conocer su nuevo manifiesto, en el coloquio celebrado en la Ciudad de México en octubre de 1999.

En esta organización de larga y útil trayectoria, las corresponsalías de las ciudades del interior del país cumplen una tarea fundamental al hacer posible el diálogo que es la esencia misma de la difusión de la cultura.

En este documento se analizan la responsabilidad de los medios de comunicación masivos, la presencia de las culturas indígenas y la urgencia de escucharlas y respetarlas y, sobre todo, se replantean las obligaciones que el Seminario cumple en la vida cultural del país.¹⁶

Para replantear los temas de la difusión cultural, el Seminario de Cultura Mexicana ha desarrollado proyectos individuales y colectivos y ha cifrado tiempo y energía en la difusión y la crítica de la cultura. Ese compromiso social y moral persiste, pues a la fecha se revisa y extiende.

Las corresponsalías son la columna vertebral de la institución. Su aportación ha sido de gran valor, en la actualidad, los miembros del Seminario siguen cumpliendo sus obligaciones y apoyando, con entusiasmo y rigor académico y científico, los esfuerzos desplegados por las 64 corresponsalías localizadas en veintiséis estados de la República.

En el ámbito de las naciones, México tiene una cultura propia. El Seminario es parte de la humanidad, pero primero es ella misma. Ser esto es condición para ser aquello. Así lo entendieron los fundadores, al fijar un nombre y un designio: Seminario de Cultura Mexicana. Esto no priva de unión con todos los seres humanos. Su vigor deriva del arraigo que tienen en su origen y de la fuerza que reciben de su entorno. La cultura es el punto donde los vientos se reúnen y la luz de cada uno ilumina la vida de todos.

El mexicano de ahora, cimiento para el mexicano de mañana, debe fortalecer su identidad nacional y formalizar su nueva presencia en el mundo. Y todo ello será la obra natural de la cultura, que en el presente recoge los caminos del pasado y advierte los del futuro. Ella anuda los tiempos y define el perfil del hombre que los recorre. Forjar al mexicano y brindar su testimonio, es la obra de la cultura mexicana. Contribuir a esta cultura, con los instrumentos que provee nuestro tiempo, es el deber del Seminario. Para tal efecto, es indispensable el apoyo de los medios de comunicación social que deben dar cabida

¹⁶ *Ídem.*

a los grandes temas de la cultura académica y de la cultura en general, pues es claro que la excesiva comercialización y la irrestricta competencia mercantil conspiran en contra de un amplio programa educativo, impiden el desarrollo de la crítica y provocan una grave enajenación que afecta a todos los sectores de la sociedad.¹⁷

Con su ininterrumpida labor, el Seminario ha acumulado una gran experiencia en el campo de la difusión cultural. Su labor ha cubierto no sólo a las bellas artes sino también a las humanidades y a las ciencias naturales y sociales. Además ha considerado siempre su actividad como una contribución a la labor educativa del país y ha colaborado en la orientación de la acción cultural de muchos lugares del territorio nacional; siendo su principal fuente de ingresos *un subsidio anual de la Secretaría de Educación Pública*.

Es de destacar la postura del Seminario en lo relativo a la política cultural del Estado:

El Estado debe marcar las líneas generales de una política que favorezca una vida cultural que mejore la convivencia y enriquezca todos los aspectos de la vida humana. *La vida cultural requiere del apoyo y el patrocinio del gobierno, la empresa privada y las fundaciones creadas para la promoción de la cultura.*¹⁸

La Academia de Artes

La Academia de Artes tuvo su origen en un Decreto Presidencial el 12 de diciembre de 1966. Su propósito fue agrupar a distinguidas personalidades del ámbito de la creación artística, así como a teóricos de la historia y crítica de arte, con el fin de enaltecer sus méritos y fomentar la labor individual y conjunta al servicio de la cultura de nuestro país. Tiene su sede en el Museo Nacional de San Carlos.

En el decreto de creación se especificó que la Academia, entre otras cosas, debería fomentar la producción de los trabajos individuales de sus miembros, para que se transmitieran y difundieran públicamente, así como sus aportaciones colectivas.

Sus propósitos fundamentales son el apoyo y difusión de las artes, la protección del patrimonio artístico de la Nación, la organización de eventos culturales de carácter público y privado, la asesoría en asuntos de orden cultural, el encargo y adquisición de obras, tanto de sus miembros como de otros artistas mexicanos de reconocido prestigio.

Para integrar la membresía de la Academia de Artes se formaron seis secciones: Arquitectura, Escultura, Gráfica, Historia y Crítica de Arte, Música y Pintura.

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ *Ídem.*

En 1996, el Instituto Nacional de Antropología e Historia otorgó en comodato a la Academia de Artes, el claustro del Exconvento de la Merced para establecer ahí su sede, al concluir las labores de restauración y adecuación del inmueble.¹⁹

Casa Lamm

Este monumento nacional ha sido concebido para crear un espacio plural para el estudio y difusión de las artes, así como el intercambio de ideas y expresiones artísticas a partir de diferentes actividades.

Mediante la Licenciatura en Historia del Arte, las Maestrías en Arte y en Apreciación y Creación Literaria, el Doctorado en Historia del Arte, cursos libres, diplomados, seminarios y talleres, se imparten disciplinas como la literatura, historia del arte, historia de México, arqueología, taller de pintura y escultura, filosofía, música y cine. Y como emprender el camino del conocimiento, independientemente de técnicas y métodos, conlleva la práctica de la lectura, a través de la Librería Pegaso, el estudioso amplía su visión y se abisma en la ficción de la literatura, en la evidencia de la historia, en el embrujo de la poesía.²⁰

Fomento Cultural Banamex

Fomento Cultural Banamex es una institución creada sin fines de lucro, en 1971 a iniciativa del Banco Nacional de México, cuyo objeto primordial es fomentar y difundir el patrimonio cultural de México, y patrocinar las artes, así como, preservar sus valores y tradiciones y, de este modo, contribuir a que los mexicanos fortalezcan su identidad, además de dar a conocer la enorme riqueza cultural del país en la esfera mundial. Entre sus actividades destacan el rescate de casas señoriales de la época colonial, exposiciones, publicaciones, Programa de Apoyo del Arte Popular, programas especiales.

Posee una de las más completas colecciones privadas de arte mexicano.

El Banco Nacional de México, fundado en 1884, se ha caracterizado por la preocupación de preservar y promover los valores de la cultura mexicana desde sus raíces hasta muy diversas expresiones cultas y populares. Como parte de esta vocación se ha incluido el rescate y rehabilitación de varios inmuebles de mérito artístico, provenientes de la época del virreinato, entre los que se cuentan el Palacio de Iturbide y el Palacio de los Condes de San Mateo de Valparaíso, en la ciudad de México; la Casa del Mayorazgo de la Canal, en San

¹⁹ <http://www.conaculta.gob.mx/academiadeartes/>

²⁰ <http://www.casalamm.com.mx/historia.htm>

Miguel de Allende, Guanajuato; la Casa del Diezmo, en Morelia, Michoacán; la Casa de Montejo, en Mérida, Yucatán y la Casa del Conde de Súchil, en Durango, Durango.

A todo ello habría que agregar su actuación como patrocinador de las artes, acción que se ha expresado de distintas formas, siendo la principal la adquisición cuidadosa y paulatina de obra pictórica, lo que con el tiempo ha hecho posible la existencia de una de las más completas colecciones privadas de arte mexicano de todos los tiempos.²¹

Como institución sucesora del antiguo Banco Nacional Mexicano, Banamex tuvo la iniciativa de crear un organismo especializado e independiente que contribuyera a impulsar la cultura, consolidando así los esfuerzos aislados que en este sentido había venido realizando la institución.

De este modo, Fomento Cultural Banamex quedó formalmente constituido como asociación civil el 15 de noviembre de 1971, contribuyendo de una forma sistematizada y profesional a fomentar y difundir la cultura.²²

En su trayectoria, son notables la cantidad y la calidad de las actividades organizadas por Fomento Cultural Banamex, sobresaliendo el rubro de exposiciones de artes plásticas, así como el de las magníficas publicaciones que han rescatado y difundido algunos temas fundamentales de la cultura, la historia, la ciencia y el arte de México.

También se ha brindado apoyo a otras áreas de la cultura, como el teatro, la música, el arte popular y a la organización de certámenes que han sido reconocidos por sus atributos de excelencia, dentro de sus especialidades.

Las acciones que realiza Fomento Cultural Banamex tienen como marco de referencia sus propósitos institucionales, los cuales han permanecido esencialmente iguales desde su fundación:

1. Asumir la responsabilidad de ser el medio a través del cual se lleven a cabo todas las actividades de promoción cultural que decida apoyar el Banco Nacional de México.

2. Promover acciones de investigación en aquellos campos que puedan ser de utilidad para el avance de la ciencia y de la tecnología en México, así como para el desarrollo de las disciplinas humanísticas.

3. Apoyar la preservación de los valores culturales del país y contribuir al rescate y difusión de las tradiciones características de cada región.

²¹ http://www.banamex.com/esp/filiales/fomento_cultural/trayectoria.htm

²² *Ídem.*

4. Promover un intercambio cultural entre naciones que coadyuve a un conocimiento recíproco entre México y los países que participen.

5. Sumar el esfuerzo de esta asociación civil a los diversos programas que se desarrollan en el país y que tengan por objeto la difusión de la cultura.²³

La Vaca Independiente

La Vaca Independiente es una organización alternativa que nació en 1992 en México, con la intención de transformar la relación del ser humano con el arte y contribuir a su desarrollo.

La Vaca Independiente es promotora de arte, cultura y educación y productora de proyectos, fundada por Claudia Madrazo en 1992.

El equipo está formado por artistas, comunicólogos, filósofos, psicólogos, historiadores y pedagogos. Convencidos de la necesidad que existe en nuestro tiempo de construir una nueva relación con el arte, se crearon diferentes proyectos para integrarlo a la vida cotidiana, desarrollar la inteligencia, la comunicación y la sensibilidad.

Las diversas actividades de La Vaca Independiente se engloban en cuatro áreas: educación, servicios creativos, arte joven y editorial y medios, que desarrollan proyectos creativos en el campo privado y público, a nivel nacional e internacional.

La vaca independiente es el nombre de una obra del artista Abel Quezada, quien enseñó a ver la vida y el arte con humor. En homenaje a ese pintor y caricaturista, la empresa lleva este nombre.²⁴

Patronato de Arte Contemporáneo A.C. (PAC)

Para los integrantes de esta asociación civil, el arte contemporáneo es un reflejo vivo de nuestro tiempo y de sus problemáticas; por eso debe buscar ser difundido y apoyado.

Para difundir y apoyar el desarrollo del arte, se necesita una mayor participación activa de la sociedad, en conjunto con las instituciones. El Patronato de Arte Contemporáneo A.C. (PAC) es una asociación civil no lucrativa y única en su género, que se dedica a esta tarea: impulsar el arte actual conformando un grupo dinámico de personas que comparten esta inquietud.

El PAC se fundó en junio de 2000, con el deseo de acercar al público al arte contemporáneo, sosteniendo proyectos de museos, galerías, curadores, editores, críticos, promotores e investigadores en este campo, y contribuyendo así a su ex-

²³ *Ídem.*

²⁴ <http://www.lavaca.edu.mx/site/quienes/quienes.htm>

pansión. El PAC concentra los esfuerzos voluntarios de un grupo independiente de profesionales del medio cultural. Las aportaciones anuales de patronos individuales y corporativos permiten desarrollar los programas de trabajo que privilegian proyectos de calidad realizados en coinversión con otras instituciones.²⁵ ¶

2.3 Promoción y difusión del arte: estímulo a la creación artística desde el propio Estado

Según los estatutos del Programa Nacional de Cultura, el apoyo a la creación, fundado en los principios de libre participación, presenta un verdadero fortalecimiento a las condiciones para lograr el trabajo creativo el cual fomenta la producción, promoción y difusión de las artes con el fin de que se puedan desplegar nuevos referentes en la esfera cultural nacional.

Su objetivo es promover el desarrollo cultural del país, combinando los esfuerzos y recursos que el Estado, la sociedad civil y la comunidad artística dedican a estimular el desarrollo cultural del país.

A través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), en el ciclo 2001-2006, se otorgarán un total de 1,200 estímulos, a través de los siguientes programas:

- Miembros del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA).
- Programa de Fomento y Coinversiones Culturales.
- Programa Jóvenes Creadores.
- Programa de Apoyo a Intérpretes.
- Programa de Apoyo a Escritores en Lenguas Indígenas.
- Programa de Apoyo a Estudios en el Extranjero.
- Programas de Intercambio de Residencias Artísticas.
- Programa de Apoyo a la Traducción Literaria.
- Programa de Apoyo a Artes Aplicadas.
- Programa de Apoyo a Revistas Independientes Edmundo Valadés.²⁶

Sin embargo, desde su origen, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como institución reguladora y patrocinadora de la cultura y el arte, ha sido objeto de diversas críticas surgidas desde el propio medio intelectual y artístico.

Por ejemplo, en mayo de 2001, Manuel Zavala y Alonso, redactor y editor de arte e historia de México, comentó:

Ser un buen gobernante no sólo implica que las cosas funcionen bien en materia de economía y bienestar social, tam-

²⁵ <http://www.pac.org.mx/que.htm>

²⁶ <http://www.conaculta.gob.mx/2002/23.htm>

bién deben de funcionar otros aspectos como es el caso de la cultura y la educación, ya que sin ellas el país irá perdiendo su capital más importante: el ser humano preparado y capaz de enfrentar la competencia en esta era de la globalización.²⁷

En cuanto a economía y educación, Zavala confirmó el 12 de diciembre de 2002:

De acuerdo a lo establecido por las organizaciones mundiales, México está muy por debajo del índice porcentual que se debe de invertir en educación. Hoy por acuerdo del Congreso, se ha propuesto llegar al 8% del PIB para invertir en educación. Este porcentaje se irá incrementando paulatinamente hasta el final de la presente administración a fin de llegar a la meta propuesta. Habrá que ver que se logre ese objetivo, ya que con eso se mejoraría por mucho las condiciones en las que operan las instituciones educativas públicas, ya que si no se invierte en educación, si no se amplía y consolida la estructura cultural y artística, si no se fomenta la formación de las nuevas generaciones de mexicanos, el país irá a la deriva.²⁸

El 24 de diciembre de 2002, Zavala y Alonso se refirió:

Cuando Vicente Fox formaba en el 2000 lo que sería su “gabinetazo” presidencial, se supo que Sari Bermúdez, ocuparía la dirección del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Conaculta.

Entonces, la polémica cundió en el medio artístico y cultural. Para muchos, imperdonable, para otros, mediocre, para algunos más, aceptable y hasta favorable, el nombramiento de Bermúdez se dio en medio de la incertidumbre, apoyado en lo que escritores como Carlos Monsiváis llamó en aquellos días el beneficio de la duda.

México, por su problemática financiera, por su vastísima diversidad cultural y por su herencia histórica presenta claros cursos de tonalidades tan variadas que su sistema cultural es mucho más complicado de dirigir de lo que parece. A ello se suma un lastre de muchas décadas de retraso en apoyo a nuevos creadores, a nuevas tendencias del arte, a pesar de la herencia que dejó Salinas De Gortari y Zedillo en la estructura del Conaculta.

Las promesas de Fox fueron, principalmente, la “ciudadanización y descentralización de la cultura”. También se hizo un especial énfasis en el desarrollo de una promoción de la cultura, como principal camino para culturizar a los mexicanos, de hacer surgir en ellos la necesidad de consumir cultura.

²⁷ <http://www.arts-history.mx/Editorial/index.php?idEditorial=104>

²⁸ <http://www.arts-history.mx/Editorial/index.php?idEditorial=30>

Evidentemente, no puede esperarse que en pocos años se logre erradicar los numerosos cánceres que afectaron —durante sexenios— al medio artístico y cultural mexicano, que, necesario es decirlo, sobrevivió por el empeño de sus promotores y creadores.

Bermúdez ha tenido que enfrentar serios problemas de contexto político, particularmente cuando entre los Poderes Ejecutivo y Legislativo asestan dolorosísimos golpes a la cultura. Uno de ellos fueron los recortes presupuestales, la creación de nuevos impuestos y la eliminación del privilegio fiscal para creadores y escritores.

No puede negarse el empeño que ha tenido por hacer llegar la cultura a cada vez a más gente: impulso a los festivales y ferias; como El Festival Internacional Cervantino, el Festival del Centro Histórico de la ciudad de México, las ferias de libros, los intercambios de exposiciones. También destaca su afán por la promoción de la lectura con el programa Hacia un país de lectores y el Programa Cultural Tierra Adentro, para responder más fielmente a los propósitos de los artistas jóvenes de todo el país y la difusión de su obra.

No puede dejar de mencionarse que la gran asignatura pendiente tanto por parte del Conaculta como por parte de los Poderes Ejecutivo y Legislativo es convertir al máximo organismo rector cultural del país en Secretaría de Cultura, con su autonomía, presupuesto y responsabilidad para administrar los vastos recursos del patrimonio artístico y cultural de la nación.²⁹

Aunque algunos creadores conservan su postura de rechazo hacia la funcionaria Sari Bermúdez, también es cierto que otros le reconocen aspectos favorables de su servicio, como dijo Manuel Felguérez:

“Lo que más agradezco es que la administración de Sari Bermúdez respetó mucho de lo programado por su antecesor, Rafael Tovar y de Teresa. La presidenta dijo que este año le tocó el apoyo al cine y a la lectura, y que el próximo serán los esfuerzos más grandes a la promoción de las artes plásticas y escénicas”.

Por otro lado Raquel Tibol, quien siempre ha defendido su verdad y su libertad para expresarla, y quien fue una de las pocas intelectuales que cuestionaron el surgimiento del Conaculta, opina:

“La cultura no es prioritaria para Vicente Fox [...], muchas veces el Estado ofrece zanahorias a los intelectuales y los intelectuales caen redondos”.

²⁹ <http://www.arts-history.mx/Editorial/index.php?idEditorial=32>

“Me mantuve siempre diciendo: su nacimiento es espurio, no tiene legalidad, no tiene reglamento, es un dedazo presidencial, su existencia es verdaderamente absurda”.

“Al nombrarse a una persona como Sari Bermúdez como presidenta del Conaculta es para hacer una manipulación aún mayor que la de antes”.³⁰

El Fonca, conjuntando los esfuerzos del Estado, la iniciativa privada y la comunidad artística, recibe y canaliza recursos para destinarlos al fomento de la cultura. Con esos donativos crea programas para otorgar apoyos económicos a quienes han contribuido a enriquecer el panorama cultural del país.

Con base en las pautas marcadas en el Programa Nacional de Cultura 2001-2006, se continuará el apoyo que el Estado brinda a la creación artística a fin de permitir que la producción artística y cultural de calidad enriquezca el sentido que la sociedad asigna al desarrollo, dada la importante contribución que el arte y la cultura tienen en la generación de paradigmas sobre las cuales se articulan las formas de conocimiento, explicación y construcción sociales.³¹ ¶

³⁰ http://www.pintomiraya.com.mx/lapala_nuevaweb/articulos/articulo29.htm

³¹ <http://www.conaculta.gob.mx/2002/23.htm>

Capítulo

3

Desarrollo del proyecto editorial

- 3.1 Antecedentes del proyecto
Caminar para descifrar
- 3.2 La comunicación y el proceso editorial:
el autor como emisor, el libro como medio,
el lector como receptor
- 3.3 Proyecto gráfico
 - 3.3.1 Formato del libro
 - 3.3.2 Papel
 - 3.3.3 Tipografía
 - 3.3.4 Tipo de impresión y número de tintas
 - 3.3.5 Encuadernación y acabados
 - 3.3.6 Costos
- 3.4 Evaluación

DESARROLLO DEL PROYECTO EDITORIAL

3.1 Antecedentes del proyecto *Caminar para descifrar*

Rosario García Crespo eligió como disciplina espiritual y artística el caminar, en especial a través de los bosques, ya que caminar para ella significa aceptar la vida como un viaje, no acostumbrarse a quedarse en ninguna parte, porque la vida es un fluir constante; es una manera de estar en el mundo, de pensar y sentir diferente a la vida sedentaria.

En consecuencia, realizó una serie de recorridos por los bosques, en los que fotografió lo que había en su entorno, apoyándose igualmente en el uso de símbolos, ritos vestimentas especiales. En su conjunto y con lo que fue descubriendo Rosario se dio una comunicación con la naturaleza y el paisaje, ya que su trabajo se ha centrado en el cuerpo, el mundo vegetal y la escritura.

Después de algunos años, la artista, ordena estas fotografías y decide transmitir sus vivencias por medio de un libro donde se reseñaran los encuentros que experimentó. Para ello buscó un apoyo económico.

En el año 2001 solicitó un apoyo al Fonca para la publicación del libro, dentro del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones. Una vez evaluado su proyecto, se le otorgó un apoyo económico para publicar la obra.

Al preguntarle a Rosario que si creía que las políticas o los criterios mediante los cuales se otorgan apoyos son adecuados, dijo:

En los apoyos del Fonca hay unas bases en las solicitudes. Pero cada jurado es diferente y en ese sentido entra en juego la relatividad de los criterios de selección.

Además de éste apoyo, en el año de 1991 recibí una beca de DGAPA, UNAM para realizar los talleres de Arte Actual en el Círculo de Bellas Artes en Madrid, España. Después en el año de 1995 fui invitada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Pontevedra en España, para exponer mi obra *Las series extraviadas* y la ENAP me apoyo con el boleto de avión. Y en las dos ocasiones que he ido a residencias artísticas: en 1999 dos meses a Banff, Canadá y en este año, un mes a Mojácar, España, la ENAP me ha otorgado permiso con goce de sueldo.

El proceso editorial de la obra se llevó prácticamente un año, abarcando las etapas de bocetos y maquetas preliminares, revisión, corrección y traducción de textos, selección final de las imágenes, digitalización, formación de planas y producción. De esta forma, en noviembre de 2002 se termina de imprimir el libro *Caminar para descifrar*, con un tiro de 1,000 ejemplares. ¶

3.2 La comunicación y el proceso editorial: el autor como emisor, el libro como medio, el lector como receptor

La gente puede comunicarse a muchos niveles, por muy diversos motivos, con gran número de personas y en múltiples formas.

El interés por la comunicación ha originado que se desarrollen diversos modelos del proceso de comunicación, uno de ellos es el de Shannon y Weaver:

Uno de los modelos contemporáneos más utilizados fue desarrollado por el matemático Claude Shannon en 1947 y puesto al alcance de todo público por Warren Weaver. Shannon y Weaver ni siquiera se referían a la comunicación humana; hablaban de comunicación electrónica [...]. Sin embargo, hubo científicos de la conducta que descubrieron que el modelo de Shannon y Weaver resultaba útil para describir la comunicación humana.

[...] Podemos decir que toda comunicación humana tiene alguna *fente*, es decir, alguna persona o grupo de personas con un objetivo y una razón para ponerse en comunicación [...]. El propósito de la fuente tiene que ser expresado en forma de *mensaje*.

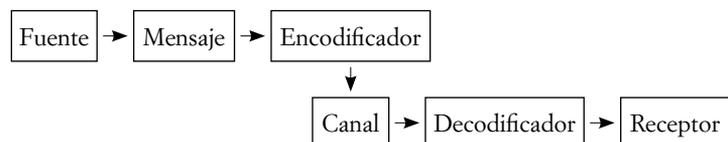
[...] El *encodificador* es el encargado de tomar las ideas de la fuente y disponerlas en un código, expresando así el objetivo de la fuente en forma de mensaje.

[...] Entonces se introduce un cuarto elemento; el *canal* [...]. Un canal es un medio, un portador de mensajes, o sea un conducto.

[...] Para que haya comunicación ha de haber alguien en el otro extremo del canal [...]. La persona o las personas situadas en el otro extremo del canal pueden ser llamadas el *receptor* de la comunicación, el blanco de ésta.

Así como la fuente necesita un encodificador para traducir sus propósitos en mensajes, para expresar el propósito en un código, al receptor le hace falta un decodificador para retraducir, decodificar el mensaje y darle la forma que sea utilizable por el receptor [...]. Se puede considerar al decodificador de códigos como el conjunto de facultades sensoriales del receptor.¹

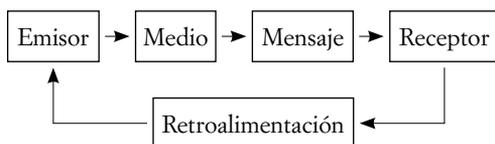
En resumen, los componentes que integran este modelo de proceso de comunicación:



¹ K. Berlo, David, *El proceso de la comunicación. Introducción a la teoría y a la práctica*, p. 26-28.

Todo proceso editorial es en sí un proceso comunicativo; tiene cierta intencionalidad, se planea para ser dirigido a determinado receptor. El objeto fundamental y definitivo es comunicar; no se puede editar ni diseñar si se olvida del lector.

Jorge de Buen muestra su adaptación de un esquema tradicional del proceso de comunicación:²



El emisor codificará el mensaje a través de signos (escritura, imágenes, colores, espacios, estructuras) que el receptor decodificará de acuerdo con su contexto sociocultural.

El medio (libro) es lo que establece contacto con el receptor (lector); el medio incluye el aspecto físico del objeto: papel, formato, tamaño acabado...

El mensaje se enriquece por medio de la retórica de la imagen con sus elementos gráficos, iconográficos o decorativos: la composición, la tipografía, la interlínea, la retícula, la caja, los medianiles, las cornisas, los folios, las notas, los balazos, las viñetas, los pies, las citas, las transcripciones, etcétera.

A pesar de tener en cuenta estos elementos no es suficiente para obtener una comunicación. Existen por lo menos cuatro factores que pueden afectar la comunicación:

- Habilidades comunicativas.
- Actitudes.
- Nivel de conocimientos.
- Sistema socio-cultural.³

Cuando se desempeña el papel de fuente o emisor, se debe tomar en cuenta cada uno de estos factores para poder hacer efectiva la comunicación.

Si el receptor no posee las habilidades de escuchar, de leer y de pensar, no estará capacitado para recibir y decodificar los mensajes que la fuente-encodificador ha transmitido.

La forma en que decodifica un mensaje está determinada en cierto modo por sus actitudes hacia sí mismo, hacia la fuente y hacia el contenido del mensaje.

² De Buen Unna, Jorge, *Manual de diseño editorial*, p. 36.

³ K. Berlo, David, *El proceso de la comunicación. Introducción a la teoría y a la práctica*, p. 45.

Si no se conoce el código, no puede entenderse el mensaje. Si ignora todo lo que se refiere al contenido de un mensaje, es probable que tampoco pueda entenderlo. Si no comprende cuál es la naturaleza del proceso de la comunicación en sí, es posible que tenga una percepción errónea del mensaje [...]

Su propio *status* social, los componentes de su grupo, sus formas habituales de conducta, afectan la manera en que recibe e interpreta los mensajes.⁴ ¶

3.3 Proyecto gráfico

El hombre siempre ha querido dejar constancia de sus pensamientos y hechos por medio de la escritura y para ello se ha valido de diversos medios. El libro es uno de esos medios, ya que es un instrumento de cultura por excelencia.

El diseño del libro debe ser consistente en todas sus partes, incluyendo la portada y la cubierta. Todas las demás páginas estarán concebidas según esta unidad de creación, de manera que estilo, tipo, cuerpo, interlineado, entradas, áreas impresas y espacios blancos, etc., correspondan al diseño global. Si el libro contiene ilustraciones, deberá existir una configuración preestablecida que determine su ubicación y tamaño, de la que se desviará solo en circunstancias excepcionales.

En un libro bien diseñado, ninguna página resaltará de las demás. Diseñadas de dentro hacia fuera, todas las páginas del libro reflejarán el mismo concepto global.⁵

Toda obra escrita debe tener una organización. Un libro bien organizado y limpio, invita a la lectura. Esta organización debe notarse desde la primera vez que el lector tiene contacto con la obra.

Además del cuerpo de la obra, el volumen contiene un amplio conjunto de partes ordenadas. Algunas de estas partes, como el nombre del libro, el nombre del autor y las cabezas de los capítulos, van de tal manera destacadas, que se les podría contar en la cúspide de la jerarquía. Otros componentes, en cambio, son reducidos a una mínima expresión para que sirvan tan solo de apoyos suplementarios, como es el caso de los folios, los epígrafes y los registros legales.⁶

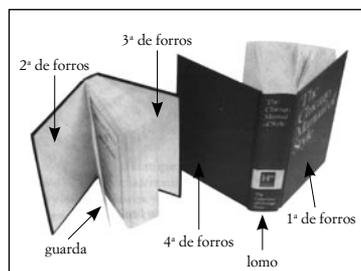
⁴ *Ibidem.*, p. 46.

⁵ Emil Ruder. *Manual de diseño tipográfico*, p 176.

⁶ De Buen Unna, Jorge, *Manual de diseño editorial*, p. 21.

Por lo general, los libros constan de cuatro partes principales: exteriores, pliego de principios, texto o cuerpo de la obra y finales.

Jorge de Buen nos explica las partes principales del libro:



Cubiertas. Se dividen en cuatro partes llamadas *primera*, *segunda*, *tercera* y *cuarta de forros* (o de cubierta), según corre la numeración de las páginas.⁷

Así, la primera de forros es la cara anterior del libro, mientras que la segunda se encuentra detrás de la primera, y así sucesivamente. Éstas surgen de la necesidad que los bibliotecarios tenían de conservar en buen estado los manuscritos. Así el objetivo principal de los exteriores será el de proteger el libro.

Por lo general, la información que aparece impresa en la primera (también llamada *cubierta*) consiste en el título del libro, el nombre del autor y el logotipo, nombre o sello de la casa editorial. La cuarta (también conocida como *contracubierta*) se solía dejar sin impresión alguna, pero esto ha cambiado en los últimos años debido a las circunstancias en que se comercializan los libros: en primer lugar, muchos editores han encontrado que la contracubierta es un excelente vehículo para colocar publicidad; y, en segundo lugar, los libros actualmente se entregan a las librerías forrados con una película plástica transparente que permite ver las caras exteriores, pero impide hojear el volumen. Esto se hace para disminuir el desgaste de los libros y reducir así la correspondiente pérdida de su valor comercial. Por consiguiente, se ha hecho costumbre imprimir en la cuarta de forros un texto que expone sucintamente el contenido de la obra; o bien, una breve descripción acompañada de comentarios favorables de los críticos.⁸

Por estética algunos de estos datos pueden abreviarse o suprimirse, cosa que no podrá hacerse en la portada.

⁷ *Ibidem.*, p. 352.

⁸ *Ibidem.*, p. 353.

Por economía, en la actualidad, la mayoría de los libros se encuadernan a la *rústica*; es decir, con cubiertas de cartulina delgada, que a veces se protegen con una lámina de plástico translúcido.

Lomo. El *lomo* es la parte del libro que queda opuesta al corte de las hojas, cubriendo el peine de encuadernación. Es una pieza trascendental para los editores y los bibliotecarios, ya que es lo único que puede verse del libro cuando éste se encuentra colocado verticalmente en el estante. Como norma general, contiene el nombre del autor, el título de la obra, el nombre o el sello de la casa editorial y, en su caso, el número del tomo.

[...] Si el lomo es angosto, más vale aprovechar el reducido espacio escribiendo a lo largo de la pieza, que es como se hace en la gran mayoría de los libros modernos.⁹

En otras palabras el lomo es la superficie del libro donde se pegan los pliegos para unirse con la tapa o cubierta; aquí es donde se ponen los datos que interesan a la editorial.

En las encuadernaciones clásicas se incluían florones, grecas, filetes, y algunos otros motivos decorativos. En la actualidad basta con poner los datos necesarios.

Pliego de principios. La primera parte de un libro se llama *pliego de principios*; o simplemente, *principios*, ya que no se trata estrictamente del primer pliego del volumen. En ella van los primeros contenidos esenciales del libro, ya que, en un sentido muy riguroso, todos los exteriores son prescindibles y, a veces, ni siquiera se consideran como parte del volumen. «La parte esencial [del libro] —dice Tschichold— es el interior, la tripa. Hasta la cubierta y las guardas [...] son partes falsas, tan solo temporales, porque serán desechadas cuando el libro sea reencuadernado.» En términos muy generales, los principios de todos los libros —por lo menos en los países que utilizan el alfabeto latino— contienen más o menos los mismos elementos dispuestos en el mismo orden.

Páginas de cortesía. Como protección de todo el libro, y especialmente de la portada, los impresores solían dejar en blanco la primera hoja del primer pliego. De manera que, si el propietario del libro no tenía suficiente dinero para pagar una encuadernación, la hoja en blanco le garantizaba una mínima defensa de lo impreso. Luego, cuando se hizo común que los libros se comercializaran ya encuadernados, se tuvo por provechosa la costumbre de incluir estas también llamadas *hojas de respeto*.¹⁰

⁹ *Ibidem.*, p. 355.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 361-362.

Las páginas de cortesía forman parte del primer pliego, la foliación comienza en la página de cortesía, aunque no lleva número. También se les conoce como *páginas falsas*.

Portadilla, falsa portada o anteportada. La portadilla es la primera página impresa de un libro y, por lo general, contiene solo el título de la obra. A veces se agrega el nombre de la colección y el símbolo de la casa editorial [...] Esta página siempre es impar (derecha) y no lleva folio.¹¹

Normalmente la portadilla es la página tres. A la página cuatro se le llama contraportada; ésta suele aparecer en blanco, aunque también se puede poner el nombre del traductor, ilustrador, fotógrafo, etc., si los hay.

Portada. Esta es la verdadera cara de un libro, de ahí que rigurosamente sea una página impar (derecha). Debe contener el título de la obra, el subtítulo y todos los complementos; el nombre del autor; el número de la edición (normalmente en letras); el número del tomo y, si se trata de una enciclopedia, las referencias a los temas que abarca; el pie editorial, que incluye el nombre de la casa editorial y su símbolo o logotipo; finalmente, el año de la edición y, en ocasiones, la ciudad donde se hizo.

[...] La portada tradicional consta de dos cuerpos: En el superior se ponen el nombre del autor y el título de la obra [...] En el pie o cuerpo inferior se incluyen los datos del editor y el año de la edición. A veces, entre las dos partes aparece un monograma, emblema, símbolo o logotipo del editor; o bien, placas, adornos o ilustraciones.¹²

Regularmente esta página es la número cinco, y también recibe el nombre de *fachada*. En ocasiones entre la página cuatro y cinco se coloca una ilustración u ornamento, que recibe el nombre de *frontispicio*.

Propiedad o página de derechos. La página detrás de la portada contiene datos técnicos de la mayor importancia:

— Número y fecha de la edición, así como las fechas de las anteriores ediciones. Algunas veces se mencionan también las reimpressiones, con el número de ejemplares de cada una.

— Si se trata de una traducción, se debe escribir aquí el título de la obra en el idioma original, el nombre de la casa editorial que hizo el libro de donde se sacó la traducción y el nombre del traductor. Si es un libro científico o especializado, después del nombre del traductor se agregan sus créditos profesionales.

¹¹ *Ibidem.*, p. 363.

¹² *Ibidem.*, p. 363-365.

— Los nombres de los colaboradores: el diseñador editorial, el creador de la portada, el ilustrador, el fotógrafo, etc.

— La reserva de derechos, con la leyenda que expresa la prohibición o el permiso de copiar la obra o partes de ella en tales y cuales medios; y, enseguida, los nombres, los domicilios de los propietarios (autor, editor, traductor, diseñador, etc.) de la obra y el año en que los derechos fueron adquiridos, precedidos del signo © o de la leyenda *Copyright* ©.

— En ciertos países —como es el caso de España— se agrega además el número del expediente en que se asienta el depósito legal, seguido del año en que fue dado.

— El número ISBN (*International Standard Book Number*), de inserción obligatoria, que consta de diez dígitos separados mediante guiones, a saber: Un primer grupo que indica el país o el área del idioma, un segundo grupo que identifica al editor y un tercer grupo para el título. La última parte es un solo dígito o una equis mayúscula (el diez romano) y sirve para comprobar la legitimidad del registro.

— Si es una traducción, el número ISBN del original.

— La leyenda «Printed in *** -Impreso en ***», ordinariamente en cursivas, donde los asteriscos deben ser sustituidos con el nombre del país donde se ha hecho la tirada.

— Finalmente, el nombre y el domicilio de la casa editora (pie de imprenta).¹³

También a la página de derechos se le llama *página legal*. Si se desea eliminar el colofón, la página legal puede incluir los datos del impresor, número de ejemplares de que consta el tiro, o los créditos que desee registrar.

Notas previas. Podemos hablar de dos clases de notas previas: las que escribe el propio autor y las que escriben otros. Las primeras normalmente se colocan inmediatamente antes del texto, mientras que las segundas se insertan entre la página de propiedad —antes o después del índice de contenido— y la dedicatoria. Las notas previas pueden ser numerosas y tener los siguientes títulos: *Prólogo, prefacio, proemio, preámbulo, preliminar, exordio, al lector, advertencias, aclaración, introducción, presentación, plan de la obra*, etc. Su función es explicar al lector los alcances de la obra, los conocimientos que hacen falta para comprenderla, el ambiente histórico, geográfico o económico en que se escribió, el orden en que ha de consultarse, los textos que pudieran ser indispensables para su comprensión, algunos datos acerca del autor, la historia del libro...¹⁴

¹³ *Ibidem.*, p. 365-366.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 365-367.

Normalmente los comentarios al libro son favorables. En su mayoría, se ponen en la cuarta de forros; sobre todo si el libro es envuelto con un plástico protector; estas críticas funcionan como un recurso publicitario muy útil.

Dedicatoria. En la *edición príncipe*^{*}, el primer texto que el lector encuentra escrito de la mano del autor es la dedicatoria [...] Las dedicatorias actuales son muy breves e incluyen solo el nombre o los nombres de las personas a quienes se ofrenda el libro; de ahí que se llamen *epigráficas* o *lapidarias*. Van siempre en página impar.¹⁵

Las primeras seis páginas se conocen como preliminares o principios.

El texto de la obra debe empezar siempre en página impar. Hay obras que se dividen en partes o capítulos; cada una de estas divisiones se separa por una *falsa*^{*} en página impar. El texto de cada parte comenzará en la siguiente página impar.

Colofón. Con este nombre se conoce esa nota que suele ir al final de los libros, en la que se registran algunos datos de la tirada: la fecha en que se realizó la impresión, el número de ejemplares, el nombre y el domicilio del taller que lo tiró. En muchos libros ingleses y estadounidenses, especialmente los relacionados con las artes gráficas, el colofón también incluye cosas como la marca del papel y el nombre de la casa que lo fabricó, los tipos de letra, los cuerpos usados y los nombres de los programas de autoedición.¹⁶

En ediciones modernas se suprimen muchos de éstos datos, que para algunos lectores pasan inadvertidos, mientras que para otros representa una oportunidad de aprender sobre características del papel empleado, las fuentes tipográficas, etcétera.

No hay normas que rijan el orden de las partes del libro, por lo que pueden cambiar dependiendo del autor o de la editorial.

La economía también será un factor decisivo, ya que se puede economizar eliminando las páginas de cortesía, la portadilla, el colofón, etc., esto será decisión del editor. ¶

3.3.1 Formato del libro

Cuando nos referimos a las dimensiones de un libro, en cuanto a su ancho y su largo, estamos hablando de su formato o, más propiamente, de su *forma*.

La forma de un libro puede ser vertical (más alto que ancho) y apaisada (más ancho que alto). En este caso la forma del libro

* Una *edición príncipe* es la primera o la principal de una obra.

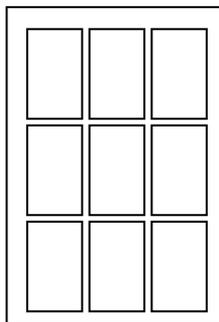
¹⁵ *Ibidem.*, p. 368.

* Se llama *falsa* a una hoja impresa por una sola cara: la impar, y cuya vuelta aparece en blanco.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 376.

Caminar para descifrar es vertical, esto debido a que el formato de las fotografías es vertical, con la finalidad de crear una tensión en la horizontalidad de los paisajes.

El diseño del libro se basa en una trama o retícula de nueve rectángulos. Este esquema permite establecer una unidad entre el texto y las fotografías o ilustraciones.



Siempre debe perseguirse la mayor armonía entre las distintas partes de un impreso, de manera que no haya desproporción entre ellas. Si por algún motivo se hubiese adoptado la forma apaisada, se hubiera perdido toda proporción y armonía.

La *proporción* es la combinación armónica entre las partes de una composición, o sea tamaño de los tipos en relación con el papel, distribución de los blancos, posición y tamaño de los grabados en relación con el de la página, etc.

La trama de base no deberá transparentar en el resultado final, sino quedar disimulado por la diversidad de temas pictóricos y valores tipográficos.¹⁷

Cualquier obra gráfica, desde sus inicios, se plantea tratando de definir cualidades gráficas y un modo de organizar el contenido. Concretamente, la proyección de una obra editorial debe definir conceptos básicos como diagramación, composición tipográfica, y composición de otros elementos gráficos o decorativos.

El tamaño del libro y del papel están directamente relacionados; el tamaño del libro depende de las medidas que tenga el papel que se empleará.

El formato del papel expresa movimiento, que está comprendido en las dimensiones equilibradas del cuadrado o en la alternancia de los lados largos y cortos del rectángulo. El diseñador posee un sinnúmero de posibilidades de crear ritmo en su manera de situar la composición sobre el papel, y la forma del texto puede armonizar o contrastar en su ritmo con el del formato.¹⁸

¹⁷ Emil Ruder. *Manual de diseño tipográfico*, p. 186.

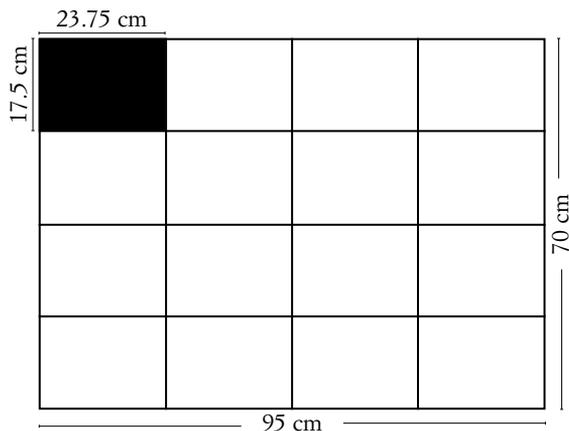
¹⁸ *Ibidem*. p 20.

Existe un sin fin de tamaños de papeles. Los tamaños estándar más usuales en el mercado son: 50x70 cm, 57x66 cm, 57x87 cm, 58x89 cm, 61x91 cm, 70x95 cm, 70x100 cm y 87x114 cm. Para formar los interiores del libro *Caminar para descifrar* se utilizó papel de 70x95 cm.

Si la hoja completa 70x95 cm (*in-plano*) se corta por la mitad, se obtiene un tamaño de 47.5x70 cm (*in-folio*), si ésta se divide en dos, cortando a lo ancho, las dos hojas resultantes serán de 35x47.5 cm (*in-cuarto*), y ésta se divide en dos, saldrá una hoja de 23.75x35 cm (*in-octavo*).



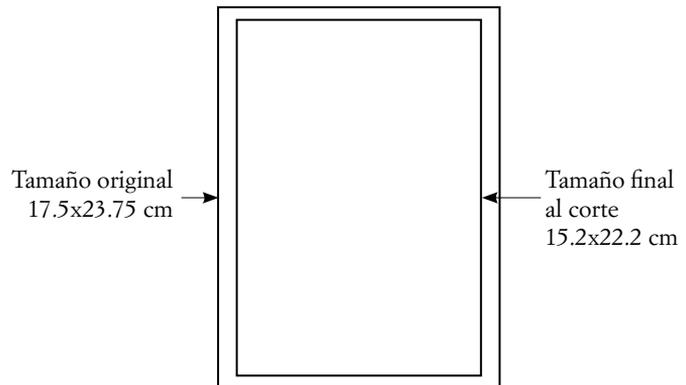
Al doblar el pliego de 70x95 cm cuatro veces, se obtiene el tamaño que se desea para el libro, contando con los rebases que se requieren para las pinzas de la máquina de impresión y las áreas de corte; al desdoblarlo se tendrán 16 rectángulos por cara, es decir, 16 páginas por lado, y 32 páginas por pliego. Así, se estará hablando de un libro en dieciseisavo.



Cuadernillo: 4 dobleces, 1/16, 16 pp./cara, 32 pp./pliego

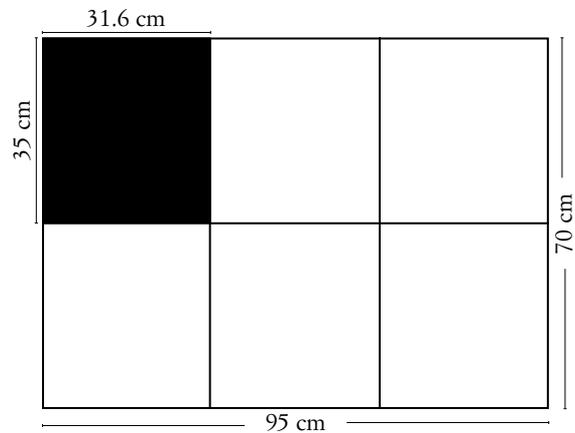
Haciendo el mismo procedimiento a cuatro pliegos de papel, se obtienen 128 páginas. Haciendo la formula es: 32 pp./pliego x 4 pliegos = 128 páginas.

De tal forma, el tamaño final del trabajo impreso es de 15.2x22.2 cm.

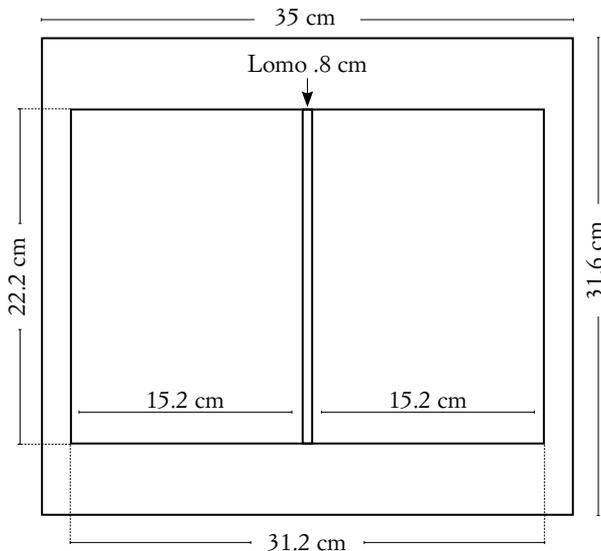


Para formar la cubierta del libro se utilizó cartulina de 70x95 centímetros.

Siguiendo el procedimiento anterior, se dividió el pliego de 70x95 cm tres veces, al desdoblarlo se obtienen 6 rectángulos por cara de (35x31.6 cm).



Al corte, considerando .8 cm de lomo debe quedar un tamaño final de 31.2x 22.2 cm.



Después de tener en cuenta el formato final, se consideraron los márgenes.

El *margen* es el espacio en blanco que queda en la página alrededor del texto.

Se le llama *margen de cabeza* al que se encuentra en la parte superior de las páginas; *margen de corte* el que está en los extremos; *margen de lomo* o *medianil* el que se encuentra en medio de las dos páginas, este permite que al abrir el libro no se dificulte la lectura ocultándose lo impreso hacia el centro; y *margen de pie* es el que está en la parte inferior del libro.

Los márgenes de corte y de lomo también reciben el nombre de costados, y es fácil imaginar que su colocación en la página es variable, pues en las impares el corte queda a la derecha y el medianil a la izquierda, y en los pares ocurre precisamente lo contrario.¹⁹

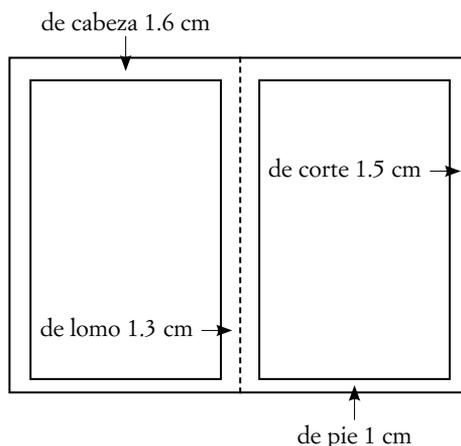
Es necesario dejar un espacio considerable para los márgenes para no tener problemas a la hora de refinar.

Algunos editores, con un concepto equivocado de la economía, suprimen [...] y reducen los márgenes, en la creencia de que así ahorran buena cantidad de papel. Lo más seguro es que con ello ahorren lectores, pues a excepción de los libros de consulta obligada, como pueden ser los de texto para estudiantes, el lector común compra una obra que le resulta atractiva también por su presentación. Y parte de la calidad estética de un libro

¹⁹ Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas, Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*, p. 53.

se consigue con una combinación adecuada de manchas y blancos, de texto y espacio o de texto y figuras.²⁰

Al desbastar el libro los márgenes quedaron: margen de cabeza 1.6 cm; de corte 1.5 cm, de lomo 1.3 cm y de pie 1 cm.



Es preciso hacer adecuadas compensaciones en las áreas de los márgenes. Si estos no son lo suficientemente amplios, aparecerá el efecto de desbordamiento. Si resultan demasiado generosos, los renglones quedarán cortos, dificultando tanto la composición como la legibilidad. Aparte, el tamaño de los caracteres debe ser directamente proporcional a la forma del libro.²¹

Parecen existir abismales diferencias culturales en la percepción del espacio blanco, aquel sobre el cual se construye la forma tipográfica. En Latinoamérica, el espacio vacío suele identificarse como una ausencia de signos, una inexistencia que debe superarse. Por el contrario, en Europa suele verse como una fuente de luz y, en cierto modo, como un signo por sí mismo.²²

Su participación en la página podría resumirse con los siguientes principios técnicos:

- Evitar que partes del texto se pierdan en el momento de cortar el papel.
- Dejar una superficie sin texto para la manipulación de la página.
- Ocultar posibles imprecisiones en la tirada.
- Evitar que la encuadernación obstruya la lectura.

Para cumplir con estos cuatro determinantes no se requieren márgenes amplios. En el acabado, los cortes normalmente quitan unos dos o tres milímetros en cada lado del papel; sin

²⁰ *Ibidem.*, p. 55.

²¹ De Buen Unna, Jorge, *Manual de diseño editorial*, p. 154.

²² *Ibidem.*, p. 164.

embargo, esta medida puede llegar a ser superior a los 5 mm, dependiendo de la materia prima y las diversas manipulaciones de los pliegos. Por lo tanto, los márgenes que estarán sujetos a maniobras de desbarbado deben diseñarse con una amplitud que prevea esta pérdida.

Enseguida, debe considerarse un espacio que permita la manipulación de la página. Si bien las tintas de hoy ya no manchan las manos, sigue resultando desagradable para el lector que sus dedos cubran partes del texto mientras sujetan el libro. Por lo tanto, debe dejarse un borde suficiente para evitarlo; y este normalmente será bastante para cumplir con un nuevo compromiso, que es ocultar las imprecisiones. Si el margen es muy estrecho —digamos 5 mm—, se requiere mucha exactitud para acomodar el rectángulo tipográfico dentro de la página, pues, de otra manera, un error de uno o dos milímetros resaltaría excesivamente.

Un efecto determinante para el diseño de los márgenes es el tipo de encuadernación que se hará.²³ ¶

3.3.2 Papel

El papel es el principal soporte utilizado en el proceso de impresión. Aunque actualmente se puede imprimir sobre una gran variedad de materiales: telas, metal, vinilos, acetatos, etc., el papel sigue predominando como soporte en el mundo editorial.

Podría parecer que el papel no tiene trascendencia como significativo en el proceso de comunicación. Por el contrario, sus características (peso, textura, color, opacidad, dureza, firmeza, resistencia a la luz y a la humedad) resaltan antes que cualquier otra cosa. Es muy importante tener en cuenta estas características, para obtener una mejor calidad en el diseño y la impresión.

El papel utilizado en la impresión se compone de fibras vegetales. Estas fibras que componen el papel son la celulosa, compuesto químico natural, la cual se dispone en forma de hebras para conseguir el entramado del papel. La calidad, resistencia, textura, color, uniformidad, etc. de estas fibras, depende del tipo de planta de la que se extraiga, así como el posterior tratamiento determinan la calidad del papel.

La mezcla de fibras y su tratamiento dan como resultado la pasta de papel. Actualmente, algunas materias más empleadas para la fabricación de papel son algodón, cáñamo, esparto, paja y madera, entre otras.

La pasta de papel se puede obtener de forma mecánica o química. La pasta mecánica se consigue por la fragmentación de las fibras de madera mediante trituración y agua. El resultado

²³ *Ibidem.*, p. 165-166.

es una pasta no demasiado resistente, que se emplea básicamente periódicos y papeles de impresión de bajo coste. La pasta química se obtiene aplicando diversas sustancias que actúan separando las fibras de la madera. Esta pasta posee mayor calidad que la fabricada mecánicamente, utilizándose en la impresión de libros e impresos de calidad.

Existen papeles fabricados a partir de otro tipo de fibras como el esparto, del cual, debido a las características propias del mismo, se obtiene un tipo de papel de gran calidad adecuado para todo tipo de impresiones, aunque generalmente se mezclan con otra clase de fibras; la paja es otra materia a partir de la cual también se obtiene papel, aunque menos resistente. No obstante, el papel más resistente es el papel que se obtiene del algodón, que se compone de lino, algodón y cáñamo, pero, al igual que en los procesos anteriores, también se mezcla con otras materias.

Una vez obtenida la pasta de papel se prensa y se lamina obteniendo diferentes grosores y marcas de agua.²⁴

Los tipos de papel varían constantemente, pues dependen de las marcas comerciales, básicamente los más utilizados son: alisados, satinados, verjurados, estucados y cartulinas.

- *Alisados*. Los que han sido sometidos a la acción de la “lisa” de la máquina; son ásperos y su aplicación básica es la prensa y libros sin reproducciones.

- *Satinados*. Los que son sometidos a un proceso de calandrado (alta presión) que proporciona una superficie mucho más “planchada” que el alisado. Son aptos para impresión a todo color, pero sin gran calidad.

- *Verjurados*. De alta calidad, fabricados por procedimientos semimanuales, generalmente partiendo de trapo, y con prensado semimanual. Por transparencia pueden apreciarse líneas horizontales y verticales. Son elegantes y se utilizan para bibliofilia, libros antiguos o para efectos de contraste en publicaciones modernas, pero no son recomendables para reproducciones en color.

- *Estucados o cuché*. Fabricados a base de papel crudo recubierto en una o dos caras con una capa de pasta especial o estuco que iguala perfectamente la superficie, rellenando los poros. Esta pasta, constituida por caolín y otros pigmentos y productos químicos, se adhiere a la base mediante almidón, caseína y otros productos y puede ser coloreada para obtener papeles de color.

Los papeles estucados pueden ser lisos o gofrados. Los lisos a su vez se clasifican en brillantes o mates. En el papel brillo

²⁴ <http://www.eride.net/nuevosescritores/impresión.htm>

se imprime mejor y las reproducciones en color quedan más vistosas; sin embargo la lectura de los textos se ve dificultada por el brillo del papel. El papel mate es más adecuado para publicaciones donde predomina el texto, como son las memorias de empresas, aunque las fotografías quedan más apagadas. En Europa y EUA se están utilizando actualmente con mucho éxito papeles semimates, con características medias. Los papeles gofrados tienen un ligero “relieve” con dibujo realizado mediante una operación especial.

Si bien el uso de uno u otro tipo de papel depende mucho del gusto, la alta calidad de impresión requiere papeles estucados, en los que por quedarse la tinta más en la superficie (por ser poco porosos), los colores quedan más nítidos y brillantes.

- *Cartulinas*. Son en realidad papeles muy gruesos, de más de 225 gr/m², sin proceso especial de fabricación.²⁵

Las obras baratas suelen imprimirse en papel basto, tosco, poroso, sin satinar; cuando la obra merece una presentación cuidada, el papel suele ser satinado, —como en el caso del libro *Caminar para descifrar*— y su calidad oscila según los gustos del editor, lo mismo que su blancura, cualidad muy importante del papel.

Todos los editores están de acuerdo en que la elección del papel merece la mayor consideración; lo triste es que también coinciden al convertirlo en chivo expiatorio de la economía. Tras el primer intento de tasar los costos de producción, el papel suele sufrir un golpe fatal. A veces es así, por la mala, como empiezan a definirse los límites para el diseño de un libro.²⁶

Los papeles y cartulinas suelen distinguirse por su peso:

El gramaje de un papel representa su peso en gramos por metro cuadrado.

En cuanto a las cartulinas, papeles gruesos de más de 180 gramos por metro cuadrado, se utilizan en ordinario para los forros de los libros.

[...] Si continuáramos ascendiendo en la escala de grosores, luego de las cartulinas hallaríamos los cartones. Éstos, por cierto, son muy apreciados por los editores marginales y los hacedores —artísticos, amorosos— de los llamados libros-objeto.²⁷

El gramaje a utilizar depende del tipo de trabajo, papel, formato, número de páginas y de ejemplares, etc., por ejemplo, para libros el gramaje mínimo aconsejable corresponde a 90 o 100gr/m².

²⁵ *Ídem*.

²⁶ De Buen Unna, Jorge, *Manual de diseño editorial*, Santillana, México, p 136.

²⁷ Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas, Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*, p. 31.

Cuando se trata de cubiertas es aconsejable utilizar gramajes al menos de 250gr/m², en especial si no se plastifican, pues de otra forma quedan muy endebles.

La calidad de la superficie del papel (textura), debe tenerse en cuenta por razones estéticas y técnicas. Los papeles muy blancos y lisos son codiciados para imprimir detalles muy finos. Como es el caso de este proyecto en el que se uso papel couché brillante dos caras, para obtener mejor detalle en la impresión de fotografías.

El papel *estucado*, también conocido como cuché, que se logra aplicando a la superficie una capa de sulfato de bario, talco, caolín o blanco satín (mezcla de sulfato de aluminio y cal). El apresto, es decir, la aplicación de estos químicos, da lugar a una superficie casi desprovista de poros e irregularidades, lo que hace al papel cuché excelente para imprimir detalles finísimos con cualquier procedimiento de impresión.²⁸

El color del papel ocupa un lugar muy importante en la reproducción de fotografías o ilustraciones.

El color del papel puede ser un grave problema en la reproducción de fotografías o ilustraciones; no solo por el efecto que los tintes pueden tener en el colorido, sino también por la estabilidad de los puntos. Por este motivo, en las últimas décadas se ha hecho cada vez más común el empleo de materiales muy satinados.²⁹

En general cualquier detalle del papel es de suma importancia en la comunicación y belleza del diseño.

Para formar los interiores del libro *Caminar para descifrar* se utilizó papel cuché brillante doble cara, 135 gramos, de 70x95 cm. Y para la cubierta se utilizó cartulina cuché doble cara de 70x95 cm, de 250 gramos. Ambos con textura muy lisa, y color blanco para obtener mejor calidad a la hora de la impresión y con esto facilitar la lectura. ¶

3.3.3 Tipografía

La tipografía (tipo de letra), es una de las grandes áreas del diseño gráfico y editorial: puede ser expresiva como una imagen y transmitir mensajes a partir de ella; puede, además, hacer la diferencia entre la legibilidad de un texto, o su incapacidad para comunicar, por lo que es recomendable conocer y tener en cuenta algunas características formales, cognoscitivas, pragmáticas, funcionales, su valor semántico y estético, para lograr una óptima comunicación gráfica.

²⁸ De Buen Unna, Jorge, *Manual de diseño editorial*, Santillana, México, p 137.

²⁹ *Ibidem.*, p 142.

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 obra de teatro.³⁰

Según Roberto Zavala, en *El libro y sus orillas*, los caracteres suelen dividirse de este modo:

- a) Por su figura (pueden ser *redondas*, *cursivas*, *negritas*, *minúsculas* o *bajas*, *versalitas* y *versales*).
- b) Por su estilo o familia (*gótica*, *romana antigua*, *romana moderna*, *egipcia*, *palo seco* o *grotesca*, *caracteres de escritura* y *caracteres de fantasía*).
- c) Por sus elementos (se clasifican considerando su asta y su gracia).
- d) Por su ojo (según su rasgo la letra puede ser *fin*a, *seminegra*, *negra*, *supernegra*, *estrecha* o *condensada* y *ancha*).

Se llama familia al conjunto o colección de tipos y cuerpos de un mismo dibujo o trazo, es decir, de un mismo estilo, obtenidos a partir de un diseño básico.

[...] Debe señalarse que cada familia y cada cuerpo tienen sus correspondientes series o variedades de cursivas, redonda, fina, negra, etc.³¹

También, explica las características de los cuatro grupos fundamentales:

Primer grupo. Se incluyen aquí las llamadas *sans serifs*, de *palo seco* o de *palo-bastón*, cuyos gruesos caracteres muestran un trazo uniforme y carecen de remates o terminales. [...] El nombre técnico de esta letra es grotesca o antigua. El nombre de antigua no corresponde a su edad, pues entre las familias es la más reciente, pero sus caracteres están inspirados en inscripciones de antiguas monedas griegas.

Segundo grupo. Las letras llevan desbordamientos laterales tanto en la cabeza como en el pie de sus trazos rectos. Estos tipos, de remates gruesos y cuadrangulares, pertenecen a la familia *egipcia* que, como la antigua, fue grabada por tipógrafos decimonónicos. Sus trazos gruesos contrastan apenas con los finos. La altura “x” es grande y los descendentes muy cortos.

Tercer grupo. El dibujo de las letras combina los trazos gruesos y finos y se distingue por sus remates triangulares. Si bien fue diseñado por fechas tan tempranas como 1470, en Italia, este tipo presenta gran cantidad de variedades grabadas desde entonces hasta la actualidad. [...] Estos tipos pertenecen

³⁰ Emil Ruder. *Manual de diseño tipográfico*, p 5.

³¹ Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas, Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*, p. 46.

a la familia *romana antigua* o *elzevirianos*, que rememoran a la dinastía de los Elzevir, familia de nobles impresores holandeses de los siglos XVI y XVII que trabajaron en Leyden y Ámsterdam.

Cuarto grupo. Se conoce como *romana moderna* o *didot* por haber sido François Ambroise Didot quien lo grabó por primera vez, basado en los caracteres romanos tradicionales. [...] Las letras son parecidas a las del tipo elzeviriano, sólo que se contrastan más aún los rasgos gruesos y los finos y, a diferencia de los desbordamientos triangulares de aquél, este tipo los tiene horizontales y filiformes.³²

La composición del libro *Caminar para descifrar* se hizo con tipos Bell Centennial, de la familia grotesca o antigua, y Simoncini Garamond, de la familia romana antigua o elzeviriana, muy utilizada para bloques de texto corrido por su legibilidad y elegancia.

El diseño tipográfico consiste en interpretar y dar forma al texto con la ayuda de una correcta selección de tipos entre una enorme gama, desde el más fino al más grueso, del más pequeño al más grande. Para ello, se debe disponer de una serie de familias de tipos que armonizan entre ellas.³³

Enseguida se muestran algunos caracteres de las fuentes utilizadas:

Bell Centennial:

a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v w x y z

A B C D E F G H I J ¶ “ ” @ () 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Simoncini Garamond:

a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s u w x y z

A B C D E F G H J ¶ “ ” @ () 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Una de las preguntas más frecuentes con respecto a la elección de tipos es cuáles trabajan mejor juntos.

En una primera mirada, la respuesta parece simple: familias romanas trabajan mejor con sans serif y, por lo tanto, familias sans serif se potencian con el uso de familias con serif. Esto responde básicamente a una razón de contraste, y junto a él, de tensión.

³² *Ídem.*

³³ Emil Ruder, Manual de diseño tipográfico.

Elegir un buen par entonces, no depende de ninguna fórmula matemática sino de poder hacerlas rendir y convivir —siempre dentro del campo de lo sensible y con una correspondencia tipográfica—, de la manera en que nosotros necesitamos.³⁴

Dentro de una familia hay diversos caracteres, signos, espacios, interlíneas, etc., que embellecen nuestra obra.

Por ejemplo, en el sistema antiguo se omitía el cambio de renglón al final del párrafo. En lugar de eso se insertaba un calderón o *antígrafo*, un signo de párrafo, una viñeta o algún bolo después del punto final, para que esto sirviera como indicación de que comenzaba el desarrollo de una nueva idea.

Para indicar el comienzo de un nuevo párrafo, cuando los textos se escribían a renglón seguido, se empleaba un calderón (¶) —o algún ornamento— que comúnmente se pintaba en color rojo. [...] Pero lo normal era que las imprentas se limitaran a tirar solo el negro.

Durante la Edad Media se inició la práctica de comenzar cada párrafo en línea aparte. A pesar de eso, la costumbre de empezar la línea con un calderón prevaleció durante mucho tiempo, así que el copista o el impresor dejaban al *rubricator* un espacio en blanco antes de la primera palabra.³⁵

En nuestro caso, puesto a renglón seguido, el calderón se usó para anticipar el desarrollo de una nueva idea, y para darle un detalle bonito y elegante a nuestro libro, con la función que tiene el cambio de párrafo.

La composición tipográfica ofrece múltiples oportunidades de trabajar con valores rítmicos apoyándose del tipo de letra, espacios entre línea, espacios entre letra, alineación, etc. Un texto bien compuesto debe presentar un equilibrio entre lo impreso y los espacios en blanco, con el fin de realzar el valor de ambos elementos.

Un texto es abundante en valores rítmicos: prolongaciones superiores e inferiores, formas redondas y agudas, simétricas o asimétricas. El espaciado divide las líneas y el texto en palabras de longitudes desiguales, en un juego rítmico de varios tiempos y valores de diferente densidad. Las líneas quebradas o en blanco, añaden sus propios acentos a la composición y, por último, la graduación de los cuerpos constituye otro medio excelente de impartir el ritmo a un trabajo tipográfico. De un simple texto bien compuesto nace ya por sí sola una visión de ritmo.³⁶

³⁴ <http://www.typographia.com.ar/typo1/fichas/TEC25.pdf>

³⁵ De Buen Unna, Jorge, *Manual de diseño editorial*, Santillana, México, 2000, p 176.

³⁶ Emil Ruder. *Manual de diseño tipográfico*, p 20.

La legibilidad de una composición puede alterarse si la línea de texto es demasiado larga (el estímulo es menos frecuente y la lectura se hace más difícil), o si la justificación es demasiado estrecha (se aumenta excesivamente el movimiento del ojo al principio de cada línea nueva, ocasiona espaciados irregulares y frecuentes divisiones de palabras); también, el interlineado deberá estar en proporción con toda la composición, incluyendo el formato del libro; según Josef Müller-Brockmann:

«...un interlineado demasiado grande o demasiado pequeño afectará negativamente la imagen óptica de la tipografía, disminuirá el interés por la lectura y provocará consciente o inconscientemente la aparición de barreras psicológicas».³⁷

Estas barreras psicológicas se aprecian en las dos formas extremas que puede tomar la interlínea: si es demasiado amplia, los renglones se separan como unidades independientes y la página se ve rayada. El aspecto de una composición así puede ser muy bello, pero la lectura se hace difícil debido a los movimientos excesivos del ojo. El lector, acostumbrado a los espacios ordinarios, pasa apuros para encontrar el renglón continuador. La otra forma extrema es la ausencia de interlineado: «El texto aparece hartamente oscuro, las líneas pierden ópticamente en claridad y reposo. Se exige demasiado del ojo, que resulta incapaz de leer aisladamente una línea sin leer a la vez la anterior y la siguiente. El esfuerzo en concentrarse favorece el cansancio.»³⁸

El ritmo de una composición también lo puede proporcionar un interlineado irregular, líneas de diversas longitudes, el blanco de las líneas quebradas y una graduación en los cuerpos del texto; como lo está compuesto en el libro *Caminar para descifrar*, que también ofrece una rica imagen rítmica.

³⁷ Josef Müller-Brockmann, en, Bringhurst, Robert, *The elements of Typographic Style*, Harley & Marks, p. 33.

³⁸ Bringhurst, Robert, *The elements of Typographic Style*, Harley & Marks, p. 35.

³⁹ Emil Ruder. *Manual de diseño tipográfico*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1983, 4ª ed. p 150.

⁴⁰ De Buen Unna, Jorge, *Manual de diseño editorial*, Santillana, México, 2000, p 136.

Las dimensiones del papel elegido contribuyen a ese lenguaje rítmico, y el diseñador puede situar las palabras, líneas y áreas impresas según una relación rítmica con el formato.³⁹

La función de la interlínea es abrir la escritura para aumentar la proporción del blanco, es decir se le da luz, para facilitar y hacer agradable la lectura. En otras palabras, el texto debe ofrecer un aspecto gris homogéneo.

En el presupuesto de producción, uno solo de estos ajustes podría repercutir hasta en más del diez por ciento. Si hay limitaciones económicas, estas podrían ser el punto de partida para el diseño.⁴⁰

A continuación, brevemente se explica la historia de las fuentes utilizadas y sus creadores:

Bell Centennial. Creada por Matthew Carter en 1976.⁴¹

Matthew Carter, es considerado uno de los diseñadores de tipografía más importantes del siglo xx y de la historia de la imprenta. Su carrera incluye desde la creación de tipos de metal hasta la tipografía digital. Nace el 1° de octubre de 1937 en Londres, Inglaterra.

Matthew Carter fue aprendiz en la fundición tipográfica Enschedé (Holanda) dirigida por Paul Rādish, uno de los maestros del siglo xx en el arte de tallar punzones. Se inicia trabajando para diversas empresas como Crossfield Electronics (60's), Lumitype y Linotype (1965-1981). Carter deja Linotype para fundar Bitstream Inc. en 1981, que sería la primera compañía independiente en hacer tipos digitales en Estados Unidos. Puesto que en su trabajo en Bitstream pasaba más tiempo en negocios que creando nuevas tipografías, en 1991 la deja y funda con Cheri Cone Carter & Cone; donde diseña y produce tipografías originales. Carter & Cone ha producido tipografías para Apple, Microsoft (Verdana y Georgia, especialmente trazadas para un buen dibujado en pantalla), *Time*, *Newsweek*, *Wired*, *U.S. News & World Report*, *Sports Illustrated*, *The Washington Post*, y the Walker Art Center entre otros.

Las cualidades visuales de las formas tipográficas de Matthew Carter reflejan una preocupación por el estilo, lecturabilidad, legibilidad y tecnología. Matthew Carter es considerado hoy en día una leyenda tipográfica viviente.⁴²

Las fuentes diseñadas por Matthew Carter son: Snell Roundhand (1966), Cascade Script (1966), Gando Ronde (con H. J. Hunziker, 1966), Olympian (1970), Auriga (1970), Shelley Script (1972), CRT Gothic (1974), Helvetica Compressed (con Hans Jörg Hunziker, 1974), Video (1977), Bell Centennial (con Alex Kaczun, 1978), Galliard (1978), New Baskerville (con John Quaranda, 1978), V&A Titling (1981), Bitstream Charter (1987), Mantinia (con Andrea Mantegna ,1993), Sophia (1993), Big Caslon (1994), Verdana (1996), Miller (con Tobias Frere-Jones, Cyrus Highsmith, 1997), Alisal, Elephant, Georgia, Skia (con David Berlow), Tahoma, Charter, así como tipos griegos, coreanos, hebreos e hindúes (devanagari).

Simoncini Garamond. Simoncini Garamond fue diseñado por el tipógrafo italiano Francesco Simoncini; se trata de su propia versión de los célebres diseños del tipógrafo e impresor francés

⁴¹ <http://www.myfonts.com/fonts/linotype/bell-centennial/>

⁴² http://www.udlap.mx/~di093665/mdi/tipo_texto_II/matthew_carter/texto_entrega.html

del siglo XVI, Claudio Garamond, cuya influencia sigue viva hasta nuestros días.

Según la clasificación de la AtypI (Association Typographique International), los tipos Garamond pertenecen a la categoría de las Garaldas, que son los tipos romanos de ojo tradicional inspirados en los caracteres venecianos de fines del siglo XV y principios del XVI, como los que talló Francesco Griffo para la imprenta de Aldo Manuzio.

Aunque varían en diseño y el modelo de origen, todas las Garamond se consideran ser representaciones distintas del estilo francés del Renacimiento, fácilmente reconocible por su elegancia y legibilidad. Simoncini Garamond fue diseñado por Francesco Simoncini en 1958-1961, basándose en el modelo del impresor del siglo XVII, Jean Jannon [quien a su vez había copiado los tipos de Garamond]. Esta versión trabaja igualmente bien en textos y encabezados, y es un poco más ligera.⁴³ ¶

3.3.4 Tipo de impresión y número de tintas

La creación de una obra está sujeta principalmente al tipo de publicación a la que corresponda, es decir, si va a ser un libro de consulta, didáctico, o si va a ser una publicación periódica, ya que cambian las circunstancias de edición porque varían las estructuras gráficas, el proceso y tiempo de edición, etc. Consecuentemente, el planteamiento para su confección es muy diferente. En el caso *Caminar para descifrar*, la edición se proyectó cuidadosamente, por lo que se tomó algún tiempo en planear el resultado final.

El método de impresión ha revolucionado notablemente; lo que hace algunas décadas se requería de complicados procesos, talleres espaciosos, largas mesas de composición, etc., ahora es rápido, ecológico y se ahorra en procedimientos; la autoedición ha contribuido con importantes transformaciones en el proceso de edición, preimpresión y producción.

Antes, se maquetaba el documento para ser compaginado y se guíe el impresor; de esta forma se facilita y garantiza el trabajo. Compaginar (o imponer) es ordenar página a página para formar un pliego, que puede ser, como ya se dijo, de 8, 16, 24 o 32 páginas. Se debe buscar formar pliegos completos, o cuartos de pliego, o medios pliegos; algunas pueden quedar de pie y otras en sentido contrario.

El libro se imprimió mediante el sistema *offset*, que es un sistema de impresión indirecta (es decir, la matriz no imprime directamente sobre el papel) derivado del proceso litográfico de impresión artesanal, posiblemente a raíz de un mero accidente:

⁴³ <http://www.linotype.com/1476/simoncinigaramond-family.html>

El prensista (operador), alguna vez incidentalmente no colocó el papel en la prensa litográfica y luego al pasar el rodillo de hule, observó como el hule recogía la tinta de la piedra. Posteriormente al colocar una nueva hoja de papel y pasar el rodillo de hule para presionar la hoja contra la piedra, descubre que la tinta que había tomado el rodillo quedaba impresa en la parte posterior del papel. Así es como se llega al descubrimiento de que se puede mojar e inmediatamente entintar la piedra, para, seguidamente, con un rodillo de hule, tomar la tinta y depositarla en el papel, presionando ligeramente el rodillo contra este sustrato.

[...] Posteriormente, el offset alcanzaría su actual desarrollo con descubrimientos como: la laminación de metales y la propiedad hidrofílica del aluminio (es decir, elemento amigo del agua, que acepta o retiene el agua con facilidad). Recordemos que el principio básico del offset es que el agua y el aceite no se mezclan, lo que permite manejar áreas de imagen y no-imagen (la primera zona es receptiva a la tinta y la segunda al agua), el offset se vale de una lámina de metálica principalmente de aluminio con una zona receptiva a la tinta y otra receptiva al agua.⁴⁴

El nombre de offset se deriva de que el cilindro que lleva la plancha impresora no entra en contacto con el papel, sino que transmite la tinta impresora a otro cilindro recubierto de caucho, que a su vez lo pasa al papel, es decir, son máquinas rotativas, que básicamente constan de una serie de cilindros tangentes entre sí.

La matriz para offset [...] no queda en negativo sino en positivo. La razón es fácil de adivinar: mientras la tipografía imprime directamente el papel, con lo que las letras y grabados pasan a positivo, el offset debe transferir el positivo de la plancha, luego de recibir la tinta, a otro cilindro revestido de caucho que recibe texto e imágenes al revés para imprimirlos al derecho cuando el papel pasa entre el cilindro de caucho y el de impresión o portapapel.⁴⁵

De esta forma, un nuevo sistema de impresión indirecto, hoy conocido como sistema offset, surge y permite una reproducción con mayor nitidez, tersura, intensidad y limpieza.

Nitidez. Alta nitidez es cuando se obtiene el punto bien definido, (unidad primaria del impresor), reproducido con fidelidad y detallado o recortado correctamente. (El punto puede ser cuadrado, redondo o elíptico)

⁴⁴ <http://www.inkgbwtintas.com/sisoffa.htm>

⁴⁵ Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas, Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*, p. 96, 98.

Tersura. Se consigue siempre que el sólido o línea del impresor sea uniforme y homogéneo a todo lo largo y ancho del mismo.

Intensidad. Es la mayor o menor tonalidad que presenta el impreso.

Debe ser tal que para un grueso determinado de película impresa de tinta (máximo de 0.01 mm), la saturación corresponda a la densidad tonal requerida.

Limpieza. Se refiere a que no aparezca vestigios o huellas de tinta en las zonas de no-imagen.⁴⁶

Para lograr imprimir con estas cuatro características deben considerarse entre otros factores y elementos, las placas, las hay de diversos materiales: cinc, aluminio o polimetálica previamente sensibilizada por medios químicos, etc.

La elección de la placa está determinada por el tipo de trabajo a reproducir (línea, medio tono, duo-tono, selección de color), y por el tiro. Este último punto es importante debido a que la placa debe permitir una calidad uniforme todo el tiempo.

Cuando se trata de impresiones a color debe hacerse una plancha o lámina para cada color; si la ilustración, lleva seis o siete colores, éstos se logran combinando los colores básicos y el negro. La plancha impresora o matriz es flexible y se enrolla en el cilindro.

Al imprimir se necesita un cilindro o rodillo por cada color. A ésta impresión se le llama *selección de color* (es el proceso de impresión es a través de cuatro colores básicos: cyan, magenta, amarillo y negro (CMYK); los cuales se combinan entre sí).

Para la impresión a todo color de un original por sistema offset o litografía, se deben emplear tintas de selección o proceso balanceado, llamadas así porque aproximan más que ninguna otra a los valores ideales de absorción y reflexión de la luz blanca.

En la reproducción de un original a colores tenemos necesidad de emplear el negro como un cuarto color debido a la deficiencia de los pigmentos no imputable al fabricante, sino intrínseca a su constitución. Dicha deficiencia consiste en que los pigmentos destinados a la policromía absorben de la luz blanca determinadas porciones que no se desean, reflejando otras (es decir no se comportan en forma ideal), por lo que el cuarto color (negro), aumenta la escala de densidad y el contraste.

Al imprimir con tintas de policromía, es decir, el amarillo, cyan y el magenta, se obtiene toda la combinación de los valores tonales del espectro visible. El negro es para acentuar las sombras y definir los detalles.

⁴⁶ <http://www.inkgbwtintas.com/sisoffb.htm>

Hay tintas de policromía con diferentes características, como es el secado, la resistencia a la fricción, brillo, etc., no obstante que las características de las tintas pueden ser muy diferentes, los tonos resultarán idénticos.⁴⁷

En los interiores del libro *Caminar para descifrar*, la fórmula de impresión es de 4x4 tintas; es decir se utilizaron cuatro colores por lado, cantidad de placas utilizadas, y cantidad de veces que entró a la máquina de impresión. Para la cubierta, la fórmula de impresión fue de 4x1 tintas; cuatro colores por un lado, y un color por el otro. ¶

3.3.5 Encuadernación y acabados

La encuadernación, plastificado, laminado, barnizado, perforado, etc., forman parte del conjunto de procesos de acabados que se le aplica a un soporte impreso en etapa terminal. Los acabados son un recurso muy efectivo a la hora de buscar funcionalidad y belleza.

Las cubiertas o sobrecubiertas suelen barnizarse o plastificarse, tanto para realzar su presentación como para protegerlas contra el deterioro por el uso, muy especialmente contra las huellas de los dedos cuando su color es oscuro.

El acabado de la cubierta del libro *Caminar para descifrar*, es laminado poliéster mate al frente. El laminado es la fusión de dos o más materiales, son piezas que se fusionan cada uno con sus propiedades: papel-papel, papel-plástico, etc., en este caso se fusionó la cartulina con el plástico.

El plastificado consiste en un calandrado operación de fijado de una lámina plástica mediante una pasada conjunta del papel y el plástico por un rodillo caliente (calandra). El plastificado “sube” los tonos de color, en especial el rojo, y amarillea los blancos. Si el plastificado es por una sola cara a veces la cubierta se abarquilla, si no hay solapa (depende de varios factores, en especial la dirección de la fibra).⁴⁸

Cuando el pliego impreso que sale de máquina habitualmente con 8, 16 o 32 páginas se dobla o plega varias veces para formar el cuadernillo o pliego. Esta operación se realiza a máquina y deberá tenerse especial cuidado con las páginas que lleven ilustraciones que ocupe total o parcialmente dos páginas. El plegado se hace de arriba a abajo y de izquierda a derecha y el número de veces que puede hacerse depende del peso y calidad del papel y de la calidad de encuadernación que se desea.

Después, se deben poner las hojas o cuadernillos en el orden en que van a ir encuadernados (*alzado*), los cuadernillos alzados se cosen entre sí con hilo, para después cortar y encuadernar.

⁴⁷ *Ídem.*

⁴⁸ <http://www.eride.net/nuevosescritores/impresion.htm>

Encuadernación es el proceso o etapa terminal que se le aplica a un conjunto de hojas o pliegos impresos cuyo objetivo será unir, proteger y presentar.

La encuadernación recibe de la imprenta los pliegos en rama, tal como se apilaron al salir de las máquinas impresoras. Por lo regular los diseñadores y editores, y eventualmente los impresores, doblan a mano los pliegos de un ejemplar y lo entregan al taller debidamente encajado, es decir, metido en el forro como si ya estuviese terminado. En ese modelo el encuadernador verá el grosor del libro en dos marcas del lomo; distinguirá las líneas cruzadas en escuadra que le indican los *refines*, *refilados* o cortes que deberá efectuar en el pie, la cabeza y el corte propiamente dicho, y otros detalles que deberá considerar durante el proceso.

[...] La encuadernación ha pasado por múltiples usos y modas desde que los esclavos romanos protegían las hojas de un volumen sujetando sus pliegos entre dos tablitas de madera y envolviéndolos luego con bandas de piel. Del oro y pedrerías con que se adornaban las cubiertas en el estilo bizantino a la popular cartulina de ahora.⁴⁹

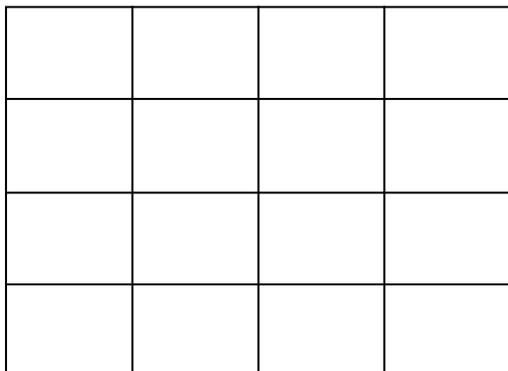
Hay distintas clases de encuadernación. En nuestros días, la gran mayoría de los libros se encuadernan *en rústica*; se realiza cubriendo el libro con cartulina, puede ser plastificada o barnizada. Normalmente llevan el corte recto y, por lo tanto, su lomo es plano. La mayoría se encuadernan antes de cortarlos; luego se *refinan* (cortan) con todo y cubiertas en una guillotina trilateral, la cual hace los tres cortes sin tener que rotar el libro. En el caso del libro *Caminar para descifrar*, el bloque de cuadernillos cosidos se pegó a la cubierta.

La encuadernación *de lujo* o *artística*, puede hacerse con diversos materiales como piel; en la actualidad, se cubren con telas de distintas calidades, plásticos que tratan de imitar texturas y colores de las pieles, y hasta con papel; a esta se le denomina *en cartoné*.

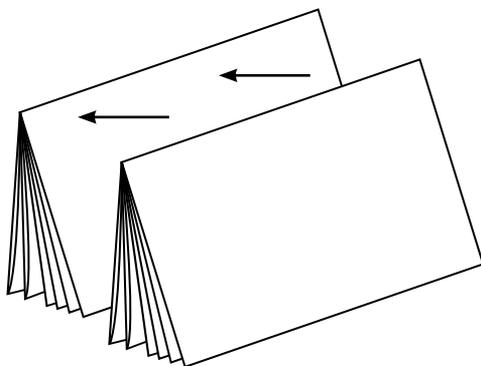
El costo de encuadernar con tapas puede ser muy elevado, de modo que estas se dejan para los libros de alto costo; o bien, a las obras de tiradas considerables que permiten obtener adecuadamente la inversión.

La encuadernación de *Caminar para descifrar* se realizó en “caja” o alzado (en esta encuadernación flexible, se pueden encuadernar muchas páginas independientemente del grosor del papel), el pliego de 32 páginas, se corta por la mitad, al doblarlo se obtiene un cuadernillo de 16 páginas, al hacer lo mismo con los cuatro pliegos, resultan ocho cuadernillos de 16 páginas cada uno, cosidos y pegados.

⁴⁹ Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas, Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*, p. 101.



Un pliego de 70x95 cm, doblado en dieciseisavos,
rinde 32 páginas (16 por cada lado)



Cada cuadernillo tiene 16 páginas; en total,
hacen falta 8 cuadernillos alzados de este modo.

El procedimiento para encuadernar un libro cambia de acuerdo con la clase elegida y según se haga: manual o mecánicamente, cuidando siempre la compaginación.

Los pliegos pueden doblarse a mano o a máquina, pero en uno u otro caso se cuida que la paginación siga un orden correlativo y que los folios, cornisas y demás elementos coincidan al mirarlos a contraluz; de esta manera se evita, por un lado, el bailoteo de la numeración cuando se hojea un ejemplar y, por el otro, la irregularidad de los márgenes resultantes en el corte o refinado. Hay máquinas *dobladoras* o *plegadoras* capaces de doblar miles de pliegos en una hora.

Doblados ya todos los pliegos se procede a apilarlos en tal forma que manualmente o por medio de *alzadoras* se realice la operación de juntar a un tiempo varios libros, lo que se conoce con los nombres de *alce*, *alzada* o *alzado*. Una sola

persona puede reunir cientos de libros de grueso medio en el término de una hora, en tanto que la máquina alzaría de 2 000 a 5 000 en el mismo lapso.

Una vez que se ha terminado el alce de los libros éstos pueden seguir dos caminos: 1) pasar por las máquinas *cosedoras* donde, con hilo vegetal o de nailon, se coserán de 3 000 a 5 000 pliegos por hora, o bien 2) ir directo a la guillotina, donde se cortará el libro también por el lomo, que después será fresado o picado a máquina para, por último, ser pegado al forro con una cola que hoy se prepara a base de resinas polivinílicas. Los ejemplares cosidos se refinan por los tres lados restantes, en tres pasos si se utiliza guillotina de una sola cuchilla, o en uno solo si se dispone de una *guillotina trilateral*. Luego pueden ser pegados directamente al forro o seguir un proceso más complicado que implica engomar el lomo, prensarlo, sacar *cajos* (se da este nombre a las pestañas que se forman al aplicar presión sobre los primeros y últimos pliegos y que, colocadas entre lomo y tapas, harán las veces de bisagras para poder abrir y cerrar el libro con mayor comodidad), *encajar*, *pegar guardas* (son esas hojas dobladas por la mitad que unen al libro y tapa) y *encamisar* (la *camisa* o guardapolvo es una cubierta de papel que protege más aún las tapas).⁵⁰ ¶

3.3.6 Costos

Para poder cotizar un producto impreso se requiere determinar el formato de la pieza, el número de páginas, el tiro (incluyendo sobrantes para reposición), el papel que se usará (peso, tipo, tamaño del pliego extendido), el número de tintas para saber cuántas veces va a entrar a la máquina, el número de negativos y las características de los acabados y el encuadernado.

El tiro del libro *Caminar para descifrar* fue de 1,000 ejemplares, de los cuales se consideró el 20% de merma, es decir, se cotizaron 1,200 libros.

Considerando un formato intermedio entre el libro de bolsillo y el tamaño carta, se decidió que la medida final del libro fuese de 17x22 cm; este tamaño puede obtenerse doblando un pliego de 70x95 cm para obtener un dieciseisavo, es decir, 32 páginas por pliego. Para optimizar los escasos recursos disponibles, se decidió enseguida “cuadrar” el número de páginas totales a 128, es decir, a cuatro pliegos exactos.

Por lo tanto, para los interiores se requirieron 4,800 pliegos de papel cuché brillante (1,200x4= 4,800), de doble cara, 135 gramos; la fórmula de impresión fue 4x4, es decir, cuatro tintas por cada lado del pliego, en total, ocho entradas a máquina y ocho negativos (uno por cada color de selección) por cada pliego.

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 103.

Puesto que la cubierta extendida (incluyendo el lomo) mide 22x31.25 se decidió dividir el pliego en 6 piezas de 35x31.5 cm para darle al impresor un amplio margen de maniobra. Por lo tanto, para las cubiertas se requirieron 200 pliegos de cartulina cuché brillante dos caras, 70x95 cm, 250 gramos; se imprimió a 4x1 tintas, cuatro tintas en la 1ª y 4ª de forros, y una tinta en la 2ª y 3ª de forros: cinco tintas y cinco negativos. El acabado de la cubierta fue laminado poliéster mate al frente.

La encuadernación se realizó en rústica, cosido y pegado.

Papel cuché brillante dos caras, austríaco, blancura 95.

- 70x95 cm
 - 135 gramos
- 4,800 pliegos \$6,609.40

Cartulina cuché dos caras

- 70x95 cm
 - 250 gramos
- 200 pliegos \$555.60

Negativos interiores

Área de la página: 337 cm²
Costo de negativo x cm²: \$.14
Costo de negativo x página x color: \$47.18
Costo de negativo total por página x colores: \$188.72
Costo total de 128 páginas: \$24,156.16

Negativos cubierta

Área de cubierta extendida: 674 cm²
Costo negativo x cm²: \$.14
Costo negativo x color: \$94.36
Costo total de negativos 4x1 color: \$471.8

Impresión interiores

Las entradas a máquina en offset se cobran sobre la base de un millar y por color.

Costo por entrada a máquina x pliego x color x lado: \$715
Costo por entrada x pliego 4x4 colores: \$5,720
Costo total de entrada x 4 pliegos: \$22,880

Impresión cubierta

Costo de entrada a máquina x pliego x color x lado: \$715
Costo total de impresión 4x1: \$3,575

Cubierta con acabado laminado poliéster mate al frente

Desafortunadamente este acabado se cobra por pieza. Los

costos disminuirían si la cubierta pudiera entrar a laminado en pliego o planilla, así, por ejemplo, si se distribuyen dos cubiertas en un pliego los costos reducirían un 50%; en lugar de 1,000 entradas a laminado, sería 500. Sin embargo, la portada se imprimió en una sola pieza pequeña, porque imprimirla en planilla habría implicado pagar juegos extras de negativos.

Costo por cada cubierta: \$1.50

Costo total de 1,000 cubiertas: \$1,500

Encuadernación en rústica, cosido y pegado

Al encuadernador se le entregan los pliegos impresos extendidos; él se encarga de doblar, alzar, coser, pegar, refinar y empaquetar.

Costo por encuadernar cada libro: \$3.30

Costo por encuadernar 1,000 libros: \$3,300

Costo total: \$63,047.96

Ya veremos que el apoyo otorgado por el Conaculta-Fonca no alcanzó a cubrir este costo: se otorgó la mitad del monto que se había solicitado. Sin embargo, una administración muy cuidadosa de los recursos disponibles permitió reducir al mínimo los costos de producción; de otro modo, hubiera sido imposible publicar el libro. La experiencia de Mauricio Rivera, director de arte del proyecto, fue muy importante en este aspecto. ¶

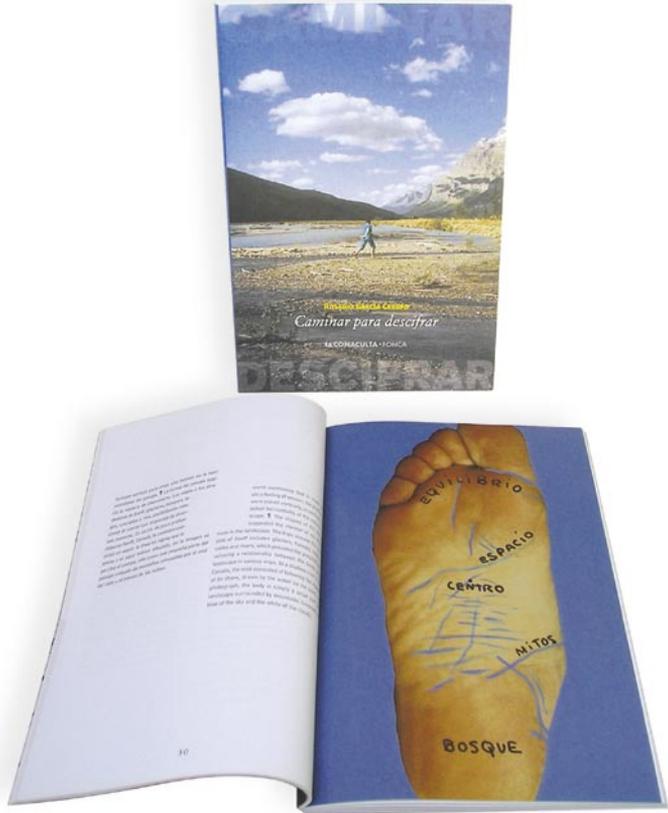
3.4 Evaluación

Los diseñadores dependemos de elementos de trabajo ya determinados como tipos y formatos de papel, tintas, herramientas, máquinas, impresión, acabado. Por lo tanto, se deberá diseñar teniendo en cuenta tanto las limitaciones de una fabricación previa, como las exigencias de un diseño funcional y bello.

Todos los diseños responden y satisfacen una necesidad, y el diseño de una página es una de las partes más complicadas del trabajo editorial: se tienen que considerar variables técnicas, artísticas y económicas; la suma de todos los ajustes repercutirán en la extensión de la obra y, en consecuencia, en los costos de producción. ¶

CONCLUSIÓN DEL PROYECTO GRÁFICO





CONCLUSIÓN

Sabido es que en México el fomento al arte no es prioridad. Razones que sustenten esta idea son muchas, como todos los problemas graves de desarrollo y estabilidad económica, que requieren una solución inmediata. No podemos negar que muchos de los obstáculos que como país enfrentamos tienen como principio el nivel educativo tan bajo que tenemos. Tanto en el área de la formación académica como en lo que a cultura general se refiere.

Es el círculo del arte al que menos se le ha comprendido. Esta incompreensión genera rechazo y menosprecio al trabajo artístico: falta de difusión, foros, apoyos y mejora de la educación artística.

Como una de esas grandes excepciones, el Fonca, que ha sido fundamental en el desarrollo de grandes artistas en nuestro país, busca apoyar al artista en su desarrollo creativo, comprendiendo que es de gran importancia para el país el fomento y difusión del arte.

El criterio con el que el Fonca ha otorgado sus apoyos a través de los años a manera de becas para los artistas ha sido objeto de una candente polémica que involucra tanto al círculo artístico como cultural.

En entrevista con el maestro en artes visuales Arturo Miranda Videgaray, profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, le preguntamos si considera adecuadas las políticas o criterios mediante los cuales se otorgan las becas; al respecto, comentó:

“Las becas tienen favoritismos muchas veces hacia los hijos de intelectuales. El jurado solo asigna y se acepta.

”Con el favoritismo hacen a un lado la calidad.

”Con las becas desaparecieron las confrontaciones, las críticas, para apaciguar a los artistas, llegando a un letargo.”

En México, el maestro Videgaray buscó ser becado en varias ocasiones, pero en ninguna tuvo respuesta favorable. En cambio, ha encontrado apoyo en el extranjero. En 1989-1991 fue becado por el Servicio de Intercambio Académico Alemán para realizar estudios de posgrado en Pintura, en la Escuela Superior de Artes de Berlín.

Cuando se fue a Alemania renegaba de México, sintiendo que en su país todos quieren hundir al otro, comentó. “Si existiera apoyo de unos con otros, nos daríamos cuenta que se puede sobresalir mucho más como país”. A pesar de ello, vio las cosas desde el otro extremo y aprendió a valorarlo.

“Allá, aprendí a ver aquí.

”Al extranjero se le da lo mejor, cuando nosotros los podemos superar. Desafortunadamente no creemos que tenemos la capacidad.”

Él cuestiona los valores, los intereses, busca lo nuevo; y lo nuevo siempre incomoda. Ahora ya no busca reconocimientos o ser redituado económicamente: dice que una beca siempre compromete; solo quiere sembrar en sus alumnos una semillita de cuestionamiento, crítica, de no subyugo.

“El artista es la conciencia de la sociedad, nosotros somos el espejo.

”México no tiene una cultura hacia la pintura, las galerías en México no alcanzan para que todos los artistas expongan.”

”Ahora se están abriendo más espacios como el metro para exponer.”

De esta forma el maestro desea que de esos miles que pasan a diario, a alguien le signifique algo esa obra. Porque el arte es para quien le interesa.

Un pueblo joven que está en estos momentos evolucionando, no es posible que pueda estar gobernado por hombres que lo lleven hacia atrás, tiene que estar gobernado por hombres que lo lleven hacia adelante para poder conservar su cultura y para poder conservar las conquistas alcanzadas.

Desafortunadamente, el gasto en educación, y en específico el destinado al arte, no ha sido suficiente. No se ha valorado que el arte sensibiliza y eleva el nivel de vida de una persona, y en consecuencia de una nación; forma parte de la médula de la alta cultura, por ello, debe interesar al gobierno apoyar y proteger a nuestros artistas.

Lamentablemente nos damos cuenta que la burocracia esta latente hasta en la cultura, es una elite artística muy cerrada en la que pocos logran penetrar, dando a pensar que se trata de hacer pruebas de resistencia, haciendo a un lado la capacidad del artista. A pesar de ello el prestigio de la UNAM es vital en el crecimiento del país. ¶

BIBLIOGRAFÍA

- Ades, Dawn, *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, España, Ministerio de Cultura, Comisión Nacional Quinto Centenario, 1989, 382 pp.
- América Latina en sus artes*, relator Demian Bayón, 4ª ed., Siglo XXI-unesco, 1983, 254 pp.
- Bringhurst, Robert, *The elements of Typographic Style*, Harley & Marks.
- Carbó Teresa, ed., *El nacimiento de una Secretaría (Documentos sobre la creación de la SEP: 1920-1924)*. 1ª ed., México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Cuadernos de la Casa Chata, 1981, 180 pp.
- Castedo, Leopoldo, *Historia del arte Iberoamericano, 2. Siglo XIX. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 342 pp.
- Contreras, Mario y Jesús Tamayo, *México en el siglo XX, 1900-1913*. Textos y documentos. Tomo I. Lecturas Universitarias. Antología, 1ª ed., México, UNAM, 1975, 528 pp.
- Cultura y sociedad en México y América Latina*. Antología de textos. Colección de Artes Plásticas, 2ª ed., México, INBA-SEP, 1987, 136 pp.
- De Buen Unna, Jorge, *Manual de diseño editorial*, 1ª ed, México, Santillana, 2000, 400 pp.
- De la Torre Villar, Ernesto y otros, *Historia documental de México II*, 2ª ed., México, UNAM, 1974, 688pp.
- Fuenmayor Pico, Ma Elena, *Ratón, ratón...*, *Introducción al diseño gráfico asistido por ordenador*, México, Gustavo Gili, 1996, 156 pp.
- Josef Müller-Brockmann, en, *Bringhurst, Robert, The elements of Typographic Style*, Harley & Marks, 1996, p. 33.
- K. Berlo, David, *El proceso de la comunicación. Introducción a la teoría y a la practica*, 2ª edición, Buenos Aires, El Ateneo, 2000, 288 pp.
- "Orientación nacionalista fundamental", en *Dos años y medio del INBA*, n. 1, México, 1950.
- Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, 2ª ed., México, Planeta, 1998, 274 pp.
- Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, 4ª reim., México, Planeta, 1998, 368 pp.
- Rivera, Diego, *Arte y política*, 1ª ed., México, Grijalbo, 1979, 506 pp.
- Ruder, Emil. *Manual de diseño tipográfico*, 4ª ed, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1983.
- Schávelzon, Daniel, [Comp.], *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, 1ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 368 pp.

- Shulgouski, Anatoli, *México en la encrucijada de su historia*, 1ª ed., México, Ediciones de Cultura Popular, 1968.
- Signos. El arte y la investigación*, 1ª ed., México, INBA, 1988, 272 pp.
- Solís, Leopoldo, *La realidad económica mexicana: retrovisión y perspectivas*, 13ª ed., México, Siglo XXI, 1984, 320 pp.
- Tibol, Raquel, *Historia general del arte mexicano: época moderna y contemporánea*, tomo 1, México D.F., Hermes, 1975, página 221.
- Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas, Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*, 2ª reimpresión de la 3ª edición, México, UNAM, 1998, 400 pp.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

- <http://www.arts-history.mx/Editorial=37>
- <http://www.arts-history.mx/Editorial/index.php?idEditorial=30>
- <http://www.arts-history.mx/Editorial/index.php?idEditorial=32>
- <http://www.arts-history.mx/Editorial/index.php?idEditorial=104>
- <http://azteca21.com/noticias/antes/buena251103-01.htm>
- http://www.banamex.com/esp/filiales/fomento_cultural/trayectoria.htm
- <http://www.cddhcu.gob.mx/leyinfo/pdf/158.pdf>
- <http://www.cambio.com.co/html/cultura/articulos/2007/>
- <http://www.casalamm.com.mx/historia.htm>
- <http://www.cnart.mx/espacios/cnca.htm>
- <http://www.cnart.mx/espacios/inba.htm>
- <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/060199/laescuel.htm>
- <http://www.conaculta.gob.mx/academiadeartes/>
- <http://www.conaculta.gob.mx/programa/122.htm>
- <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/08jul/ruptura.htm>
- <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/11jul/>
- <http://www.conaculta.gob.mx/2002/1.htm>
- <http://www.conaculta.gob.mx/2002/23.htm>
- <http://www.culturamexicana.org.mx/presentacion.htm>
- <http://difusion.cultural.unam.mx/antecedentes.htm>
- <http://www.eride.net/nuevosescritores/impresión.htm>
- <http://www.fonca.arts-history.mx/presentacion.htm>
- <http://www.fundacion.telefonica.com/at/mexico/paginas/02.htm>
- <http://www.fundacion.unam.mx/nosotros/patrimonio.htm>
- <http://www.fundacion.unam.mx/nosotros/unamhoy.htm>
- <http://www.inkgbwtintas.com/sisoffa.htm>
- <http://www.inkgbwtintas.com/sisoffb.htm>
- <http://www.lavaca.edu.mx/site/quienes/quienes.htm>
- <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/index.asp>
- <http://www.linotype.com/1476/simoncinigaramond-family.html>
- <http://www.mexicohistoria.htm>

http://www.mex4you.com/personages/personage2_es.htm
<http://www.micromegas.com.mx/papeleria/biografias/siqueiros.htm>
http://www.mipunto.com/temas/1er_trimestre04/muralistas.htm
<http://www.museoblaisten.com/spanish.asp?myURL=%2F02asp%2Fspanish%2FpaintingSpanish%2Easp&myVars=numID%3D83>
<http://www.myfonts.com/fonts/linotype/bell-centennial/>
<http://www.pac.org.mx/que.htm>
http://www.pintomiraya.com.mx/lapala_nuevaweb/articulos/articulo29.htm
<http://www.redesc.ilce.edu.mx/redescolar/efemerides/septiembre2001/conme7.htm>
http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte_mexicano/artmex07.htm
http://www.sep.gob.mx/wb2/sep/sep_566_historia_de_la_secretaria
<http://serpiente.dgsca.unam.mx/rectoria/htm/escudo.htm>
<http://serpiente.dgsca.unam.mx/rectoria/htm/lema.htm>
<http://serpiente.dgsca.unam.mx/rectoria/htm/1910.html>
<http://serpiente.dgsca.unam.mx/rectoria/htm/1920.htm>
<http://serpiente.dgsca.unam.mx/rectoria/htm/1940.htm>
<http://www.typographia.com.ar/typo1/fichas/TEC25.pdf>
http://www.udlap.mx/~di093665/mdi/tipo_texto_II/matthew_carter/texto_entrega.html
<http://www.universes-in-universe.de/america/mex/s-ins.htm>
<http://www.universidadabierta.edu.mx/Biblio/R/Ruiz%20Martha-Hacendado.htm>