

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

20/6



A

C

S

P

r

I

Q



LA FUNCION DE LA IMAGEN
EN EL DISEÑO EDITORIAL

"UN ENFOQUE SEMIOLOGICO"

e

DISEÑO EDITORIAL
MEXICO, D.F.
AV. DE LA UNAM

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN DISEÑO GRAFICO PRESENTA
GREGORIO FERMIN TORRES RIOS

TESIS CON
FALSA DE ORIGEN

MEXICO, D. F., 1989



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 está 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.

La Función de la Imagen en el Diseño Editorial "Un Enfoque Semiológico"

INDICE

INTRODUCCION	1
PRIMERA PARTE	3
I. HACIA UNA CONCEPCION SEMIOLOGICA DE LA IMAGEN	4
I.1 Antecedentes	4
I.2 Hacia un enfoque semiológico	5
I.3 Límites	6
I.4 Alcances	6
I.5 Diseño editorial y semiología	7
II. SEMIOLOGIA DE LA IMAGEN	9
II.1 Antecedentes	9
II.2 El signo	9
II.3 El código	11
II.4 Semiología de la imagen	12
III. LOS DOS REGIMENES DE REPRESENTACION DE LA IMAGEN	15
III.1 El régimen denotativo	15
III.2 El régimen de connotación	16
III.3 Elección de uno de los regímenes	16
III.4 De lo documental a lo ficcional	18
III.5 Los dos grandes regímenes y los signos lógicos y los signos expresivos	19
IV. LAS FUNCIONES SEMIOTICAS	21
IV.1 Esquema de Jakobson para todo proceso lingüístico de comunicación	21
IV.2 Las funciones semióticas	21
IV.3 Las funciones semióticas y la imagen	22
V. RETORICA Y SEMIOLOGIA	24
V.1 Hacia una retórica de la imagen	24
V.2 Las figuras retóricas	24
V.3 Las categorías del nombre y la imagen	30
V.4 El discurso y el relato	31

FUENTES DE LAS CITAS	34
SEGUNDA PARTE	36
VI. LA COMPOSICIÓN EN EL DISEÑO EDITORIAL	37
VI.1 Hacia un enfoque semiológico	37
VI.2 Relaciones sintagmáticas y asociativas	38
VI.3 Los elementos que integran cualquier producto del diseño editorial	39
VI.3.1. Tipografía	39
VI.3.1.1. Régimen denotativo de la tipografía	40
VI.3.1.2. Régimen connotativo de la tipografía	41
VI.3.2. La ilustración	42
VI.3.3. Contraformas	42
VI.3.4. La retícula	43
VI.3.5. El formato	43
VI.3.6. La ornamentación	44
VI.3.7. El papel	45
VI.3.8. El color	45
VI.4 Contenido de la revista	45
VI.4.1. Índice	46
VI.4.2. La portada	47
VI.4.3. La publicidad	47
VI.5 La composición	48
VI.6 Relación texto-imagen	49
VI.7 Secuencia de páginas	50
FUENTES DE LAS CITAS	53
TERCERA PARTE	55
VII. Rediseño de la revista Los Universitarios: Cuadro Toma de Decisiones	56
VII.1 Revista	73
CONCLUSIONES	74
FUENTES DE LAS ILUSTRACIONES	76
BIBLIOGRAFIA	78

INTRODUCCION

En la labor del diseñador, encontramos a decir de Bruno Munari, el trabajo de un tipo lógico y creativo que sustituye el concepto de belleza por el de coherencia formal, y que tiene como objetivo la detección, planeación y producción de mensajes visuales. Esto, que parece sencillo se ha transformado en una verdadera revolución de nuestro siglo al cual se le ha llamado el siglo de la imagen.

La cultura en general se ha visto modificada, incluyendo las relaciones sociales, el lenguaje, el comportamiento, los valores, etc., existe lo que se ha denominado como un molde mental en la generalidad de la gente, lo cual se refleja en actitudes y sentimientos. Nos encontramos ante un fenómeno de uniformidad de valores. Es muy posible que la gente piense lo mismo acerca de un mismo tema y, en gran medida esto no es más que consecuencia de esta civilización de la imagen.

Ante dicho fenómeno, el diseñador tiene que comprometerse cada vez más en lo que su labor misma significa, por lo que debe tener claro qué es lo que quiere o tiene que comunicar.

Esto se logrará solo mediante la reflexión acerca del diseño hasta entenderlo como la culminación de un proceso, pues al decir de Munari, solo el recorrer un camino justifica la utilidad y razón del producto del diseño. El diseño, a diferencia del arte, proyecta en base a un método y en base a requerimientos y objetivos ajenos a su subjetividad.

En este camino, el diseñador se encuentra con que su trabajo está conformado por dos grandes aspectos, uno práctico, que tiene que ver con el manejo de las técnicas, de los materiales, de la habilidad manual y de la tecnología en su conjunto, y otro que tiene que ver con el intelecto, con su capacidad para comunicar o transmitir algo.

Es sobre este aspecto al que se refiere esta tesis, de lo importante que es la superación del fenómeno físico y tecnológico en pro de la constitución de un lenguaje visual.

El tratamiento teórico de los mensajes visuales ha encontrado en la SEMIOLOGIA, una forma de encaminarse hacia la constitución plena de este lenguaje; la importancia de un análisis semiológico radica en el orden y la claridad al que se puede aspirar en esta

propuesta. Los semiólogos han resaltado la verdadera dimensión de la imagen y su relación con la palabra y más aún, las funciones que ésta asume en el mensaje.

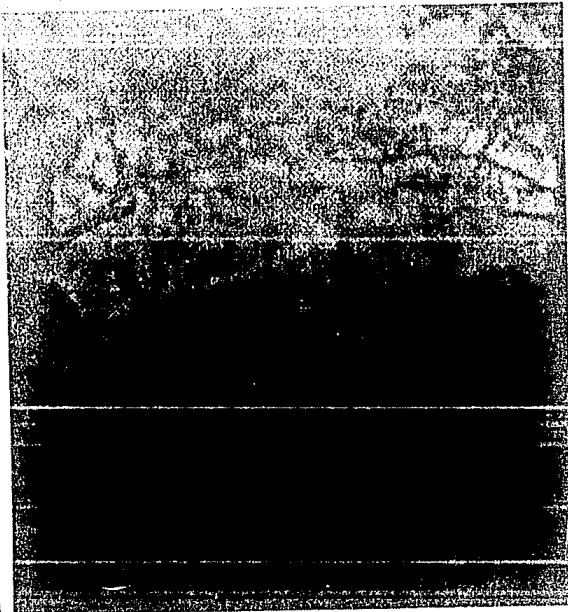
Lo que le interesa al semiólogo es el enfrentamiento cotidiano del hombre a una realidad mediatizada, es decir, a la posibilidad de representar los elementos que conforman nuestra realidad por medio de otro tipo de elementos: los signos.

La semiología es quien se ocupa de estudiar este aparato mediador en su totalidad, incluyendo la imagen, a la cual se considera como signo y como tal hay que estudiarla. Estamos, pues, ante una aproximación semiológica de la imagen, la cual incluye también el estudio del texto.

La semiología de la imagen resalta su dimensión simbólica, su tendencia a significar. Lo primero que el diseñador entenderá es que la significación del conjunto está en función de la significación de las partes. A partir del manejo de ésta relación se puede pensar en un mayor control entre lo que se quiere decir y cómo se quiere decir. El significado pretendido estará bajo su control, pues él mismo será el creador de ese significado.

Bajo esta idea, la tesis se compone de tres partes, la primera da un panorama de lo que en la actualidad constituye la semiología de la imagen, marcando límites y alcances de la misma hasta llegar a lo que se denomina retórica de la imagen. La segunda parte consiste en un acercamiento a la composición en el diseño editorial en base a una semiología de la imagen. La tercera parte consistirá en un proyecto gráfico. Finalmente hay que resaltar la investigación sobre el material gráfico que tiene como objetivo clarificar a través de imágenes los conceptos semiológicos que se manejan a fin de tener un material de referencia para su aplicación en cualquier proyecto editorial.

PRIMERA PARTE



El hombre no se enfrenta a la realidad de modo directo e inmediato, no puede verla cara a cara; en lugar de tratar con las cosas del mundo, está envuelto en forma lingüística, imágenes artísticas, ritos religiosos, símbolos míticos, de manera tal, que no puede ver o conocer nada sino es por la interposición del aparato simbólico.
CASSIRER

(Bosquimanos danzando)

I. HACIA UNA CONCEPCION SEMIOLOGICA DE LA IMAGEN

I.1 Antecedentes

En el año de 1916, en una edición póstuma, es publicado el libro "Curso de lingüística general". Basado en los cursos impartidos en Ginebra, de 1907 a 1911 por Ferdinand de Saussure y publicado por dos de sus discípulos: Charles Bally y Albert Secheyade, constituye el primer escrito donde se desarrollan las ideas y conceptos del lingüista suizo.

Los estudios de Saussure estaban encaminados a la explicación de lo que él consideraba debía ser la materia y tareas de la lingüística. A partir de esta idea y refiriéndose a la lengua como objeto de estudio la define como un sistema de signos arbitrarios que expresan ideas y que por lo tanto es comparable a otro tipo de manifestaciones humanas como la escritura, los ritos, las costumbres, etc.

Al igual que la lengua, estas otras manifestaciones están compuestas por elementos que están interrelacionados y en el que la definición de uno de ellos implica por contraste la definición del otro.

Es este carácter sistemático lo que lleva a Saussure a pensar en una "ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; formaría una parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; la denominaremos semiología (del griego semeion, -signo-). Ella nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen. Puesto que todavía no existe, no puede decirse lo que será; pero tiene derecho a la existencia, su lugar está determinado de antemano".

Es importante señalar que Saussure concibe la semiología como una ciencia general, de la cual la lingüística no es más que una parte; sin embargo, será a partir de ella que se darán los primeros pasos para descubrir esas leyes que rigen los signos. Es por lo tanto, en el signo lingüístico en el que se encuentra la mejor forma para que se desarrolle la semiología.

Como vemos, ya desde su nacimiento se prevé cual será el objeto de la semiología, todos los sistemas de signos, cualquiera

que éste sea: imágenes, gestos, sonidos, objetos y el conjunto de ellos en ritos, protocolos, espectáculos, etc.

No obstante, y a pesar de que la semiología como tal surge a principios de este siglo, su desarrollo se ha dado tan solo a partir de las tres últimas décadas, y por lo que se refiere a una semiología de la imagen a partir de 1964 cuando Roland Barthes hace una reflexión semiológica sobre un anuncio publicitario³.

1.2 Hacia un enfoque semiológico

Nuestra época es eminentemente visual, la verdad se relaciona invariablemente con el acto de ver por lo que cualquier productor de imágenes está tomando el papel de mediador entre la realidad y el mensaje que produce. Se dice que nunca estamos frente a lo real, frente a los hechos. El hombre siempre se está formulando ideas acerca del mundo que lo rodea, pero no es a través de ellas como lo conoce, parece ser que hay una barrera, algo que media entre el mundo y nosotros. Esta relación no es directa, se da a través de diferentes formas, a través de las imágenes artísticas, de los ritos, de los mitos. No conocemos sino por medio de un aparato simbólico.

El diseñador gráfico maneja un lenguaje, el de las imágenes, que dicho en otras palabras no es más que el acto de representar la realidad por medio de otro tipo de elementos: los signos.

Será por lo tanto, una semiología de la imagen la que nos permita estudiar las propiedades y leyes de este aparato mediador.

Las imágenes como signos, se aprenden a leer, lo que implica de parte del lector poner en actividad una serie de operaciones diversas a fin de alcanzar un nivel de comprensión. Estos elementos están determinados culturalmente, vemos lo que socialmente hemos aprendido a ver.

"La visión misma es una práctica humana: vemos nosotros, no nuestros ojos"⁴

"Vemos nosotros, como agentes culturales e históricamente desarrollados y diferenciados. La visión humana es algo construido, es el producto de nuestro propio hacer, es un artefacto histórico y cultural, creado y transformado por nuestros propios modos de representación."⁴

La mayor parte de nuestro conocimiento lo adquirimos a través de los medios, muy pocas veces nos llega directamente, por lo tanto la lectura de imágenes implica un proceso de realización previo a su lectura.

Un conocimiento semiológico de la imagen se enfoca a ese proceso de planeación previo a la realización; además una aproximación semiológica no solo retoma el carácter significativo de la imagen, sino también del texto. Como vemos, con la semiología podemos acercarnos a cualquier clase de fenómenos de significación.

1.3 Límites de un enfoque semiológico

El principal obstáculo que se le presenta a la semiología de la imagen es que no se ha precisado si los mensajes visuales están sometidos a algún tipo de codificación y si en realidad son susceptibles de un tratamiento semiológico. Hablar de una semiología de la imagen implicaría hablar de un lenguaje perfectamente sistematizado.

Hablar de esta forma implica comparar el lenguaje visual con el lenguaje verbal; esta pretensión se supera pues no se pueden comparar dos cosas que son esencialmente diferentes.

No se pueden encontrar en las imágenes equivalentes a fonemas, nombres simples, etc. pero en cambio, sí podemos encontrar otros conceptos como código, mensaje, sistema, texto, estructura, paradigma y muchos otros como veremos más adelante.

1.4 Alcances de un enfoque semiológico

El diseñador está ante la posibilidad de aspirar a un mayor control del producto de diseño en la medida que los resultados deben corresponder a los objetivos planteados en la fase de anteproyecto. La investigación se convierte en una búsqueda específica para problemas específicos en base a una sistematización del proyecto. Esto tiene como objetivo la construcción de un modelo que nos indique como crear un *sentido* y transmitirlo al receptor.

Existe la capacidad de expresar un material gráfico con un significado determinado, ya que el diseñador es el que planea y dirige los elementos que integran el mensaje visual.

El trabajo del diseñador consistirá entonces en definir los

mecanismos lógicos que permitirán expresar ese mensaje.

En la semiología se clarifica la personalidad del diseñador como un tipo lógico y creativo el cual no parte de la inspiración sino del conocimiento de los mecanismos que lo llevan a la solución de problemas de comunicación visual.

1.5 Diseño editorial y semiología

Como se ha mencionado, cualquier sistema de signos puede ser analizado bajo una perspectiva semiológica incluyendo la imagen; todos los soportes gráficos, productos de diseño constituyen todo un cuerpo de datos portadores de signos. Con sus propias características, un cartel, un folleto o una revista, manejan los elementos básicos de la comunicación visual, las diferentes estrategias y las diferentes técnicas. Pero cada soporte constituye un problema diferente cuya solución requiere un método de proyectación adecuado a sus necesidades. El resultado de la combinación de los diferentes elementos que conforman un mensaje visual se plantea en forma diferente en cada uno de los casos.

El diseño editorial, en el que se incluyen básicamente tres medios de comunicación visual -el periódico, las revistas y el libro- constituye uno de los medios más ricos y complejos en el espectro del diseño. Cada uno de ellos significa una infinidad de posibilidades de comunicación visual. En un solo producto se plantean una serie de problemas de diferente naturaleza: la planificación de una página, de una portada, de una contraportada, de un titular, de una ilustración, etc. Cada uno de ellos representa un problema particular visto a la luz de un problema mayor, el conjunto.

La semiología se presenta como un elemento que puede propiciar nuevas rutas de proyectación en el diseño editorial que al contener una diversidad de elementos se acerca a la forma de un verdadero lenguaje.

El diseño editorial como artificio de comunicación es un elemento mediatizador de la realidad y recordemos que los medios de comunicación han acabado siendo los elementos constitutivos de nuestra realidad, de ahí que mediante una orientación adecuada de su uso pueda desarrollarse la capacidad de manejar a fondo la realidad medial. Tener conciencia de que existe gente que ha llegado al grado de no sentir la realidad mediatizada como una ampliación de

la realidad, sino como la realidad misma.

La imagen publicitaria es tan solo una muestra de cómo se puede abordar la imagen como un problema semiológico y retórico que tiene una motivación y representación cultural definida.

Todos estos elementos nos hacen ver la importancia de un enfoque semiológico aplicado al diseño editorial como un conjunto cargado de significados.

Como veremos, todos los elementos que integran una revista están interrelacionados y que la importancia de cada uno de ellos es que forman un todo, que lo importante de un signo es lo que hay a su alrededor, es decir, los demás signos y que cualquiera que sea el nivel en el que se da el mensaje, la composición es informática-mente lo más importante.

En el diseño editorial todo estará hecho para significar; del control del significado visual dependerá el significado final que es aquél que interpretará el receptor.

II. SEMIOLOGIA DE LA IMAGEN

II.1 Antecedentes

Las primeras reflexiones sobre una semiología de la imagen las hace Roland Barthes en su escrito sobre *la retórica de la imagen* y en su libro "Elementos de semiología"⁵

A partir de entonces, los estudios semiológicos mas importantes, han sido enfocados al estudio de la imagen publicitaria y de la imagen cinematográfica. Entre estos trabajos se encuentran los realizados por los franceses David Victoroff, George Peninou y Jacques Durand en la publicidad y Christian Metz en el cine.⁶

Sobre el trabajo de ellos y otros investigadores es como se ha forjado lo que podemos llamar una Semiología de la imagen, la cual con el paso del tiempo ha delimitado su objeto de estudio. Reconociendo que si bien es cierto se encuentra su origen en la lingüística, está en el camino de abandonar cualquier esquema que pretenda obstinarse en comparar ambas como si fueran lo mismo.

Esta posición no es mas que el intento de ir conformando el marco básico que permita reconocer sin confusiones cuales son los conceptos que maneja y cuales sus aplicaciones.

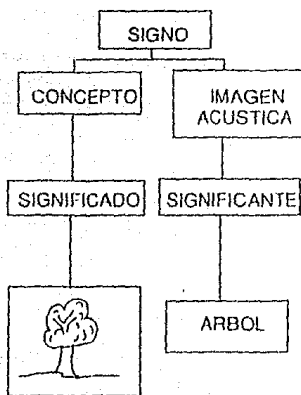
En este proyecto se ha realimado la aplicación de conceptos tradicionalmente manejados por la lingüística a una semiología de la imagen y se han eliminado otros cuya aplicación no procede.

Al referirse a esta relación, Péninou dice:

"...no hay que engañarse respecto a los antecedentes lingüísticos y gramaticales del análisis de la imagen. Responden a una preocupación lógica, más que a un designio de transposición que sería, por otra parte, discutible. Pero constituyen en lo referente a la imagen, una garantía de disciplina. Dicho de otro modo, las analogías de relación no significan que yo busque equivalencias término a término. Plegar la imagen a una gramática, como se pliega la lengua escrita o hablada, no quiere decir que esas dos gramáticas sean idénticas."⁷

II.2 El signo

El concepto de signo es el punto de partida para abordar cualquier trabajo bajo un enfoque semiológico. La noción de signo



El signo según Saussure

se extiende a las diferentes formas de comunicación de las que la imagen es una. Este elemento, clave en la teoría del significado, se define como la capacidad de un elemento para designar a otro, es decir, SIGNO, es algo (cosa), que por encima de la impresión que produce en los sentidos, hace que otra cosa venga a la mente como consecuencia de sí misma. El signo es entonces un elemento mediador. Para Saussure el signo es una entidad de dos caras, una sensible, el significante, y otra inteligible, el significado. El significado se refiere a la noción de concepto y el significante al de imagen acústica.

Básicamente, Saussure define al signo como el resultado del acercamiento de dos términos.

El signo es arbitrario, lo cual no debe confundir pues su elección no depende de cualquiera. Esto se refiere a que todo medio de expresión aceptado en una sociedad descansa en principio sobre una costumbre colectiva o sobre la convención, de modo que una vez establecido el signo, no se puede cambiar fácilmente.

La elección de un signo es libre pero su uso es impuesto. Aún si un signo está en condiciones de alterarse.

La arbitrariedad del signo nos permite comprender mejor por qué el hecho social es el único que puede crear un sistema de signos, de ahí que el signo no existe fuera de la sociedad, por lo tanto significar es un acto social.

La verdadera importancia de cualquier signo es su capacidad para unirse a otros, de modo que su valor puede modificarse sin tocar para nada su sentido, sino solamente por el hecho de que otro término vecino ha sufrido una modificación.

Existen básicamente tres tipos de signos:

Símbolos- Son los más aptos para expresar correlaciones abstractas por lo que están relacionados arbitrariamente con su objeto.

Iconos- Sernejantes a su objeto.

Índices- Relacionados físicamente con su objeto.

Los índices y los iconos se caracterizan por guardar una relación más directa con el objeto al que representan.

Un signo icónico lo es en la medida en que aún sin tener las mismas propiedades físicas del objeto, se asemeja a él, es análogo al objeto y están codificados arbitrariamente. Aquí es importante se-

fiar que el aspecto de la semejanza es lo más importante, pues requiere cierta habilidad para establecerla e inclusive para captarla.

El símbolo es en cambio, de naturaleza más abstracta, no tiene ninguna relación de semejanza con lo que representa, sino que se da en un nivel más profundo. Nos remite no tanto a lo que se ve del objeto sino a lo que se sabe o se ha aprendido a ver en él.

Cualquiera que sea el símbolo, su manejo depende de una codificación precedente a la experiencia perceptiva. Esta experiencia previa a la significación puede ser: óptica, cognoscitiva o meramente convencional.

Si bien hemos dicho que de alguna forma todo significa, no todo ha sido hecho para significar. Existen dos clases de signos:

Signos naturales- Son aquéllos que sin intención ni deseo de significar, hacen conocer otra cosa además de aquélla que son, sin embargo, no existe la intención a priori de significar.

Signos convencionales- Funcionan a propósito, fueron hechos expresamente para significar.

Umberto Eco, al referirse a los signos naturales diferencia dos tipos: "a) fenómenos físicos que proceden de una fuente natural y b) comportamientos humanos emitidos inconscientemente por los emisores."⁸

Lo más importante de esta clasificación es dejar claro que hay signos que son creados con la finalidad clara de significar y que son estos los que maneja un diseñador.

11.3 El código

El otro concepto que viene a completar cualquier estudio semiológico es el de código. Para un semiólogo un código es básicamente la relación lógica que permite que un mensaje sea comprendido. Siempre que la integración de signos se da a partir de reglas subyacentes podemos hablar de que existe un código.⁹

La codificación en el lenguaje se entiende a partir de la existencia de unidades combinatorias que son los sonidos.

En cuanto a su aplicación a la imagen, este es un elemento que se presta a discusión. Si bien es cierto que cualquier imagen es la suma de diferentes elementos, no se han definido sus unidades. Al no existir estas no se puede hablar de reglas para una estructuración bien definida.¹⁰

En los signos visuales si hay elementos de articulación, y aún cuando transmiten un significado determinado no se puede decir que estén codificados.

A decir de Eco " resulta difícil comprender porqué significan, y sin embargo, significan."¹¹

Es así como podemos decir que la codificación se convierte en un "acuerdo entre los usuarios del signo que reconocen la relación entre el significado y el significante y lo respetan en el empleo del signo."¹²

El mismo Giraud habla de la mayor o menor precisión de ésta convención; un signo monosémico, será más preciso que uno polisémico, lo objetivo más preciso que lo subjetivo, un signo consciente más preciso que uno inconsciente.

Como vemos, el concepto de código para la imagen se enfoca más hacia una clasificación, hacia una sistematización que pone énfasis en la voluntad del emisor por organizar su trabajo.

Consideremos entonces que la imagen es un código sistemático pues actúa bajo la observación de las reglas planteadas por el diseñador a priori. Giraud pone como ejemplo la imagen publicitaria " En cuanto al aliche publicitario, la elección de los colores, el tamaño, el grafismo obedecerán a un determinismo mucho más estricto de lo que puede suponerse a primera vista".¹³

Este será precisamente el quehacer de una semiología de la imagen: el establecimiento de modos de significación sistemáticos.

II.4 Semiología de la imagen

Una vez planteados los elementos básicos de la semiología, podemos establecer cuáles son los objetivos y criterios sobre los que es posible una semiología de la imagen.

- Una semiología de la imagen tiene como objetivo establecer las bases de una lógica creativa.

- Trazar los lineamientos básicos que permitan construir una imagen cuyo significado ha de conocerse a priori.

- Determinar cuáles son los elementos que le confieren a la imagen un determinado significado.

- Aplicar los conceptos de la lingüística y gramática al análisis de las imágenes renunciando a una equivalencia término a término en todos los casos.

- Aplicar las figuras de la retórica clásica en la proyectación de la imagen, y su significación.

- Reconocer que la semiología no es normativa ni impositiva, sino que marca las pautas para que el creativo aumente su lucidez sobre su quehacer.

- Reconocer la disciplina que caracteriza a cualquier trabajo semiológico.

- Tener conciencia de una moralidad en la producción de imágenes estableciendo la legitimidad de la extensión de significados a los objetos. (Aleración semántica)

- Reconocer que cualquier detalle en la imagen, aparentemente sin importancia puede determinar la significación de una imagen.

- Establecer que no basta representar para significar; hay que crear el significado.

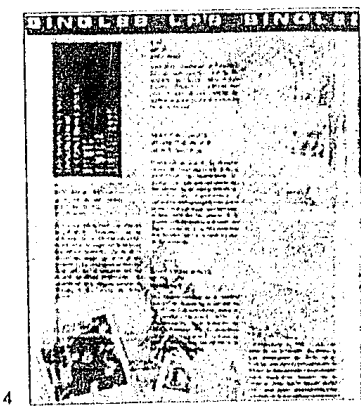
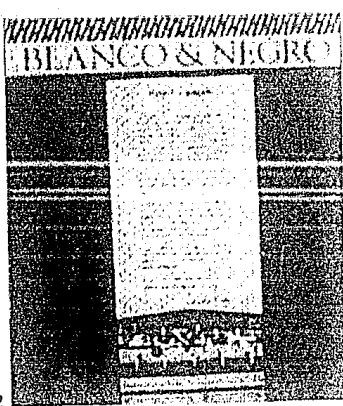
- Hacer consciente al diseñador que es ante todo un fabricante de sentido (significados).

- Determinar los mecanismos de selección y combinación de los elementos que integran un mensaje para cumplir con el significado planeado, es decir, que la idea tiene que encontrar sus significantes apropiados al nivel de la imagen.

- Verificar que se ha cumplido correctamente la relación significado/significante, base del proceso semiológico.

- Establecer las clasificaciones necesarias que permitan una mejor sistematización del trabajo semiológico.

- Reconocer que cualquier enfoque semiológico no es algo acabado.



El diseño editorial como artificio de comunicación, constituye un sistema de signos.

III LOS DOS REGIMENES DE REPRESENTACION DE LA IMAGEN

Además del carácter significativo de la imagen, hay otras características que contribuyen a enriquecer su capacidad comunicativa. La imagen transmite el mensaje al instante, comunica una gran cantidad de información, de significaciones que serían más difíciles de transmitir por el lenguaje verbal, sin embargo, el papel del lenguaje visual no es el de sustituir al verbal,¹⁴ sino enriquecerlo.

Además, la significación en la imagen se da a diferentes niveles, recurre a signos cuya densidad, en otros lenguajes equivaldría a grandes discursos.

Pero independientemente de cuál sea la forma representacional de la imagen, cuál sea el tipo de signos que se usen, o la codificación que se le dé, hay dos grandes regímenes en los que se ubica todo mensaje visual y que determinan, en última instancia su estilo, grado de significación, relación con el espectador y ante todo, en el que se reflejan los objetivos del mensaje. Estos regímenes son: el denotativo y el connotativo.

III.1 El régimen denotativo

Su función se dirige al plano de la objetividad, siendo principalmente de carácter informativo; se limita a hacer referencia al objeto que representa. Entre más son los elementos informativos y menos las asociaciones derivadas de la representación, mejor cumple su objetivo referencial. Sobre este régimen Péninou dice

"El régimen de denotación será el régimen por excelencia en el que se expresarán con especial atención los mensajes de presentación, los mensajes de exposición, los mensajes de demostración discursiva (...) y los mensajes de información analítica"¹⁵

Todo mensaje de denotación establece una relación entre el objeto y el signo.¹⁶ Su función referencial lo es por que se refiere al objeto al cual denominamos referente, por lo que se ubica al plano objetivo.

III.2 El régimen de connotación

Su función se dirige al plano de la subjetividad, es específicamente significativa. Puede haber ausencia o pobreza de información acerca del objeto que se presenta. Constituye para Péninou "el mejor camino para lo imaginario, terreno en que como sabemos solo se puede penetrar a través del simbolismo".¹⁷

Su función es transformar al objeto en valor, darle sentido a la información, ensanchar, hacer más amplio el alcance del mensaje denotado.

III.3 Elección de uno de los regímenes

La distinción entre ambos se establece así: un régimen de denotación incluye el conjunto de signos que indica. Su función es la de transmitir información por lo que es referencial; un régimen de connotación incluye el conjunto de signos que expresan; su función es la de transmitir un significado y es más emotivo.

Estos dos regímenes conforman el mundo en el que el creador de imágenes se mueve. El uso independiente de cada uno de ellos, y el uso de ambos en un conjunto en el que puede o no existir el equilibrio, determina dos formas de trabajo del diseñador.

El manejo adecuado de ambos deberá ser determinado en relación con los objetivos planteados. La producción de imágenes siempre estará entre uno y otro, siempre para darle prioridad a uno de ellos o para conciliar a ambos.

Sin imponer un criterio, casi siempre estamos más cerca de lo connotado que de lo denotado. Invariablemente la imagen, además de transmitir información, transmite signos; no solo describe al objeto, lo califica también. Estamos pues, ante el trabajo de una selección adecuada.

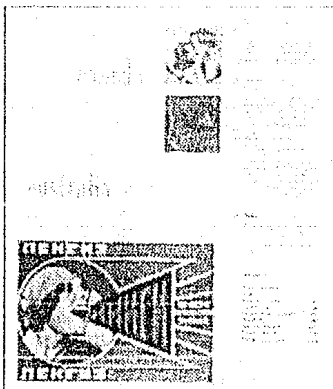
A cada régimen corresponde un tipo de signos, al denotativo los signos lógicos y al connotativo los signos expresivos.

Ambos signos también se encuentran mezclados en los mensajes y el dominio de unos sobre otros depende también de la finalidad del mensaje. La suma de ambos abarcan todos los modos de significación en los que se encuentran los dos polos de la experiencia humana: el comprender y el sentir; y en el que el reforzamiento de uno implica el debilitamiento de otro.

5



6



El uso adecuado de la tipografía, partiendo de la elección de los dos regimenes o de su combinación define una forma de tratar el mensaje en la comunicación.

III.4 De lo documental a lo ficcional

Finalmente, y con la idea de precisar, mencionaremos dos formas de representación que corresponden a cada uno de los regímenes mencionados: La representación documental y la representación ficcional.

En realidad hay una correspondencia que representaremos así:

REGIMEN DENOTATIVO - SIGNOS LOGICOS - REPRESENTACION DOCUMENTAL

REGIMEN CONNOTATIVO - SIGNOS EXPRESIVOS - REPRESENTACION FICCIONAL.

Como vemos, lo documental se refiere al intento de reproducir la realidad con la mayor exactitud posible y parcialidad del comunicador. Su principal característica es la objetividad término que si bien es cierto es polémico, se define como el esfuerzo para conseguir una adecuada representación de un objeto o acontecimiento renunciando a cualquier apreciación subjetiva.

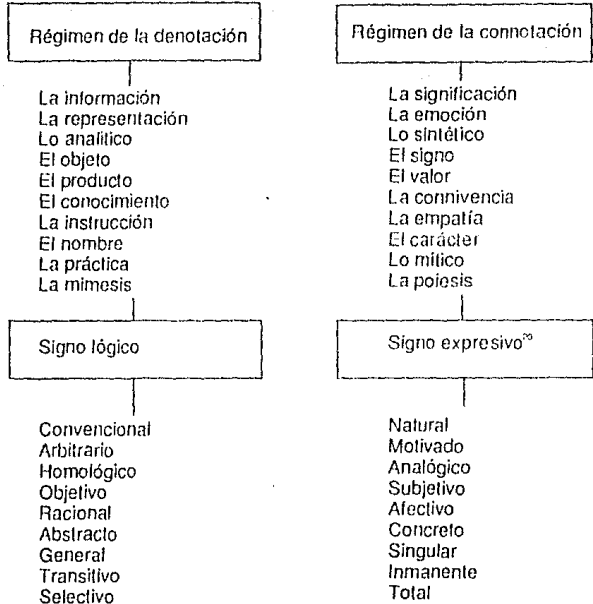
Los límites entre lo documental y lo ficcional se consideran débiles en lo general, pues en principio cualquier medio hace de la realidad una realidad mediatizada de modo que ninguno puede ser objetivo ciento por ciento.

Todos los medios reproducen una determinada visión de la realidad en un determinado momento, de ahí que se diga que toda representación se da en el terreno de lo ficcional.¹⁸

Lo que sí podemos afirmar es que de acuerdo a un conocimiento más preciso de lo que es el denotativo y lo connotativo, de los signos lógicos y los signos expresivos, dependerá una mejor diferenciación entre el documento y la ficción.

Recordemos que su conexión es inevitable, que vivimos entre ambas y que el manejo adecuado y responsable de ellas, permitirán aspirar a resultados más precisos a la hora de diseñar.

LOS DOS GRANDES REGIMENES¹⁹



7



8

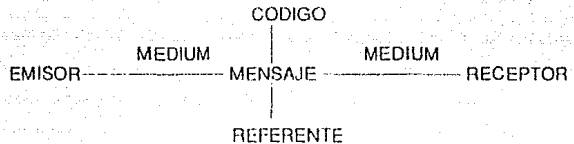


El límite que supera lo documental de lo ficcional es muy frágil. El manejo consciente de ambos ayuda a un manejo más adecuado del mensaje.

IV. LAS FUNCIONES SEMIOTICAS

Tomando de referencia el esquema de Jakobson⁷¹ para la emisión de mensajes en el proceso lingüístico y, de las relaciones de sus elementos que dan lugar a las funciones semióticas, podremos determinar como la imagen se relaciona con su receptor y con el objeto o situación a la que representa.

IV.1 Esquema de Jakobson para todo proceso lingüístico de comunicación.



IV.2 Las funciones semióticas

En este esquema, Jakobson resalta la importancia de la relación de sus elementos en torno al mensaje. De esta relación tenemos seis funciones.

- Función referencial.- Establece la relación entre el mensaje y el objeto a que éste se refiere; su principal característica es la objetividad en la información. No debe haber ninguna confusión entre el mensaje y el objeto al que se refiere.

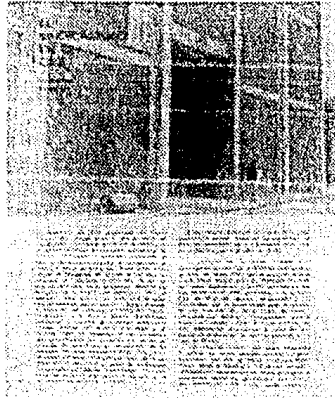
- Función emotiva.- Se centra en la relación mensaje-emisor. Resalta la actitud del emisor frente a la forma de enunciación del mensaje. Su actitud frente al mensaje es subjetiva y emotiva.

- Función conativa.- Se centra en la relación mensaje-destinatario. Su objetivo se centra en la reacción del destinatario frente al mensaje, la cual puede ser de carácter afectivo o cognoscitivo.

- Función poética.- Se centra en el mensaje mismo y su forma de expresión. Resalta el aspecto estético del mensaje por lo que



9



10

se considera la función estética por excelencia; toma plena conciencia de las formas. El mensaje es el objeto.

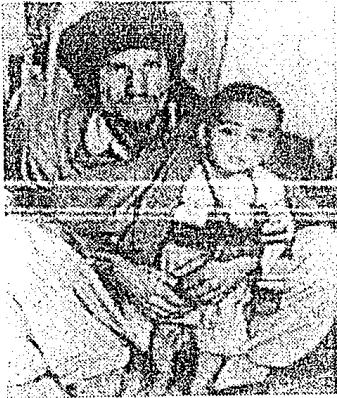
- Función fática - Se centra en la afirmación, mantenimiento o detención de la información. Define la relación entre el emisor y el canal de información.

- Función metalingüística.- Su función es hacer inteligible aquéllos signos que pueden ser entendidos en forma equivocada por el receptor. Redefine el mensaje para evitar cualquier ambigüedad.

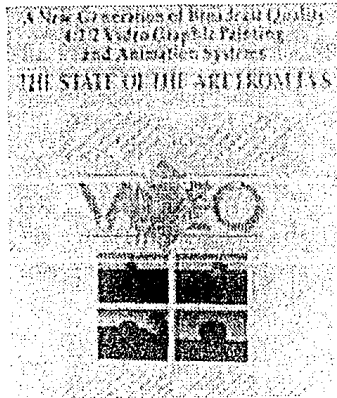
Todos los mensajes pueden contener varias de estas funciones; es difícil que una imagen desempeñe una sola. En todo caso, la diversidad de los mensajes radica en el grado de importancia que se le otorgue a cada una de ellas en el mensaje transmitido.

De las seis funciones, tres se destacan por su importancia: la referencial que es la que informa sobre el objeto, la poética, que se centra en el mensaje y la forma como se presenta y la conativa, que se centra en el destinatario y su reacción frente al mensaje.

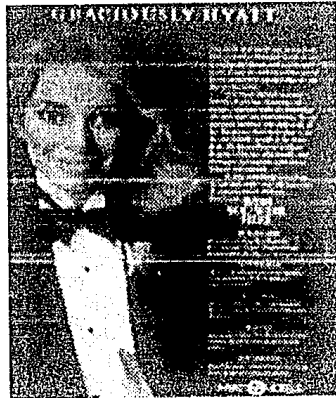
IV.3 Las funciones semióticas y la imagen



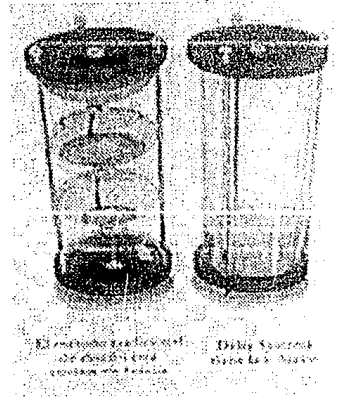
11



12



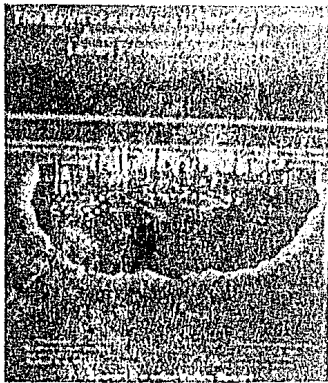
13



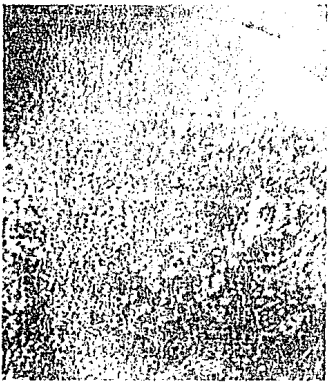
14

- 9) Función Referencial
- 10) Función Emotiva
- 11) Función Conativa
- 12) Función Poética
- 13) Función Fática
- 14) Función Metalinguística

En los mensajes orales, la combinación de las funciones semióticas permite el manejo del mensaje en varios niveles.



15



16

V. RETORICA Y SEMIOLOGIA

V.1 Hacia una retórica de la imagen

Como parte del enfoque semiológico, la retórica se constituye en un elemento importante pues es ella la que ha estudiado las figuras manejadas por la retórica clásica y su aplicación a la imagen.

La retórica clásica es considerada como el arte en el uso del lenguaje escrito o hablado que tiene como fin, *comover*, *deleitar* y *persuadir*. El concepto de persuasión era orientado socialmente y era necesario alejarse de la idea de manipulación mal intencionada, terreno en el que siempre se está en peligro de caer.

Para lograr su objetivo, la retórica hace manejo de una serie de estrategias conocidas como figuras retóricas, las cuales se usan en forma abierta y clara.

En la retórica clásica, los artificios destinados a este fin eran las llamadas figuras retóricas.

Su aplicación a la imagen son un paso importante hacia la formulación de un conjunto de reglas para articular los signos visuales, es decir, hacia la conformación de una gramática visual.

La relación entre semiología y retórica se da a partir del análisis semiológico, el cual descubre en las figuras retóricas todo un instrumento para un mejor análisis gramatical. La semiología nos lleva a la retórica.

Es Jacques Durand quien ha estudiado el funcionamiento de las figuras retóricas en la *imagen publicitaria*.

Para referirse a la importancia del uso de las figuras, Victoroff dice de la publicidad, "si la publicidad presenta un cierto interés cultural, dicho interés no se debe a su poder informativo, sino que reside esencialmente en la riqueza y la pureza de sus estructuras retóricas."²²

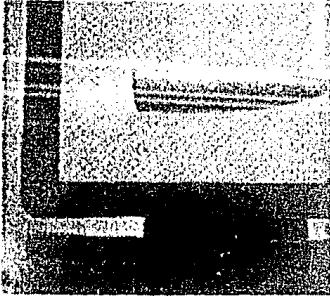
Empezaremos por definir las tres principales figuras de la retórica visual.

V.2 Las figuras retóricas

- *Metáfora*.- Consiste en trasladar el sentido claro de un mensaje a otro figurado, haciendo una comparación tácita. Su uso

15) *Metáfora*

HOW FAST CAN THE 80386 MAKE YOUR WORKSTATION GO?



17



implica dos elementos: el objeto a metalorizar y el elemento metalorizador. Ej. "el invierno de la vida", o sea la vejez.

Su importancia radica en que directamente se está calificando al objeto a la vez que se orienta una determinada interpretación del mensaje. Su afectividad depende de la adecuada elección del valor a exaltar; lo que hace la metáfora es enriquecer al mensaje haciendo una referencia particular al objeto. Es considerada como la figura más rica por el sinnúmero de sentidos a que puede remitir a un objeto.

- La sinécdoque - Figura que designa al objeto con el nombre de una de sus partes. Puede ser de dos formas: expresar una de las partes por el todo o bien representar el todo por la parte.

La parte a elegir tiene que ser la más representativa.

La función de esta figura es calificar al objeto a través de una sola de sus partes por lo que requiere de un análisis profundo a la hora de determinar la parte representativa. Su efecto puede ser particularmente sorprendente pero difícil de manejar. Igual que la metáfora, se enfoca hacia una determinada interpretación del mensaje, la parte significa a la totalidad de ahí que su responsabilidad sea grande pues asume al mensaje en todo su valor. Este detalle no será nada si no le otorga un sentido al mensaje.

Ej. Una parte de un coche puede hacer referencia a él, sin embargo, la idea no es precisamente referir al coche sino lo que significa: lujo, confort, etc.

- La metonimia - Figura que expresa una cosa con el nombre de otra que sobre ella haya influido o con la que tiene una directa relación. Ej. "No resistía el sol", por el calor o "Era el mejor violín de la orquesta" para decir que lo tocaba magníficamente.

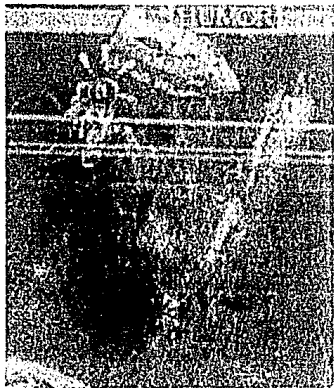
Visualmente se basa en la transferencia de sentido por contigüidad. Requiere de dos elementos para establecer la relación hacia el sentido deseado.

Las tres figuras definidas son, si no las más usadas, si las que permiten una mayor explotación de la retórica de la imagen. A continuación se definen otras figuras:

- Repetición - En el lenguaje verbal se da con la repetición de sonidos y palabras. Visualmente por la repetición de cualquiera de los elementos que integran una imagen con la finalidad de darle un sentido a ésta, o bien con la repetición de la imagen en su totalidad.

17) Metonimia

18) Comparación



19

TO THE GREAT UNKNOWN WORLD
(AND THEN TO THE FUTURE)



20

- Paradoja - Se presentan unidos pensamientos contrarios por naturaleza. Ej. "Estéril abundancia".

- Doble sentido - La repetición de un mismo elemento pero con diferente sentido; la misma forma implica dos realidades distintas.

- Elipse - Eliminación de palabras que pueden sobreentenderse en una oración. En la imagen se intuye la presencia de un elemento a través de otro u otros.

- Hipérbolo - Se exagera lo que se dice aumentándole o disminuyéndolo exageradamente. Se considera como la figura del exceso lo que le confiere una tendencia al manejo de lo insólito y lo increíble. Su uso adecuado puede enriquecer enormemente el manejo simbólico del objeto. Su tendencia pictórica mas adecuada es el surrealismo, de ahí que se considere el peligro de caer en el mal gusto del exceso hasta alejarse del uso para el cual había planeado. Se traiciona el propósito.

- Comparación o símil - Se comparan dos términos semejantes por alguna de sus cualidades o circunstancias que los identifique. Ej. "palpitan, como alas de pájaro en fuga, las velas que sacuden la brisa matinal".

- Antítesis - Contraponer unos pensamientos a otros para que mayormente resalte la idea de que son contrarios. Ej. "tú mas feliz que yo *entre flores*, yo más helado que tú por *entre espinas*."

- Eufemismo - Cuando por medio del rodeo de perifrasis se trata de evitar una expresión torpe o malsonante.

- Perifrasis - Referirse a algo valiéndose de breve rodeo y sin darle su nombre propio, sino de alguna cualidad preponderante por la cual podemos conocerle. Ej. "El rey poeta" Netzahualcōyōtl.

- Ironía - Burla fina y disimulada. Por medio de ella se dice literalmente lo contrario de lo que se piensa.

- Prosopopeya - Se personifican cosas abstractas o inanimadas dándole los atributos de la vida.

- Reticencia - Cuando por respeto o burla se deja incompleta una frase, aunque dando a entender el sentido de lo que se dice.

- Suspensión - Figura que consiste en diferir la declaración del concepto, para avivar el interés del lector.

- Tautología - Repetición inútil o viciosa de un mismo pensamiento expresado de diferentes maneras. Aquí es conveniente decir que su uso adecuado es el que corresponde a la repetición.

19) Paradoja

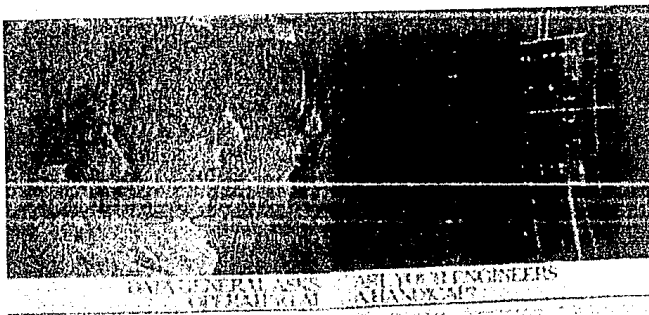
20) Doble sentido



21



22



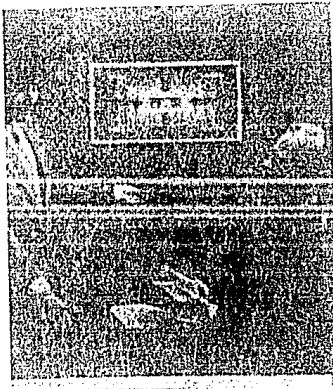
23

- 21) Hipérbole
- 22) Antitesis
- 23) Perífrasis

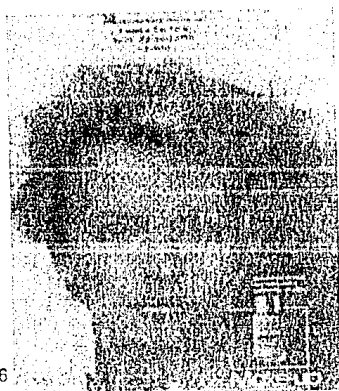
24



25



26



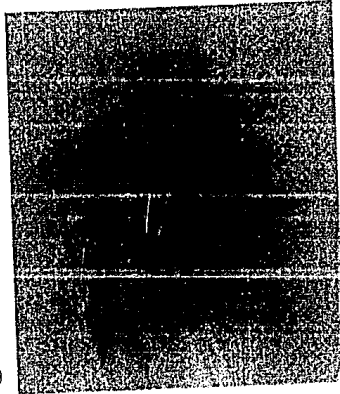
27



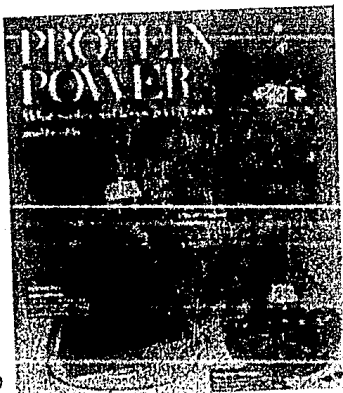
24) Ironía
 25) Suspensión
 26) 27) Tautología



28



29



30

28) Repetición
29) Elipse
30) Eufemismo



CHANEL

31

- Antimetábola - Inversión de dos o más letras para formar otra palabra. Ej. "rosa", "amor".

Visualmente requiere del manejo de una misma imagen en el que alguno de sus elementos varían de posición a fin de significar algo distinto.

Todas las figuras son estrategias para transformar un mensaje y orientarlo hacia la significación deseada a fin de conseguir una determinada reacción.

Vemos que la retórica es la que ha permitido revalorizar la relación entre la gramática del lenguaje y una gramática visual -con los límites ya planteados- por lo que aparte de las figuras retóricas, Péniou propone la aplicación a la imagen de las categorías del nombre a la imagen.

V.3 Las categorías del nombre y la imagen

Su finalidad es ver como el carácter implicative del mensaje al centrarse en el receptor trata de establecer un diálogo directo con él por lo que el empleo de las categorías de la persona: el "yo", el "tu" y el nosotros contribuye a un determinado tipo de diálogo.

- La frontalidad-primer persona.- Relación yo=tu; el objeto o situación toma la iniciativa su situación es imperativa, no hay diálogo pues solo uno de los dos se manifiesta, el del mensaje y el receptor solo reacciona. El personaje funciona en primera persona y en imperativo; ocupa el primer plano, gesto autoritario, franco, prescriptivo, demostrativo. Cuando el objeto es una persona su actitud es extrovertida, mirada directa, gestos decididos, monopolio del espacio, entorno reducido, etc. En el caso de la persona la mirada tiene que ser recta, situación de discurso.

- La frontalidad-tercera persona. La frontalidad de la persona o de la situación pero con la mirada desviada hacia cualquier dirección, pérdida de la relación directa con el receptor y del carácter implicative del mensaje. Situación de relato.

- Tres cuartos- Al no entablar una relación directa con el receptor, se caracteriza por su ambigüedad; se le atribuye una actitud de invitación más que de intimidación, su característica es la sugerencia. Cuando se trata de una persona se le considera como el personaje más cargado de interrogantes, más enigmático y más contemplativo. Es un personaje psicológico. La ambigüedad le permite ubicarse entre el discurso y el relato.



- Perfil - No existe diálogo con el receptor quien se convierte en espectador, es él quien mira la acción. Este rompimiento en la relación con el lector le da una gran libertad a las imágenes para expresarse de la mejor manera. Situación de relato en su máxima expresión.

Hay que aclarar que aún así no se renuncia al carácter implicativo del mensaje, a su función conativa pues todo mensaje pretende implicar al destinatario.

V.4 El discurso y el relato⁵³

Constituyen las dos formas de relación entre mensaje y destinatario a partir del manejo de las categorías del nombre.

- Discurso.- El enunciador es la imagen. El mensaje viene solamente de una parte en forma imperativa y directa. El personaje o situación se dirigen exclusivamente al receptor.

- Relato - No existe una relación directa, imperativa hacia el receptor. Se pasa de lo imperativo a lo psicológico. Su manejo se da a partir de la anécdota.



33



34

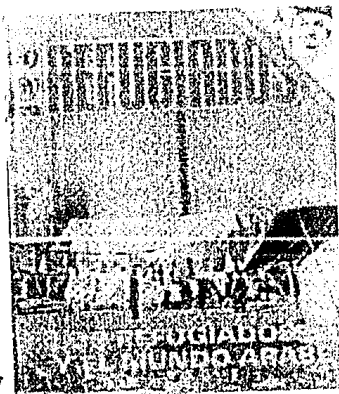


35

33) *Tres cuartos*
34) *Perfil*
35) *Espalda*



36



37

36) El discurso
37) El relato

FUENTES DE LAS CITAS

¹ Saussure Ferdinand de, Curso de lingüística general, col. obras maestras del pensamiento contemporáneo, Barcelona, Ed. Planeta, 1985, pag. 28.

² Para mayor referencia consultar Retórica de la imagen, versión castellana: Investigaciones retóricas. Vol. I, Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

³ González Ochoa César, Imagen y Sentido, elementos para una semiótica de los mensajes visuales, México, U.N.A.M., 1986, pag. 8.

⁴ Ochoa, *Ibidem*.

⁵ Ver la traducción en español. Barthes Roland, Elementos de semiología, Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1973.

⁶ En la bibliografía se pueden consultar los nombres de los libros de estos autores.

⁷ Péninou George, Semiótica de la publicidad, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1976, pag. 19.

⁸ Eco Umberto, Tratado de semiótica general, México, Ed. Nueva imagen+Lumen, 1978, pag. 48.

⁹ Para una mayor referencia se puede ver Eco, op. cit. págs. 35 y 101.

¹⁰ Péninou reconoce la ausencia de unidades combinatorias y habla de la imagen como un medio de comunicación asistemático. Reconoce que no se puede hablar de una semiología acabada sino tan solo de una aproximación.

¹¹ Eco, op. cit. pag. 358.

¹² Giraud Pierre, La semiología, México, Ed. Siglo XXI, 1985 pag. 36.

¹³ Giraud Pierre, La semiología, México, Ed. Siglo XXI, 1985, pag. 43.

¹⁴ Acerca del papel que juega la imagen y su relación con el lenguaje verbal, hay diferentes enfoques que se agrupan en las teorías de la imagen: clásica, motivacionista, semiológica y retórica. Para una mayor referencia acerca de estas teorías y tener una idea sobre lo que cada una propone en cuanto a esta relación, Victoriff, en su libro, la publicidad y la imagen brevemente lo aclara en el segundo capítulo: Triunfo de la imagen. Consultar la bibliografía.

¹⁵ Péninou, op. cit., pag. 78

¹⁶ En este punto valdría la pena recordar los tipos de signo que vimos en II.2

¹⁷ Péninou, op. cit., pag. 76

¹⁸ Christian Doeiker aborda de una manera sencilla y clara el análisis de lo documental y lo ficcional en su libro, "La realidad manipulada." Consultar bibliografía.

¹⁹ Péninou, op. cit., pag. 79

²⁰ Guiraud, op. cit., pag. 17

²¹ R. Jakobson, Ensayos de lingüística gral. México, Seix Barral, 1975.

²² Victoroff David, La publicidad y la imagen, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, pag. 93

²³ Umberto Eco se refiere a las figuras retóricas y formulas estilísticas entre las que podríamos ubicar a las categorías de la persona y al discurso y al relato como formas de hipercodificación, a la cual define como la operación por la que a falta de reglas mas precisas se admiten unidades pertinentes de un código de formación capaces de transmitir porciones vagas pero efectivas de contenido y aun cuando las reglas combinatorias que permiten esta articulación sigan siendo desconocidas.

Ver Eco, op. cit., pags. 241 a 243

SEGUNDA PARTE



Proyectar es fácil cuando se sabe cómo hacerlo. Todo resulta fácil cuando se sabe lo que hay que hacer para llegar a la solución de un problema, y los problemas que se presentan en la vida son infinitos

Bruno Munari

VI. LA COMPOSICIÓN EN EL DISEÑO EDITORIAL

VI.1 Hacia un enfoque semiológico

El lenguaje verbal, como ya se dijo, es el sistema de signos mejor acabado por lo que sirve como modelador de otros sistemas de signos.

Veamos algunos aspectos sobre las reglas combinatorias en el lenguaje verbal.

Cualquier frase requiere de condiciones necesarias para la transmisión de un contenido. La palabra CASA está formada por cuatro elementos a los que llamamos fonemas⁴, C-A-S y A.

A este concepto CASA corresponden propiedades como el género y el número⁵. De acuerdo a estas propiedades, se puede combinar varias palabras a fin de producir unidades mayores, frases bien construidas gramaticalmente aún cuando sean ilógicas semánticamente. Ej. "La casa ha dado luz a un niño", gramatical y sintácticamente la frase está bien construida, no así semánticamente.

Como vemos, la correspondencia entre lo sintáctico⁶ y lo semántico es muy importante para la transmisión de cualquier mensaje.

En cuanto a la imagen y a estas relaciones, Eco dice

"supongamos que alguien, en lugar de emitir una palabra, emita una imagen: por ejemplo, que dibuje un perro para un cartel de aviso que poner en la cancela de su jardín.

Ese tipo de producción parece bastante diferente del requerido por la emisión de la palabra /perro/. Impone un trabajo adicional. Además, para decir /perro/, basta con que escoja entre un repertorio de tipos lingüísticos preestablecidos a partir del cual se puede producir un espécimen de un tipo concreto, mientras que para dibujar un perro debe inventar un tipo nuevo. Por consiguiente, existen diferentes clases de signos, y algunas requieren más trabajo que otras.

Por último, cuando emite palabras e imágenes, es necesario que trabaje también para articularlas en secuencias de funciones de signo ACEPTABLES y comprensibles.⁷

Es, en primer lugar, diferencia al lenguaje verbal del visual, al cual se refiere como una búsqueda de nuevos repertorios que requiere de un mayor trabajo y comprensión de sus elementos para que a la hora de integrarse en un mensaje éste sea aceptable y comprensible.

De ahí la importancia de tomar del lenguaje verbal, aquéllos elementos que nos permitan hacer de la composición visual algo más preciso, aprovechar y entender como puede funcionar una sintaxis visual, como, al igual que la lengua, se requiere de las condiciones necesarias para la transmisión de un contenido. De la necesidad de una concordancia entre gramática y semántica visual.

Si bien es cierto, que en el análisis de las imágenes no encontramos unidades que correspondan a los fonemas del lenguaje verbal, sí podemos hablar de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, o asociativas.

VI.2 Relaciones sintagmáticas y asociativas

La importancia de cualquier lenguaje, si bien radica en la existencia de unidades básicas, más importante aún es la posibilidad de que esas unidades se unan en estructuras mayores que finalmente son las que constituyen el mensaje. Es por ello que todo sistema semiológico funciona en base a las relaciones de sus unidades, las cuales se dan en dos planos: el sintagmático y el asociativo.

Relaciones sintagmáticas -según Saussure es la relación que se deriva de dos o más unidades y en la que "un término adquiere su valor sólo por que se opone al que precede o al que sigue, o a los dos".⁶

Estas palabras que se unen en una relación sintagmática, se presentan ante el receptor de diferentes formas, traen a la memoria de éste diferentes conceptos. Una palabra "hará surgir inconscientemente ante el espíritu, una multitud de otras palabras", que siendo diferentes tendrán algo en común. Estas relaciones llamadas asociativas o paradigmáticas tienen su sede en el mundo interior de cada individuo.

De estas dos relaciones Saussure determina que "La totalidad vale por sus partes, las partes valen también en virtud de su lugar en la totalidad y por eso la relación sintagmática de la parte al

todo es tan imponente como la de las partes entre sí.⁴

A partir de estos dos tipos de relaciones se puede conformar un enfoque semiológico de la composición de la imagen, tanto en su estructuración como en su significación.

Para su aplicación a la imagen Christian Metz introduce el concepto de texto⁵ al cual define como el lugar donde los incontables mensajes se reúnen para conformar un todo. El texto es estructurado de tal forma que los mensajes individuales juegan sus debidos papeles encaminados a la creación de una experiencia mayor. El texto es para el receptor un sistema en el que cada uno de los códigos empleados no existen simplemente uno al lado del otro, sino uno en función del otro.

En la imagen lo sintagmático se refiere al carácter estructural y ordenador de cada uno de los elementos que la integran, qué, sigue a qué en la significación, en tanto que lo asociativo permite conferirle un sentido a cada uno de los elementos a fin de entender mejor el mensaje total.

VI.3 Los elementos que integran cualquier producto del diseño editorial:

VI.3.1. Tipografía- La tipografía es la representación gráfica de la lengua hablada. "Lengua y escritura son dos sistemas distintos; la única razón de ser el segundo es representar al primero"⁶

La palabra escrita es la imagen de la palabra hablada y es precisamente este carácter visual el que nos interesa.

El mismo Saussure reconoce el prestigio de la forma escrita sobre la forma hablada de la lengua, a decir de Saussure "la imagen gráfica de las palabras nos impresiona como un objeto permanente y sólido, para constituir la unidad de la lengua a través del tiempo".⁷

"En la mayoría de los individuos las impresiones visuales son mas netas y duraderas que las impresiones acústicas, por eso se mantienen preferentemente las primeras. La imagen grafica termina por imponerse a expensas del sonido."⁸

Para Félix Beltrán, las letras son formas cargadas de significados que deben afirmar sus contenidos. La función de la tipografía como signo puede analizarse bajo los dos regimenes de representación de toda imagen: denotativo y connotativo.

V.3.1.1. Régimen denotativo de la tipografía

Se enoca al carácter funcional de la letra, cuyo papel es el de representar gráficamente al lenguaje verbal, a fin de comunicar. Los dos elementos principales para que se lleve a cabo esta comunicación, es la legibilidad y comprensión del texto escrito.

Cualquier elemento que perturbe la lectura debe ser eliminado, como lo podrían ser los elementos decorativos.

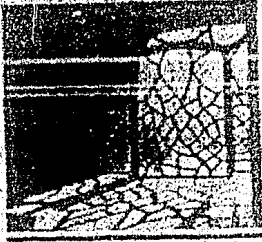
"La tipografía está sometida a una finalidad precisa: comunicar información por medio de la letra impresa. Ningún argumento ni ninguna consideración puede librarla de este deber. La obra impresa que no puede leerse se convierte en un producto sin sentido."¹³

Agregando a lo que dice Ruder, citamos a Marín. "La natural invitación a la lectura, es la primera fase del lenguaje gráfico, la cual depende más del aspecto morfológico que del semántico. Los datos morfológicos de la obra gráfica, o sea, de su forma, suscitando en el lector el deseo de conocer el contenido, esto es, la faceta semántica o del significado de las palabras."¹⁴

A continuación se presenta una lista de los aspectos que se deben tomar en cuenta para cumplir con la función pragmática de la tipografía.

- Espacio entre letras y entre palabras.
- Interlineado.
- Determinación del ancho de la columna.
- Justificación de la columna: derecha, izquierda, justificación a ambos lados, sin justificación a ninguno de los lados.
- Grosor de la letra: blancas, normales o negras.
- Peso de la letra.
- Uso de letras mayúsculas y minúsculas. Combinación de ambas.
- Textura- Generación de grises por elección de tamaños, pesos, estilos, distancia entre letras e interlineado.
- Elección de la técnica de reproducción: rotativa, impresión tipográfica, offse, huecograbado, etc.
- Estilo de la letra. Familia.
- Variedad de la familia: condensada, extendida, light, bold, semibold, extrabold.

GAUDI



40

- Tamaño de la letra.
- Direccionalidad.

Ahora enunciaremos los puntos a considerar en la composición tipográfica:

- Jerarquización de la información.
- Combinación de pesos, estilos y tamaños.
- Agrupación de la información: demasiado compacta, demasiado separada.
- Cantidad de información por página.
- Entradas de párrafo y separación de los mismos.
- Manejo adecuado de los tamaños. Proporciones.
- Uso adecuado del contraste entre los elementos tipográficos.
- Uso de elementos complementarios como plicas y filetes.
- Manejo adecuado de los diferentes elementos tipográficos: Texto, titulares, subtítulos, folios, pies de fotografía, etc.

VI.3.1.2 Régimen connotativo de la tipografía

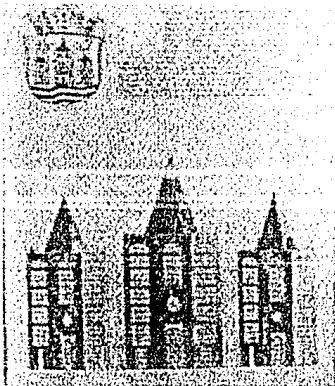
Se enlaca hacia el carácter expresivo de la tipografía, hacia el impacto que la forma puede causar en el lector, incorporando elementos que tengan poder de atracción y que además ayuden a la comprensión rápida y cabal del significado de un mensaje. Es la capacidad expresiva de la forma tipográfica la que hay que explotar. Este carácter expresivo se da en la relación forma y contenido, es decir, la forma en relación directa con el mensaje y su significado. El concepto más importante del régimen connotativo es el de palabra-imagen. El manejo de la forma tipográfica sugiere datos e información concreta acerca de su contenido verbal y más aún, agrega otra serie de significaciones.

El régimen connotativo da origen a la llamada semántica visual o apoyo semántico de la tipografía. Aquí la semántica y la morfología se confunden: el significado de la palabra se une y se integra en la forma, que es la traducción gráfica del concepto.

La más clara explotación de este recurso es el que se da en la imagen de empresa e imagen de producto.

Este manejo de la tipografía no es nuevo y encuentra su ori-

41



42



gen en el concepto de *estilo* que es el predominio de unas formas sobre otras, de unos elementos sobre otros según: el país y la época en la que se originan. Un claro ejemplo es la influencia de los estilos arquitectónicos y pictóricos sobre la tipografía: clásico, bizantino, románico, gótico, renacentista, floreal o liberty, cubista, funcionalista, mudéjar, plateresco, churrigueresco, regencia, etc.

VI.3.2. La ilustración:

Con el término ilustración nos referimos a las imágenes reproducidas por procedimientos fotográficos o a través de cualquier técnica de representación gráfica y que tradicionalmente acompañan al texto escrito.

Frecuentemente se le confiere una tarea de referencia al texto "lo que se pretende en esencia es llevar una información visual planificada a un público, información que usualmente implica la extensión de un mensaje verbal."¹⁵

La ilustración, bajo un enfoque semiológico, es una imagen y como tal es un signo.¹⁶

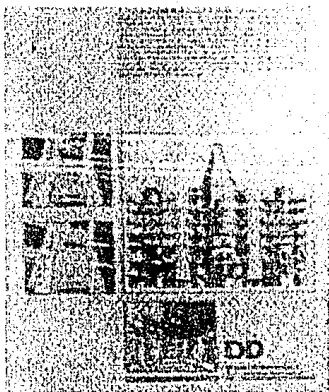
El papel que juegue en un mensaje dependerá de la relación a establecer con el texto. (Ver VI.6)

VI.3.3. Contraformas

Son aquellas partes del soporte que no están impresas: márgenes, interlineado, espacio interior y exterior de los caracteres y que en conjunto son llamados blancos o contragratismos; son considerados como elementos abstractos de primer orden pues su función está ligada con la que desempeñan todos los demás elementos. Su manejo adecuado determina la legibilidad y comprensión del texto. "Recordemos que todo signo gráfico o grafismo es una expresión arquitectónica, la cual depende no solo del aspecto formal del grafismo sino también del espacio, de los blancos exteriores e interiores que constituyen los contragratismos y que son su complemento constructivo."¹⁷

Generalmente el blanco sirve de fondo al texto y lo ilumina, contornea, enmarca, etc., proporcionando a la composición interés y separando o jerarquizando información, permitiendo al lector hacer las pausas convenientes.

41) Ilustración
42) Contraformas



43



44

VI.3.4. La retícula⁴³

Es la división en campos o espacios de un espacio bi o tridimensional, los cuales pueden o no tener las mismas dimensiones; la medida de estos espacios o campos en su altura corresponden a un x número de líneas de texto y el ancho en función del ancho de las columnas o en proporción a ellas. Cada campo está separado por un espacio.

Básicamente la retícula es un sistema ordenador de los elementos del impreso.

Una retícula posibilita:

- La disposición objetiva de la argumentación mediante los elementos de la comunicación visual.
- La disposición sistemática y lógica del material del texto y de las ilustraciones.
- La disposición del material visual de modo que sea fácilmente inteligible y estructurado con un alto grado de interés.

Lo más importante de un sistema reticular, como el mismo Ruder lo plantea, más que un sistema de organización es una filosofía de trabajo; es el reflejo de la mentalidad lógica, y creativa del diseñador, "el trabajo del diseñador debe basarse en un pensamiento de carácter matemático, a la vez que debe ser claro, transparente, práctico, funcional y estético."⁴⁴

Este elemento ordenador se presenta invisible en el impreso, pero que puede ser el factor más importante para la definición del estilo y personalidad de cualquier revista o impreso en general.

VI.3.5. El formato

Cada formato, en sus dos aspectos, forma y tamaño, tiene sus propias cualidades estéticas y psicológicas. Estas cualidades son importantes para la correcta interpretación de los grafismos y contragrafismos.

El formato se define como el tamaño de cualquier impreso que adopta una forma determinada por sus dimensiones y por su posición, la cual puede ser oblonga o apaisada.

La elección del formato tiene como criterio principal el de la funcionalidad, su fin es utilitario; generalmente se adopta la forma

43) La retícula
44) El formato

rectangular, sin embargo la elección puede ser otra.

- Algunos puntos a considerar para su elección son:
 - Las posibilidades técnicas: máquinas y sistemas de impresión.
 - Adecuación del formato en función de la cantidad de información.
 - La manipulación del impreso es importante para su manejo y lectura.
 - Reunir las condiciones necesarias para que el texto y la ilustración cumplan con su función.
 - Entre más grande el formato mayor capacidad de información.
 - Al igual que los otros elementos, el formato también tiene una carga expresiva por lo que se puede hablar de una psicología del formato.
 - La elección del formato debe comenzar y terminar siempre con el propósito editorial. Su tamaño incluye directamente en la cantidad de letras (bulto).

Como vemos, su elección obedezca a una mezcla de consideraciones técnicas, físicas, comerciales y editoriales.

El diseño que se haga dentro de ese formato, una vez fijado, repercute sobre la índole y cantidad de la información. Si el formato es pequeño difícilmente se podrá hacer un buen manejo de las ilustraciones y el texto, las alternativas compositivas estarán limitadas.

Toda filosofía editorial tiene su expresión en el diseño gráfico del impreso y éste dependerá directamente del formato.

VI.3.6. La ornamentación

Se considera ornamentación todos aquéllos elementos que acompañan a la tipografía e ilustraciones y cuya función es descriptiva.

Dentro de estos elementos se encuentran las orlas, filetes, cabeceras, etc.

Se caracterizan por su carácter expresivo, ya que como los estilos tipográficos, definen el estilo total del impreso gracias a su carga semántica.

Dentro de la variedad de estos elementos hay quienes cum-



plen un papel funcional, pues colaboran con la comprensión y legibilidad del impreso contorneando, dividiendo y resaltando textos e ilustraciones.

VI.3.7. El papel

Es el soporte material y el elemento primario para la realización de un impreso. Es el soporte de la página impresa.

Su funcionalidad se encamina al uso que tendrá el impreso, de la técnica de impresión y el estilo de la publicación.

Su elección se basa en los criterios establecidos por el tipo de revista que se quiere diseñar: género, objetivos, público al que se dirige, naturaleza de la información, concepto total del diseño, etc.

VI.3.8. El color

El aspecto más relevante del color bajo un enfoque semiótico es su tendencia a significar. "El color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común. Por tanto, constituye una valiosísima fuente de comunicadores visuales. Compartimos los significados asociados del color de los árboles, la hierba, el cielo, la tierra, etc. en los que vemos colores que son para todos nosotros estímulos comunes. Y a los que asociamos un significado."⁴⁵

Todos los colores tienen una carga significativa que hay que aprovechar para aumentar la significación final del mensaje visual, al cual refuerza en su expresividad. "El color no solo tiene un significado universal compartido a través de la experiencia, sino que tiene también un valor independiente informativo a través de los significados que se le adscriben simbólicamente. Aparte del significado cromático altamente transmisible, cada uno de nosotros tiene sus preferencias cromáticas personales y subjetivas."⁴⁶

VI.4. Contenido de la revista

Son los elementos editoriales que el diseño debe organizar y que son:

- Dependiendo del género de revista existe en mayor o menor medida, el tipo de información llamada sorpresiva, la cual se re-

45) El papel
46) El color

INDICE

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

47

fiere a aquélla información no planeada, no esperada y que por su importancia o atracción se tiene que poner.

- Información básica y estable. Es el tipo de información que es la base sobre la cual trabaja una revista y que generalmente esta establecida desde la concepción de la revista misma. Esta información se divide generalmente en secciones.²²

La información estable como veremos, se encuentra en sitios previamente establecidos y cuya ubicación es generalmente la misma.

Quando la revista está organizada por secciones, el lugar de estas no debe variar; por lo que puede variar será el espacio que ocupe según el tipo de información y planeación de la misma.

En cuanto al tratamiento de la información hay que tomar en cuenta:

- organización de secciones
- organización de reportajes y noticias
- secuencia de la información
- tratamiento detallado de cada página.

La organización del contenido, de las secciones y en algunos casos un adelanto sobre su contenido, se presenta en el índice que tiene como principal objetivo indicar la localización del contenido de la revista. La portada es otro lugar donde se puede o no indicar alguna parte del contenido sobre todo lo que se considera como más importante.

VI.4.1. Índice

En el índice se indica el contenido de la revista, indicando su ubicación, número de páginas y sección a la que pertenece.

Su función se enfoca a establecer un orden y darle una coherencia al contenido, de ahí su importancia, pues constituye un buen impacto sobre el lector. Es una primera referencia sobre la totalidad de la revista.

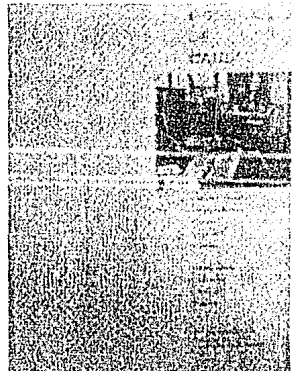
El principal enemigo del índice es el caos, la ambigüedad; es el principio organizador por lo que su información debe ser clara. Su objetivo es el ser una guía para el lector.

47) Índice



48

48) Portada



49

49) Publicidad

VI.4.2. La portada

Es la cara principal de cualquier impreso, pues en ella se establece su identidad, su estilo, es como una carta de presentación.

En ella se indica básicamente el nombre de la revista y dependiendo del diseño: fecha de publicación, editor, precio, periodicidad de publicación, género y contenido.

En el manejo gráfico de estos elementos se refleja la naturaleza de la revista, el concepto del diseño, de sus objetivos, del tratamiento de la información.

Una portada "es el verdadero rostro de la obra impresa y puede contribuir a su éxito y difusión como ningún otro elemento"²³

Su composición obedece a las mismas reglas y criterios de la composición en general, sin embargo hay que resaltar la importancia del estilo que debe estar en estrecha relación con el estilo gráfico de toda la revista.

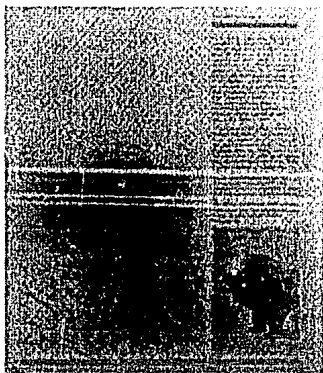
VI.4.3. La publicidad

La presencia de la publicidad en todos los medios de comunicación es generalizada. Los medios impresos son portadores de publicidad en diferente medida.

Lo que debemos resaltar respecto a ella es su presencia en el impreso, presencia que influye al diseño en su conjunto.

Elementos a considerar acerca de la publicidad como parte del impreso:

- Volumen y proporción frente al demás contenido.
- Determinar cual es la influencia de la publicidad en el concepto general del impreso.²⁴
- Estar consciente del lugar que ocupará en el conjunto, si es o no clasificada.
- No descuidar que la publicidad puede privar de ciertas páginas y secuencia al material, lo que generalmente ocurre.
- Diseñar solo cuando se ha determinado cual es el contenido informativo y el espacio y lugar de que puede hacer uso y cual corresponde a la publicidad.²⁵
- Diferenciar claramente la publicidad del contenido propio de la revista.
- Establecer jerarquías. Qué es más importante el anuncio o el contenido.



VI.5. La composición^{2*}

Se entienden por composición en general a la planeación, organización y disposición sobre una superficie con un formato determinado, en base a unos objetivos previamente planteados, de los diferentes elementos que integran un impreso a fin de conformar un todo; este todo es el resultado de la interacción de esos elementos a fin de transmitir un mensaje con un propósito y un significado determinados. Ese todo es el TEXTO, del que ya hemos hablado. (Ver VI.2).

Existen dos tipos de composición, la simétrica y la asimétrica. En la primera los elementos del impreso están compensados a los dos lados del eje vertical imaginario que divide a una superficie en dos partes iguales; en la segunda los elementos que integran encuentran su equilibrio en el juego de fuerzas o tensiones de cada uno de los elementos.

En toda composición influyen los siguientes conceptos:

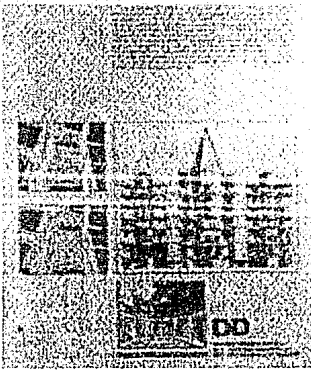
- **Unidad**- Es la integración de todos los elementos en un solo mensaje. El texto es la unidad. Cada elemento existe en función de los otros.

- **Ritmo**- Es la sucesión ordenada de movimientos que en el impreso se da con la repetición armónica y periódica de los elementos de acuerdo a su disposición, movimiento, tamaño y estilo. El ritmo puede ser monótono cuando la repetición de uno o de todos los elementos es simple y muy dinámico cuando hay combinación de ritmos simples y un juego armónico de las tensiones.

- **Equilibrio**- Es la convivencia armónica de los elementos a fin de conseguir la unidad; al igual que el equilibrio físico se consigue cuando existe la estabilidad de un cuerpo eliminando las fuerzas contrarias que actúan en él.

- **Tensión**- Es una fuerza de atracción visual por falta de equilibrio. El manejo de ambos: equilibrio y tensión son muy importantes, ya que el manejo adecuado de ambos es lo que permite la unidad del TEXTO y del significado.

Estos tres elementos actúan conjuntamente en el impreso y como tal, cualquier modificación en uno de ellos influye en los otros. De su manejo dependerá el interés, la variedad, la jerarquización y el contraste de todos los elementos. (Ver, segunda parte, VI.3).



Vi.6 Relación texto-imagen

Tanto el texto escrito como la ilustración son considerados imágenes. La relación entre ambos tiene particularidades importantes de señalar.

Primeramente, hay que determinar como y bajo que circunstancias se da la relación, si uno u otro es más importante y por qué.

Hay que recordar que generalmente se le ha atribuido a la ilustración un papel de apoyo al texto, el cual es el elemento principal; pero también hemos resaltado las características de la imagen y sus alcances como medio de comunicación.

La realidad es que el papel que cada uno juega, está determinado por cada uno de los elementos ya mencionados: objetivos, estilo, género, tipo de composición, tipo de régimen mantenido, -denotativo o connotativo- el carácter documental o ficcional, el carácter referencial o predicativo del impreso, etc.

Del funcionamiento de estos elementos existen relaciones básicas entre el texto escrito y la ilustración, las cuales se dan a partir de lo que llamamos: función reproductora y función comentadora. La función reproductora es una función referencial, reproduce el objeto o acontecimiento. Por ejemplo:

"En un reportaje radiofónico sobre un partido de fútbol, el locutor narra por un lado el desarrollo del partido -es decir, reproduce mediante el código del lenguaje hablado- y lo comenta por otra parte mediante informaciones complementarias y observaciones personales."²⁷

Esta forma de trabajar a dos niveles, permite un trabajo con mayores posibilidades en el tratamiento del mensaje, teniendo así mayores posibilidades en la correcta interpretación de este.

Tanto la ilustración como el texto escrito pueden desempeñar ambos papeles. El texto puede funcionar como apoyo a la ilustración o la ilustración puede funcionar como apoyo al texto. La conciencia de esta relación nos permite precisar el régimen que empleamos en cada momento; lo que hay que cuidar es que se entienda el papel que cada uno está jugando, de lo contrario, más que clarificar, puede confundir.²⁸

Gracias a los grandes posibilidades de un impreso como la

revista, estas funciones pueden ejercerse tanto en el texto como en la imagen al mismo tiempo o irse intercambiando según los requerimientos del mensaje: la función reproductora la realiza unas veces la imagen al mismo tiempo e irse intercambiando según los requerimientos del mensaje: la función reproductora la realiza unas veces la imagen y otras el texto al igual que la función comentadora.

La función del comentario es clarificar la información:

- Aportando un complemento o información adicional al mensaje.

- Enfocando el comentario a una determinada interpretación del mensaje.

- Confiriendo específicamente una carga emocional a su interpretación.

El manejo de estas relaciones, el juego que se puede hacer a partir de su uso, el manejo de los elementos de la composición y del contenido del impreso, en este caso una revista nos remite al último concepto que habremos de manejar y que es la Secuencia.

1.7. Secuencia de páginas

El diseñador tiene que considerar cuál es el efecto que produce al lector su paso de una página a otra a fin de que cada apertura mantenga el interés tanto de la que le antecede como de la que la precede.

Es muy importante ver de qué manera influye la presencia de publicidad en esta secuencia, que tanto puede o no obstaculizarla.

Para la secuencialidad hay que considerar:

- Las páginas impares, a la derecha del lector, son posiciones claves. Según Harold Evans, algunos estudios han demostrado que el número de lectores es habitualmente mayor en las páginas impares, siendo el índice más alto en las páginas iniciales.

- La relación entre secuencia y ritmo es importante.

- Tener cuidado de mezclar temas cuyo público es demasiado diferente. Por ejemplo, no es muy adecuado que a un tema de un público masculino, -que puede ser el fútbol- le siga uno netamente femenino. -algo sobre cosméticos-.

Este ejemplo es un poco exagerado pues cada revista, dependiendo del género, mantiene un mismo tipo de información y un

52



53



54



52-53-54) Secuencia de páginas

público identificado, sin embargo nos muestra que el interés por la lectura puede aumentar o desaparecer.
- Hay que poner atención en los artículos que por su extensión ocupan varias páginas.³⁹

FUENTES DE LAS CITAS

¹ Un fonema es la unidad fonológica del lenguaje verbal; cada sonido simple al cual corresponde una representación gráfica o letra.

² Masculino, femenino, plural, singular.

³ La semántica se refiere a la significación de las palabras; no confundir con semiótica.

⁴ La sintaxis se refiere a la relación entre las palabras a la concordancia y armonía que debe existir entre ellas a fin de coadyuvar a una mejor interpretación del mensaje.

⁵ Eco, op. cit., pag. 258.

⁶ Saussure, op. cit., pag. 150

⁷ Saussure, ibidem.

⁸ Saussure, op. cit., pag. 155.

⁹ Metz, hace sus estudios semiológicos sobre el cine, donde aplica el concepto de texto, el cual no hay que confundir con el texto escrito de cualquier producto de diseño al que generalmente llamamos elemento tipográfico.

¹⁰ Saussure, op. cit., pag. 39.

¹¹ Saussure, op. cit., pag. 41.

¹² Ibidem.

¹³ Ruder Eml, Manual de diseño tipográfico, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1983, pag. 8.

¹⁴ E. Martín, La composición en artes gráficas, Barcelona, Ed. Don Bosco, 1970, t. II, pag. 113

¹⁵ Donis A. Dondis, La sintaxis de la imagen, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, pag. 138.

¹⁶ Toda la ilustración se analiza en base a la teoría semiológica de la imagen y que es el objeto de esta tesis.

¹⁷ E. Martín, op. cit., pag. 99

¹⁸ Aquí solamente se pretende hacer referencia a la retícula como elemento del impreso a fin de ver como se integra al concepto total del TEXTO (ver VI.2). Las obras más importantes sobre el tema de la retícula sin duda son las obras de Josef Mueller, Sistema de retículas y The grid, de Allen Hurlburt. Ver la bibliografía.

¹⁹ Bröckman, Josef Müller, Sistema de Retículas, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, p. 10.

²⁰ Dondis, op. cit., pag. 67.

²¹ Dondis, op. cit., pag. 69.

²² La división de secciones y el nombre de estas depende directamente del género de la revista, sin embargo, podemos poner como ejemplo, la que se hace de forma más constante en los periódicos: noticias nacionales, noticias internacionales, sociales, finanzas, deportes y espectáculos.

²³ E. Martín, op. cit., pag. 348.

²⁴ Harold Evans habla de hasta qué punto -el habla de los periódicos- un impreso es un medio de comunicación cuyo contenido se apoya en la publicidad o hasta qué punto es verdad en catálogo de productos y servicios que se apoya en un material de redacción o mensajes. Ver Evans en la bibliografía.

²⁵ En las revistas por lo general, la publicidad queda agrupada en páginas enteras, o en campos establecidos por una retícula.

²⁶ En el libro de E. Martín, "La composición en artes gráficas" tomo II, cap. 2, se presentan los aspectos básicos relacionados con la composición, de donde solo se presentan los aspectos convenientes a la tesis.

²⁷ Doelker Christian, La realidad manipulada, radio, cine, televisión, prensa, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, pag. 58.

²⁸ Doelker habla de lo importante de esta relación y pone como ejemplo los medios audiovisuales en los que la atención del espectador se centra en la imagen y descuida el sonido que con frecuencia desempeña la función reproductora y la imagen la función comentadora. Lo que sucede es que por la atracción natural de la imagen se descuida el sonido. Si la imagen es el elemento principal, puede no haber pérdida de información, pero si el texto, en el caso del impreso es lo principal, si la habrá. Ver Doelker op. cit., pag. 62.

²⁹ En el tema de la secuencialidad se ha mencionado la posibilidad de explotar sobre todo la secuencia de ilustraciones, como si fuera un montaje cinematográfico, por ejemplo, pasando de una escena general a un primer plano. Ver Metz, bibliografía.

TERCERA PARTE



Revista Los Universitarios

VII. Rediseño de la Revista Los Universitarios
Cuadro. Toma de Decisiones.

COMPOSICION Régimen Denotativo	Formato
	Tamaño: 14 x 21 cm.
	Reticula
	Caja tipográfica: 11.5 x 17 cm. Número de campos: 20 Medianil: .5 cm.
	Márgenes
	Lomo: 1.5 cm. Corte: 1 cm. Cabeza: 1 cm. Pie: 3 cm.
	Tipografía
Texto: 9 pts. Interlínea: 9/10pts. Títulos: 20 pts. Número de columnas 2 Líneas por columna: 39 Folio: 9 pis. Texto: Alineación a ambos lados.	

TIPOGRAFIA	Régimen Denotativo
	<p>Tipo de letra: Times. Variedad: Times Roman, light. Origen: Diseñada en 1923 especialmente para el diario The Times. Descripción: Letra romana contemporánea, con serifa cortas y puntiagudas. Características: Claridad Legibilidad y constancia en su lectura (gracias a las serifa).</p>
	Régimen Connotativo
	<p>Características: Claridad Estabilidad Continuidad de lectura Elegancia Sobriedad Seriedad Contemporánea</p>

<p>COMPOSICION Régimen Connotativo</p>	<p>Características:</p> <ul style="list-style-type: none"> Estabilidad Claridad Sencillez Legibilidad Sobriedad Continuidad Contemporáneo
<p>Puntos Complementarios Fotografías</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Funciones Semióticas _____ - Figuras Retóricas _____ - Categorías del nombre _____ - Discurso _____ - Relato _____ - Documental _____ - Ficcional _____

Mis actores dicen que yo hablo con ellos como si fuera un bolero, que yo hablo con ellos como si fuera un bolero para nombrar la obra; el bolero, que es una queja ante una decepción sentimental, pero también en los mexicanos, tenía aquí como un canto dolorido ante una decepción política. Me enseñaste a querer, acía un reproche al sistema político de este país, señala Adam Guervera, autor y director de *Mis enseñaste a queja*, que se muestra en escena que la UICEL presenta en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

Guervera llega puntual, está a sus señoras a las once de la noche. Como el act está en penumbra, apenas se distingue su figura del escenario. Dease que toca el escenario da instrucciones, y allí se le nota cubierto por una estelmita y una blusa encameada, cuando ve que la escenografía presenta fallas. Da instrucciones a los tramoyistas y los deja trabajando. Después concede unos minutos para la entrevista sin ocultar que existe estar dirigiendo los ensayos.

Comienza por explicarnos que la obra surge de la necesidad de hablar de cosas vitales, por eso, cuando no encuentra estas cosas en una pluma mexicana, su necesidad lo empuja a convertirse en director autor, a trabajar con sus propios actores, sin un guión preestablecido, para luego, después de cuatro meses de larga discusión, una obra que exprese las inquietudes del director y de los artistas.

El director de la mudanza, La tercera soledad y El camino rojo a Salabrida, señala que en esta puesta en escena abandonó la estructura dramática establecida para trabajar con personajes, una pequeña historia y circunstancias, sobre todo talas, en las que se ven envueltos estos personajes que nos dan, pie, a mí y a mis actores, para leer determinados puntos relativos a las inquietudes de la gente que vivimos en un país, en una época determinada, y que nos creemos que el teatro siempre ha sido y es un testimonio de su época.

Guervera se eleva un poco de los ensayos que lo esperan y apunta: no estoy creando una nueva forma de hacer teatro; esta obra surge de la necesidad de hacer teatro mexicano que habla de las cosas que hacemos hoy en día, parte de me necesidad porque no tenemos ese teatro, no basta con decir que mal estamos; a mí me interesa saber porqué estamos tan mal. ¿Podemos estar mejor? ¿De quién depende?

Me enseñaste a querer plantea que "aunque México no tiene memoria, hay hechos que deben recordarse, como los del 68. Han pasado 20 años, y nosotros tratamos de ver a la distancia, con la mayor objetividad y actitud crítica posible, estos sucesos. A grandes rasgos esta es la temática de la obra: de ahí surgen los elementos dramáticos, en el seno de una familia de clase media común y corriente, para ver de que manera la vida política de un país se ve reflejada en sus actos".

Los personajes de Guervera no son históricos, el los califica de anónimos pero representativos. "Salimos que en el 68, miles de estudiantes salieron a las calles, que el 2 de Octubre de ese año murieron muchos jóvenes, uno de ellos está ligado a mis personajes. De esto surgen, con una cualquiera de los padres; pero ese cualquiera tenía una madre, un padre; tenía gente a su alrededor. Pudo haber sido un conocido nuestro, parte de un grupo que todavía existe, esos son mis personajes".

Las inquietudes de un grupo de artistas llegan al público después de 4 meses de trabajo "gracias a señala su director a que la Universidad sigue siendo el único lugar donde la posibilidad de experimentación se sigue dando. No hay otro lugar, si planteo este proyecto a un productor particular, si primero me pregunta si al deja dinero. Si lo planteo a otra institución dicen: sí, pero no te voy a meter con nadie". El teatro es un reflejo de su época. En su momento las obras clásicas fueron eso, hablaban de lo que les dolía; hoy en día no se escribe lo que pesa, y cuando algo nos daña, cuando se quiere hablar de política se recurre a extranjeros que dan su punto de vista, no el nuestro.

Adam Guervera por fin se libera de la entrevista y se va a los ensayos, son las nueve de la noche. Antes de retirarse, escuchó fragmentos de una canción: Me enseñaste a querer/ para marcarlo. Partite en mil pedacitos mi corazón. / Sólo un favor le pido/ no vuelvas a buscarme. / Ya no secan tan cobardes/ respeta mi dolor...U

Mis enseñaste a queja.

Entrevista con Adam Guervera

Mis actores dicen que yo hablo con ellos como si fuera un bolero, que yo hablo con ellos como si fuera un bolero para nombrar la obra; el bolero, que es una queja ante una decepción sentimental, pero también en los mexicanos, tenía aquí como un canto dolorido ante una decepción política. Me enseñaste a querer, acía un reproche al sistema político de este país, señala Adam Guervera, autor y director de *Mis enseñaste a queja*, que se muestra en escena que la UICEL presenta en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

Guervera llega puntual, está a sus señoras a las once de la noche. Como el act está en penumbra, apenas se distingue su figura del escenario. Dease que toca el escenario da instrucciones, y allí se le nota cubierto por una estelmita y una blusa encameada, cuando ve que la escenografía presenta fallas. Da instrucciones a los tramoyistas y los deja trabajando. Después concede unos minutos para la entrevista sin ocultar que existe estar dirigiendo los ensayos.

Comienza por explicarnos que la obra surge de la necesidad de hablar de cosas vitales, por eso, cuando no encuentra estas cosas en una pluma mexicana, su necesidad lo empuja a convertirse en director autor, a trabajar con sus propios actores, sin un guión preestablecido, para luego, después de cuatro meses de larga discusión, una obra que exprese las inquietudes del director y de los artistas.

El director de la mudanza, La tercera soledad y El camino rojo a Salabrida, señala que en esta puesta en escena abandonó la estructura dramática establecida para trabajar con personajes, una pequeña historia y circunstancias, sobre todo talas, en las que se ven envueltos estos personajes que nos dan, pie, a mí y a mis actores, para leer determinados puntos relativos a las inquietudes de la gente que vivimos en un país, en una época determinada, y que nos creemos que el teatro siempre ha sido y es un testimonio de su época.

Guervera se eleva un poco de los ensayos que lo esperan y apunta: no estoy creando una nueva forma de hacer teatro; esta obra surge de la necesidad de hacer teatro mexicano que habla de las cosas que hacemos hoy en día, parte de me necesidad porque no tenemos ese teatro, no basta con decir que mal estamos; a mí me interesa saber porqué estamos tan mal. ¿Podemos estar mejor? ¿De quién depende?

Me enseñaste a querer plantea que "aunque México no tiene memoria, hay hechos que deben recordarse, como los del 68. Han pasado 20 años, y nosotros tratamos de ver a la distancia, con la mayor objetividad y actitud crítica posible, estos sucesos. A grandes rasgos esta es la temática de la obra: de ahí surgen los elementos dramáticos, en el seno de una familia de clase media común y corriente, para ver de que manera la vida política de un país se ve reflejada en sus actos".

Los personajes de Guervera no son históricos, el los califica de anónimos pero representativos. "Salimos que en el 68, miles de estudiantes salieron a las calles, que el 2 de Octubre de ese año murieron muchos jóvenes, uno de ellos está ligado a mis personajes. De esto surgen, con una cualquiera de los padres; pero ese cualquiera tenía una madre, un padre; tenía gente a su alrededor. Pudo haber sido un conocido nuestro, parte de un grupo que todavía existe, esos son mis personajes".

Las inquietudes de un grupo de artistas llegan al público después de 4 meses de trabajo "gracias a señala su director a que la Universidad sigue siendo el único lugar donde la posibilidad de experimentación se sigue dando. No hay otro lugar, si planteo este proyecto a un productor particular, si primero me pregunta si al deja dinero. Si lo planteo a otra institución dicen: sí, pero no te voy a meter con nadie". El teatro es un reflejo de su época. En su momento las obras clásicas fueron eso, hablaban de lo que les dolía; hoy en día no se escribe lo que pesa, y cuando

algo nos daña, cuando se quiere hablar de política se recurre a extranjeros que dan su punto de vista, no el nuestro.

Adam Guervera por fin se libera de la entrevista y se va a los ensayos, son las nueve de la noche. Antes de retirarse, escuchó fragmentos de una canción: Me enseñaste a querer/ para marcarlo. Partite en mil pedacitos mi corazón. / Sólo un favor le pido/ no vuelvas a buscarme. / Ya no secan tan cobardes/ respeta mi dolor...U

Entrevista con Adam Guevara

Mis actores dicen que yo hablo con canciones, quizá por eso surgió el nombre de un bolero para nombrar la obra; el bolero, que es una queja ante una decepción sentimental, tan común en los mexicanos, sería aquí como un canto doliente ante una decepción política. Me enseñaste a querer, sería un reproche al sistema político de este país, señala Adam Guevara, autor y director de *Me enseñaste a querer*, puesta en escena que la UNAM presenta en el Pazo San Juana Inés de la Cruz.

Guevara llega puntual, ció a sus actores a las ocho de la noche. Como el set está en penumbras, apenas se distingue su figura delgada, pero enérgica. Desde que toca el escenario da instrucciones, y altera el rostro cubierta por una cabellera y una barba ennegrecidas, cuando ve que la escenografía presenta fallas. Da instrucciones a los tramoyistas y los deja trabajando, después concede unos minutos para la entrevista sin ocultar que asía estar dirigiendo los ensayos.

Comienza por explicarnos que la obra surge de la necesidad de hablar de cosas vitales, por eso, cuando no encuentra estos temas en una pluma mexicana, su necesidad lo empuja a convertirse en director-autor, a trabajar con sus propios actores, sin un guión preestablecido, para lograr, después de cuatro meses de largas discusiones, una obra que exprese las inquietudes del director y de los artistas.

El director de *La mudanza*, *La tercera soledad* y *El camino rojo a Sabaida*, señala que en esta puesta en escena abandona "la estructura dramática establecida para trabajar con personajes, una pequeña historia y circunstancias, sobre todo éstas, en las que se ven envueltos estos personajes que nos dan pie, a mí y a mis actores, para tener determinados puntos relativos a las inquietudes de la gente que vivimos en un país, en una época determinada, y quienes creemos que el teatro siempre ha sido y es un testimonio de su época".

Guevara se olvida un poco de los ensayos que lo esperan y apunta: "no estoy creando una nueva forma de hacer teatro; esta obra surge de la necesidad de hacer teatro mexicano que hable de las cosas que hacemos hoy en día, parte de esa necesidad porque no tenemos ese teatro, no basta con decir ¡que mal estamos!; a mí me interesa saber porqué estamos tan mal. ¿Podemos estar mejor? ¿De quién depende?"

me enseñaste a querer plantea que "aunque México no tiene memoria, hay hechos que deben recordarse, como los del 68. Han pasado 20 años, y nosotros tratamos de ver a la distancia, con la mayor objetividad y actitud crítica posible, estos sucesos. A grandes rasgos esta es la temática de la obra; de ahí surgen los elementos dramáticos, en el seno de una familia de clase media caudal y corriente, para ver de que manera la vida política de un país se ve reflejada en sus actos".

Los personajes de Guevara no son históricos, él los califica de anónimos pero representativos: "Sabemos que en el 68, miles de estudiantes salieron a las calles, que el 2 de Octubre de ese año murieron muchos jóvenes: uno de ellos está ligado a mis personajes. De esto partimos, era uno cualquiera de los caídos; pero ese cualquiera tenía una madre, un padre; tenía gente a su alrededor. Pudo haber sido un conocido nuestro, parte de un grupo que todavía sufre, esos son mis personajes".

Las inquietudes de un grupo de artistas llegan al público después de 4 meses de trabajo "gracias -señala su director- que la Universidad sigue siendo el único lugar donde la posibilidad de experimentación se sigue dando. No hay otro lugar, si planteo este proyecto a un productor particular, lo primero que pregunta es si deja dinero. Si lo planteo a otra institución dicen: sí, pero no te vayas a meter con nadie". El teatro es un reflejo de su época. En su momento las obras clásicas fueron eso, hablaban de lo que les dolía; hoy en día no se escribe lo que pasa, y cuando algo nos daña, cuando se quiere hablar de política se recurre a extranjeros que dan su punto de vista, no el nuestro.

Adam Guevara por fin se libra de la entrevista y vuela a los ensayos; son las nueve de la noche. Antes de retirarse, escucho fragmentos de una canción: *Me enseñaste a querer/ para martirizarme./ Fúndete en mil pedacitos mi corazón / Sólo un favor te pido/ no vuelvas a buscarme./ Ya no seas tan cobarde./ respeta mi dolor...U*

Ana Rita Tejeda

Me enseñaste a querer

Entrevista con Adam Guevara

Mis actores dicen que yo hablo con canciones, quizá por eso surgió el nombre de un bobero para nombrar la obra; el bobero, que es una queja ante una decepción sentimental, tan común en los mexicanos, sería aquí como un canto dolido ante una decepción política. Me enseñaste a querer, sería un reproche al sistema político de este país, señala Adam Guevara, autor y director de Me enseñaste a querer, puesta en escena que la UNAM presenta en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

Guevara llega puntual, citó a sus actores a las ocho de la noche. Como el set está en penumbras, apenas se distingue su figura delgada, pero enérgica. Desde que toca el escenario las instrucciones, y altera el rostro cubierto por una cabellera y una barba encanecidas, cuando ve que la escenografía presenta fallas. Da instrucciones a los tramoyistas y los deja trabajando, después concede unos minutos para la entrevista sin ocultar que ansía estar dirigiendo los ensayos.

Comienza por explicarnos que la obra surge de la necesidad de hablar de cosas vitales, por eso, cuando no encuentra estas temáticas en una pluma mexicana, su necesidad lo empuja a convertirse en director-autor, a trabajar con sus propios actores, sin un guión preestablecido, para lograr, después de cuatro meses de largas discusiones, una obra que exprese las inquietudes del director y de los artistas.

El director de La mudanza, La tercera soledad y El camino rojo a Sabaidá, señala que en esta puesta en escena abandona "la estructura dramática establecida para trabajar con personajes, una pequeña historia y circunstancias, sobre todo éstas, en las que se ven envueltos estos personajes que nos dan pie, a mí y a mis actores, para tocar determinados puntos relativos a las inquietudes de la gente que vivimos en un país, en una época determinada, y quienes creemos que el teatro siempre ha sido y es un testimonio de su época".

Guevara se olvida un poco de los ensayos que lo espera y apunta: "no estoy creando una nueva forma de hacer teatro; esta obra surge de la necesidad de hacer teatro mexicano que hable de las cosas que hacemos hoy en día, parte de esa necesidad porque no tenemos ese teatro, no basta con decir ¡que mal estamos!; a mí me interesa saber porqué estamos tan mal. ¿Podemos

estar mejor? ¿De quién dependemos?"

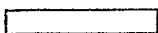
Me enseñaste a querer plantea que "aunque México no tiene memoria, hay hechos que deben recordarse, como los del 68. Han pasado 20 años, y nosotros tratamos de ver a la distancia, con la mayor objetividad y actitud crítica posible, estos sucesos. A grandes rasgos esta es la temática de la obra: de ahí surgen los elementos dramáticos, en el seno de una familia de clase media común y corriente, para ver de qué manera la vida política de un país se ve reflejada en sus actos".

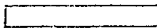
Los personajes de Guevara no son históricos, él los califica de anónimos pero representativos: "Sabemos que en el 68, miles de estudiantes salieron a las calles, que el 2 de Octubre de ese año murieron muchos jóvenes; uno de ellos está ligado a mis personajes. De esto partimos, era uno cualquiera de los caídos; pero ese cualquiera tenía una madre, un padre; tenía gente a su alrededor. Pudo haber sido un conocido nuestro, parte de un grupo que todavía sufre, esas son mis personajes".

Las inquietudes de un grupo de artistas llegan al público después de 4 meses de trabajo "gracias -señala su director- a que la Universidad sigue siendo el único lugar donde la posibilidad de experimentación se sigue dando. No hay otro lugar, si planteo este proyecto a un productor particular, el primero que pregunta es si deja dinero. Si lo planteo a otra institución dicen: sí, pero no te vayas a meter con nadie". El teatro es un reflejo de su época. En su momento las obras clásicas fueron eso, hablaban de lo que les dolía; hoy en día no se escribe lo que pasa, y cuando algo nos duele, cuando se quiere hablar de política se recurre a extranjeros que dan su punto de vista, no el nuestro.

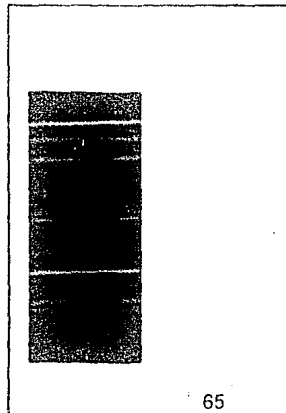
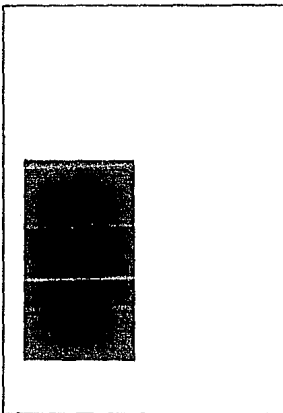
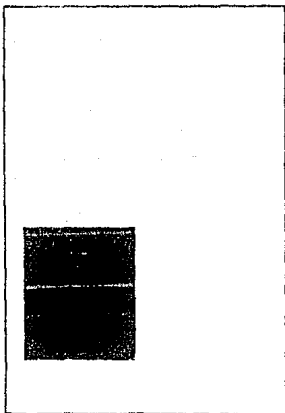
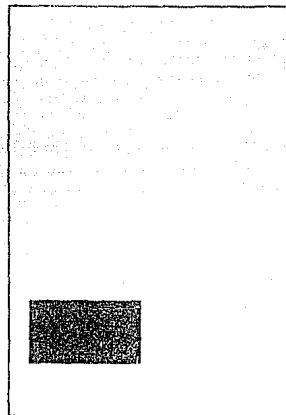
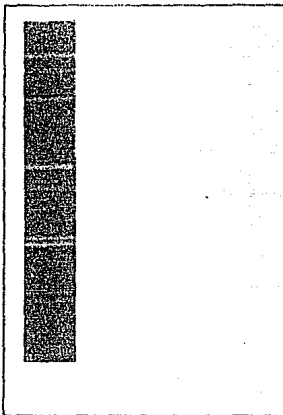
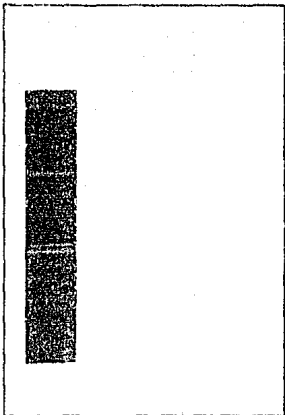
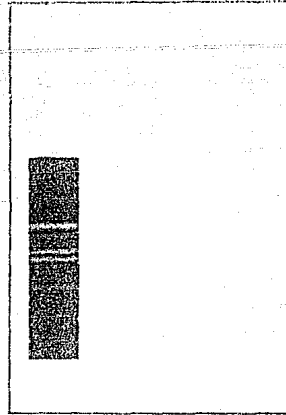
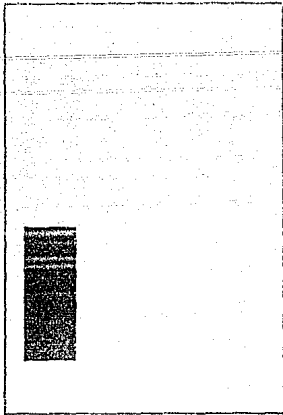
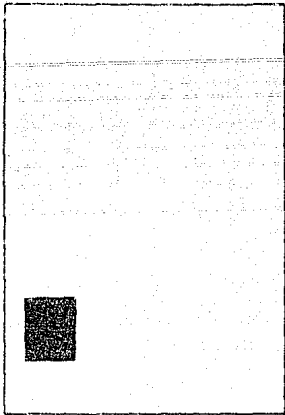
Adam Guevara por fin se libra de la entrevista y vuela a los ensayos; son las nueve de la noche. Antes de retirarse, escuchó fragmentos de una canción: Me enseñaste a querer/ para martirizarme/ Partiste en mil pedazos mi corazón/ Sólo un favor te pido/ No vuelvas a buscarme/ Ya no seas tan coharda./ respeta mi dolor...U

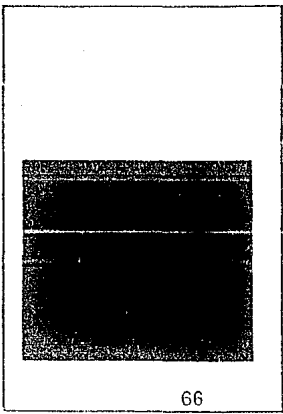
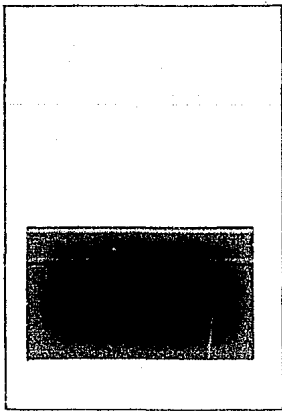
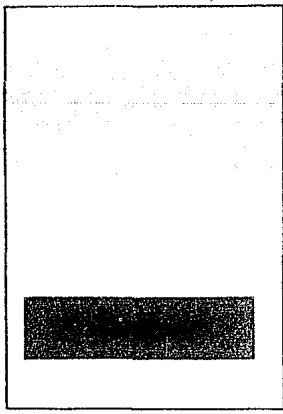
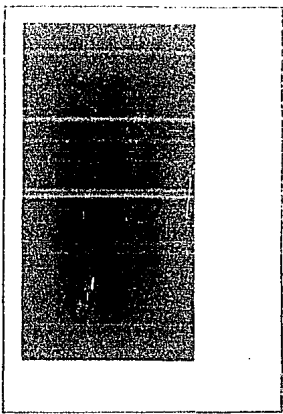
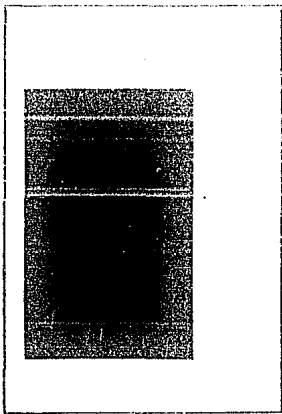
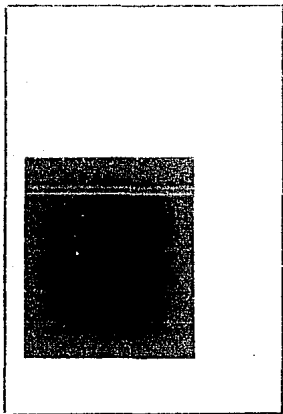
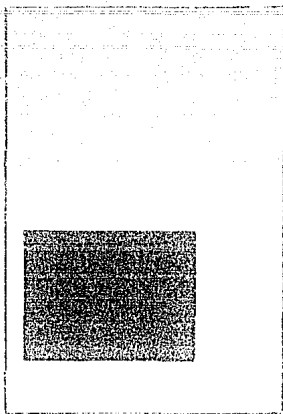
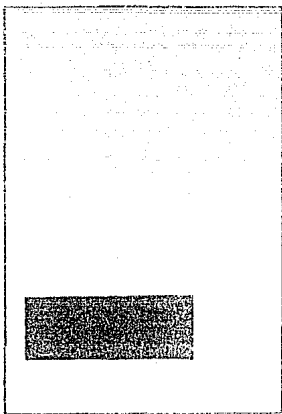
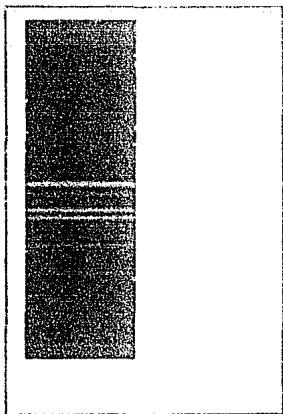
Ana Rita Tejeda

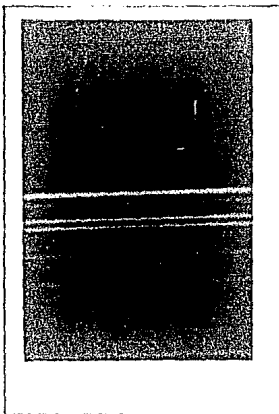
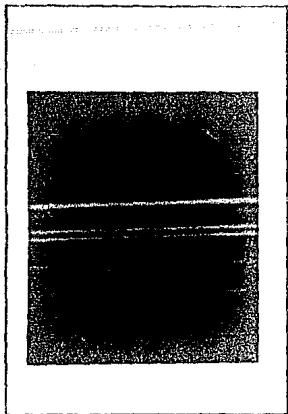




DIFERENTES FORMATOS EN LA RETICULA







A B C D E F G H
I J K L M N O P Q
R S T U V W X Y
Z

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

ESTE NUMERO

INDICE

ALTERNATIVAS INTELECTUALES Hoy y mañana. Por: Ana Rita Turda	5
TEMA En el Tercer Congreso de la UCA	9
EN TORNO A BERKELEY En la Universidad de California. Por: Ana Rita Turda	11
TESOROS DEL MUNDO Y LA REVOLUCION Por: Ana Rita Turda	13
LA RINDA EN EL CHITO Por: Ana Rita Turda	15
NO ENSEÑASTE A QUEJER Por: Ana Rita Turda	17
REFLEXIONES LAS REVOLUCIONES Por: Ana Rita Turda	19
LOS NUESTROS Por: Ana Rita Turda	21

ABSTRACCION INTEGRADA

UNIMURAL DE CARLOS MERIDA
EN LA UCA

Ana Rita Turda

Mis amigos dicen que yo hablo con canciones, quizá por eso usé el nombre de un bolero para nombrar la obra, el bolero, que es una especie una desviación "accidental" tan casual en la revolución, sería así como un error debido a una desviación política. Me enseñaste a quejarse, tenía un sistema de sistema político de este país, tenía Adam Guerra, autor y director de Me enseñaste a quejarse, puesta en escena que la UNAM presenta en el Foro San Juan José de la Cruz.

no la voyas a meter con nada". El teatro es Guerra llega puntual, día a sus señores a las ocho de la noche. Como el teatro en penumbra, apenas se distingue su figura delgada, pero esbelta. Desde que toca el escenario da instrucciones, y otra el rostro cubierto por una calavera y una barba encanecida, cuando ve que la energía presenta falta. De instrucciones a los tramoyistas y los deja trabajando, después cuando unos minutos para la revisión sin olvidar que está estar leyendo los ensayos.

Otras críticas fueron eso, hablaban de la Comedia por explicar que la obra surge de la necesidad de hablar de cosas

EN TORNO A BERKELEY

ENTREVISTA CON
Jose Antonio Rabal

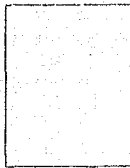
Franco Martínez

Mis amigos dicen que yo hablo con canciones, quizá por eso usé el nombre de un bolero para nombrar la obra, el bolero, que es una especie una desviación "accidental" tan casual en la revolución, sería así como un error debido a una desviación política. Me enseñaste a quejarse, tenía un sistema de sistema político de este país, tenía Adam Guerra, autor y director de Me enseñaste a quejarse, puesta en escena que la UNAM presenta en el Foro San Juan José de la Cruz.

no la voyas a meter con nada". El teatro es Guerra llega puntual, día a sus señores a las ocho de la noche. Como el teatro en penumbra, apenas se distingue su figura delgada, pero esbelta. Desde que toca el escenario da instrucciones, y otra el rostro cubierto por una calavera y una barba encanecida, cuando ve que la energía presenta falta. De instrucciones a los tramoyistas y los deja trabajando, después cuando unos minutos para la revisión sin olvidar que está estar leyendo los ensayos.

Otras críticas fueron eso, hablaban de la Comedia por explicar que la obra surge de la necesidad de hablar de cosas

LOS UNIVERSITARIOS



ESTE NUMERO

La reciente instalación frente al Centro Cultural Universitario del mural *Abstracción Integrada* de Carlos Mérida, da motivo a la semblanza que Louise Noelle, de Investigaciones Estéticas, nos ha entregado.

Un comité (integrado por el coordinador de difusión cultural, los directores del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de Patrimonio Universitario y de la Comisión General de Obras) decidió colocar el mural de Mérida, realizado originalmente en una zona fabril, junto a la avenida Insurgentes, pues consideró que ahí se incorporaría de la mejor manera al paisaje urbano, dado el gigantesco número de espectadores, etc. Tomando en consideración esos criterios, se ha querido respetar esencialmente la decisión del autor.

José Antonio Robles, investigador adscrito a filosofías, diserta de una manera accesible en torno a los problemas matemáticos que orbitan alrededor del mundo inmaterial concebido por el célebre obispo anglicano de Cloyne: George Berkeley.

Se cumplen veinte años del movimiento del 68. En julio, agosto, septiembre y octubre de aquel año, la universidad se vio sacudida como pocas veces en su historia. Para recordar aquel trance, publicamos una breve semblanza sobre el rector Javier Barros Sierra.

Nuestro número se completa con nuestro acostumbrado Paseo de las facultades y con una serie de notas breves especialmente para enriquecer la sección *Este Mes*; en ellas Regina Cohen, Esther Martínez Luna y Ana Rita Tejeda nos proporcionan un acercamiento a algunas actividades musicales, dancísticas y teatrales que Difusión Cultural ha programado para estos días.

INDICE

ABSTRACCION INTEGRADA
Mural de Carlos Mérida en la UNAM
Louise Noelle
FEDRA En el teatro Juan Ruiz de Alarcón
EN TORNO A BERKELEY
Entrevista con José Antonio Robles
Francisco Hernández
FESTIVAL: EL NIÑO Y LA MUSICA
Regina Cohen
LA RUEDA EN EL CHOPO
Esther Martínez Luna
ME ENSEÑASTE A QUERER Entrevista con Adam Cuevas
Ana Rita Tejeda
PASEO DE LAS FACULTADES Volvemos
Daniel García
LOS NUESTROS
De la intolerancia a la manifestación
Francisco Guzmán Burgos

ABSTRACCION INTEGRADA

UN MURAL DE CARLOS MERIDA
EN LA UNAM

Ana Rita Tejerá

Para la historia del arte contemporáneo, y muy en especial para la de México, el movimiento muralista mexicano iniciado en la tercera década de este siglo es de fundamental importancia. Sobre esta corriente y algunos de sus principales exponentes se han realizado numerosos estudios, sin embargo el caso de Carlos Mérida, por diversas razones, aún espera ser valorado en su verdadera dimensión.

El dos de diciembre de 1931, nació Carlos Mérida en la ciudad de Guatemala, hecho del que siempre se sintió orgulloso y que lo llevó a conservar su nacionalidad guatemalteca a pesar de haber pasado en México tres cuartas partes de su vida. Su introducción al arte fue en el campo de la música, pero una incipiente sordera lo forzó a tomar el camino de la pintura. Así, en las tertulias que organizaba en la ciudad de Guatemala el catalán Jaime Sabartés, Mérida entró en contacto con las vanguardias europeas a través de la obra de Pablo Picasso; para 1912, y con una carta de presentación al conocido artista, Mérida llega a París, y se relaciona además con Amedeo Modigliani, Kees van Dongen y Germán Anglada Camarasa.

A su retorno, dos años después, inicia en su país un movimiento de revaloración de lo indígena, basado no en su aspecto folklórico sino más bien en la escuela de los

EN TORNO A BERKELEY

ENTREVISTA CON
José Antonio Robles

Francisco Hernández

José Antonio Robles es investigador de tiempo completo del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM. Estudió la licenciatura en Filosofía en la UNAM y el posgrado en la Universidad de Stanford. Es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, en la que ha impartido cursos de Lógica, Conceptos básicos de las matemáticas modernas y sobre la filosofía de Russell y de Berkeley.

Ha publicado una antología de B. Russell y otra titulada *El Problema de los Universales*, así como artículos en diversas revistas. Tiene en prensa varios libros: *Antología de George Berkeley* (con varios textos inéditos en español), *Las Ideas Matemáticas de Berkeley y los Estudios Berkeleyanos*.

Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, del comité de dirección de la revista crítica, y miembro fundador de la PMP (Pluralidad Mexicana de Palindromistas).

1. La filosofía parece ser la más abstracta a árida de las disciplinas humanísticas. Por eso, cuando se habla de investigación filosófica, poca gente sabe de lo que se trata. Para ti, ¿cuál es el objetivo de la investigación filosófica?

La filosofía intenta aclarar nuestra visión

LOS
UNIVERSITARIOS

NUEVA EPOCA VOLUMEN III Núm. 31

Agosto 1988



ABSTRACCION
INTEGRADA

UN MURAL DE CARLOS MERIDA EN LA UNAM

COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL UNAM

\$250.00



ESTE NUMERO

La reciente instalación frente al Centro Cultural Universitario del mural *Abstracción Integrada* de Carlos Mérida, da motivo a la semblanza que Louise Noelle, de Investigaciones Estéticas, nos ha entregado.

Un comité (integrado por el coordinador de difusión cultural, los directores del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de Patrimonio Universitario y de la Comisión General de Obras) decidió colocar el mural de Mérida, realizado originalmente en una zona fabril, junto a la avenida Insurgentes, pues consideró que ahí se incorporaría de la mejor manera al paisaje urbano, dado el gigantesco número de espectadores, etc. Tomando en consideración esos criterios, se ha querido respetar esencialmente la decisión del autor.

José Antonio Robles, investigador adscrito a filosóficas, diserta de una manera accesible en torno a los problemas matemáticos que orbitan alrededor del mundo inmaterial concebido por el célebre obispo anglicano de Cloynne: George Berkeley.

Se cumplen veinte años del movimiento del 68. En julio, agosto, septiembre y octubre de aquel año, la universidad se vio sacudida como pocas veces en su historia. Para recordar aquel trance, publicamos una breve semblanza sobre el rector Javier Barros Sierra.

Nuestro número se completa con nuestro acostumbrado Pasco de las facultades y con una serie de notas hechas especialmente para enriquecer la sección *Este Mes*; en ellas Regina Cohen, Esther Martínez Luna y Ana Rita Tejeda nos proporcionan un acercamiento a algunas actividades musicales, dancísticas y teatrales que Difusión Cultural ha programado para estos días.

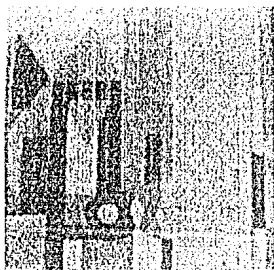
INDICE

ABSTRACCION INTEGRADA	
Mural de Carlos Mérida en la UNAM	
Louise Noelle	2
FEDRA En el teatro Juan Ruiz de Alarcón	7
EN TORNO A BERKELEY	
Entrevista con José Antonio Robles	
Francisco Hernández	10
FESTIVAL: EL NIÑO Y LA MÚSICA	
Regina Cohen	18
LA RUEDA EN EL CHOPO	
Esther Martínez Luna	23
MÉ ENSEÑASTE A QUERER Entrevista con Adam Guevara	
Ana Rita Tejeda	26
PASEO DE LAS FACULTADES Volveremos	
Daniel García	29
LOS NUESTROS	
De la intolerancia a la manifestación	
Francisco Guzmán Burgos	31

ABSTRACCION INTEGRADA

UN MURAL DE CARLOS MÉRIDA
EN LA UNAM

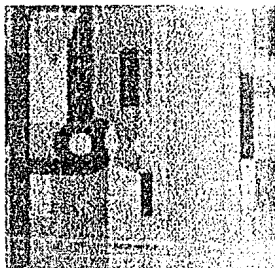
Ana Rita Tejeda



Para la historia del arte contemporáneo, y muy en especial para la de México, el movimiento muralista mexicano iniciado en la tercera década de este siglo es de fundamental importancia. Sobre esta corriente y algunos de sus principales exponentes se han realizado numerosos estudios, sin embargo el caso de Carlos Mérida, por diversas razones, aún espera ser valorado en su verdadera dimensión.

El dos de diciembre de 1981, nació Carlos Mérida en la ciudad de Guatemala, hecho del que siempre se sintió orgulloso y que lo llevó a conservar su nacionalidad guatemalteca a pesar de haber pasado en México tres cuartas partes de su vida. Su introducción al arte fue en el campo de la música, pero una incipiente sordera lo forzó a tomar el camino de la pintura. Así, en las tertulias que organizaba en la ciudad de Guatemala el catalán Jaime Sabartés, Mérida entró en contacto con las vanguardias europeas a través de la obra de Pablo Picasso; para 1912, y con una carta de presentación al conocido artista, Mérida llega a París, y se relaciona además con Amedeo Modigliani, Raes van Dongen y Germán Anglada Camunassa.

A su retorno, dos años después, inicia en su país un movimiento de revaloración de lo indígena, basado no en su aspecto folklórico sino más bien en la escuela de los



valores locales prehispánicos. En esta época se afirman los que habrán de ser los rasgos distintivos de su producción artística: búsqueda de la abstracción geométrica basada implícitamente en la plástica maya, intensidad en el colorido plano y bien delimitado de clara influencia autóctona, diseños estáticos derivados de su aprendizaje europeo, y una muy personal elegancia y buen gusto en la expresión, donde la figura humana es primordial. Con estas características presenta para 1919 una exposición en Guatemala, y al exponerla en México un año después, inicia su larga y fructífera estancia en nuestro país, que duró hasta el 21 de diciembre de 1934, día de su muerte.

Carlos Mérida llegó a México en el momento crucial del desarrollo del movimiento muralista y participó en sus primeras expresiones; así, en 1922, es ayudante de Diego Rivera en el mural La creación, del Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, y, al año siguiente, realizó por su cuenta La Caperucita Roja y Los cuatro elementos, en la Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública. Sin embargo, su alejamiento de los compromisos políticos y de un arte oficial de realismo comprometido, lo apartaron de este movimiento.

Después de haber tenido una nueva estancia en París, donde frecuenta a Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Joan Miró, Paul Klee y Joaquín Torres García, su producción oscila entre el surrealismo y la abstracción con una sutil liga con el constructivismo universal. Dentro de su copiosa producción podemos apreciar cómo po-

co a poco se conforma su estilo, que consiste en la expresión geométrica por excelencia, con líneas rectas que se entrecruzan, y delimitan con precisión áreas de colores vibrantes; todo dentro de un ritmo y una precisión que defatan una íntima relación con la música, la danza y la arquitectura. Sus temas de inspiración están tomados especialmente de los textos y códices prehispánicos; de esta manera conservan su interés original por lo autóctono. Asimismo inicia un período de uso y experimentación de diversas técnicas y materiales en un deseo por encontrar la expresión adecuada al alma americana. Con ello se convierte en un miembro de la vanguardia artística mexicana, precursor y guía de nuevas generaciones.

Es éste momento en el que Carlos Mérida se encuentra en su madurez y en un punto culminante dentro de su carrera; nuevamente vuelve los ojos hacia el muralismo; en esta ocasión lo hace bajo sus propios enunciados y dentro de un movimiento artístico conocido como integración plástica; este movimiento proponía una estrecha colaboración entre el arquitecto y el artista para la disposición y realización de los

murales en edificaciones contemporáneas.

Es de notar que en el caso de este pintor, la integración con la obra arquitectónica resulta más lógica, tanto por su tendencia a la abstracción geométrica como por el empleo de materiales propios de la construcción como son la piedra, el concreto y el mosaico. Bajo estos preceptos realiza un buen número de murales, aproximadamente veinte en México y diez en Guatemala, aunque desafortunadamente la mayoría de los realizados en nuestro país han sido destruidos.*

En 1967 realizó el mural "Abstracción Integrada", en una superficie de 200 metros cuadrados de mosaico poblano, para el muro exterior y la zona de recepción de la fábrica de bujías Champion, en las calles de Puente 150 número 956, en la colonia Industrial Vallejo, México, D.F. La importancia de esta producción residió en el empleo de mosaico poblano, que es un material poco costoso y de fácil colocación. Esto permitía, de acuerdo con sus ideales, que buen número de empresas pudiesen aspirar a poseer obras de arte público, que antes resultaban demasiado onerosas; así, los trabajadores de es-



tos establecimientos y los mexicanos en general se verían beneficiados. En este caso utilizó los mosaicos en sus colores tradicionales, crudo y dos tonos de azul cortados y colocados en el sitio, logrando sin embargo un resultado de gran frescura y atractivo plástico, donde el trabajador es el personaje central y reconocible, dentro de un mundo rigurosamente geométrico.

Carlos Mérida había declarado en una exposición en Nueva York: "El viejo concepto del muralismo mexicano ha dejado ya de ser... (A) la pintura... hoy que fundir la en el cuerpo arquitectónico y no tomarla como mera ornamentación. Este es el muralismo que avizoramos". Por ello, el pintor, al tener conocimiento de la futura donación de su mural a la Universidad Nacional Autónoma de México, había propuesto un posible sitio para su colocación. El 24 de marzo de 1987, los directivos de Bujías Champion de México hicieron la entrega oficial de esta obra a la nación mexicana y a la comunidad universitaria, quien la recibió con beneplácito. Sin embargo en la actual colocación del mural no se tuvieron en cuenta los conceptos fundamentales de este artista, se olvidó la pro-

puesta básica de la integración de un mural a la obra de arquitectura, convirtiéndolo en una mera ornamentación.

Es importante anotar que el artífice guatemalteco realizó una extensa labor artística, que ejemplifica su adaptación a las proposiciones del muralismo y de la integración plástica. Cumplió así, no solo con sus propios ideales, ofreció al pueblo mexicano un verdadero arte público que responde a las necesidades estéticas del México actual. Es para la UNAM un honor el haber recibido este singular mural, "Abstracción Integrada", cuya salvaguarda significa un merecido homenaje póstumo a quien brindó su arte generosamente a este país, y pone de esta manera las bases para el indispensable estudio aún por hacer sobre Carlos Mérida.

* Para mayor información ver "Los murales de Carlos Mérida, Relación de un desastre", Louise Noelle, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 58, México, UNAM, 1987.



REVISTA MEXICANA DE
SOCIOLOGÍA

Directores: Carlos Martínez Assad
Editor: Ignacio Martín Baró

Órgano oficial del Instituto de Investigaciones Sociales de la
Universidad Nacional Autónoma de México, Torre II de
Humboldt, To. 5to. Ciudad Universitaria C. P. 04510

Núm. 2 / ABRIL-JUNIO / 1983

POLÍTICA Y GOBERNABILIDAD EN AMÉRICA LATINA

Crisis y Modernidad en Brasil
HELGO TRINDADE

Gobernabilidad, partidos y reforma política
JUAN RIEL

Transición y crisis de gobernabilidad
DENICIO VILRO SCHOUDY

Controla la democracia desde la precariedad
HENRY TASE GARCÍA

Políticas económicas de choque y transición democrática en Argentina
y Brasil
WILLIAM SMITH

Protesta social y cambios políticos en México
DIANE E. DAVIS

OTROS TEMAS DE SOCIOLOGÍA POLÍTICA

Movilidad electoral y ambiente cívico en México 1763-1783
CONSEJO LINA MORENO, MONIQUE ROBERTI CHIBOUT

La cooperación del Municipio en el Estado Nación Nacional
MARÍA MARVÁN

Política y Burocracia
GISELE LEVVA HERTZ

Organización poblacional y construcción social de la centralidad social
PHILIP GAMBORS

Inscripciones y suscripciones: Avenida Viqueza 3
Teléfono: 539 52 13 ext.: 2348

FEDRA

EN EL TEATRO
JUAN RUIZ DE ALARCON



LOS
UNIVERSITARIOS

FEDRA

En la Fedra de Mendoza -calificada por la crítica como muestra plena de la madurez de su director- se hace una profunda reflexión sobre el deseo, la pasión, la civilidad y la condición integral femenina.



FEDRA

Personaje de la mitología griega que ha inspirado a dramaturgos de la talla de Eurípides, Séneca, Racine y D'Annunzio, entre otros.



EN TORNO A BERKELEY

ENTREVISTA CON
José Antonio Robles

Francisco Hernández



José Antonio Robles es investigador de tiempo completo del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM. Estudió la licenciatura en Filosofía en la UNAM y el posgrado en la Universidad de Stanford. Es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, en la que ha impartido cursos de Lógica, Conceptos básicos de las matemáticas modernas y sobre la filosofía de Russell y de Berkeley.

Ha publicado una antología de B. Russell y otra titulada El Problema de los Universales, así como artículos en diversas revistas. Tiene en prensa varios libros: Antología de George Berkeley (con varios textos inéditos en español), Las Ideas Matemáticas de Berkeley y los Estudios Berkeleyanos.

Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, del comité de dirección de la revista crítica, y miembro fundador de la PMP (Pluralidad Mexicana de Palindromistas).

1. La filosofía parece ser la más abstracta e árida de las disciplinas humanísticas. Por eso, cuando se habla de investigación filosófica, poca gente sabe de lo que se trata. Para ti, ¿cuál es el objetivo de la investigación filosófica?

La filosofía intenta aclarar nuestra visión

del mundo, ya sea que esta visión provenga del sentido común o tenga su origen en las diferentes áreas de investigación científica y humanística.

Por aclarar, quiero decir considerar, contrastar y poner en contacto nuestras creencias para probar su consistencia, es decir, si podemos sostenerlas en su totalidad o si debemos cambiarlas parcial o completamente. Para esto, hay un criterio básico de consistencia: las modificaciones deben apoyarse en aquellas creencias que consideremos mejor establecidas.

La filosofía no pretende, según este punto de vista, señalar taxativamente el camino a seguir, sino presentar diferentes opciones al investigador de un área determinada o a nuestra visión basada en el sentido común, para actuar conforme a la que creemos más acertada, teniendo en cuenta las tesis que nos parezcan más firmes en la rama del conocimiento que nos interese.

Esta concepción está muy relacionada con el método de investigación en la ciencia: uno está dispuesto a hacer propuestas que no son la verdad, sino caminos posibles para llegar a una meta. La filosofía en este sentido, está ligada con lo que se ha dado en llamar escepticismo académico: el filósofo intenta poner en duda las creencias o tesis consideradas, no con el fin de destruirlas sino para encontrar mejores fundamentos o modificarlos cuando haga falta.

2. Como miembro del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, ¿en qué forma te relacionas en tu labor con el resto de los investigadores?

Soy miembro de un grupo que hemos for-

mado personas interesadas en filosofía moderna, que comprende a filósofos cercanos temporalmente a Descartes. Cada uno de nosotros dirige su atención a un filósofo o a una corriente en particular, y discutimos para aclarar las posiciones de la corriente que nos interesa. En este grupo está Laura Benítez (que se ha dedicado a Descartes y las repercusiones del cartesianismo en su época), Mauricio Beuchot (que estudia a los pensadores medievales y su incidencia en la filosofía moderna), Alejandro Herrera (tesis y textos de Leibniz) y yo, interesado en Berkeley. Entre los que no son investigadores están Carmen Silva (quien estudia a Locke y a Hume) y Pedro Ramos (Hume).

También estamos en contacto con personas fuera de México. Hemos publicado en revistas de otros países: España, Argentina, Puerto Rico, etc. Tenemos intercambio con Ezequiel de Olaso, el más destacado autor sobre este tema en español.

Discutimos la posibilidad de formar una Asociación de historia de la filosofía moderna, con pensadores de lengua española, para comunicarnos con mayor facilidad nuestras investigaciones.

Por otra parte, y en relación con el proyecto anterior, pensamos publicar el próximo año una antología sobre filosofía moderna.

3. ¿Qué tan importante es George Berkeley para la filosofía contemporánea?

En su tiempo, Berkeley no fue muy leído ni muy bien comprendido. No tuvo la influencia que debió haber tenido su pensamiento. Todos lo consideraron un

idealista extremo, e incluso su solipsista (alguien que cree que nada existe fuera del pensamiento individual, y que toda realidad percibida no es sino fruto de la imaginación).

En este siglo A. A. Lucke publicó los *Philosophical Commentaries* de Berkeley y, junto con Jessop, la obra completa con la que se ha iniciado su revaloración.

Recientemente se fundó la *International Berkeley Society*, que reúne a estudiosos de diversas nacionalidades. También han empezado a aparecer obras importantes sobre los escritos de Berkeley. Aquí hay que mencionar especialmente una interesante interpretación debida a Richard Popkin, que pone de manifiesto la agudeza crítica que Berkeley hace al escepticismo de su época.

Es escritor sueco B. Belfrage publicó hace poco una excelente versión de su "Introducción no publicada" a los *Principios del Conocimiento Humano*.

Genevieve Brykman y un equipo de colaboradores están editando una traducción al francés de las obras de Berkeley, lo que demuestra que el interés por la filosofía del obispo irlandés no se reduce a los países de habla inglesa.

Por mi parte, he traducido los *Comentarios Filosóficos*, la introducción no publicada y la correspondencia entre Berkeley y su amigo americano Samuel Johnson (que aparecerán por primera vez en español). Además, preparé una edición de la obra matemática de Berkeley y tengo en la prensa un estudio al respecto y un conjunto de ensayos: *Estudios Berkeleyanos*.

4. ¿Cómo ubicar la obra de Berkeley en su

época?

Berkeley (1685-1753) nace en una época de gran efervescencia intelectual. En el terreno filosófico, Berkeley tiene como antecesores y contemporáneos a Descartes, Hobbes, Locke, Malabranche, Spinoza y Leibniz. En la ciencia y las matemáticas están Kepler, Galileo, Boyle, Cavalieri, Barrow, Wallis, Roberval, Fermat, los Bernoulli y, sobre todo, Newton.

En ese entonces aparecen las sociedades científicas y las primeras revistas especializadas: las *Actes Erudotum*, las *Philosophicas Transactions* de la *Royal Society*, etc.

Dentro de este contexto Berkeley se ve atraído por una parte de la matemática de la época y por los trabajos de Locke, a quien consideraba el filósofo más distinguido de entonces.

Berkeley tenía especial interés en combatir las ideas escépticas que ya Descartes había intentado atacar y superar. Popkin nos dice que Berkeley fue el filósofo que con mayor lucidez atacó el escepticismo de los siglos XVII y XVIII, aún cuando esto no fue reconocido en su momento.

Uno de los detonantes de la crisis escéptica de la época es el resultado del movimiento de Reforma protestante. Durante ésta se cuestiona la infalibilidad del Papa, y ante su derrumbe, se inicia la búsqueda de un nuevo árbitro en las disputas. La crítica de la infalibilidad lleva al escepticismo a presentar el problema de la confianza en los propios sentidos y en los juicios de terceros. Algunos proponen entonces armarse de una fe ciega.

Descartes lucha intensamente en contra de

los escépticos, pero no logra superar esta crisis y su propuesta de separación tajante entre la materia y el espíritu es demasiado radical, lo que genera en sus sucesores un deseo por encontrar mejores soluciones al problema.

Berkeley elimina la materia, pues acepta de los escépticos que es imposible conocer un mundo real externo. La elimina (en el sentido filosófico que "materia" tenía en ese momento), pero sostiene en contra de los escépticos, que las ideas no son ilusorias, sino que son la única realidad, que el mundo externo no existe, y que es posible conocerlas, y así logra eludir buena parte de las críticas escépticas sobre las limitaciones de nuestros sentidos.

Buena parte de la filosofía de Berkeley hay que entenderla y estudiarla tomando en cuenta sus intereses por la matemática y la ciencia de aquel período. Desde muy temprano (1707) enfoca su atención en los trabajos matemáticos tanto ingleses como continentales europeos, y escribe un artículo sobre el tema: "Of Infinities". También aparece esta preocupación en sus cuadernos de notas (los *Philosophical Commentaries*).

Él encuentra objetables muchas propuestas de los matemáticos y publicará una obra al respecto, llamada *The Analyst* (1734), en un período posterior al de sus trabajos más conocidos. En esa obra Berkeley hace un brillante análisis de los fundamentos (incipientes) del cálculo, que surgen en ese momento. Con ello hace conscientes a los matemáticos de que su labor carecía del fundamento lógico adecuado, y las quejas que expresa sólo serán resueltas hasta el

siglo XIX por Weierstrass, Dedekind y otros matemáticos.

Lo que quiero resaltar es que a Berkeley no hay que verlo (y creo que no es posible entenderlo) tan sólo como un pensador que en sus *Principios...* analizaba los problemas de la percepción del mundo exterior o de nuestro conocimiento de Dios, como hasta ahora se le ha visto. Sus intereses abarcan una esfera más amplia.

5. Por cierto, tienes un libro que habla especialmente sobre el tema de Berkeley y las matemáticas: *Las ideas matemáticas de Berkeley*. ¿Podrías hablarnos de él?

Las ideas de Berkeley no hay que verlas como las de un matemático creador, sino como las de un crítico agudo y profundo de las matemáticas. Los filósofos no muestran interés en esta labor, pero los matemáticos contemporáneos sí se han referido a él como el catalizador del movimiento para llegar a una fundamentación lógica rigurosa del cálculo.

En el primer capítulo de mi libro analizo las tesis perceptuales berkeleyanas que se relacionan con conceptos matemáticos. Berkeley estudió problemas como el de la divisibilidad al infinito (idea que tiene su origen en Euclides y en Aristóteles). Aquí Berkeley intentaba hacer una distinción radical entre lo que se puede hacer de facto y lo que se puede hacer en principio, lo que llevaba a distinguir entre manejos formales y manejos empíricos.

En el segundo capítulo estudió las propuestas de Berkeley en relación con la aritmética y el álgebra. Él las veía desde una posición puramente nominalista: las expresiones matemáticas tienen significado

sólo por encontrarse inmersas en un sistema de símbolos pero no se refieren a ideas. Este tesis está emparentada con la posición de la escuela formalista matemática de nuestros días.

En cambio, Berkeley consideraba que la geometría sí tenía que ver con aspectos del mundo.

El llega a la posición normalista después de combatir una idea que él mismo sostuvo en sus *Philosophical Commentaries*. La tesis dice que toda palabra, para ser significativa, tiene que referirse a una idea. Esta tesis la toma de Locke. Posteriormente la encontraría muy restrictiva, no sólo para las matemáticas, sino también para cuestiones que tenían relación con su labor de ministro anglicano. Por ejemplo, él aceptaba el aserto de Hobbes de que no podemos tener una idea de Dios (en el sentido de una representación fija y limitada), pues tal idea contradecía su carácter esencial de ser en acto. Pero si no tenemos una idea de Dios, la palabra "Dios" carecería de significado. Por eso Berkeley debe aceptar que hay palabras significativas que no se refieren a ninguna idea. Este es el caso de conceptos matemáticos y físicos como los de infinitesimales o fuerza.

Al adoptar su nueva posición, llega a una nueva concepción del álgebra y la aritmética: no son ciencias descriptivas del mundo; lo que hacen es facilitarnos nuestro manejo y comprensión de las cosas. Son disciplinas pragmáticas, relacionales y comparativas, no descriptivas.

El tercer capítulo trata con detalle sus puntos de vista sobre la geometría. En él in-

teñté mostrar que todas las tesis geométricas centrales se derivan de su principio básico: *esse est percipi* (ser es ser percibido). Es lo que decíamos hace rato, que el mundo externo no existe, que las ideas son la única realidad.

Para Berkeley la geometría sí es descriptiva. Por lo tanto, la geometría sufre las restricciones perceptuales que Berkeley impone a nuestro conocimiento empírico; no hay división al infinito, pues habría un número infinito de partículas en un objeto, lo que haría a tales partículas imperceptibles (lo que contradice su principio básico).

Su geometría es una geometría finitista y del tacto, no de la vista. La investigación geométrica y pictórica de la época (perspectivas, puntos de fuga, geometría proyectiva de Descartes) le dan la razón en el sentido de que la geometría euclidiana es táctil: las paralelas se unen visualmente a lo lejos, no al infinito; el tacto en cambio puede verificar que su separación se mantiene.

En el cuarto capítulo doy una breve visión del desarrollo del cálculo: desde los orígenes griegos con Antifón y Brisón y el método de exhaustión para medir áreas encerradas por curvas, hasta los fundadores definitivos: Newton y Leibniz. Me concentro, más que en el contenido matemático, en la forma de argumentar y presentar resultados y ejemplos.

El último capítulo analiza la posición de Berkeley en relación al cálculo y la razón de por qué ha sido tan alabado.

Berkeley expone sus ideas en *The Analyst*. Esta obra es una polémica contra un mate-

mático "infiel" (presumiblemente Edmund Halley, el del cometa, quien convenció a un amigo moribundo de Berkeley de que se olvidara de los sacramentos religiosos, pues consideraba que en la religión no hay más que misterios y sofismas). Berkeley intentó mostrar que en las matemáticas también hay misterios y sofismas muy profundos, sin que por eso se deban desechar.

Consideró que la crítica de Berkeley tiene dos vertientes, una semántica u ontológica y otra sintáctica o metodológica. En la crítica semántica Berkeley señala que las matemáticas pretenden hablar de una serie de entidades que no están garantizadas y que, además, son inútiles como en el caso de los infinitésimos. Esta crítica es de carácter interno (es decir, matemático) no filosófico, pues Berkeley primeramente señala que los infinitesimales no pueden ser entidades aceptables dentro de los principios aceptados por los matemáticos que siguen una tradición aristotélica-euclídea (con un principio de Eudoxo-Arquímedes) y, además, demuestra que, conforme a las propuestas de la época, introduciendo magnitudes positivas se puede prescindir de hipotéticas magnitudes infinitamente pequeñas.

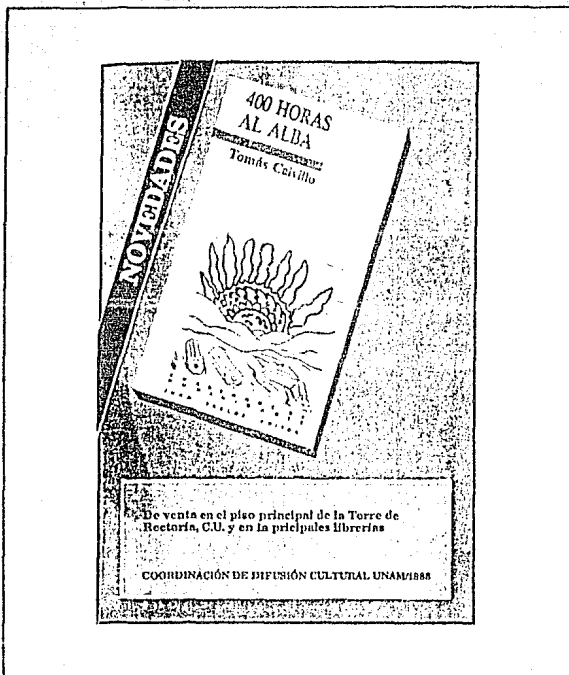
En la parte sintáctica, Berkeley muestra que los matemáticos obtienen conclusiones verdaderas a partir de premisas falsas. Se pregunta cómo es posible ésto, y anuncia su hipótesis de la compensación de errores, que señala que los matemáticos cometen errores de carácter opuesto que se compensan entre sí, y el resultado es correcto. Esta tesis la aceptan matemáticos

posteriores de la talla de Lagrange y no se eliminará sino hasta el siglo XIX con la aparición de los trabajos de Weierstrass.

PALINDROMOS

José Antonio Robles

AY, LAS NAVES SE VAN, SAL YA
YA DARÁ FARADAY
EVA USA VELLO, LO LLEVA SUAVE
SONRÍO LA AMADA DAMA
AL OIRNOS



ESTE MES

CINE * TEATRO * MUSICA * DANZA * RADIO * EXPOSICIONES * EDICIONES * CONFERENCIAS

MUSICA

CONCIERTO DE GALA

Conchita Antuñaño, soprano
Jorge Federico Osorio, piano
vie. 19/20:30 hrs.

CONCIERTO DE LA AMISTAD

MEXICO JAPON 88
con alumnos de la Academia
Yuriko Kuronuma
y niños violinistas del Japón
dom. 28/18:00 hrs.

Sala de Conciertos Nezahualcóyotl
Centro Cultural Universitario

CONCIERTOS ESPECIALES

Sergio Medina, guitarra
jue. 4/20:30 hrs.
José Luis Gálvez Mariscal,
violoncello
jue. 11/20:30 hrs.
Ana Magdalena Boratgis, piano
jue. 18/20:30 hrs.
Beatriz Helguera, piano
jue. 25/20:30 hrs.
Javier Arias, violoncello, Jorge

Aguilar, piano
mier. 31/20:30 hrs.

FAROLITO QUE ALUMBRAS...

(Música romántica mexicana)

Martha Eugenia
sab. 6/18:00 hrs.
Manolita Alegría
sab. 13/18:00 hrs.
Guadalupe Pérez Arias
sab. 20/18:00 hrs.
Alejandro Algara
sab. 27/18:00 hrs.

UN ESTILO, UN COMPOSITOR, CON...

María Teresa Rodríguez, piano
dom. 7/18:00 hrs.

LA VOZ HUMANA

Alicia Cascante, soprano;
Juan José Calatayud, piano
dom. 14/18:00 hrs.
Rosa María Díez, soprano;
Enrique Bárcenas, piano
dom. 21/18:00 hrs.
Manuel Gómez, bajo;
Viviano Valdéz, piano
dom. 28/18:00 hrs.

Sala Carlos Chávez
Centro Cultural Universitario

MUSICA DE CAMARA
David Espinosa, viola;
Arelí Ricardí, piano
dom. 14/18:00 hrs.

Rodolfo Camporredondo, piano;
Héctor Rojas, piano;
Román Revueltas, violín
dom. 21/18:00 hrs.
Ignacio Mariscal, violoncello;
Jorge Suárez, piano
dom. 28/18:00 hrs.
Palacio de Minería
Tacuba núm. 5, Centro

MUSICA POPULAR MEXICANA
Grupo Firanda Piraguaia
lun. 5/13:00 hrs.
Auditorio José Vasconcelos
del CEPE
Av. Universidad núm. 3002

CICLO: EL NIÑO Y LA MUSICA
Musicante
Triki-wiki-tran
sab. 6 y dom. 7/12:30 hrs.
Los Hermanos Rincón
Titeres y Canciones
sab. 13 y dom. 14/12:30 hrs.
Cántaro
Cantor es decir con música las
locuras que pensamos
sab. 20 y dom. 21/12:30 hrs.
Sala Miguel Covarrubias
Centro Cultural Universitario

CINE

**CICLO: LA COMEDIA Y LOS
COMEDIANTES EN EL
CINE NORTEAMERICANO**

LA FIESTA INVOLVIDABLE
(EUA - 1968)

Dir. Blake Edwards

agosto 2 y 3

UNA EVA Y DOS ADANES
(EUA - 1959)

Dir. Billy Wilder

agosto 4 y 5

SUEÑOS DE UN SEDUCTOR
(EUA - 1972)

Dir. Herbert Ross

agosto 6 y 7

LAS DOCE SILLAS
(EUA - 1970)

Dir. Mel Brooks

agosto 9 y 10

MAS LOCO QUE UN PLUMERO
(EUA - 1983)

Dir. Jerry Lewis

agosto 11 y 12

LOS HERMANOS CARADURA
(EUA - 1980)

Dir. John Landis

agosto 13 y 14

**CICLO: VIAJE MAGICO Y
MISTERIOSO**

EL SEÑOR DE LOS ANILLOS
(EUA - 1978)

Dir. Ralph Bakshi

agosto 16 y 17

FURIA DE TIFANES
(ING - 1981)

Dir. Desmond Davis

agosto 18 y 19

LABERINTO
(EUA - 1986)

Dir. Jim Henson

agosto 20 y 21

LEYENDA

(EUA - 1985)

Dir. Ridley Scott

agosto 23 y 24

EL CRISTAL ENCANTADO
(ING - 1983)

Dir. Jim Henson

agosto 25 y 26

HISTORIA SIN FIN

(RFA -1984)
 Dir. Wolfgang Petersen
 agosto 27 y 28
 funciones:
 2,9 y 23/16:30, 18:30 y 20:30 hrs.
 del 3 al 7, 10 al 12, 18 al 21, 24 al
 28/12:00, 16:30, 18:30 y 20:30 hrs.
 13, 14 y 17/12:00, 16:30 y 19:30 hrs.
 16/16:30 y 19:30 hrs.
 Sala Julio Bracho
 Centro Cultural Universitario

CICLO: ESTRENOS DE LOS
 EJERCICIOS FILMICOS DEL CUEC.
 CURSO ESCOLAR 1986-1987
 RUMBOTICA
 Dir. Jaime García Estrada
 JORGITO Y EL VAMPIRO
 Dir. Noé Santos
 FUERA DE LUGAR
 Dir. Amparo Romero
 EL GALLO DE ESCULAPIO
 Dir. Armando Casas
 agosto 2
 SOLILOQUIO
 Dir. Rossana Carrasco
 PEDRO GRINGORE
 Dir. Ana Luisa Montes de Oca
 UNA VIDA POR LA LIBERTAD
 Dir. Teresa Carbajal
 CONTRANATURA
 Dir. Fernando Altamirano
 agosto 3
 HACIA EL FINAL DE LA NOCHE
 Dir. Urania Chavarría Decanini
 INES
 Dir. Eduardo Santoyo Ruiz
 DE PROFUNDIS
 Dir. Carlos Romero Pacheco
 DOS ESTRELLAS
 Dir. Ciro Cabello
 agosto 4
 CIENCIA NUEVA
 Dir. Alberto Nulman Magidín
 MEFIS T.V.
 Dir. Tonatiuh González Pérez.
 LA MISERIA
 Dir. Raúl Simobas Solís
 EN UN BOSQUE DE LA CHINA

Dir. Diego Gullico Samet
 NEMESIS
 Dir. Fernando Flores Alvarado
 agosto 5
 SOMBRAS DEL PASADO
 (URSS -1964)
 Dir. Serguei Paradzhanov
 agosto 6, 7, 9 y 10
 LA LEYENDA DE LA FORTALEZA
 DE SURAM
 (URSS -1986)
 agosto 11, 12, 13 y 14
 CICLO: VAMPIROS
 EL VAMPIRO
 (MEX - 1957)
 Dir. Fernando Méndez
 agosto 16
 DRACULA
 (EUA -1931)
 Dir. Ted Browing
 agosto 17
 DRACULA
 (ITA-FRA -1974)
 Dir. Paul Morrissey y Andy Warhol
 agosto 18 y 19
 LA DANZA DE LOS VAMPIROS
 (ING -1967)
 Dir. Roman Polansky
 agosto 20 y 21
 NOSFERATU EL VAMPIRO
 (RFA -1979)
 Dir. Werner Herzog
 agosto 23 y 24
 LA HORA DEL VAMPIRO
 (EUA -1979)
 Dir. Tobe Hooper
 agosto 25 y 26
 EL ANSIA
 (EUA -1983)
 Dir. Tony Scott
 agosto 27 y 28
 funciones
 2, 6, 7, 9, 10, 13, 14, 16, 20, 21, 23
 27, y 28/16:30, 18:30 y 20:30 hrs.
 3, 4, 5, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 24
 25 y 26/12:00, 16:30, 18:30 y 20:30 hrs.
 Sala José Revueltas
 Centro Cultural Universitario

CICLO: CINE ITALIANO DE LOS 60
IL SORPASSO (ITA -1962)

Dir. Dino Risi
agosto 1, 2 y 3
MANOS SOBRE LA CIUDAD
(ITA -1963)

Dir. Francesco Rossi
agosto 4 y 5
EL ESCANDALO
(ITA -1963)

Dir. Mario Monicelli
agosto 6, 7 y 8
LOS INDIFFERENTES
(ITA -1964)

Dir. Francesco Maselli
agosto 9 y 10
MATRIMONIO A LA ITALIANA
(ITA -1964)

Dir. Vittorio de Sica
agosto 11 y 12
LOS COMPLEJOS
(ITA -1964)

Dir. D. Risi-F. Rossi y L. Filippo
agosto 13 y 14

CICLO: PIONEROS DEL CINE I
PROGRAMA THOMAS
ALVA EDISON

Museum of Modern Art. Film. Library
(EUA -1893)

Ejecución de la Reina
María de Escocia
(EUA -1893)

Bañando al bebé (EUA -1893)

Danza del vientre de Fátima
(versión censurada) (EUA -1896)

The may Irwin John (EUA -1896)

El Beso (EUA -1896)

Diversión de una lavandería china
(EUA -1896)

Una buena broma (EUA -1896)

The black diamond (EUA -1897)

Feeding The Driques (EUA -1897)

Nacimiento en el establo (EUA -1897)

Tren elevado (EUA -1897)

West Parade (EUA -1897)

Inauguración Mac Kceney (EUA -1898)

Presidente Mac Kceney (EUA) sin
sonido/intertítulos en inglés

Una película sonora experimental
(EUA -1896) con sonido/
intertítulos en inglés

LA GUERRA HISPANOAMERICANA

(EUA -1896-1903) sin sonido
Real. Thomas Alva Edison
PROGRAMA EDWIN S. PORTER
La vida de un bombero americano
(EUA -1903)

La cabaña del Tío Tom (EUA -1903)

El sueño de un aficionado al ratebit
(EUA -1906)

Rescate de un nido de águila

(EUA -1907)

sin sonido/sin intertítulos

agosto 15 y 16

PROGRAMA BRIGTON (ING -1908)

El gran bocado

Fuego

Rescatada por Oliver

Ataque a la muralla china

Dama Victoriana en su gabinete

Alto ladrón

Estás ahí

La visita u Lontieste Mac Nab.

sin sonido/sin intertítulos

PROGRAMA MACK SENNETT

(EUA -1917)

Camaradas

La carrera dramática de Mabel

Su pan y su mantequilla

Dos salvavidas ocupados

El maniáqu inteligente

sin sonido/sin intertítulos

agosto 17 y 18

PROGRAMA GEORGES MELIES

Viaje a la Luna (FRA -1902)

El pozo encantado (FRA -1903)

El melómano (FRA -1903)

El verdugo turco (FRA -1904)

El palacio de las noches de Arabia

(FRA -1905)

El secreto del doctor (FRA -1900)

El inquilino diabólico (FRA -1909)

La conquista del polo (FRA -1912)

sin sonido/sin intertítulos

PROGRAMA MAX LINDER
Debut de un astronauta (FRA -1909)
Max y la inauguración de la estatua
(FRA -1909)
En casa del dentista (FRA -1914)
Max actúa el drama (FRA -1915)
Cómo ronca Maximino (FRA -1925)
sin sonido/sin intertítulos
agosto 19 y 20

PROGRAMA D.W. GROFFITH
La villa solitaria (EUA -1909)
El encarecedor de trigo (EUA -1909)
Los mosqueteros de Pie Alley
(EUA -1911)
The New York hat (EUA -1912)
sin sonido
The Lonelade Operator (EUA -1911)
agosto 21 y 22
EL GOLEMI (AALE -1915)
Dir. Henri Galeen y Paul Wegener
sin sonido/intertítulos en alemán
agosto 23 y 24

PROGRAMA CHARLES CHAPLIN
Calle de la paz (EUA -1917)
El vagabundo (EUA -1916)
Peregrino (EUA -1917)
Armas al hombro (EUA -1918)
El conde (EUA -1916)
sin sonido/ intertítulos en inglés
agosto 25 y 26
FROU FROU (ITA -1917)
Dir. Alfredo Antoni
sin sonido/intertítulos en español
agosto 27 y 28
ESPOSOS CIEGOS (ALE -1918)
Dir. Erick Von Stroheim
sin sonido/intertítulos en inglés
agosto 29 y 30
EL AUTOMOVIL GRIS (MEX -1919)
Dir. Enrique Rosas y J. Cess
musicalizada
agosto 31
funciones
lun. a vier. 12:00, 16:00 y 18:00 hrs.
sab y dom. 16:00 y 18:00 hrs.
Sala Fósforo

San Ildefonso no. 43

**CICLO: BOQUITAS PINTADAS
PANTALEON Y LAS VISITADORAS
(REP. DOM. -1975)**

Dir. Mario Vargas Llosa
agosto 1 y 2

BELLA DE DIA (fra -1966)

Dir. Luis Buñuel

agosto 3 y 4

IRMA LA DULCE (EUA -1963)

Dir. Billy Wilder

agosto 5, 6 y 7

CICLO: INGMAR BERGMAN

EL PUERTO (SUE -1948)

agosto 8 y 9

NOCHE DE CIRCO (SUE -1953)

agosto 10 y 11

SONRISAS DE UNA NOCHE DE

VERANO (SUE -1955)

agosto 12

EL SEPTIMO SELLO (SUE -1955)

agosto 13 y 14

CUANDO HUYE EL DIA

(SUE -1957)

agosto 15 y 16

EL ROSTRO (SUE -1958)

agosto 17 y 18

DETRAS DE UN VIDRIO OSCURO

(SUE -1961)

agosto 19 y 20

LA HORA DEL LOBO (SUE -1967)

agosto 21 y 22

EL RITO (SUE -1968)

agosto 23 y 24

LA PASION DE ANA (SUE -1969)

agosto 25 y 26

GRITOS Y SUSURROS (SUE -1972)

agosto 27 y 28

ESCENAS DE UN MATRIMONIO

(SUE -1973)

agosto 29, 30 y 31

funciones: 16:30, 18:30 y 20:30 hrs.

5, 6, 7, 29, 30 y 31/16:30 y 19:30 hrs.

Cinematógrafo del Chopo

Dr. Atl no. 37

Programación sujeta a cambios

TEATRO

ME ENSEÑASTE A QUERER

Autor y Dir. Adam Guevara
con Luisa Huertas, Miguel Flores,
Raúl Bretón, entre otros
mier. a vier./20:30 hrs.
sab./19:00 hrs.
dom./18:00 hrs.

Foro Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Cultural Universitario
FEDRA
con Ofelia Medina, Tara Parra, Jorge
Antón, Héctor Godoy, entre otros
mier. a vier./20:30 hrs.
sab. 20/19:00 hrs.
dom./18:00 hrs.

Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario

QUERIDO DIEGO,
TE ABRAZA QUIELA
Dir. Arturo Sastre B.
Original de Elena Poniatowska
Versión teatral de Víctor Hugo Rascón
con Vera Larrosa y Fucsanta Zertuche
mier. a vier./20:30 hrs.
sab./19:00 hrs.
dom./18:30 hrs.
Teatro Santa Catarina no. 10
Coyoacán

DANZA

TEMPORADA "ESTRENOS 88:
LO MAS RECIENTE

PIURPURA
Dir. Silvia Unzueta
jue. 4 y vier. 5/20:30 hrs.
sab. 6/19:00 hrs.
dom. 7/18:00 hrs.

TEATRO DEL CUERPO

Dir. Farahida Sevilla
jue. 22 y vier. 12/20:30 hrs.
sab. 13/19:00 hrs.
dom. 14/18:00 hrs.

ROSA ROMERO

jue. 18 y vier. 19/20:30 hrs.
sab. 20/19:00 hrs.
dom. 21/18:00 hrs.
Sala Miguel Covarrubias
Centro Cultural Universitario

DANZA CONTEMPORANEA LA RUEDA

Dir. Georgina Martínez
sab. 6 y 13/13:00 hrs.
Museo Universitario del Chopo
Dr. Enrique González Martínez no. 10
Col. Sta. María la Ribera

RADIO

VENTANA AL MUNDO
por Las Embajadas en México y
Radio UNAM
lun. 1/12:30 hrs.

ESPACIO UNIVERSITARIO (en vivo)
por Jaime Litvak
lun. 8/8:30 hrs.

LA GUITARRA EN EL MUNDO
por Juan Helguera
lun. 15/17:30 hrs.

FORO ABIERTO (en vivo)
por la Coordinación de
Comunicación de la Facultad
de Ciencias Políticas y
Sociales de la UNAM
lun. 22/21:00 hrs.

MUSICA POPULAR
INTERNACIONAL
por Antonio Bermúdez y

Museo Estrada
jun. 29/17:00 hrs.
BITACORA DE COMUNICACION
por Florence Toussaint
mar. 28/3:30 hrs.

MUSEOS EN EL AIRE
por Raquel Tibol
mar. 9/14:00 hrs.

EN LA CIENCIA
por el Centro Universitario de
Comunicación de la Ciencia
mar. 16/17:15 hrs.

ATMOSFERAS SONORAS
por Arturo Vega
mar. 23/18:30 a 19:00 hrs.

**EN BUSCA DEL HOMBRE
NUEVO-NICARAGUA**
por Thelma Gerardo Allaz
mier. 10/13:00 hrs.

POR EL SENDERO DE LOS LIBROS
por Gilda Waldman
mier. 17: & 14:00 hrs.

INTERPRETES DE VANGUARDIA
(retransmisión)
por Fernando Álvarez del Castillo
mie. 24/19:00 hrs.

LA UNIVERSIDAD Y SU SALUD
(en vivo)

por la Facultad de
Medicina de la UNAM
jue. 11/11:00 hrs.
EN LA CIENCIA

por el Centro Universitario de
Comunicación de la Ciencia
jue. 18/17:15 hrs.

ROCK MARGINAL
por Walter Schmidt
jue. 25/17:30 hrs.

**OODO KOGÉN- LA COLINA DE LA
TIERRA AMARILLA**

por Fijfio Miyajima
vier. 5/19:00 a 20:00 hrs.

TERCER CURSO DE REDACCION
(Termina el 19 de agosto de 1988)
por Luis Adolfo Domínguez
vier. 12/19:00 hrs.

FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA
por Mtro. Ricardo Guerra
vier. 26/15:50 hrs.

NUEVAS PARTITURAS

por María Kuri Allana
sab. 6/16:00 hrs.

PALIQUES Y CADECEOS
por Tomás Mojaro
sa. 13/11:30 hrs.

RADIO-TEATRO (retransmisión)
por Radio UNAM
sab. 20 y 27/19:30 hrs.

**INTRODUCCION AL FOLKLOR
MUSICAL** (retransmisión)
por Irene y Arturo Warman
dom. 7/11:00 hrs.

**ORIGEN Y DESARROLLO DE LA
MUSICA NEGRA EN AMERICA**
(retransmisión)

por Lilian Mendelssohn y Felipe
Orlando
dom. 14/9:30 hrs.

RITOS LATINOAMERICANOS
(retransmisión)
por Ricardo Pérez Montfort
dom. 21/17:00 hrs.

CONCIERTOS DE LA OFUNAM
por la Orquesta Filarmónica de la
UNAM

(retransmisión)
dom. 28/12:00 hrs.

EXPOSICIONES

CORAL REVUELTAS

Instantáneas de ausencia a Elina
grabado
hasta el 13 de agosto
Galería Principal

SALVADOR LOPEZ "EROTICA"

Dibujos, papel picado,
polarizaciones de luz,
Galería del Lago
hasta el 14 de agosto

FOTOGRAFIA
Enrique Villasciur

hasta el 20 de agosto
Galería de fotografía
Nacho López
Casa del Lago

Antiguo Bosque de Chapultepec

GRABADO MONUMENTAL
de Luz María Quezada y
Carolina Alucio
Inauguración mier. 3
de agosto/19:00 hrs.

**EXPOSICIONES INDIVIDUALES
DE FOTOGRAFIA DE:**
Vida Yovanovich y Eugenia Vargas
inauguración mier. 3
de agosto/19:30 hrs.
Museo Universitario del Chopo
Dr. Enrique González
Martínez no. 10
Col. Santa María la Ribera

SATIRA, HUMOR Y REFLEXION
obra mural de José Gómez Rosas
hasta el 16 de agosto
lun. a vier. a 10:00 a 19:00 hrs.
Museo Universitario de
Ciencias y Artes
Explanada de C.U.

CONFERENCIAS

**LOS JUEVES ECONOMIA
SOLUCION ACTUAL Y
PERSPECTIVAS DE LA
DEUDA EXTERNA**
Mtro. Martín Castañeda Infante
jue. 4/18:00 hrs.
**LAS DEVALUACIONES DEL PESO Y
SU IMPACTO EN EL NIVEL DE VIDA**
Mtro. Joaquín Vela
jue. 11/18:00 hrs.
**ESTRUCTURA ECONOMICA DE
MEXICO**

Mtro. Tomás Irena Estrada
jue. 18/18:00 hrs.
**EL PACTO DE SOLIDARIDAD
ECONOMICA:
CAUSAS Y EFECTOS**
Mtro. Javier Cabrera Adame
jue. 20/18:00 hrs.

**LOS VIERNES CIENCIA
CONSERVACION DE NUESTRA
FAUNA**
LOS PERICOS
Biol. Carlos Carmona
vier. 5/17:00 hrs.
EL CONDOR
M.V.Z. Vladimir Tovar Sánchez
vier. 12/17:00 hrs.
AGUILA REAL
M.V.Z. Gerardo López Isafas
vier. 19/17:00 hrs.
EL PAVON
M.V.Z. Ignacio Padilla Padilla
vier. 26/17:00 hrs.
Antiguo Colegio de San Ildefonso
San Ildefonso no. 43, primer piso
Centro

CICLO: ¿QUE SON LOS FOSILES?
PLANTAS TERRESTRES
por Dr. Reinard Weber Gobel
sab. 6/11:00 hrs.
LOS VERTEBRADOS
por Dra. Marisol Montellanos
sab. 3/11:00 hrs.
LOS INVERTEBRADOS
por Dra. Gloria Alencaster
sab. 27/11:00 hrs.
**UN VISTAZO AL MUNDO DE LOS
MICROFOSILES**
por M. en C. Ana Cecilia Tomassini
sab. 27/11:00 hrs.
Museo de Geología
Jaime Torres Bodet no. 176
Col. Sta. Ma. la Ribera

NOVEDADES

MATEMATICA

MATEMATICA

NUMERO 56

De venta en el piso principal de la Torre de Rectoría, C.U.
y en las principales librerías

COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL UNAM

FESTIVAL EL NIÑO Y LA MUSICA

Regina Cohen

Lograr que los niños se familiaricen con buena música no es tan fácil. El asunto se dificulta con el bombardeo de cancioncitas comerciales supuestamente aptas para un público infantil.

Por fortuna, "de todo hay en esta vida del señor", y ante la opción comercial han surgido grupos dedicados a brindarle a los niños alternativas frescas y recreativas en lo que a la música se refiere.

Tres de estos grupos -Musicante, Los Hermanos Rincón, y Cántaro- se presentarán en el Festival El Niño y la Música, organizado desde hace varios años en tiempo de vacaciones escolares por la UNAM. Las presentaciones ofrecidas por Musicantes el 6 y 7 de agosto, las de los Hermanos Rincón el 13 y 14 de agosto, y las de Cántaro el 20 y 21 de agosto se realizarán en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario a las 12:30 horas.

El objetivo del festival -explica Manuel Hinojosa- "elegimos a estos tres grupos que presentan innovaciones escenográficas, de actuación, y de música inclusive".



CANTARO

Musicante se conformó como grupo de concierto en 1980. Los fundadores - Guillermo Diego y Norma Chargoy- decidieron en 1986 hacer del grupo una compañía de teatro musical, creando así la puesta en escena de Triki-triki-trán.

El espectáculo significó un reto para el grupo, ya que al decir de Guillermo Diego, "no quisimos presentarnos como tradicionalmente se presenta un concierto didáctico para niños; el músico que sale de corbata, que explica su instrumento, pero donde no hay juego ni acción, y el niño se aburre muchísimo".

Es así como Triki-triki-trán se presenta como una introducción a la música para niños donde además de la música se incorporan otros elementos: vestuario, iluminación especial, desarrollo escénico.

"El resultado -dice Diego- es que los niños, al participar activamente jugando, se sienten mucho más motivados y nosotros logramos algo más vivo: adentrarnos en el universo del niño".

En Triki-triki-trán "los elementos escenciales con los que se hace la música: melodía, ritmo, armonía; los instrumentos: de afileto, de cuerda, de percusión, y sus características no se le ofrecen al niño como en una clase -explica Diego- sino que creamos una serie de historias y de anécdotas en el escenario donde vamos abordando cada punto. Por ejemplo, para enseñar lo que es el ritmo, hacemos una tarea escénica con metrónomos... jugando, creando una historia, una atmósfera mágica".

Musicante les ofrece a los niños música original o fragmentos de autores clásicos, así como canciones de Cri-cri o de los Hermanos Rincón. El grupo ha participado en dos ocasiones en el Festival Internacional Cervantino, y en otros foros importantes como el Auditorio Nacional; cuenta con dos discos de larga duración: "Buscando un tesoro" y "A los cuatro vientos", mismos que han sido utilizados en radio y televisión.

"En general -afirma Diego- la actitud de los músicos llamados serios es despreciar el trabajo dedicado a los niños, porque piensan que el hecho de maquillarse o disfrazarse o tener un desenvolvimiento escénico, al cual no están acostumbrados es como rebajarse. Por otra parte, los empresarios no arriesgan, van simplemente a los niños como posibles consumidores y el resultado de ello es lo que actualmente es-

HERMANOS RINCÓN



tá en cartelera: funciones que les garantizan económicamente, independientemente del mensaje que tengan o de lo que puedan aportar".

A los Hermanos Rincón también según nos dicen: "los mueve la necesidad de proporcionar a los niños una alternativa que no sea comercial". Los hermanos constituyen un grupo familiar que compone y canta canciones para niños desde 1971. Actualmente se ha incorporado al grupo más miembros de la familia Rincón, incluidos los hijos de los iniciadores, que entonces eran César, Valentín, Eréndira y Gilha. "La cantante casi nunca ha sido de la familia -dice Eréndira-, actualmente se llama Lucía, quien "no sólo canta bien sino que se amolda a lo que es el grupo y al tipo de comunicación que hacemos con los niños".

El trabajo que presentan los Hermanos Rincón es básicamente musical: en él intergran al público mediante un diálogo, la actuación, y un espectáculo de íntima relación con la letra de cada canción: el niño Robot, el Changuito recatoletero y otros.

"Hemos tratado de mantener en nuestras presentaciones trabajos que no sean impactantes y facilistas -explica Eréndira-, queremos proporcionarle a los niños cosas artísticas y bellas.

Para lograrlo, el grupo se ha preocupado por conocer realmente a los niños: sus intereses, sus necesidades.

- ¿A qué necesidades se refieren? preguntó.

Andrés Rincón da un ejemplo: Hay títulos de canciones infantiles como "Súbete a mi

moto", dirigido a niños que no tienen moto, ni son niños... ¡sino jóvenes! Queremos satisfacer el espíritu de poético del niño, sus fantasías.

- ¿Pretenden ser didácticos?

No se puede caer en acartonar la información que se le da a los niños haciendo rígida la comunicación: "Yo te enseño, tú aprendes" -sentencia Eréndira. Aunque sin tratar de ser didácticas, algunas canciones espontáneamente lo son. Por ejemplo, en "Las canciones del abecedario" (una canción por letra) se alude indirectamente a la ortografía: "La b grande y la v chica/ se empezaron a pelear/ por meterse en las palabras/ que veían al pasar/ Su mamá la ortografía/ las palabras repartía"... y la mamá hace la descripción de la repartición.

- ¿Están peleados con lo didáctico?



MUSICANTE

Cántaro inició sus actividades en 1979. Se ha presentado en todas las delegaciones políticas, en teatros, escuelas y festivales populares. Han grabado dos discos y está por salir el tercero con producciones originales del grupo que recogen sus vivencias desde que iniciaron sus espectáculos.

- ¿Porqué cántaro? Platicamos con Lorena Gelovius y José Luis González, dos de los cinco integrantes del grupo.

- ¡Porque nos gusta cantar!

- Porque ¡el cántaro canta!

- ¿Cuál es la esencia de sus espectáculos?

- Nos gusta jugar -dice Lorena. No pretendemos ser didácticos aunque finalmente resulta así. Con los niños estás siendo didáctico cuando los induces a imaginar. Los niños jugando, aprenden todo rápido, fácil, contentos y motivados.

- Por eso decidimos complementar las canciones con imágenes, con estímulos visuales y de juego: incluso títeres de mano, elementos de escenografía y actuación producidos todos por nosotros -añade José Luis.

Respecto a la música -explica José Luis- antes normalmente en los formatos para música de niños (salvo Gabilondo solter) se tocaban patrones muy sencillos, repetitivos, tediosos.

- Los niños son capaces de asimilar un ritmo complicado...- afirma Lorena.

- Incluso de crear su propia música. De los propios niños tomamos los patrones que nos van a dar los lineamientos para hacer la música y la letra de las canciones. Ellos son los que dictan las reglas del juego- asegura José Luis.

No en balde canta el "Tema de Cántaro":

- No, dice Andrés-. En todo caso, con lo que estaríamos peleados es con que todas las canciones tuvieran la misma temática, tanto en letra como en música... con que todas fueran didácticas. Esto para no enajenar al niño. Estoy de acuerdo en que no ganen música disco, pero no en que sea lo único que escuchen.

De esta preocupación por sensibilizar al niño hacia todo tipo de música han surgido ya 100 composiciones, entre las cuales existe gran variedad de ritmos, "desde rock hasta las rancheras pasando por todo, incluyendo música sudamericana". Su labor ha quedado plasmada en nueve discos de larga duración y un álbum doble. Esta producción incluye canciones de su autoría y canciones de la lírica tradicional mexicana.

"Cuando se te ocurra/ que puedes volar./ y el cielo alcanzar/ o conocer lugares mágicos/ donde jugarás/ canta con nosotros/ este es el lugar".

El festival del niño y la música es una buena opción entre las ofrecidas por la UNAM para la creación y sensibilización infantil. La música a través de tres dignos exponentes se convierte así en vía para la convivencia, el aprendizaje y el vuelo de la imaginación.

PALINDROMOS

Alejandro Herrera Ibáñez

¿ LOS ANAGRAMAS AMARGAN
AL SOL?
NO, LOS ANAGRAMAS
AMARGAN A SOLÓN
NI LOS ANAGRAMAS
AMARGASN A SOLÍN
SI, LOS ANAGRAMAS AMAR-
GAN A SOLIS
SÍ, SÍ, LOS ANAGRAMAS AMAR-
GAN A ISIS

¿SERÁ MAROMA
O AMOR A MARES?
¿ AMOR A MARES?
¡SERÁ MAROMA!

LA RUEDA EN EL CHOPO

Esther Martínez Luna



Entrevistamos a Georgina Martínez, coreógrafa y directora del grupo de danza contemporánea La Rueda, de la ENEP Acatlán, con motivo de las funciones que dará su grupo los días 6 y 13 de agosto en el Museo del Chopo.

- ¿Cómo surge y qué es La Rueda?

- La Rueda es el grupo de danza contemporánea que representa a la ENEP Acatlán. Cuando se formó esa escuela en 1975 ó 76, Angeles Mastretta trabajaba en el Departamento de Difusión Cultural y tuvo la idea de generar talleres en las distintas disciplinas. Se crearon talleres de danza contemporánea, dirigidos por la Maestra Carmen Castro. De éstos salió un grupo que se interesó muchísimo por la danza contemporánea, incluida yo. Empecé a estudiar allí y poco a poco los talleres fueron creciendo, las necesidades del grupo eran mayores y el interés de los coreógrafos y estudiantes también. La ENEP decide tener un grupo representativo de danza contemporánea y éste toma el nombre de La Rueda, dirigido hasta 1985 por Carmen Castro, quien muere en el terremoto. El grupo pasa por una etapa de dirección colectiva y casi llega a desaparecer. Es entonces cuando yo, hace un año y medio o dos, tomo la dirección y empiezo a reestructurar, primero, lo que habían sido los talleres de danza, que surgen a nivel estudiantil. Gente que de alguna manera había estado ligada a los talle-



res de danza, empezamos a agruparnos; estábamos interesados en continuar con el grupo en forma más profesional; gente muy joven, bajo mi dirección. Decidimos continuar con el nombre de La Rueda, que era ya conocida, y con una línea de trabajo en muchos aspectos parecida a la de la maestra Castro, pero en mucho diferente, porque ya estábamos viviendo otra época y otras necesidades en la expresión dancística.

- ¿Quiénes integran la Rueda?

- Somos un grupo pequeño de seis bailarines: Víctor Reyes, Jairo Astorga, Vicente Silva. Ahora, como nosotros tenemos talleres de danza contemporánea, con más de 70 estudiantes, en las coreografías donde se requiere un número más amplio de personas, participa con nosotros la gente más avanzada, y con más interés. Trabajamos los 6 bailarines, yo como directora y coreógrafa, yo como directora y coreógrafa, más un grupo de gente que nos ayuda en cuanto a música, escenografía y diseño de vestuario. Estamos trabajando en las próximas producciones con música en vivo, a cargo de Alejandro Velasco y escenografía del pintor mexicano Felipe Ehrenberg.

- ¿La Rueda está subsidiada de alguna manera por la ENEP Acatlán?

- La Rueda forma parte del complejo cultural de la ENEP Acatlán. Ahora, la crisis no le permite a la Universidad subsidiar tantos grupos. El apoyo consiste en dotarnos de espacios; creo que tenemos dos salones muy bonitos, de los más bonitos de la Universidad; muy bien acondicionados, grandes, uno con dimensiones de teatro, donde realizamos los ensayos, y otro más pequeño, para clases. Tenemos el salario de maestros, no sólo el mío, sino el de dos ayudantes que dan clases. A través de la Universidad conseguimos algunas funciones en Casas de Cultura o con el ISSSTE, y se genera un pequeño ingreso, usado básicamente para la producción de nuevas obras. También, con la ayuda de todos los bailarines, hacemos bazares, fiestas y miles de cosas para complementar el presupuesto.

- Hablamos de las coreografías que el público podrá ver en el Chepo.

- Ahorita todas las coreografías que vamos a presentar son más; tres estrenos. Una es Fábula de la Desesperación, estreno en México, que presentamos en octubre pasado, en una gira en Chicago. Es una obra urbana; el trabajo del grupo se caracteriza por ser muy ciudadano. La Fábula tiene música de compositores mexicanos y norteamericanos que hacen música minimalista, y utilicé ésta para hablar de los sentimientos que se generan al vivir en una ciudad como México, del conflicto de la soledad, la histeria, la relación entre hombre y mujer. La obra va de lo cómico a lo trágico y tiene partes muy poéticas.



Supuestamente está pensada para espacios libres, para poder presentarla tanto en teatros como en el parque o en una calle. Tenemos otro estreno con el que abrimos el programa. Es una especie de collage sobre la historia de la mujer en América Latina. Es toda una serie basada en textos literarios de Eduardo Galeano y Octavio Paz, con base en los que reconstruí imágenes de mujeres, primero del México prehispánico, y luego de todo lo que fue con la Conquista y la colonia en México; por último doy lo una visión hasta la época contemporánea. Utilizo música de Antonio Zepeda, así como mexicana y de algunas cantares contemporáneos. La otra obra que vamos a presentar, Guerreros, es más abstracta y se sale un poco de mi estilo; manejo la idea del movimiento puro, movimiento en sí; la música es de Jorge Reyes, que fusiona la electrónica con instrumentos prehispánicos y me gusta mucho. La obra presenta un trío de hombres cuyo solo movimiento habla de lo que sienten dentro, en su espíritu guerrero, básicamente. Posiblemente presentemos parte de otro trabajo, Calles, dedicado precisamente al Centro de la ciudad de México. Esto es lo que bailaremos en el Chopo y que es, para nosotros, muy importante, porque vamos a presentar lo avanzado en el trabajo del último año.

- ¿Cómo se gestan tus coreografías?

- Soy una persona a la que le gusta mucho observar todo lo que sucede a su alrededor, sobre todo en los espacios abiertos. Quizás vivir en el metro centro de la ciudad haya influido, como también el haber vivido en el extranjero, donde me

gustaba mucho andar por las calles y observar a la gente y sus situaciones. Siempre me vienen las ideas a partir de las relaciones de los seres humanos. Todas mis coreografías tienen historia; son muy teatrales, es decir, mi trabajo podría pertenecer a lo que se llama danza teatro. Hay personajes centrales, situaciones y resoluciones dentro del drama que se plantea. Todos los movimientos los busco después y finalmente busco la música; me gusta trabajar con músicos, porque yo les transmito mi idea y ellos empiezan a dar sus ideas musicales en torno al planteamiento que les doy.

- Para finalizar, ¿que más nos puedes decir sobre los bailarines, Georgina?

- Que hay un gran entusiasmo por parte de los bailarines de La Rueda por hacer un trabajo honesto, sin pretensiones de ser diferentes, por el simple hecho de nada más serlo. En nuestro grupo no estamos buscando ser originales, sino plasmar lo que estamos sintiendo ahora por medio de nuestros movimientos. Creo que cuando la gente ve nuestro trabajo se percatará de la bondad de nuestros bailarines.

ME ENSEÑASTE A QUERER

ENTREVISTA CON
Adam Guevara

Ana Rita Tejeda

Mis actores dicen que yo hablo con canciones, quizá por eso surgió el nombre de un bolero para nombrar la obra; el bolero, que es una queja ante una decepción sentimental, tan común en los mexicanos, sería aquí como un canto dolido ante una decepción política. Me enseñaste a querer, sería un reproche al sistema político de este país, señala Adam Guevara, autor y director de *Me enseñaste a querer*, puesta en escena que la UNAM presenta en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

Guevara llega puntual, citó a sus actores a las ocho de la noche. Como el set está en penumbras, apenas se distingue su figura delgada, pero enérgica. Desde que toca el escenario da instrucciones, y altera el resto cubierto por una cabellera y una barba encanecidas, cuando ve que la escenografía presenta fallas. Da instrucciones a los tramoyistas y los deja trabajando, después concede unos minutos para la entrevista sin ocultar que ansía estar dirigiendo los ensayos.

Comienza por explicarnos que la obra surge de la necesidad de hablar de cosas vitales, por eso, cuando no encuentra estos temas



en una pluma mexicana, su necesidad lo empuja a convertirse en director-autor, a trabajar con sus propios actores, sin un guión preestablecido, para lograr, después de cuatro meses de largas discusiones, una obra que exprese las inquietudes del director y de los artistas.

El director de *La mudanza*, *La tercera soledad* y *El camino rojo a Sabalida*, señala que en esta puesta en escena abandona "la estructura dramática establecida para trabajar con personajes, una pequeña historia y circunstancias, sobre todo éstas, en las que se ven envueltos estos personajes que nos dan pie, a mí y a mis actores, para tocar determinados puntos relativos a las inquietudes de la gente que vivimos en un país, en una época determinada, y quienes creemos que el teatro siempre ha sido y es un testimonio de su época".

Guevara se olvida un poco de los ensayos que lo esperan y apunta: "no estoy creando una nueva forma de hacer teatro; esta obra surge de la necesidad de hacer teatro mexicano que hable de las cosas que hacemos hoy en día, parte de esa necesidad porque no tene-

nos ese teatro, no basta con decir ¡que mal estamos!; a mí me interesa saber por qué estamos tan mal. ¿Podemos estar mejor? ¿De quién depende?"

Me enseñaste a querer plantea que "aunque México no tiene memoria, hay hechos que deben recordarse, como los del 68. Han pasado 20 años, y nosotros tratamos de ver a la distancia, con la mayor objetividad y actitud crítica posible, estos sucesos. A grandes rasgos esta es la temática de la obra; de allí surgen los elementos dramáticos, en el seno de una familia de clase media común y corriente, para ver de que manera la vida política de un país se ve reflejada en sus actos".

Los personajes de Guevara no son históricos, él los califica de anónimos pero representativos: "Sabemos que en el 68, miles de estudiantes salieron a las calles, que el 2 de Octubre de ese año murieron muchos jóvenes; uno de ellos está ligado a mis personajes. De esto partimos, era uno cualquiera de los caídos; pero ese cual quiera tenía una madre, un padre; tenía gente a su alrededor. Pudo haber sido un conocido nuestro, parte de un grupo que todavía sufre, esos son mis personajes".

Las inquietudes de un grupo de artistas llegan al público después de 4 meses de trabajo "gracias señala su director a que la Universidad sigue siendo el único lugar donde la posibilidad de experimentación se sigue dando. No hay otro lugar, si planteo este proyecto a un productor particular, lo primero que pregunta es si deja ómnico.

Si lo planteo a otra institución dicen: sí, pero no te vayas a meter con nadie". El teatro es un reflejo de su época. En su momento las obras clásicas fueron eso, hablaban de lo que les dolía; hoy en día no se escribe lo que pasa, y cuando algo nos daña, cuando se quiere hablar de política se recurre a extranjeros que dan su punto de vista, no el nuestro.

Adam Guevara por fin se libra de la entrevista y vuela a los ensayos; son las nueve de la noche. Antes de retirarse, escucha fragmentos de una canción: Me enseñaste a querer/ para mantenerme./ Partiste en mí pedazos mi corazón./ Sólo un favor te pido/ no vuelvas a buscarme./ Ya no seas tan cobarde./ respeta mi dolor...U

PALÍNDROMO

Edipo a Dodot

YA
OÍ
CENSOR
ES AMAR
ILUSIÓN

SU LIRA
MAS EROS
NECIO
¡AY!
TODO DA
O FIDE.

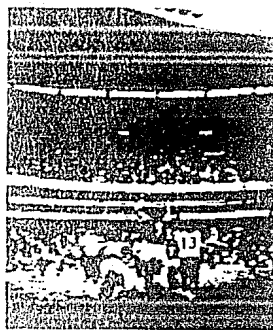
PASEO DE LAS FACULTADES VOLVEREMOS

Daniel García

Sentada en el graderío estaba la Maga, lo mismo rugía que coreaba goyas. En esta final del campeonato de fútbol de este ochenta y ocho tan caclíndecado y tan suspenso gracias a los de pantalón largo con todo y sus corruptelas.

Margarita, estudiante de ilusiones internacionales, como dice su maestro de Ciencia Política, seguía apoyando a los once pumas. La ilusionada le dijo a su compañero, otro iluso por supuesto, lucece igual o peor que cuando vino Doña Chayo, y aclaró que entró a la C.U. invitada por organizaciones estudiantiles y ahí, en la marquesina de la Rectoría, la candidata, toda vestida de negro, se dirigió hacia los dos o tres mil asistentes que resistieron a pesar de la lluvia. Pero también les llovían patadas a España, a Flores, a Negrete y a todos las puntas de parte de las águilas que antaño fueron canarios; estaña evolución, ¿no?

De todo el graderío del estadio Olímpico brotaban como desde un mar embravecido las goyas y los duro, duro contra los excanarios; mientras que el de negro y silbato entre los labios, ignora porqué le dicen mazateno los merolicos futboleros, se



esfotzaba por mantener la calma entre los veintidós jugadores que estaban de los más nerviositos, como alas de mariposa o papalotes abatidos por una ventisca.

Tomando intermupio a la Maga en la mitad de un goya y comentó: qué bonito es el punta de las camisetas, es una U, una copa, la cabeza de un punta y un puño cerrado. Lo del puño, eso sí quien sabe, dijo la internacional, pero la demás, ni da fele. Aunque aclaró que la de la copa es un trofeo y no un culto a las marañillas.

No cabe duda, dijo Fer, que en estas épocas electoreras... y siguió subiendo la voz porque se veía opacada por la gritería; este puntito es el que más gente ha traído a C.U.

Qué te pasa, dijo la Magaza, no hay punto de comparación. Esto es cosa de patadas y a aquello de participación ciudadana, una es afición y la otra convicción... Ah, qué bruto, viste qué faul tan descarado.

Árbitro ciego, vendido, rastreo, chicheero, rata, gaudalla, prieta..., gritó Fer en el más puro tono agudarentoso, como si imitara a Palillo cuando aremetete contra los políticos rateros, usurpadores, explotadores del pueblo, hijos de María

Morales.

Alguien aprovechó el respiro que se da entre goya y goya, para gritarle al nazareno: tú también cobras en Avenida Chapultepec dieciocho.

Cachún cachún ra ra, se seguían escuchando las porras de los universitarios, el rígido de los auténticos, no el maullido de aquellos entes mercenarios, como dice la Maga, díque preparatorianos de la proplejía, la dislalia y la dislexia, según la concepción que tienen los productores de ese programa. Lo único que tienen es muy poca M, como si los estudiantes de bachillerato tuvieran pura M en la cabeza.

Penalty, penalty, gritó el internacional Fer, los pajarracos le manoteaban al nazareno. El nazareno, indignado, tarjetecó a más de dos, y los internacionales se unían al coro de duro, duro, duro.

Flores, dolido y todo, abatió al portero. Pumas, uno, pajarracos, cero; que fueron abucheados por el respetable con el corito de: Uleros, uleros.

Los internacionales charlaban y charlaban de las multitudes futboleras y políticas, de los candidatos y candidotes, de los conocidos, de los aspayenteros, de los ignorados como Gumerinsindo, de los pactadores como Heberto, de los godos con barba, de los chaparritos, de los orejones, de los calvos, del hijo del General, y de otras cosas como la coyuntura, al momento histórico, el colapso político, el final del priato, de una época, otra vez el México de mis recuerdos para algún Susanito líder obrero campesino diputado senador pró-spero industrial ranchero y ganadero y además profesor general y licenciado, discursador de pura verborrécica, repetidor de trabalenguas demagógicos.

Y que pasa el segundo tiempo sin pena ni gloria. Y el domingo ahí estuvieron en el Azteca para ver cómo en ese segundo tiempo cayeron los pumas a pesar de los gritos de la Maga de que ese negro no es de aquí, hay que matar a ese negro. Y nada menos que el tal Zaguinho estaba atrás de la cabina de Ríos, provocando al portero puma, ese brasileño suspendido en el juego anterior, cobrándose a la malagueña, sin nada de ética, sin nada de espíritu deportivo; gracias a esos golpes bajos doblegaron a los pumas, que perdida la frijula se vieron anulados por los doce canarios, once dentro de la cancha y uno tras la portería de los pumas.

Las ilusiones futbolísticas de los internacionales se desmoronaron entre el golpe bajo, el juego sucio, y todo lo demás, mientras que el Fer se preguntaba: Hasta cuándo, señora corrupción. La maga lo tomó con más calma y comentó: Qué gacho, pero como dijeron los hititas... El Fer no se quiso quedar con la duda y preguntó reiterativamente: Qué dijeron, qué dijeron. Elemental mi querido Fer. No capico, dijió el internacional con su mejor acento. Nuevamente arremetió con espíritu investigador y la Maga volvió a remarcar su comentario: Qué gacho, pero como dijeron los hititas. Pues qué dijeron. Volveremos, contestó con toda calma y toda la diplomacia de que era capaz esta Maga estudiante de ilusiones internacionales. Volveremos, dijió Fer.

LOS NUESTROS
DE LA INTOLERANCIA
A LA MANIFESTACION

Francisco Guzmán Burgos





Poco antes de morir, Javier Barros Sierra le confesó a un amigo, que él era en el fondo un puritano, a pesar de la enorme tolerancia que tenía hacia sus semejantes. La frase es importante porque la palabra puritano aparece contrapuesta a tolerante. Tal vez sea una tergiversación decir que Barros Sierra se estaba definiendo como intolerante, y que además le molestaba esa capacidad de captar lo reprochable de los demás. Sin embargo la imagen que de él se tiene es sobria. Es ahí donde entra la contradicción donde encontramos al menos tolerante de los hombres tolerantes; donde no trasciende de él sino la definición justa de los excesos y deficiencias ajenas.

Respecto a su formación, hay que mencionar a su abuelo, don Justo Sierra, fundador de la Universidad. Don Javier y Don Justo son figuras análogas porque han nutrido con su trayectoria la supervivencia de las posibilidades democráticas que han engendrado un país como México.

Quien esto escribe tiene para sí una hipótesis histórica cíclica. Si estuviera aquí Barros Sierra la descalificaría poniéndola dentro de lo que él llamaba el arte

oratorio. Desde hace algún tiempo México ha venido entrando en una suerte de ritmo que provoca que alguno de sus años tenga otro de parecido incomparable seis décadas después. Así, 1987 es gemelo de 1927. En aquel año Alvaro Obregón y Plutarco Elías Calles eliminaron sus contrincantes políticos, matagándoles. En 87 los métodos sólo se han sofisticado. Según esto, en 1989, resultaría una ampliación de 1929, año de la crisis económica mundial. Todas estas especulaciones unen puntos equivalentes de líneas análogas de desarrollo. Cotejemos levemente al Justo Sierra de 1908 y al Barros Sierra de 1968. Cuenta algunos miembros de la generación del Centenario que se les había ocurrido celebrar con una manifestación el aniversario de la iniciación de nuestras Guerras de Independencia. Los estudiantes pensaban llevar antorchas y decir discursos a lo largo del ahora llamado Centro Histórico. Consultaron con los directores de las escuelas. "No hay nada de malo en esto, dijeron, pero tenemos que consultar". Y así pasaron con diferentes funcionarios de Instrucción Pública y Bellas Artes, quienes uno a uno fueron diciendo que no veían nada de malo en ello, pero que tenían que consultar. El ministro, don Justo Sierra, les dijo lo mismo. Y cuando éste pasó a ver a don Porfirio, intrigado por la simpatía que el maestro mostraba hacia los muchachos, pidió que los llevara a hablar con él.

Atención a eso, el célebre dictador era mucho más accesible que Díaz Ordaz (a quien una misteriosa leyenda convierte en su nieto). Después de oír a los estudiantes,

les dijo que hicieran el desfile, pero que tuvieran cuidado porque en el pueblo había atavismos dormidos que, una vez despiertos, no habría ya quien supiera contenerlos. Viene a cuento recordar que, poco después, don Justo sería el único ministro que advertiría a don Porfirio que el pueblo tenía hambre y sed de justicia.

En 1968 los universitarios salen a escena. Luego de la represión de los alumnos de la Voca 5, quienes protestaban por las agresiones injustificadas de los granaderos, y de ocurrida la manifestación que como moraba la Revolución Cubana, el plantel número 1 de la Escuela Nacional Preparatoria sirvió de refugio a los jóvenes durante tres días; otros afirman que el 28 de julio un grupo de porros llevó camiones de ladrillos a la fortaleza dieciochesca, y que desde la azotea le puso una pedrusca histórica al cuerpo de granaderos. Es caso es que, perdiendo todo sentido de la proporción, las autoridades mandaron al Ejército y permitieron que éste rebata abajo una de las puertas del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Sí, entonces entró en muchas cabezas lo que quería decir el adjetivo de autónoma en el nombre de la Universidad. Hacía muchísimo que no se perpetraba algo así. Para ser precisos, desde que Victoriano Huerta convirtió a la preparatoria en cuartel militar no se había visto tal ausencia de materia gris en las autoridades.

Bartolomé Sierra estuvo a la altura de los acontecimientos; a la mañana siguiente izó la bandera a media asta. Ese mismo día comunicó su resolución de manifestar públicamente que los universitarios reproba-



ban al Gobierno por su violenta actitud. Ante tal despliegue de seguridad, de capacidad de disemir dentro de los marcos legales y de autonomía como autoridad, Luis Erbeverría telefonó al maestro Iván Barros Sierra para tratar de inducirlo a que mudara de propósito. Sin embargo, se mantuvo firme en su designio, rompiendo la tradición, varias veces centenaria, de callar y obedecer y no discutir ni opinar sobre los altos asuntos del gobierno. El 10 de agosto encabezó lo que se conoce como la Manifestación del rector, en la que evidenció la separación entre la Universidad que él había construido a crear y el gobierno diazordacista.

Necesitamos demostrar al pueblo de México que somos una comunidad responsable, que merecemos la autonomía, pero no solo será la defensa de la autonomía la bandera nuestra en esta expresión pública; será también la demanda, la exigencia por la libertad de nuestros compañeros presos, la cesación de las represiones.

Estos ideas salieron de un proyecto de nación que aprendió de gente como Lázaro Cárdenas, a quien consideraba su padre intelectual. De su contacto con Adolfo López Mateos, un epígono de Cárdenas, pero

al menos un epígono. De la relación que sostuvo con los peones y los albañiles que le ayudaron a transformar la fisonomía de la ciudad de México. De los lazos creados con los estudiantes, los trabajadores y los maestros de la Universidad, a la que recibió *maltrecha* luego de que se había sacado de la manera más infame al doctor Chávez. Y se subraya la palabra *maltrecha*, porque Barros Sierra emprendió una reforma universitaria con el apoyo unánime de la comunidad. No inventó nuevas estructuras para la comunicación y la expresión política de los alumnos, apuñaló la propia distribución por escuelas. Numerosos profesores abandonaron su mutirio, y en lugar de plantear una carrera con obstáculos, comenzaron a cumplir con el sustantivo de maestro, que, como mago, esconde bajo sus letras la palabra más, y quiero decir el que engrandece.

Barros Sierra puso las bases para el desarrollo de la UNAM a corto y mediano plazo; formó la Comisión de Estudios Administrativos, que echó a andar el presupuesto por programas; incrementó la investigación como nunca se había hecho; se fundaron las revistas Punto de Partida y Controversia; se multiplicaron gigantesca-mente las exposiciones pictóricas y los conciertos de música clásica; se formó la Comisión de Nuevos Métodos de Enseñanza...

Pero lo más sorprendente de todo, es que el equipo universitario de Barros Sierra no era el de un egresado de las facultades "intelectuales". El era un ingeniero que creía en las necesidades de introducir las ciencias sociales en los programas de su

carrera. También cambió los calendarios anuales por los semestrales, y puso en práctica el sistema de créditos con asignaturas obligatorias y optativas, lo que permitió que el alumno participara más activamente en su formación.

Pues todo esto no lo pudo frustrar ni siquiera la toma militar de la Universidad, realizada a mediados de septiembre, a causa de lo cual Barros Sierra firmó una renuncia que contenía cláusulas como las siguientes:

Los problemas de los jóvenes sólo pueden resolverse por la vía de la educación, jamás por la fuerza, la violencia o la corrupción. Esa ha sido mi norma constante de acción y el objeto de mi entrega total, en tiempo y energías, durante el desempeño de la rectoría.

Mas la situación presenta ahora una nueva fase; estoy siendo objeto de toda una campaña de ataques personales, de calumnias, de injurias y de difamación. Es bien cierto que hasta hoy proceden de gentes menores, sin autoridad moral, pero en México todos sabemos a qué dictalos obedecen.

A pesar de eso la Junta de Gobierno, presionada por la amenaza de dimisión hecha por más de mil profesores, rechazó como un solo hombre la renuncia, e hizo que Barros Sierra permaneciera en la rectoría hasta 1970, fecha en la que le ofrecieron reelegirse. El maestro ya no aceptó.

Falleció el 15 de agosto de 1941 en la ciudad de México.

CONCLUSIONES

El proyecto personal de enfocar desde un punto de vista semiológico al diseño editorial, surge de la inquietud de retomar algunos elementos aprendidos en materias de carácter teórico como: teoría del conocimiento, teoría de la comunicación y semiótica.

El objetivo principal de este trabajo era ver lo importante que son estas materias en la formación integral del diseñador, y de la necesidad de manejar conceptos que apoyen y justifiquen el producto del diseño.

Si bien es cierto que la parte práctica en el aprendizaje de nuestra profesión es para algunos la más importante, desde mi punto de vista, ésta no tiene ningún sentido si no se fundamenta en una teoría.

Ya se había dicho que vivimos en un mundo visual en el que los medios masivos de comunicación afectan los hábitos y costumbres de la gente. De acuerdo a investigaciones realizadas, se sabe que un habitante de la ciudad, recibe en promedio 800 mensajes, de los cuales el ochenta por ciento son olvidados. Del 20% restante sólo un 2% producen un efecto en él.

Si como diseñadores queremos que nuestro mensaje sea percibido, tenemos que hacer de la metodología nuestro primer y más importante elemento. Esta metodología, a su vez, tiene que ser resultado de una filosofía de trabajo, de una actitud frente a la forma de hacer comunicación.

Detrás de las mejores agencias de publicidad, existe esta filosofía. Algunos nombres de estas filosofías o estrategias de comunicación son: la dinámica de las creencias, el concepto rector, la propuesta única de venta, el posicionamiento, teoría del cuadrante, etc.

Estos conceptos, independientemente de su significado, tienen algo en común: son el punto de partida para llegar a un concepto final y todos ellos son sinónimo de investigación que responden a preguntas elementales: ¿qué comunico? ¿cómo lo comunico? ¿a quién lo comunico? ¿a qué hora lo comunico? ¿dónde lo comunico? y ¿para qué lo comunico?. La forma de responder a estas preguntas, es una: INVESTIGACION.

La semiología, aún cuando no es algo nuevo, es algo no explotado en toda su dimensión. Peninou hablaba de tres es-

pecialistas en semiología en Francia el año de 1976. Hoy, seguramente habrá muchos más incorporados a agencias de publicidad y despachos de diseño.

Esta tesis de investigación, si tuviera algún eco en un estudiante de diseño que se preocupase más por los temas de teoría sobre diseño y la comunicación, habrá tenido algún sentido.

En cuanto al proyecto gráfico, es tan sólo un intento por aplicar la semiología en un soporte del diseño. La propuesta para una METODOLOGIA más concreta queda abierta.

Ningún estudio semiológico acerca de la imagen es algo acabado; aún estamos en un proceso de búsqueda y perfeccionamiento, incluso de aquellos conceptos básicos que tratan de explicar la comunicación visual bajo un punto de vista semiológico.

La semiología hay que verla como una herramienta teórica más.

No es la única ni la más acabada. Y la garantía en cuanto su objetividad depende en gran medida de su uso cotidiano y disciplinado.

Para quienes iniciamos una vida profesional en el campo del diseño gráfico, el valor de los conocimientos teóricos aprendidos en las aulas, adquirirá su verdadera dimensión cuando tengamos la oportunidad de ver sus frutos en aquellos resultados que esperamos obtener gracias a una estrategia planeada racionalmente.

Finalmente, en esta época de avances tecnológicos y de computadoras -como la que hizo posible la realización de esta tesis y sus imágenes-, el tiempo dará la razón de su importancia al diseñador como gente creativa.

FUENTES DE LAS ILUSTRACIONES

- 1.- Colección de la naturaleza de Time Life, El Hombre Prehistórico, México, 1979, pag. 191.
- 2.- Galere, México, Abril/Mayo/Junio, 1988, pag. 8.
- 3.- Op. Cit. pag. 92.
- 4.- Op. Cit. pag. 37.
- 5.- International Design, U.S.A., May/June, 1988, portada.
- 6.- Op. Cit. pag. 3.
- 7.- Refugiados, España, Febrero, 1988, contraportada.
- 8.- Refugiados, España, Marzo, 1988, pag. 6.
- 9.- Muy Interesante, España, Febrero, 1988, pag. 6.
- 10.- Otro cine, México, Abril/Junio, 1976, pag. 46.
- 11.- Refugiados, España, Marzo, 1988, pag. 6.
- 12.- International Broadcast Engineer, U.S.A., November, 1987, pag. 36.
- 13.- Western's World, U.S.A., February, 1984, pag. 13.
- 14.- Electrónica Hoy, España, Diciembre, 1986, pag. 51.
- 15.- Muy Interesante, España, Marzo, 1984, pag. 49.
- 16.- Obelisco, México, Noviembre/Diciembre, 1986, pag. 25.
- 17.- Computer Design, U.S.A., June, 1986, pag. 84.
- 18.- Muy Interesante, España, Febrero, 1988, pag. 61.
- 19.- Muy Interesante, España, Marzo, 1984, pag. 68.
- 20.- Computer Design, U.S.A., June, 1986, pag. 77.
- 21.- Happy, U.S.A., December, 1987, pag. 22.
- 22.- International Broadcast Engineer, U.S.A., November, 1987, pag. 25.
- 23.- Computer Design, U.S.A., June, 1986, pag. 27.
- 24.- Winds, Japan, July, 1984, pag. 20.
- 25.- Computer Design, U.S.A., June, 1986, pag. 120.
- 26.- Self, U.S.A., October, 1986, pag. 120.
- 27.- Op. Cit. pag. 21.
- 28.- Op. Cit. pag. 190.
- 29.- Op. Cit. pag. 74.
- 30.- Op. Cit. pag. 170.
- 31.- Officiel, France, September, 1982, pag. 88.
- 32.- Op. Cit. pag. 102.
- 33.- Op. Cit. pag. 204.
- 34.- Op. Cit. pag. 195.

- 35.- Op. Cit. pag. 277.
- 36.- Refugiados, España, Septiembre, 1987, portada.
- 37.- Refugiados, España, Marzo, 1988, portada.
- 38.- Magenta, México, Num. 11, 1985, pag. 23.
- 39.- Magenta, México, Num. 15, 1987, pag. 45.
- 40.- Op. Cit. pag. 36.
- 41.- Op. Cit. pag. 15.
- 42.- Op. Cit. pag. 42.
- 43.- Op. Cit. pag. 17.
- 44.- Op. Cit. portada
45.-
- 46.- Op. Cit. pag. 25.
- 47.- Op. Cit. pag. 1.
- 48.- Op. Cit. portada.
- 49.- Op. Cit. pag. 53.
- 50.- Op. Cit. pag. 37.
- 51.- Op. Cit. pag. 17.
- 52.- Op. Cit. pag. 16.
- 53.- Op. Cit. pag. 17.
- 54.- Op. Cit. pag. 18.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes Roland, "Elementos de semiología", Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1973
- Beltrán, Félix, "Letrografía", U.A.M.
- Beuchot Mauricio, "Elementos de semiótica", México, U.N.A.M., 1979
- Bowen Ballinger Luise, "Sign Symbol and form", New York. VNR, p. 190
- Denis A. Dondis. "La sintaxis de la imagen", Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, p. 208
- Doelker Cristian, "La realidad manipulada, radio, cine, televisión, prensa", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, p. 204, colección punto y línea.
- Eco Umberto, "El signo", Barcelona, Ed. Labor, 1976
- Eco Umberto, "La estructura ausente, introducción a la semiótica", Ed. Lumen, Barcelona, 1975
- Eco Umberto, "Tratado de semiótica general", México, Ed. Nueva Imagen + Lumen, 1978, p. 480
- Evans Harold, "Diseño y compaginación de la prensa diaria", Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, p. 179
- Gerstner Karl, "Diseñar programas", Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, p. 110
- Giraud Pierre, "La semiología", México, Ed. Siglo XXI, 1985, p. 133
- González Ochoa César, "Imagen y sentido, elementos para una semiótica de los mensajes visuales", México, U.N.A.M., 1986, p. 184
- Hurlburt Allen, "Publication design", New York, Publicado por Van Nostrand Reinhold Company, 1978, p. 134
- Hurlburt Allen, "The grid", New York, Publicado por Van Nostrand Reinhold Company, 1978, p. 96
- J. Duley Andrew, "Las principales teorías cinematográficas", Barcelona Ed. Gustavo Gili, P. 253, colección punto y línea.
- Jakobson Roman, "Ensayos de lingüística general", Barcelona, Ed. Seix Barral, 1975
- Martín Euniciano, "La composición en artes gráficas", Barcelona, Ed. Don Bosco, 1970, Tomo I, p. 599
- Martín Euniciano, "La composición en artes gráficas",

Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, p. 179
Mc Luhan Herbert Marshall, "La comprensión de los medios como extensiones del hombre", México, Ed. Diana, 1969
Metz Cristian, "Ensayos sobre la significación en el cine", Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972
Metz Cristian, "Lenguaje y cine", Ed. Planeta, Barcelona, 1973
Muller-Drochman Josef, "Sistema de retículas", Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982, p. 179
Munari Bruno, "Cómo nace el objeto, apuntes para una metodología proyectual", Barcelona, Ed. Gustavo Gili, p. 381
Panofsky Erwin, "Estudios sobre iconología", Alianza Editorial, Madrid, 1972
Parramón, José Ma., "Publicidad, técnica y práctica", Barcelona, colec. aprender haciendo, 1979, p. 39
Périmou George, "Semiótica de la publicidad", Barcelona, Ed. Gustavo Gili 1976, p. 226
Ruder Emil, "Manual de diseño tipográfico", Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1983, p. 220
Saussure Ferdinand de, "Curso de lingüística general", Ed. Planeta, 1985, p. 286
Turnbull Arthur T. "Comunicación gráfica, tipografía, diagramación, diseño producción", México, Ed. Trillas, 1986, p. 429
Victoroff David, "La publicidad y la imagen", Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980, p. 115
William M. Ivins, "Imagen impresa y conocimiento", Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1975, p. 232

ESTA TESIS HA DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA