



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas

297106

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO Y UNA PROPUESTA DE ALFABETO BASADO EN UN ICONO PREHISPÁNICO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN DISEÑO GRÁFICO

PRESENTA:

LAURA AVILA SALMERÓN

Director: Luis Enrique Betancourt



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

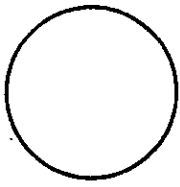
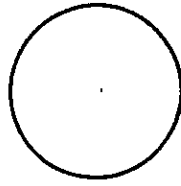
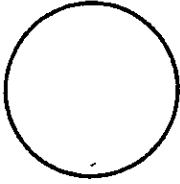


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

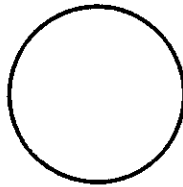
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

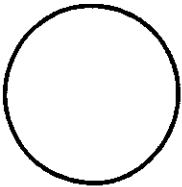
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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



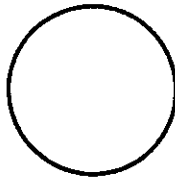
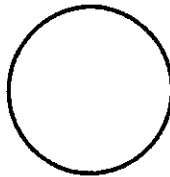
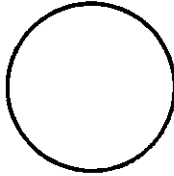
Este proyecto de tesis, no hubiese sido posible sin la ayuda de diversas personas a las cuales tal vez un simple agradecimiento no sería suficiente. Sin embargo deseo dar gracias en primer plano a mis PADRES quienes fueron el inicio de todo lo que soy ahora y quienes me lo han dado todo, a ellos dedico esta Tesis.



Quiero agradecer al profesor LUIS ENRIQUE BETANCOURT, quien dirigió mi proyecto brindándome su tiempo, y de cual puedo decir que fue y ha sido el mejor profesor que he tenido en mis años escolares; asimismo quiero expresar mi admiración y reconocimiento a su trabajo.



A mis hermanos (MAURICIO, LEONARDO, MARGARITA, ADRIANA Y RODOLFO) quienes han apoyado mi carrera y decisiones, sin importar la diferencia de opiniones.



A FRANCISCO, por su compañía y apoyo incondicional.

E

C

I

D

N

I

Introducción

Capítulo I.

Una revisión a la historia del Diseño Gráfico en México. _____ p. 10

-Epoca prehispánica. _____ p. 15

-Establecimiento de la imprenta en México. S. XVI. _____) p. 17

-S. XVII. _____ p. 21

-S. XVIII. _____ p. 22

-S. XIX. _____ p. 25

-S. XX. _____ p. 44

-La Escuela de Artes del Libro. _____ p. 64

-La aportación de algunos extranjeros al diseño mexicano. _____ p. 71

-Diseñando las olimpiadas _____ p. 77

-El progreso del Diseño Gráfico en México. _____ p. 81

Capítulo II.

Los iconos aztecas. _____ p. 96

-Historia general de los aztecas. _____ p. 99

-icono azteca. _____ p. 105

-La lengua náhuatl. _____ p. 106

-Los iconos aztecas: algunas aplicaciones y significados, en tiempos prehispánicos. _____ p. 107

-Arquitectura. _____ p. 110

-Arquitectura. _____ p. 113

-Escultura. _____ p. 115

-Pintura. _____ p. 117

-Cerámica. _____ p. 120

Capítulo III.

Historia de la tipografía. _____ p. 124

-Orígenes y desarrollo de la escritura. _____ p. 127

E
C
I
D
N
I

-La letra. _____ p. 125

-Los primeros alfabetos. _____ p. 130

-Clasificación de los caracteres. _____ p. 130

-Partes que conforman la disciplina tipográfica. _____ p. 130

-Componentes fundamentales de las letras. _____ p. 130

-Anatomía del tipo. _____ p. 130

-Medición del tipo. _____ p. 140

-Líneas y superficies fundamentales de las letras _____ p. 140

-Correcciones ópticas _____ p. 140

-legibilidad _____ p. 140

-Métodos de composición. _____ p. 140

-Alfabeto decorativo. _____ p. 160

-Sugerencias para la construcción de alfabetos. _____ p. 175

Capítulo IV:
Propuesta de alfabeto. _____ p. 180

-Presentación del alfabeto. _____ p. 188

-Reticula _____ p. 189

-Aplicaciones. _____ p. 228

Conclusiones _____ p. 236

Bibliografía general. _____ p. 244

Introducción

El diseño tipográfico es un área poco desarrollada en México, la cual tiene un potencial alto para el desempeño de los diseñadores en México, ciertamente podría decirse que en la tipografía ya no hay nada que inventarse, puesto que hay infinidad de tipos realizados alrededor del mundo, pero, aún así este campo es sumamente fértil para el florecimiento de nuevas y funcionales tipografías, sobretodo, como fue mi propósito, basándonos en nuestras antiguas culturas prehispánicas, que son fuente de una inagotable inspiración.

Esta tesis buscó su razón de ser en el pasado artístico de México, desde los antiguos mexicanos hasta lo que somos ahora, el primer capítulo es un pequeño recuento de cómo fue el desarrollo del Diseño Gráfico en México, tomando en cuenta, a mi punto de vista, como diseño gráfico, desde el arte prehispánico, los libros religiosos del siglo XVI, la prensa en sus diversas épocas, hasta el establecimiento del diseño gráfico como tal, asimismo como Wucius Wong nos dice: "el diseño es un proceso de creación visual con un propósito. A diferencia de la pintura y de la escultura, que son la realización de las visiones personales y los sueños de un artista, el diseño cubre exigencias prácticas. Una unidad de diseño gráfico debe ser colocada frente a los ojos del público y transportar un mensaje prefijado." Así retomando diversas publicaciones, códices, sellos prehispánicos, periódicos, revistas, anuncios, gráficos,

INTRODUCCIÓN

libros, etc.; y haciendo un breve análisis de las mismas, así como de su entorno social, político y temporal, para así poder entender un poco más el desarrollo del diseño gráfico hecho en México; las diversas publicaciones nos dieron una idea de nuestro pasado gráfico, (del cual por cierto somos muchos ignorantes); pienso que si conocemos nuestro pasado como diseñadores, podremos enriquecer el diseño mexicano en el presente.

No sólo tomar las imágenes y ponerlas tal cual sino, analizarlas, entenderlas para darle otra forma y fondo a la manera de hacer nuestro trabajo, así como tampoco dedicarnos a copiar todo lo que viene del extranjero. En el conocimiento de nuestro pasado está el engrandecimiento de nuestro futuro.

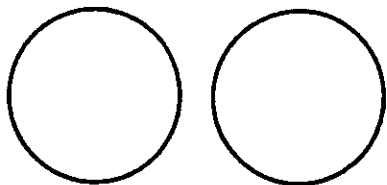
Mi interés en trabajar una tipografía basada en algunas imágenes prehispánicas, reside en la necesidad de aportar un poco a la historia que ha buscado (como podremos observar en el capítulo I), darle identidad a el diseño hecho en México.

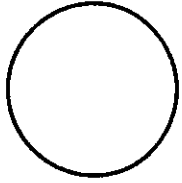
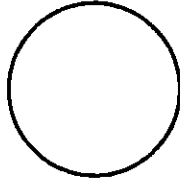
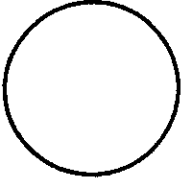
Mi vía de acceso a esto fue por medio del conocimiento de las culturas que antiguamente vivieron en México, para eso escogí a los aztecas, en los cuales se reúne la riqueza artística, social y política de la mayoría de las culturas indígenas de antes; nómadas en un principio y sin tierra fija en donde asentarse, logran a pesar de muchos conflictos desarrollar una cultura, que aún ahora nos sigue asombrando por su grandeza, que ellos reflejaban en toda su vida

cotidiana, y también en la festiva. El capítulo II nos da un recuento de la vida y arte de los aztecas. Dándonos bases para la construcción del alfabeto.

El capítulo III, habla de la historia de la tipografía, su origen y los primeros alfabetos construidos en el mundo, las principales familias tipográficas, algunas de las consideraciones a tomarse en cuenta para realizar un alfabeto. Hice un recuento de las que fueron construidas el siglo pasado y su evolución a partir del 1900, para darnos un entorno histórico de lo último que se realizó de manera general. Para por último presentar en el capítulo IV mi propuesta de alfabeto basado en iconos prehispánicos, del cual su forma básica es circular.

Pretendiendo que esta tesis haya sembrado la inquietud de saber más sobre el diseño mexicano y aportar algo, esta tesis habrá cumplido con uno de sus objetivos.





influencia en el hombre como el diseñador, y que su trabajo pase tan inadvertido."

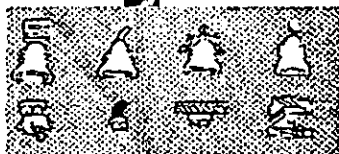
Diariamente, por medio de emblemas, símbolos, carteles, señales y diagramaciones, los diseñadores gráficos modifican, los criterios de apreciación y comprensión visual. Hasta tal punto ha llegado a ser eficaz la proyección de sus creaciones, que se ha ido formando en el público el hábito de considerar válida una imagen, sólo en la medida en que funcione como signo o como símbolo de un estadio cultural.

Este hábito, derivado de la actitud de asociar el hecho visual con la calidad de un producto, institución o marca, conduce muchas veces a olvidar que la imagen puede, por sí misma, ser significativa.





Códice Peresiano (Biblioteca Nacional de París, Francia).
Muestra de que los antiguos habitantes de mesoamérica, tenían habilidades para guardar su pensamiento, por medio de escritos diversos.



Diversos signos fonéticos que los antiguos, usaban en su escritura.



Época prehispánica

1 «El descubrimiento de América en el siglo XV y su conquista en el XVI, pusieron de manifiesto que algunas culturas prehispánicas no iban a la zaga en la elaboración de medios para perpetuar su pensamiento».

Los nativos de América ya fijaban sus ideas en diversos materiales como: el barro, la piedra, muros y en materiales manejables como: el papel amate y la piel de venado, en donde dibujaban ideogramas e incipientes fonemas coloreados con tintas elaboradas a base de pigmentos vegetales, animales y minerales.

En el área mesoamericana el interés por la elaboración de textos, la variedad de su temática y el número considerable de ellos se corrobora no sólo por el testimonio de los cronistas, sino por los códices que se han conservado y en los que se puede observar la riqueza histórica y cultural de los antiguos pueblos de México, que de alguna manera se resumía en una de las últimas culturas más importantes: los aztecas o mexicas, los cuales habían llegado al dominio de un sistema de escritura, en la que empleaban figuras de distinto valor representativo.

2 «Uno de sus signos, los llamados pictogramas, significaban exactamente lo que representaban, otros, en cambio, eran los ideogramas de significado más complejo: representaban ideas, algunas muy abstractas y complicadas como los signos que representan fechas y los que nombran ciudades, pueblos y lugares. Además, su escritura, ya en evolución, empleaba muchos signos que representaban sonidos vocálicos como a, e, o y silábicos como tlan».

Pintores especializados hacían los libros dibujando sobre largas tiras de papel amate, que doblaban como biombos para separar sus páginas.

Sus libros fueron de carácter diversos: históricos, religiosos y administrativos principalmente.

Asimismo el hallazgo de enormes cantidades de sellos hechos de barro cocido en diversas regiones, es prueba de que la práctica de estampar imágenes estaba ampliamente difundida en el México antiguo.

Se empleaban dos tipos de sellos: tablitas cuadradas o rectangulares planas, cóncavas o convexas o bien, pequeños cilindros que permitían una impresión en rítmica sucesión.

Muchos de los cilindros se hallan perforados en el sentido del eje longitudinal, de modo que pasando por ellos un palito o hueso, se podían manejar como un rollo impresor. Los había también provistos en sus dos extremos de asas. Algunos tenían la forma de un pie, y el dibujo se hallaba grabado en la planta.

Estos diversos sellos eran empleados para decorar varias superficies, desde una vasija hasta la misma piel de las personas, sellos que han podido llegar hasta nuestros tiempos, mostrándonos la belleza de sus formas abstractas o naturales.

Así, a pesar de la temprana introducción de la imprenta en México, a escasos años de consumada la conquista, no se impidió que se siguieran produciendo códices durante la época de la colonia. De hecho a estos nuevos códices se les implementaron nuevas cosas, ya no solo fueron figurativos sino que incorporaron la reducción fonética de las lenguas



Códice Borbónico (Biblioteca del Palacio Bourbon, Francia). estos códices son testimonio de los textos indígenas .



Muestra de algunos sellos, los cuales tenían principalmente una función decorativa, usados en diversas superficies.





Recognitum summularum, de fray Alonso de la Veracruz, impreso por Juan Pablos en 1554.



indígenas al alfabeto latino, así como la introducción de palabras en castellano y aún en latín, cubriendo en esta forma tanto la simbología del objeto como la expresión del concepto, preservando asimismo el sistema gráfico que sirvió de memoria a la cultura indígena.

El establecimiento de la imprenta en la época de la colonia.

Siglo XVI

Si bien es cierto que antes de la conquista los indígenas americanos ya conocían diversas formas de estampar sus ideas; la imprenta como tal llega con los conquistadores españoles, quienes sobre la técnica de imprimir sobre papel, letras, tales como las conocemos ahora, tenían un progreso mayor, al de los antiguos habitantes del Valle de México.

A pocos años de consumada la conquista, la Nueva España gozo del privilegio de la imprenta gracias a las gestiones que para su establecimiento realizaron el obispo Fray Juan de Zumarraga y el Virrey Don Antonio de Mendoza.

La primer imprenta establecida en la Cd. de México fue la que estuvo a cargo del italiano Juan Pablos en el año 1539, la cual labora de esta fecha hasta el año de 1560. Históricamente corresponde a Juan Pablos, el honor de ser el primer impresor de México y de América.

Juan Cromberger quien había sido socio de Juan Pablos en España, obtuvo para si, por contrato con el Rey Carlos V. el privilegio de ser el único impresor y abastecedor de libros de la Nueva España, lo que explica que los primeros libros salidos de la imprenta mexicana no ostenten el

nombre de Juan Pablos. Fue hasta 1546, habiendo muerto Cromberger en 1540, cuando Juan Pablos estampa su nombre en los libros impresos en su taller.

Aquella primera imprenta mexicana empezó a funcionar en la llamada «Casa de las campanas» ubicada en la esquina de las actuales calles de Moneda y Lic. Verdad, hasta la muerte de Juan Pablos en 1560.

La producción bibliográfica de aquella primera imprenta fue de abecedarios, cartillas y doctrinas destinadas a la catequización de los indios, libros piadosos y algunos tratados de carácter jurídico.

«De hecho en 1539 se publica el primer libro impreso en América: *Breve y más compendiosa doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana*».

Con la muerte del impresor Juan Cromberger termina en América la concesión otorgada por el rey para monopolizar la producción y venta de libros y así en 1550, el español Antonio de Espinosa establece la segunda imprenta novohispana en un taller ubicado al lado del convento de San Agustín; Antonio Espinosa, introduce la costumbre de usar un escudo especial en dos versiones para sus impresos, en los cuales utilizó gran variedad de tipos góticos, romanos y cursivos y de notas de canto llano, que el mismo fundió.

A partir de entonces, fueron estableciéndose en la capital de la Nueva España otros impresores; sucesivamente, durante el siglo XVI, a partir de 1539, diez impresores laboran en la ciudad de México: Juan Pablos, Antonio de Espinosa, Pedro Ocharte, Pedro Balli, Antonio Ricardo, la viuda de



Casa de las campanas (estado actual), donde según tradición se estableció el taller de imprenta de Juan Pablos.

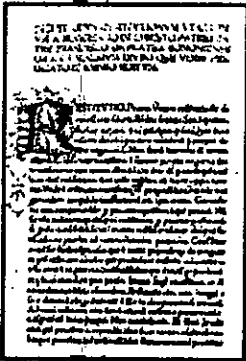


Dos versiones del escudo emblemático que usaba el impresor Antonio de Espinosa para distinguir las obras completas, confeccionadas en su taller.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Vocabulario...de fray Alonso de Molina, impreso por Antonio de Espinosa, en 1571, nos muestra que el contenido típico de aquellas impresiones era generalmente de orden religioso.



Incunable de la Biblioteca Nacional de México.

Ocharte, Cornelio Adriano Cesar, Melchor Ocharte, Luis Ocharte Figueroa y Enrico Martínez, habiendo impreso tan sólo en este siglo, 179 obras.

La temática general de esta primera producción bibliográfica mexicana, fue de carácter religioso ya que la imprenta se introdujo a la Nueva España con el fin de auxiliar a la evangelización de los indios, por ello, los primeros impresos son doctrinas cristianas, artes o gramáticas, vocabularios y confesionarios escritos tanto en lenguas indígenas como en lengua castellana.

El papel de las primeras ediciones (traído generalmente de Europa) era de buena calidad, grueso, con filigranas o marca de agua. Se imprimía con letras de tipo gótico o romano. En las foliaturas se usaron números arábigos y también romanos. Al pie de los pliegos se ponía el registro de la edición por cuadernos.

Siguiendo la tradición española las páginas eran impresas a plana entera, pero cuando se incluían textos indígenas se hacían en dos columnas.

Los libros que se imprimían en la primera etapa de la imprenta, eran hechos de forma casi manual, la estética que tenían era muy europea, y siguiendo cánones establecidos por los primeros impresores del mundo, sus acomodos tipográficos eran en una sola caja centrada, utilizando letras antiguas como: romana, rústica, góticas, unciales, sus acomodos son barrocos, aunque impecablemente impresos, decoraban sus márgenes con diversos motivos naturales o a veces con las mismas letras que rodeaban la caja central formando un margen.

En la primer página y en el colofón eran frecuentemente utilizadas cajas tipográficas en forma de triángulo invertido que daba cierto movimiento a sus composiciones.

«Respecto al tamaño, este se designaba: folio-pliego, doblado por la mitad para formar las hojas, cuarto-doblados en dos, octavo-



Otra muestra de lo realizado en el siglo XVI.



doblados en otros dos, que era el más común, aunque también había en dieciseisavo. La encuadernación era de pergamino, con el título escrito en el lomo en tinta negra, abreviado. Excepcionalmente los libros de coro se encuadernaban en piel con broches de hierro y latón».

Las primeras manifestaciones del grabado están íntimamente relacionadas con el arte de la imprenta, pues las expresiones de los grabadores quedaron casi en su totalidad al servicio de la decoración e ilustración de libros. Papel que al transcurrir de los tiempos el grabado no perdió en la historia de las artes gráficas de México.

Los primeros grabados realizados fueron en madera, y posteriormente se introdujo el grabado en lámina, en sus dos modalidades: la talla dulce y el aguafuerte. Doctrinas y catecismos eran adornados con grabados y viñetas casi siempre en madera, aunque a veces cuando se trataba de asuntos místicos, abiertos en planchas de plomo.

Es importante destacar la utilidad que las imprentas del siglo XVI tuvieron para la empresa de colonización realizada

por España; por medio de la infinidad de impresos religiosos que de ellas salían.

Siglo XVII

Característica fundamental de las imprentas novohispanas, es que desde su fundación se establecieron como talleres de tipo familiar por lo que muertos sus propietarios, pasaban en su mayoría a disposición de sus herederos. A lo largo del siglo, se continuó con los mismos métodos de impresión y grabado que en el siglo anterior principalmente durante las 4 primeras décadas.

«A partir del siglo XVII empieza a expandirse el establecimiento de imprentas hacia diversos puertos del virreinato, la primera de ellas funciona en Puebla en 1640 cuyo primer impreso conocido fue el *Sumario de las indulgencias y perdones concedidos a las cofradías de Santísimo Sacramento* editado en 1642 por Pedro Quiñones».

Así, siguieron imprimiéndose libros de gramática o artes en lenguas indígenas y comenzaron a editarse las «Crónicas» de las ordenes religiosas establecidas en México, así como libros piadosos, sermones, vidas de santos, oraciones, tratados de teología moral y algunas obras de ciencia, recreación, literatura y música. Más de 30 son los impresores de que se tiene noticia, sobresaliendo de entre ellos, Enrico Martínez, Melchor Ocharte, Blanco de Alcázar, Juan Ruíz, Francisco Rodríguez Lupercio, Diego López Davalos, Juan José de Guillena Carrancoso, Francisco Salvago, Pedro de Quiñones, Francisco Robledo y Juan de Rivera, así como la familia de Bernardo Calderón.



Aquí vemos la portada del celebre impreso que reportaba el terremoto que ocurrió en Guatemala, esta publicación fue impresa en la Cd. de México, por Juan Pablos. Fue el primer papel suelto de carácter informativo.

«La difusión del libro en este siglo permite la conformación de bibliotecas institucionales y posibilita la formación de bibliotecas particulares entre las que sobresalen las de Sor Juana Inés de la Cruz y la de don Carlos de Zigüenza y Góngora».

La producción bibliográfica novohispana de esta centuria supera la producción de muchas ciudades europeas, a pesar de que el papel debía conseguirse en Europa, registrándose 1228 títulos de obras mexicanas. En las impresiones, imperó el uso de la letra romana con sus variantes.

Desde su introducción la imprenta favoreció el comienzo y desarrollo del periodismo novohispano.

A partir del relato sobre *El espantable terremoto de Guatemala*, publicado por Juan Pablos en 1541; se imprimieron y circularon multitud de hojas volantes y folletos de aparición irregular, bajo los nombres de relaciones, avanzadillas, noticias, sucesos y gacetas.

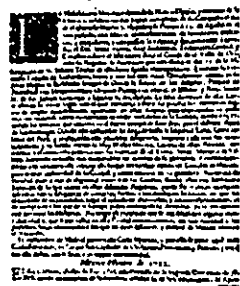
Siglo XVIII

El siglo XVIII se presenta como una época de profundos cambios en todos los ordenes de la vida social, por lo que a la imprenta se refiere, ésta no se mantuvo al margen de tales cambios, sino que se consolida volviéndose más prospera y floreciente.

Durante el siglo, fueron abiertos más de 15 talleres, los cuales contaron con prensas eficaces y de magnífica calidad e incluso algunos trabajaron con modernos equipos importados de Francia y Alemania, tales como las imprentas de planchas intercambiables o de cuadros móviles.



GACETA DE MEXICO
 y noticias de Nueva España por el impresor Juan Castorena y Ursúa
 en 1763



Gaceta de México y noticias de Nueva España, siglo XVIII; fundada por don Juan Castorena y Ursúa, proporcionaba información sobre aspectos religiosos, movimiento comercial y tráfico marítimo, entre otros.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Gazeta de México, su autor fue Juan Francisco Sahagún de Arévalo, continuó con el criterio informativo en la primera Gaceta.

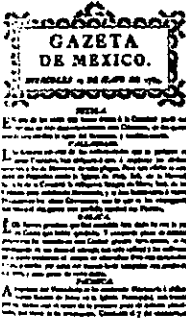
7 «Característica sobresaliente de esta época es también el establecimiento de nuevas imprentas en varias ciudades del interior como Guadalajara (1793), Oaxaca (1720) y Veracruz (1794)».

En este siglo la tradición y la cultura indígenas se incorporaron a los elementos españoles occidentales, siguiéndose en la impresión de libros el estilo barroco, predominante en el arte de esta época, con alambicadas portadas y colofones en letra romana. La temática general sigue siendo de índole religiosa: devocionarios, catecismos, misales, sermones por todo y para todo, panegíricos de sucesos notables, la entrada de un virrey o su "jura", la dedicación de un templo, así como certámenes literarios, fúnebres, derecho, medicina y oratoria.

Buena parte de la producción bibliográfica del siglo XVIII sobresale por su espíritu crítico, su objetividad y científicismo y porque en ella se nota la influencia de las ideas de la ilustración europea.

«Hubo entonces excelentes tipógrafos, entre los que destacan: la viuda de Miguel Rivera, Francisco Guillena y Carrascoso, Diego Fernández de León, José Jáuregui, la familia Hogal y la de los Zúñiga y Ontiveros. Hubo también algunas imprentas institucionales como la del Colegio Jesuita de San Ildefonso, importante por la edición de textos para los estudiantes».

Puede afirmarse que la producción de este siglo fue abundante y variada, distinguiéndose por la inclusión de láminas grabadas en cobre para ilustrar las obras, las cuales son en su mayoría escudos, retratos, planos,



Gazeta de México, presentó mayor variedad informativa, incluyó notas sobre diferentes temas científicos, escritas por los más destacados hombres de ciencia de la época, e introdujo una sección literaria.

agilizar y adoptar nuevas formas, surgiendo así las publicaciones periódicas sistematizadas.

«Las primeras publicaciones periódicas aparecieron en el siglo XVIII, siendo la primera la *Gaceta de México* y *Noticias de Nueva España* (1722), que publicó mensualmente el doctor Juan Ignacio Castorena y Ursúa», la cual aún era impresa en la página completa, y seguía la misma estética que se utilizaba en el diseño de los libros. La siguió la *Gazeta de México* (1728-1742), fundada por Francisco Sahagún Arévalo Ladrón de Guevara y la *Gazeta de México* (1784-1809) de Manuel Antonio Valdés y Munguía.

En la composición se nota el influjo del estilo barroco dominante en el arte de esta periodo. Hasta comienzos del siglo XIX, la tradición tipográfica novohispana se desarrolla de acuerdo con los modelos europeos, principalmente los españoles. Asimismo hasta los albores de la centuria pasada ningún impreso novohispano había escapado al rigor de la censura civil y eclesiástica, la

monumentos y alegorías con estilo predominantemente barroco.

En este siglo también aparecen las primeras publicaciones periódicas que contienen diversas noticias de especial interés para la sociedad de la época, el crecimiento de información origina la necesidad de



cual se aplicaba también a los impresos importados con el pretexto de evitar la penetración de las consideradas, por entonces nocivas ideas de la modernidad.

Siglo XIX

10 «Si para finales del siglo XVIII la imprenta en la Nueva España había alcanzado un nivel de calidad comparable al europeo, al comenzar el siglo XIX los acontecimientos políticos afectan en gran manera el desarrollo de la actividad tipográfica».

La idea de la independencia, que acuciaba a los criollos desde tiempo atrás, tomo forma al encabezar el cura de Dolores la rebelión contra las autoridades virreinales. La importancia de los escritos insurgentes se hizo sentir en la evolución del periodismo que, de meramente informativo, pasó a ser político y polémico.

Los grupos en pugna publicaron numerosos periódicos para defender y difundir sus respectivos puntos de vista. Hidalgo, Morelos, López Rayón, le daban tanta importancia como a las armas. Otro tanto hicieron los realistas a través de la *Gaceta de México* y gran cantidad de periódicos y folletos.

Las publicaciones insurgentes, a pesar de las condiciones adversas y de las etapas de decaimiento de la lucha, lograron su objetivo de dar a conocer los avances y los planes revolucionarios, hasta llegar el entendimiento entre Guerrero e Iturbide y adoptarse el Plan de Iguala. El contenido supera en importancia a la estética de las diversas publicaciones, el hecho de que lo se que decía era más

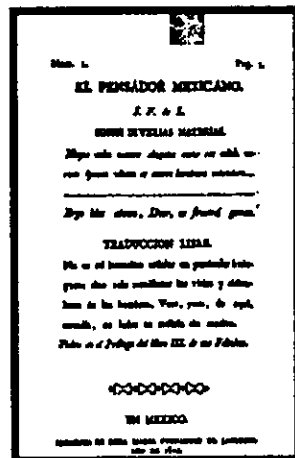
importante al cómo, por eso en el primer cuarto de éste siglo se ven publicaciones compuestas principalmente por letras y pocas ilustraciones.

Durante los primeros años del siglo XIX se lucha por la libertad de prensa, que no es conseguida sino hasta el año de 1812, aunque solo se logra por un breve lapso. Como consecuencia de esto surgen diversas publicaciones esporádicas de crítica política, tales como: *El pensador Mexicano*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, y *El Juguetillo*, del Censor de Antequera.

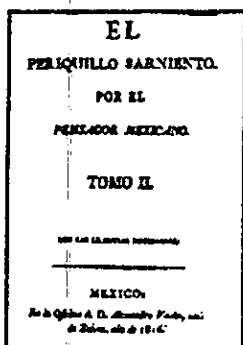
«En el primer cuarto del siglo XIX los acontecimientos políticos (Insurgencia-Independencia: 1810-1821), afectan considerablemente el desarrollo de la imprenta, ya que la situación imperante impide el regular abastecimiento de papel, tinta y otros materiales de importación, necesarios para su funcionamiento, hecho que explica, en parte, la desaparición de algunos establecimientos dedicados a la impresión». Cuatro son las principales imprentas que funcionan durante la primera década del siglo XIX: la de Mariano José Zúñiga y Ontiveros, Manuel Antonio Valdés, Ma. Fernández de Jáuregui y Juan Bautista Arispe, cuya actividad se centraba en la publicación de opúsculos y publicaciones periódicas de diverso contenido.

La elaboración de libros durante este periodo es escasa y de poca calidad tipográfica. Las imprentas se dedican a sacar a luz impresos como son oraciones, pastorelas y otros similares.

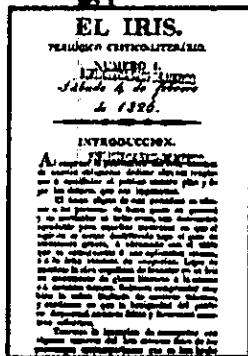
Sin embargo prolifera la producción de textos propagandísticos de los grupos en contienda como son:



El Pensador Mexicano, fue el primer periódico editado por José Joaquín Fernández de Lizardi. Aparecía los jueves y tuvo como propósito exaltar la libertad de imprenta y la constitución de Cádiz.



Portada de la primera edición de El Periquillo Sarniento.



El Iris, considerada como la primera revista ilustrada, contenía información literaria, artística y de novedades. La fundaron Claudio Linati, Florencio Galli y el poeta cubano José Ma. Heredia.

exhortaciones, manifiestos, excitativas, proclamas y otros en favor de los respectivos bandos correspondientes, lo que favorece el desarrollo del periodismo. Es *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, la primera novela mexicana impresa por Alejandro Valdés en 1816, muestra de éste progreso.

Entre el gran número de impresores de ésta primera mitad, destaca la labor realizada por: Herculano del Villar, Recio, Betancurt, José Mariano Villaseñor Fernández, Rafael Rafael, Manuel Ramírez Hermosa, Avila, Massé entre otros.

«Cabe señalar, que en forma paralela a la producción bibliográfica de esta época, se originan otro tipo de impresos como son: programas, carteles, folletines, tarjetas y estampas religiosas, las cuales se estilan de acuerdo a las técnicas de la época así como a los adelantos conseguidos en el arte de imprimir». Todo esto es muestra de que el Diseño Gráfico ya era utilizado desde esas épocas.

Por otra parte, en 1826 el italiano Claudio Linati introdujo en México el arte de la producción litográfica técnica que permite la reproducción múltiple de las imágenes, mediante la cual los libros empezaron a editarse con llamativas ilustraciones. Linati, junto con otro italiano Florencio Galli y el poeta cubano José Ma. Heredia, sacó a luz al año siguiente la primera revista mexicana ilustrada, «*El Iris*, que incluyó en sus páginas lo que puede considerarse como la primera caricatura publicada en México, denominada «*Tiranía*».

La segunda mitad del siglo XIX marca la consolidación del arte tipográfico de nuestro país, el cual queda representado

en los trabajos de tres grandes impresores: Ignacio Cumplido, José Mariano Lara y Vicente García Torres.

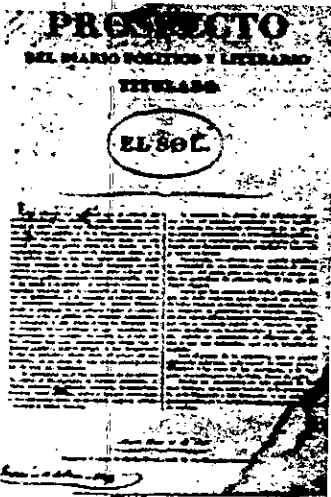
Una vez consumada la Independencia, la prensa gozó de libertad ilimitada. Se editaron numerosos periódicos y folletos y surgieron diversas formas de periodismo popular. Durante la Regencia y el Imperio los iturbidistas, republicanos y borbonistas redactaron distintas publicaciones para defender sus posiciones.

Al ser coronado Iturbide emperador, a la vez que desaparecen los periódicos de oposición, abundan los pasquines; algunos preparan a la opinión pública para el ataque de Iturbide al Congreso.

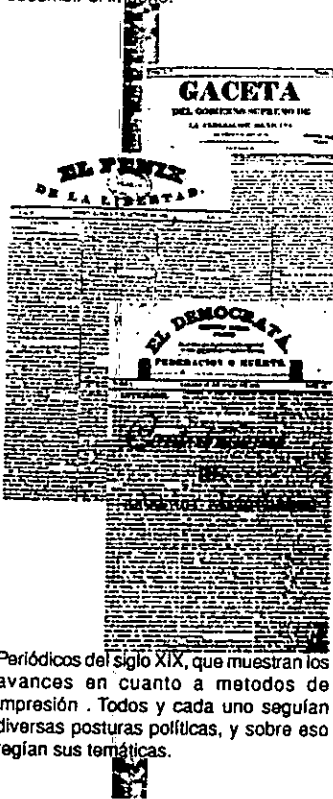
Al disolverse el Congreso y desatarse la persecución de los diputados desafectos al Imperio, se desencadena el movimiento armado. Aparecen panfletos en contra del emperador y otras publicaciones apoyan abiertamente la revolución de Jalapa, acaudillada por Santa Anna. La abdicación de Iturbide en Marzo y la reinstalación del congreso en abril de 1823 provocan activas campañas de prensa sobre las ventajas y desventajas de la república federada. En esta época las logias masónicas se encargan de dirigir los pasos de las publicaciones periódicas.

Después de terminada la guerra de Independencia, la tipografía mexicana intenta recobrar la calidad y el prestigio alcanzados durante el período colonial, las ediciones mexicanas salen de la decadencia en la que se encontraban regresan las buenas ediciones, y, junto con ellas, el uso de tipos como los didots, los egipcios y romanos.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



El Sol, bisemanario de activa oposición a Iturbide, desapareció al ser éste coronado emperador y volvió a publicarse al sucumbir el imperio.



Periódicos del siglo XIX, que muestran los avances en cuanto a métodos de impresión. Todos y cada uno seguían diversas posturas políticas, y sobre eso regían sus temáticas.

En la ciudad de México, se establecen nuevos talleres y surgen nuevas vocaciones inclinadas a esta actividad.

En el año de 1822 Lucas Alamán importa una imprenta de Europa, funda el periódico *El Sol*, el cual estuvo a cargo por mucho tiempo de Martín Rivera, en el cual podemos apreciar una estética de líneas simples, utilizando nuevos tipos de letras dándole un aspecto más vistoso, además se implementan decoraciones para resaltar los títulos, las cajas tipográficas empiezan a dividirse en columnas, dejando márgenes más amplios.

En el año de 1823 comenzó a trabajar la Imprenta del Águila, al frente de la cual estuvo el tipógrafo José Ximeno y de donde salieron las primeras buenas ediciones del siglo, entre ellas el folleto *La libertad*. Poema de José María Villaseñor Cervantes, de estilo Primer Imperio Francés, tipos clásicos y márgenes decorados con litografías.

Cabe destacar que a partir de entonces los tipógrafos empezaron a preocuparse más por rescatar el arte y la técnica de los tipógrafos mexicanos de siglos anteriores.

Aparecen también diversos periódicos siguiendo la estética del periódico *El Sol*, se nota la utilización de cajas de dos o tres columnas las cuales dan más orden a la información, los títulos son resaltados por medio de letras más grandes y de distintas familias, asimismo se les empieza a dar movimiento poniéndolos de manera curva, todo esto se observa en los periódicos: *Gaceta del Gobierno Supremo de la Federación Mexicana* (1823-1827), *El Federalista* (1823), *La Aguila Mexicana* (1823-1827), *El Iris* (1826), *El Observador*

de la República Mexicana (1827-1828), *El Fénix de la Libertad* (1831-1834), *El Demócrata* (1833), etc.

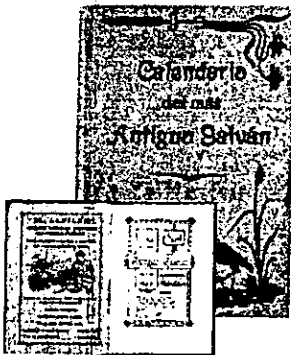
La Constitución de 1824, obstáculo para las tendencias autocráticas de Santa Anna, fue substituida en diciembre de 1836 por las Siete Leyes, que significaron el establecimiento del Supremo Poder Conservador, la supresión de la soberanía de los estados y el abatimiento de las garantías individuales. Ante tal situación resurgió el descontento y abundaron los pronunciamientos liberales.

La situación favoreció las reclamaciones extranjeras hasta la intervención (la «Guerra de los Pasteles» 1838 y la invasión de México por los Estados Unidos 1847).

En este siglo se viven constantes disputas, en el periodo de 1835 y 1843 se registran 31 periodos presidenciales correspondiendo a Santa Anna 8 de estos, el último abarco de abril de 1853 a agosto de 1855. La crisis interna propia de un país en gestación, trajo como consecuencia, entre otras cosas, el agotamiento de los recursos económicos. Sin embargo, a pesar de esto, «la prensa siguió evolucionando y se fundaron entonces algunos periódicos de más larga y memorable trayectoria, como *El Siglo diez y nueve* editado por Ignacio Cumplido, y *El Monitor republicano* editado por Vicente García Torres», periódicos en los cuales se hace uso de cinco columnas para contener la información y esto hace verlos con cierto aire de modernidad, se utilizan para los títulos desde letras helvéticas hasta de fantasía; resaltados además por el



El Siglo 19 y el Monitor Republicano, ambos periódicos editados por Ignacio Cumplido, ejemplo del desarrollo tanto en la prensa como en los acomodos en la información, éstos además implementaron diversas viñetas y tipografías que los hacían más vistosos.



El famoso calendario del Más Antiguo Galván, impreso por Mariano Galván Rivera, el cual comenzó a publicarse en el año de 1826, contenía breves apartados de diversos temas para entretenimiento.



Diario de los niños, periódico infantil con ilustraciones. Su interés radicó en proporcionar literatura amena para los pequeños.

tamaño, también se observa en el periódico *El Siglo diez y nueve*, viñetas que sirven de fondo al título. Existieron otros periódicos como *El Cosmopolita* (1837-43), *La Hesperia* (1840-41), *El Estandarte Nacional* (1843-45), que tenían estética similar a los dos anteriores.

Entre algunos de los tipógrafos más destacados de esta época se encuentran: Juan Ojeda, Mariano Arevalo y Leandro Covarrubias.

«En el año de 1826 Mariano Galván Rivera estableció un taller tipográfico al frente de Mariano Arévalo y empezó a publicar su famoso calendario conocido como el *Más antiguo Galván*, con breves artículos religiosos, científicos, literarios e históricos, los temas de las ilustraciones del calendario alucian temas nacionalistas, e históricamente ligados con el pueblo». Galván utilizaba en sus calendarios infinidad de ilustraciones litográficas, tipos góticos, romanos y Didots, con diseños en sus páginas más limpios y poco profusos.

En 1827, el tipógrafo americano Cornelio C. Shering introdujo los métodos de composición modernos en la imprenta que monto en esta ciudad y que tuvo como impresor a Miguel Gonzales, quien publicara el *Repertorio de Literatura y variedades*, y el *Diario de los Niños*, utilizando los tipos Didots que fueron los tipos predominantes en las publicaciones de la segunda mitad del siglo XIX.

En la década de los treinta no obstante los problemas internos que padecía la administración mexicana, se logra impulsar el desarrollo de la imprenta gracias a la facilidad para importar maquinaria y materiales extranjeros, con

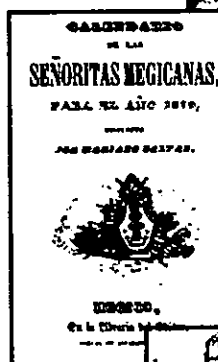
los que se inicia la afirmación de los valores técnicos y artísticos de la tipografía nacional. Asimismo empieza a reflejarse el sentido creativo y estético, propio de nuestro pueblo, en los impresores ya establecidos.

En 1832 principió el establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido, que llegó a estar en continua competencia por el primer lugar entre los impresores con Vicente García Torres y José Mariano Lara entre 1840 y 1860, que fue el periodo que caracterizó a la tipografía mexicana del siglo XIX.

«Cumplido se distinguió tanto por la limpieza y corrección de sus obras, en 1836 obtuvo tipos y punzones egipcios, italianos, Didots clásico, anglicano, normando y nonpareille, así como viñetas, orlas y grabados europeos; publicó los periódicos literarios *El Mosaico Mexicano*, *El Presente Amistoso de las Señoritas Megicanas* y *La Ilustración Mexicana*».

Vicente García Torres compró en 1841 la imprenta de Galván Rivera. Algunos ejemplos de su trabajo son: *El Semanario de las Señoritas*, *El Apuntador*, *El Panorama de las Señoritas*, *El Nuevo Bernal Díaz del Castillo*.

José Mariano Lara fue otro de los tipógrafos importantes de este siglo, de su imprenta salieron obras sobresalientes entre las que se encuentran *la Geografía Universal del general Juan Nepomuceno Almonte*, *el Primer Calendario de J.M. Lara para el año de 1839 arreglado al meridiano de México*, muy limpiamente impreso con tipos nonpareille, *Pablo y Virginia*, impreso con tipos Didots en el que



Portada e ilustración del Calendario de las señoritas megicanas, imprenta de Mariano Galván.



Ilustración de la edición mexicana de Pablo y Virginia, de Bernardino de Saint Pierre, impreso por José Mariano Lara.

existe un perfecto equilibrio entre el texto, las capitulares, viñetas y litografías.

Junto a la producción bibliográfica se genera otro tipo de impresos, tales como programas, carteles, tarjetas, estampas religiosas, folletines, etc.

17«La introducción de la litografía vino a revolucionar los sistemas de impresión. Entre los litógrafos importantes de México debe mencionarse a José María Grácida, uno de los primeros que establecieron un taller».

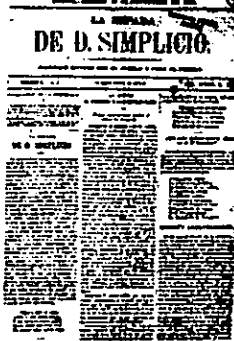
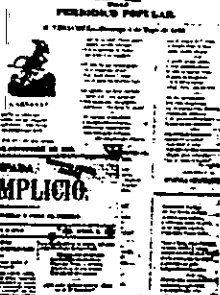
El dominio total del arte y la técnica de la impresión se hace tan notable que la década de los cincuenta está considerada como el apogeo de la tipografía mexicana del siglo XIX.

Aparecen en este tiempo diversas publicaciones periódicas y revistas de humor político que se enfocaban a la crítica del sistema, como es el caso de: *La Espada de Don Simplicio* (1855-1856), el cual era un periódico satírico, *El Tío Cualandas* (1860), que era partidario de la causa de Juárez, el cual era redactado por Guillermo Prieto, y el cual sumaba a sus páginas diversas ilustraciones aludiendo a sus temas; *La Orquesta*, (1861-1877) periódico también de humor político que estaba en contra de Juárez, *La Madre Celestina* (1861), publicación que estaba en contra de la intervención francesa.

En esta etapa los periódicos no dejaron de aparecer y encontramos a *El Republicano* (1855-1856), el cual hacía llegar las ideas liberales al pueblo., *El Estandarte Nacional* (1856-1857), también de ideas liberales, *El Tribuno del pueblo* (1856).



EL TÍO CUALANDAS



La Espada de Don Simplicio y El Tío Cualandas, dos ejemplos de la prensa satírica del siglo XIX.



Surgen por otra parte periódicos que eran realizados a mano, pero que no por esto demeritaban en su presentación, una muestra de tales periódicos es el llamado : *El Atalaya* (1856).

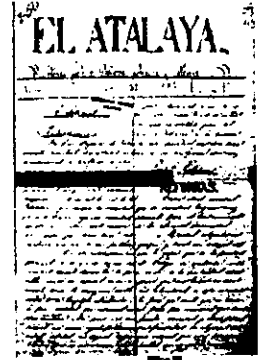
Al iniciarse la segunda mitad del siglo XIX se aprecia la consolidación de la tipografía mexicana, en las obras aparecidas a partir de 1850 se observó un total dominio de la técnica y el arte de imprimir.

«Las prensas planas inglesas del tipo Stanhope, fabricadas en hierro, competían con las francesas del tipo Bresson y Colliot y las cilíndricas de Selligue, que venían a ser las primeras prensas mecánicas llamadas "á brass" y que competían con las europeas en la variedad y cuidado de sus impresiones».

A partir de 1860 mengua parcialmente la calidad de la tipografía mexicana a consecuencia entre otras causas, del retiro casi total de los grandes maestros dentro de estas actividades, siendo por lo tanto pocas las impresiones estimables que aparecen a partir de entonces, sin embargo, el establecimiento de nuevas compañías provocaron un renovado impulso a esta actividad.

El desarrollo tipográfico se impulsa con el establecimiento de compañías impresoras tales como la de J.M. Aguilar y Cia. y la de Díaz y White.

Pese al esfuerzo realizado, a partir de estas fechas son pocas las buenas ediciones que aparecen y entre las escasas imprentas que producen trabajos de buena calidad podemos mencionar las siguientes: la de J. Rivera hijo y Compañía, La de Jesús y Zapiáin, la de la Secretaría de Fomento, La



El Atalaya, es una muestra de algunos de los periódicos manuscritos que en esta época circularon en el país.

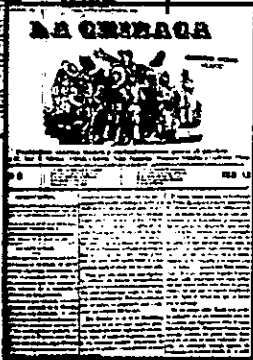
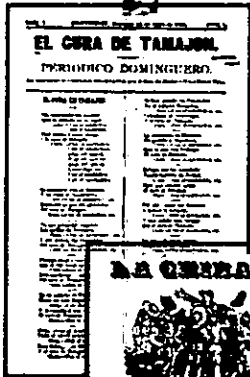


La Orquesta una de las mejores publicaciones satíricas. Semanario de ideas liberales y de oposición al gobierno de Juárez.

de Irineo Paz, Filomeno Mata, La Imprenta Litográfica Latina, la del Ahuizote, la Europea, la del Museo Nacional, la de Victoriano Agüeros, la de Constantino Escalante y la de la Reforma. Por otra parte es en este siglo cuando la imprenta se diversifica en varios lugares más de la República contando con una o varias las ciudades de: Aguascalientes, Campeche, Chiapas, Guanajuato, Cd. Victoria, Culiacán, Durango, Guadalajara, Guaymas, Jalapa, León, San Luis Potosí, Matamoros, Mazatlán, Mérida, Monterrey, Morelia, Oaxaca, Orizaba, La Paz, Puebla, Querétaro, Saltillo, Tampico, Tixtla, Toluca, Veracruz, Zacatecas y Zamora.

En enero de 1861, Juárez retorna a la capital de la República, restituyendo el orden constitucional, pero los conservadores no estaban conformes, ni dispuestos a ceder el poder, acuden a Europa en busca de apoyo y lo consiguen porque el momento es propicio: Estados Unidos está enfrascado en la guerra de secesión, México no paga sus compromisos, Francia piensa que es urgente oponer una barrera al expansionismo norteamericano, y los conservadores mexicanos suplican ser gobernados por un príncipe europeo.

Es cuando empieza el imperio regido por Maximiliano. Por su parte Juárez, a la cabeza de los liberales y del gobierno republicano, no cede en la lucha contra los extranjeros. Durante la intervención, la prensa satírica tiene el importante papel de socavar la reputación del Imperio, de sus autoridades y de sus cómplices franceses y mexicanos; entre estos se encuentran: *La Chinaca* (1862-1863), *El Cura del Tamajon* (1864), *La Cuchara* (1864-1865), *La tos de mi Mamá* (1864), publicaciones de orden político como la mayoría



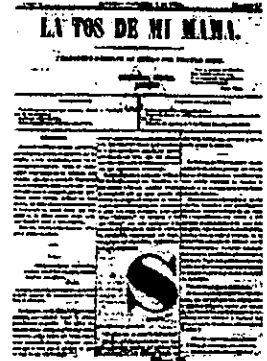
El Cura de Tamajón Y la Chinaca, dos ejemplos de prensa satírica del siglo XIX.

que se difundían entonces; en las que se utilizaban diversas caricaturas para ilustrar sus pensamientos acerca de el imperio, y a favor de las ideas liberales. En *La Chinaca* periódico satírico se hace uso de encabezados con tipografías poco comunes, usando sombra para destacarlas, ilustraciones litográficas en las portadas que ocupan más de una tercera parte de la hoja dándole una sensación de desahogo en las páginas y las cuales se vuelven centro de atención en la página.

En *la Tos de mi Mamá* llama la atención el empleo de grandes capitulares que resaltan en los textos; así como letras que sirven de fondo a los textos utilizados en tonos más bajos.

También encontramos en el periódico *La Sombra*, el empleo de ilustraciones litográficas que puestas antes que el título rompen el orden normal de composición de los textos y las ilustraciones; y junto con este ocupan la mitad de la página logrando un efecto visual sobresaliente. El uso de la sombra en la tipografía del título es también una manera distintiva de enmarcarlo.

Derrotado el Imperio y los conservadores, se espera que el país retome su curso, que se dedique, en un clima de paz, a reconstruir su economía e integrarse interiormente.



La Tos de mi Mamá, bisemanario dedicado a minar, en forma graciosa, la reputación del Imperio. Llama la atención en este ejemplo, la utilización de capitulares insertadas al centro,



Periódico La Sombra, defendió la causa de la Reforma, fue suspendido por ir en contra de los intereses del imperio, sus grandes ilustraciones y sus llamativos encabezados, atraen la mirada.

Juárez, confirmado en la primera magistratura, se rodea de los hombres más capaces y lúcidos para emprender la tarea. Sin embargo, surgen numerosos obstáculos, entre ellos una gran cantidad de militares desempleados y constantes brotes de descontento entre la población.

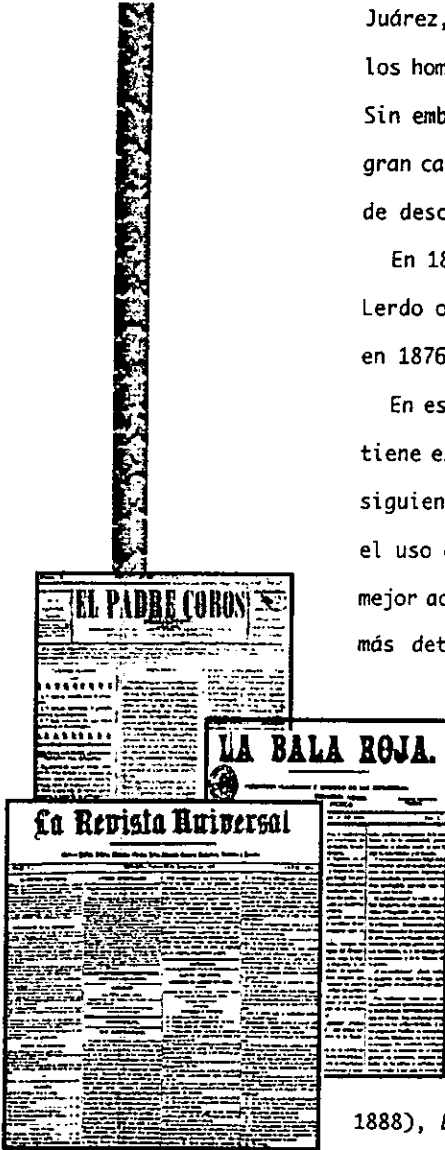
En 1871 se reelige Juárez, quien muere un año después; Lerdo ocupa la presidencia y también pretende reelegirse en 1876, pero fracasa en su intento.

En esta etapa el diseño en los diversas publicaciones no tiene en general cambios drásticos en la forma de hacerse, siguiendo cánones que se establecen anteriormente, como el uso de dos o más columnas como una forma de buscar un mejor acomodo de los textos, la implementación de litografías más detalladas, el uso de plecas y la movilidad en el

acomodo de los títulos, así como la variación en los acomodos de los mismos. En los textos, especialmente en los de los encabezados se empiezan a usar letras de fantasía, y de mayor puntaje.

Como ejemplos tenemos diversas publicaciones como son: *La Revista Universal* (1867-1874), *Las Tijeras* (1871), *El Federalista* (1871-1878), *El Padre Cobos* (1869-1880), *La Bala Roja* (1869), *El Amigo del Pueblo* (1869), *El Socialista* (1871-1888), *El Obrero Internacional* (1874).

Una publicación a la que no puede dejar de mencionarse es la de *El Ahuizote*, el cual era un semanario político con caricaturas, el cual exigía el respeto a las leyes constitucionales y el cual se mantuvo contrario al régimen lerdistista, observamos en sus páginas mucha dinámica en la



Diversas publicaciones del siglo XIX: La Bala Roja, La Revista Universal, El Padre Cobos.

composición, empezando por el distintivo en su título; el cual un pequeño diablillo atraviesa con una especie de lanza, quedando las letras desordenadas. Cabe destacar que esta revista de humor político permaneció por varios años en la vida editorial sobre todo en los tiempos del porfiriato, en los cuales tenían muchas situaciones para inspirar su trabajo, además de que hizo escuela y aún en nuestros tiempos podemos ver algunas publicaciones que siguen su estructura.

Al triunfar Porfirio Díaz los periódicos lerdistas inician la oposición a su gobierno, hecho que provoca el ataque directo a todos los órganos que se manifestaban como desafectos al régimen. Durante el gobierno de Manuel González un buen número de periodistas disidentes son entregados a los tribunales del orden común. Al retornar Díaz a la presidencia la persecución hacia la prensa independiente se vuelve sistemática y alcanza un grado de dureza considerable en el año de 1887, al reformarse la Constitución en sus artículos que prohíben la reelección. La prensa opositora se multiplica y como consecuencia se incrementan los procesos a los periodistas, los cateos y la incautación de las imprentas. En el interior de la República se llega a extremos como el asesinato. Finalmente, abatidos los medios de expresión, se aprueba una nueva reforma al artículo 78 de la Constitución que deja al Presidente en libertad de reelegirse indefinidamente. Los escasos periódicos que aún subsisten denuncian las condiciones de miseria en que viven los trabajadores del



El Ahuizote, semanario político con caricaturas: Exigió el respeto a las leyes constitucionales y se mantuvo contrario al régimen lerdistista.





Portada de El Mundo Ilustrado, ejemplo de las primeras producciones del periodismo industrializado en México.

campo y de las ciudades y el injusto despojo de que son víctimas los campesinos.

19«Hacia fines del siglo empieza la transformación de la prensa, que puede ser calificada de prerevolucionaria. Se ataca abiertamente al gobierno y se difunden ideas liberales, socialistas y anarquistas. Las persecuciones se vuelven feroces, las celdas se llenan de presos políticos; ideólogos y periodistas salen del país y desde el exterior minan el prestigio del porfiriato. La ideología liberal evoluciona del anticlericalismo y de la defensa de las leyes fundamentales mexicanas a la concreción de un sistema de principios reformistas de contenido social».

Hay ciertos rasgos que caracterizaron a esta etapa tan prolongada de la historia de México. En primer término se define al porfiriato como una época de gobierno fuerte y personalista en la que lógicamente se dio el fortalecimiento del poder ejecutivo y un uso efectivo de los medios represores. Congruente con esta primera peculiaridad, se observa una ausencia de prácticas democráticas y de partidos políticos organizados. Los ideólogos y aún los críticos del régimen lo explicaban como un mal temporal subordinado a las metas de paz, orden y progreso que se alcanzarían.

El segundo rasgo que define al porfiriato es el crecimiento económico, fundamentado en la introducción masiva de capital exterior, en la construcción de una extensa red de comunicaciones e infraestructura, en la constitución de un mercado interno y en el auge de una fuerte economía minero-agrícola de exportación.

Por último se caracteriza al régimen de Díaz como un período de paz social, lo que supuso la conciliación entre Estado e Iglesia, motivo de muchos de los conflictos anteriores, así como entre el poder central y el regional representado por caudillo y caciques, a los que supo someter con la concesión pero también con la fuerza. El modelo predominante era el europeo. Expresiones artísticas, proyectos educativos y sistemas productivos se inspiraban en Francia, Inglaterra y Alemania, con un marcado desprecio por lo norteamericano, salvo en lo referente a la presencia del capital de esa nación, que poco a poco fue aumentando su posición.

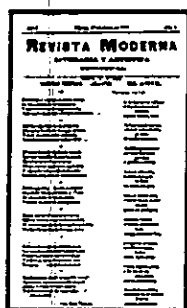
Sin embargo, en la primera década de este siglo el esquema de centralización del poder, auge económico y paz social se vendría abajo, como consecuencia de las presiones cada vez más fuertes, hasta desembocar en una lucha armada que demandaba la participación política de los ciudadanos y la extensión de ese progreso material, concentrado hasta entonces en un grupo reducido de mexicanos y extranjeros.

A finales del siglo XIX se inauguró la etapa del periodismo industrializado en México con la aparición de *El Imparcial* de Reyes Spindola (1896), cuyo taller contó con las primeras rotativas del país, y los primeros linotipos, y del cual también salieron las revistas *El Mundo* y *El Mundo Ilustrado* (1895-1914); en las cuales se nota ya el modernismo al que se aspiraba entonces, llamativos encabezados, y fotografías recortadas que eran rodeadas con el texto tratando de seguir sus formas dándole aspectos diferentes a lo antes realizado. En una portada de *El Mundo* vemos la síntesis



Portada e interior de *El Mundo*, una de las primeras revistas generadas en el seno de la industrialización

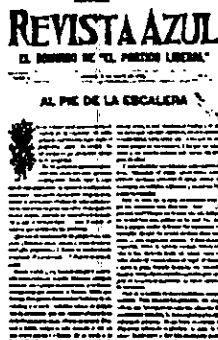
UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Portada de La Revista Moderna, revista de entretenimiento.



El Diario del Hogar, periódico de las familias, se caracterizó por su postura antigubernista al régimen de Díaz.



Revista Azul, aquí confluyeron algunos de los más destacados escritores de la época.

con que resuelven la portada: una ilustración que abarca casi todo la página y el título hecho en tipografía de palo seco, sin tanto amontonamiento de objetos.

En este periodo se multiplicaron las revistas de diverso carácter: científicas, literarias, sociales, de entretenimiento, etcétera, un ejemplo lo encontramos en *La Revista Moderna*, publicación literaria ilustrada por Julio Ruelas, Germán Gedovius y Lázaro Pavía.

En algunas publicaciones se pueden ver infinidad de anuncios que promovían los productos traídos por la modernidad recién adquirida, productos de limpieza personal, de lujo, cigarros, vitaminas etc, era el inicio de una cultura de consumo que daba pie a la cultura publicitaria y por lo tanto al Diseño Gráfico más en forma.

La Revista Nacional de Letras y Ciencias, órgano cultural positivista, Arte y Letras, que se distinguió por la riqueza de sus ilustraciones

El periódico *el Diario del Hogar*, también fue una de las publicaciones que apareció en esta época y en la cual su encabezado hacía alusión como su nombre lo decía al hogar, por medio de la ilustración de una especie de reja, y detalles floridos que transmiten la sensación de una casa, esta revista también incluían ilustraciones insertadas al centro de la página.

Representativas de este tiempo también son la *Revista Azul* (1894-1896), publicación en donde se dieron cita los más notables escritores de la época, y que utilizaba letras capitulares adornadas y de un tamaño considerable con

respecto a los textos normales, su encabezado también busco una tipografía poco común para caracterizarla.

Abundaron de igual manera revistas de humor político tales son los casos del *El Hijo del Ahuizote*, que seguía con las ideas fundamentales de su antecesor, dada su condición de revistas de humor se podían dar el lujo de romper con las normas establecidas para el diseño de las publicaciones.

Frégoli (1897-1899), revista que en la portada estaba realizada en su totalidad de ilustraciones, su título resulta por su acomodo difícil de leer; pero resulta novedosa la forma en que esta dispuesto, como un juego, tal vez por el enfoque satírico de la revista.

En el periódico *El Imparcial*, observamos como a las ilustraciones que están enmarcadas en figuras de óvalo se les da movimiento por medio de inclinarlas y sobreponerlas, la manera de hacer el diseño de las diferentes publicaciones que salen a la luz en estas últimas décadas del siglo XIX, se dan más libertad de acomodos, de diseño de letras, llevando a cabo de alguna manera su idea de la modernidad en la que se encontraban.

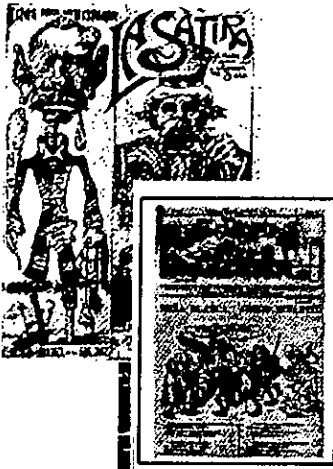
«El periodismo comercial se concibió como empresa, procuró mayor tiraje para reducir precios y captar más lectores, incluyendo sistemas y técnicas periodísticas modernas entre los que destaca el uso de la fotografía como ilustración».

Aunque la fotografía se introdujo a México desde mediados del siglo XIX, como lo prueban los testimonios de daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos, su inclusión como



El Hijo del Ahuizote Y Frégoli, revistas de humor, que aparecieron en el siglo XIX. Al Ahuizote, por su agresividad fue clausurado, incautada su imprenta y encarcelados sus redactores.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



El Diablito Rojo y La Satira, publicaciones que por medio de sus páginas, propagaban las ideas revolucionarias. No esta de más comentar que el ilustrador de el Diablito Rojo fue el grabador José Gpe. Posada.

elemento ilustrador de publicaciones se dejó sentir sólo hasta finales de esta centuria. La fotografía desplazó en parte al dibujo, al grabado y a la litografía, sobre todo en la producción hemerográfica. La prensa jugó un papel importante en la propagación de las ideas revolucionarias que se gestaron en la primera década del siglo XX.

Ejemplo de ello son las publicaciones: *El Diablito Rojo*, *El Hijo del Ahuizote* y *La Sátira*, así como los impresos esporádicos de Venegas Arroyo, todos ellos ilustrados por destacados artistas populares como José Guadalupe Posada, cuyas imágenes contribuyeron a concientizar al pueblo. Gran parte de la obra de José Guadalupe Posada, el grabador, hay que enmarcarla en la historia del Diseño Gráfico; al mismo tiempo que elaboraba infinidad de grabados con temas de la vida mexicana y contra la injusticia, también realizó, diversos diseños para cajetillas de cigarros, puros y cerillos, así como etiquetas para cajas de dulces, vinos, frutas, etc., que son también antecedente de el Diseño Gráfico en México.

Asimismo la prensa opositora del porfirismo fue germen de la prensa revolucionaria y participó, no poco al desprestigio del régimen y a la caída del dictador.

«Puede afirmarse que el progreso de las artes gráficas en México durante estos cien años obedeció, entre otras causas, a cuatro factores fundamentales: primero, a la introducción de la litografía; segundo, a los esfuerzos de los tipógrafos por perfeccionar los instrumentos y las técnicas; tercero, a la introducción de la fotografía y cuarto, a la concepción del periodismo como empresa».

El desarrollo y florecimiento de la imprenta mexicana del siglo XIX es consecuencia de la afirmación nacional y de los cambios provocados en los órdenes político, económico y social, en la cual se refleja nuestra idiosincrasia y el abordaje de nuestros innumerables problemas; hecho significativo si consideramos las vicisitudes políticas por las que atravesó el país en esta crucial centuria de nuestra historia.

En conclusión podemos afirmar que la situación por la que las imprentas mexicanas pasaron durante este siglo XIX, estuvo en relación directa con los acontecimientos político-sociales que irrumpieron y afectaron la vida interna del país, como consecuencia de su lucha por alcanzar la deseada libertad.

SIGLO XX

El comienzo del nuevo siglo trae infinidad de sorpresas y avances para México iniciando en la primera década con una Revolución que sacudiría al país en toda su extensión, el nuevo siglo traería consigo avances políticos, tecnológicos, artísticos, científicos, era el siglo XX y el país no podía quedarse atrás de la evolución del mundo, el desarrollo de el cine, el radio, la televisión, el teléfono, el progreso de los medios de transporte, esto dio en suma en tan sólo la mitad del siglo un desarrollo acelerado. Todo esto reflejado en la manera de evolucionar del Diseño Gráfico.

El desarrollo acelerado de los medios de comunicación dio paso también a otra industria que tenía como objeto hacernos



El Mundo Ilustrado, una de las publicaciones más importantes, pasó del siglo XIX al siglo XX, (1895-1914).

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Portada e interior de la revista La Semana Ilustrada, en donde la fotografía se volvió parte esencial en sus composiciones.

comprar cosas tanto necesarias como fútiles, las empresas que las producían toman el camino del anuncio para vender de manera más eficaz; probablemente estos anuncios que al principio se veían solo en los periódicos y revistas sean lo más cercano al Diseño Gráfico como tal, pero al que aún le faltaba detallar infinidad de problemas para su completa definición como disciplina artística y después como profesión.

La caída de Porfirio Díaz se puede tomar como el inicio de los cambios que se generaban entonces en el país, se termina la dictadura y se empezaba a soñar con un país democrático y con libertad.

Hacia 1910 la voz de la oposición se hizo incontenible, aunque las demandas no provinieran de un sector unificado de la población. Por un lado, la causa maderista, detonadora de un movimiento mucho más profundo, exigía el retorno a las formas democráticas plasmadas en la constitución de 1857, la existencia de partidos políticos reales, el respeto al voto y una participación efectiva de los ciudadanos en las cuestiones políticas. Por el otro lado, las múltiples carencias de los trabajadores del campo y de la industria exigían también una reestructuración inaplazable del país.

Con la eclosión del movimiento revolucionario, los caudillos de la lucha se valieron de la prensa para la propagación de sus idearios. Dentro del periodismo de la época revolucionaria cobraron gran importancia los reporteros-fotógrafos, quienes mostraron la inquietud por encontrar una expresión nacional y se dedicaron al descubrimiento óptico de México de sus costumbres y

tradiciones; pero sobre todo fijaron en sus placas las actividades de esta convulsionada época. Entre ellos destacó la labor de Casasola, cuya obra, realizada para ilustrar algunos magazines y periódicos capitalinos, permitió la posterior elaboración del importante documento intitulado *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*.

Periódicos representativos de esa época son, entre otros, *El Panchito*, ilustrado por José Clemente Orozco; *Nueva Era* órgano maderista, *El Ojo Parado*, publicación que se llamaba así aludiendo al defecto físico del hermano de Madero; aparecieron también importantes magazines como *La Semana Ilustrada*, *La Ilustración Semanal* y *Novedades*, en las cuales se aprecia la intención de llegar a realizar las revistas de manera más innovadora, en la *Ilustración Semanal*, esto se advierte en una portada en la cual se aprecia una foto de una chica enmarcada en una figura en forma de corazón, su título está colocado en la parte inferior de la hoja, mostrando el inicio de nuevas formas de acomodos en los diseños. Acaso intentando evocar los cambios que se generaban en el país.

Por estos tiempos surge el radio, proceso tecnológico que habría de difundir los acontecimientos políticos, sociales y culturales del país; y el cual utilizaría medios gráficos, tanto como para su propia difusión, como para la de sus patrocinadores.



LA ILUSTRACIÓN SEMANAL

La Ilustración Semanal, revista tradicional de la época revolucionaria.



El Buen Tono, compañía cigarrera que supo aprovechar los beneficios de el radio y de la publicidad, ambos medios traídos por la modernidad.

Es desde entonces que podemos escuchar los nombres de Raúl Azcárraga y Emilio Azcárraga, pioneros de la radio en México.

El Buen Tono, compañía cigarrera que lideraba el empresario francés Ernesto Pugibet, se hizo de una planta transmisora que Emilio Azcarraga les vendiera para la promoción de sus cigarrros.

En alguna ocasión este hombre puso en el aire un dirigible para anunciar sus cigarrillos, hecho que muestra que tenía ya, idea de las técnicas publicitarias, este mismo personaje sacó a la luz unos cigarrros llamados *Viva Huerta*, después del asesinato de Francisco I. Madero.

22«A la muerte del Señor Pugibet, los nuevos administradores de la Cia. Cigarrera del Buen Tono, dueña de la X.E.B. (C.Y.B.), promocionaron sus distintas marcas de cigarrillos (en especial los del Número 12) cigarro ovalado entre fuerte, que promovió el regalo de radioreceptores de galena (en partes) a cambio de determinado número de cajetillas vacías de esta marca, provocando el crecimiento empresarial de los hermanos Luis y Raúl Azcárraga, quienes comentaron: "*Nosotros vendemos muchos radios y El Buen Tono llena el mercado de cigarrros del número 12*"».

En sus mensajes gráficos del *El Buen Tono* utiliza coloridos anuncios en los que se advierte que los que los realizaban no sólo buscaban que la información fuera dada sin más, sino que proyectan darle una belleza estética a sus impresos para incitar a sus radioescuchas a comprar.



En tanto el régimen del presidente Francisco I. Madero se definió como aquel en el que las prioridades de la nación se ubicaban en el ámbito político. Su programa de acción, aunque indispensable después de treinta años de parálisis política, resultaba insuficiente para las expectativas que había generado el movimiento de noviembre de 1910 y que poco a poco se había extendido por vastas zonas del país. Es por eso que el año de 1912 se caracteriza por levantamientos importantes que de alguna manera daban respuestas a esas expectativas. Un primer ejemplo de estos levantamientos fue la rebelión de Pascual Orozco en el estado de Chihuahua, sofocada por el entonces leal representante de las tropas del gobierno, general Victoriano Huerta.

Simultáneamente, en el sur, Emiliano Zapata abanderaba el Plan de Ayutla, sustentado en la idea de que Madero había relegado el problema de la tierra a un segundo plano.

Otros brotes de violencia hicieron tambalear en el curso de ese año al gobierno del presidente Madero: la rebelión del general Bernardo Reyes en Nuevo León y la del general Félix Díaz, sobrino de don Porfirio, en el puerto de Veracruz. Ambas poseen un denominador común: son el síntoma de que en el ejército también se estaba dando una fragmentación en cuanto a los objetivos para el futuro. En el caso de estas dos insurrecciones, no se plantea la reforma social ni se siente que el maderismo se haya quedado atrás en los proyectos de reestructuración del país; por el contrario, en las aspiraciones de ambos jefes



se nota un deseo por volver al orden político anterior. Es así como se llega a los primeros días de febrero de 1913, con una inconformidad que se refleja en la prensa y que culmina con la llamada Decena Trágica, durante la cual son asesinados Madero y el vicepresidente José María Pino Suárez, y ocupa el ejecutivo Victoriano Huerta. Bajo su régimen se apoderó del gobierno la violencia con visos de legalidad. No obstante, el triunfo resultó efímero ya que durante el tiempo que se mantuvo en el poder, los levantamientos se multiplicaron y el país sufrió la invasión norteamericana en Veracruz.

Desde sus inicios, la presidencia de Huerta se vió sacudida por la rebelión en distintos puntos del país. El movimiento constitucionalista del norte, encabezado por Venustiano Carranza, y la inconformidad social reinante en casi todo el territorio fueron cobrando fuerza. Con la caída de Huerta en 1919 y la ocupación de la ciudad de México, se agudiza la lucha por el poder entre los jefes de las facciones revolucionarias: Carranza, con el ejército constitucionalista en el que destacaba Álvaro Obregón; el general Francisco Villa, originalmente a las órdenes de Carranza y después en su contra, con la División del Norte, el general Emiliano Zapata, con el movimiento agrarista del sur.

Para lograr el establecimiento de un gobierno legítimo, capaz de consolidar la paz, elaborar una constitución que rigiera al país y ser reconocido nacional e internacionalmente, fue necesario el enfrentamiento de

Las fuerzas armadas hasta lograr la victoria de los constitucionalistas.

El movimiento armado de 1910 contribuyó a que la prensa recuperara la independencia que tuvo en la época de la reforma y durante el gobierno de Juárez.

En esta época vemos que lo que se difundía es en su mayoría publicaciones de humor político que aún seguían los antiguos cánones ya establecidos con anterioridad, revistas como: *Frivolidades*, *La Risa*, *La Sátira*, *El Ahuizote*, *El Mero Petatero*, *El Debate*, *Sancho Panza*, *El Ypiranga*, *El Alacrán* y *Multicolor*.

Estas muestran osados acomodos de títulos como observamos en, *La Sátira* en la cual la S es una serpiente, llama la atención la variación del tamaño entre las letras, logrando un diseño audaz. En *el Ahuizote* también encontramos diferentes formas de conformar el encabezado, también jugando con el tamaño entre las letras y buscando tipografías novedosas.

En la mayoría de las publicaciones antes mencionadas se hace uso de estas mismas características que podrían definir lo hecho en este tiempo.

Al diseño tal vez se la daba poca importancia, puesto que las ideologías eran entonces, mucho más importantes, y la publicidad no había tomado el suficiente impulso para ser generado en cantidades considerables.



El Mero Petatero, semanario de caricaturas, engrasó la lista de la prensa satírica que tuvo un efecto desastroso para el gobierno de Madero.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Portada de la revista La Semana Ilustrada, en donde se aprecia el uso predominante del recurso fotográfico como apoyo al texto.

En lo que se refiere a los periódicos seguían llevando su diseño de igual manera, pero con la integración de la fotografía se dan nuevas ideas de composición y de acomodos en todos los aspectos del diseño de esa época. Como podemos observar en *La Semana Ilustrada*, donde se aprecia el uso predominante de esta técnica como apoyo al texto, en sus páginas centrales utilizan varias fotos enmarcadas en figuras geométricas, las cuales sobreponen, dando un diseño dinámico y evolucionado con respecto a lo antes realizado.

En el año de 1916 aparece un periódico llamado *el Nacional*, que llama la atención por la estructura de la tipografía en su título, intentando evocar la estética de los antiguos pobladores de México, la cual tiene una dirección piramidal en las líneas de sus letras, además que implementan detalles de decoración prehispánica, conjuntandolo con lo contemporáneo de su tiempo: la fotografía.

Tras la muerte de Madero, se cierra una vez más la libre expresión, debido al acoso que se hizo a la prensa durante el tiempo que Victoriano Huerta permaneció en el poder. Entre los años de 1913 a 1916, la producción y calidad de este tipo de trabajos decayeron enormemente y no sería sino hasta los años veinte cuando se volvería a retomar con más ahinco las diversas ramas editoriales. Además de que las revueltas habían provocado al país una crisis severa en todos los aspectos.

La presidencia de Carranza, con un instrumento legislativo recién estrenado, no estuvo exenta de problemas después de siete años de conflicto armado. El país no se encontraba totalmente pacificado, especialmente en el área zapatista;

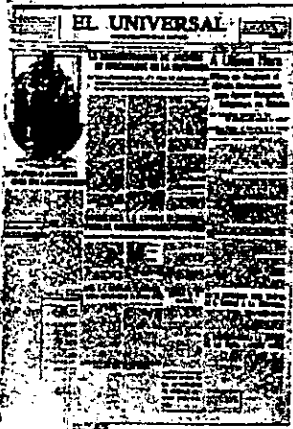


Detalle del periódico El Nacional, que fundía en su tipografía representativa, lo prehispánico con lo actual de su tiempo.

la reconstrucción abarcaba todos los campos pero dependía también del enlace con el exterior y en él se desarrollaba la primer Guerra Mundial. Época difícil en la que había que llevar a la práctica lo que quedó plasmado en la ley. La prueba de fuego se presentó en lo que debía ser una transmisión pacífica del poder en 1920. Los caudillos que generó el propio movimiento revolucionario demandaban su participación en la dirección del país. Alvaro Obregón, que había brillado como nadie en el ejército constitucionalista apoyado por dos sonorenses más: Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles, empezó a manejar su candidatura para el siguiente periodo presidencial, contra la decisión de Carranza. El acuerdo desencadenó la rebelión de Agua Prieta, el asesinato de Carranza, la presidencia provisional de De la Huerta y, finalmente, la elección de Obregón como presidente de la República.

Durante su gobierno y el de Elías Calles, su sucesor, la reconstrucción nacional se empezó a hacer evidente: la creación de un sistema bancario permite financiar los proyectos; la política de distribución agraria se intensifica y genera fuertes expectativas; el contingente obrero se organiza por medio de grandes centrales con lo que se garantizó su solidaridad con el Estado; el fomento de la cultura atraviesa por un momento destacado con la participación de José Vasconcelos, quien había sido rector de la Universidad Nacional y fue designado por Obregón: Secretario de Educación Pública.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



El Universal, muestra del periodismo industrializado en México.

En cuanto a la política exterior, los esfuerzos del gobierno se centraron en legitimar su posición ante los demás países, en particular los Estados Unidos.

Durante los años subsiguientes a lo que se podría denominar el triunfo revolucionario, cobran auge las grandes empresas periodísticas que sustituirán la labor de la prensa partidista, salida muchas veces de los talleres artesanales. Las nuevas empresas retomaron la industrialización editorial iniciada por *El Imparcial* en 1896. Estos diarios recién creados introdujeron en gran escala la publicidad pagada para abatir costos y aumentar su tiraje.

En esta época, Félix F. Palavicini fundó *El Universal*, que salió a circulación el 1 de octubre de 1916, al año siguiente *Excélsior* fue fundado por Rafael Alducin. Esta nueva forma de producción se extendió paulatinamente a los estados de la República.

A finales de los años veinte aparecen en la ciudad de México *La Prensa*, diario ilustrado de la mañana, y otros órganos informativos de partidos políticos, como *El Nacional*. Los tres grandes muralistas de la Revolución, (Rivera, Orozco y Siqueiros) también colaboraron como caricaturistas en la prensa de esta época. Además de compartir con el pueblo su pintura, plasmándola en murales, que narraban escenas de la Revolución, problemas de campesinos y obreros.

En los años veinte aparecía el suplemento del *Jueves de Excélsior* en el cual se aprecia el uso de fotografías, recortadas en formas asimétricas que daban mucha expresividad al diseño de la portada, además de que el



Suplemento: Jueves de Excélsior, se aprecian acomodos innovadores en el diseño de las páginas en esta publicación.

tamaño de la foto abarcaba casi toda la página; incluían en la portada subtítulos enmarcados por figuras geométricas a las cuales se les engrosaba la línea de contorno para hacerlos aún más llamativos.

A partir de esta época podemos apreciar en las revistas y periódicos que se hacían entonces, multitud de anuncios que promovían diversos productos por medio de diseños sencillos ubicados en las esquinas de las publicaciones, compuestos básicamente por letras y en algunas ocasiones empezando a usar ilustraciones; que tenían la intención de ser novedosas y atrayentes al público lector.

De acuerdo con esto vemos anuncios de el ilimitado mercado de productos para el diverso público existente en nuestro país, artículos como las nuevas máquinas de escribir «OLIVER» y «UNDERWOOD», destacando sus excelentes funciones, los gramófonos «COLUMBIA», haciendo mención a su hechura de aluminio y haciendo uso de signos musicales que utilizaban para generar más interés en ellos, la harina suiza «BERNA: para personas y niños de estómago delicado», «LA PARISIENSE», ofreciendo una extensa variedad en cuellos y puños para los caballeros, «GOOD YEAR», anunciando sus aún famosas llantas, «DOS EQUIS» la única cerveza en México, «ORANGE-CRUSH» refresco de naranja.

Infinidad de anuncios que trataban de llamar la atención del lector en medio de noticias que movían al mundo a la modernidad, productos nuevos que querían hacerse presentes en la vida cotidiana de los mexicanos, muchos de ellos traídos de otras partes del mundo como Estados Unidos, sus publicidades eran el comienzo del Diseño Gráfico en México,



ya como una disciplina artística y publicitaria con grandes promesas de desarrollo.

En este desarrollo, el libro también tuvo que ver en que el Diseño Gráfico mexicano para que no se estancara repitiendo estilos que ya estaban gastados, la idea de que lo europeo no lo era todo y que se podía utilizar la infinidad de expresiones artísticas que había en México.

En los años veintes el libro pasaba por una crisis estética; desde el porfiriato y después con la Revolución se había descuidado esta área, esto decidió a algunos hombres del oficio o simplemente de cultura a rescatar de alguna manera el arte editorial primero, y además aportar infinidad de ideas para el desarrollo del Diseño Gráfico mexicano; la renovación empieza por el estímulo a darle al libro un nuevo rostro más digno y que le devolviera la estética perdida.

Cuahtémoc Medina en su libro *Diseño antes del diseño* nos dice:

1. Por un lado, algunos hombres del oficio o simplemente de cultura empezaron a preocuparse de nuevo por la calidad bibliográfica: la limpieza de las ordenes y las tipografías, la sobriedad de las composiciones, el registro correcto de las impresiones y la ambición de reducir al mínimo errores y erratas. Muy temprano, en 1914, surgió "Ediciones Porrúa". En 1916, Agustín Loera y Julio Torri empezaron a publicar una colección que luego, en 1922, dio sitio a la editorial *Cultura*. En tanto, en 1919 el mismo Loera y Manuel Toussaint echaron a andar *México Moderno*.

2.- En la multitud de tendencias mexicanas de los años veinte, algunos artistas jóvenes se volvieron a interesar por el grabado, y la xilografía en particular, artes íntimamente ligadas al trabajo de ilustración y ornamentación de los libros. Fue el caso, por demás notorio, de Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma.

3.- En casos muy particulares, pero de modo creciente, permearon los experimentos formales y gráficos de las vanguardias europeas: del futurismo al dadaísmo, al constructivismo y la Bauhaus.

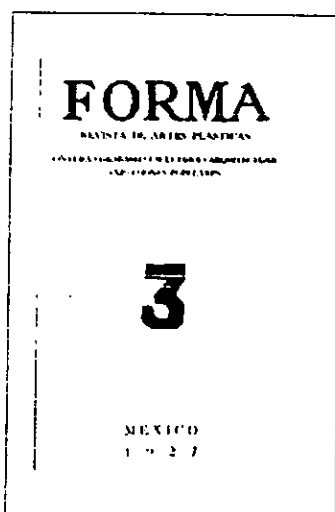
4.- Finalmente el impreso mexicano fue uno más de los campos de acción del y de los mexicanismos: la inspiración en modelos antiguos; la evocación de las artes populares, indígenas y prehispánicas, la idea de que la revolución social y política también se hace a través de las imágenes y con los ojos.

Asimismo Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, fueron también parte de este cambio; eran personas dedicadas al arte, en específico al grabado, su obra osciló entre retomar lo viejo o por seguir el camino de la vanguardia, pero por sobre todo, se empeñaron en crear un estilo mexicano en el libro y el cartel.

» «Estos dos jóvenes se volvieron importantes dentro de las actividades culturales, pedagógicas, políticas y artísticas que vivió México desde 1920 hasta 1940».

Díaz de León fue uno de los maestros de la Escuela al aire libre: la Escuela de Tlalpan; Fernández Ledesma, dirigió las escuelas libres de Escultura y Talla Directa de la Universidad, dedicadas a la educación artística de

Portada de *Forma*, revista de artes plásticas, esta fue la número 3 de los siete únicos que aparecieron, realizada por Gabriel Fernández Ledesma.



los obreros. Fueron impulsores del grabado mexicano moderno. Fundaron revistas, escribieron artículos y libros, aportaron a la investigación de la cultura mexicana popular; pertenecieron al grupo 30-30 de grabado, y estuvieron metidos de lleno en las campañas culturales del

cardenismo. Para ambos la xilografía fue su vía de acceso a el diseño. Compartían la idea de que era un elemento de vital importancia para la ornamentación e ilustración del libro.

Gabriel Fernández Ledesma funda en 1926 la revista *Forma*, patrocinada por la Secretaría de Educación Pública. Los siete números que aparecieron de ella, entre 1926 y 1928, fueron una novedad; Ledesma recurre, a los tipos realizados manualmente en madera. En *Forma*, las imágenes, fotografías y grabado tienen un papel destacado. Cada página esta trabajada de forma individual, no se sujeta a una norma estricta.

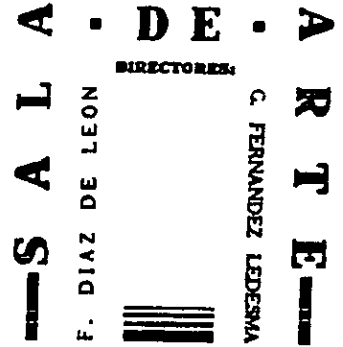
A la par, Fernández Ledesma realizaba carteles para los diversos grupos y escuelas artísticas del momento, tomando como herramienta fundamental, la xilografía. Los grabados que aparecían en estos carteles solían mostrar detalles de trabajo: niños concentrados en sus tareas, manos que pintan o que labran con el martillo y el cincel. Ocasionalmente

aparecen elementos mexicanos: marcos formados por espirales salidas de sellos prehispánicos, animales y personajes de inspiración popular.

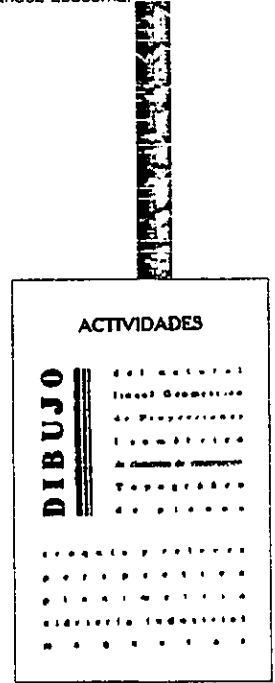
Por su parte Díaz de León también tenía su lucha por el desarrollo del diseño, de rescatar el libro imprimiendo más limpieza y orden a sus ediciones. Su primer libro es *Campanitas de plata*. Libro para niños, de Mariano Silva Aceves, impreso en 1925.

Al año siguiente Díaz ilustra y diseña, el libro *Oaxaca* de Manuel Toussaint, en el que empezó a ejercer a fondo el oficio tipográfico, que a la larga tuvo más peso en su vida que la pintura. En 1930 Ledesma empieza a dirigir una pequeña sala de exposiciones, en la Biblioteca Nacional y un año más tarde, junto con Díaz de León, fundan y dirigen una Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública. Conjuntamente Ledesma también dirige la Galería de exhibiciones del Palacio de Bellas Artes.

En estas tres galerías, que fueron los primeros espacios para la exhibición artística en México; Fernández Ledesma y Díaz de León, hicieron infinidad de muestras con artistas mexicanos y extranjeros, con alumnos de las escuelas artísticas y técnicas, de las artes populares, de fotografía y disciplinas gráficas de varios países. Las galerías, especialmente la Sala de Arte, fueron la entrada a México de las diferentes vanguardias artísticas del mundo. Del mismo modo el arte del cartel y la tipografía, fueron también objeto de exposiciones. La Sala de Arte realizó una exposición panorámica del cartel alrededor del mundo.



Símbolo de identidad de la Sala de Arte, en el folleto: Exposición de Grabadores. Hecho por Francisco Díaz y Gabriel Fernández Ledesma.



Portadilla de la Exposición de la E. Superior de Construcción, Sala de Arte, realizada por Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León.

Para atraer al público Ledesma y Díaz, hicieron uso de carteles y folletos que resultaban novedosos. En su mayoría los folletos eran pequeños, de alrededor de 15 x 13 cm, y algunos en lugar de ser cuadernillos, eran una sola hoja doblada en cuatro que al desplegarse formaba una especie de cartel de mano; en otros casos crearon trípticos que se doblaban horizontalmente. Imprimían en estos folletos libertad de acción plástica, no se imponían reglas en la composición, jugaban con la caja tradicional del impreso, que aquí, se rompe y permite al texto salir de los márgenes. Los números y letras, que eran frecuentemente de palo seco, varían en color, tamaño y disposición.

Ajustaban el impreso a su finalidad, de acuerdo al tema de la exposición en curso. Para la exhibición de 100 años de litografía mexicana optaron por una carátula con letras de impresos antiguos. Para un programa de música un pentagrama lleno de colores. Para el folleto de una muestra de juguetes una locomotora que lleva con su movimiento ondulado la línea de las letras. En ocasión de una muestra de arte japonés, el orden de la lectura se invierte: hay que leer el catálogo a partir de la página derecha, como en los libros orientales.

En algunos ejemplos más notables, estos juegos plásticos se convierten en elementos tipográficos, el número cuatro, llena la plana como una estructura de líneas abstractas, una pleca roja es a la vez un uno: las letras rompen sus líneas tradicionales y se transforman en espirales, líneas verticales y manchas pictóricas, la tipografía deja de ser solamente escritura. En los carteles de la Sala de Arte,

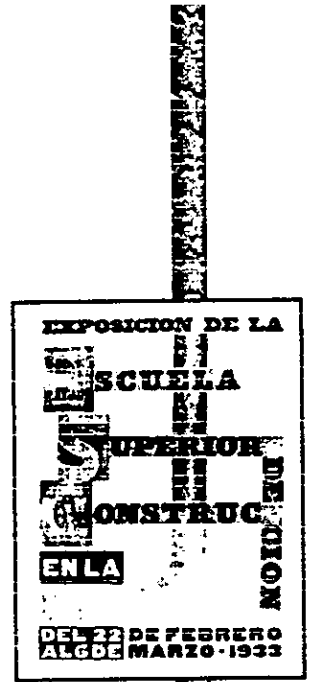
estas prácticas se amplían. Por necesidad, el cartel debe ser más directo: la atención debe robarse con la síntesis del mensaje.

Lo inusual de estos carteles es que intentan resolver lo más posible con los recursos de la sola disposición de colores, líneas y acomodos tipográficos; de vez en cuando también agregaban grabados, como un elemento de composición. Así como en sus folletos preferían salirse del centro, explorando las esquinas, forzando equilibrios y rehuendo a la simetría, que hacia de estos carteles dinámicos y con movimiento, eso atrapaba al lector y lo obligaba a leerlo hasta el final.

El anuncio de la exhibición de Arte Alemán, se arma en torno a dos grandes letras "A", en azul y rojo. El cartel de la Escuela Superior de Construcción intenta evocar los nuevos equilibrios arquitectónicos, simulando la intersección de vigas de acero, bloques y letras.

Hay en estos carteles una ambición por arrebatar la mirada y el deseo de dar un mensaje fuerte y conciso, idea fundamental de lo que el Diseño Gráfico debe tener, que se logró aún a pesar de las limitaciones técnicas del momento: sólo dos tintas, papel barato, tallas en madera y unas cuantas familias tipográficas complementadas con letras dibujadas.

En tanto al tomar la presidencia, en 1935, el presidente Lázaro Cárdenas se propuso cumplir con algunas promesas de la Revolución que habían llegado a ser sólo leyes escritas. El problema de los campesinos fue el problema que más le preocupó, y durante su gobierno se hicieron muchos repartos



Cartel de la exposición de la Esc. Superior de Construcción, Sala de Arte.



El Maestro. Revista de Cultura Nacional, fue auspiciada por el gobierno de Alvaro Obregón.



LECTURAS CLÁSICAS PARA NIÑOS



DEPARTAMENTO EDITORIAL
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN

Portadilla el libro Lecturas Clásicas para niños, ilustrado y diseñado por Gabriel Fernández y Francisco Díaz.



de tierra, se fundaron ejidos y se abrieron bancos que prestaran dinero a los campesinos. Cárdenas también se preocupó por multiplicar escuelas, sobre todo rurales, y por ampliar la enseñanza técnica, inició la construcción de carreteras modernas y dio facilidades para que creciera la industria.

Cárdenas pensó que el país tenía que dominar sus empresas industriales más importantes, y para lograrlo inició la compra de los ferrocarriles y la expropiación petrolera.

En los tiempos del presidente Cárdenas, la producción gráfica es ya diversa, tenemos las producciones que Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, que eran innovadoras y visionarias y también la de otros artistas que por lo general no se sabía a ciencia cierta quienes eran.

«Fue a partir de nuestros años veinte que algunos artistas mexicanos, la mayoría de ellos pintores y grabadores, tomaron en sus manos las tareas de aplicar ideas plásticas en el taller del impresor».

Una obra bibliográfica de esos tiempos es la revista *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*, producida entre los años de 1921 y 1923, «verdadero muestrario de las inquietudes de la época, *El Maestro* esta esforzadamente ilustrado, pero las carátulas, títulos y viñetas no se ajustan a un sólo molde, sino a un verdadero recorrido de estilos, tentativas y modelos. El art nouveau se deja ver con frecuencia en los primeros números, pero el segundo y el tercero de los volúmenes se dan a toda clase de recursos: portadas de inspiración maya, rescates teotihuacanos;

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Página del libro ilustrado por Gabriel Fernández Ledesma: Calzado mexicano, Cactilis y huaraches; es notable el intento por implementar ornamentación prehispánica.



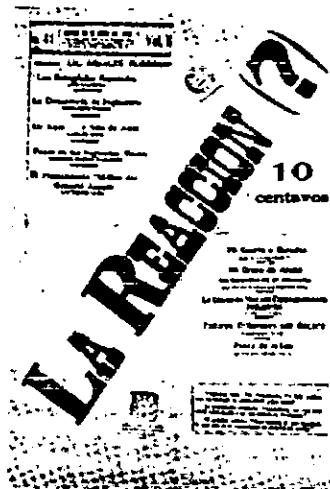
La Reacción, revista aparecida en los años treinta, resalta su título colocado de manera audaz al centro de la página.

Talleres Gráficos de la Nación fue modernizado a mediados de la década, lo que puso a disposición de los artistas el offset, el fotograbado y el uso de diversas tintas.

De Fernández Ledesma cabe destacar los libros que el mismo escribió, ilustró y diseñó; como el libro que editó en 1930, sobre *Juguetes mexicanos*, que es notable entre otras cosas por sus ilustraciones hechas en color con estenciles. En las portadas usó su tipografía de madera; otro libro del mismo año, es *Calzado mexicano, Cactilis y huaraches*, editado dentro de una Serie de Arte, planeada y dirigida por Díaz y Ledesma, pero que solo sacó a luz a dos libros, en este libro la capitular mayor una "L", es un grabado de un pie con huarache que intenta ajustarse a patrones del relieve azteca en piedra. La cornisa de esa página inicial es un patrón de piernas similares, pero alternado para formar una banda de cuadros.

En los años treinta es ya más común encontrarnos con acomodos diferentes, como en *La Reacción*, revista aparecida

en el año de 1933, en su portada observamos que su título está dispuesto de manera transversal a la página y en un tamaño considerable, además de que tiene como acento un signo de interrogación entre paréntesis que roba la atención al verlo, y que



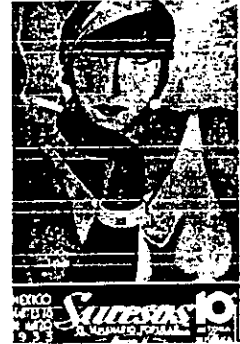
implica significados que concuerdan con el nombre de la publicación.

También encontramos ilustraciones de páginas enteras para mostrarnos por medio de ellas la vida de entonces como en *Sucesos: El semanario popular* 1933, en donde nos encontramos con una ilustración de una chica moderna fumando, enfundada en sus sofisticados guantes.

En el *Maestro Rural*, de los años de 1937-38, destaca el uso de fotografías sobre asuntos sociales y productivos; montadas sobre los márgenes y el uso ocasional del fotomontaje.

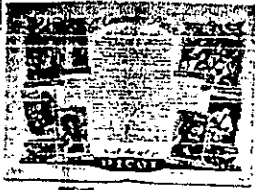
«Para los años treinta, México demandaba un cambio radical en todos los sentidos. En el aspecto del entretenimiento era necesario que la radio se engranara a la llegada de la televisión y a la novedosa cinematografía a color, venida de Hollywood». En ese entonces la radio pasaba por una crisis provocada por los nuevos medios aparecidos entonces, así que tuvo que empezar a idear nuevas formas de atraer al público de nuevo hacia ellos».

En los años 30 la radio no solo fue un medio de expresión simple de comunicación sino que era un complejo medio de hacer publicidad (íntimamente ligada al diseño), este medio de comunicación permitió al mismo tiempo que su propio impulso, el desarrollo de otras diversas disciplinas como el Diseño Gráfico: en la X.E.W. propiedad de Emilio Azcarraga, utilizaron carteles, promovieron cancioneros, aplicaron la fotografía y mucha ilustración, y recurrieron a patrocinadores diversos, a los cuales les realizaban una certera y eficaz promoción.



Diversos productos encontraron en la publicidad su medio para llegar a más consumidores.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



El Cancionero Picot recopilaba las letras de los temas más escuchados a través de la X.E.W., lleno de coloridas ilustraciones.

Entre estos impresos encontramos el *Cancionero Picot*, lleno de coloridas ilustraciones, en un ejemplo vemos que su caja tipográfica se encuentra al centro de dos páginas enmarcado por las ilustraciones superpuestas entre sí. El *Cancionero Picot* promovía y patrocinaba cantantes y artistas del espectáculo radiofónico, asimismo la *Coca-Cola*, *Corona*, *Cigarros Casinos Imperial*, *Orange Alea*, *Luxus*, *refrescos Gran Mister Q.*, *Orange Crush*, *Mexicola* y el *Ron Huasteco Potosí*, entre otros.

Una vez que la estación comenzó a transmitir, se convirtió en parte esencial en las casas de los mexicanos, determinando patrones de una radio latinoamericana de enorme penetración que derivó en el nacimiento de la televisión mexicana. Debido al éxito progresivo de la emisora comenzaron a surgir empresas paralelas a nivel corporativo o firmas comercializadoras, agencias publicitarias, fábricas de radios.

Algunas empresas como *Colgate Palmolive*, viendo la proyección que el radio tenía, deciden tener una alianza para la compra de tiempo aire y para la creación de programas, para la promoción de sus productos.

Antes que *Colgate*, *Juan Durán* y *Casahonda* y *Federico Sánchez Fogarty* habían fundado *Anuncios de México*, sociedad que reclutaba anunciantes diversos, negociando la comercialización en casi todas las emisoras del país.

Anuncios modernos tanto gráficos como audibles, mostrando los múltiples productos que acercaban a la vida nueva. El radio marca una época distinta para el diseño, objetivos



Colgate Palmolive, recurrió a la publicidad por medio de la radio, para vender sus productos, de hecho patrocinaban sus propios programas, que les servían para promocionar sus productos.

enmarcados en el consumo masivo de mercancías que prometían mejoras en todos los aspectos de la vida.

Vemos propagandas ilustradas con estéticas entre norteamericanas y nacionalistas, como en un cancionero patrocinado por *Mejoral*, dos personajes: un hombre con atuendo ranchero junto a una mujer vestida con ropa típicamente mexicana, al fondo observamos un paisaje del lago de Patzcuaro con sus respectivos pescadores. La ilustración ocupa la página completa, el título esta colocado sobre estas y es sumamente colorido. Al contraste con estos personajes *High Life* utiliza, estéticas de personas ciudadinas, de -tipo nordico, usan ilustraciones de mucha viveza, dando un espacio considerable a la ilustración, enmarcando el nombre de la línea de ropa en recuadro negro.

La ilustración a color es lo que más se puede observar en los distintos tipos de anuncios que salieron a luz en esta época, o fotos en blanco y negro coloreadas a mano, invitando a ser parte del nuevo mundo, de la modernidad. Diferenciándose en mucho de la prensa que aún a pesar de haber tenido la introducción de la fotografía y el offset continuaba rigiéndose por los antiguos modelos que le habían precedido, sin embargo el mundo de la prensa se vería inundado por diversos tipos de revistas,



En 1942 se instaló en nuestro país Sidney Ross Co. empresa publicitaria de Mejoral.



High Life, promocionaba sus prendas de vestir por medio de anuncios llenos de movimiento y color.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



La revista Cine Mundial y el diario ESTO, la primera dedicada en sus inicios exclusivamente a cuestiones de teatro, cine, radio, televisión y variedades, el segundo fue el primer diario rotográfico, dedicado a los deportes.



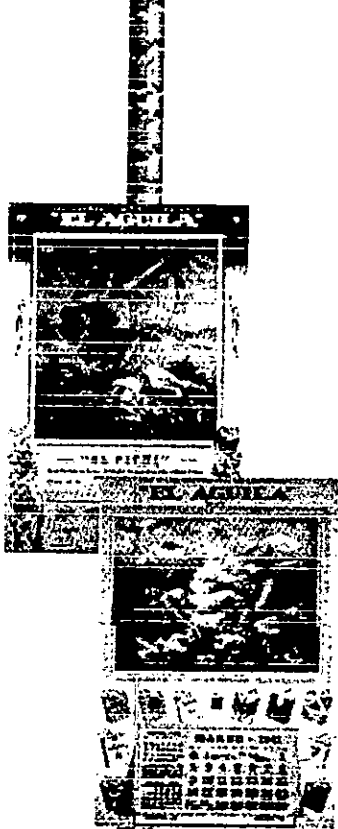
que no solo se enfocaban a las cuestiones noticiosas y políticas, revista de deportes como el *Esto* (1941-), *Ovaciones*, revista de espectáculos y deportes (1947) y la revista *Cine Mundial*, trataba lo

concerniente al espectáculo del cine (1953), en donde también encontramos infinidad de anuncios publicitarios.

Desde ese tiempo podemos ver que los medios no dejarían de restarle importancia a las marcas patrocinadoras y darían difusión a sus productos; sabiendo esto las marcas no descuidarían su imagen que era su pase a las ventas en cantidades industriales y a una mejor manera de competir contra las demás marcas.

«Habrán figurines damas y figurines caballeros para todo lo que de un día a otro, nos resultó necesario, indispensable, por nosotros y por el que dirán: tónicos, laxantes, gaseosas, perfumes, y tantos otros pequeños adminículos de los que penderá la vida, moderna».

Por estos años encontramos la obra hecha por el artista Jesús Helguera, quién realizaba ilustraciones para decorar los calendarios que aparecían entonces, los cuales eran utilizados también por las marcas como medio de difusión, estos calendarios eran usados en las tiendas que aparecieron en cada esquina entre los años treinta y cuarenta, y reflejaban los sueños y costumbres de los mexicanos de



Calendarios ilustrados por Jesús Helguera, entre los años 30 y 40.

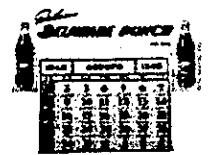
clase media y pobre, el recuerdo de las prácticas antiguas confrontadas con la contundente modernidad.

Otros de los artistas que realizaron este tipo de obra fueron Bribiesca, Antonio Ruíz, Eduardo Cataño, Jorge A. Murillo, Raúl Vieyra, Xavier Gómez, entre otros.

En estos calendarios observamos el uso de las ilustraciones con colores vibrantes, tipografías de diversa construcción, en el diseño los objetos se disponen en diferentes fases del plano dando movimiento a la composición, que en lo general era en su totalidad una sola ilustración que abarcaba casi toda la página, el uso de motivos y temas prehispánicos, tanto como populares y religiosos, así como el recurso de usar las imágenes de los artistas famosos de entonces.

La insistencia nacionalista de la mayoría de los cromos de los años treinta y cuarenta se corresponde propagandísticamente con las políticas gubernamentales que apuestan por una industria propia, eligen la sustitución de importaciones como vía y aprovechan la enorme oportunidad que ofrece el contexto de la segunda guerra mundial para el crecimiento del aparato productivo.

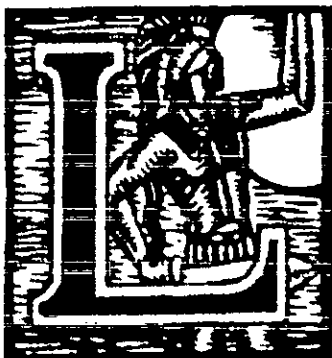
Entre los gobiernos de los presidentes Lázaro Cárdenas y Miguel Alemán, y sobre todo en el de Manuel Ávila Camacho, México se pone el overol, reclama atención para los productos de sus fábricas y parte de ese porvenir optimista llega a los ya de por sí risueños modelos de los cromos y también de los anuncios. México produce cervezas, trabaja en sus tabacaleras, se pone al día en el rodar de las llantas Goodrich Euzkadi y en el correr de los automóviles General Motors.



Estos calendarios fungieron también como medios de publicidad, utilizaban personajes famosos para dar mayor impacto a sus productos.



La Escuela de Artes del Libro.



En tanto Francisco Díaz de León, llegó a la conclusión que para renovar el arte editorial, no era suficiente solo hacer buenos libros, sino que era necesario enseñar y transmitir los conocimientos sobre la técnica y principios del arte a los obreros, los editores y los aficionados. Así en 1929 abrió un taller en la Escuela Nacional de Artes Plásticas al que puso el nombre de Artes del Libro.

Sin embargo no fue suficiente y en 1932 propone la fundación de una Escuela de Artes y Oficios del libro. La escuela fue fundada y puesta a cargo de otra persona, quien no supo hacerla duradera.

28«Díaz de León siguió luchando por fundar un «Instituto Tipográfico», destinado a formar profesionales del diseño y fabricación de libros», y como resultado en agosto de 1937, la S.E.P. acordó fundar una Escuela de Artes del libro, adscrita al Departamento de Educación Obrera, Díaz quedo al mando de la dirección; puesto que mantuvo hasta el año de 1957. No obstante que la Escuela fue fundada en 1937, no fue sino hasta 1938 que la escuela inicio sus labores académicas, con un total de 68 alumnos. El plan que Díaz tenía originalmente era reunir en un solo programa, en talleres separados, las disciplinas de «Artes de reproducción de originales», es decir grabado y tipografía

y por otro lado, las de «Encuadernación». Muy pronto, sin embargo la escuela planeaba organizar sus tareas en siete cursos de uno, dos o tres años cada uno: grabado, encuadernación, litografía, fotografía, tipografía y dibujo.

Díaz tenía como propósito atraer a los obreros que ya trabajaban en la industria editorial para capacitarlos técnica y artísticamente, junto con los artistas profesionales. En las escuela pasaron maestros como el checo Koloman Sokol, Carlos Alvarado Lang, José Chávez Morado, Julio y Alejandro Prieto Posadas, Antonio Acevedo Escobedo, Francisco Orozco Muñoz, Carolina Amor de Fournier y José Julio Rodríguez.

Las materias de los programas de estudio combinaban el aprendizaje técnico y artístico con la formación en la cultura literaria y la difusión de la historia de las disciplinas gráficas y del libro.

La escuela no contaba con talleres y máquinas de impresión moderna por lo que el aprendizaje técnico quedaba disminuido, Díaz de León trataba de llenar este hueco haciendo frecuentes visitas a la que entonces era la mejor imprenta de México: los Talleres Gráficos de la Nación.

En 1943 se reorganiza la escuela con el fin de impartir cuatro carreras profesionales: Director de ediciones, Grabador, Encuadernador y Tipógrafo. En el año de 1946 la escuela fue cerrada temporalmente, al crearse el Instituto de Bellas Artes. Díaz de León logra reabrir la un año más tarde, con la intención de impartir cuando menos cinco carreras: Director de ediciones, Corrector tipográfico, Encuadernación, Librero y Publicidad; aunque en la práctica



la escuela continuó limitada a tres carreras: Encuadernación, Ediciones y Grabado, y posteriormente fue añadida la carrera de Cajista prensista. Finalmente en 1962 se convirtió en La Escuela Nacional de Artes Gráficas.

«Si bien no fue sino hasta los años sesenta que en México surgió la carrera profesional del Diseñador Gráfico propiamente dicha, el programa académico de la carrera de «Director de ediciones» de la Escuela de Artes del Libro intentó formar profesionales que tuvieran bajo su control el total de las decisiones artísticas y técnicas de una edición, en un intento por convocar, en una misma persona, al técnico, el artista y el artesano».

En esta escuela se dio un paso importante en la tarea de empezar a formar lo que más tarde sería el Diseñador Gráfico. Aunque su campo era el editorial, esto en el futuro abriría nuevos campos de acción para los próximos responsables del diseño.

La aportación de algunos extranjeros al diseño mexicano.

Hubo en la historia del diseño gráfico extranjeros que pusieron sus conocimientos y creatividad artística al servicio del Diseño Gráfico mexicano ayudando a su desarrollo; alentando a los jóvenes, abriendo nuevas posibilidades de expresión artística; tal es el caso de Miguel Prieto, Josep Renau y Vicente Rojo, entre otros.

Josep Renau Berenguer nació en Valencia en 1907 y antes de estar en México tuvo una destacada carrera como cartelista y político. Militante del partido comunista español fue



Cartel de la película: Si Adelita se fuera con otro, de Chano Ureta, 1949, realizado por Josep Renau.

nombrado Director General de Bellas Artes en el Ministerio de Instrucción Pública Republicano y en 1938 ocupó el cargo de Director de propaganda gráfica del Comisariado General del Estado Mayor. En 1939 después de estar en Francia llegó a México y colaboró con Siqueiros en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas.

Renau instaló un estudio gráfico en su casa de Coyoacán, del cual salían etiquetas, rótulos, muestrarios, logotipos, diseños de revistas, portadas de libros y de discos, material publicitario como anuncios para la prensa y sobre todo carteles. En esta pequeña empresa trabajaba Renau y su familia. El dirigía los trabajos y hacía los trazos mayores; sus hijos, su esposa, su cuñada y sus sobrinos completaban los trabajos: coloreaban, rellenaban letras, ayudaban a imprimir y a dar acabados. Su negocio llevaba por nombre *Estudio Imagen Publicidad Plástica* y como distintivo de él Renau ideó un ojo abierto con la pupila cortada angularmente.

Realizó también el diseño de algunas revistas como: *Futuro* y el *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*. En 1956 ganó el concurso para diseñar la estampilla con que se conmemoraron los cien años de arte filatélico mexicano: dibujos prehispánicos planos, muy sintéticos, suavizados con el aerógrafo. Pero su labor más interesante está en el cartel, Renau fue el principal ejecutor de los carteles publicitarios de cine en el México de las décadas de 1940 y 1950. Resolvía los carteles en un estilo surgido de su experiencia en el fotomontaje.



Logo diseñado por Josep Renau para su Despacho de publicidad.



Cartel de la película: Jesús de Nazaret, de Ramón Pereda, 1942, de Renau, quien impuso su estilo al realizar los carteles para las películas mexicanas.



Casi al mismo tiempo se desarrolla la carrera de Miguel Prieto, quien nace en Almodovar del Campo, Ciudad Real, en 1907, estudia en la Academia de San Fernando de Madrid.

Si bien realizó un mural en el observatorio astronómico de Tonanzintla, y fue un importante pintor entre los refugiados españoles, se ocupó esencialmente del diseño de libros, folletos, revistas y suplementos literarios; revolucionó la producción de diseños de libros, revistas y periódicos, puede decirse que Prieto fue el fundador de la tipografía mexicana de la segunda mitad del siglo veinte y a pesar de su muerte prematura en 1956, fue el diseñador más importante de los años cuarenta y cincuenta en el campo de la prensa cultural.

En 1940 se incorpora con un pequeño grupo de jóvenes escritores en la empresa de editar el periódico *Romance*; Prieto formaba parte del Comité de Redacción. *Romance* es un intento por popularizar la cultura y un punto de confluencia de los intelectuales mexicanos y exiliados del momento.

Tras *Romance* se ocupa de diseñar las diferentes publicaciones culturales que surgieron del exilio: *España Peregrina*, *Junta de la Cultura Española*, *Ultramar*, entre otras.

En *Ultramar* fungía como Director artístico. Tiempo después a principios de los años cincuenta tuvo a su cargo la *Revista de la Universidad* y desde 1950 hasta su muerte en 1956 produjo la revista médica *Sinopsis*.

Estas experiencias culminaron en su obra, en una importante publicación: *México en la Cultura*, suplemento



Romance, revista popular hispanoamericana, realizada por Miguel Prieto, observamos la primera plana de uno de sus números.

dominical del periódico *Novedades*. Suplemento propuesto por Fernando Benítez, con quien Prieto compartió la dirección del suplemento.

En este suplemento al igual que en *Romance*, Prieto hace uso de un gran acervo de imágenes y fotografías; utiliza capitulares de gran tamaño que resaltaban al contraste del pequeño tipo del diario. El equilibrio y la simetría de estas páginas depende frecuentemente de las relaciones de las dos planas opuestas.

Miguel Prieto también estuvo como encargado del Departamento de Ediciones del I.N.B.A., ahí, proyectó la mayoría de los impresos relacionados con las actividades culturales del estado mexicano: desde los boletos de las taquillas hasta los catálogos y libros, pasando por los programas de mano y la papelería de escritorio.

El Departamento quedó identificado por su identidad visual uniforme, moderna, sobria y limpia, Prieto dio a los impresos una forma fresca. Los programas de la Sinfónica Nacional eran impresos en papel de colores en un formato que dejaba una ceja en el borde, lo cual los hacía cómodos y visualmente atractivos, las invitaciones a las exposiciones de arte adoptaron formatos alargados en donde se distribuían muy bien las imágenes y el texto.

Los folletos de las exposiciones eran generalmente plegados, de modo que se abrían en hojas de mayor tamaño al modo de aquellas que habían diseñado Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León.

Prieto gustaba de distribuir los índices y créditos en cuadro; las capitulares siempre mucho más grandes que las



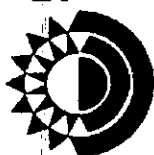
Primer publicación de el suplemento de el periódico *Novedades*: México en la Cultura, del cual estuvo a cargo Miguel Prieto.



UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Una de las tantas portadas de libro, diseñada por Vicente Rojo.



Logotipo del periódico: La Jornada.



Cartel para la compañía de Teatro Universitario, Vicente Rojo.

letras, empiezan al centro, y las fotos salían del margen del papel.

Prieto fue un participante activo del desarrollo del Diseño Gráfico mexicano.

El fue el maestro que formó a Vicente Rojo, personaje sobresaliente en el Diseño Gráfico hecho en México.

Vicente Rojo nace en Barcelona, España, en el año de 1932. De 1946 a 1949 realiza estudios de dibujo, cerámica y escultura. En 1949 llega a México donde su padre residía como refugiado político.

Rojo se inscribe en la Esmeralda que abandona pronto y tiempo después conoce al que sería su maestro: Miguel Prieto, quien lo hace su ayudante en la oficina de ediciones del I.N.B.A., y lo incorpora a la dirección artística del suplemento *México en la Cultura* a principios de los años cincuenta.

«*México en la Cultura* es la publicación por excelencia de la vanguardia crítica, la única que toma muy en serio, incluso con estrépito el proceso artístico e intelectual». Rojo colabora también en la *Revista de la Universidad de México*, y realiza al mismo tiempo estudios de pintura, disciplina que nunca deja de practicar. Rojo da suma importancia a la imagen, comprende que las publicaciones periódicas también tienen obligaciones estéticas.

En 1956 muere Prieto y Rojo lo releva en su cargo de Director en el suplemento de *México en la Cultura*.

En la imprenta Madero por más de 25 años coordina publicidad cultural, revistas, suplementos, libros. Es director de Ediciones E.R.A., es frecuentemente quién

realiza las portadas de los libros de la editorial Joaquín Mortiz, diseñador de la *Revista de la Universidad*, es encargado de catálogos y carteles de Difusión Cultural



de la U.N.A.M.; y contribuye a la formación de algunos de los más destacados diseñadores gráficos de los años setentas como: Rafael López Castro, Bernardo Recamier, Peggy Espinosa, Germán Montalvo, Luis Almedia, entre otros.

31 «Vicente Rojo ocupa un sitio especial. Es el precursor, el continuador y el renovador. El gusto esencial, el tacto y el rigor en la aplicación del estilo, son características personales que él ha convertido en aportaciones a nuestro desarrollo cultural».

Vicente Rojo fue cofundador y director en la revista *Artes de México*, participó como diseñador en la revista *Nuevo Cine*, también figuró como Director Artístico en la *Revista de Bellas Artes* y de *La Revista de la Universidad de México*, así como de la de *Artes Visuales*. Diseñó *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* y las portadas de la revista *Vuelta*.

Varias portadas de libros del F.C.E. y de la editorial Joaquín Mortiz, fueron diseñadas por él.

En el periódico *La Jornada* intervino como diseñador, además de haber sido el cofundador. Aparte de todas estas diversas actividades Rojo, seguía su oficio de artista plástico, presentando diversas exposiciones de su obra pictórica.



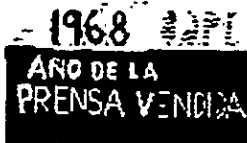
Dos ejemplos de el trabajo de Rafael López Castro, quien fue discípulo de V. Rojo en la Imprenta Madero.



Portada de la Revista *Artes de México*, en donde Vicente Rojo participó.

EXIGIMOS!

DESLINDE DE RESPONSABILIDADES



Ejemplos de las gráficas realizadas por los estudiantes del movimiento de 1968.

Diseñando las olimpiadas de 1968

México en el año de 1968, nos trae a la mente una época llena de cambios que se sucedían en el país y en el mundo entero, los estudiantes se manifestaban por el respeto a sus derechos, y la clase trabajadora les hacía eco, sin embargo sus deseos fueron frenados abruptamente por el gobierno que en ese entonces presidía Gustavo Díaz Ordaz, quien dio por terminado los sueños revolucionarios de los jóvenes y la clase obrera con un certero golpe, efectuando un genocidio el 2 de octubre en Tlatelolco.

Sin embargo paralelo a estos hechos la otra mitad de México esperaba con ansia los juegos Olímpicos, promesa de nuevos vientos sociales, de cambios, las personas sentían acercarse la modernidad y el aire de primer mundo.

Esto generó dos vertientes gráficas totalmente opuestas: la que se originaba en el seno de la Universidad, hecha por estudiantes que pertenecían al movimiento, (algunos pertenecientes a la Escuela Nacional de Artes Plásticas), y que, con pocos recursos hicieron gráficas que se volvieron íconos. Gráficas incisivas, agresivas, directas en contra del poder político que reinaba en ese entonces, como olvidar el granadero-orangután, el estudiante con una cadena en la boca, el puño de la lucha, el perro, la paloma de la paz, tomada de la que se había generado en la gráfica de las Olimpiadas; en fin múltiples gráficas que representaban el sentir y la ideología de una parte del México de 1968. Muchas veces haciendo referencia con sarcasmo, a las imágenes que se utilizaban en las Olimpiadas.

MEXICO 68

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

Los carteles hechos en su mayoría en blanco y negro tenían una gran expresividad, muestra clara de lo que los estudiantes de ese entonces vivieron.

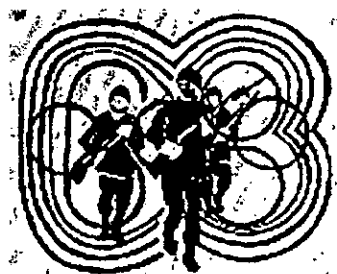
32«La participación de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en este proceso fue especialmente vigorosa y comprometida. La capacidad comunicativa de su actividad gráfica jugó un papel trascendental que, bien puede decirse, imprimió un carácter propio al movimiento».

Mientras por la otra parte podría decirse, la oficial, el diseño se desenvolvía de una manera distinta. Aunque también hecho por jóvenes mexicanos, que invirtieron su tiempo en hacer un estilo propio para los Juegos Olímpicos, y del cual a pesar de estar envuelto por un ambiente de violencia, no puede dejarse de lado, ellos también aportaron al Diseño Gráfico mexicano.

Los Olímpicos pese a todo se llevaron a cabo con éxito y con una imagen que llenó y resolvió cualquier duda. Imagen esa fue la diferencia, lo que marco el nacimiento de la historia del diseño, tal como lo conocemos ahora, las olimpiadas darían al diseño mexicano el impulso hacia un nuevo diseño.

Estas dos movimientos aunque totalmente polarizados, llenaron de imágenes la Ciudad de México, cada una defendiendo sus ideologías, pero ambas aportando.

La organización de los XIX Juegos Olímpicos, en los que el diseño nacional, aún incipiente, cobró vital relevancia, al convertirse en el eje rector, que tendió un puente entre la organización operativa y sus resultados de



En ocasiones retomaban imágenes de las olimpiadas para adaptarlas a sus graficas.



LIBERTAD
DE EXPRESION

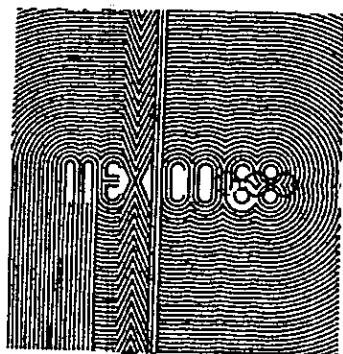


ESTA HUMANIDAD HA DICHO
¡BASTA!

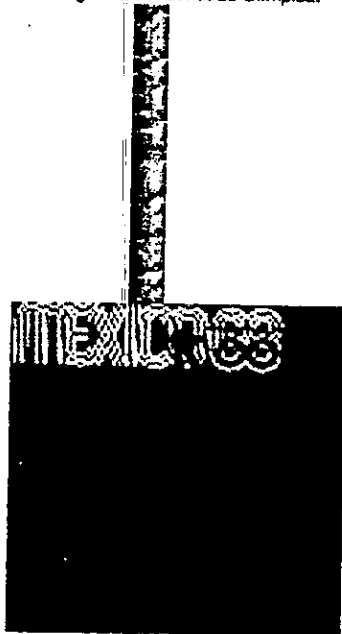
Algunas de las imágenes que realizaron los estudiantes en el año de 1968, se volvieron iconos, que aún hoy persisten.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Pedro Ramírez Vazquez, idea el logo de las olimpiadas en base a un diseño del indio huichol Pedro Diego, que desarrollaran posteriormente Eduardo Terrazas y Lance Wyman para crear el cartel de los juegos y la tipografía olímpica, uno de los principales elementos del Programa de Identidad Olímpica.



Un ejemplo de los carteles que fueron desarrollados en las olimpiadas.



comunicación a deportistas, visitantes y público de nuestro país y de todo el planeta.

33«De la ausencia casi total de diseño, nació una explosión de color, de imágenes, de íconos, de obras, de objetos, que transformaron la perspectiva del diseño mexicano, como una lluvia de creatividad que aún nos sigue impactando».

Arquitectura, diseño urbano, diseño textil, diseño de productos, diseño de exposiciones, diseño editorial y por supuesto Diseño Gráfico.

Una de las formas más conocidas es el diseño del logotipo México 68, este logotipo coincide con el arte Op, vigente entonces, y cuya característica es producir la ilusión de movimiento, a través de juegos ópticos, y para su realización se basaron en el arte huichol, sobre todo en las tablas cubiertas de cera de Campeche, en las cuales se desarrollan diseños con estambre. Se utilizaron colores llamativos, de hecho a cada disciplina deportiva se le asignó un color determinado así, todo lo que tenía que ver con gimnasia presentó el color rojo. La síntesis hizo presencia en las señalizaciones que se crearon para guiar a los visitantes, también en los símbolos de los deportes presentando las cosas representativas de cada deporte.

En el diseño editorial todas las publicaciones coincidieron en el mismo formato cuadrado, la tipografía que se utilizó fue News Gothic Condensed. En los timbres de correo se dibujaban siluetas de deportistas y, al juntar más de dos se formaban secuencias.

En cuanto al diseño de producto, el uso de los diseños oficiales se extendió a objetos como envolturas para jabones hasta joyas de plata.

El diseño se ve influenciado por la estética de el arte prehispánico y el arte popular tal vez pretendiendo dar un nuevo sentido de mexicanidad.

Las escuelas de diseño apenas nacían y, aunque participaron en la Olimpiada, la mayoría de los que estuvieron a cargo de la realización de los diversos objetos que se utilizaron entonces fueron arquitectos y otros profesionistas, de cuya organización estuvo a cargo el arquitecto Pedro Ramírez Vazquez.

Se realizaron diversos carteles para anunciar eventos de las llamadas Olimpiadas culturales, en donde se daban a conocer los eventos que se llevarían a cabo. Estos carteles fueron diseñados en su mayoría por Michael Gross y Bob Pellegrini.

La moda también fue parte de este proceso histórico del diseño, los vestidos de las edecanes fueron innovadores, se imprimió en la tela el logo de las Olimpiadas, para que las jóvenes fueran identificadas de manera instantánea, así se entraba al mundo del Diseño Textil.

Entre las personas que apoyaron al Arq. Pedro Ramírez Vazquez esta el Arq. Eduardo Terrazas, Manuel Villazón que era director de la única escuela de diseño en México en ese entonces en la Universidad Iberoamericana, de la cual participaron profesores como Jesús Virchez y Sergio Chiappa, así como también participaron extranjeros Lance Wyman fue uno de ellos.



Ejemplo de la serie de 93 programas de lujo para la olimpiada Cultural, diseñados en su mayoría por Michael Gross Y Bob Pellegrini.



Las imágenes de las olimpiadas llegaron también a la moda, en la gráfica se muestra el uniforme para las edecanes del Comité Olímpico.

EL PROGRESO DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

En el diseño mexicano ciertamente ha habido corrientes artísticas que han sido retomadas en el arte y el diseño, el arte popular, lo prehispánico, el constructivismo, el dadaísmo, etc., pero que no marcaron en su totalidad el camino de su desarrollo; puesto que las influencias resultaban ser muy personales en cada diseñador; y dependían de la época en que se vivía, pero sí podemos hacer notar que muchos de los artistas se han sentido atraídos a experimentar con el arte prehispánico y el arte popular mexicano, logrando un sincretismo en su arte y diseño.

Para fines de la época porfiriana, se había modificado el sentido de las manifestaciones culturales; México se encontraba en lo que podríamos llamar época de apertura con respecto al exterior. Lo cual se manifestaba en el deseo pregonado de ser un « país civilizado», a la altura de las naciones cultas del mundo. Atrás habían quedado los ideales de la cultura nacionalista de la Reforma, que habían insistido en la necesidad de crear un arte nacional, una escuela mexicana.

«En cambio los ideales de la joven cultura mexicana no iban con estas ideas, estos iban, en cambio y precisamente a aquellas artistas que encajaban sin mayor problema dentro del tipo del arte propio de la Europa de fin de siglo». Gente más joven, que había viajado a París o a las ciudades alemanas del último romanticismo y del simbolismo, que



había asimilado no sólo los estilos, sino aún el modo de vivir. En México pintaban, grababan o dibujaban como lo habrían hecho en Europa.

³⁵«A partir de la Revolución de 1910-1920, cuando la sociedad acoge sus radicales postulados y norma su vida de acuerdo con ellos, tanto en lo político como en lo social fue determinante que todas las manifestaciones artísticas siguieran el mismo camino: evolucionaron, se modernizaron, se mexicanizaron y rechazaron las normas de los estilos obsoletos».

En el arte y diseño mexicano se vió la influencia del arte popular y el arte prehispánico al principio de los años veinte, después del movimiento revolucionario.

Como Justino Fernández nos dice:

³⁶«El arte mexicano de nuestro tiempo, y especialmente la pintura mural, está estrechamente ligado espiritualmente e ideológicamente al movimiento político-social que renovó la vida en la segunda década del siglo: la Revolución Mexicana».

Saturnino Herrán, retoma el ideal de una pintura mexicana que representara las aspiraciones y el carácter nacionales. De alguna manera estaba claro que el péndulo regresaba y México volvía a tratar de entenderse a sí mismo como diferente y como igual a Europa; el ideal estaría en lo propio y no en el modo del Viejo Mundo.

Herrán pinta criollas, tehuanas, chinampas llenas de flores, preanunciando la dimensión épica que no mucho

después daría a esos temas la pintura, sobre todo la pintura mural.

El diseño no es la excepción, como vimos en el apartado anterior en la década de los años veintes diversos artistas se sentían influenciados por la carga de renovación que la Revolución traía consigo, proyectándolo en los libros y revistas de divulgación popular y especialmente en las ediciones surgidas de la Secretaria de Educación Publica, que entonces dirigía José Vasconcelos que formó parte del gobierno de Alvaro Obregón, y quien como sus contemporáneos tenía impregnado el cambio democrático y el nacionalismo.

Fue Vasconcelos quien hizo regresar de Europa a Rivera y junta a los diversos artistas que a su parecer eran rescatables, y les ofrece los muros de los edificios públicos para llevar adelante un programa ambicioso y de hecho, sin precedente.

Al ir haciendo camino, ellos y quienes estaban alrededor toman conciencia de su tarea y se agrupan en un sindicato de artistas revolucionarios; surge así el programa explícito del movimiento: el Manifiesto del sindicato, dirigido, significativamente, a los campesinos, los obreros, los soldados de la Revolución, los intelectuales no comprometidos con la burguesía. El manifiesto proponía un arte público, para todos y por lo tanto monumental, calificaba como inútil la pintura de caballete, reconocía como fuente inspiradora el arte popular mexicano.

Indudablemente a México llegaron de varias partes del mundo diversas corrientes que influyeron desde la moda, la arquitectura, el arte y por supuesto la manera de hacer diseño; el expresionismo, el dadaísmo, el cubismo, el constructivismo, el art-nouveau, etc.; fueron solo algunas de las que vinieron y encontraron un lugar dentro del arte mexicano.

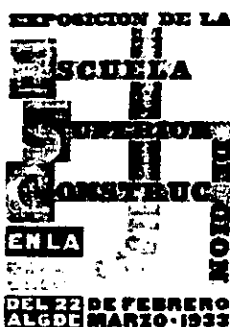
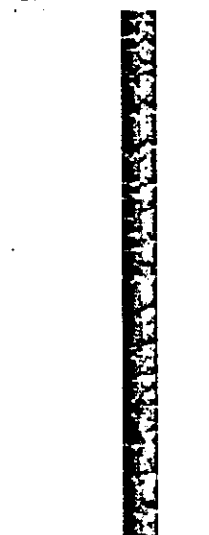
En la Revista *El Maestro* que fue publicada entre los años 1921-1923, podemos apreciar las diversas vertientes que se funden en sus páginas:

»«El Maestro esta esforzadamente ilustrado, pero las carátulas, títulos y viñetas no se ajustan a un solo molde, sino a un verdadero recorrido de estilos, tentativas y modelos. El art-nouveau se deja ver con frecuencia en los primeros números, pero el segundo y el tercero de los volúmenes se dan a toda clase de recursos: portadas de inspiración maya, no muy legibles; rescates teotihuacanos, apropiaciones de textiles y bordados, herrería y azulejos; capitulares de la familia egipcia y hermosas xilografías que quieren ser mexicanas».

Asimismo el movimiento estridentista, trajo a México los gustos de las vanguardias artísticas europeas, tomaron inspiración del expresionismo alemán, el dadaísmo, el cubismo, el constructivismo y el futurismo italiano; que aparte de mostrar en sus poesías también dejaban ver en el diseño de sus diversas publicaciones.



MEXICO MEXICO MEXICO



UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Las influencias de Europa estaban tan presentes como los elementos mexicanos: marcos formados por espirales salidas de sellos prehispánicos y personajes de inspiración popular.



México volvió la mirada sobre sí mismo y descubrió la riqueza y posibilidades de su propio ser, por eso la revolución y el arte tuvieron acentos mexicanistas y populares.



En los cincuentas y sesentas se tendía a imágenes más influidas por estilo Norteamericano, que con su promesa del «*American Way of life*», influía diversos mercados en diversos países, por eso es común ver en las gráficas que se producían entonces, personajes rubios, con su sonrisa impecable, y mostrándonos lo que era la moda entonces, además en esos tiempos se introdujeron al país infinidad de marcas extranjeras que aún hoy forman parte de nuestra vida cotidiana.



A través de las décadas siempre nos vimos influidos por diversas corrientes que vienen de otros países y que enriquecen la cultura mexicana, pero no debemos olvidarnos de la enorme riqueza estética y de imágenes que podemos encontrar en nuestro pasado como mexicanos, como las culturas prehispánicas y la cultura popular, en donde se encuentra un cúmulo de ideas gráficas que resultan una gran fuente de inspiración y que ayudan a desarrollar al Diseño Gráfico en México.

Aunque hoy en día no se hable de un diseño propiamente mexicano; pues «considerando la naturaleza de nuestro

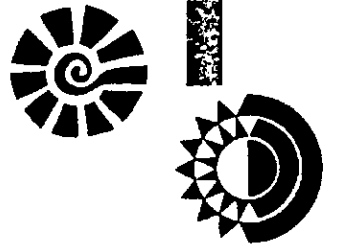
mundo hoy en día, el diseño se mudó del ámbito nacional al internacional». Estamos influidos por el diseño mundial pues cada día el diseño es más universal.

La historia del Diseño Gráfico mexicano podría decirse que es corta por el periodo de tiempo en el que se ha desarrollado; pero al mismo tiempo es abundante y de una riqueza enorme, a lo largo de su historia han pasado diversas personas y técnicas para hacer el Diseño Gráfico, enriqueciendolo.

El grabado, la litografía, la pintura, la ilustración, la fotografía, el dibujo, el offset, etc. y a últimos tiempos la computadora, todas estas técnicas que en su momento dieron nuevas perspectivas en la realización de diseño.

La informática la más moderna herramienta para el diseñador, que simplifica y acelera el proceso y desarrollo del trabajo, además de dar acabados técnicamente excelentes; hace que los trabajos que antes se realizaban en varios días, hoy sean producidos en cuestión de horas, México no ha escapado a este desarrollo de técnicas, e infraestructura que también forman parte de su riqueza histórica en el diseño.

En la actualidad podemos apreciar en México un sinnúmero de tendencias del Diseño Gráfico, un sin fin de formas de resolver, de generar el Diseño Gráfico; el diseño publicitario que debe llenar las expectativas de anunciar un producto con éxito.



Ejemplo de la integración de la iconografía prehispánica en el diseño mexicano.



Elementos populares integrados al diseño publicitario.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Fakir revista alternativa de propuesta estética innovadora.



Artes de México revista cultural que destaca por su diseño.

Las ramas que se desprenden del diseño son numerosas y todas en sumo interesantes e importantes en la disciplina del Diseño: el diseño editorial, el de envase, el tipográfico, el de páginas web, el textil, etc.

Hoy podemos encontrar desde una revista-objeto como la llamada revista *Fakir*, que solo consta de dos números *Fakir tipo chamoy* y *Nuevo Fakir acolchonadito*, cada uno con una edición de 100 ejemplares. «Una revista objeto, hecha con diferentes materiales, de manera casi artesanal y con un tiraje limitado», hasta la revista hecha siguiendo las líneas más formales, como *Artes de México*, la cual tiene un presupuesto mayor a la mencionada anteriormente. Ambas muestra de la diversidad que existe en el ámbito del diseño contemporáneo, tan es así, que dentro del ámbito editorial subsisten las llamadas revistas independientes las cuales se abocan a géneros muy variados y de formatos muy distintos. *La Pus Moderna*, *Moho*, *Crudo*, *a Sangre Fría*, *Cantera Verde*, *El Cocodrilo Poeta*, entre otras, todas forman parte de este círculo que ha generado formas innovadoras para el diseño, se dan libertad en los acomodos y composición de sus páginas y tipografías.

Así como también existen infinidad de revistas en los puestos de periódicos, de temas variados, todas teniendo a su alcance todos los avances tecnológicos del presente.

El diseño tridimensional con la creación de displays para anunciar diversos productos comerciales es también un campo vasto para el diseñador.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

Todas las disciplinas del diseño persiguiendo un fin común con medios diversos; tal es el caso de la asociación civil Trama Visual que desde el año de 1989, ha trabajado para fomentar la cultura del Diseño Gráfico, en siete años de trabajo a nivel nacional e internacional, ha logrado un creciente interés y participación de diseñadores gráficos, asociaciones e instituciones de Diseño Gráfico en todo el mundo.

Asimismo a través de las bienales de cartel en México que Trama Visual concibió, se genera un espacio de encuentros de diversos países donde se origina conocimiento que las nuevas generaciones habemos de aprender, y en donde se presentan carteles con temas de toda clase; de formas y técnicas diversas. El cartel aún sigue vivo y se nota en cada Bienal Internacional del Cartel, en donde los mexicanos se ganan su espacio con diseños creativos y contemporáneos

Trama Visual trabaja para hacer un diseño mexicano más completo y mejor, defiende al diseño como profesión y no sólo como trabajo a destajo. Además de promocionarlo frente al mundo; por medio de revistas, libros y exposiciones.

En otro ámbito, la animación por computadora es también una esfera de acción en donde el diseñador gráfico se desarrolla. El diseño de páginas en la internet, ha abierto un horizonte nuevo y amplísimo, que a cada momento se renueva y adelanta, en el progreso de un nuevo Diseño Gráfico en México.



Cartel presentado en la primera Bienal del Cartel en México, realizado por Azul Morris y Michael Zabé; Museo del templo Mayor.



Ejemplos del trabajo del director de Trama Visual, Xavier Bermudez.

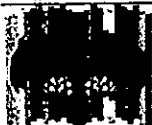


Serigrafía conmemorativa de los diez años de la Bienal Internacional del Cartel en México, 1998.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

A continuación presento algunos ejemplos de como lo prehispánico ha sido retomado por varios diseñadores en sus trabajos.

ANAHUACALI



OFRENDA DE MUERTOS

Cartel Para la ofrenda de día de muertos: Anahuacali, diseñado por Ma. Dolores Hevia, muestra de cómo se puede utilizar la cultura popular mexicana.

Diseño para la discoteca, Grupo Quetzal Club; por la firma Drafft Diseñadores Asociados, S.C.. Este diseño recuerda los diseños prehispánicos, por sus formas orgánicas y su doble línea, que nos obliga a completar mentalmente los espacios vacíos.

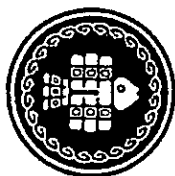


Distintivo de la Academia Mexicana de Diseño A.C., con una aplicación de un símbolo prehispánico del Aguila de Tlatelolco, diseñado por la firma de Diseño Industrial, S.C.

Diseñado por Dona Martino Rosas y Ma. de Guadalupe Valle Cervantes, para la Universidad Cuahutémoc. En este diseño podemos apreciar como se retoma de la gran cantidad iconográfica de aguilas mexicas, sus características principales.



UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Diseñado por operadora Pesquerías de Altura, S.A. de C.V., por la firma L.G. Dalbe Internacional Asociados, realizado por el Diseñador Jaime Resendiz G.



Propuesta para el mundial de futbol, México 86, diseñada por Ivonne Saed Grego.



Logotipo diseñado en el año de 1975, para Apasco S.A. por Pedro Ramirez Vázquez, en la firma: Despacho Diseñadores Asociados.

Aplicación del diseño prehispánico de la estampa de Aztecapotzalco, diseñado por Aurea Alicia Icaza Palacio, para el Museo de Arte Moderno.



Para la Dirección General de Televisión Universitaria, diseñado por Sergio Lara P.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



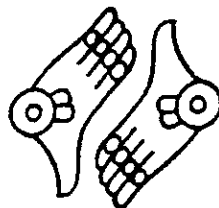
Revista Cipactli, Aeropuertos y Servicios Auxiliares, diseñado por Luis Jaime Lara. De formas orgánicas, elemento prehispánico que era comunmente utilizado en el arte antiguo de México, este diseño logra sintetizar dichas formas.

Diseñado por Dona Martino Rosas y Ma. de Gpe. Valles Cervantes, ganador del quinto Premio Nacional de Turismo. Geometrización de una piramide, en una síntesis que recuerda al arte prehispánico.



Aplicación del símbolo prehispánico "Vida y Movimiento", para el Sistema Nacional Para Desarrollo Integral de la Familia. Diseñado por Marco Buenrostro.

Diseñado por la firma Diseño Industria S.C. para la II Reunión Cumbre de los Participantes en la Iniciativa de Paz y Desarme, con una aplicación de diseño prehispánico Maya.



Propuesta para la Facultad de Agronomía de la U.A..M. de Xochimilco, diseñada por Enrique Rivas.

La forma del maíz es retomada de la iconografía prehispánica, pero con un sentido más descriptivo.





Portada de un catálogo para exposición de arte, 1996, diseñado por Felipe Covarrubias.

Diseño para el octavo Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, realizado por Rafael López Castro.



Diseño para el festival internacional de jazz de la Ciudad de México, en donde observamos una figura en forma de caracol con reminiscencias prehispánicas; realizado por Rafael López Castro.

Gráfico para el festival internacional de la raza.
Rafael López Castro



Imagen representativa para el teatro Xicohtencatl en Tlaxcala, diseñada por Rafael López Castro.



Logotipo para Corporación Mexicana de Abarrotes, realizada por la firma Inter Design, S.C., en este podemos observar el uso de una figura en espiral, el logo tiene reminiscencias prehispánicas.

Anglo Mexicana, diseñado por la firma Impacto Gráfico, S.A. por el diseñador Fernando Mercado del C.

Utilizan figuras con reminiscencias prehispánicas, pero geometrizadas. En los últimos tres ejemplos podemos observar como manejan la figura del aguila desde diversos aspectos gráficos.



Motivo turístico mexicano, diseñado por Norberto Pinelo Rivera.

A manera de conclusión puedo decir que en este capítulo estudié el Diseño Gráfico mexicano para saber de que manera han influido las culturas prehispánicas en el mismo, así encontré que se han utilizado de manera esporádica, pero constante, en casi todas las épocas siempre hay alguien que se decide a hacer uso de las formas prehispánicas; aunque pocas veces creando formas nuevas, resultantes de la fusión de formas prehispánicas con diseños actuales, la mayoría de las veces sin ningún cambio de los iconos prehispánicos.

Esta investigación me ha ayudado a tener una idea más clara de la manera en que realizaría el diseño del alfabeto, a pesar de no haber encontrado un buen número de alfabetos con estas características, los que encontré en su mayoría simplemente se realizaron adaptando los iconos a los caracteres.

Así también me ayudo a encontrar que la identidad del Diseño Gráfico mexicano como tal, no existe, más bien existe un diseño hecho en México, pero en la actualidad es más reconocido en otros países cuando éste explota en sus formas el carácter prehispánico.

Considero también que el estudio del desarrollo del Diseño Gráfico en México, es importante para nosotros como diseñadores, el saber como fue hecho a través de diversas épocas, ya que esto nos enriquece y ayuda para generar un diseño innovador basándonos en el conocimiento de lo ya hecho aquí en nuestro país.

Para la realización del alfabeto, en el siguiente capítulo encontraremos un estudio de la cultura azteca y de sus iconos que serán estudiados para su posterior aplicación en el alfabeto.



Citas

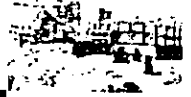
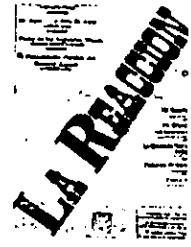
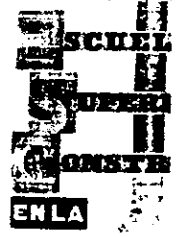
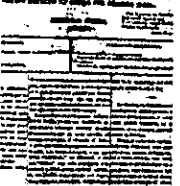
- 1.-Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México, U.N.A.M., Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, México, D.F. 1988, 119 páginas, p. 67.
- 2.-Cuadernos del México Prehispánico, Dirección de museos, Instituto Nal. de Antropología e Historia, S.E.P., México, D.F., 2a. edición 1974, 36 pags. p. 11.
- 3.-4 siglos de la imprenta en México, una muestra tipográfica mexicana. U.N.A.M., Hemeroteca Nacional, I.I.B., México, 1986, 51 pags. p. 5.
- 4.-Idem.
- 5.-Idem.
- 6.Ibidem.
- 7.-Idem.
- 8.-Idem.
- 9.-Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México, U.N.A.M., Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, México, D.F. 1988, 119 páginas.
- 10.-4 siglos de la imprenta en México, una muestra tipográfica mexicana. U.N.A.M., Hemeroteca Nacional, I.I.B., México, 1986, 51 pags. p. 33.
- 11.-La prensa, pasado y presente de México, 2a. edición, U.N.A.M., Hemeroteca Nal. de México, 1990, 243 pags.
- 12.-4 siglos de la imprenta en México, una muestra tipográfica mexicana. U.N.A.M., Hemeroteca Nacional, I.I.B., México, 1986, 51 pags. p. 35.
- 13.-Catalogo, Exposición de caricatura. Humor y política (1821-1994), Hemeroteca Nal. I.I.B., U.N.A.M., México, D.F., 1994, 37 pags., p. 7.
- 14.-La prensa, pasado y presente de México, 2a. edición, U.N.A.M., Hemeroteca Nal. de México, 1990, 243 pags. p. 51.
- 15.-Treinta siglos de tipos y letras, México, Ed. U.A.M., 1990, 183 pags. p. 163.
- 16.- Idem.
- 17.-Idem.
- 18.-Idem
- 19.-La prensa, pasado y presente de México, 2a. edición, U.N.A.M., Hemeroteca Nal. de México, 1990, 243 pags.
- 20.-Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México, U.N.A.M., Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, México, D.F. 1988, 119 páginas. P. 134.
- 21.-Idem.
- 22.-Revista Somos Uno X.E.W. 70 aniversario. Artículo «Comercialización, y ahora... un mensaje de nuestros patrocinadores», revista mensual. Ed. Televisa, S.A. de ac.v., México, 1988, p. 11.
- 23.-Medina, Cuahutémoc, Diseño antes del diseño, M.A.M., México.
- 24.-Idem.
- 25.-Idem.
- 26.-Revista Somos Uno X.E.W. 70 aniversario. Artículo «Comercialización, y ahora... un mensaje de nuestros patrocinadores», revista mensual. Ed. Televisa, S.A. de C.V., México, 1988, p. 63.
- 27.-Cronos y cromos, Alfonso Morales Carrillo «Del año y sus arreglos. Calendarios mexicanos», Fundación Cultural Televisa, A.C., México, 1993, 36 pags.
- 28.-Medina, Cuahutémoc, Diseño antes del diseño, M.A.M., México
- 29.-Idem.
- 30.- Rojo, Vicente, Cuarenta años de Diseño Gráfico, Ediciones E.R.A.; México, 1990, 78 pags.
- 31.-Idem.
- 32.-La gráfica del '68. Homenaje al movimiento estudiantil. Ed. E.R.A., México, D.F. 1988, p.6.
- 33.- Revista de Diseño. Diseño, Arquitectura, arte, Año 4, No. 19, 1998, p. 23.
- 34.- Toussaint, A. Resumen Gráfico de la Historia del arte en México, 1885, 211 pags., p. 172.
- 35.- Fernández, Justino, Estética del arte mexicano, U.N.A.M.; México, 1990.
- 36.-Idem.
- 37.-Medina, Cuahutémoc, Diseño antes del diseño, M.A.M., México.
- 38.- Solomon, Martin, El mejor Diseño Gráfico en América Latina, R.C. Publication. Inc. New York, 1995.
- 39.-Revista Matiz. Matiz Gráfico de diseño internacional, No. 8, 1997, p. 33.

Capítulo I

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL
DISEÑO GRAFICO EN MEXICO.

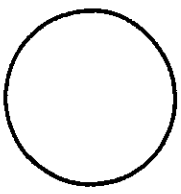


TOS DE MI MANA.



UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO





«Los clichés son imágenes con un significado, para un grupo de gente específico y en un tiempo también específico. Por lo tanto, cada imagen que tienes a tu disposición es una imagen vieja; es una palabra. El objetivo es decir algo nuevo usando imágenes viejas y palabras conocidas y de esta manera revivir la fuerza de la imagen antigua en cada momento.»

Per Arnoldi





El diseño es una de las más antiguas actividades humanas. Ya desde el inicio de la cultura el hombre trató de modificar su propio entorno y medio ambiente por medio de soluciones a sus necesidades primarias de sustento, vestido hábitat y comunicación, dando así inicio al diseño, es decir al designio de los objetos creados para su satisfacción. Desde siempre esta actividad intelectual ha prefigurado todos los objetos que nos rodean.

Muchos piensa en el diseño como en algún tipo de esfuerzo dedicado a embellecer la apariencia exterior de la cosas. Ciertamente, el sólo embellecimiento es una parte del diseño pero el diseño es mucho más que eso.

Un buen diseño es la mejor expresión visual de la esencia de "algo", ya sea esto un mensaje o un producto. Para hacerlo fiel y eficazmente, el diseñador debe buscar la mejor forma posible para que ese "algo" sea conformado, fabricado, distribuido, usado y relacionado son su ambiente. Su creación no debe ser sólo estética sino también funcional, mientras refleja o guía el gusto de su época.

El diseño, nos dice Felipe Covarrubias, "ya sea expresado en su lenguaje gráfico, o en cualquier otra de sus manifestaciones: industrial, textil, arquitectónico, etc., se ha convertido en una de las actividades creativas que caracterizan nuestro momento histórico. Quizá ninguno de los otros profesionales de nuestro tiempo ejerza tanta

influencia en el hombre como el diseñador, y que su trabajo pase tan inadvertido."

Diariamente, por medio de emblemas, símbolos, carteles, señales y diagramaciones, los diseñadores gráficos modifican, los criterios de apreciación y comprensión visual. Hasta tal punto ha llegado a ser eficaz la proyección de sus creaciones, que se ha ido formando en el público el hábito de considerar válida una imagen, sólo en la medida en que funcione como signo o como símbolo de un estadio cultural.

Este hábito, derivado de la actitud de asociar el hecho visual con la calidad de un producto, institución o marca, conduce muchas veces a olvidar que la imagen puede, por sí misma, ser significativa.





Códice Peresiano (Biblioteca Nacional de París, Francia). Muestra de que los antiguos habitantes de mesoamérica, tenían habilidades para guardar su pensamiento, por medio de escritos diversos.



Diversos signos fonéticos que los antiguos, usaban en su escritura.



Época prehispánica

1 «El descubrimiento de América en el siglo XV y su conquista en el XVI, pusieron de manifiesto que algunas culturas prehispánicas no iban a la zaga en la elaboración de medios para perpetuar su pensamiento».

Los nativos de América ya fijaban sus ideas en diversos materiales como: el barro, la piedra, muros y en materiales manejables como: el papel amate y la piel de venado, en donde dibujaban ideogramas e incipientes fonemas coloreados con tintas elaboradas a base de pigmentos vegetales, animales y minerales.

En el área mesoamericana el interés por la elaboración de textos, la variedad de su temática y el número considerable de ellos se corrobora no sólo por el testimonio de los cronistas, sino por los códices que se han conservado y en los que se puede observar la riqueza histórica y cultural de los antiguos pueblos de México, que de alguna manera se resumía en una de las últimas culturas más importantes: los aztecas o mexicas, los cuales habían llegado al dominio de un sistema de escritura, en la que empleaban figuras de distinto valor representativo.

2 «Uno de sus signos, los llamados pictogramas, significaban exactamente lo que representaban, otros, en cambio, eran los ideogramas de significado más complejo: representaban ideas, algunas muy abstractas y complicadas como los signos que representan fechas y los que nombran ciudades, pueblos y lugares. Además, su escritura, ya en evolución, empleaba muchos signos que representaban sonidos vocálicos como a, e, o y silábicos como tlan».

Pintores especializados hacían los libros dibujando sobre largas tiras de papel amate, que doblaban como biombos para separar sus páginas.

Sus libros fueron de carácter diversos: históricos, religiosos y administrativos principalmente.

Asimismo el hallazgo de enormes cantidades de sellos hechos de barro cocido en diversas regiones, es prueba de que la práctica de estampar imágenes estaba ampliamente difundida en el México antiguo.

Se empleaban dos tipos de sellos: tablitas cuadradas o rectangulares planas, cóncavas o convexas o bien, pequeños cilindros que permitían una impresión en rítmica sucesión.

Muchos de los cilindros se hallan perforados en el sentido del eje longitudinal, de modo que pasando por ellos un palito o hueso, se podían manejar como un rollo impresor. Los había también provistos en sus dos extremos de asas. Algunos tenían la forma de un pie, y el dibujo se hallaba grabado en la planta.

Estos diversos sellos eran empleados para decorar varias superficies, desde una vasija hasta la misma piel de las personas, sellos que han podido llegar hasta nuestros tiempos, mostrándonos la belleza de sus formas abstractas o naturales.

Así, a pesar de la temprana introducción de la imprenta en México, a escasos años de consumada la conquista, no se impidió que se siguieran produciendo códices durante la época de la colonia. De hecho a estos nuevos códices se les implementaron nuevas cosas, ya no sólo fueron figurativos sino que incorporaron la reducción fonética de las lenguas



Códice Borbónico (Biblioteca del Palacio Bourbon, Francia). estos códices son testimonio de los textos indígenas .



Muestra de algunos sellos, los cuales tenían principalmente una función decorativa, usados en diversas superficies.





Recognitum summularum, de fray Alonso de la Veracruz, Impreso por Juan Pablos en 1554.



indígenas al alfabeto latino, así como la introducción de palabras en castellano y aún en latín, cubriendo en esta forma tanto la simbología del objeto como la expresión del concepto, preservando asimismo el sistema gráfico que sirvió de memoria a la cultura indígena.

El establecimiento de la imprenta en la época de la colonia. Siglo XVI

Si bien es cierto que antes de la conquista los indígenas americanos ya conocían diversas formas de estampar sus ideas; la imprenta como tal llega con los conquistadores españoles, quienes sobre la técnica de imprimir sobre papel, letras, tales como las conocemos ahora, tenían un progreso mayor, al de los antiguos habitantes del Valle de México.

A pocos años de consumada la conquista, la Nueva España gozo del privilegio de la imprenta gracias a las gestiones que para su establecimiento realizaron el obispo Fray Juan de Zumarraga y el Virrey Don Antonio de Mendoza.

La primer imprenta establecida en la Cd. de México fue la que estuvo a cargo del italiano Juan Pablos en el año 1539, la cual labora de esta fecha hasta el año de 1560. Históricamente corresponde a Juan Pablos, el honor de ser el primer impresor de México y de América.

Juan Cromberger quien habla sido socio de Juan Pablos en España, obtuvo para si, por contrato con el Rey Carlos V. el privilegio de ser el único impresor y abastecedor de libros de la Nueva España, lo que explica que los primeros libros salidos de la imprenta mexicana no ostenten el

nombre de Juan Pablos. Fue hasta 1546, habiendo muerto Cromberger en 1540, cuando Juan Pablos estampa su nombre en los libros impresos en su taller.

Aquella primera imprenta mexicana empezó a funcionar en la llamada «Casa de las campanas» ubicada en la esquina de las actuales calles de Moneda y Lic. Verdad, hasta la muerte de Juan Pablos en 1560.

La producción bibliográfica de aquella primera imprenta fue de abecedarios, cartillas y doctrinas destinadas a la catequización de los indios, libros piadosos y algunos tratados de carácter jurídico.

«De hecho en 1539 se publica el primer libro impreso en América: *Breve y más compendiosa doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana*».

Con la muerte del impresor Juan Cromberger termina en América la concesión otorgada por el rey para monopolizar la producción y venta de libros y así en 1550, el español Antonio de Espinosa establece la segunda imprenta novohispana en un taller ubicado al lado del convento de San Agustín; Antonio Espinosa, introduce la costumbre de usar un escudo especial en dos versiones para sus impresos, en los cuales utilizó gran variedad de tipos góticos, romanos y cursivos y de notas de canto llano, que el mismo fundió.

A partir de entonces, fueron estableciéndose en la capital de la Nueva España otros impresores; sucesivamente, durante el siglo XVI, a partir de 1539, diez impresores laboran en la ciudad de México: Juan Pablos, Antonio de Espinosa, Pedro Ocharte, Pedro Balli, Antonio Ricardo, la viuda de



Casa de las campanas (estado actual), donde según tradición se estableció el taller de imprenta de Juan Pablos.

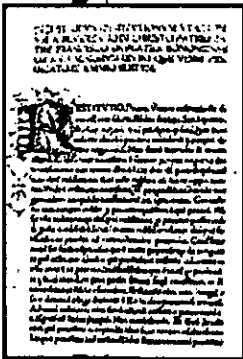


Dos versiones del escudo emblemático que usaba el impresor Antonio de Espinosa para distinguir las obras completas, confeccionadas en su taller.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Vocabulario...de fray Alonso de Molina, impreso por Antonio de Espinosa, en 1571, nos muestra que el contenido típico de aquellas impresiones era generalmente de orden religioso.



Incuabulario de la Biblioteca Nacional de México.



Ocharte, Cornelio Adriano Cesar, Melchor Ocharte, Luis Ocharte Figueroa y Enrico Martínez, habiendo impreso tan sólo en este siglo, 179 obras.

La temática general de esta primera producción bibliográfica mexicana, fue de carácter religioso ya que la imprenta se introdujo a la Nueva España con el fin de auxiliar a la evangelización de los indios, por ello, los primeros impresos son doctrinas cristianas, artes o gramáticas, vocabularios y confesionarios escritos tanto en lenguas indígenas como en lengua castellana.

El papel de las primeras ediciones (traído generalmente de Europa) era de buena calidad, grueso, con filigranas o marca de agua. Se imprimía con letras de tipo gótico o romano. En las foliaturas se usaron números arábigos y también romanos. Al pie de los pliegos se ponía el registro de la edición por cuadernos.

Siguiendo la tradición española las páginas eran impresas a plana entera, pero cuando se incluían textos indígenas se hacían en dos columnas.

Los libros que se imprimían en la primera etapa de la imprenta, eran hechos de forma casi manual, la estética que tenían era muy europea, y siguiendo cánones establecidos por los primeros impresores del mundo, sus acomodos tipográficos eran en una sola caja centrada, utilizando letras antiguas como: romana, rústica, góticas, unciales, sus acomodos son barrocos, aunque impecablemente impresos, decoraban sus márgenes con diversos motivos naturales o aveces con las mismas letras que rodeaban la caja central formando un margen.

En la primer página y en el colofón eran frecuentemente utilizadas cajas tipográficas en forma de triángulo invertido que daba cierto movimiento a sus composiciones.

«Respecto al tamaño, este se designaba: folio-pliego, doblado por la mitad para formar las hojas, cuarto-doblados en dos, octavo-

doblados en otros dos, que era el más común, aunque también había en dieciseisavo. La encuadernación era de pergamino, con el título escrito en el lomo en tinta negra, abreviado. Excepcionalmente los libros de coro se encuadernaban en piel con broches de hierro y latón».

Las primeras manifestaciones del grabado están íntimamente relacionadas con el arte de la imprenta, pues las expresiones de los grabadores quedaron casi en su totalidad al servicio de la decoración e ilustración de libros. Papel que al transcurrir de los tiempos el grabado no perdió en la historia de las artes gráficas de México.

Los primeros grabados realizados fueron en madera, y posteriormente se introdujo el grabado en lámina, en sus dos modalidades: la talla dulce y el aguafuerte. Doctrinas y catecismos eran adornados con grabados y viñetas casi siempre en madera, aunque a veces cuando se trataba de asuntos místicos, abiertos en planchas de plomo.

Es importante destacar la utilidad que las imprentas del siglo XVI tuvieron para la empresa de colonización realizada



Otra muestra de lo realizado en el siglo XVI.



por España; por medio de la infinidad de impresos religiosos que de ellas salían.

Siglo XVII

Característica fundamental de las imprentas novohispanas, es que desde su fundación se establecieron como talleres de tipo familiar por lo que muertos sus propietarios, pasaban en su mayoría a disposición de sus herederos. A lo largo del siglo, se continuó con los mismos métodos de impresión y grabado que en el siglo anterior principalmente durante las 4 primeras décadas.

«A partir del siglo XVII empieza a expandirse el establecimiento de imprentas hacia diversos puertos del virreinato, la primera de ellas funciona en Puebla en 1640 cuyo primer impreso conocido fue el *Sumario de las indulgencias y perdones concedidos a las cofradías de Santísimo Sacramento* editado en 1642 por Pedro Quiñones».

Así, siguieron imprimiéndose libros de gramática o artes en lenguas indígenas y comenzaron a editarse las «Crónicas» de las ordenes religiosas establecidas en México, así como libros piadosos, sermones, vidas de santos, oraciones, tratados de teología moral y algunas obras de ciencia, recreación, literatura y música. Más de 30 son los impresores de que se tiene noticia, sobresaliendo de entre ellos, Enrico Martínez, Melchor Ocharte, Blanco de Alcázar, Juan Ruíz, Francisco Rodríguez Lupercio, Diego López Davalos, Juan José de Guillena Carrancoso, Francisco Salvago, Pedro de Quiñones, Francisco Robledo y Juan de Rivera, así como la familia de Bernardo Calderón.



Aquí vamos la portada del célebre impreso que reportaba el terremoto que ocurrió en Guatemala, esta publicación fue impresa en la Cd. de México, por Juan Pablos. Fue el primer papel suelto de carácter informativo.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Gazeta de México, su autor fue Juan Francisco Sahagún de Arévalo, continuó con el criterio informativo en la primera Gaceta.

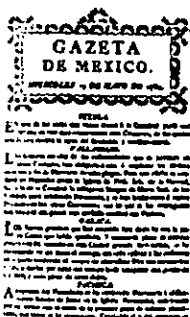
7 «Característica sobresaliente de esta época es también el establecimiento de nuevas imprentas en varias ciudades del interior como Guadalajara (1793), Oaxaca (1720) y Veracruz (1794)».

En este siglo la tradición y la cultura indígenas se incorporaron a los elementos españoles occidentales, siguiéndose en la impresión de libros el estilo barroco, predominante en el arte de esta época, con alambicadas portadas y colofones en letra romana. La temática general sigue siendo de índole religiosa: devocionarios, catecismos, misales, sermones por todo y para todo, panegíricos de sucesos notables, la entrada de un virrey o su "jura", la dedicación de un templo, así como certámenes literarios, fúnebres, derecho, medicina y oratoria.

Buena parte de la producción bibliográfica del siglo XVIII sobresale por su espíritu crítico, su objetividad y cientificismo y porque en ella se nota la influencia de las ideas de la ilustración europea.

«Hubo entonces excelentes tipógrafos, entre los que destacan: la viuda de Miguel Rivera, Francisco Guillena y Carrascoso, Diego Fernández de León, José Jáuregui, la familia Hogal y la de los Zúñiga y Ontiveros. Hubo también algunas imprentas institucionales como la del Colegio Jesuita de San Ildefonso, importante por la edición de textos para los estudiantes».

Puede afirmarse que la producción de este siglo fue abundante y variada, distinguiéndose por la inclusión de láminas grabadas en cobre para ilustrar las obras, las cuales son en su mayoría escudos, retratos, planos,



monumentos y alegorías con estilo predominantemente barroco.

En este siglo también aparecen las primeras publicaciones periódicas que contienen diversas noticias de especial interés para la sociedad de la época, el crecimiento de información origina la necesidad de

Gazeta de México, presentó mayor variedad informativa, incluyó notas sobre diferentes temas científicos, escritas por los más destacados hombres de ciencia de la época, e introdujo una sección literaria.

agilizar y adoptar nuevas formas, surgiendo así las publicaciones periódicas sistematizadas.

«Las primeras publicaciones periódicas aparecieron en el siglo XVIII, siendo la primera la *Gaceta de México* y *Noticias de Nueva España* (1722), que publicó mensualmente el doctor Juan Ignacio Castorena y Ursúa», la cual aún era impresa en la página completa, y seguía la misma estética que se utilizaba en el diseño de los libros. La siguió la *Gazeta de México* (1728-1742), fundada por Francisco Sahagún Arévalo Ladrón de Guevara y la *Gazeta de México* (1784-1809) de Manuel Antonio Valdés y Munguía.

En la composición se nota el influjo del estilo barroco dominante en el arte de esta período. Hasta comienzos del siglo XIX, la tradición tipográfica novohispana se desarrolla de acuerdo con los modelos europeos, principalmente los españoles. Asimismo hasta los albores de la centuria pasada ningún impreso novohispano había escapado al rigor de la censura civil y eclesidástica, la



cual se aplicaba también a los impresos importados con el pretexto de evitar la penetración de las consideradas, por entonces nocivas ideas de la modernidad.

Siglo XIX

10 «Si para finales del siglo XVIII la imprenta en la Nueva España había alcanzado un nivel de calidad comparable al europeo, al comenzar el siglo XIX los acontecimientos políticos afectan en gran manera el desarrollo de la actividad tipográfica».

La idea de la independencia, que acuciaba a los criollos desde tiempo atrás, tomó forma al encabezar el cura de Dolores la rebelión contra las autoridades virreinales. La importancia de los escritos insurgentes se hizo sentir en la evolución del periodismo que, de meramente informativo, pasó a ser político y polémico.

Los grupos en pugna publicaron numerosos periódicos para defender y difundir sus respectivos puntos de vista. Hidalgo, Morelos, López Rayón, le daban tanta importancia como a las armas. Otro tanto hicieron los realistas a través de la *Gaceta de México* y gran cantidad de periódicos y folletos.

Las publicaciones insurgentes, a pesar de las condiciones adversas y de las etapas de decaimiento de la lucha, lograron su objetivo de dar a conocer los avances y los planes revolucionarios, hasta llegar el entendimiento entre Guerrero e Iturbide y adoptarse el Plan de Iguala. El contenido supera en importancia a la estética de las diversas publicaciones, el hecho de que lo se que decía era más

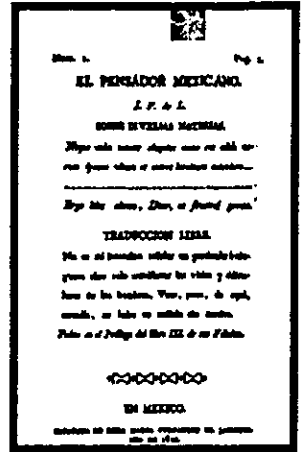
importante al cómo, por eso en el primer cuarto de éste siglo se ven publicaciones compuestas principalmente por letras y pocas ilustraciones.

Durante los primeros años del siglo XIX se lucha por la libertad de prensa, que no es conseguida sino hasta el año de 1812, aunque solo se logra por un breve lapso. Como consecuencia de esto surgen diversas publicaciones esporádicas de crítica política, tales como: *El pensador Mexicano*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, y *El Juguetillo*, del Censor de Antequera.

«En el primer cuarto del siglo XIX los acontecimientos políticos (Insurgencia-Independencia: 1810-1821), afectan considerablemente el desarrollo de la imprenta, ya que la situación imperante impide el regular abastecimiento de papel, tinta y otros materiales de importación, necesarios para su funcionamiento, hecho que explica, en parte, la desaparición de algunos establecimientos dedicados a la impresión». Cuatro son las principales imprentas que funcionan durante la primera década del siglo XIX: la de Mariano José Zúñiga y Ontiveros, Manuel Antonio Valdés, Ma. Fernández de Jáuregui y Juan Bautista Arispe, cuya actividad se centraba en la publicación de opúsculos y publicaciones periódicas de diverso contenido.

La elaboración de libros durante este período es escasa y de poca calidad tipográfica. Las imprentas se dedican a sacar a luz impresos como son oraciones, pastorelas y otros similares.

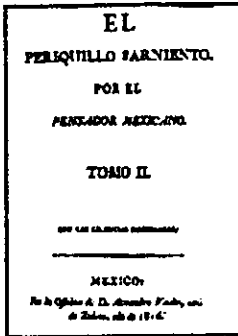
Sin embargo prolifera la producción de textos propagandísticos de los grupos en contienda como son:



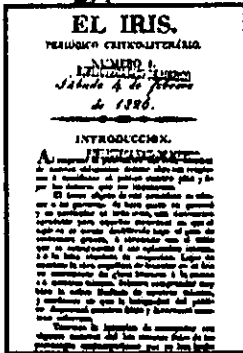
El Pensador Mexicano, fue el primer periódico editado por José Joaquín Fernández de Lizardi. Aparecía los jueves y tuvo como propósito exaltar la libertad de imprenta y la constitución de Cádiz.



UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Portada de la primera edición de El Periquillo Sarniento.



exhortaciones, manifiestos, excitativas, proclamas y otros en favor de los respectivos bandos correspondientes, lo que favorece el desarrollo del periodismo. Es *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, la primera novela mexicana impresa por Alejandro Valdés en 1816, muestra de éste progreso.

Entre el gran número de impresores de ésta primera mitad, destaca la labor realizada por: Herculano del Villar, Recio, Betancurt, José Mariano Villaseñor Fernández, Rafael Rafael, Manuel Ramírez Hermosa, Avila, Massé entre otros.

«Cabe señalar, que en forma paralela a la producción bibliográfica de esta época, se originan otro tipo de impresos como son: programas, carteles, folletines, tarjetas y estampas religiosas, las cuales se estilan de acuerdo a las técnicas de la época así como a los adelantos conseguidos en el arte de imprimir». Todo esto es muestra de que el Diseño Gráfico ya era utilizado desde esas épocas.

Por otra parte, en 1826 el italiano Claudio Linati introdujo en México el arte de la producción litográfica técnica que permite la reproducción múltiple de las imágenes, mediante la cual los libros empezaron a editarse con llamativas ilustraciones. Linati, junto con otro italiano Florencio Galli y el poeta cubano José Ma. Heredia, sacó a luz al año siguiente la primera revista mexicana ilustrada, *«El Iris*, que incluyó en sus páginas lo que puede considerarse como la primera caricatura publicada en México, denominada *«Tiranía»*.

La segunda mitad del siglo XIX marca la consolidación del arte tipográfico de nuestro país, el cual queda representado

en los trabajos de tres grandes impresores: Ignacio Cumplido, José Mariano Lara y Vicente García Torres.

Una vez consumada la Independencia, la prensa gozó de libertad ilimitada. Se editaron numerosos periódicos y folletos y surgieron diversas formas de periodismo popular. Durante la Regencia y el Imperio los iturbidistas, republicanos y borbonistas redactaron distintas publicaciones para defender sus posiciones.

Al ser coronado Iturbide emperador, a la vez que desaparecen los periódicos de oposición, abundan los pasquines; algunos preparan a la opinión pública para el ataque de Iturbide al Congreso.

Al disolverse el Congreso y desatarse la persecución de los diputados desafectos al Imperio, se desencadena el movimiento armado. Aparecen panfletos en contra del emperador y otras publicaciones apoyan abiertamente la revolución de Jalapa, acaudillada por Santa Anna. La abdicación de Iturbide en Marzo y la reinstalación del congreso en abril de 1823 provocan activas campañas de prensa sobre las ventajas y desventajas de la república federada. En esta época las logias masónicas se encargan de dirigir los pasos de las publicaciones periódicas.

Después de terminada la guerra de Independencia, la tipografía mexicana intenta recobrar la calidad y el prestigio alcanzados durante el período colonial, las ediciones mexicanas salen de la decadencia en la que se encontraban regresan las buenas ediciones, y, junto con ellas, el uso de tipos como los didots, los egipcios y romanos.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



El Sol, bisemanario de activa oposición a Iturbide, desapareció al ser éste coronado emperador y volvió a publicarse al sucumbir el imperio.

En la ciudad de México, se establecen nuevos talleres y surgen nuevas vocaciones inclinadas a esta actividad.

En el año de 1822 Lucas Alamán importa una imprenta de Europa, funda el periódico *El Sol*, el cual estuvo a cargo por mucho tiempo de Martín Rivera, en el cual podemos apreciar una estética de líneas simples, utilizando nuevos tipos de letras dándole un aspecto más vistoso, además se implementan decoraciones para resaltar los títulos, las cajas tipográficas empiezan a dividirse en columnas, dejando márgenes más amplios.

En el año de 1823 comenzó a trabajar la Imprenta del Águila, al frente de la cual estuvo el tipógrafo José Ximeno y de donde salieron las primeras buenas ediciones del siglo, entre ellas el folleto *La libertad*. Poema de José María Villaseñor Cervantes, de estilo Primer Imperio Francés, tipos clásicos y márgenes decorados con litografías.

Cabe destacar que a partir de entonces los tipógrafos empezaron a preocuparse más por rescatar el arte y la técnica de los tipógrafos mexicanos de siglos anteriores.

Aparecen también diversos periódicos siguiendo la estética del periódico *El Sol*, se nota la utilización de cajas de dos o tres columnas las cuales dan más orden a la información, los títulos son resaltados por medio de letras más grandes y de distintas familias, asimismo se les empieza a dar movimiento poniéndolos de manera curva, todo esto se observa en los periódicos: *Gaceta del Gobierno Supremo de la Federación Mexicana* (1823-1827), *El Federalista* (1823), *La Aguila Mexicana* (1823-1827), *El Iris* (1826), *El Observador*



Periódicos del siglo XIX, que muestran los avances en cuanto a metodos de impresión . Todos y cada uno seguían diversas posturas políticas, y sobre eso regían sus temáticas.



de la República Mexicana (1827-1828), *El Fénix de la Libertad* (1831-1834), *El Demócrata* (1833), etc.

La Constitución de 1824, obstáculo para las tendencias autocráticas de Santa Anna, fue substituida en diciembre de 1836 por las Siete Leyes, que significaron el establecimiento del Supremo Poder Conservador, la supresión de la soberanía de los estados y el abatimiento de las garantías individuales. Ante tal situación resurgió el descontento y abundaron los pronunciamientos liberales.

La situación favoreció las reclamaciones extranjeras hasta la intervención (la «Guerra de los Pasteles» 1838 y la invasión de México por los Estados Unidos 1847).

En este siglo se viven constantes disputas, en el periodo de 1835 y 1843 se registran 31 periodos presidenciales correspondiendo a Santa Anna 8 de estos, el último abarco de abril de 1853 a agosto de 1855. La crisis interna propia de un país en gestación, trajo como consecuencia, entre otras cosas, el agotamiento de los recursos económicos. Sin embargo, a pesar de esto, «la prensa siguió evolucionando y se fundaron entonces algunos periódicos de más larga y memorable trayectoria, como *El Siglo diez y nueve* editado por Ignacio Cumplido, y *El Monitor republicano* editado por Vicente García Torres», periódicos en los cuales se hace uso de cinco columnas para contener la información y esto hace verlos con cierto aire de modernidad, se utilizan para los títulos desde letras helvéticas hasta de fantasía; resaltados además por el

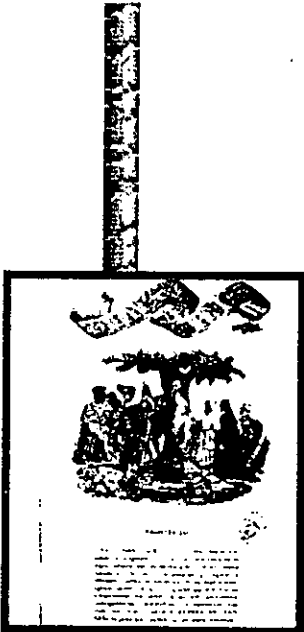


El Siglo 19 y el Monitor Republicano, ambos periódicos editados por Ignacio Cumplido, ejemplo del desarrollo tanto en la prensa como en los acomodos en la información, éstos además implementaron diversas viñetas y tipografías que los hacían más vistosos.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



El famoso calendario del Más Antiguo Galván, impreso por Mariano Galván Rivera, el cual comenzó a publicarse en el año de 1826, contenía breves apartados de diversos temas para entretenimiento.



Diario de los niños, periódico infantil con ilustraciones. Su interés radicó en proporcionar literatura amena para los pequeños.

tamaño, también se observa en el periódico *El Siglo diez y nueve*, viñetas que sirven de fondo al título. Existieron otros periódicos como *El Cosmopolita* (1837-43), *La Hesperia* (1840-41), *El Estandarte Nacional* (1843-45), que tenían estética similar a los dos anteriores.

Entre algunos de los tipógrafos más destacados de esta época se encuentran: Juan Ojeda, Mariano Arevalo y Leandro Covarrubias.

«En el año de 1826 Mariano Galván Rivera estableció un taller tipográfico al frente de Mariano Arévalo y empezó a publicar su famoso calendario conocido como el *Más antiguo Galván*, con breves artículos religiosos, científicos, literarios e históricos, los temas de las ilustraciones del calendario alucian temas nacionalistas, e históricamente ligados con el pueblo». Galván utilizaba en sus calendarios infinidad de ilustraciones litográficas, tipos góticos, romanos y Didots, con diseños en sus páginas más limpios y poco profusos.

En 1827, el tipógrafo americano Cornelio C. Shering introdujo los métodos de composición modernos en la imprenta que monto en esta ciudad y que tuvo como impresor a Miguel Gonzales, quien publicara el *Repertorio de Literatura y variedades*, y el *Diario de los Niños*, utilizando los tipos Didots que fueron los tipos predominantes en las publicaciones de la segunda mitad del siglo XIX.

En la década de los treinta no obstante los problemas internos que padecía la administración mexicana, se logra impulsar el desarrollo de la imprenta gracias a la facilidad para importar maquinaria y materiales extranjeros, con

los que se inicia la afirmación de los valores técnicos y artísticos de la tipografía nacional. Asimismo empieza a reflejarse el sentido creativo y estético, propio de nuestro pueblo, en los impresores ya establecidos.

En 1832 principió el establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido, que llegó a estar en continua competencia por el primer lugar entre los impresores con Vicente García Torres y José Mariano Lara entre 1840 y 1860, que fue el período que caracterizó a la tipografía mexicana del siglo XIX.

16«Cumplido se distinguió tanto por la limpieza y corrección de sus obras, en 1836 obtuvo tipos y punzones egipcios, italianos, Didots clásico, anglicano, normando y nonpareille, así como viñetas, orlas y grabados europeos; publicó los periódicos literarios *El Mosaico Mexicano*, *El Presente Amistoso de las Señoritas Megicanas* y *La Ilustración Mexicana*».

Vicente García Torres compró en 1841 la imprenta de Galván Rivera. Algunos ejemplos de su trabajo son: *El Semanario de las Señoritas*, *El Apuntador*, *El Panorama de las Señoritas*, *El Nuevo Bernal Díaz del Castillo*.

José Mariano Lara fue otro de los tipógrafos importantes de este siglo, de su imprenta salieron obras sobresalientes entre las que se encuentran *La Geografía Universal del general Juan Nepomuceno Almonte*, *el Primer Calendario de J.M. Lara para el año de 1839 arreglado al meridiano de México*, muy limpiamente impreso con tipos nonpareille, *Pablo y Virginia*, impreso con tipos Didots en el que



Portada e ilustración del Calendario de las señoritas megicanas, imprenta de Mariano Galván.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Ilustración de la edición mexicana de Pablo y Virginia, de Bernardino de Saint Pierre, impreso por José Mariano Lara.

existe un perfecto equilibrio entre el texto, las capitulares, viñetas y litografías.

Junto a la producción bibliográfica se genera otro tipo de impresos, tales como programas, carteles, tarjetas, estampas religiosas, folletines, etc.

«La introducción de la litografía vino a revolucionar los sistemas de impresión. Entre los litógrafos importantes de México debe mencionarse a José María Grácida, uno de los primeros que establecieron un taller».

El dominio total del arte y la técnica de la impresión se hace tan notable que la década de los cincuenta está considerada como el apogeo de la tipografía mexicana del siglo XIX.

Aparecen en este tiempo diversas publicaciones periódicas y revistas de humor político que se enfocaban a la crítica del sistema, como es el caso de: *La Espada de Don Simplicio* (1855-1856), el cual era un periódico satírico, *El Tío Cualandas* (1860), que era partidario de la causa de Juárez, el cual era redactado por Guillermo Prieto, y el cual sumaba a sus páginas diversas ilustraciones aludiendo a sus temas; *La Orquesta*, (1861-1877) periódico también de humor político que estaba en contra de Juárez, *La Madre Celestina* (1861), publicación que estaba en contra de la intervención francesa.

En esta etapa los periódicos no dejaron de aparecer y encontramos a *El Republicano* (1855-1856), el cual hacía llegar las ideas liberales al pueblo., *El Estandarte Nacional* (1856-1857), también de ideas liberales, *El Tribuno del pueblo* (1856).



EL TÍO CUALANDAS



LA ESPADA DE DON SIMPLICIO



La Espada de Don Simplicio y El Tío Cualandas, dos ejemplos de la prensa satírica del siglo XIX.



Surgen por otra parte periódicos que eran realizados a mano, pero que no por esto demeritaban en su presentación, una muestra de tales periódicos es el llamado : *El Atalaya* (1856).

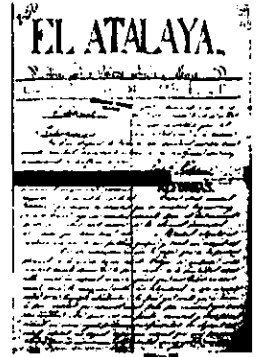
Al iniciarse la segunda mitad del siglo XIX se aprecia la consolidación de la tipografía mexicana, en las obras aparecidas a partir de 1850 se observó un total dominio de la técnica y el arte de imprimir.

«Las prensas planas inglesas del tipo Stanhope, fabricadas en hierro, competían con las francesas del tipo Bresson y Colliot y las cilíndricas de Selligie, que venían a ser las primeras prensas mecánicas llamadas "á brass" y que competían con las europeas en la variedad y cuidado de sus impresiones».

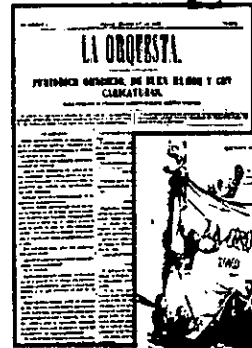
A partir de 1860 mengua parcialmente la calidad de la tipografía mexicana a consecuencia entre otras causas, del retiro casi total de los grandes maestros dentro de estas actividades, siendo por lo tanto pocas las impresiones estimables que aparecen a partir de entonces, sin embargo, el establecimiento de nuevas compañías provocaron un renovado impulso a esta actividad.

El desarrollo tipográfico se impulsa con el establecimiento de compañías impresoras tales como la de J.M. Aguilar y Cia. y la de Díaz y White.

Pese al esfuerzo realizado, a partir de estas fechas son pocas las buenas ediciones que aparecen y entre las escasas imprentas que producen trabajos de buena calidad podemos mencionar las siguientes: la de J. Rivera hijo y Compañía, La de Jesús y Zapiáin, la de la Secretaría de Fomento, La



El Atalaya, es una muestra de algunos de los periódicos manuscritos que en esta época circularon en el país.

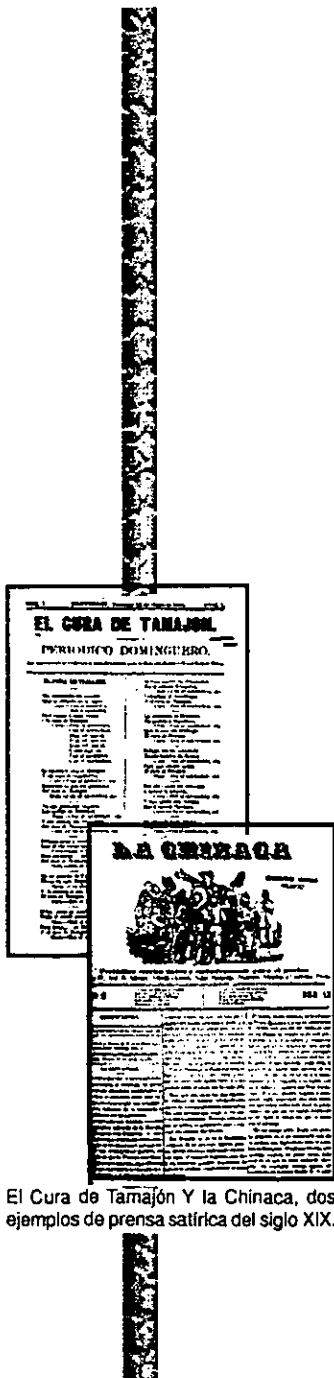


La Orquesta una de las mejores publicaciones satíricas. Semanario de ideas liberales y de oposición al gobierno de Juárez.

de Irineo Paz, Filomeno Mata, La Imprenta Litográfica Latina, la del Ahuizote, la Europea, la del Museo Nacional, la de Victoriano Agüeros, la de Constantino Escalante y la de la Reforma. Por otra parte es en este siglo cuando la imprenta se diversifica en varios lugares más de la República contando con una o varias las ciudades de: Aguascalientes, Campeche, Chiapas, Guanajuato, Cd. Victoria, Culiacán, Durango, Guadalajara, Guaymas, Jalapa, León, San Luis Potosí, Matamoros, Mazatlán, Mérida, Monterrey, Morelia, Oaxaca, Orizaba, La Paz, Puebla, Querétaro, Saltillo, Tampico, Tixtla, Toluca, Veracruz, Zacatecas y Zamora.

En enero de 1861, Juárez retorna a la capital de la República, restituyendo el orden constitucional, pero los conservadores no estaban conformes, ni dispuestos a ceder el poder, acuden a Europa en busca de apoyo y lo consiguen porque el momento es propicio: Estados Unidos está enfrascado en la guerra de secesión, México no paga sus compromisos, Francia piensa que es urgente oponer una barrera al expansionismo norteamericano, y los conservadores mexicanos suplican ser gobernados por un príncipe europeo.

Es cuando empieza el imperio regido por Maximiliano. Por su parte Juárez, a la cabeza de los liberales y del gobierno republicano, no cede en la lucha contra los extranjeros. Durante la intervención, la prensa satírica tiene el importante papel de socavar la reputación del Imperio, de sus autoridades y de sus cómplices franceses y mexicanos; entre estos se encuentran: *La Chinaca* (1862-1863), *El Cura del Tamajon* (1864), *La Cuchara* (1864-1865), *La tos de mi Mamá* (1864), publicaciones de orden político como la mayoría



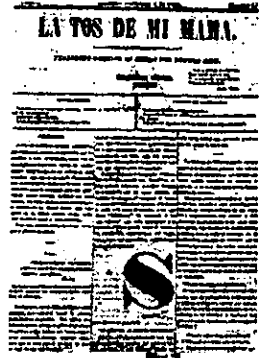
El Cura de Tamajón Y la Chinaca, dos ejemplos de prensa satírica del siglo XIX.

que se difundían entonces; en las que se utilizaban diversas caricaturas para ilustrar sus pensamientos acerca de el imperio, y a favor de las ideas liberales. En *La Chinaca* periódico satírico se hace uso de encabezados con tipografías poco comunes, usando sombra para destacarlas, ilustraciones litográficas en las portadas que ocupan más de una tercera parte de la hoja dándole una sensación de desahogo en las páginas y las cuales se vuelven centro de atención en la página.

En *la Tos de mi Mamá* llama la atención el empleo de grandes capitulares que resaltan en los textos; así como letras que sirven de fondo a los textos utilizados en tonos más bajos.

También encontramos en el periódico *La Sombra*, el empleo de ilustraciones litográficas que puestas antes que el título rompen el orden normal de composición de los textos y las ilustraciones; y junto con este ocupan la mitad de la página logrando un efecto visual sobresaliente. El uso de la sombra en la tipografía del título es también una manera distintiva de enmarcarlo.

Derrotado el Imperio y los conservadores, se espera que el país retome su curso, que se dedique, en un clima de paz, a reconstruir su economía e integrarse interiormente.



La Tos de mi Mamá, bisemanario dedicado a minar, en forma graciosa, la reputación del Imperio. Llama la atención en este ejemplo, la utilización de capitulares insertadas al centro,



Periódico La Sombra, defendió la causa de la Reforma, fue suspendido por ir en contra de los intereses del imperio, sus grandes ilustraciones y sus llamativos encabezados, atraen la mirada.

Juárez, confirmado en la primera magistratura, se rodea de los hombres más capaces y lúcidos para emprender la tarea. Sin embargo, surgen numerosos obstáculos, entre ellos una gran cantidad de militares desempleados y constantes brotes de descontento entre la población.

En 1871 se reelige Juárez, quien muere un año después; Lerdo ocupa la presidencia y también pretende reelegirse en 1876, pero fracasa en su intento.

En esta etapa el diseño en las diversas publicaciones no tiene en general cambios drásticos en la forma de hacerse, siguiendo cánones que se establecen anteriormente, como el uso de dos o más columnas como una forma de buscar un mejor acomodo de los textos, la implementación de litografías más detalladas, el uso de plenas y la movilidad en el

acomodo de los títulos, así como la variación en los acomodos de los mismos. En los textos, especialmente en los de los encabezados se empiezan a usar letras de fantasía, y de mayor puntaje.

Como ejemplos tenemos diversas publicaciones como son: *La Revista Universal* (1867-1874), *Las Tijeras* (1871), *El Federalista* (1871-1878), *El Padre Cobos* (1869-1880), *La Bala Roja* (1869), *El Amigo del Pueblo* (1869), *El Socialista* (1871-1888), *El Obrero Internacional* (1874).

Una publicación a la que no puede dejar de mencionarse es la de *El Ahuizote*, el cual era un semanario político con caricaturas, el cual exigía el respeto a las leyes constitucionales y el cual se mantuvo contrario al régimen lerdistista, observamos en sus páginas mucha dinámica en la



Diversas publicaciones del siglo XIX: La Bala Roja, La Revista Universal, El Padre Cobos.



composición, empezando por el distintivo en su título; el cual un pequeño diablillo atraviesa con una especie de lanza, quedando las letras desordenadas. Cabe destacar que esta revista de humor político permaneció por varios años en la vida editorial sobre todo en los tiempos del porfiriato, en los cuales tenían muchas situaciones para inspirar su trabajo, además de que hizo escuela y aún en nuestros tiempos podemos ver algunas publicaciones que siguen su estructura.

Al triunfar Porfirio Díaz los periódicos lerdistas inician la oposición a su gobierno, hecho que provoca el ataque directo a todos los órganos que se manifestaban como desafectos al régimen. Durante el gobierno de Manuel González un buen número de periodistas disidentes son entregados a los tribunales del orden común. Al retornar Díaz a la presidencia la persecución hacia la prensa independiente se vuelve sistemática y alcanza un grado de dureza considerable en el año de 1887, al reformarse la Constitución en sus artículos que prohíben la reelección. La prensa opositora se multiplica y como consecuencia se incrementan los procesos a los periodistas, los cateos y la incautación de las imprentas. En el interior de la República se llega a extremos como el asesinato. Finalmente, abatidos los medios de expresión, se aprueba una nueva reforma al artículo 78 de la Constitución que deja al Presidente en libertad de reelegirse indefinidamente. Los escasos periódicos que aún subsisten denuncian las condiciones de miseria en que viven los trabajadores del



El Ahuizote, semanario político con caricaturas: Exigió el respeto a las leyes constitucionales y se mantuvo contrario al régimen lerdistas.



UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Portada de El Mundo Ilustrado, ejemplo de las primeras producciones del periodismo industrializado en México.

campo y de las ciudades y el injusto despojo de que son víctimas los campesinos.

19«Hacia fines del siglo empieza la transformación de la prensa, que puede ser calificada de prerevolucionaria. Se ataca abiertamente al gobierno y se difunden ideas liberales, socialistas y anarquistas. Las persecuciones se vuelven feroces, las celdas se llenan de presos políticos; ideólogos y periodistas salen del país y desde el exterior minan el prestigio del porfiriato. La ideología liberal evoluciona del anticlericalismo y de la defensa de las leyes fundamentales mexicanas a la concreción de un sistema de principios reformistas de contenido social».

Hay ciertos rasgos que caracterizaron a esta etapa tan prolongada de la historia de México. En primer termino se define al porfiriato como una época de gobierno fuerte y personalista en la que lógicamente se dio el fortalecimiento del poder ejecutivo y un uso efectivo de los medios represores. Congruente con esta primera peculiaridad, se observa una ausencia de prácticas democráticas y de partidos políticos organizados. Los ideólogos y aún los críticos del régimen lo explicaban como un mal temporal subordinado a las metas de paz, orden y progreso que se alcanzarían.

El segundo rasgo que define al porfiriato es el crecimiento económico, fundamentado en la introducción masiva de capital exterior, en la construcción de una extensa red de comunicaciones e infraestructura, en la constitución de un mercado interno y en el auge de una fuerte economía minero-agrícola de exportación.

Por último se caracteriza al régimen de Díaz como un período de paz social, lo que supuso la conciliación entre Estado e Iglesia, motivo de muchos de los conflictos anteriores, así como entre el poder central y el regional representado por caudillo y caciques, a los que supo someter con la concesión pero también con la fuerza. El modelo predominante era el europeo. Expresiones artísticas, proyectos educativos y sistemas productivos se inspiraban en Francia, Inglaterra y Alemania, con un marcado desprecio por lo norteamericano, salvo en lo referente a la presencia del capital de esa nación, que poco a poco fue aumentando su posición.

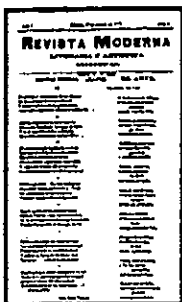
Sin embargo, en la primera década de este siglo el esquema de centralización del poder, auge económico y paz social se vendría abajo, como consecuencia de las presiones cada vez más fuertes, hasta desembocar en una lucha armada que demandaba la participación política de los ciudadanos y la extensión de ese progreso material, concentrado hasta entonces en un grupo reducido de mexicanos y extranjeros.

A finales del siglo XIX se inauguró la etapa del periodismo industrializado en México con la aparición de *El Imparcial* de Reyes Spindola (1896), cuyo taller contó con las primeras rotativas del país, y los primeros linotipos, y del cual también salieron las revista *El Mundo* y *El Mundo Ilustrado* (1895-1914); en las cuales se nota ya el modernismo al que se aspiraba entonces, llamativos encabezados, y fotografías recortadas que eran rodeadas con el texto tratando de seguir sus formas dándole aspectos diferentes a lo antes realizado. En una portada de *El Mundo* vemos la síntesis



Portada e interior de *El Mundo*, una de las primeras revistas generadas en el seno de la industrialización

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Portada de La Revista Moderna, revista de entretenimiento.



El Diario del Hogar, periódico de las familias, se caracterizó por su postura antigubernista al régimen de Díaz.



Revista Azul, aquí confluyen algunos de los más destacados escritores de la época.

con que resuelven la portada: una ilustración que abarca casi todo la página y el título hecho en tipografía de palo seco, sin tanto amontonamiento de objetos.

En este periodo se multiplicaron las revistas de diverso carácter: científicas, literarias, sociales, de entretenimiento, etcétera, un ejemplo lo encontramos en *la Revista Moderna*, publicación literaria ilustrada por Julio Ruelas, Germán Gedovius y Lázaro Pavía.

En algunas publicaciones se pueden ver infinidad de anuncios que promovían los productos traídos por la modernidad recién adquirida, productos de limpieza personal, de lujo, cigarros, vitaminas etc, era el inicio de una cultura de consumo que daba pie a la cultura publicitaria y por lo tanto al Diseño Gráfico más en forma.

La Revista Nacional de Letras y Ciencias, órgano cultural positivista, Arte y Letras, que se distinguió por la riqueza de sus ilustraciones

El periódico el *Diario del Hogar*, también fue una de las publicaciones que apareció en esta época y en la cual su encabezado hacia alusión como su nombre lo decía al hogar, por medio de la ilustración de una especie de reja, y detalles floridos que transmiten la sensación de una casa, esta revista también incluían ilustraciones insertadas al centro de la página.

Representativas de este tiempo también son la *Revista Azul* (1894-1896), publicación en donde se dieron cita lo más notables escritores de la época, y que utilizaba letras capitulares adornadas y de un tamaño considerable con

respecto a los textos normales, su encabezado también busco una tipografía poco común para caracterizarla.

Abundaron de igual manera revistas de humor político tales son los casos del *El Hijo del Ahuizote*, que seguía con las ideas fundamentales de su antecesor, dada su condición de revistas de humor se podían dar el lujo de romper con las normas establecidas para el diseño de las publicaciones.

Frégoli (1897-1899), revista que en la portada estaba realizada en su totalidad de ilustraciones, su título resulta por su acomodo difícil de leer; pero resulta novedosa la forma en que esta dispuesto, como un juego, tal vez por el enfoque satírico de la revista.

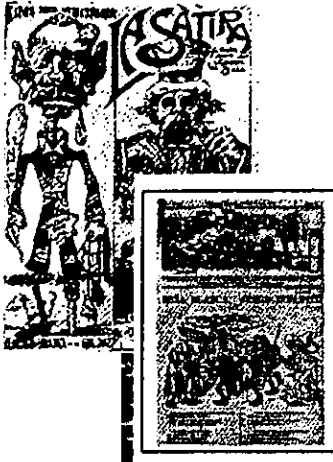
En el periódico *El Imparcial*, observamos como a las ilustraciones que están enmarcadas en figuras de óvalo se les da movimiento por medio de inclinarlas y sobreponerlas, la manera de hacer el diseño de las diferentes publicaciones que salen a la luz en estas ultimas décadas del siglo XIX, se dan más libertad de acomodados, de diseño de letras, llevando a cabo de alguna manera su idea de la modernidad en la que se encontraban.

«El periodismo comercial se concibió como empresa, procuró mayor tiraje para reducir precios y captar más lectores, incluyendo sistemas y técnicas periodísticas modernas entre los que destaca el uso de la fotografía como ilustración».

Aunque la fotografía se introdujo a México desde mediados del siglo XIX, como lo prueban los testimonios de daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos, su inclusión como



El Hijo del Ahuizote Y Frégoli, revistas de humor, que aparecieron en el siglo XIX. Al Ahuizote, por su agresividad fue clausurado, incautada su imprenta y encarcelados sus redactores.



El Diablito Rojo y La Satira, publicaciones que por medio de sus páginas, propagaban las ideas revolucionarias. No esta de más comentar que el ilustrador de el Diablito Rojo fue el grabador José Gpe. Posada.

elemento ilustrador de publicaciones se dejó sentir sólo hasta finales de esta centuria. La fotografía desplazó en parte al dibujo, al grabado y a la litografía, sobre todo en la producción hemerográfica. La prensa jugó un papel importante en la propagación de las ideas revolucionarias que se gestaron en la primera década del siglo XX.

Ejemplo de ello son las publicaciones: *El Diablito Rojo*, *El Hijo del Ahuizote* y *La Sátira*, así como los impresos esporádicos de Venegas Arroyo, todos ellos ilustrados por destacados artistas populares como José Guadalupe Posada, cuyas imágenes contribuyeron a concientizar al pueblo. Gran parte de la obra de José Guadalupe Posada, el grabador, hay que enmarcarla en la historia del Diseño Gráfico; al mismo tiempo que elaboraba infinidad de grabados con temas de la vida mexicana y contra la injusticia, también realizó, diversos diseños para cajetillas de cigarros, puros y cerillos, así como etiquetas para cajas de dulces, vinos, frutas, etc., que son también antecedente de el Diseño Gráfico en México.

Asimismo la prensa opositora del porfirismo fue germen de la prensa revolucionaria y participó, no poco al desprestigio del régimen y a la caída del dictador.

«Puede afirmarse que el progreso de las artes gráficas en México durante estos cien años obedeció, entre otras causas, a cuatro factores fundamentales: primero, a la introducción de la litografía; segundo, a los esfuerzos de los tipógrafos por perfeccionar los instrumentos y las técnicas; tercero, a la introducción de la fotografía y cuarto, a la concepción del periodismo como empresa».

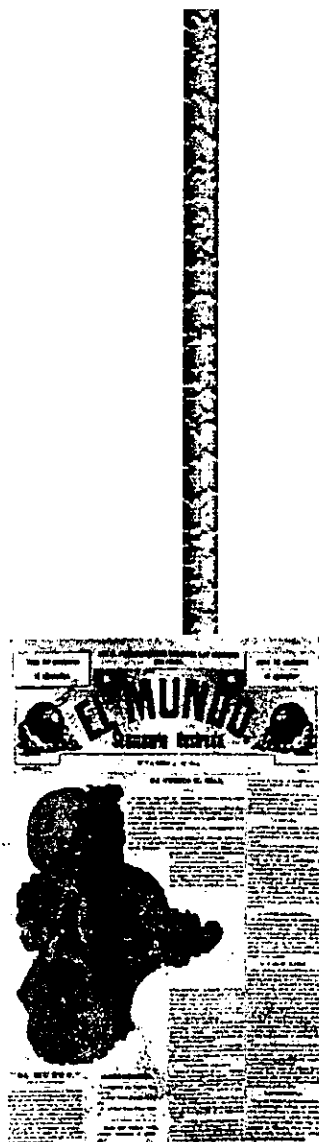
El desarrollo y florecimiento de la imprenta mexicana del siglo XIX es consecuencia de la afirmación nacional y de los cambios provocados en los órdenes político, económico y social, en la cual se refleja nuestra idiosincrasia y el abordaje de nuestros innumerables problemas; hecho significativo si consideramos las vicisitudes políticas por las que atravesó el país en esta crucial centuria de nuestra historia.

En conclusión podemos afirmar que la situación por la que las imprentas mexicanas pasaron durante este siglo XIX, estuvo en relación directa con los acontecimientos político-sociales que irrumpieron y afectaron la vida interna del país, como consecuencia de su lucha por alcanzar la deseada libertad.

SIGLO XX

El comienzo del nuevo siglo trae infinidad de sorpresas y avances para México iniciando en la primera década con una Revolución que sacudiría al país en toda su extensión, el nuevo siglo traería consigo avances políticos, tecnológicos, artísticos, científicos, era el siglo XX y el país no podía quedarse atrás de la evolución del mundo, el desarrollo de el cine, el radio, la televisión, el teléfono, el progreso de los medios de transporte, esto dio en suma en tan sólo la mitad del siglo un desarrollo acelerado. Todo esto reflejado en la manera de evolucionar del Diseño Gráfico.

El desarrollo acelerado de los medios de comunicación dio paso también a otra industria que tenía como objeto hacernos



El Mundo Ilustrado, una de las publicaciones más importantes, pasó del siglo XIX al siglo XX, (1895-1914).

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Portada e interior de la revista La Semana Ilustrada, en donde la fotografía se volvió parte esencial en sus composiciones.



comprar cosas tanto necesarias como fútiles, las empresas que las producían toman el camino del anuncio para vender de manera más eficaz; probablemente estos anuncios que al principio se veían solo en los periódicos y revistas sean lo más cercano al Diseño Gráfico como tal, pero al que aún le faltaba detallar infinidad de problemas para su completa definición como disciplina artística y después como profesión.

La caída de Porfirio Díaz se puede tomar como el inicio de los cambios que se generaban entonces en el país, se termina la dictadura y se empezaba a soñar con un país democrático y con libertad.

Hacia 1910 la voz de la oposición se hizo incontenible, aunque las demandas no provinieran de un sector unificado de la población. Por un lado, la causa maderista, detonadora de un movimiento mucho más profundo, exigía el retorno a las formas democráticas plasmadas en la constitución de 1857, la existencia de partidos políticos reales, el respeto al voto y una participación efectiva de los ciudadanos en las cuestiones políticas. Por el otro lado, las múltiples carencias de los trabajadores del campo y de la industria exigían también una reestructuración inaplazable del país.

Con la eclosión del movimiento revolucionario, los caudillos de la lucha se valieron de la prensa para la propagación de sus idearios. Dentro del periodismo de la época revolucionaria cobraron gran importancia los reporteros-fotógrafos, quienes mostraron la inquietud por encontrar una expresión nacional y se dedicaron al descubrimiento óptico de México de sus costumbres y

tradiciones; pero sobre todo fijaron en sus placas las actividades de esta convulsionada época. Entre ellos destacó la labor de Casasola, cuya obra, realizada para ilustrar algunos magazines y periódicos capitalinos, permitió la posterior elaboración del importante documento intitulado *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*.

Periódicos representativos de esa época son, entre otros, *El Panchito*, ilustrado por José clemente Orozco; *Nueva Era* órgano maderista, *El Ojo Parado*, publicación que se llamaba así aludiendo al defecto físico del hermano de Madero; aparecieron también importantes magazines como *La Semana Ilustrada*, *La Ilustración Semanal* y *Novedades*, en las cuales se aprecia la intención de llegar a realizar las revistas de manera más innovadora, en la *Ilustración Semanal*, esto se advierte en una portada en la cual se aprecia una foto de una chica enmarcada en una figura en forma de corazón, su título esta colocado en la parte inferior de la hoja, mostrando el inicio de nuevas formas de acomodos en los diseños. Acaso intentando evocar los cambios que se generaban en el país.

Por estos tiempos surge el radio, proceso tecnológico que habría de difundir los acontecimientos políticos, sociales y culturales del país; y el cual utilizaría medios gráficos, tanto como para su propia difusión, como para la de sus patrocinadores.



LA ILUSTRACION SEMANAL

La Ilustración Semanal, revista tradicional de la época revolucionaria.



El Buen Tono, compañía cigarrera que supo aprovechar los beneficios de el radio y de la publicidad, ambos medios traídos por la modernidad.

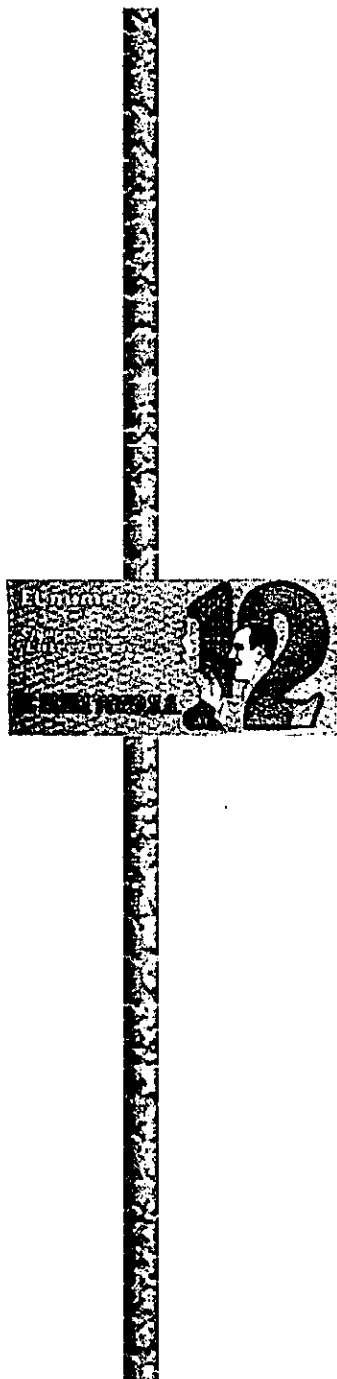
Es desde entonces que podemos escuchar los nombres de Raúl Azcárraga y Emilio Azcárraga, pioneros de la radio en México.

El Buen Tono, compañía cigarrera que lideraba el empresario francés Ernesto Pugibet, se hizo de una planta transmisora que Emilio Azcárraga les vendiera para la promoción de sus cigarros.

En alguna ocasión este hombre puso en el aire un dirigible para anunciar sus cigarrillos, hecho que muestra que tenía ya, idea de las técnicas publicitarias, este mismo personaje sacó a la luz unos cigarros llamados *Viva Huerta*, después del asesinato de Francisco I. Madero.

22«A la muerte del Señor Pugibet, los nuevos administradores de la Cia. Cigarrera del Buen Tono, dueña de la X.E.B. (C.Y.B.), promocionaron sus distintas marcas de cigarrillos (en especial los del Número 12) cigarro ovalado entre fuerte, que promovió el regalo de radioreceptores de galena (en partes) a cambio de determinado número de cajetillas vacías de esta marca, provocando el crecimiento empresarial de los hermanos Luis y Raúl Azcárraga, quienes comentaron: "*Nosotros vendemos muchos radios y El Buen Tono llena el mercado de cigarros del número 12*"».


En sus mensajes gráficos del *El Buen Tono* utiliza coloridos anuncios en los que se advierte que los que los realizaban no sólo buscaban que la información fuera dada sin más, sino que proyectan darle una belleza estética a sus impresos para incitar a sus radioescuchas a comprar.



En tanto el régimen del presidente Francisco I. Madero se definió como aquel en el que las prioridades de la nación se ubicaban en el ámbito político. Su programa de acción, aunque indispensable después de treinta años de parálisis política, resultaba insuficiente para las expectativas que había generado el movimiento de noviembre de 1910 y que poco a poco se había extendido por vastas zonas del país. Es por eso que el año de 1912 se caracteriza por levantamientos importantes que de alguna manera daban respuestas a esas expectativas. Un primer ejemplo de estos levantamientos fue la rebelión de Pascual Orozco en el estado de Chihuahua, sofocada por el entonces leal representante de las tropas del gobierno, general Victoriano Huerta.

Simultáneamente, en el sur, Emiliano Zapata abanderaba el Plan de Ayutla, sustentado en la idea de que Madero había relegado el problema de la tierra a un segundo plano.

Otros brotes de violencia hicieron tambalear en el curso de ese año al gobierno del presidente Madero: la rebelión del general Bernardo Reyes en Nuevo León y la del general Félix Díaz, sobrino de don Porfirio, en el puerto de Veracruz. Ambas poseen un denominador común: son el síntoma de que en el ejército también se estaba dando una fragmentación en cuanto a los objetivos para el futuro. En el caso de estas dos insurrecciones, no se plantea la reforma social ni se siente que el maderismo se haya quedado atrás en los proyectos de reestructuración del país; por el contrario, en las aspiraciones de ambos jefes



se nota un deseo por volver al orden político anterior. Es así como se llega a los primeros días de febrero de 1913, con una inconformidad que se refleja en la prensa y que culmina con la llamada Decena Trágica, durante la cual son asesinados Madero y el vicepresidente José María Pino Suárez, y ocupa el ejecutivo Victoriano Huerta. Bajo su régimen se apoderó del gobierno la violencia con visos de legalidad. No obstante, el triunfo resultó efímero ya que durante el tiempo que se mantuvo en el poder, los levantamientos se multiplicaron y el país sufrió la invasión norteamericana en Veracruz.

Desde sus inicios, la presidencia de Huerta se vió sacudida por la rebelión en distintos puntos del país. El movimiento constitucionalista del norte, encabezado por Venustiano Carranza, y la inconformidad social reinante en casi todo el territorio fueron cobrando fuerza. Con la caída de Huerta en 1919 y la ocupación de la ciudad de México, se agudiza la lucha por el poder entre los jefes de las facciones revolucionarias: Carranza, con el ejercito constitucionalista en el que destacaba Álvaro Obregón; el general Francisco Villa, originalmente a las órdenes de Carranza y después en su contra, con la División del Norte, el general Emiliano Zapata, con el movimiento agrarista del sur.

Para lograr el establecimiento de un gobierno legítimo, capaz de consolidar la paz, elaborar una constitución que rigiera al país y ser reconocido nacional e internacionalmente, fue necesario el enfrentamiento de

las fuerzas armadas hasta lograr la victoria de los constitucionalistas.

El movimiento armado de 1910 contribuyó a que la prensa recuperara la independencia que tuvo en la época de la reforma y durante el gobierno de Juárez.

En esta época vemos que lo que se difundía es en su mayoría publicaciones de humor político que aún seguían los antiguos cánones ya establecidos con anterioridad, revistas como: *Frivolidades*, *La Risa*, *La Sátira*, *El Ahuizote*, *El Mero Petatero*, *El Debate*, *Sancho Panza*, *El Ypiranga*, *El Alacrán* y *Multicolor*.

Estas muestran osados acomodos de títulos como observamos en, *La Sátira* en la cual la S es una serpiente, llama la atención la variación del tamaño entre las letras, logrando un diseño audaz. En el *Ahuizote* también encontramos diferentes formas de conformar el encabezado, también jugando con el tamaño entre las letras y buscando tipografías novedosas.

En la mayoría de las publicaciones antes mencionadas se hace uso de estas mismas características que podrían definir lo hecho en este tiempo.

Al diseño tal vez se la daba poca importancia, puesto que las ideologías eran entonces, mucho más importantes, y la publicidad no había tomado el suficiente impulso para ser generado en cantidades considerables.



El Mero Petatero, semanario de caricaturas, engrosó la lista de la prensa satírica que tuvo un efecto desastroso para el gobierno de Madero.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Portada de la revista La Semana Ilustrada, en donde se aprecia el uso predominante del recurso fotográfico como apoyo al texto.

En lo que se refiere a los periódicos seguían llevando su diseño de igual manera, pero con la integración de la fotografía se dan nuevas ideas de composición y de acomodos en todos los aspectos del diseño de esa época. Como podemos observar en *La Semana Ilustrada*, donde se aprecia el uso predominante de esta técnica como apoyo al texto, en sus páginas centrales utilizan varias fotos enmarcadas en figuras geométricas, las cuales sobreponen, dando un diseño dinámico y evolucionado con respecto a lo antes realizado.

En el año de 1916 aparece un periódico llamado *el Nacional*, que llama la atención por la estructura de la tipografía en su título, intentando evocar la estética de los antiguos pobladores de México, la cual tiene una dirección piramidal en las líneas de sus letras, además que implementan detalles de decoración prehispánica, conjuntándolo con lo contemporáneo de su tiempo: la fotografía.



Detalle del periódico El Nacional, que fundía en su tipografía representativa, lo prehispánico con lo actual de su tiempo.

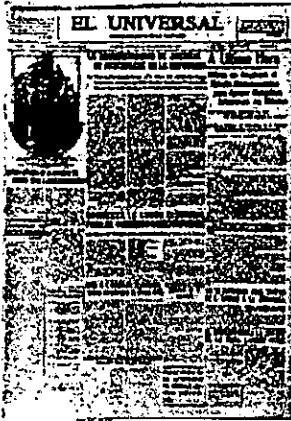
Tras la muerte de Madero, se cierra una vez más la libre expresión, debido al acoso que se hizo a la prensa durante el tiempo que Victoriano Huerta permaneció en el poder. Entre los años de 1913 a 1916, la producción y calidad de este tipo de trabajos decayeron enormemente y no sería sino hasta los años veinte cuando se volvería a retomar con más ahínco las diversas ramas editoriales. Además de que las revueltas habían provocado al país una crisis severa en todos los aspectos.

La presidencia de Carranza, con un instrumento legislativo recién estrenado, no estuvo exenta de problemas después de siete años de conflicto armado. El país no se encontraba totalmente pacificado, especialmente en el área zapatista;

la reconstrucción abarcaba todos los campos pero dependía también del enlace con el exterior y en él se desarrollaba la primer Guerra Mundial. Época difícil en la que había que llevar a la práctica lo que quedó plasmado en la ley. La prueba de fuego se presentó en lo que debía ser una transmisión pacífica del poder en 1920. Los caudillos que generó el propio movimiento revolucionario demandaban su participación en la dirección del país. Alvaro Obregón, que había brillado como nadie en el ejército constitucionalista apoyado por dos sonorenses más: Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles, empezó a manejar su candidatura para el siguiente periodo presidencial, contra la decisión de Carranza. El acuerdo desencadenó la rebelión de Agua Prieta, el asesinato de Carranza, la presidencia provisional de De la Huerta y, finalmente, la elección de Obregón como presidente de la República.

Durante su gobierno y el de Elías Calles, su sucesor, la reconstrucción nacional se empezó a hacer evidente: la creación de un sistema bancario permite financiar los proyectos; la política de distribución agraria se intensifica y genera fuertes expectativas; el contingente obrero se organiza por medio de grandes centrales con lo que se garantizó su solidaridad con el Estado; el fomento de la cultura atraviesa por un momento destacado con la participación de José Vasconcelos, quien había sido rector de la Universidad Nacional y fue designado por Obregón: Secretario de Educación Pública.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



El Universal, muestra del periodismo industrializado en México.



Suplemento: Jueves de Excélsior, se aprecian acomodos innovadores en el diseño de las páginas en esta publicación.



En cuanto a la política exterior, los esfuerzos del gobierno se centraron en legitimar su posición ante los demás países, en particular los Estados Unidos.

Durante los años subsecuentes a lo que se podría denominar el triunfo revolucionario, cobran auge las grandes empresas periodísticas que sustituirán la labor de la prensa partidista, salida muchas veces de los talleres artesanales. Las nuevas empresas retomaron la industrialización editorial iniciada por *El Imparcial* en 1896. Estos diarios recién creados introdujeron en gran escala la publicidad pagada para abatir costos y aumentar su tiraje.

En esta época, Félix F. Palavicini fundó *El Universal*, que salió a circulación el 1 de octubre de 1916, al año siguiente *Excélsior* fue fundado por Rafael Alducin. Esta nueva forma de producción se extendió paulatinamente a los estados de la República.

A finales de los años veintes aparecen en la ciudad de México *La Prensa*, diario ilustrado de la mañana, y otros órganos informativos de partidos políticos, como *El Nacional*. Los tres grandes muralistas de la Revolución, (Rivera, Orozco y Siqueiros) también colaboraron como caricaturistas en la prensa de esta época. Además de compartir con el pueblo su pintura, plasmándola en murales, que narraban escenas de la Revolución, problemas de campesinos y obreros.

En los años veintes aparecía el suplemento del *Jueves de Excélsior* en el cual se aprecia el uso de fotografías, recortadas en formas asimétricas que daban mucha expresividad al diseño de la portada, además de que el

tamaño de la foto abarcaba casi toda la página; incluían en la portada subtítulos enmarcados por figuras geométricas a las cuales se les engrosaba la línea de contorno para hacerlos aún más llamativos.

A partir de esta época podemos apreciar en las revistas y periódicos que se hacían entonces, multitud de anuncios que promovían diversos productos por medio de diseños sencillos ubicados en las esquinas de las publicaciones, compuestos básicamente por letras y en algunas ocasiones empezando a usar ilustraciones; que tenían la intención de ser novedosas y atrayentes al público lector.

De acuerdo con esto vemos anuncios de el ilimitado mercado de productos para el diverso público existente en nuestro país, artículos como las nuevas máquinas de escribir «OLIVER» y «UNDERWOOD», destacando sus excelentes funciones, los gramófonos «COLUMBIA», haciendo mención a su hechura de aluminio y haciendo uso de signos musicales que utilizaban para generar más interés en ellos, la harina suiza «BERNA: para personas y niños de estómago delicado», «LA PARISIENSE», ofreciendo una extensa variedad en cuellos y puños para los caballeros, «GOOD YEAR», anunciando sus aún famosas llantas, «DOS EQUIS» la única cerveza en México, «ORANGE-CRUSH» refresco de naranja.

Infinidad de anuncios que trataban de llamar la atención del lector en medio de noticias que movían al mundo a la modernidad, productos nuevos que querían hacerse presentes en la vida cotidiana de los mexicanos, muchos de ellos traídos de otras partes del mundo como Estados Unidos, sus publicidades eran el comienzo del Diseño Gráfico en México,

ya como una disciplina artística y publicitaria con grandes promesas de desarrollo.

En este desarrollo, el libro también tuvo que ver en que el Diseño Gráfico mexicano para que no se estancara repitiendo estilos que ya estaban gastados, la idea de que lo europeo no lo era todo y que se podía utilizar la infinidad de expresiones artísticas que había en México.

En los años veintes el libro pasaba por una crisis estética; desde el porfiriato y después con la Revolución se había descuidado esta área, esto decidió a algunos hombres del oficio o simplemente de cultura a rescatar de alguna manera el arte editorial primero, y además aportar infinidad de ideas para el desarrollo del Diseño Gráfico mexicano; la renovación empieza por el estímulo a darle al libro un nuevo rostro más digno y que le devolviera la estética perdida.

Cuahtémoc Medina en su libro *Diseño antes del diseño* nos dice:

1. Por un lado, algunos hombres del oficio o simplemente de cultura empezaron a preocuparse de nuevo por la calidad bibliográfica: la limpieza de las ordenes y las tipografías, la sobriedad de las composiciones, el registro correcto de las impresiones y la ambición de reducir al mínimo errores y erratas. Muy temprano, en 1914, surgió "Ediciones Porrúa". En 1916, Agustín Loera y Julio Torri empezaron a publicar una colección que luego, en 1922, dio sitio a la editorial *Cultura*. En tanto, en 1919 el mismo Loera y Manuel Toussaint echaron a andar *México Moderno*.

2.- En la multitud de tendencias mexicanas de los años veinte, algunos artistas jóvenes se volvieron a interesar por el grabado, y la xilografía en particular, artes íntimamente ligadas al trabajo de ilustración y ornamentación de los libros. Fue el caso, por demás notorio, de Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma.

3.-En casos muy particulares, pero de modo creciente, permearon los experimentos formales y gráficos de las vanguardias europeas: del futurismo al dadaísmo, al constructivismo y la Bauhaus.

4.- Finalmente el impreso mexicano fue uno más de los campos de acción del y de los mexicanismos: La inspiración en modelos antiguos, la evocación de las artes populares, indígenas y prehispánicas, la idea de que la revolución social y política también se hace a través de las imágenes y con los ojos.

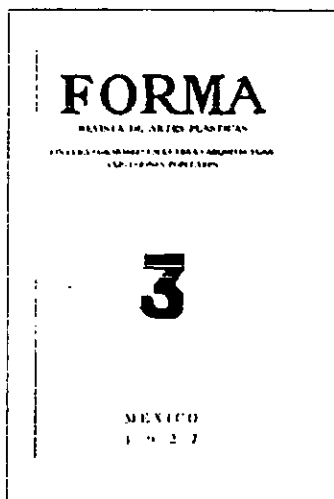
Asimismo Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, fueron también parte de este cambio; eran personas dedicadas al arte, en específico al grabado, su obra oscilo entre retomar lo viejo o por seguir el camino de la vanguardia, pero por sobre todo, se empeñaron en crear un estilo mexicano en el libro y el cartel.

» «Estos dos jóvenes se volvieron importantes dentro de las actividades culturales, pedagógicas, políticas y artísticas que vivió México desde 1920 hasta 1940».

Díaz de León fue uno de los maestros de la Escuela al aire libre: la Escuela de Tlalpan; Fernández Ledesma, dirigió las escuelas libres de Escultura y Talla Directa de la Universidad, dedicadas a la educación artística de



Portada de *Forma*, revista de artes plásticas, esta fue la número 3 de los siete únicos que aparecieron, realizada por Gabriel Fernández Ledesma.



los obreros. Fueron impulsores del grabado mexicano moderno. Fundaron revistas, escribieron artículos y libros, aportaron a la investigación de la cultura mexicana popular; pertenecieron al grupo 30-30 de grabado, y estuvieron metidos de lleno en las campañas culturales del

cardenismo. Para ambos la xilografía fue su vía de acceso a el diseño. Compartían la idea de que era un elemento de vital importancia para la ornamentación e ilustración del libro.

Gabriel Fernández Ledesma funda en 1926 la revista *Forma*, patrocinada por la Secretaría de Educación Pública. Los siete números que aparecieron de ella, entre 1926 y 1928, fueron una novedad; Ledesma recurre, a los tipos realizados manualmente en madera. En *Forma*, las imágenes, fotografías y grabado tienen un papel destacado. Cada página esta trabajada de forma individual, no se sujeta a una norma estricta.

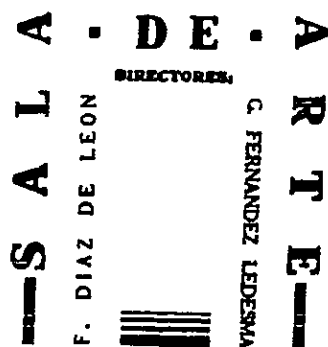
A la par, Fernández Ledesma realizaba carteles para los diversos grupos y escuelas artísticas del momento, tomando como herramienta fundamental, la xilografía. Los grabados que aparecían en estos carteles solían mostrar detalles de trabajo: niños concentrados en sus tareas, manos que pintan o que labran con el martillo y el cincel. Ocasionalmente

aparecen elementos mexicanos: marcos formados por espirales salidas de sellos prehispánicos, animales y personajes de inspiración popular.

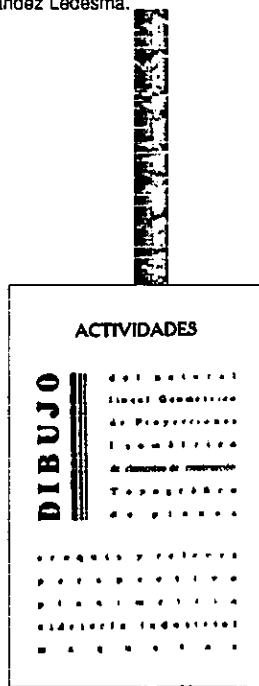
Por su parte Díaz de León también tenía su lucha por el desarrollo del diseño, de rescatar el libro imprimiendo más limpieza y orden a sus ediciones. Su primer libro es *Campanitas de plata*. Libro para niños, de Mariano Silva Aceves, impreso en 1925.

Al año siguiente Díaz ilustra y diseña, el libro *Oaxaca* de Manuel Toussaint, en el que empezó a ejercer a fondo el oficio tipográfico, que a la larga tuvo más peso en su vida que la pintura. En 1930 Ledesma empieza a dirigir una pequeña sala de exposiciones, en la Biblioteca Nacional y un año más tarde, junto con Díaz de León, fundan y dirigen una Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública. Conjuntamente Ledesma también dirigía la Galería de exhibiciones del Palacio de Bellas Artes.

En estas tres galerías, que fueron los primeros espacios para la exhibición artística en México; Fernández Ledesma y Díaz de León, hicieron infinidad de muestras con artistas mexicanos y extranjeros, con alumnos de las escuelas artísticas y técnicas, de las artes populares, de fotografía y disciplinas gráficas de varios países. Las galerías, especialmente la Sala de Arte, fueron la entrada a México de las diferentes vanguardias artísticas del mundo. Del mismo modo el arte del cartel y la tipografía, fueron también objeto de exposiciones. La Sala de Arte realizó una exposición panorámica del cartel alrededor del mundo.



Símbolo de identidad de la Sala de Arte, en el folleto: Exposición de Grabadores. Hecho por Francisco Díaz y Gabriel Fernández Ledesma.



Portadilla de la Exposición de la E. Superior de Construcción, Sala de Arte, realizada por Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León.



Para atraer al público Ledesma y Díaz, hicieron uso de carteles y folletos que resultaban novedosos. En su mayoría los folletos eran pequeños, de alrededor de 15 x 13 cm, y algunos en lugar de ser cuadernillos, eran una sola hoja doblada en cuatro que al desplegarse formaba una especie de cartel de mano; en otros casos crearon trípticos que se doblaban horizontalmente. Imprimían en estos folletos libertad de acción plástica, no se imponían reglas en la composición, jugaban con la caja tradicional del impreso, que aquí, se rompe y permite al texto salir de los márgenes. Los números y letras, que eran frecuentemente de palo seco, varían en color, tamaño y disposición.

Ajustaban el impreso a su finalidad, de acuerdo al tema de la exposición en curso. Para la exhibición de 100 años de litografía mexicana optaron por una carátula con letras de impresos antiguos. Para un programa de música un pentagrama lleno de colores. Para el folleto de una muestra de juguetes una locomotora que lleva con su movimiento ondulado la línea de las letras. En ocasión de una muestra de arte japonés, el orden de la lectura se invierte: hay que leer el catálogo a partir de la página derecha, como en los libros orientales.

En algunos ejemplos más notables, estos juegos plásticos se convierten en elementos tipográficos, el número cuatro, llena la plana como una estructura de líneas abstractas, una pleca roja es a la vez un uno: las letras rompen sus líneas tradicionales y se transforman en espirales, líneas verticales y manchas pictóricas, la tipografía deja de ser solamente escritura. En los carteles de la Sala de Arte,

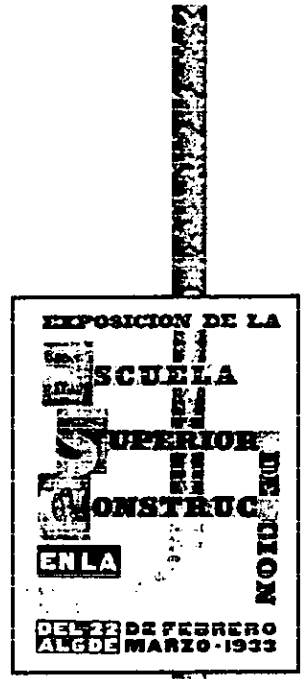
estas prácticas se amplían. Por necesidad, el cartel debe ser más directo: la atención debe robarse con la síntesis del mensaje.

Lo inusual de estos carteles es que intentan resolver lo más posible con los recursos de la sola disposición de colores, líneas y acomodos tipográficos; de vez en cuando también agregaban grabados, como un elemento de composición. Así como en sus folletos preferían salirse del centro, explorando las esquinas, forzando equilibrios y rehuyendo a la simetría, que hacia de estos carteles dinámicos y con movimiento, eso atrapaba al lector y lo obligaba a leerlo hasta el final.

El anuncio de la exhibición de Arte Alemán, se arma en torno a dos grandes letras "A", en azul y rojo. El cartel de la Escuela Superior de Construcción intenta evocar los nuevos equilibrios arquitectónicos, simulando la intersección de vigas de acero, bloques y letras.

Hay en estos carteles una ambición por arrebatar la mirada y el deseo de dar un mensaje fuerte y conciso, idea fundamental de lo que el Diseño Gráfico debe tener, que se logró aún a pesar de las limitaciones técnicas del momento: sólo dos tintas, papel barato, tallas en madera y unas cuantas familias tipográficas complementadas con letras dibujadas.

En tanto al tomar la presidencia, en 1935, el presidente Lázaro Cárdenas se propuso cumplir con algunas promesas de la Revolución que habían llegado a ser sólo leyes escritas. El problema de los campesinos fue el problema que más le preocupó, y durante su gobierno se hicieron muchos repartos



Cartel de la exposición de la Esc. Superior de Construcción, Sala de Arte.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



El Maestro. Revista de Cultura Nacional, fue auspiciada por el gobierno de Alvaro Obregón.



LECTURAS CLÁSICAS PARA NIÑOS



DEPARTAMENTO EDITORIAL
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN

Portadilla del libro Lecturas Clásicas para niños, ilustrado y diseñado por Gabriel Fernández y Francisco Díaz.



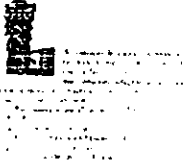
de tierra, se fundaron ejidos y se abrieron bancos que prestaran dinero a los campesinos. Cárdenas también se preocupó por multiplicar escuelas, sobre todo rurales, y por ampliar la enseñanza técnica, inició la construcción de carreteras modernas y dio facilidades para que creciera la industria.

Cárdenas pensó que el país tenía que dominar sus empresas industriales más importantes, y para lograrlo inició la compra de los ferrocarriles y la expropiación petrolera.

En los tiempos del presidente Cárdenas, la producción gráfica es ya diversa, tenemos las producciones que Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, que eran innovadoras y visionarias y también la de otros artistas que por lo general no se sabía a ciencia cierta quienes eran.

25«Fue a partir de nuestros años veinte que algunos artistas mexicanos, la mayoría de ellos pintores y grabadores, tomaron en sus manos las tareas de aplicar ideas plásticas en el taller del impresor».

Una obra bibliográfica de esos tiempos es la revista *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*, producida entre los años de 1921 y 1923, 26«verdadero muestrario de las inquietudes de la época, *El Maestro* esta esforzadamente ilustrado, pero las carátulas, títulos y viñetas no se ajustan a un sólo molde, sino a un verdadero recorrido de estilos, tentativas y modelos. El art nouveau se deja ver con frecuencia en los primeros números, pero el segundo y el tercero de los volúmenes se dan a toda clase de recursos: portadas de inspiración maya, rescates teotihuacanos;



Página del libro ilustrado por Gabriel Fernández Ledesma: Calzado mexicano, Cactis y huaraches; es notable el intento por implementar ornamentación prehispánica.

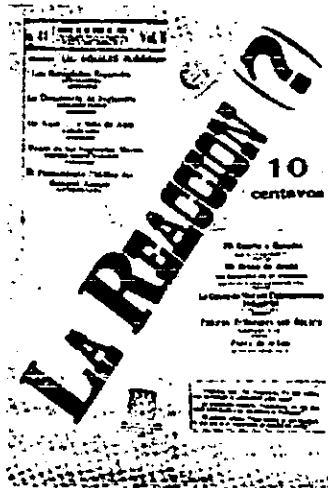


La Reacción, revista aparecida en los años treinta, resalta su título colocado de manera audaz al centro de la página.

Talleres Gráficos de la Nación fue modernizado a mediados de la década, lo que puso a disposición de los artistas el offset, el fotograbado y el uso de diversas tintas.

De Fernández Ledesma cabe destacar los libros que el mismo escribió, ilustró y diseñó; como el libro que editó en 1930, sobre *Juguetes mexicanos*, que es notable entre otras cosa por sus ilustraciones hechas en color con esténciles. En las portadas usó su tipografía de madera; otro libro del mismo año, es *Calzado mexicano, Cactis y huaraches*, editado dentro de una Serie de Arte, planeada y dirigida por Díaz y Ledesma, pero que solo sacó a luz a dos libros, en este libro la capitular mayor una "L", es un grabado de un pie con huarache que intenta ajustarse a patrones del relieve azteca en piedra. La cornisa de esa página inicial es un patrón de piernas similares, pero alternado para formar una banda de cuadros.

En los años treinta es ya más común encontrarnos con acomodos diferentes, como en *La Reacción*, revista aparecida



en el año de 1933, en su portada observamos que su titulo esta dispuesto de manera transversal a la página y en un tamaño considerable, además de que tiene como acento un signo de interrogación entre paréntesis que roba la atención al verlo, y que

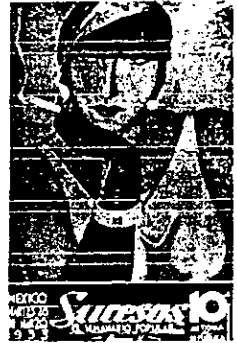
implica significados que concuerdan con el nombre de la publicación.

También encontramos ilustraciones de páginas enteras para mostrarnos por medio de ellas la vida de entonces como en *Sucesos: El semanario popular 1933*, en donde nos encontramos con una ilustración de una chica moderna fumando, enfundada en sus sofisticados guantes.

En el *Maestro Rural*, de los años de 1937-38, destaca el uso de fotografías sobre asuntos sociales y productivos; montadas sobre los márgenes y el uso ocasional del fotomontaje.

26«Para los años treinta, México demandaba un cambio radical en todos los sentidos. En el aspecto del entretenimiento era necesario que la radio se engranara a la llegada de la televisión y a la novedosa cinematografía a color, venida de Hollywood». En ese entonces la radio pasaba por una crisis provocada por los nuevos medios aparecidos entonces, así que tuvo que empezar a idear nuevas formas de atraer al público de nuevo hacia ellos».

En los años 30 la radio no solo fue un medio de expresión simple de comunicación sino que era un complejo medio de hacer publicidad (íntimamente ligada al diseño), este medio de comunicación permitió al mismo tiempo que su propio impulso, el desarrollo de otras diversas disciplinas como el Diseño Gráfico: en la X.E.W. propiedad de Emilio Azcarraga, utilizaron carteles, promovieron cancioneros, aplicaron la fotografía y mucha ilustración, y recurrieron a patrocinadores diversos, a los cuales les realizaban una certera y eficaz promoción.



Diversos productos encontraron en la publicidad su medio para llegar a más consumidores.



El Cancionero Picot recopilaba las letras de los temas más escuchados a través de la X.E.W., lleno de coloridas ilustraciones.

Entre estos impresos encontramos el *Cancionero Picot*, lleno de coloridas ilustraciones, en un ejemplo vemos que su caja tipográfica se encuentra al centro de dos páginas enmarcado por las ilustraciones superpuestas entre sí. El *Cancionero Picot* promovía y patrocinaba cantantes y artistas del espectáculo radiofónico, asimismo la *Coca-Cola*, *Corona*, *Cigarros Casinos Imperial*, *Orange Alea*, *Luxus*, *refrescos Gran Mister Q.*, *Orange Crush*, *Mexicola* y el *Ron Huasteco Potosí*, entre otros.

Una vez que la estación comenzó a transmitir, se convirtió en parte esencial en las casas de los mexicanos, determinando patrones de una radio latinoamericana de enorme penetración que derivó en el nacimiento de la televisión mexicana. Debido al éxito progresivo de la emisora comenzaron a surgir empresas paralelas a nivel corporativo o firmas comercializadoras, agencias publicitarias, fábricas de radios.

Algunas empresas como *Colgate Palmolive*, viendo la proyección que el radio tenía, deciden tener una alianza para la compra de tiempo aire y para la creación de programas, para la promoción de sus productos.

Antes que *Colgate*, *Juan Durán* y *Casahonda* y *Federico Sánchez Fogarty* habían fundado *Anuncios de México*, sociedad que reclutaba anunciantes diversos, negociando la comercialización en casi todas las emisoras del país.

Anuncios modernos tanto gráficos como audibles, mostrando los múltiples productos que acercaban a la vida nueva. El radio marca una época distinta para el diseño, objetivos



Colgate Palmolive, recurrió a la publicidad por medio de la radio, para vender sus productos, de hecho patrocinaban sus propios programas, que les servían para promocionar sus productos.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

enmarcados en el consumo masivo de mercancías que prometían mejoras en todos los aspectos de la vida.

Vemos propagandas ilustradas con estéticas entre norteamericanas y nacionalistas, como en un cancionero patrocinado por *Mejoral*, dos personajes: un hombre con atuendo ranchero junto a una mujer vestida con ropa típicamente mexicana, al fondo observamos un paisaje del lago de Patzcuaro con sus respectivos pescadores. La ilustración ocupa la página completa, el título está colocado sobre estas y es sumamente colorido. Al contraste con estos personajes *High Life* utiliza, estéticas de personas ciudadinas, de tipo nórdico, usan ilustraciones de mucha viveza, dando un espacio considerable a la ilustración, enmarcando el nombre de la línea de ropa en recuadro negro.

La ilustración a color es lo que más se puede observar en los distintos tipos de anuncios que salieron a luz en esta época, o fotos en blanco y negro coloreadas a mano, invitando a ser parte del nuevo mundo, de la modernidad. Diferenciándose en mucho de la prensa que aún a pesar de haber tenido la introducción de la fotografía y el offset continuaba rigiéndose por los antiguos modelos que le habían precedido, sin embargo el mundo de la prensa se vería inundado por diversos tipos de revistas,



En 1942 se instaló en nuestro país Sidney Ross Co. empresa publicitaria de *Mejoral*.



High Life, promocionaba sus prendas de vestir por medio de anuncios llenos de movimiento y color.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



La revista Cine Mundial y el diario ESTO, la primera dedicada en sus inicios exclusivamente a cuestiones de teatro, cine, radio, televisión y variedades, el segundo fue el primer diario rotográfico, dedicado a los deportes.



que no solo se enfocaban a las cuestiones noticiosas y políticas, revista de deportes como el *Esto* (1941-), *Ovaciones*, revista de espectáculos y deportes (1947) y la revista *Cine Mundial*, trataba lo

concerniente al espectáculo del cine (1953), en donde también encontramos ininidad de anuncios publicitarios.

Desde ese tiempo podemos ver que los medios no dejarían de restarle importancia a las marcas patrocinadoras y darían difusión a sus productos; sabiendo esto las marcas no descuidarían su imagen que era su pase a las ventas en cantidades industriales y a una mejor manera de competir contra las demás marcas.

«Habrá figurines damas y figurines caballeros para todo lo que de un día a otro, nos resultó necesario, indispensable, por nosotros y por el que dirán: tónicos, laxantes, gaseosas, perfumes, y tantos otros pequeños adminículos de los que penderá la vida, moderna».

Por estos años encontramos la obra hecha por el artista Jesús Helguera, quién realizaba ilustraciones para decorar los calendarios que aparecían entonces, los cuales eran utilizados también por las marcas como medio de difusión, estos calendarios eran usados en las tiendas que aparecieron en cada esquina entre los años treinta y cuarenta, y reflejaban los sueños y costumbres de los mexicanos de



Calendarios ilustrados por Jesús Helguera, entre los años 30 y 40.

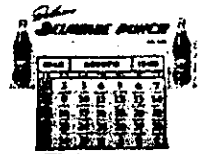
clase media y pobre, el recuerdo de las prácticas antiguas confrontadas con la contundente modernidad.

Otros de los artistas que realizaron este tipo de obra fueron Bribiesca, Antonio Ruíz, Eduardo Cataño, Jorge A. Murillo, Raúl Vieyra, Xavier Gómez, entre otros.

En estos calendarios observamos el uso de las ilustraciones con colores vibrantes, tipografías de diversa construcción, en el diseño los objetos se disponen en diferentes fases del plano dando movimiento a la composición, que en lo general era en su totalidad una sola ilustración que abarcaba casi toda la página, el uso de motivos y temas prehispánicos, tanto como populares y religiosos, así como el recurso de usar las imágenes de los artistas famosos de entonces.

La insistencia nacionalista de la mayoría de los cromos de los años treinta y cuarenta se corresponde propagandísticamente con las políticas gubernamentales que apuestan por una industria propia, eligen la sustitución de importaciones como vía y aprovechan la enorme oportunidad que ofrece el contexto de la segunda guerra mundial para el crecimiento del aparato productivo.

Entre los gobiernos de los presidentes Lázaro Cárdenas y Miguel Alemán, y sobre todo en el de Manuel Ávila Camacho, México se pone el overol, reclama atención para los productos de sus fábricas y parte de ese porvenir optimista llega a los ya de por sí risueños modelos de los cromos y también de los anuncios. México produce cervezas, trabaja en sus tabacaleras, se pone al día en el rodar de las llantas Goodrich Euzkadi y en el correr de los automóviles General Motors.



Estos calendarios fungieron también como medios de publicidad, utilizaban personajes famosos para dar mayor impacto a sus productos.





La Escuela de Artes del Libro.



En tanto Francisco Díaz de León, llegó a la conclusión que para renovar el arte editorial, no era suficiente solo hacer buenos libros, sino que era necesario enseñar y transmitir los conocimientos sobre la

técnica y principios del arte a los obreros, los editores y los aficionados. Así en 1929 abrió un taller en la Escuela Nacional de Artes Plásticas al que puso el nombre de Artes del Libro.

Sin embargo no fue suficiente y en 1932 propone la fundación de una Escuela de Artes y Oficios del libro. La escuela fue fundada y puesta a cargo de otra persona, quien no supo hacerla duradera.

28«Díaz de León siguió luchando por fundar un «Instituto Tipográfico», destinado a formar profesionales del diseño y fabricación de libros», y como resultado en agosto de 1937, la S.E.P. acordó fundar una Escuela de Artes del libro, adscrita al Departamento de Educación Obrera, Díaz quedó al mando de la dirección; puesto que mantuvo hasta el año de 1957. No obstante que la Escuela fue fundada en 1937, no fue sino hasta 1938 que la escuela inicio sus labores académicas, con un total de 68 alumnos. El plan que Díaz tenía originalmente era reunir en un solo programa, en talleres separados, las disciplinas de «Artes de reproducción de originales», es decir grabado y tipografía

y por otro lado, las de «Encuadernación». Muy pronto, sin embargo la escuela planeaba organizar sus tareas en siete cursos de uno, dos o tres años cada uno: grabado, encuadernación, litografía, fotografía, tipografía y dibujo.

Díaz tenía como propósito atraer a los obreros que ya trabajaban en la industria editorial para capacitarlos técnica y artísticamente, junto con los artistas profesionales. En las escuela pasaron maestros como el checo Koloman Sokol, Carlos Alvarado Lang, José Chávez Morado, Julio y Alejandro Prieto Posadas, Antonio Acevedo Escobedo, Francisco Orozco Muñoz, Carolina Amor de Fournier y José Julio Rodríguez.

Las materias de los programas de estudio combinaban el aprendizaje técnico y artístico con la formación en la cultura literaria y la difusión de la historia de las disciplinas gráficas y del libro.

La escuela no contaba con talleres y máquinas de impresión moderna por lo que el aprendizaje técnico quedaba disminuido, Díaz de León trataba de llenar este hueco haciendo frecuentes visitas a la que entonces era la mejor imprenta de México: los Talleres Gráficos de la Nación.

En 1943 se reorganiza la escuela con el fin de impartir cuatro carreras profesionales: Director de ediciones, Grabador, Encuadernador y Tipógrafo. En el año de 1946 la escuela fue cerrada temporalmente, al crearse el Instituto de Bellas Artes. Díaz de León logra reabrir la un año más tarde, con la intención de impartir cuando menos cinco carreras: Director de ediciones, Corrector tipográfico, Encuadernación, Librero y Publicidad; aunque en la práctica



La escuela continuó limitada a tres carreras: Encuadernación, Ediciones y Grabado, y posteriormente fue añadida la carrera de Cajista prensista. Finalmente en 1962 se convirtió en La Escuela Nacional de Artes Gráficas.

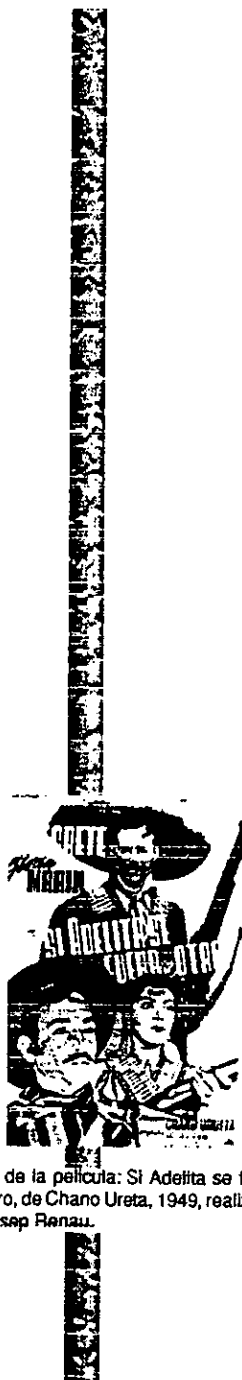
«Si bien no fue sino hasta los años sesenta que en México surgió la carrera profesional del Diseñador Gráfico propiamente dicha, el programa académico de la carrera de «Director de ediciones» de la Escuela de Artes del Libro intentó formar profesionales que tuvieran bajo su control el total de las decisiones artísticas y técnicas de una edición, en un intento por convocar, en una misma persona, al técnico, el artista y el artesano».

En esta escuela se dio un paso importante en la tarea de empezar a formar lo que más tarde sería el Diseñador Gráfico. Aunque su campo era el editorial, esto en el futuro abriría nuevos campos de acción para los próximos responsables del diseño.

La aportación de algunos extranjeros al diseño mexicano.

Hubo en la historia del diseño gráfico extranjeros que pusieron sus conocimientos y creatividad artística al servicio del Diseño Gráfico mexicano ayudando a su desarrollo; alentando a los jóvenes, abriendo nuevas posibilidades de expresión artística; tal es el caso de Miguel Prieto, Josep Renau y Vicente Rojo, entre otros.

Josep Renau Berenguer nació en Valencia en 1907 y antes de estar en México tuvo una destacada carrera como cartelista y político. Militante del partido comunista español fue



Cartel de la película: Si Adelita se fuera con otro, de Chano Ureta, 1949, realizado por Josep Renau.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

nombrado Director General de Bellas Artes en el Ministerio de Instrucción Pública Republicano y en 1938 ocupó el cargo de Director de propaganda gráfica del Comisariado General del Estado Mayor. En 1939 después de estar en Francia llegó a México y colaboró con Siqueiros en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas.

Renau instaló un estudio gráfico en su casa de Coyoacán, del cual salían etiquetas, rótulos, muestrarios, logotipos, diseños de revistas, portadas de libros y de discos, material publicitario como anuncios para la prensa y sobre todo carteles. En esta pequeña empresa trabajaba Renau y su familia. El dirigía los trabajos y hacía los trazos mayores; sus hijos, su esposa, su cuñada y sus sobrinos completaban los trabajos: coloreaban, rellenaban letras, ayudaban a imprimir y a dar acabados. Su negocio llevaba por nombre *Estudio Imagen Publicidad Plástica* y como distintivo de él Renau ideó un ojo abierto con la pupila cortada angularmente.

Realizó también el diseño de algunas revistas como: *Futuro* y el *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*. En 1956 ganó el concurso para diseñar la estampilla con que se conmemoraron los cien años de arte filatélico mexicano: dibujos prehispánicos planos, muy sintéticos, suavizados con el aerógrafo.

Pero su labor más interesante está en el cartel, Renau fue el principal ejecutor de los carteles publicitarios de cine en el México de las décadas de 1940 y 1950. Resolvía los carteles en un estilo surgido de su experiencia en el fotomontaje.



Logo diseñado por Josep Renau para su Despacho de publicidad.



Cartel de la película: Jesús de Nazaret, de Ramón Pereda, 1942, de Renau, quien impuso su estilo al realizar los carteles para las películas mexicanas.



Casi al mismo tiempo se desarrolla la carrera de Miguel Prieto, quien nace en Almodovar del Campo, Ciudad Real, en 1907, estudia en la Academia de San Fernando de Madrid.

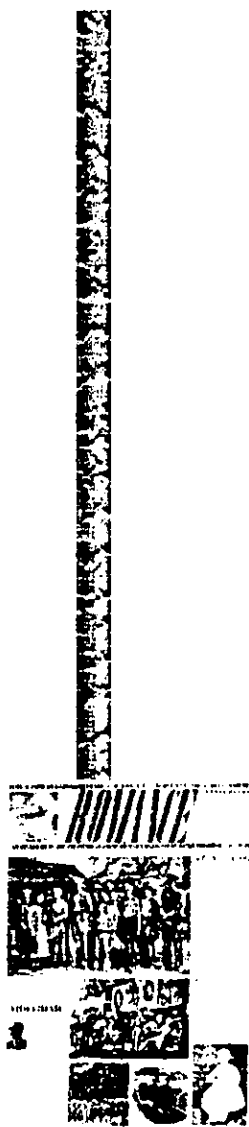
Si bien realizó un mural en el observatorio astronómico de Tonanzintla, y fue un importante pintor entre los refugiados españoles, se ocupó esencialmente del diseño de libros, folletos, revistas y suplementos literarios; revolucionó la producción de diseños de libros, revistas y periódicos, puede decirse que Prieto fue el fundador de la tipografía mexicana de la segunda mitad del siglo veinte y a pesar de su muerte prematura en 1956, fue el diseñador más importante de los años cuarenta y cincuenta en el campo de la prensa cultural.

En 1940 se incorpora con un pequeño grupo de jóvenes escritores en la empresa de editar el periódico *Romance*; Prieto formaba parte del Comité de Redacción. *Romance* es un intento por popularizar la cultura y un punto de confluencia de los intelectuales mexicanos y exiliados del momento.

Tras *Romance* se ocupa de diseñar las diferentes publicaciones culturales que surgieron del exilio: *España Peregrina*, *Junta de la Cultura Española*, *Ultramar*, entre otras.

En *Ultramar* fungía como Director artístico. Tiempo después a principios de los años cincuenta tuvo a su cargo la *Revista de la Universidad* y desde 1950 hasta su muerte en 1956 produjo la revista médica *Sinopsis*.

Estas experiencias culminaron en su obra , en una importante publicación: *México en la Cultura*, suplemento



Romance, revista popular hispanoamericana, realizada por Miguel Prieto, observamos la primera plana de uno de sus números.



dominical del periódico *Novedades*. Suplemento propuesto por Fernando Benítez, con quien Prieto compartió la dirección del suplemento.

En este suplemento al igual que en *Romance*, Prieto hace uso de un gran acervo de imágenes y fotografías; utiliza capitulares de gran tamaño que resaltaban al contraste del pequeño tipo del diario. El equilibrio y la simetría de estas páginas depende frecuentemente de las relaciones de las dos planas opuestas.

Miguel Prieto también estuvo como encargado del Departamento de Ediciones del I.N.B.A., ahí, proyectó la mayoría de los impresos relacionados con las actividades culturales del estado mexicano: desde los boletos de las taquillas hasta los catálogos y libros, pasando por los programas de mano y la papelería de escritorio.

El Departamento quedó identificado por su identidad visual uniforme, moderna, sobria y limpia, Prieto dio a los impresos una forma fresca. Los programas de la Sinfónica Nacional eran impresos en papel de colores en un formato que dejaba una ceja en el borde, lo cual los hacía cómodos y visualmente atractivos, las invitaciones a las exposiciones de arte adoptaron formatos alargados en donde se distribuían muy bien las imágenes y el texto.

Los folletos de las exposiciones eran generalmente plegados, de modo que se abrían en hojas de mayor tamaño al modo de aquellas que habían diseñado Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León.

Prieto gustaba de distribuir los índices y créditos en cuadro; las capitulares siempre mucho más grandes que las



Primer publicación de el suplemento de el periódico *Novedades*: México en la Cultura, del cual estuvo a cargo Miguel Prieto.



UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Una de las tantas portadas de libro, diseñada por Vicente Rojo.



Logotipo del periódico: La Jornada.



Cartel para la compañía de Teatro Universitario, Vicente Rojo.

letras, empiezan al centro, y las fotos salían del margen del papel.

Prieto fue un participante activo del desarrollo del Diseño Gráfico mexicano.

El fue el maestro que formó a Vicente Rojo, personaje sobresaliente en el Diseño Gráfico hecho en México.

Vicente Rojo nace en Barcelona, España, en el año de 1932. De 1946 a 1949 realiza estudios de dibujo, cerámica y escultura. En 1949 llega a México donde su padre residía como refugiado político.

Rojo se inscribe en la Esmeralda que abandona pronto y tiempo después conoce al que sería su maestro: Miguel Prieto, quien lo hace su ayudante en la oficina de ediciones del I.N.B.A., y lo incorpora a la dirección artística del suplemento *México en la Cultura* a principios de los años cincuenta.

«*México en la Cultura* es la publicación por excelencia de la vanguardia crítica, la única que toma muy en serio, incluso con estrépito el proceso artístico e intelectual». Rojo colabora también en la *Revista de la Universidad de México*, y realiza al mismo tiempo estudios de pintura, disciplina que nunca deja de practicar. Rojo da suma importancia a la imagen, comprende que las publicaciones periódicas también tienen obligaciones estéticas.

En 1956 muere Prieto y Rojo lo releva en su cargo de Director en el suplemento de *México en la Cultura*.

En la imprenta Madero por más de 25 años coordina publicidad cultural, revistas, suplementos, libros. Es director de Ediciones E.R.A., es frecuentemente quién

realiza las portadas de los libros de la editorial Joaquín Mortiz, diseñador de la *Revista de la Universidad*, es encargado de catálogos y carteles de Difusión Cultural



de la U.N.A.M.; y contribuye a la formación de algunos de los más destacados diseñadores gráficos de los años setentas como: Rafael López Castro, Bernardo Recamier, Peggy Espinosa, Germán Montalvo, Luis Almedia, entre otros.

31«Vicente Rojo ocupa un sitio especial. Es el precursor, el continuador y el renovador. El gusto esencial, el tacto y el rigor en la aplicación del estilo, son características personales que él ha convertido en aportaciones a nuestro desarrollo cultural».

Vicente Rojo fue cofundador y director en la revista *Artes de México*, participó como diseñador en la revista *Nuevo Cine*, también figuró como Director Artístico en la *Revista de Bellas Artes* y de *La Revista de la Universidad de México*, así como de la de *Artes Visuales*. Diseñó *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* y las portadas de la revista *Vuelta*.

Varias portadas de libros del F.C.E. y de la editorial Joaquín Mortiz, fueron diseñadas por él.

En el periódico *La Jornada* intervino como diseñador, además de haber sido el cofundador. Aparte de todas estas diversas actividades Rojo, seguía su oficio de artista plástico, presentando diversas exposiciones de su obra pictórica.



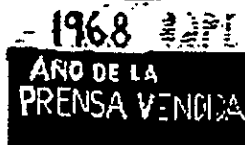
Dos ejemplos de el trabajo de Rafael López Castro, quien fue discípulo de V. Rojo en la Imprenta Madero.



Portada de la Revista *Artes de México*, en donde Vicente Rojo participó.

EXIGIMOS!

DESLINDE DE RESPONSABILIDADES



Ejemplos de las gráficas realizadas por los estudiantes del movimiento de 1968.

Diseñando las olimpiadas de 1968

México en el año de 1968, nos trae a la mente una época llena de cambios que se sucedían en el país y en el mundo entero, los estudiantes se manifestaban por el respeto a sus derechos, y la clase trabajadora les hacía eco, sin embargo sus deseos fueron frenados abruptamente por el gobierno que en ese entonces presidía Gustavo Díaz Ordaz, quien dio por terminado los sueños revolucionarios de los jóvenes y la clase obrera con un certero golpe, efectuando un genocidio el 2 de octubre en Tlatelolco.

Sin embargo paralelo a estos hechos la otra mitad de México esperaba con ansia los juegos Olímpicos, promesa de nuevos vientos sociales, de cambios, las personas sentían acercarse la modernidad y el aire de primer mundo.

Esto generó dos vertientes gráficas totalmente opuestas: la que se originaba en el seno de la Universidad, hecha por estudiantes que pertenecían al movimiento, (algunos pertenecientes a la Escuela Nacional de Artes Plásticas), y que, con pocos recursos hicieron gráficas que se volvieron íconos. Gráficas incisivas, agresivas, directas en contra del poder político que reinaba en ese entonces, como olvidar el granadero-orangután, el estudiante con una cadena en la boca, el puño de la lucha, el perro, la paloma de la paz, tomada de la que se había generado en la gráfica de las Olimpiadas; en fin múltiples gráficas que representaban el sentir y la ideología de una parte del México de 1968. Muchas veces haciendo referencia con sarcasmo, a las imágenes que se utilizaban en las Olimpiadas.

MEXICO68

Los carteles hechos en su mayoría en blanco y negro tenían una gran expresividad, muestra clara de lo que los estudiantes de ese entonces vivieron.

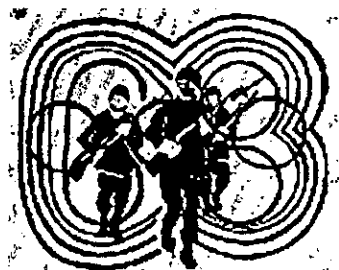
32«La participación de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en este proceso fue especialmente vigorosa y comprometida. La capacidad comunicativa de su actividad gráfica jugó un papel trascendental que, bien puede decirse, imprimió un carácter propio al movimiento».

Mientras por la otra parte podría decirse, la oficial, el diseño se desarrolló de una manera distinta. Aunque también hecho por jóvenes mexicanos, que invirtieron su tiempo en hacer un estilo propio para los Juegos Olímpicos, y del cual a pesar de estar envuelto por un ambiente de violencia, no puede dejarse de lado, ellos también aportaron al Diseño Gráfico mexicano.

Los Olímpicos pese a todo se llevaron a cabo con éxito y con una imagen que llenó y resolvió cualquier duda. Imagen esa fue la diferencia, lo que marco el nacimiento de la historia del diseño, tal como lo conocemos ahora, las olimpiadas darían al diseño mexicano el impulso hacia un nuevo diseño.

Estas dos movimientos aunque totalmente polarizados, llenaron de imágenes la Ciudad de México, cada una defendiendo sus ideologías, pero ambas aportando.

La organización de los XIX Juegos Olímpicos, en los que el diseño nacional, aún incipiente, cobró vital relevancia, al convertirse en el eje rector, que tendió un puente entre la organización operativa y sus resultados de



En ocasiones retomaban imágenes de las olimpiadas para adaptarlas a sus graficas.



LIBERTAD
DE EXPRESION

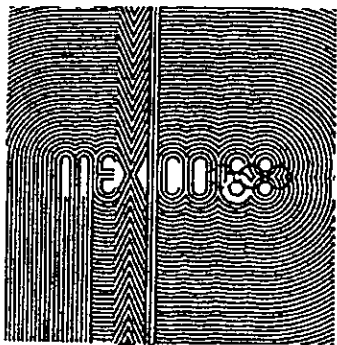


ESTA HUMANIDAD HA DICHO
¡BASTA!

Algunas de las imágenes que realizaron los estudiantes en el año de 1968, se volvieron íconos, que aún hoy persisten.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Pedro Ramírez Vazquez, idea el logo de las olimpiadas en base a un diseño del indio huichol Pedro Diego, que desarrollaran posteriormente Eduardo Terrazas y Lance Wyman para crear el cartel de los juegos y la tipografía olímpica, uno de los principales elementos del Programa de Identidad Olímpica.



Un ejemplo de los carteles que fueron desarrollados en las olimpiadas.



comunicación a deportistas, visitantes y público de nuestro país y de todo el planeta.

»«De la ausencia casi total de diseño, nació una explosión de color, de imágenes, de íconos, de obras, de objetos, que transformaron la perspectiva del diseño mexicano, como una lluvia de creatividad que aún nos sigue impactando».

Arquitectura, diseño urbano, diseño textil, diseño de productos, diseño de exposiciones, diseño editorial y por supuesto Diseño Gráfico.

Una de las formas más conocidas es el diseño del logotipo México 68, este logotipo coincide con el arte Op, vigente entonces, y cuya característica es producir la ilusión de movimiento, a través de juegos ópticos, y para su realización se basaron en el arte huichol, sobre todo en las tablas cubiertas de cera de Campeche, en las cuales se desarrollan diseños con estambre. Se utilizaron colores llamativos, de hecho a cada disciplina deportiva se le asignó un color determinado así, todo lo que tenía que ver con gimnasia fue de color de rosa o todo lo relacionado con el atletismo presentó el color rojo. La síntesis hizo presencia en las señalizaciones que se crearon para guiar a los visitantes, también en los símbolos de los deportes presentando las cosas representativas de cada deporte.

En el diseño editorial todas las publicaciones coincidieron en el mismo formato cuadrado, la tipografía que se utilizó fue News Gothic Condensed. En los timbres de correo se dibujaban siluetas de deportistas y, al juntar más de dos se formaban secuencias.

En cuanto al diseño de producto, el uso de los diseños oficiales se extendió a objetos como envolturas para jabones hasta joyas de plata.

El diseño se ve influenciado por la estética de el arte prehispánico y el arte popular tal vez pretendiendo dar un nuevo sentido de mexicanidad.

Las escuelas de diseño apenas nacían y, aunque participaron en la Olimpiada, la mayoría de los que estuvieron a cargo de la realización de los diversos objetos que se utilizaron entonces fueron arquitectos y otros profesionistas, de cuya organización estuvo a cargo el arquitecto Pedro Ramírez Vazquez.

Se realizaron diversos carteles para anunciar eventos de las llamadas Olimpiadas culturales, en donde se daban a conocer los eventos que se llevarían a cabo. Estos carteles fueron diseñados en su mayoría por Michael Gross y Bob Pellegrini.

La moda también fue parte de este proceso histórico del diseño, los vestidos de las edecanes fueron innovadores, se imprimió en la tela el logo de las Olimpiadas, para que las jóvenes fueran identificadas de manera instantánea, así se entraba al mundo del Diseño Textil.

Entre las personas que apoyaron al Arq. Pedro Ramírez Vazquez esta el Arq. Eduardo Terrazas, Manuel Villazón que era director de la única escuela de diseño en México en ese entonces en la Universidad Iberoamericana, de la cual participaron profesores como Jesús Virchez y Sergio Chiappa, así como también participaron extranjeros Lance Wyman fue uno de ellos.



Ejemplo de la serie de 93 programas de lujo para la olimpiada Cultural, diseñados en su mayoría por Michael Gross Y Bob Pellegrini.



Las imágenes de las olimpiadas llegaron también a la moda, en la gráfica se muestra el uniforme para las edecanes del Comité Olímpico.

EL PROGRESO DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

En el diseño mexicano ciertamente ha habido corrientes artísticas que han sido retomadas en el arte y el diseño, el arte popular, lo prehispánico, el constructivismo, el dadaísmo, etc., pero que no marcaron en su totalidad el camino de su desarrollo; puesto que las influencias resultaban ser muy personales en cada diseñador; y dependían de la época en que se vivía, pero sí podemos hacer notar que muchos de los artistas se han sentido atraídos a experimentar con el arte prehispánico y el arte popular mexicano, logrando un sincretismo en su arte y diseño.

Para fines de la época porfiriana, se había modificado el sentido de las manifestaciones culturales; México se encontraba en lo que podríamos llamar época de apertura con respecto al exterior. Lo cual se manifestaba en el deseo pregonado de ser un «país civilizado», a la altura de las naciones cultas del mundo. Atrás habían quedado los ideales de la cultura nacionalista de la Reforma, que habían insistido en la necesidad de crear un arte nacional, una escuela mexicana.

«En cambio los ideales de la joven cultura mexicana no iban con estas ideas, estos iban, en cambio y precisamente a aquellas artistas que encajaban sin mayor problema dentro del tipo del arte propio de la Europa de fin de siglo». Gente más joven, que había viajado a París o a las ciudades alemanas del último romanticismo y del simbolismo, que



había asimilado no sólo los estilos, sino aún el modo de vivir. En México pintaban, grababan o dibujaban como lo habrían hecho en Europa.

35«A partir de la Revolución de 1910-1920, cuando la sociedad acoge sus radicales postulados y norma su vida de acuerdo con ellos, tanto en lo político como en lo social fue determinante que todas las manifestaciones artísticas siguieran el mismo camino: evolucionaron, se modernizaron, se mexicanizaron y rechazaron las normas de los estilos obsoletos».

En el arte y diseño mexicano se vió la influencia del arte popular y el arte prehispánico al principio de los años veintes, después del movimiento revolucionario.

Como Justino Fernández nos dice:

36«El arte mexicano de nuestro tiempo, y especialmente la pintura mural, está estrechamente ligado espiritualmente e ideológicamente al movimiento político-social que renovó la vida en la segunda década del siglo: la Revolución Mexicana».

Saturnino Herrán, retoma el ideal de una pintura mexicana que representara las aspiraciones y el carácter nacionales. De alguna manera estaba claro que el péndulo regresaba y México volvía a tratar de entenderse a sí mismo como diferente y como igual a Europa; el ideal estaría en lo propio y no en el modo del Viejo Mundo.

Herrán pinta criollas, tehuanas, chinampas llenas de flores, preanunciando la dimensión épica que no mucho

después daría a esos temas la pintura, sobre todo la pintura mural.

El diseño no es la excepción, como vimos en el apartado anterior en la década de los años veintes diversos artistas se sentían influenciados por la carga de renovación que la Revolución traía consigo, proyectándolo en los libros y revistas de divulgación popular y especialmente en las ediciones surgidas de la Secretaria de Educación Publica, que entonces dirigía José Vasconcelos que formó parte del gobierno de Alvaro Obregón, y quien como sus contemporáneos tenía impregnado el cambio democrático y el nacionalismo.

Fue Vasconcelos quien hizo regresar de Europa a Rivera y junta a los diversos artistas que a su parecer eran rescatables, y les ofrece los muros de los edificios públicos para llevar adelante un programa ambicioso y de hecho, sin precedente.

Al ir haciendo camino, ellos y quienes estaban alrededor toman conciencia de su tarea y se agrupan en un sindicato de artistas revolucionarios; surge así el programa explícito del movimiento: el Manifiesto del sindicato, dirigido, significativamente, a los campesinos, los obreros, los soldados de la Revolución, los intelectuales no comprometidos con la burguesía. El manifiesto proponía un arte público, para todos y por lo tanto monumental, calificaba como inútil la pintura de caballete, reconocía como fuente inspiradora el arte popular mexicano.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

Indudablemente a México llegaron de varias partes del mundo diversas corrientes que influyeron desde la moda, la arquitectura, el arte y por supuesto la manera de hacer diseño; el expresionismo, el dadaísmo, el cubismo, el constructivismo, el art-nouveau, etc.; fueron solo algunas de las que vinieron y encontraron un lugar dentro del arte mexicano.

En la Revista *El Maestro* que fue publicada entre los años 1921-1923, podemos apreciar las diversas vertientes que se funden en sus páginas:

»«El Maestro esta esforzadamente ilustrado, pero las carátulas, títulos y viñetas no se ajustan a un solo molde, sino a un verdadero recorrido de estilos, tentativas y modelos. El art-nouveau se deja ver con frecuencia en los primeros números, pero el segundo y el tercero de los volúmenes se dan a toda clase de recursos: portadas de inspiración maya, no muy legibles; rescates teotihuacanos, apropiaciones de textiles y bordados, herrería y azulejos; capitulares de la familia egipcia y hermosas xilografías que quieren ser mexicanas».

Asimismo el movimiento estridentista, trajo a México los gustos de las vanguardias artísticas europeas, tomaron inspiración del expresionismo alemán, el dadaísmo, el cubismo, el constructivismo y el futurismo italiano; que aparte de mostrar en sus poesías también dejaban ver en el diseño de sus diversas publicaciones.



UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Las influencias de Europa estaban tan presentes como los elementos mexicanos: marcos formados por espirales salidas de sellos prehispánicos y personajes de inspiración popular.

México volvió la mirada sobre sí mismo y descubrió la riqueza y posibilidades de su propio ser, por eso la revolución y el arte tuvieron acentos mexicanistas y populares.



En los cincuentas y sesentas se tendía a imágenes más influidas por estilo Norteamericano, que con su promesa del «American Way of life», influía diversos mercados en diversos países, por eso es común ver en las gráficas que se producían entonces, personajes rubios, con su sonrisa impecable, y mostrándonos lo que era la moda entonces, además en esos tiempos se introdujeron al país infinidad de marcas extranjeras que aún hoy forman parte de nuestra vida cotidiana.



A través de las décadas siempre nos vimos influenciados por diversas corrientes que vienen de otros países y que enriquecen la cultura mexicana, pero no debemos olvidarnos de la enorme riqueza estética y de imágenes que podemos encontrar en nuestro pasado como mexicanos, como las culturas prehispánicas y la cultura popular, en donde se encuentra una cúmulo de ideas gráficas que resultan una gran fuente de inspiración y que ayudan a desarrollar al Diseño Gráfico en México.

Aunque hoy en día no se hable de un diseño propiamente mexicano; pues «considerando la naturaleza de nuestro

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

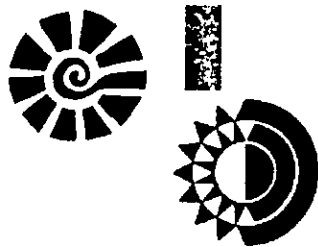
mundo hoy en día, el diseño se mudó del ámbito nacional al internacional». Estamos influidos por el diseño mundial pues cada día el diseño es más universal.

La historia del Diseño Gráfico mexicano podría decirse que es corta por el periodo de tiempo en el que se ha desarrollado; pero al mismo tiempo es abundante y de una riqueza enorme, a lo largo de su historia han pasado diversas personas y técnicas para hacer el Diseño Gráfico, enriqueciendolo.

El grabado, la litografía, la pintura, la ilustración, la fotografía, el dibujo, el offset, etc. y a últimos tiempos la computadora, todas estas técnicas que en su momento dieron nuevas perspectivas en la realización de diseño.

La informática la más moderna herramienta para el diseñador, que simplifica y acelera el proceso y desarrollo del trabajo, además de dar acabados técnicamente excelentes; hace que los trabajos que antes se realizaban en varios días, hoy sean producidos en cuestión de horas, México no ha escapado a este desarrollo de técnicas, e infraestructura que también forman parte de su riqueza histórica en el diseño.

En la actualidad podemos apreciar en México un sinnúmero de tendencias del Diseño Gráfico, un sin fin de formas de resolver, de generar el Diseño Gráfico; el diseño publicitario que debe llenar las expectativas de anunciar un producto con éxito.



Ejemplo de la integración de la iconografía prehispánica en el diseño mexicano.



Elementos populares integrados al diseño publicitario.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Fakir revista alternativa de propuesta estética innovadora.



Artes de México revista cultural que destaca por su diseño.

Las ramas que se desprenden del diseño son numerosas y todas en sumo interesantes e importantes en la disciplina del Diseño: el diseño editorial, el de envase, el tipográfico, el de páginas web, el textil, etc.

Hoy podemos encontrar desde una revista-objeto como la llamada revista *Fakir*, que solo consta de dos números *Fakir tipo chamoy* y *Nuevo Fakir acolchonadito*, cada uno con una edición de 100 ejemplares. «Una revista objeto, hecha con diferentes materiales, de manera casi artesanal y con un tiraje limitado», hasta la revista hecha siguiendo las líneas más formales, como *Artes de México*, la cual tiene un presupuesto mayor a la mencionada anteriormente. Ambas muestra de la diversidad que existe en el ámbito del diseño contemporáneo, tan es así, que dentro del ámbito editorial subsisten las llamadas revistas independientes las cuales se abocan a géneros muy variados y de formatos muy distintos. *La Pus Moderna*, *Moho*, *Crudo*, *a Sangre Fría*, *Cantera Verde*, *El Cocodrilo Poeta*, entre otras, todas forman parte de este círculo que ha generado formas innovadoras para el diseño, se dan libertad en los acomodos y composición de sus páginas y tipografías.

Así como también existen infinidad de revistas en los puestos de periódicos, de temas variados, todas teniendo a su alcance todos los avances tecnológicos del presente.

El diseño tridimensional con la creación de displays para anunciar diversos productos comerciales es también un campo vasto para el diseñador.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

Todas las disciplinas del diseño persiguiendo un fin común con medios diversos; tal es el caso de la asociación civil Trama Visual que desde el año de 1989, ha trabajado para fomentar la cultura del Diseño Gráfico, en siete años de trabajo a nivel nacional e internacional, ha logrado un creciente interés y participación de diseñadores gráficos, asociaciones e instituciones de Diseño Gráfico en todo el mundo.

Asimismo a través de las bienales de cartel en México que Trama Visual concibió, se genera un espacio de encuentros de diversos países donde se origina conocimiento que las nuevas generaciones habemos de aprender, y en donde se presentan carteles con temas de toda clase; de formas y técnicas diversas. El cartel aún sigue vivo y se nota en cada Bienal Internacional del Cartel, en donde los mexicanos se ganan su espacio con diseños creativos y contemporáneos

Trama Visual trabaja para hacer un diseño mexicano más completo y mejor, defiende al diseño como profesión y no sólo como trabajo a destajo. Además de promocionarlo frente al mundo; por medio de revistas, libros y exposiciones.

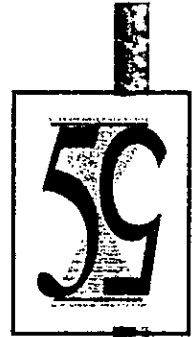
En otro ámbito, la animación por computadora es también una esfera de acción en donde el diseñador gráfico se desarrolla. El diseño de páginas en la internet, ha abierto un horizonte nuevo y amplísimo, que a cada momento se renueva y adelanta, en el progreso de un nuevo Diseño Gráfico en México.



Cartel presentado en la primera Bienal del Cartel en México, realizado por Azul Morris y Michael Zabé; Museo del templo Mayor.



Ejemplos del trabajo del director de Trama Visual, Xavier Bermudez.



Serigrafía conmemorativa de los diez años de la Bienal Internacional del Cartel en México, 1998.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

A continuación presento algunos ejemplos de como lo prehispánico ha sido retomado por varios diseñadores en sus trabajos.

ANAHUACALI



Cartel Para la ofrenda de día de muertos: Anahuacalli, diseñado por Ma. Dolores Hevia, muestra de cómo se puede utilizar la cultura popular mexicana.

Diseño para la discoteca, Grupo Quetzal Club; por la firma Drafft Diseñadores Asociados, S.C.. Este diseño recuerda los diseños prehispánicos, por sus formas orgánicas y su doble línea, que nos obliga a completar mentalmente los espacios vacíos.



Distintivo de la Academia Mexicana de Diseño A.C., con una aplicación de un símbolo prehispánico del Aguila de Tlatelolco, diseñado por la firma de Diseño Industrial, S.C.

Diseñado por Dona Martino Rosas y Ma. de Guadalupe Valle Cervantes, para la Universidad Cuahutémoc. En este diseño podemos apreciar como se retoma de la gran cantidad iconográfica de aguilas mexicas, sus características principales.



UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Diseñado por operadora Pesquerías de Altura, S.A. de C.V., por la firma L.G. Daibe Internacional Asociados, realizado por el Diseñador Jaime Resendiz G.



Propuesta para el mundial de futbol, México 86, diseñada por Ivonne Saed Grego.



Logotipo diseñado en el año de 1975, para Apasco S.A. por Pedro Ramírez Vázquez, en la firma: Despacho Diseñadores Asociados.

Aplicación del diseño prehispánico de la estampa de Aztecapotzalco, diseñado por Aurea Alicia Icaza Palacio, para el Museo de Arte Moderno.



Para la Dirección General de Televisión Universitaria, diseñado por Sergio Lara P.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



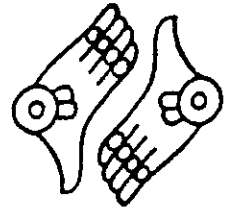
Revista Cipactli, Aeropuertos y Servicios Auxiliares, diseñado por Luis Jaime Lara. De formas orgánicas, elemento prehispánico que era comunmente utilizado en el arte antiguo de México, este diseño logra sintetizar dichas formas.

Diseñado por Dona Martino Rosas y Ma. de Gpe. Valles Cervantes, ganador del quinto Premio Nacional de Turismo. Geometrización de una piramide, en una síntesis que recuerda al arte prehispánico.



Aplicación del símbolo prehispánico "Vida y Movimiento", para el Sistema Nacional Para Desarrollo Integral de la Familia. Diseñado por Marco Buenrostro.

Diseñado por la firma Diseño Industria S.C. para la II Reunión Cumbre de los Participantes en la Iniciativa de Paz y Desarme, con una aplicación de diseño prehispánico Maya.



Propuesta para la Facultad de Agronomía de la U.A..M. de Xochimilco, diseñada por Enrique Rivas.

La forma del maíz es retomada de la iconografía prehispánica, pero con un sentido más descriptivo.



UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Portada de un catálogo para exposición de arte, 1996, diseñado por Felipe Covarrubias.

Diseño para el octavo Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, realizado por Rafael López Castro.



Diseño para el festival internacional de jazz de la Ciudad de México, en donde observamos una figura en forma de caracol con reminiscencias prehispánicas; realizado por Rafael López Castro.



Gráfico para el festival internacional de la raza.
Rafael López Castro



Imagen representativa para el teatro Xicohtencatl en Tlaxcala, diseñada por Rafael López Castro.



UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO



Logotipo para Corporación Mexicana de Abarrotes, realizada por la firma Inter Design, S.C., en este podemos observar el uso de una figura en espiral, el logo tiene reminiscencias prehispánicas.

Anglo Mexicana, diseñado por la firma Impacto Gráfico, S.A. por el diseñador Fernando Mercado del C.

Utilizan figuras con reminiscencias prehispánicas, pero geometrizadas. En los últimos tres ejemplos podemos observar como manejan la figura del águila desde diversos aspectos gráficos.



Motivo turístico mexicano, diseñado por Norberto Pinelo Rivera.

A manera de conclusión puedo decir que en este capítulo estudié el Diseño Gráfico mexicano para saber de que manera han influido las culturas prehispánicas en el mismo, así encontré que se han utilizado de manera esporádica, pero constante, en casi todas las épocas siempre hay alguien que se decide a hacer uso de las formas prehispánicas; aunque pocas veces creando formas nuevas, resultantes de la fusión de formas prehispánicas con diseños actuales, la mayoría de las veces sin ningún cambio de los iconos prehispánicos.

Esta investigación me ha ayudado a tener una idea más clara de la manera en que realizaría el diseño del alfabeto, a pesar de no haber encontrado un buen número de alfabetos con estas características, los que encontré en su mayoría simplemente se realizaron adaptando los iconos a los caracteres.

Así también me ayudó a encontrar que la identidad del Diseño Gráfico mexicano como tal, no existe, más bien existe un diseño hecho en México, pero en la actualidad es más reconocido en otros países cuando éste explota en sus formas el carácter prehispánico.

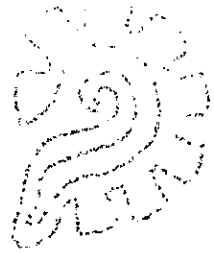
Considero también que el estudio del desarrollo del Diseño Gráfico en México, es importante para nosotros como diseñadores, el saber como fue hecho a través de diversas épocas, ya que esto nos enriquece y ayuda para generar un diseño innovador basándonos en el conocimiento de lo ya hecho aquí en nuestro país.

Para la realización del alfabeto, en el siguiente capítulo encontraremos un estudio de la cultura azteca y de sus iconos que serán estudiados para su posterior aplicación en el alfabeto.

Citas

- 1.-Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México, U.N.A.M., Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, México, D.F. 1988, 119 páginas, p. 67.
- 2.-Cuadernos del México Prehispánico, Dirección de museos, Instituto Nal. de Antropología e Historia, S.E.P., México, D.F., 2a. edición 1974, 36 pags. p. 11.
- 3.-4 siglos de la imprenta en México, una muestra tipográfica mexicana. U.N.A.M., Hemeroteca Nacional, I.I.B., México, 1986, 51 pags. p. 5.
- 4.-Idem.
- 5.-Idem.
- 6.Ibidem.
- 7.-Idem.
- 8.-Idem.
- 9.-Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México, U.N.A.M., Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, México, D.F. 1988, 119 páginas.
- 10.-4 siglos de la imprenta en México, una muestra tipográfica mexicana. U.N.A.M., Hemeroteca Nacional, I.I.B., México, 1986, 51 pags. p. 33.
- 11.-La prensa, pasado y presente de México, 2a. edición, U.N.A.M., Hemeroteca Nal. de México, 1990, 243 pags.
- 12.-4 siglos de la imprenta en México, una muestra tipográfica mexicana. U.N.A.M., Hemeroteca Nacional, I.I.B., México, 1986, 51 pags. p. 35.
- 13.-Catalogo, Exposición de caricatura. Humor y política (1821-1994), Hemeroteca Nal. I.I.B., U.N.A.M., México, D.F., 1994, 37 pags., p. 7.
- 14.-La prensa, pasado y presente de México, 2a. edición, U.N.A.M., Hemeroteca Nal. de México, 1990, 243 pags. p. 51.
- 15.-Treinta siglos de tipos y letras, México, Ed. U.A.M., 1990, 183 pags. p. 163.
- 16.- Idem.
- 17.-Idem.
- 18.-Idem
- 19.-La prensa, pasado y presente de México, 2a. edición, U.N.A.M., Hemeroteca Nal. de México, 1990, 243 pags.
- 20.-Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México, U.N.A.M., Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, México, D.F. 1988, 119 páginas. P. 134.
- 21.-Idem.
- 22.-Revista Somos Uno X.E.W. 70 aniversario. Artículo «Comercialización, y ahora... un mensaje de nuestros patrocinadores», revista mensual. Ed. Televisa, S.A. de ac.v., México, 1988, p. 11.
- 23.-Medina, Cuahutémoc, Diseño antes del diseño, M.A.M., México.
- 24.-Idem.
- 25.-Idem.
- 26.-Revista Somos Uno X.E.W. 70 aniversario. Artículo «Comercialización, y ahora... un mensaje de nuestros patrocinadores», revista mensual. Ed. Televisa, S.A. de C.V., México, 1988, p. 63.
- 27.-Cronos y cromos, Alfonso Morales Carrillo «Del año y sus arreglos. Calendarios mexicanos», Fundación Cultural Televisa, A.C., México, 1993, 36 pags.
- 28.-Medina, Cuahutémoc, Diseño antes del diseño, M.A.M., México
- 29.-Idem.
- 30.- Rojo, Vicente, Cuarenta años de Diseño Gráfico, Ediciones E.R.A.; México, 1990, 78 pags.
- 31.-Idem.
- 32.-La gráfica del '68. Homenaje al movimiento estudiantil. Ed. E.R.A., México, D.F. 1988, p.6.
- 33.- Revista de Diseño. Diseño, Arquitectura, arte, Año 4, No. 19, 1998, p. 23.
- 34.- Toussaint, A. Resumen Gráfico de la Historia del arte en México, 1885, 211 pags., p. 172.
- 35.- Fernández, Justino, Estética del arte mexicano, U.N.A.M.; México, 1990.
- 36.-Idem.
- 37.-Medina, Cuahutémoc, Diseño antes del diseño, M.A.M., México.
- 38.- Solomon, Martin, El mejor Diseño Gráfico en América Latina, R.C. Publication. Inc. New York, 1995.
- 39.-Revista Matiz. Matiz Gráfico de diseño internacional, No. 8, 1997, p. 33.

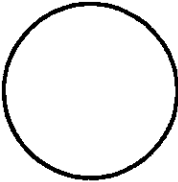
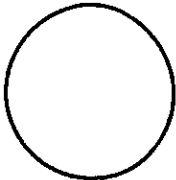
LOS ICONOS AZTECAS

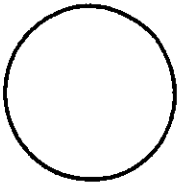


Capítulo II



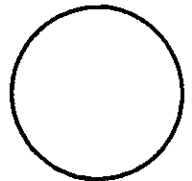
LOS ICONOS AZTECAS





"El estilo artístico es la fisonomía, la forma por la cual se expresa una cultura, su expresión psicológica peculiar; no existe, por lo mismo, un criterio de validez universal que nos permita juzgar el arte de los diversos pueblos en su desarrollo histórico".

Salvador Toscano





Huitzilopochtli el dios tribal de los aztecas. Detalle del Teocalli de la Guerra Sagrada. M.N.A.



Historia general de los aztecas

Fueron el pueblo que mayor poderío, desarrollo político, económico y militar alcanzó en el México prehispánico. Era un grupo de habla náhuatl que procedía de la periferia mesoamericana, cuando hizo su aparición en el Valle de México era poco numeroso, con cultura de pobre desarrollo y sin asiento fijo. Se estableció definitivamente en un islote de la laguna de Texcoco, al iniciarse el segundo cuarto del siglo XIV.

Después de observar y absorber las culturas de los diversos pobladores a su alrededor, los aztecas o mexicas logran desarrollar una de las culturas que dominaron un inmenso territorio, y que hoy en día sigue asombrando a propios y extraños por su riqueza y misticismo.

A partir del segundo cuarto del siglo XV, los mexicas fueron el pueblo de mayor riqueza y esplendor en lo que hoy es México y el que más territorio había conquistado en honor del Sol, por lo que se les ha llamado el "pueblo del Sol".

La guerra de conquista anexó al imperio azteca gran cantidad de pueblos como tributarios, los fines reales de la guerra fueron primordialmente económicos. Sin embargo, a partir del siglo XV, pretendieron darle un sentido religiosos para justificarla y la denominaron Guerra Sagrada. Los prisioneros que capturaban en los pueblos vencidos eran sacrificados en honor del Sol, encarnado en su dios tribal Huitzilopochtli. Los sacrificados contribuían

con su sangre a sostener al astro y, por tanto, el equilibrio del mundo y de la vida. Con las guerras de conquista los mexicas imponían tributos a los pueblos vencidos e incorporados a su imperio.

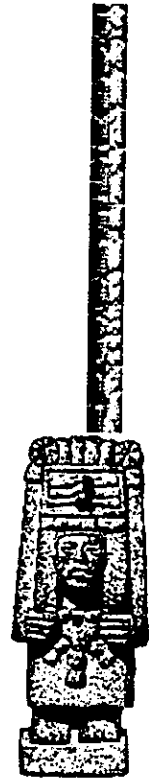
Los pueblos fueron organizados en distritos, cada distrito entregaba cada 80 días una cantidad fija de diferentes productos. Obtuvieron así maíz, frijol, chile, algodón; productos elaborados como mantas, ropas, plumajes; materias valiosas como cacao, oro en polvo, ámbar, turquesas, jades, etc.

La producción y los tributos recaudados, se distribuían entre la población en los mercados locales llamados tianguis. Los excedentes se intercambiaban con los pueblos vecinos, en los puertos de intercambio comercial adonde llegaban los pochteca, nombre que se les daba a los comerciantes, cubriendo rutas establecidas. Estos llevaron a zonas lejanas como Yucatán y Centroamérica objetos no producidos allá y trajeron, a cambio, muchos de los que se carecía en Tenochtitlan. En el mundo azteca hubo tres clases sociales principales que estaban conformados por: los nobles, los sacerdotes y los guerreros que eran el grupo aristócrata que administraba el Estado, la religión, hacía la guerra y aprovechaba el tributo.

Los individuos que formaban el segundo grupo social en importancia, fueron los comerciantes, los artistas y artesanos, que tenían bienes propios acumulados y no pagaban tributos.



La diosa del maíz tierno: Xilonen.



Escultura que representa a la diosa relacionada con el maíz: Chicomecoatl.

LOS ICONOS AZTECAS



Tlaloc, dios de la lluvia.



Ehecatl dios del viento.



El tercer grupo social lo formaban los tributarios, que no poseían bienes, que disfrutaban sólo de los productos de las tierras y que formaban grandes familias. Entre este grupo había subgrupos con distintos derechos: los campesinos libres o macehualin, los campesinos sujetos o mayeque, los cargadores o tlameme y los esclavos o tlacotin.

Los mexicas, como todos los grupos prehispánicos dependían fundamentalmente de la agricultura, por lo que deificaron a los elementos naturales relacionados con la agricultura y a los productos más importantes de la tierra. «Reverenciaron a Tlaloc, el que hace brotar, dios de las aguas, rayos y tempestades; a Ehecatl, dios del viento; a Xippe Totec, señor de la renovación de la tierra; a Xiuhtecuhli, señor de la sequía y a Xilonen, diosas del maíz tierno, de los jilotes; a Chicomecoatl, de todos los mantenimientos, a Cinteotl dios del maíz maduro y a muchos más». Pero su dios principal era Huitzilopochtli, que era el que según sus mitos, los había conducido en su migración, les había señalado el lugar donde establecerse y les había profetizado su grandeza. Encarnaba al Sol y era dios de la guerra, bajo su tutela se verificaban las guerras sagrada y florida y a él le eran ofrecidos los prisioneros en sacrificio. Fue un dios exclusivo de los aztecas. Quetzalcóatl fue uno de los más importantes dioses, que heredaron de los Toltecas. Era dios de la creación, de la sabiduría y con otros nombres lo era también del viento y del planeta Venus en sus dos fases: matutina y vespertina.

Coatlicue fue la madre de los dioses, diosa de la tierra, de la vida y de la muerte.

Tuvieron muchos dioses que regían su universo, una cualidad, una función, un elemento cardinal, toda manifestación de la vida o de la muerte.

Como rito principal sacrificaban a los prisioneros para ofrendar a Tonatiuh (el sol) sus corazones, para que el sol continuara su ciclo diario y el mundo no pereciera. Así, mediante los sacrificios, el hombre mexica colaboró con sus dioses para preservar el mundo y la vida, y así, agradeció el autosacrificio, el ejemplo de sus deidades que con su sangre dieron la vida a la humanidad de la quinta era en que vivían.

Así lo muestra un relieve en el que aparecen Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, dioses de la guerra, en ese acto.

Además del sacrificio y autosacrificio, ofrendaban a sus dioses, animales, comidas, joyas, incienso, etc., y cada veinte días realizaban una fiesta pública en honor de la deidad que presidía esa veintena.

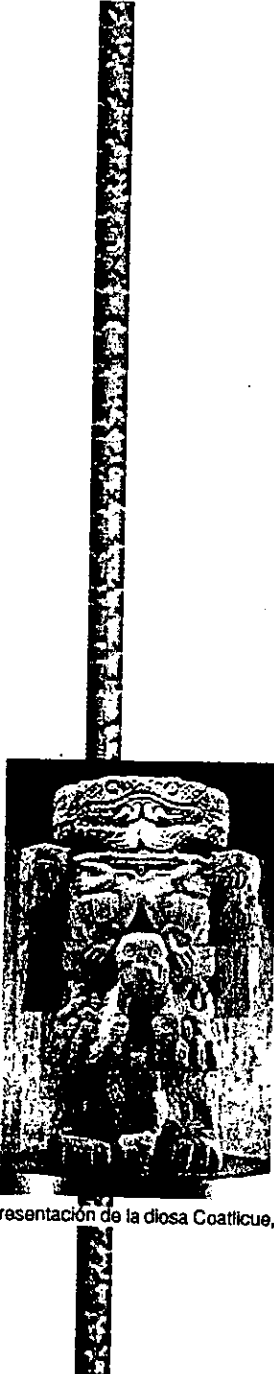
Los mexicas adquirieron muchos conocimientos mediante la observación de la naturaleza. Tuvieron especial preocupación por observar los astros y llegaron a identificarlos, a conocer sus ciclos y a medir el tiempo de su curso.

Al que mejor conocieron fue al Sol, su poniente real o astronómico, los puntos en los que se oculta durante los



Xochipilli, dios de las flores, también se le considera dios del canto, de la danza, de la vegetación y la primavera.

LOS ICONOS AZTECAS



Representación de la diosa Coatlicue,

solsticios y su curso cenital. Identificaron planetas, principalmente a Venus y diferenciaron a las estrellas y las agruparon por sistemas o constelaciones.

La observación de los principales astros y el conocimiento de sus movimiento les permitió el manejo de un sistema muy adelantado para medir el tiempo. Manejaban simultáneamente el Calendario Solar, llamado Xihuitl de 360 días y 5 adicionales, dividido en 18 "meses" de 20 días. Los años solares o Xihuitl los agrupaban en trecenas o "semanas", llamado Tonalpohualli.

Todos los períodos de tiempo: los días, las noches, las trecenas, las veintenenas de días y los grupos de años estaban presididos por uno de sus dioses.

La imagen de Tenochtitlan sobre una isla en medio de la laguna debe haber sido grandiosa. Cuatro amplias calzadas la unían con la tierra firme. Sus palacios, templos y centros ceremoniales, así como el gran mercado, fueron magníficos. Los templos se construían en lo alto de pirámides que tenían escalinatas al frente.

Los edificios fueron decorados con esculturas y pinturas. Usaron colores planos y brillantes como el rojo oscuro, el verde esmeralda, el azul turquesa, el ocre, blanco y negro. Los pintores o tlacuiloque los combinaban para producir composiciones armónicas.

Sobresalían entre sus conjuntos arquitectónicos los centros ceremoniales o recintos mayores de Tenochtitlan y Tlatelolco, allí los basamentos principales sostuvieron

en lo alto dos templos en donde se reverenciaba al dios tribal Huitzilopochtli, y al de la lluvia Tlaloc, la duplicidad de templos en un solo basamento, es una característica específica de la arquitectura mexicana, que tiene relación con sus conceptos religiosos y filosóficos acerca de una dualidad presente en todo.

Los mexicanos fueron excelentes escultores. Entre sus obras destacan los grandes monolitos simbólicos y religiosos como La piedra del Sol, o más conocida como Calendario Azteca, la monumental escultura de Coatlicue, El Teocalli de la Guerra Sagrada, el vaso para corazones en forma de tigre y la escultura que representa Xochipilli, dios de las flores, del canto y de la poesía.

También representaron en escultura hombres y mujeres del pueblo, con sus sencillas vestiduras, animales y vegetales en forma realista, entre los que destacan jaguares, perros, el llamado coyote emplumado, en el que el artista esculpió el pelo del animal en forma de mechadas con aspecto de plumas, y de allí su nombre popular.

El pueblo mexicano fue el que llevó al más alto desarrollo las formas de expresión hablada entre los pueblos de lengua náhuatl. Por las versiones conservadas de generación en generación, conocemos sus cantos épicos y sagrados, sus poemas y su abundante prosa. Estos cantos contienen el saber filosófico, los acontecimientos del pasado, las ideas morales, estéticas y jurídicas de los mexicanos. Los sabios los conservaban memorizándolos y los transmitieron a los



Coyote emplumado.



frailes en el siglo XVI, los que los escribieron en el alfabeto occidental. El preciosismo literario, lo expresaban intercalando en el texto y repitiéndolas constantemente, imágenes de las cosas más bellas para ellos; la frase más usada era la de "cantos y flores", expresión de lo bello y verdadero, es decir, la poesía. Los poemas de Huejotzingo son uno de sus mejores ejemplos.

Icono azteca

De acuerdo a Pérez Carreño Francisca en su libro Los placeres del parecido, Icono y representación; tomaremos como definición de icono el concepto de que él icono es la forma primera de representación de lo real, y para icono sera aquella representación que a través del tiempo adquirió un significado social por ejemplo: la suástica de los nazis, la cruz, el Che Guevara, etc.

Entre las diversas figuras ornamentales, esculturas, pinturas, que los mexicas realizaron, se encuentran de los dos tipos: iconos e iconos, figuras que representan con exactitud la realidad: flores, insectos, plantas, animales, y, hay algunos que se han vuelto iconos para nosotros como la figura de Tlaloc, el águila y la serpiente emplumada, figuras que tienen un significado relacionado con los aztecas.

La lengua náhuatl

Los mexicas hablaban la lengua náhuatl. El náhuatl pertenece a la familia lingüística nahuatlana y está emparentado con varias lenguas que se hablaban en el norte de México y en el suroeste de los Estados Unidos.

En náhuatl las palabras, mediante prefijos (afijo que se antepone a la palabra para modificar su sentido, ejemplo: des en desconfiar) y sufijos (afijo que va pospuesto, ejemplo: oide en romboide), cambian de sentido y se pueden formar largas palabras juntando varias raíces.

«Por esa flexibilidad y por el bello sonido, la lengua es de alto valor literario». Existen abundantes textos recogidos en el siglo XVI que forman versos, discursos, cantos y otros géneros literarios que componían los mexicas y que los maestros de la palabra o temachtiani enseñaban a todos los habitantes. Los temachtiani se representaron en los códices y pinturas con una voluta en los labios, significando así que hablaban. Cuando los parlamentos eran poéticos, la voluta se adornaba con flores para significar la belleza del discurso. Ellos decían esos discursos, cantos y poemas, con flores y cantos, es decir, con bello lenguaje.

Los mexicas habían llegado al dominio de un sistema de escritura, en la que empleaban figuras de distinto valor representativo.

Ellos utilizaron los pictogramas y los ideogramas en su escritura, los pictogramas significaban exactamente lo



Figura con la cual los mexicas representaban el habla en sus códices y pinturas.



Signo fonético para «tlan» de «tlantli» diente.



Signo fonético para «cal» de «calli» casa.



Signo fonético para «mix» de «mixtli» nube.



que representaban y los ideogramas: ideas, simples o abstractas y complicadas como los signos que representan las fechas y los que nombraban ciudades, pueblos y lugares. Además su escritura, ya en evolución, empleaba muchos signos que representaban sonidos vocálicos como a, e, o y silábicos, como tlan.

Pintores especializados hacían los libros dibujando sobre largas tiras de papel vegetal llamado amatl, que doblaban como biombos para separar sus páginas. Sus libros fueron de carácter diverso: históricos, religiosos y administrativos.

Los dibujos utilizados en su escritura, en su astronomía y en su arte, se descontextualizan hoy, en nuestros días, y gozan de una gran apreciación estética, que nos da una gran fuente de inspiración para desarrollar diversos materiales con fines estéticos.

Los iconos aztecas: Aplicaciones y significados, en tiempos prehispánicos.

La obra de arte es uno de los medios de que se sirve el culto y que el culto necesita. Es pues una necesidad social, de una comunidad cuya vida está modelada por la fe y culto en los dioses.

Como Paul Westheim dice: para el hombre prehispánico un mundo sin dioses habría sido un mundo difícil para vivir. El arte prehispánico de México no aspira a la belleza, sino a la expresividad, al vigor de la expresión. El arte

esta íntimamente ligado a lo religioso, el hecho de que los aztecas creyeran fervientemente en sus dioses hace que toda esta "fe", salpique totalmente desde sus artes menores (cerámica, decoración), hasta las artes de mayores dimensiones, (arquitectura, escultura, pintura), en todas está implícito el culto a sus diversas deidades.

Dentro de estas artes encontramos diversas formas que se repiten frecuentemente en las diversas expresiones artísticas, y que podrían darnos una inspiración para la construcción de nuestro alfabeto: la pirámide, la serpiente, el caracol, el águila, el jaguar, el colibrí, la máscara y la greca escalonada, etc.

La greca escalonada

En el Valle de México, territorio de los pueblos nahuas, la greca escalonada, es, junto con la serpiente emplumada, la forma ornamental más típica. La greca escalonada figura en innumerables variantes sobre toda clase de objetos religiosos y profanos; en la arquitectura, la plástica, la pintura, en los tejidos y en la cerámica.

«Hermann Beyer, en un estudio documentado sobre la greca escalonada, distingue en la forma básica del ornamento tres elementos: 1) la escalera, 2) el centro, 3) el gancho, no importa que éste (de acuerdo con el grafismo y la composición del conjunto) tenga forma de espiral o de un meandro geoméricamente estilizado. Una combinación de





Caracol



Máscara



elementos disímiles y aparentemente contradictorios, sin relación orgánica».

Caracol

No cabe duda de que en la ornamentación del México antiguo el caracol constituye con asombrosa frecuencia el elemento principal del repertorio formal. Se trata de una forma espiral que en torno a un eje que se desenrolla en un movimiento incesante hacia un fin: la punta.

«El caracol es símbolo de la fecundidad, es decir, un signo de buena suerte». En los códices el caracol marino (tecciztl) aparece siempre en combinación con las deidades que representan fecundidad, crecimiento. Por ejemplo los dioses de la luna y los del pulque. Es uno de los signos de Quetzalcóatl, que en su forma de Ehécatl, dios del viento, abre el paso a las nubes cargadas de la lluvia fecundante. Quetzalcóatl lleva un collar de caracoles marinos, estos forman también su pectoral y sus orejeras. «El caracol es igualmente el símbolo del nacimiento. Xolotl, el dios nacido del agua surge de una concha de caracol».

La máscara

Es otro de los elementos más característicos de todas las culturas del México antiguo, a juzgar por la abundancia de los hallazgos, ocupaba un lugar importante en el mundo imaginativo de aquellos hombres. Perteneciente al ritual e íntimamente ligado con el culto a los muertos, tiene un

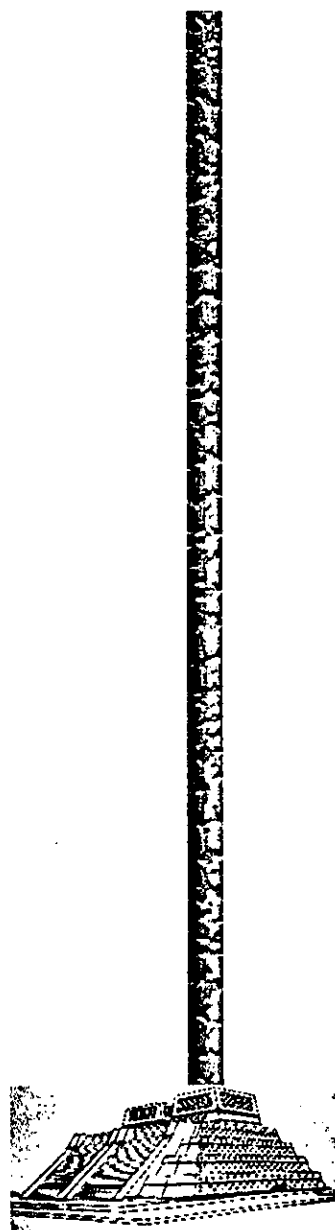
significado mágico-religioso. «Con su ayuda el hombre se transforma en el ser representado por ella, y todas las cualidades de ésta, las físicas y las mágicas, pasan a él». Los guerreros se disfrazan de Águilas y de jaguares. La máscara es su uniforme, les transmite la fuerza, la audacia y la agilidad de las fieras, y no sólo en su propia imaginación, sino también en la de sus enemigos que se espantan ante la superioridad de los seres míticos.

Arquitectura

Tenochtitlan era el centro del ceremonial religioso de los mexicas, su eje estaba en relación con la posición del sol, fundada en un islote del lago de Texcoco y unida a tierra firme por cuatro calzadas.

La traza de la ciudad tenochca obedeció a un arquetipo religioso, una gran cruz que representaba la superficie de la tierra. En el centro quedaban la pirámide del dios tutelar, Huitzilopochtli, y los edificios de culto más importantes; cuatro grandes divisiones partían de ahí, los llamados nauhcampa: Atzacualco, Cuepopan, Moyotlan y Zoquiapan.

Quedaba así dividida por dos ejes perpendiculares que se prolongaban en calzadas que comunicaban la población con tierra firme: una hacia el norte hasta Tepeyácac; otra al occidente hasta Tlacopan, y otra al sur, que se bifurcaba hacia Iztapalapa y Coyohuacan en el centro de la ciudad se encontraba el templo Mayor, un recinto de 500m de lado que





contenia más de 70 edificios destinados al culto, los edificios religiosos más importantes eran la gran pirámide de Tlaloc y Huitzilopochtli, rematada por dos adoratorios; el templo de Quetzalcóatl, de planta circular a cuyo interior se penetraba a través de las fauces abiertas de una serpiente de piedra, el juego de pelota, y el tzompantli, edificio en que se colocaban los cráneos de los sacrificados. Próximos al templo Mayor estaban los palacios de Axayácatl, y de Motecuhzoma Xocoyotzin. Hacia el norte de la isla separada apenas por un canal se encontraba la ciudad hermana de México-Tlatelolco.

La casa azteca estaba escasamente amueblada. En general bastaba con asientos bajos de madera y tapetes de paja para dormir o como asiento; los altos dignatarios usaban sillas con respaldos, a manera de tronos. Las casas eran cuadradas, o bien cuando los habitantes eran algo más acomodados, los techos eran planos, Tenían cocina interior o en un pequeño edificio contiguo, y granero en forma de torre cilíndrica ante la casa.

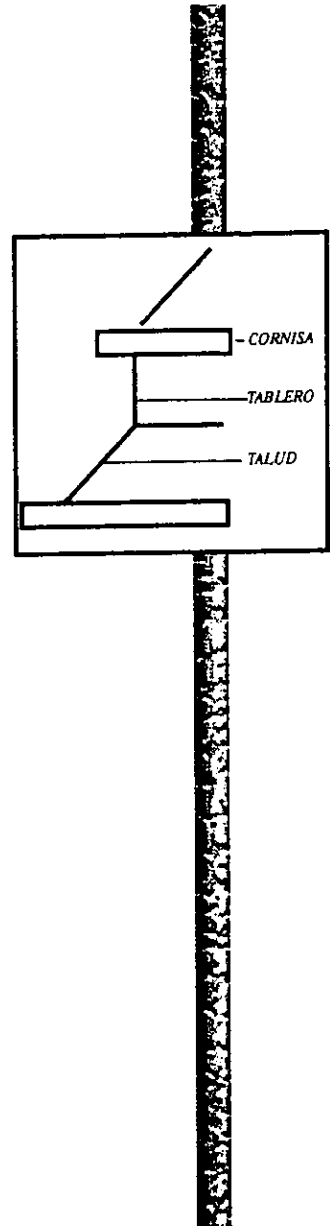
Los habitantes de mejor posición poseían casas elevadas sobre una plataforma de piedra, contra las inundaciones, con patio central en torno al cual se disponían la distintas dependencias. No practicaban las ventanas en los muros de sus construcciones.

Las aldeas tendían a la forma rectangular, con plaza central para el mercado y los edificios públicos.

Pirámides

La pirámide mesoamericana es una pirámide escalonada, dividida en varios cuerpos. Arriba, en la plataforma había una o dos estatuas de dioses (este último caso es una peculiaridad de la pirámide azteca), delante de un templo, simple en cuanto a su estructura y a la distribución de las cámaras. A la plataforma, al santuario, conducen escaleras, uno de los rasgos más característicos de la pirámide precortesiana. «El carácter de las pirámides es el espíritu de externación, la mirada del constructor se dirige hacia lo alto y hacia el exterior; la pirámide tiende a lo geométrico, a la grandiosidad y a la sobriedad», retomados de los teotihuacanos se usan tres elementos característicos: basamentos en talud, un tablero en el cual recae la ornamentación y una cornisa. La grandeza que transmiten las pirámides es provocada por el aislamiento de su masa, su solidez, estabilidad, la simetría de sus líneas y su sencillez.

Otro elemento característico de las pirámides de todas las culturas son los grandes basamentos. El carácter funcional de las escalinatas casi siempre quedo subordinado a la belleza del conjunto de la pirámide a la cual daban acceso, el énfasis de masas desnudas es notable en las escalinatas; alfardas desnudas, salientes cúbicas en la parte superior escalinatas divididas por balaustradas en la parte central, el único elemento decorativo lo constituyen





las cabezas de serpiente en tamaño monumental que decoran el arranque de las dos balaustradas.

Decoración arquitectónica.

La decoración de las culturas de la altiplanicie mexicana fue más austera, frecuentemente geométrica o con alternancia de tableros desnudos con superficies decoradas mediante la repetición rítmica de un motivo, mediante la alternancia de un tema con otro. Los motivos ornamentales se distinguen en: fitomorfos, zoomorfos, antropomorfos, y geométricos.

Decoración fitomorfica. Se utilizan formas de plantas y flores. El arte ornamental surge de la naturaleza y de ella toma sus motivos, predomina lo viviente y natural, pero los aztecas frecuentemente emplearon la flor como tema ornamental.

Decoración zoomórfica. Utiliza formas de animales. «En la mitología indígena los dioses descienden a la tierra en forma de animal (nahualismo) el tigre es el atavio de Tezcatlipoca, el dios de la noche, de la región oscura y estrellada, el que vigila el pecado, quizá por que la piel manchada del jaguar les sugería la noche moteada de estrellas»; Xolotl, el dios de los gemelos y de los abortos, el que descendió al lugar de los muertos, tiene por disfraz el perro; Tlaltecutili, el señor del descenso de la tierra que todo lo recibe, tiene por atavio

el sapo; Quetzalcóatl, el dios de la creación, dios del firmamento y de los aires sinuosos, tiene por nahual la serpiente de plumas finas. El águila es el disfraz, del enviado del sol, el que se alimenta con corazones (como se ve en el calendario azteca) es nahual de Tezcatlipoca, deidad lunar y de la noche, que también subsiste por el sacrificio del hombre. El águila y el jaguar son los símbolos de las ordenes militares más preciadas y de más jerarquía de los aztecas. Todos estos dioses eran continuamente representados en su arte.



Xipe Totec, vestido con la piel de un sacrificado.

Decoración antropomorfa. Utilizaban formas humanas. Es un tema decorativo de vasta difusión y de mayor antigüedad, en la arquitectura azteca no tuvo gran auge.

Decoración geométrica. Destaca la greca escalonada. Los aztecas llamaban a la greca xicalicolihqui, literalmente «voluta de jícara», porque era el ornamento preferido de los alfareros. Tiene diferentes definiciones de su significados simbólicos: se le ha dado diferentes interpretaciones como la estilización de las ondas del agua, del viento que remolinea, del perfil de la serpiente, del corte de los caracoles, del amontonamiento escalonado de las nubes, del guaje retorcido; o simplemente como un elemento puramente artístico y motivo de embellecimiento.



LOS ICONOS AZTECAS



Cabeza de hombre muerto y cabeza de un guerrero águila, abajo, serpiente anudada.



Escultura

El arte lapidario y en general el arte azteca «es un testimonio de severidad implacable, de una sensibilidad dramática y de una concepción austera de la vida. La sobriedad y devoción, la dureza de sus dioses agrícolas, su hondo sentido religioso de pueblo elegido del sol, el rigor de su organización social, trascendieron a su arte y dejaron estampada su huella imborrablemente».

El pueblo azteca hereda el realismo de los olmecas y las simplificaciones geométricas de los teotihuacanos. Así el escultor azteca sin llegar al geometrismo teotihuacano logra expresar con un mínimo de líneas un máximo de formas. Cabezas como las del Hombre Muerto y la del Caballero Águila son muestras de mesura y equilibrio.

A pesar de haber heredado técnicas y recursos no perdió el carácter rígido de su escultura, el hieratismo es decir la impassibilidad psicológica; y la frontalidad que inmovilizaba a los cuerpos, con los pies juntos y los brazos pegados al cuerpo o ligeramente levantados.

Las esculturas antropomórficas y zoomórficas son las más abundantes, en una estética predominantemente religiosa. Entre las representaciones artísticas de los dioses, entre los cuales

llama mucho la atención la diosa de la tierra Coatlicue, obra que no pudo juzgarse con los cánones «serenos» del arte griego o



con los elementos «piadosos» del arte cristiano: la diosa expresa la dureza de la religión azteca, su solemnidad y magnificencia.

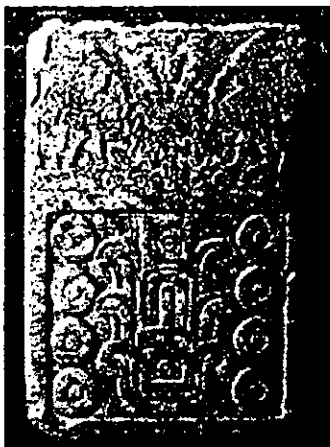
«Cuando los mexicas esculpieron a sus dioses, no tuvieron presente la sensualidad de los mayas ni el refinamiento y humor de los pueblos totonacas sino que tendieron a la severidad y el vigor implacable de la religión que los nutría». Por lo tanto sus esculturas no son resultado del realismo, sino de un sentimiento apasionante de la vida.

Uno de los temas más encontrados en la meseta mexicana es el de la serpiente, las esculturas con una serpiente enroscada y cubierta de largas plumas de quetzal son muy frecuentes.

Otro de los temas más importantes es el del jaguar el nahual de Tezcatlipoca, símbolo del cielo nocturno y estrellado; en las esculturas zoomórficas nahuas el carácter característico, es la hábil y perfecta combinación del realismo y la economía de

formas; así, encontramos tortugas, ranas, chapulines, conejos, perro, etc.

La escultura azteca produjo una multitud de objetos destinados a satisfacer los usos ceremoniales: vasos para sangre y corazones, instrumentos musicales,



Lápida conmemorativa de la dedicación del Templo Mayor de Tenochtitlan.

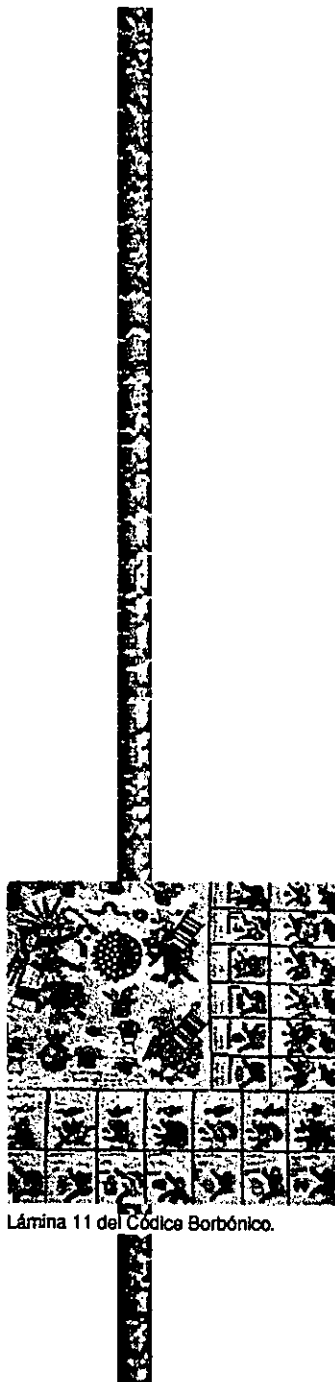


Lámina 11 del Códice Borbónico.

urnas funerarias, lápidas conmemorativas, altares para luchas de gladiadores, piedras para sacrificios humanos, anillos para el juego de pelota, etc.

Pintura

La pintura se desarrolló en códices y en murales pero por sus características, se conserva casi nada de ella. Primeramente fue la línea, el contorno de las cosas; después el colorido y por último el modelado, la profundidad y el claroscuro. En los códices indígenas la perspectiva tridimensional es desconocida, solo manejaban dos dimensiones es decir el pintor expresó la realidad, animales, arboles, casas, etc. reducidos a un solo plano, ya viéndolos de frente o de perfil; al búho de frente y al cienpiés visto de lo alto así, al componer las escenas de un códice, el conjunto presenta perspectivas dislocadas o irreales. Por lo tanto el pintor indígena no retrata la realidad, la crea, así estilizó los elementos naturales en sus rasgos más importantes creando una escritura ideográfica: el venado se representaba por la cabeza o por su oreja. Cuando se representaban actos: el caminar se representaba con una huella humana sucesiva, el hecho de conquistar una ciudad por una flecha atravesando el jeroglífico del lugar, la palabra por una virgula saliendo de los labios, si aparecía la virgula bordeada de florecillas se trataba de canto.

En cuanto al colorido no existían medios tonos pero si la presencia de colores primarios bien contrastados, también

existe el simbolismo asociado a los colores, así el negro esta relacionado con el norte, el sur con el azul, el este con el rojo y el oeste con el blanco. Pero también se copian los colores de la



realidad: los tejados de paja son pintados de color amarillo, los muros de los templos blancos, el agua azul, las plumas verdes, los rostros humanos, amarillo-cobrizo.

Sólo cuatro códices aztecas existen hoy: el Borbónico, el Tonalámatl de Aubin, la Matricula de Tributos y la Tira de la Peregrinación. La pintura azteca no posee los diseños esmerados ni el brillante policromado de los códices mixtecas o borganos, en general se nota un predominio de la escritura sobre la pictografía ideográfica. En los códices postcolombinos a pesar de proceder de mano indígena es visible la influencia europea, más tarde el estilo indígena tradicional se ha de perder.

Su arte fue heredero de la cultura tolteca, a la que incorporó expresiones más duras y vigorosas. Es la última gran manifestación del mundo prehispánico y la suma de diversas culturas de Mesoamérica.

Códice Borbónico

El libro esta pintado en treinta y seis hojas de papel de maguey; esta bosquejado con rasgos firmes y seguros, aunque en el se nota la ausencia de una verdadera vocación artística

Detalle del Códice Borbónico, que esta en la Biblioteca del Palacio de Bourbon en Francia.





del autor si se compara con los códices mixtecas o borgianos, igualmente su colorido es menos brillante y rico en matices.

Tonalámatl de Aubin

Lleva el nombre de su primer poseedor, en el se encuentran manuscritos adivinatorios empleados por los hechiceros. Predomina más el elemento jeroglífico que el propiamente artístico, ya que el tlacuilo parece haber pensado más bien en la naturaleza religiosa de su calendario que en la belleza caligráfica de las escenas ceremoniales y de las deidades que presiden las secciones, faltando por lo mismo la combinación entre la escritura y la pintura que se nota en los códices mixtecas.

La matrícula de tributos

Su importancia artística es escasa, su interés fundamental es histórico por ser una nomina de los tributos que pagaban al imperio azteca, su mayor importancia es que sirvió de modelo al pintor del códice Mendocino.

Tira de la peregrinación

Es un manuscrito azteca con caracteres prehispánicos de contenido histórico. La pintura es una larga tira de libro vegetal pintada con figuras bosquejadas en negro, la tira relata la salida a Aztlan de la tribu mexicana hasta la guerra contra los xochimilcas. A pesar de la ausencia de colores brillantes es uno de los manuscritos más expresivos, las figuras están diseñadas con líneas vigorosas y seguras, las actitudes son sencillas y naturales y por último la ausencia de jeroglíficos simbólicos permite que las escenas

históricas no las oscurezcan elementos ajenos, lo que da una medida clásica al código dentro del concepto sobrio del arte azteca.

Cerámica nahua

A la caída de Tula comienza el período de la cerámica azteca, su historia es el resultado de un proceso iniciado por los toltecas que se caracterizaba por su simplicidad, y a la llegada de los españoles era ya una de las alfarerías más refinadas y ricas en matices; a la impecable técnica de los ceramistas toltecas, se incrusto un nuevo sentido, logrando austeridad y vigor en sus formas y en su decoración; más tarde la cerámica azteca perdió ese sentido enérgico geométrico, para ganar en delicadeza lo que perdía en profundidad, a la llegada de los españoles los aztecas habían desarrollado una loza de formas estéticas de decoración policromada.

Urnas funerarias con el cráneo del dios de la muerte, ollas policromadas con deidades, incensarios con mango serpentino, copas de arcilla fina y platos de paredes frágiles, pero todo concebido en el estilo exuberante que determina el carácter de las alfarerías policromas más evolucionadas.

Destaca la cerámica de Cholula de colores brillantes y de dibujo cuidadoso, composiciones abigarradas sin perder el ideal lúminico y cromático. Generalmente de fondo naranja sobre el cual se dibujaron motivos simbólicos, mitológicos





y aún deidades y animales, en colores rojo, púrpura, negro, blanco, amarillo, verde, etc. Los motivos dominantes son simbólicos: astronómicos, animales estilizados, grecas y diversos elementos, como plumas, discos, ganchos, líneas, cruzadas, cruces, círculos concéntricos, pero siempre en apretadas composiciones.

Los aztecas como ya hemos visto llegaron a desarrollar su cultura de una manera singular de modo que aún en nuestros días nos sigue asombrando. «Cualquier contacto con el pueblo mexicano, así sea fugaz, muestra que bajo las formas occidentales laten todavía las antiguas creencias y costumbres. Esos despojos vivos aún, son testimonio de la vitalidad de las culturas precortesianas. Y después de los descubrimientos de arqueólogos e historiadores ya no es posible referirse a esas sociedades como tribus bárbaras o primitivas. Por encima de la fascinación o del horror que nos produzcan, deben admitirse que los españoles al llegar a México encontraron civilizaciones complejas y refinadas».

El conocimiento del entorno de la cultura azteca lo elegí por que considero que en ella se reúne la riqueza estética y cultural de la época prehispánica.

La recopilación histórica del entorno de la cultura azteca, me ha ayudado a conocer su estética, sus formas, la construcción de estas; y me ha generado ideas de como podría realizarse el alfabeto que pretendo, por ejemplo, encuentro que las líneas duras de su arte no me permitirían

un alfabeto demasiado orgánico, pero sus formas envolventes me ayudarían a crear un alfabeto con estas características; con líneas diagonales emulando las formas de las pirámides, con círculos segmentados, señalando los puntos cardinales; etc.

Considero que la cultura azteca y su estética en especial reúne lo mejor de muchas culturas; así también que es el origen de lo que somos hoy; por tales motivos es fundamental su estudio, su conocimiento, análisis y sobre todo el rescate de su estética, que como pude comprobar en el primer capítulo es escasamente retomada; as pues después de haber realizado este estudio, tengo parte de las herramientas que me ayudaran a realizar finalmente mi alfabeto.

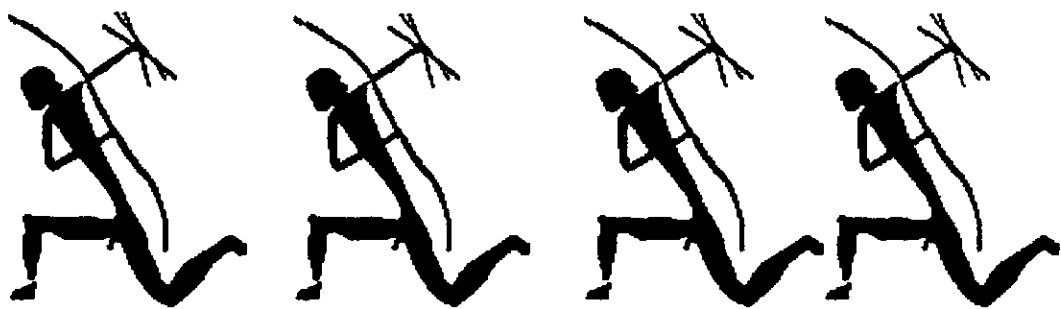
Citas.

- 40.- Cuadernos del México prehispánico, I.N.A.H., S.E.P., 1974, P. 24.
- 41.-Idem.
- 42.- Westheim, Paul, Arte antiguo dde México, <F.C.E., 1950, p. 182.
- 43.-Idem. p. 148.
- 44.-Idem. p. 148.
- 45.-Idem p. 123.
- 46.-Tascano, Salvador, Arte precolombino de México y de la América Central, U.N.A.M., P. 135.
- 47.-Idem.
- 48.-Idem
- 49.-Idem.
- 50.- Paz, octavio, El Laberinto de la soledad, F.C.E., p. 81.



LOS ICONOS AZTECAS

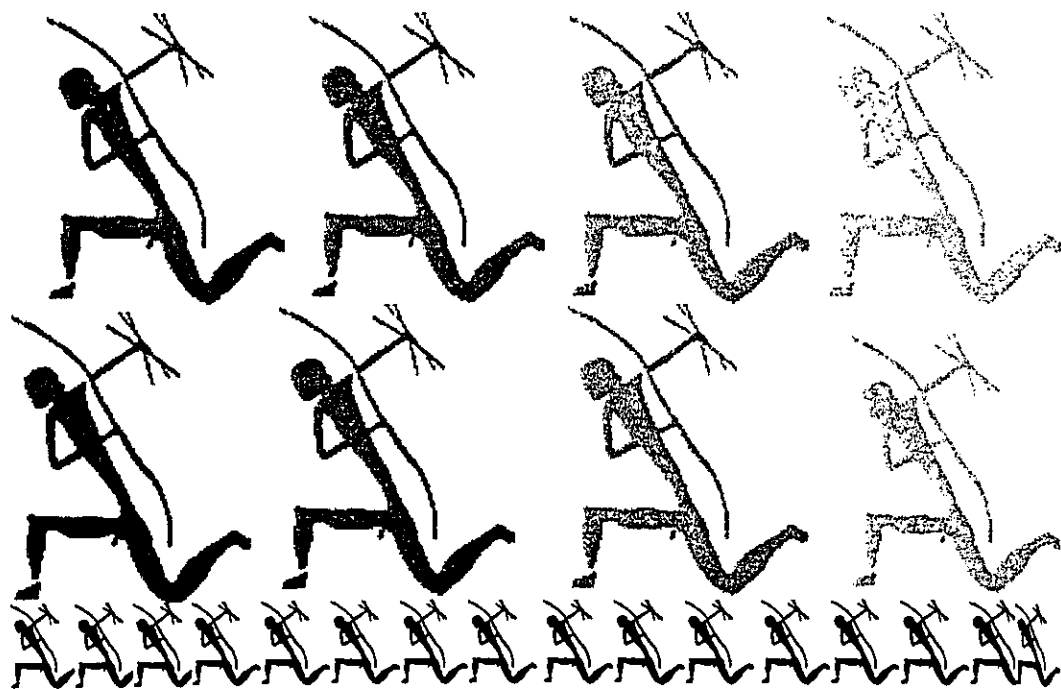




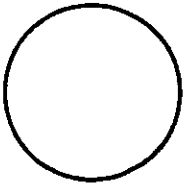
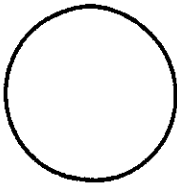
Historia de

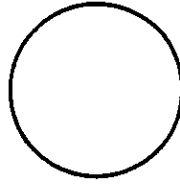
Capítulo III

la tipografía



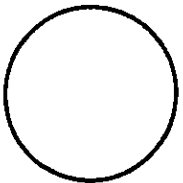
HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA





"LA TIPOGRAFÍA DEBE SER COMUNICACIÓN EN
SU FORMA MAS VIVA"

LEWIS BLACKWELL





Cabeza bovina del neolítico.



Forma del período prehistórico.



Orígenes y desarrollo de la escritura.

En el momento en que al hombre le es insuficiente comunicar sus pensamientos, sentimientos e ideas, con los movimientos de las manos y con los pocos sonidos que podía articular con su garganta, le surge la necesidad de expresarlos por una vía diferente: primero dibujando en las piedras de las cuevas la escritura, que además de ayudarle a comunicarse, le abrió la puerta al poder de almacenamiento de su historia, dándole la oportunidad de perpetuarse por medio de las ideas escritas. El hombre en su necesidad de expresión, llega a poder fijar sus ideas materialmente en soportes duraderos y a referirse a cosas ausentes y comunicarse con diferentes hombres de otros tiempos.

Descubre que con su cuerpo puede marcar su huella sobre el barro y que con determinados objetos logra tallar imágenes sobre diversos materiales. Era una forma de hacer imborrables las ideas y conceptos que iba descubriendo. Observó que estos trazos involuntarios podían ser provocados, desarrollados en signos intencionales. Primeramente desarrolla el arte gráfico-pictórico que es la forma más simple de escritura. El hombre del paleolítico superior (6000-4000 a.C.) para comunicarse utiliza las imágenes, relata su historia por medio de dibujos que pinta o graba sobre pieles o piedras.

Posteriormente su escritura se convierte en pictográfica, cuyo objeto principal es el pictograma, es decir una figura que asume el significado del objeto representado.

En un principio la imagen real se reproduce fielmente, pero sucesivamente sufren una simplificación, las formas se estilizan y geometrizan.

Del pictograma se pasa al ideograma que desde el 3000 a.C., señala el comienzo de la historia de la escritura.

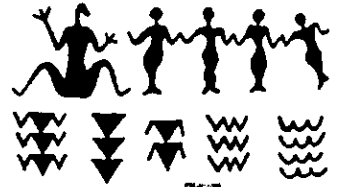
El sistema ideográfico introduce la posibilidad de ya no solo representar la realidad tal cual, sino también ideas y conceptos abstractos.

Así, los signos particulares, aún reproduciendo formas reconocibles de objetos, de personas o de animales, a veces asumen el significado de los conceptos a ellos asociados.

Por ejemplo el círculo que comúnmente representa o simboliza a el sol, otras veces puede querer decir luz, día, claridad, etc., asume otros conceptos metafóricos. Si el pictograma es un dibujo de las escenas, las figuras y las cosas tangibles y visibles; el ideograma, es un dibujo de las cosas mentales, los conceptos y las ideas.

Así pues del pictograma se evoluciona al ideograma, para llegar al fonograma, de que se desprende nuestra escritura alfabética.

En el lento desarrollo hacia el alfabeto, esta presente la escritura fonética de tipo silábico, esta visualiza a través del signo gráfico un sonido. Así el número de letras se reduce de un sistema que cuenta millares de ideogramas a uno más simplificado con pocos centenares de signos. Como es el caso de la escritura cuneiforme que es



De la figura humana a la imagen abstracta: signos del neolítico.



Cazador, Vallarta España, dibujo hecho en la prehistoria.



Cabeza de buey: evolución del pictograma al signo cuneiforme asirio.

HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA



La escritura cuneiforme se articula sobre cinco signos fundamentales: un trazo horizontal, un trazo vertical, un signo triangular simple y dos signos oblicuos, uno de arriba hacia abajo y uno de abajo hacia arriba.

atribuida a los sumerios en el año 3000 a. C. que se difunde como el primer sistema alfabético, imágenes estilizadas de objetos, que son utilizados no con su significado figurativo sino con el fonético correspondiente al sonido de la inicial de la palabra representada.

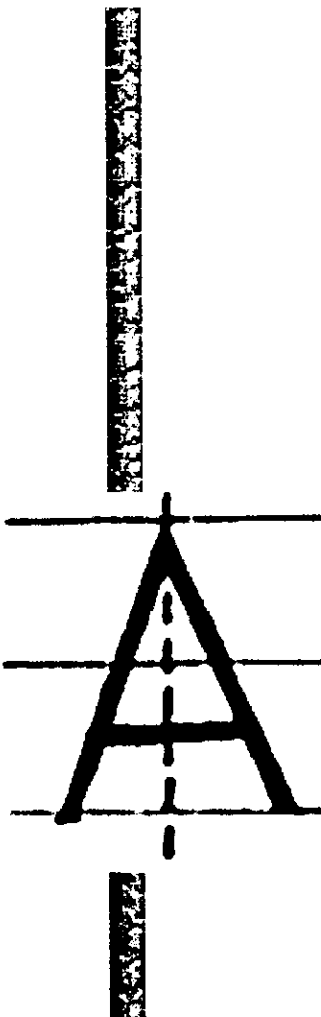
La letra

La letra es la unidad mínima dentro de la escritura, que tiene una historia grande y compleja como vimos en el apartado anterior. Su desarrollo fue a partir de las diversas necesidades que el hombre fue creando.

«La letra. Esta unidad signica irreductible de la escritura alfabética, esta partícula visual mínima de la gráfica de una palabra, convierte el sonido breve de la voz humana (un sonido que se extingue y desaparece para siempre en su misma emisión) en un trazo visible que permanecerá sobre la superficie de su soporte físico».

La letra es la obra de la mano que escribe componiendo palabras que se extienden a lo largo de la línea, y que además de ideas representan una memoria persistente a la historia y al tiempo.

Así la palabra escrita deviene en lenguaje para los ojos es decir en imágenes, y la letra se llegara a independizar de su primer significado para desarrollarse en diferentes formas y diseños, hasta construir una parte importante de la cultura gráfica. La civilización técnica permitirá otra manera fundamental de la producción de textos escritos con



las invenciones de los caracteres móviles y posteriormente la cultura electrónica, esto no impedirá el desarrollo de todas las posibles variables, manuales y técnicas de la letra.

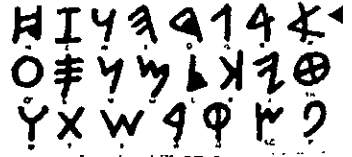
Las letras han desempeñado múltiples papeles en la historia. Aún siendo simples cuñas o admirables pictografías servían para preservar y transmitir ideas humanas y el nombre de los cuerpos naturales y artificiales.

No porque la del siglo XX sea "la civilización de la imagen", las letras (el rótulo, el texto, la inscripción) tienen menos importancia, sino que precisamente por eso, la unidad temporal de lectura se hace menor, y la letra tiende entonces a expresar la misma posibilidad de percepción dinámica de las imágenes retinianas del cine, las marcas, el diseño industrial y el movimiento cotidiano. De enunciar lo simple con signos complejos pasamos a enunciar lo complejo con signos simples.

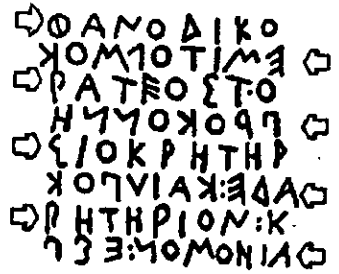
Los primeros alfabetos

En efecto, los hebreos y los fenicios fueron los primeros en abandonar los símbolos picto-ideográfico para darse al alfabeto fonético. La escritura fenicia era una escritura silábica que había sido adaptada a la estructura gramatical de las lenguas semíticas.

Los primeros en crear un verdadero alfabeto fueron los griegos. Al principio del primer milenio a.C., retomaron la escritura silábica de los fenicios, reinterpretando

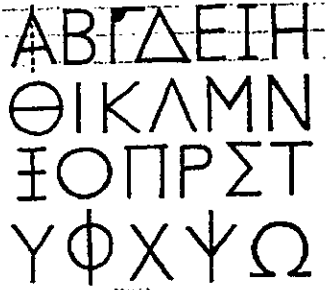


El alfabeto fenicio con sentido de lectura de derecha a izquierda.

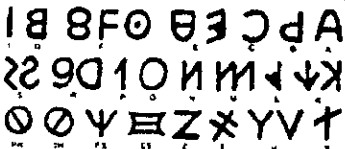


Inscripción en griego arcaico y sentido bustrufedon.

HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA



El alfabeto griego clásico.



El alfabeto etrusco con sentido de lectura sinistrórsum.



Las tres primeras letras del alfabeto romano.



ciertas exigencias de su lengua indo-europea. El nuevo sistema, compuesto tanto de consonantes cuanto de vocales, alcanza la forma completa de veinticuatro letras, cuyo nombre colectivo de alfabeto deriva de las dos primeras, alfa y beta.

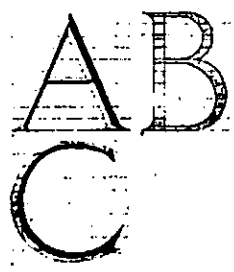
Los griegos introducen un cambio en la dirección de la escritura, que del sistema sinistrórsum fenicio pasa primero al bustrófedon y después en forma definitiva al dextorso.

Estas innovaciones constituyen la última gran etapa en la historia de la escritura: en el futuro de las transformaciones involucran solamente la estructura de cada letra y su aspecto formal.

En Italia, los etruscos utilizan el alfabeto griego como base sobre la cual construyen su sistema de escritura.

El alfabeto etrusco (400 a.C.) contiene veinte letras, dieciséis consonantes de derivación técnica y cuatro vocales de derivación griega. El alfabeto romano, de veintitrés letras, adopta a la lengua latina los signos etruscos.

El rigor estructural de la arquitectura romana conforma también el alfabeto: las letras utilizadas para las inscripciones y conocidas como mayúsculas cuadratas están



caracterizadas por una geometría que se funda sobre las formas simples del cuadrado, del círculo y del triángulo.

La rigidez del diseño esta atenuada gracias a la habilidad

técnica de claroscuro debido a la sección del grabado de forma triangular, que modula y suaviza las siluetas de las letras. En los extremos de los rasgos, con un trazo firme, esos artesanos delinean una armoniosa terminación, también ella triangular, llamada gracia.

Los romanos utilizaron también otro tipo de escritura: la mayúscula libresca trazada por la pluma sobre hojas de papiro. Es una escritura empleada en los textos importantes, es adoptada hacia el siglo X para componer los títulos de los libros y para las grandes letras decoradas al comienzo de los capítulos.

La mayúscula rústica se presenta en cambio como escritura de uso práctico, veloz, adoptada para los actos públicos desde el siglo I hasta el siglo XI.

Este tipo de escritura, permite la introducción de las primeras tímidas formas de ornamentación del texto.

La escritura uncial.

Después de la caída del imperio romano, la iglesia busca un nuevo tipo de escritura para difusión del pensamiento cristiano, puesto que las caligrafías tales como la rústica y la libresca habían sido utilizadas muy a menudo en el pasado en textos paganos y no podían ser utilizadas para los fines que deseaban. Así, nace una nueva escritura, veloz y bastante legible

α β γ δ ε ς ζ η θ ι κ
 λ μ ν ο π ρ ς ρ σ
 τ υ χ ρ ζ η ξ ω



Mayúscula libresca y mayúscula rústica, romanas.



Romana rústica.



Romana Clásica o romana lapidaria.



eadembreizer
alizerquedictur



llamada uncial, nombre que se piensa derive de la medida de su altura: una onza. La escritura se emplea principalmente en la composición de los textos sagrados más importantes en las ediciones más solicitadas.

En este período aparece el pergamino, como soporte de la escritura los incómodos rollos de papiro se sustituyen por hojas del nuevo material que, aparte del hecho de poder escribirse sobre sus dos caras ofrece la posibilidad de corregir fácilmente los errores.

Las hojas se pliegan y después se encuadernan a efectos de conformar los primeros libros o códices.

La escritura semiuncial.

Aparece, casi contemporánea a la uncial, en el siglo IV, nace como escritura cursiva personal utilizada por los escribas para sus notas al margen de sus manuscritos.

Esto introduce el carácter minúsculo; las letras reducidas en su altura a la mitad respecto de las unciales, presentan un cuerpo central amplio y legible, ascendente y descendente. La escritura semiuncial favorece una escritura veloz y sus formas permiten un libre curso al movimiento de la mano, también introduce las primeras ligaduras entre letras, se trata de simples fusiones que reducen notablemente los movimientos de la escritura sin modificar la estructura de los signos.


La escritura semiuncial, sera el núcleo formal sobre el cual se elaboraran las diversas caligrafías medievales.

Entre el siglo VI y XII, en Europa se desarrollan diversas escrituras. En este período son tantas cuantos son los centros de poder, son conocidas con el nombre de nacionales, pero cambian de forma de monasterio a monasterio, siendo éstos los únicos lugares en los cuales se escribe y se mantiene viva la tradición cultural.

En Italia la escritura más difundida en este período es aquella empleada por los monjes de Montecassino y denominada Beneventiana. Las letras muy negras con pocos contrastes de claroscuro tienen trazos cortados y algunos engrosamientos en las extremidades de los rasgos que pronuncian la forma del gótico. La escritura nacional francesa la Merovingia, esta definida por un aspecto decididamente decorativo, que reduce su grado de legibilidad. En los países anglosajones se difunde la escritura Irlandesa; elaborada a partir de la semiuncial dispone de un curso claro y legible, la forma de sus letras se reconoce por su terminación en triángulo.

Carolingias.

Carlo Magno, con la creación de su gran imperio restituye la unidad política y cultural a Europa. El latín vuelve a ser la lengua oficial y una nueva escritura aparece la cual debía cumplir ciertos



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

HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Carolingias minúsculas.



ABCDEFGHIJ
KLMNOPQR
STUVWXYZ
abcdefghijklmn
opqrstuvwxy



requisitos como el ser legible, armónica, fácilmente asimilable y fácil de escribir; la escritura carolingia.

Con este alfabeto hace su aparición la minúscula, a veces llamada “caja baja” por que los impresores tenían la costumbre de guardar las letras pequeñas en una caja debajo de las que contenían las mayúsculas o caja alta.

Con las modificaciones que Carlo Magno hizo en su gobierno la escritura se abre a nuevos círculos sociales, se fundan escuelas donde se enseña la escritura y ya no solamente en los monasterios.

La producción de manuscritos aumenta gracias al nacimiento de las artes, las ciencias y las letras.

Las letras de la escritura carolingia presentan pocas y esenciales ligaduras tiene ascendentes y descendentes contenidas en un ojo que resulta amplio y legible aunque no ocupa mucho espacio.

Góticas

Al paso del tiempo las necesidades de escritura se hicieron más grandes, e innumerables eventos tenían que ser registrados en cada vez más pequeños soportes o pergaminos. Fue así que las carolingias se transformaron en góticas, los cuales tuvieron un gran auge gracias a la adaptabilidad al nuevo sistema de prensa que se difundió en Europa a partir del siglo XV.

Los caracteres góticos son empleados en diversos países con diferentes nombres. En Alemania aparece una escritura

más funcional llamada Schwabacher o bastarda, y también aparece otro tipo de gótico Fraktur, las minúsculas de este alfabeto tienen trazos mitad verticales y mitad curvos. El barroco influye sobre esta escritura cuyo aspecto móvil es debido a los numerosos ornamentos aplicados a las letras mayúsculas y a los trazos ascendentes y descendentes de las minúsculas.

En Italia la escritura gótica es llamada Rotunda que significa redonda, la cual tiene trayectos curvos que tornan las letras más amplias y legibles.

Clasificación de los caracteres

Debido a la infinidad de formas de los caracteres la clasificación de estos se ha vuelto complicada, varios son

FAMILIAS	RASGOS	GRACIAS	EJEMPLOS
lineales	de grosor uniforme	no tienen	A A A A A A A A A A
egipcias	uniformes o modulados	cortadas en ángulo recto, de igual grosor o mayor al de los rasgos	A A A A A A A A A A
romanos antiguos	modulados con contraste clarooscuro	triangulares y unidos a los rasgos	A A A A A A A A A A
romanos modernos	con fuerte contraste clarooscuro	filiformes	A A A A A A A A A A
escrituras	a imitación de la caligrafía del hombre		A A A A A A A A A A
fantasía	elaboradas y decoradas en diversas maneras		A A A A A A A A A A
cancelerescos	para máquinas de escribir		A A A A A A A A A A
góticos	que se inspiran en los caracteres medievales. (siglos XII-XIV).		A A A A A A A A A A



los parámetros adoptados para la clasificación de los múltiples estilos del carácter, en algunos casos se refieren al diseño y a la técnica de realización de las letras, en otros a la particular forma de los trazos terminales.

«La clasificación estilística de Francois Thibaudeau tiene en cuenta este último aspecto; la misma, por claridad e implementación y simplicidad de términos, es habitualmente adoptada por fundiciones y talleres de tipografía para la subdivisión de los caracteres en el interior de los muestrarios».

Se individualizan:

La familia de los Antiguos o bastones o lineal

La familia de los Egipcios

La familia de los Romanos antiguos o Elzeviros

La familia de los Romanos modernos o Didots

Se reconocen además las dos subfamilias de las Escrituras y de los caracteres de Fantasía a los cuales se adjuntan porque se encuentran con frecuencia presentes en los muestrarios de caracteres, los dos grupos secundarios de las letras Cancillerescas y las de tipo Gótico, esto según el libro de Antonio e Ivana Tubaro.

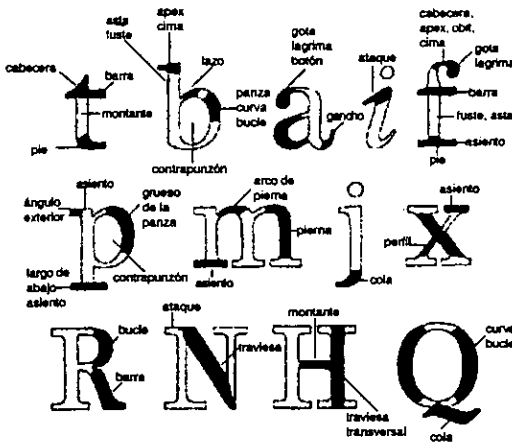
Partes que conforman la disciplina tipográfica.

Yo considero que debe llamarsele disciplina porque para obtener resultados hay que tener conocimiento y llevar

seguimiento de ciertas reglas para llegar a una buena conclusión en la elaboración de alfabetos.

Partes que son fundamentales como el saber la construcción básica de las letras, sus partes que conforman las letras, su legibilidad, saber como se miden las letras, las correcciones ópticas que deben considerarse al construir el alfabeto, las líneas y superficies fundamentales de las letra; hasta el conocimiento de los metodos de impresión. Conocimientos que nos ayudan a ejecutar un buen alfabeto.

Los componentes fundamentales de las letras



Algunos de los términos utilizados para indicar las diferentes partes de la letra de imprenta.



Anatomía del tipo

Aunque casi toda la producción tipográfica actual se hace por medios fotográficos e informáticos, la terminología del oficio sigue basada en la composición con plomo, que en muchos casos se ha servido de la anatomía humana para describir la estructura de los caracteres.

La posición de las letras en los tipos no es arbitraria, todas ellas comparten unas zonas comunes definidas por cuatro líneas limítrofes imaginarias: línea de base, altura de la x, trazos ascendentes y trazos descendentes. Estas líneas designan zonas determinadas en las que se confinan los distintos elementos de las letras; en conjunto, definen un espacio continuo que permite leer las letras agrupadas en palabras y las palabras agrupadas en línea.

La línea de base es el asiento y el punto de referencia principal de las letras en el texto. Dados un tipo y un cuerpo, es la línea común en la que se basan las alturas de x, los trazos ascendentes, las mayúsculas y los números, además del punto de partida de los trazos descendentes. La altura de la x es el espacio vertical ocupado por las minúsculas (sin contar los trazos alzados y caídos). Se ha elegido la x para medir esta altura por que sus cuatro extremos tocan un punto de medida. Se llama trazo descendente a la que queda por debajo de la línea de base. No obstante, en algunos tipos las mayúsculas y los números no comparten la línea de referencia de los trazos ascendentes; asimismo, hay tipos diseñados deliberadamente de modo que terminen

por debajo de la línea de referencia de los trazos caídos, por lo que necesitan otra línea de referencia más.

»«Como cada tipo exige unas proporciones de diseño distintas, es poco probable que dos de estilos distintos compartan las mismas líneas de referencia, aunque sean del mismo cuerpo».

Según Antonio e Ivana Tubaro la estructura de cada letra, sea mayúscula o minúscula se compone de rasgos en la extremidad de los cuales se encuentran los trazos terminales. Estos pueden ser uniformes o modulados, uniformes son los rasgos que mantienen constante su grosor y modulados aquellos que lo varían.

Los trazos terminales, las colas y las puntas de las letras pueden en cambio asumir cuatro tipos de conformaciones: en gota, en botón, en bandera y en pico o gancho, los trazos terminales no tienen función estructural sino decorativa.

Medición del tipo

El cuerpo

El cuerpo es una medida que define la proporción del carácter. Está calculado en puntos tipográficos si está referido a los caracteres móviles tradicionales, en este caso la dimensión relevada es aquélla vertical del entero bloquecito tipográfica (carácter + espalda superior e inferior).



En el sistema francés Didot: 1 punto es igual a 0.376 mm; en el anglosajón Pica: 1 punto es igual a 351 mm

El uso de la fotocomposición y de la computadora, brindan la posibilidad de variar a gusto las dimensiones de las letras, ha sustituido las medidas en puntos tipográficos por aquellos en milímetros, en este caso la dimensión considerada es la de la altura de la mayúscula.

En Estados Unidos, la tipografía utiliza un sistema de medidas conocido como sistema de punto americano. En este sistema, un punto mide $1/72$ o 0,0138 pulgadas (estrictamente, 72 puntos equivalen a 0.9961 pulgadas es decir, un poco menos de 1 pulgada).

Los puntos se utilizan tradicionalmente para indicar la altura vertical de las letras. Sin embargo, lo que indican es la altura física del tipo metálico, no el tamaño de la letra impresa. También se mide en puntos la separación entre letras, palabras y líneas. Para ajustar los espacios, el punto puede descomponerse en divisiones menores, como medios puntos, cuartos de punto o fracciones todavía más pequeñas. En los sistemas de fotocomposición, estos incrementos fraccionarios se llaman unidades; el ordenador calcula el número de unidades que ocupa cada letra en la línea.

Otra unidad tipográfica básica es la pica, que mide 12 puntos, de modo que 6 picas equivalen aproximadamente a una pulgada. La pica se utiliza sobre todo para medir en

dirección horizontal, y en particular para establecer la longitud de la línea.

La pica raramente se utiliza para medir el tamaño del tipo. Así, nunca se dice que un tipo de 12 puntos es de 1 pica, y viceversa: se dice que una línea mide 18 picas, pero no 216 puntos, sí es frecuente, en cambio especificar en puntos las fracciones de picas: una línea de 18 picas y 7 puntos, en lugar de 18.58 picas.

El punto y la pica no se adoptaron como unidades normalizadas hasta el siglo pasado. El sistema de puntos lo ideó en Francia Pierre Simón Fournier en la década de 1730, y más adelante François Ambroise Didot hizo algunas modificaciones. Quien primero lo utilizó en Estado Unidos fue Marder, Luse Co., de Chicago Type Foundry, en año de 1878. En esa época, cada fundición tipográfica utilizaba su propio sistema de medida de manera que los tipos no se fabricaban en tamaños uniformes e intercambiables. En 1886, La United States Typefounders Association formó un comité para considerar la institucionalización del sistema de puntos; el comité decidió basar las medidas comunes a todos los tipos en el sistema métrico, y acordó que 83 picas equivaldrían a 35 cm.

Se utilizan en todo el mundo tres sistemas básicos de medidas tipográficas: el angloamericano, el punto Didot (aceptado en casi todos los países del continente europeo) y el Mediaan, utilizado en Francia.

HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA



Los cuatro tipos de líneas fundamentales sobre las cuales se basa la construcción de las letras de cualquier alfabeto.



O.L.V. representan generalmente para cada carácter las letras que encierran las tres superficies fundamentales: el círculo, el cuadrado y el triángulo.



Las líneas y superficies fundamentales de las letras

Desde el punto de vista geométrico los elementos constitutivos de las letras pueden caracterizarse en cuatro tipos de letras: rectas, fragmentadas, curvas y mixtas. A partir del análisis de estos elementos, es posible reconocer en cada alfabeto cuatro grupos distintos de letras. En cuanto a las superficies que son fundamentales en las formas de las letras son: las del círculo, el cuadrado y las del triángulo.

Las correcciones ópticas

Las letras son figuras percibidas por el ojo cuyo diseño se somete a leyes físicas bien precisas. La sola construcción geométrica, si bien rigurosa, no le garantiza al carácter una forma armoniosa y proporcionada; para obtener esto es necesario retocar las letras en sus contornos, aplicando leves modificaciones llamadas correcciones ópticas.

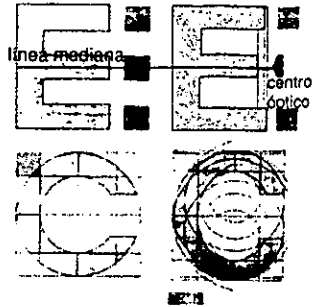
Algunas de las más utilizadas.

1.- Las letras de esquema circular y triangular (C, G, O, Q, S, U, A, M, N, V) son ligeramente más altas que aquellas cuadradas (E, F, I, L, T, Z). Si todas tuvieran la misma altura, las primeras aparecerían como más pequeñas y se mostrarían como no respetando los lineamientos superior e inferior.

2.- En un plano dividido geométricamente en dos mitades exactas la parte superior es percibida por el ojo como más grande respecto de la inferior.

A fin de que las dos superficies resulten equivalentes los brazos medianos de las letras E, H, S, B, P y R, deben alinearse sobre el centro óptico.

3.- A igualdad de grosor, el ojo lee los trazos horizontales más largos que aquellos verticales a fin de que los rasgos de las letras puedan percibirse como uniformes, sus calibres deben ser de diferente medida. Las mismas reglas se aplican a los trazos curvos.



Construcción geométrica de las letras E y C; y su construcción modulada ópticamente.

Legibilidad

Es el termino empleado en el diseño tipográfico para definir una cualidad deseable de los tipos, los membretes, las páginas de los libros, los carteles, las señales de tráfico, y cualquier tipo de palabras. Los tipógrafos emplean el termino legible en el sentido de fácil de leer.

Para que el trabajo sea legible el diseñador debe saber que se va a leer, porque, quien lo va a leer, donde y cuando.

Para apreciar la legibilidad de un objeto es preciso que conozcamos cuales son sus intenciones. Un tipo de letra diseñado para libros impresos en ingles, solo sera apreciado correctamente cuando se utilice con este fin. Un ojo de letra diseñado para la publicidad en revistas, persigue





objetivos absolutamente distintos; quienes lo emplean tal vez pretenden que sea más “notorio” que legible.

La legibilidad de un tipo de letra diseñado para un texto seguido, depende en primer lugar de sus características concretas, y en segundo del modo en que se emplea. Un buen tipo de letra mal usado, puede resultar, en semejantes condiciones, menos legible que un tipo de letra pobre bien usado.

La legibilidad es una de las funciones primarias que se persigue en el diseño de caracteres. No todos están sin embargo proyectados con la finalidad de ser simplemente leídos, en algunos casos, a efectos de una comunicación visual de mayor impacto, es más importante que el alfabeto tenga particulares características decorativas, aún a pesar de que dejen de ser legibles.

Los caracteres estudiados expresamente para la composición de textos se definen transparentes, los mismos son por cierto solamente un medio entre el lector y la comunicación escrita y pasan sin ser vistos.

Es posible distinguir a los caracteres menos legibles haciendo referencia a algunos criterios precisos: según el libro de tipografía de Ivana Tubaro.

1.- La zona fisonómica de la letra es su mitad superior por lo tanto resultan mayormente legibles los alfabetos con los trazos acentuados y con formas más articuladas.

2.- El ojo reconoce más fácilmente las formas más habituales; resultan por lo tanto más legibles los caracteres

que presentan gracias tales que no disturben la forma canónica de las letras, y ascendentes y descendentes bien definidas respecto del ojo medio de la misma.

3.- Figuras demasiado contrastadas con trazos de unión muy sutiles tienen un bajo índice de legibilidad.

4.- En un carácter el perfil de algunas letras solas puede ser determinante a los fines de su legibilidad, las letras más articuladas se reconocen mejor que aquellas con perfiles simples.

5.- El ojo percibe el contorno de las palabras y lo memoriza más fácilmente si tiene una forma sinuosa; por esta razón la minúscula se adecúa mejor que la mayúscula para la composición de los textos largos.

MÉTODOS DE COMPOSICIÓN

«El estudio de la evolución de la maquinaria tipográfica enseña, además de las limitaciones y las ventajas de las distintas técnicas, cuales son los elementos de los que depende la excelencia tipográfica».

Haré un recuento de los diversos, métodos que se han conseguido desarrollar en diferentes épocas, empezando por los más recientes, y que aún se utilizan más ordinariamente.

Fotocomposición

Desde que se inició la producción mecánica de letras, el aumento de la velocidad de producción ha sido lo





prioritario para los talleres de tipografía. Durante más de cien años, la composición con metal fundido se mantuvo como la técnica de vanguardia. Pero, a principios de la década de 1960, apareció la fotocomposición, que supuso un enorme salto adelante en cuanto a reducción de tiempos de composición, tanto de texto como de titulares; además acabó definitivamente con la preocupación por la existencia de tipos grandes, que se manifestaba cada vez que había que hacer un trabajo de cierta envergadura.

La fotocomposición consta de varias fases. La primera es la introducción del texto en un ordenador. El operador utiliza para ello un teclado similar al de la máquina de escribir, con la sola diferencia que dispone de teclas complementarias que sirven para dar instrucciones de formateo especiales; junto al teclado hay una pantalla de vídeo en las que aparece el texto que se esta componiendo.

El texto picado puede ser almacenado en un disco flexible; el disco contiene todas instrucciones necesarias para ajustar el texto, y debe cargarse en una fase posterior en una máquina filmadora para obtener la película con la composición. Este permite conservar en un sobre plano de pocos gramos de peso. En comparación con las pesadas cajas de plomo, los discos flexibles suponen un ahorro de espacio de almacenamiento enorme. Si los tipos se encuentran en la máquina almacenados en forma de película negativa, se dirige una fuente luminosa intensa a través de los caracteres para proyectarlos mediante una serie de lentes y prismas

en una película o un papel fotosensible. Este material expuesto se revela para obtener la composición definitiva.

Algunos ordenadores no almacenan los tipos en película, sino en forma digital. En este caso, los caracteres se descomponen en una serie de puntos o líneas diminutos que, en conjunto, reproducen la forma de las letras y símbolos. La resolución de puntos o líneas es de 900 por pulgada para caracteres de tamaño de texto, y de casi 2000 para caracteres titulares. En cuanto a cuerpos, hay caracteres desde 4.5 hasta 96 puntos que pueden componerse en líneas de hasta 80 picas. El resultado de la composición es un película positiva a partir de la que pueden obtenerse copias en película o en papel.

El advenimiento de la era digital ha tenido un impacto enorme en el papel de la tipografía dentro del diseño gráfico actual. Los avances informáticos han puesto a la disposición de todos los diseñadores miles de tipos de letras. ss«La tipografía está más viva que nunca y los diseñadores ya no están limitados a los tipos de letras “seguros”. La falta de restricciones podría haber tenido un efecto nocivo y los diseñadores podrían haber perdido el sentido del objeto real de las letras: simplemente, ser leídas. Por contra, los diseñadores han tomado la tipografía en otro aspecto y han creado un elemento que funciona no sólo como texto sino también como elemento ilustrativo».





Ludlow

Se trata de una técnica económica que sirve para componer con cuerpos grandes sin necesidad de hacer inversiones exageradas en tipos, porque permite, una vez compuesta una línea, utilizar las matrices para componer la siguiente. El método se utilizó comercialmente por vez primera en los talleres del Chicago Evening post en el año de 1913. La empresa Ludlow pensó que las cosas en un taller de composición se preparaban normalmente a mano podían hacerse de forma más eficaz y económica.

Los tipos se sacan a mano de la caja y se montan en un componedor especial que a continuación se coloca en la máquina fundidora, en la que se obtiene la línea en forma de lingote. El sistema está pensado para fundir lingotes o líneas de tamaños superiores a 12 puntos. Conviene señalar que la cursiva Ludlow tiene un aire característico, debido a la matriz angular exclusiva del sistema que permite aprovechar plenamente las muescas de los tipos.

Linotipia

En 1822 se intentó construir una máquina para sustituir el laborioso proceso de la composición manual. Uno de los principales obstáculos era lograr que la máquina distribuyese las letras automáticamente. La solución la trajo la linotipia, una máquina de componer capaz de fundir automáticamente líneas de texto ajustadas, que revolucionó por completo el sector. Su invención que se hizo pública

en 1876, se atribuye a un relojero llamado Ottmar Mergenthaler, que dedicó diez años a perfeccionarla. La primera prueba comercial de su linotipia de aire comprimido se hizo el 3 de julio de 1886 en las oficinas del New York Tribune, al finalizar ese año, ya había alrededor de una docena de máquinas en funcionamiento en la sala del Tribune y en la de otros periódicos.

Las máquinas de linotipia se sirven de un sistema de levas, correas transportadoras y gravedad. La línea se compone a partir de matrices sueltas, por lo general de latón, contenidas en un almacén. Cada almacén contiene una familia completa de tipos de un cuerpo y un estilo, aunque por lo general cada matriz lleva dos tipos, iguales o contrastados, que podrían ser redonda y negrilla o redonda y cursiva, por ejemplo. El tipo deseado se selecciona mediante una barra elevadora que actúa de forma parecida a la tecla de mayúsculas de un máquina de escribir.

Las matrices llevan una serie de dientes codificados que les permiten volver precisamente al almacén del que salieron una vez fundida la línea de composición. La linotipia se maneja desde un teclado de tres partes. Cada vez que el operador pulsa una tecla, una palanca libera una matriz determinada que se transporta hasta la sección de fundición, en la que se compone la línea. En este punto de la operación es en el que pueden introducirse los refinamientos que se consideren necesarios.





La longitud de la línea es de 30 o de 42 picas, dependiendo del tipo de máquina. Cuando hay que componer textos en columnas más cortas, se corta el sobrante de la barra. La separación entre palabras se forma mediante cuñas espaciadoras insertadas por el operador conforme compone la línea. Estas cuñas están calculadas para ajustar la línea compuesta a la longitud previamente determinada; funcionan ajustando la anchura de los blancos al espacio que dejan libre las palabras. La coherencia de la separación entre palabras queda a criterio del operador, aunque también puede controlarse manualmente, insertando en la línea matrices en blanco que no vuelven al depósito a través del brazo de recogida, sino que se redistribuyen por medio de un canal independiente que las coloca en una caja de clasificación.

Una vez compuesta la línea, el operador acciona una barra liberadora que transporta las matrices a uno de los cuatro canales calibrados con arreglo al cuerpo. En este punto se añade también el interlineado. Cuando las matrices están en sus posiciones respectivas, un émbolo fuerza el metal fundido, que entra en el canal formado por aquellas y se solidifica de nuevo inmediatamente; a continuación se corta y queda formada automáticamente la línea de composición, que se deposita en el galerín.

El funcionamiento es continuo: mientras se funde una línea, se compone la siguiente. Las líneas fundidas se montan y preparan para tirar pruebas.

La primer máquina que construyó inicialmente Mergenthaler no hacía todas las cosas que acaban de describirse. En realidad fue la última que construyó, la Square Model I, presentada en 1890. Fue el primer modelo de 90 caracteres.

La máquina fue perfeccionándose para atender a las nuevas necesidades de la tipografía. En 1897 se construyó el primer modelo ancho, para líneas de 42 cuadratines, lo que terminó con la necesidad de componer dos lingotes distintos y unirlos para formar líneas de más de 30 picas. En 1898 apareció la matriz de dos letras, hasta entonces todas tenían una sola, que duplicaba la diversidad de tipos que podían componerse. En 1906 apareció el modelo Quick-Change, provisto de un almacén móvil que podía cambiarse por otro rápidamente. Un poco más tarde, en 1909, se crearon las primeras matrices para letras titulares, lo que aumentó todavía más la variedad de textos que podían componerse mecánicamente.

Durante muchos años la linotipia fue el brazo fuerte en los talleres de composición. Se utilizó para realizar periódicos, libros, catálogos y toda suerte de material impreso.

Monotipia

La monotipia fue inventada por un personaje llamado: Tolbert Lanston. Su máquina era capaz de fundir el tipo y montarlo en líneas justificadas en una sola operación. Cuando la monotipia se comercializa en su forma definitiva, y a



finales de la década de 1890, había otros sistemas mecánicos de composición, tanto de tipos sueltos como de líneas (linotipia). Los tipógrafos elegían el sistema que consideraban más productivo, y no era raro que un mismo taller utilizase máquinas de lino y monotipia.

La monotipia compone tipos de 4 a 18 puntos. A diferencia de la linotipia, funde los caracteres por separado, y a continuación los monta en una línea, igual que en la composición manual. De hecho, la composición producida con matrices de monotipia tiene un aspecto parecido a la manual, y con frecuencia se utiliza en lugar de ésta para confeccionar titulares.

En la monotipia, el grueso de una letra dada se llama set, y está controlado por la matriz del molde, de manera que el espacio correspondiente a cada letra puede agrandarse o estrecharse y que el hombro pueda fundirse a un grueso predeterminado. El cuadratín correspondiente a cada set se divide en 18 partes iguales o unidades, y cada uno de los caracteres de la familia se funde un cuerpo que mide un número determinado de unidades de grueso (unas pocas letras, como la W mayúscula, miden más de 18 unidades). Este método de asignación de un grosor de cuerpo determinado a cada carácter se llama sistema de unidades monotipia. En la fotocomposición se utiliza un sistema similar para deteminar las anchuras y los blancos.

La monotipia trabaja con dos máquinas independientes. La primera tiene un teclado mediante el que el operador pica

el texto que desea componerse. Aquél (que debe saber el cuerpo en puntos y el grosor en set del tipo con el que va a trabajarse y la longitud de la línea en picas) ajusta la regla de cuadratines (la longitud de la línea) y empieza a pulsar las teclas correspondientes a los caracteres y los espacios. Las teclas accionan unos punzones que perforan un rollo de papel de control; las perforaciones representan la selección de caracteres y el grosor del cuerpo a que han de fundirse.

El teclado dispone de un mecanismo que va sumando los groesos de los caracteres picados; cuando la línea está casi completa, suena un timbre que avisa al operador; este examina una escala de justificación y decide si termina la última palabra o la corta con un guión. Pulsando una serie de teclas especiales indicadas en la escala de justificación, el operador hace que la máquina controle también automáticamente el espacio entre palabras necesario para llenar por completo (justificar) la línea. Para cada una se repite toda esta serie de operaciones.

Una vez picado el texto, se lleva la cinta perforada a la máquina fundidora, que lo hace pasar sobre las matrices. Una bomba sopla aire comprimido a través de las perforaciones y empuja las matrices con las letras hasta llevarlas directamente a la posición que deben ocupar en la abertura del molde. Durante la misma operación se determina el grosor de cada carácter, que equivale a la anchura del cuerpo que debe fundirse. Por fin se inyecta metal caliente



en el molde para formar el carácter: la operación se lleva hasta el galerín, mientras comienza la composición de la siguiente. La operación avanza a un ritmo medio de 150 fundiciones por minuto, aunque esta velocidad depende del cuerpo y el tipo.

Al final del trabajo, los tipos no se redistribuyen, sino que se funden añadiendo algo de antimonio para mantener la dureza, y se moldean en lingotes que se cargan de nuevo en la fundidora. Sin embargo, las letras, filetes y ornamentos de mayor tamaño se reordenan de la misma forma que los tipos de mano.

La monotipia ha sufrido diversos refinamientos y mejoras, pero la estructura del teclado y el mecanismo de composición se han mantenido invariables. Entre las mejoras cabe señalar el aumento de la longitud de la línea de 60 a 90 cuadratines y la incorporación del espaciado automático para composición abierta y cerrada. Asimismo, se ha perfeccionado un accesorio de interlineado automático.

Composición manual

En esta técnica se utilizan tipos sueltos fundidos individualmente en una aleación de plomo, estaño y antimonio. Los textos se componen línea por línea, levantando a mano los tipos de la caja que los contiene.

La selección de materiales y métodos en los primeros tiempos de la tipografía estuvo determinada por la necesidad de lograr una precisión y una calidad máximas. Las letras

se diseñaban a partir de la escritura manuscrita, y los fundidores confiaban al talento artístico de los caligráficos el desarrollo de nuevos estilos susceptibles de convertirse en tipos metálicos.

Una vez diseñadas las letras, se entregaban a un tallador que confeccionaba los punzones maestros con los que se fabricaban las matrices o moldes que servían para fundir los tipos. El método tradicional de confección del punzón consistía en preparar un prisma de acero en cuya boca se rayaban las líneas generales del carácter, éste se tallaba con detalle dentro de dichas líneas, y se acababa con limas y cinceles hasta obtener un resultado satisfactorio. La profundidad de la impresión de la letra se medía con ayuda de calibres. Una vez dado por bueno el punzón, se templaba para endurecerlo y que pudiese soportar el golpe contra la matriz.

La composición a mano es un trabajo especializado que consiste en ajustar las líneas de texto una por una con mucha precisión. Las líneas compuestas se mantienen en el componedor, desde el que se pasan a un molde o rama que sujeta una página o un pliego de texto completos. La separación entre letras, palabras y líneas depende más del juicio óptico que de la medición mecánica.

Los tipos se guardan en una caja, organizados por cuerpos y estilos. La caja es una bandeja dividida en compartimientos o cajetines en cada uno de los cuales hay tipos de una sola letra. Dentro de un cuerpo determinado, la caja superior





solía reservarse para las mayúsculas y la inferior para las minúsculas, que por eso se llaman también letras de caja alta y caja baja. Una vez hecha la tirada del texto así compuesto, se desmontan las ramas, se lavan los tipos y se devuelven a los cajetines correspondientes para volver a utilizarlos.

El renglón gráfico (fuerza de cuerpo) y la distancia entre letras

El renglón gráfico es el conjunto de líneas horizontales esenciales para la determinación de las proporciones en altura de las letras. Cada carácter posee un renglón propio peculiar que fija las relaciones entre las mayúsculas, minúsculas y números, entre el ojo medio de las letras, ascendentes y descendentes. En el caso de las Lineales, las Egipcias y de las Romanas Modernas el renglón se compone, generalmente, de cuatro espacios, y está formado por cinco, en el caso de las Romana antiguas, las ascendentes de las cuales superan a menudo la altura de la mayúscula. Una palabra esta bien espaciada si el ojo reconoce armonía y equilibrio entre la forma de las letras y la superficie que se encuentra en su entorno, es decir entre plenos (negros) o vacíos (blancos). El resultado de este equilibrio es un "gris" uniforme, esto es una secuencia sin interrupciones a lo largo de la cual el ojo discurre sin molestias. La determinación del espacio entre los caracteres no sigue reglas fijas: por lo tanto no es posible establecer

una distancia precisa y constante que separe cada letra en el contexto de la palabra.

La distancia entre letras debe ser evaluada cada vez considerando las diferentes superficies que se crean después del acercamiento de los variados perfiles de los caracteres, en general, las letras estrechas exigen espaciados estrechos, las letras amplias espaciados más anchos. La distancia entre dos verticales que se enfrentan en el interior de una palabra es la mayor posible.

Gama serial

Según Ivana y Antonio Tubaro los caracteres están clasificados por familias en relación con su estilo. Para cada una de estas clases es posible individualizar ulteriores grupos de letras haciendo referencia a la llamada gama serial que en el caracter define la amplitud, la intensidad, la ortografía, la inclinación, el cuerpo y la decoración.

Peso

Es la letra "H" mayúscula de cualquier carácter que fija las proporciones a partir de las cuales se construyen todos los otros signos, en las minúsculas es la letra "n" que posee las mismas relaciones. La versión normal de estas dos letras nos dice que si su altura es X, la amplitud debe ser del 80% de X. Los caracteres pueden modificar su forma normal, estrechándose y alargándose.



Porter y Sue Goodman opinan que para otorgar a la letra un grosor llamado normal debe de corresponder a la novena parte de la altura de la letra, que en porcentaje correspondería aproximadamente al 11.1 %. Por otro lado Adrian Frutiger considera óptimo para una barra normal, la medida de 15 % en proporcionar a la altura de la letra. A partir de éstas medidas se varían los porcentajes para además de la normal, hacer la tipografía fina o light, seminegra o semibold, negra o también llamada bold. Existen más rangos de grosores, éstos pueden ser desarrollados por el tipógrafo en base a la dificultad o facilidad del trazo del carácter y la probable legibilidad del mismo.

Escalas:

Light (clara o fina)

Normal

Demibold (seminegra)

Bold (negra)

Extrabold (extranegra)

Proporción

La forma de la letra (se sugiere la H) debe ser considerada normal en proporción, siempre y cuando el ancho sea de cuatro quintos de altura o siendo más prácticos encajonarla en un rectángulo de cinco de altura por cuatro de ancho. Si la anchura de la letra se modificara a la mitad de la medida que corresponde a la altura, se le denomina estrecha o condensada, si ésta misma se inscribe en un cuadrado, es

decir misma medida de alto y de ancho, se denomina ancha o extendida.

La ortografía

Cada alfabeto presenta dos versiones ortográficas, la mayúscula y la minúscula. Las relaciones proporcionales entre estas dos formas son fijas pero cambian notablemente en relación con el estilo del carácter. Todos los caracteres, así llamados transparentes, es decir aquellos adecuados a la composición de los textos, poseen la minúscula, y a veces la versalita, una forma ortográfica especial, usada en editoras para poner en evidencia algunas palabras del texto: se trata de una mayúscula igual al ojo medio de la minúscula.

Existen en cambio alfabetos particulares que no cuentan con la minúscula en general son aquellos decorativos, diseñados expresamente para usos publicitarios o para logotipos.

La inclinación

Las letras pueden ser derechas o inclinadas, en tipografía los términos exactos para indicar estos dos aspectos son redonda o cursiva, la última nace como simulación de la escritura manual.

La inclinación del 12% es la más correcta para expresar la forma cursiva de un carácter, las inclinaciones menores no son percibidas por el ojo, mientras que las mayores





alteran puede ser utilizada para resaltar algunas palabras o párrafos enteros en los textos.

La decoración.

Con las técnicas modernas la posibilidad de variar la forma de las letras ornamentales es infinita, y pareciera inagotable, algunas veces las decoraciones tienen resultados muy positivos, logrando tener una buena estética y resultando ser además de bellas, claras en su lectura y composición. Otros en cambio son menos afortunados al arrojar sus resultados

El alfabeto decorativo.

«Desde siempre, los diseñadores de las letras, los gráficos y aún artistas se han arriesgado a la composición de nuevas formas o de decoraciones particulares para aplicar a las letras.

La idea de un abecedario distinto del normal nace de la necesidad de una comunicación más resistente a la decodificación inmediata y por lo tanto más interesante. Los alfabetos contruidos con tales signos infrecuentes no son utilizables como caracteres comunes de lectura, adecuados para la composición de textos, los mismos se estudian para singulares aplicaciones gráficas y encuentran en ese preciso contexto su razón de ser».

Dentro de este contexto han surgido infinidad de alfabetos a lo largo de el siglo XX, mostraremos algunos ejemplos, que llaman la atención por sus formas.

1900

En 1900 durante los años inmediatamente anteriores y posteriores, Europa y Estados Unidos asistieron a una oleada de artistas y movimientos que cuestionaban los valores de la sociedad moderna, criticando especialmente, los efectos de las presiones comerciales sobre el nivel de las artes y oficios artísticos. Esta tensión entre la antigua y la nueva tecnología tomó muy diversos valores y modas de expresión, hecho especialmente evidente en el trabajo de las pequeñas imprentas de Gran Bretaña y Estados Unidos, y en ciertos movimientos artísticos artesanales, como el movimiento Secession en Austria y Alemania. Pero también hubo tendencias derivadas de las presiones de las cambiantes tecnologías y la producción en masa; esta búsqueda de lo nuevo representaba parte de las actitudes subyacentes tras movimientos tales como la Neue Sachlichkeit o Nueva Objetivada, un replantamiento radical del diseño bi y tridimensional, incluyendo la tipografía.

El Eckmann, diseñado en 1900 por Otto Eckmann para Klinspor, es un tipo específico del período, una reinterpretación de la letra gótica, impregnada de Art Nouveau.

Franklin Gothic. Este tipo fue promovido por la American Type Founders en los primeros años de la década de 1900,



Folleto para promocionar el lanzamiento de tipo epónimo de Otto Eckmann, una de las fuentes más conocidas del estilo jugendstilart nouveau.

HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA



Franklin Gothic, estuvo entre los tipos más populares de entre los creados por Morris Fuller Benton para American Type Founders.



Alfabeto geométrico de Theo Van Doesburg, basado en un cuadrado de 25 partes iguales.



Página de BIF + ZF+ 18 de Ardengo Soffici, 1915, un libro de experimentos tipográficos en el que se combinaban elementos gráficos del exterior con aportaciones propias.

el cual fue construido por Morris Fuller Benton en 1905, se inspira en anteriores tipos de letras negras sin remate y está relacionado con la rotunda, gama de letras supernegra para rótulos que tanto proliferó a lo largo del siglo XIX.

1910

Hacia 1910, irrumpieron nuevas ideas artísticas que desorganizaron y reconstruyeron el programa de las artes. Con el tiempo, tales ideas iban a tener un impacto de primer orden en la tipografía, como también lo tendrían en casi todos los aspectos del arte accidental. Mientras que la pintura y la escultura se habían ceñido tradicionalmente a la fiel obediencia a los requerimientos del realismo, o al menos a su estudio centrándose en torno a las reglas de la perspectiva y la representación de lo visible, a partir de ese momento se produciría una revisión del potencial y fines de la representación gráfica. En esa revuelta contra la ortodoxia se vieron implicados varios



movimientos complementarios; aunque tuvieran motivaciones diferentes, se aliaron para recomponer el "mascarón de proa" de las artes gráficas. A lo largo de toda Europa, desde Rusia hasta España, artistas y escritores cuestionaban las premisas

ortodoxas sobre lo visual y sobre el lenguaje, atacando los valores existentes y proyectando unos nuevos. Mientras algunos buscaban su inspiración en tipos de épocas anteriores, los artistas del Futurismo y del Neoplasticismo, exploraban nuevos medios revolucionarios de expresión.

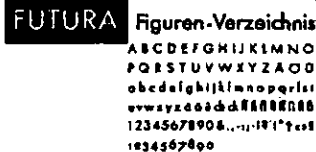
1920

Fue en esta década donde se generan la mayor parte de escritos que engendraron buena parte de actividad en el diseño. Fue una época de florecimiento de los pensamientos extremos (radical y conservador) como vías elegidas para el desarrollo tipográfico. A la par que se fomentaba la experimentación, también se estaban estableciendo las bases para el nuevo dogma de lo que constituía "lo moderno", y que muy pronto se infiltraría en el campo de la publicidad.

Este fue un período de experimentación y expresión para la tipografía: desde la influencia del Lissitsky, quien ilustró poesías del Maiakovsky, pasando por los años de la Bauhaus, hasta la aparición de los tipos Futura y Gill, y el estilo de Cassandre.

1930

Este periodo fue testigo de un punto culminante para la cultura del consumo, en cuanto a actividad y expresión. Durante esta época que culminó en la Segunda



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

Broadway, en este tipo de la década de los años 20; se cojugan las características sin remate, el negro ancho (en el trazo principal) y el estrecho (en el resto), ha sido usado en la rotulación de restaurantes y bares.



El tipo Futura, que fue lanzada por la fundición Bayer en 1927, este diseño parte de una búsqueda general de un tipo geométrico sin remate que recogiera el espíritu de los principios de la nueva tipografía.

HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA

Fette Fraktur, popular letra gótica del siglo XIX que llegó a ser considerada durante la década de 1930 como la más esencialmente germánica, aunque posteriormente, en 1941, su uso fue renovado por decreto del Führer, al parecer por sus orígenes judíos y por ser considerada como poco idónea para imponer un mensaje global.



ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Trade Gothic, diseñado por Jackson Burke, este tipo utilitario (apretado en su forma estándar) introducía toques modernistas en un carácter sin remate básicamente decimonónico.



Bill, alfabeto realizado por Max Bill, compuesto para un puesto de exposición, en el que la geometría se da la mano con la caligrafía.



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
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

Guerra Mundial se produjo una aceleración creciente en la comunicación y en la movilidad internacionales.

Por supuesto el sin fin de cambios que ocurrieron en este tiempo tuvieron su impacto sobre el desarrollo tipográfico.

1940

La Segunda Guerra Mundial aplazó momentáneamente el avance tecnológico comercial

de las nuevas ideas. Hubo que dejar pasar cierto tiempo después de terminada la guerra en 1945, para que la inversión y el desarrollo de muchas fundiciones, empresas publicitarias y el amplio contexto comunicacional e industrial que para la tipografía supuso la televisión, creciera hasta unos niveles que soportaran la introducción

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

de nuevos tipos o la expansión de nuevas oportunidades.

1950

A medida que la industria se iba recobrando de la Segunda Guerra Mundial, la demanda de material impreso fue creciendo. El volumen multiplicador de los negocios de comunicación empresarial y de los envases se sumó al crecimiento de la

publicidad de consumo. Para el diseñador de tipos y el tipógrafo tales mercados en desarrollo, unidos a los cambios tecnológicos en las máquinas y materiales de impresión, estaban reclamando la aplicación práctica y el refinamiento de las ideas. Durante este tiempo se produjo también un continuo crecimiento de las audiencias cinematográfica y, en especial, la televisiva, que generó nuevos retos para la aplicación de tipo y rotulación.

Mistral y Choc fueron tipos caligráficos “de pincel”, diseñados principalmente con fines publicitarios, y que se popularizaron durante los años cincuenta y sesenta.

1960

Durante los años sesenta se produjo el desarrollo de la fotocomposición y de las letras transferibles, teniendo unos efectos importantes en el diseño de tipos y tipografía para rótulos. Letraset lanzó sus populares hojas de letras transferibles en los primeros años de los sesenta. Avant Garde fue diseñada en esta década, fue hecha por Herb Lubalín y Tom Carnase, basada en la rotulación creada por Lubalín para la revista del mismo nombre. Con su oferta de un número inusualmente alto de ligaduras y letras alternativas en sus tipos para rótulo, se pretendía dotarle de una gran flexibilidad de uso que permitiera a los directores de arte y diseñadores desarrollar una amplia expresividad creativa.



Folleto publicitario del tipo caligráfico de pincel Choc, creado por Roger Excoffon, en 1953.



AVANT
GARDE

PORTRAITS OF
THE AMERICAN
PEOPLE
A
MONUMENTAL
PORTFOLIO OF
PHOTOGRAPHS

Cubierta de la revista Avant Garde diseñada por Herb Lubalín.

HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA

La contracultura de los años sesenta y particularmente la que giraba alrededor de la música rock, desarrolló sus propias formas de comunicación gráfica.



COUNTDOWN

Herb Lubalin aprobó el uso a principios de los setenta, de su tipo Avant Garde. Lubalin elogió el trabajo del director artístico Helmut Krone al diseñar los títulos de manera tan ajustada que las letras se juntaban unas con otras.



Creó una amplia biblioteca de tipos corrientes ya establecidos, que sirvió para que los diseñadores pudieran producir directamente sus diseños para pasarlos al formato de película. Letraset también encargó diversos trabajos a diversos diseñadores famosos, ejemplo

de sus trabajos en tipografía son: Countdown de Colin Brignall.

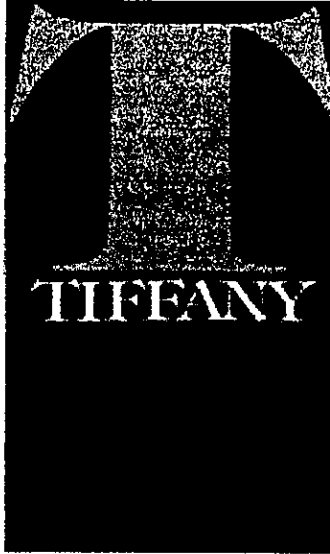
1970

En los setenta gracias al método de fotocomposición se logra desarrollar infinidad de nuevas formas de composición, una de las que se hizo popular fue, el juntar tanto las

letras de palo seco que en algunas ocasiones se encimaban sobre si mismas; logrando dar un efecto novedoso y vistoso. Con los nuevos sistemas, el tipo podía apretarse tanto que las letras se solapaban y las palabras se estrujaban hasta extremos casi ilegibles, pero



que lograban un efecto muy atractivo a la vista, «La fotocomposición no solo alteró la forma en que se generaba y manipulaba el tipo, sino que también cambio el grado en que esto podía hacerse».



Folleto que la ITC, utilizó para promover su tipografías en los 70, aquí vemos el que promocionaba el tipo llamado Tiffany.

En los setenta surge también la International Typeface Corporation (ITC).

La cual pretendía dar respuesta a las personas que se interesaban por idear una profesión de diseñador de tipo y tipografía. Los años setenta son el escaparate que la International Type face Corporation toma para empezar a mostrar sus diversas creaciones, exhibiendolas en folletos llamativos, que mostraban individualmente cada alfabeto como el llamado Tiffany, diseñado por Ed Benguiat en 1974, el cual esta inspirado en el tipo Ronaldson de finales del siglo XIX y en el Carton Old Face de principios de siglo XX de American Type Founders.

Los setentas muestran también las incipientes formas de utilizar el ordenador, las letras se suman a las innumerables cosas que se pueden producir por medio de este artefacto. La tipografía encontraba un nuevo medio de producción.





La computadora trajo consigo innovadoras formas para producir el diseño gráfico. De maneras mucho más rápidas.



1980

“Por lo que a mi experiencia personal se refiere, el tiempo empleado en imaginar y producir una letra (carácter) real ha pasado de un año a un día”.

Matthew Carter. Diseñador tipográfico.

Los años ochenta fueron el acceso para las computadoras en el mundo del diseño y la tipografía, sus diversas funciones (sobre todo de la Apple Macintosh) auxiliares para el diseño, hizo que los ordenadores personales fueran aceptados de inmediato en la industria de producción del Diseño Gráfico.

La computadora «daba satisfacción a la promesa de una tecnología de la comunicación y sentaba las bases para un nuevo enfoque de las técnicas de creación de comunicación».

En 1981 apareció el primer ordenador verdaderamente personal, una costosa máquina de I.B.M. que más tarde estuvo disponible en modelos más baratos. Con el lanzamiento de la Apple Macintosh en 1984; gracias a su fácil y accesible modo de uso, el pequeño ordenador se convirtió en un instrumento capaz de revolucionar el diseño de producción de grafismos. No sólo facilitaba y aceleraba el trabajo de la práctica tipográfica, sino que, y más importante, revolucionó las prácticas de diseños posibles y la forma cómo podía crearse el tipo. A diferencia de los ordenadores que requerían seguir una compleja serie de instrucciones hasta llegar a enfrascarse en el trabajo que se estaba

realizando, con este **ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ**
ordenador la obra aparecía **abcdefghijklmnopqr stuvwxyz**

en pantalla en una simulación de cómo se vería cuando estuviera impresa.

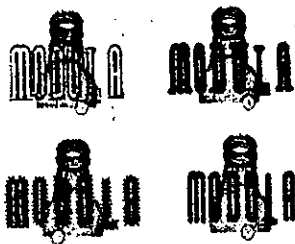
Utilizando los primeros ordenadores Macintosh, a mediados de los años ochenta Zuzana Licko produjo una gama de fuentes bitmap, como Emigre Eight.

En este entorno es en donde se desarrolla la carrera de dos diseñadores que lograron a través de una revista enriquecer el mundo tipográfico, es el caso de Rudy Vanderlans y Zuzana Licko, que por medio de la revista Emigre desarrollan primero un programa que les permitiera desarrollar sus propias tipografías y segundo ayudar a impulsar las carreras de diversos diseñadores jóvenes, «que en poco tiempo han adquirido el título de superestrellas del diseño. Diseñadores como Rick Valicenti, Allen Hori, Robert Nakata, Somi Kim, Susan La Porte, y muchos más que vieron su trabajo publicado por primera vez en las páginas de Emigre». Tipógrafos como Jonathan Barnbrook, Barry Deck, Jeffery Keddy, etc, comercializaron sus fuentes a nivel mundial gracias a la ayuda de Zuzana Licko.

Zuzana Licko se dedicaba en un principio al desarrollo de fuentes digitales. Empezó primero creando tipografías pixeledas que aprovechaban la baja resolución de las impresoras de matriz de punto, pero a partir de que aparece el formato PostScript en 1985, empieza a explorar con formas modulares y fuentes de pocos trazos. Cuando esta diseñadora decide crear sus propias tipografías, no imagino que semejante decisión cambiaría el rumbo de sus vidas



HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA



El tipo Modula, es otro de los diseñados por Zuzana Licko.



Con el número de la revista Emigre «Starting From Zero» del año de 1991, se produjo la presentación oficial del tipo template Gothic. Diseñado por Barry Deck y distribuido por Emigre, fue considerado rápidamente por una revista como el «tipo de la década» y se puso muy de moda.

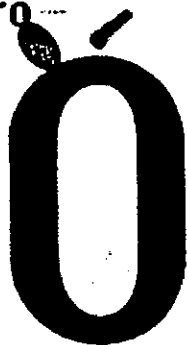
(Rudy Vanderlans y Zuzana Licko) y del Diseño Gráfico.

«El hecho de que una sola persona pudiera diseñar, almacenar e imprimir sus propias letras revolucionaría los fundamentos esenciales del mundo del diseño gráfico y la tipografía».

Mientras que los tipos metálicos tardaron décadas en llegar a establecerse y ganarse el apoyo unánime, y la fotocomposición empleó veinte años en pasar de las primeras tomas a alcanzar cierto predominio, la revolución digital se ha producido mucho más vertiginosamente. La secuencia metal-película de bromuro-almacenamiento electrónico, fue tan rápida que las tres tecnologías coincidieron en el tiempo, aunque la de los tipos metálicos declino con rapidez. Significativamente, la adopción de la tecnología digital no se aplica solo a la impresión: la generación y aplicación del tipo en la era del ordenador es también propia de la comunicación televisiva; y puede satisfacer asimismo los

requerimientos de muchas otras áreas.

**EMIGRE Nº19:
Starting From
Zero**



1990

Durante los años noventa, las computadoras posibilitaron una increíble proliferación de diseño de tipos; en contraste con los escasos centenares de diseñadores de

generaciones anteriores que se dedicaban a diseñar tipos en la época del metal fundido.

La computadora personal reunió una serie de funciones que antes eran llevadas a cabo por la escritura manual, la máquina de escribir y la composición tipográfica profesional.

Las grandes vendedoras de tipos, reaccionaron rápidamente, dando forma digital a sus amplias bibliotecas tipográficas y almacenandolas en discos CD-ROM, lo que les permitió poner a disposición del público miles de fuentes pero su dominio del mercado se vio amenazado.

Emigre demostró que se podía lanzar tipos "marca" al margen de la nueva tecnología. Para los primeros años 90 Emigre se había convertido en una palabra clave en el mundo de las fuentes experimentales. Emigre hacía valer los tipos que comercializaba, ofreciendo un pequeño número de fuentes inusuales a un alto precio; esta táctica estaba estrechamente ligada a una política consistente en presentar cada diseño como un enunciado teórico sobre el potencial del tipo, antes que como una fuente funcional.

La estrategia comercial de Emigre se aproximaba a la de un pequeño sello discográfico, pareciendo basar su supervivencia en el efecto de la singularidad de sus tipos. Tal es el caso de el Template Gothic de Barry Deck (1990). «A través de unas formas que recuerdan a las de plantillas aparentemente desvinculadas de las formas escritas, el Template Gothic, combinaba lo popular (rotulación estilo

**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**

Moon Base, formó parte del proyecto Fuse, desarrollado a partir de 1991 por Neville Brody y Jon Wozncroft. Se buscaba penetrar en la estructura del alfabeto y acentuar las formas que son inherentes al lenguaje escrito.



**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**

Bastar-Even Fatter, una de las primeras fuentes de Barnbrook, quien tiene su propia marca llamada Virus.



rotulo de "lavandería automática") con una insinuación de la nueva

tecnología». A finales de 1997, el catalogo de Emigre contenía unas 200 fuentes siendo la diseñadora de la casa Zuzana Licko.

FontShop International (F.S.I.) empresa también surgida de la revolución digital, con una orientación mas comercial, fue fundada en 1990 por los grafistas-diseñadores tipográficos Neville Brody en Londres, y Erik Spikermann en Berlín. A finales de 1997, FSI tenía una biblioteca de más de 1000 tipos gracias a su sistema de franquicias.

En 1996 F.S.I. se asocia con Monotype, lo que reunía a una de las más grandes y veteranas marcas de diseño tipográfico con la nueva fuerza en auge. FSI enfocó con éxito su marca de fabrica en torno al diseño tipográfico de vanguardia y en vez de disponer de un estudio de la

"casa" como motor principal de los últimos tipos, F.S.I. trabajó como si fuera un editor.

«En la década de 1990 no se pondría tanto énfasis en trabajar dentro de una tecnología determinada (como el sistema de fotocomposición o la composición con tipos de metal) como en el contenido puramente creativo a comercializar». Ciertas empresa pequeñas como [T-26] o

House Industries o algunos diseñadores como Jon BarnBrook con su marca virus, o Jean-Francois Porchez con su tipo Fonderie, no hubieran podido desarrollar su actividad sin la existencia de la tecnología digital. A lo largo de los años 90, se distribuyeron cantidades crecientes de CD-ROMS y catálogos de fuentes, por lo general de forma gratuita, así también internet surgió como una vía para promover y distribuir una fuente sin necesidad de ampliar un medio de distribución física. Se introdujeron muchas fuentes en la red para su distribución libre o compartida, tales esfuerzos distan de ser completos en cuanto a composición de caracteres, funcionalidad o calidad. A menudo son algo más que un pequeño plagio, con un software que, como el paquete líder en diseño de tipos: Fontographer, admite con relativa facilidad formas de caracteres, lo que permite adaptarlos y darles otro nombre; esta tecnología digital podría llegar a socavar las bases de un diseño tipográfico serio.

En la década de los 90 el tipo era solo un elemento más de la infinita diversidad posible.

«Se diría que el objetivo de la tipografía sera el de vestir, en lugar de ser el de transmitir con claridad (lo que un día fue el ingenuo objetivo de los tipógrafos)».



Sugerencias para la construcción de alfabetos

Si bien es cierto que para construir un nuevo alfabeto no hay reglas específicas, si se deben contemplar ciertas sugerencias hechas por los que ya han experimentado con tales situaciones, para crear una tipografía que satisfaga nuestros objetivos previos y que cumpla de la mejor manera su función.

Así de acuerdo con esto, tome en consideración las sugerencias que son vigentes.

Gerard Blanchard en su libro "La letra" menciona ciertas consideraciones ha tomar en cuenta para la realización de un nuevo alfabeto; las cuales son:

-Se deberá adoptar la decisión de lanzar al mercado un nuevo alfabeto susceptible de completar una familia poco representada o bien un alfabeto suficientemente diferente de los anteriores como para justificar su creación.

-Sera preciso conocer la máquina para la que quizás nazca el futuro alfabeto, su sistema de unidades, sus capacidades, la clientela a la que se dirige y las definiciones técnicas de los aparatos de reproducción.

-Determinar si el alfabeto tendrá diversas variantes en sus grosores (fina, normal, seminegra, negra y supernegra), de anchos (estrecha, normal, ancha), si habrá cursivas (inclinada o bastardilla), o si sera único.

-Saber para que fines sera utilizado el alfabeto pues un texto corrido requiere diferentes especificaciones a uno que sera utilizado en un texto corto.

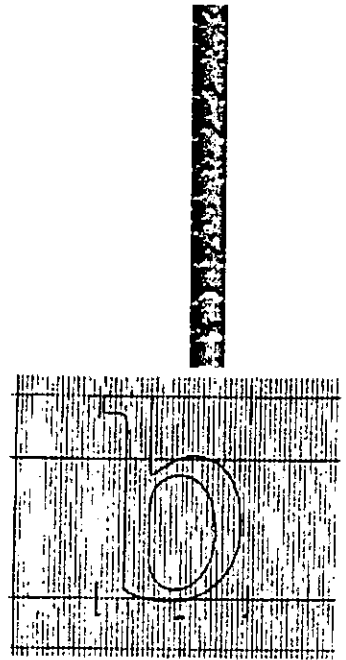
_Realizar varios bocetos de las letras que conformaran el alfabeto, tratando de que cumplan nuestros objetivos.

-Redibujarlos tratando de no perder el gesto primero, en un tamaño entre 15 y 30 mm de altura (en el caso de las minúsculas), y posteriormente se toman en cuenta los grosores y proporciones a trabajar rellenandolos con lápiz o tinta.

-Se traza una plantilla (gabarit) que contenga todas las alineaciones útiles que regirán el buen diseño del alfabeto: la línea base o alineamiento inferior de las minúsculas y las mayúsculas, la línea superior de las mayúsculas que coincide con la de los números, la línea superior de las astas de la caja baja, la de la parte superior del cuerpo, la línea inferior de los trazos descendentes de la caja baja y la inferior del cuerpo, si es necesario las líneas del grosor de los asientos superiores e inferiores de mayúsculas y minúsculas.

-Se procede a escribir con el nuevo alfabeto la palabra *Hamburgefions* (*Hamburfons* o *Hamburgefons*, varía) que ayuda a ver la forma de las letras y su relación ya que tiene ascendentes, descendentes y una mayúscula. Con esta palabra se pueden percibir ciertos errores de construcción en el alfabeto.

El sistema de reparto en unidades consiste en dividir el cuadratín en cada cuerpo en un número x de franjas o



Plantilla Gabarit.

Hamburgefions
Hamburgefions



unidades que permitan, en el momento en que funcione la máquina de fotocomposición, el avance electrónico de cada signo de la matriz en tantas unidades como las que comparte cada signo fotografiado.

_Se realizan los trazos definitivos apoyándonos en un tabla de agrupación de las formas, donde se alternan letras de diferente serie para una mejor apreciación del alfabeto en general. Los trazos se realizan en una escala aproximada de 75 mm (para la caja baja de la x). De ser mayor no podían apreciarse las formas ni la perfección de las curvas que se percibirán mal y no corresponderían a la amplitud natural del gesto de la mano, y de ser menor, las curvas y los movimientos podrían controlarse perfectamente, pero no sería posible toda la perfección necesaria, ya que el grosor de un lápiz en más en menos puede modificar sensiblemente la impresión de espesor cuando se realiza la letra en negro. Este tamaño es normalmente presentado a los fabricantes, estos trazos deben basarse en la plantilla de alineaciones añadiendo la de unidades y procurando integrar también una en la que estén las estructuras permanentes de espesor en curvas y astas.

-Se redibujan otros bocetos pero al revés para poder percibir de mejor manera, los fallo en los trazos curvos.

-Una vez teniendo estos calcos se preparan para realizar la fabricación de prototipos tipográficos (plasmarlo lo más fiel posible y poder reproducirlo, ya sea por medio de máquinas de fotocomposición o tipos a base de plomo), esta

preparación implica trazarlo en soporte opaco o transparente con tinta china o película magenta, con sus correspondientes registros de cada letra, que indican el máximo acercamiento lateral.

Por supuesto todos estas sugerencias (ya que no existe un método preciso) son para proyectar una familia que sera realizada de manera profesional, por métodos de composición que requieren de ciertas técnicas más adelantadas, sin embargo no deben descartarse para aquellas ocasiones en que como estudiantes del diseño o como diseñadores gráficos necesitamos desarrollar un alfabeto variado para cierto trabajo en específico, desarrollar un alfabeto diferente sin necesidad de que este tenga como objetivo el ser vendido a una compañía experta en tipos. Un alfabeto que cumpla ocasionalmente nuestras necesidades como diseñadores, que haya sido diseñado expresamente para determinado cartel, portada, folleto, etc. y que cumpla también con su función, de manera satisfactoria.





Para construir un nuevo alfabeto, considere importante profundizar en el conocimiento de la historia de la tipografía en general; sus métodos de construcción y de impresión, para saber aplicarlos al momento de generar el nuevo alfabeto.

Atravez de la historia desde que se constituyó el alfabeto como tal, las sugerencias y reglas para diseñar familias no han cambiado, no así la manera de reproducirlas, probablemente no puedo diseñar o crear un nuevo caracter, pero si puedo diseñar y modificar su líneas, siempre y cuando no cambie su estructura fundamental, teniendo en cuenta esto y otras sugerencias que encontré en mi investigación en el siguiente capítulo construiré mi alfabeto.

Citas:

- 51.-Blanchard, Gerard, La letra, Ediciones Ceac, Barcelona, España, 1988, 295 pags. p.9.
- 52.-Tubaro, Antonio e Ivana, Tipografía, estudios e investigaciones, Universidad de Palermo, Librería Técnica, CP67, Milán, Italia, 1994. 95 pags.
- 53.-Idem. p.44.
- 54.-Salomon, Martin, El arte de la tipografía. Introducción a la tipo.icono.grafia, Ed. Tellus, Madrid, España, 1988, 237 pags. p.78.
- 55.-Tipografía, Ed. G.G., Barcelona, España, 1988, 79 pags. p. 3.
- 56.-Tubaro, Antonio e Ivana, Tipografía, estudios e investigaciones, Universidad de Palermo, Librería Técnica, CP67, Milán, Italia, 1994. 95 pags. p. 84.
- 57.-Blackwell, Lewis, La tipografía del siglo XX, remix, Ed. G.G., Barcelona, España, 1998, 165 pags. p. 171.
- 58.-Idem. p. 187.
- 59.-Revista Matiz, matiz gráfico del diseño internacional, artículo: «Emigre, evolución de un proyecto», Nacho Peón, publicación mensual, Ed. Print Link, S.A. de C.V., México, D.F., 1997, No. 8, añoI, Vol. I, 60 pags. P. 7.
- 60.-Idem. P. 10.
- 61.-Blackwell, Lewis, La tipografía del siglo XX, remix, Ed. G.G., Barcelona, España, 1998, 165 pags. p. 144.
- 62.-Idem. P. 146.
- 63.-Idem. P. 148.

A B C C D D D
E E E F F F G
G G G H H I I
J J J J K L
M M N N N N O
P Q Q Q R S S
T U U V V V V
W X Y Z ? ? ! ! () , >
1 2 3 4 5 6 6 7 8 9 0

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL
DISEÑO GRÁFICO EN

MEXICO



Y UNA PROPUESTA DE ALFABETO
BASADO EN UN ICONO PREHISPÁNICO

Portada de libro



Aplicación del alfabeto en un logotipo de una compañía de aviones

Aplicación del alfabeto en un logo para cine.





MEXICANO

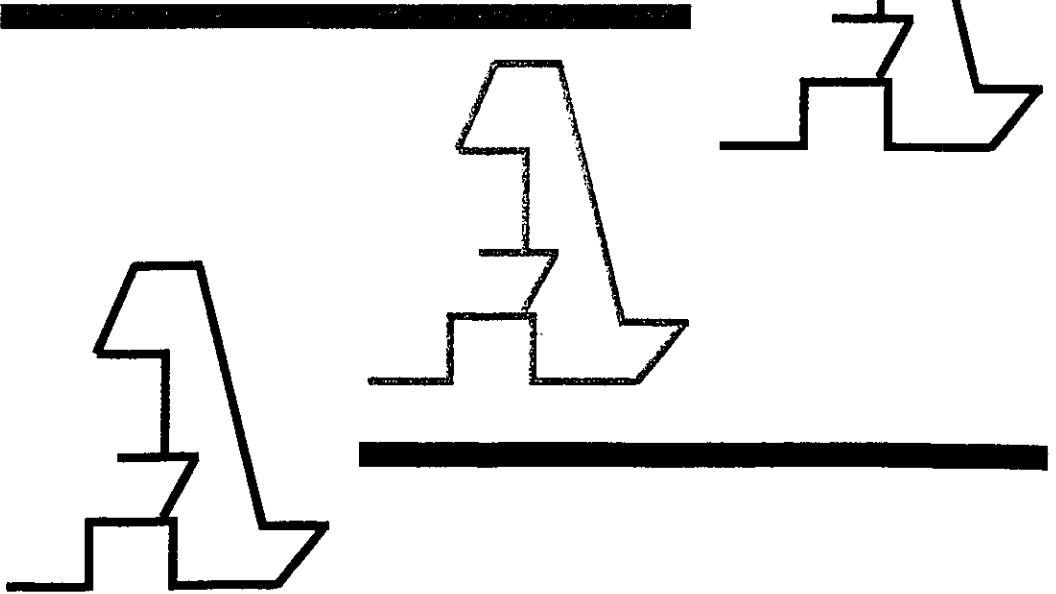
Aplicación del alfabeto en una propuesta de cartel.

Aplicación del alfabeto en un logo para una marca de automóvil; con dos variantes.

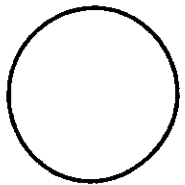


Capítulo IV

PROPUESTA DE
A L F A B E T O
BASADO EN UN
I C O N O
PREHISPÁNICO



PROPUESTA DE ALFABETO



Propuesta de alfabeto

Los objetivos que me propuse alcanzar con la realización de este alfabeto fueron: desarrollar un alfabeto que nos remitiera a lo prehispánico y que además fuera funcional no sólo en ciertos temas como el turismo en México, sino que además pudiera ser utilizado en otras áreas.

Mi proceso consistió en recopilar iconografía azteca, para posteriormente estudiarla, analizarla y proyectar diversas propuestas en base a las formas escogidas.

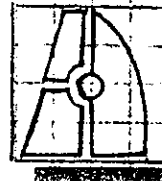
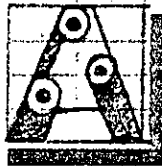
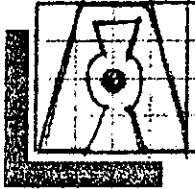
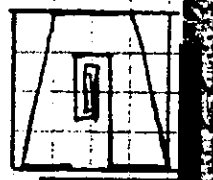
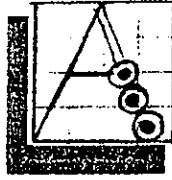
Siguiendo algunas de las sugerencias que Gerard Blanchard propone para la construcción de alfabetos.

Mi primer paso fue el bocetaje, realizando varios diseños con diferentes propuestas cada uno.

Partí de la letra "A" mayúscula y la "a" minúscula, integrando los iconos que considere pudieran ayudar a cumplir con mi objetivo.

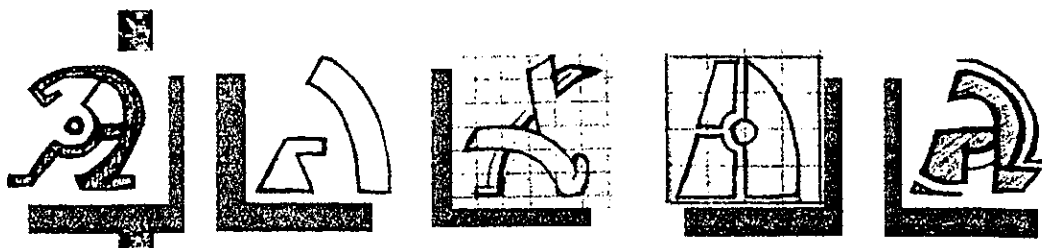
Los primeros resultados que se ven, están compuestos, en general con círculos, líneas entrecruzadas y formas curvas.

Mi intención no fue la de tomar partes de la iconografía azteca y fusionarla con un tipo de letra específico, sino



Algunos de los primeros bocetos que realice para poder proyectar el alfabeto final.

PROPUESTA DE ALFABETO



Otros bocetos que utilice para determinar el que se quedaría ya en forma definitiva.



Boceto sobre el cual se basarán los últimos definitivos, a partir de esta letra se determinaron las características del alfabeto final.



Variantes de la letra "A", ya sobre el alfabeto con los rasgos característicos definitivos.



tratar de entender los valores formales de los gráficos aztecas y estos mismos valores utilizarlos para crear mi tipografía; entre estos valores formales podemos encontrar principalmente las formas cerradas, las grecas, los taludes y tableros, sellos, representaciones geométricas de animales como la mariposa y el aguila, formas que son por lo general recurrentes en el arte azteca, los cuales tome del libro de Jorge Enciso: Sellos del antiguo México, y en donde se hace un recopilación de diversas imagenes de la época prehispánica.

Principalmente elegí formas geométricas por su adaptabilidad para la construcción de mi alfabeto.

Los primeros bocetos sirvieron para encontrar la vía por la cual se seguiría para desarrollar el alfabeto completo, para ello elegí, lo que a mi parecer era rescatable de cada uno de los bocetos, tomando en cuenta las consideraciones de el capitulo IV, que fuese legible, que no hubiese perdido su forma original las letras, y también por su forma. Así procedí a una nueva etapa de bocetaje, basado en lo anterior, diseñando en tamaño mayor y con más letras de alfabeto, para poder apreciar los errores o aciertos de los bocetos.

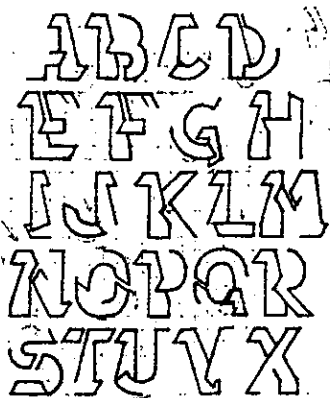
Después de realizar diversos bocetos decidí que la letra en la cual basaría mi alfabeto sería la Helvética en su variante Black, puesto que esto me ayudaría a conservar los rasgos básicos de las letras de mi alfabeto, las características de este alfabeto son pertenecer a la familia de palo seco, es decir geométricas, con figuras básicas, sin terminaciones que puedan estorbar en la realización de los bocetos, por sus características geométricas ayuda a la mas adecuada elaboración del alfabeto.

En esta etapa también decidí trabajar el alfabeto sólo en mayúsculas, realizar un alfabeto que fuera decorativo, que sirviera para resaltar ciertos textos cortos o de mediana extensión.

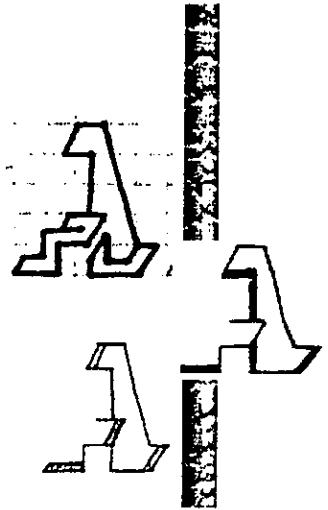
De esta manera se trabajo la "A" haciendo bocetos que conservaban los rasgos principales de la letra y además se incluían las características escogidas de los bocetos anteriores, así experimente con el talud y el tablero con la greca, segmentando a veces la letra dejando espacios

abiertos. De este trabajo el resultado fueron los ejemplos que se ven junto a este párrafo.

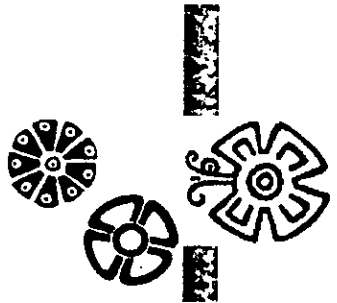
En este boceto ya se realizaron una tentativa de lo que sería el alfabeto completo, y a partir de él, se siguieron bocetando todas



Letra "A" helvética normal y en su variante black.



Bocetos finales sobre los cuales se construiría el final.



Iconos circulares en los cuales base mi alfabeto, utilizadas sus características principales en las letras de formas redondas.

PROPUESTA DE ALFABETO

Formas cuadradas, que sirvieron también de inspiración para realizar el alfabeto.



Otras figuras que se utilizaron para la construcción del alfabeto, notese como el aguilá y la letra "A" del alfabeto tienen relación.

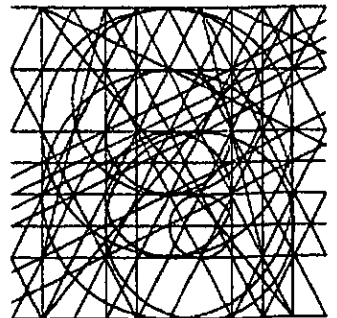


las letras, conservando las características principales de este diseño. De lo cual resultara nuestro diseño final.

Este alfabeto resultó de estudiar ciertas formas prehispánicas pertenecientes a la cultura azteca, figuras que fueron fuente de inspiración para el desarrollo del mismo, ninguno fue tomado tal cual para ser fundido con las letras, se tomaron algunas características de varios iconos, las figuras cuadradas, la forma piramidal, las intersecciones, las formas abiertas, círculos con líneas transversales que los cortan y hacen que la forma se abra, fueron retomados de estos iconos.

Después de esto procedí a trazar la retícula matriz, ayudándome del programa de vectores Adobe Illustrator, para la construcción del alfabeto.

La retícula fue basada en un cuadrado dividido en 8 unidades por lado, sobre los cuales pasan líneas auxiliares que intersectan

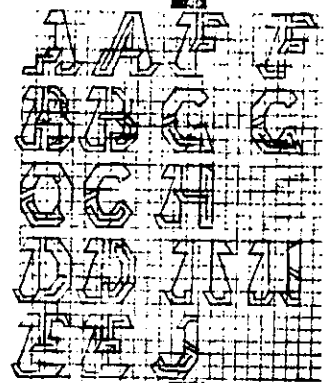
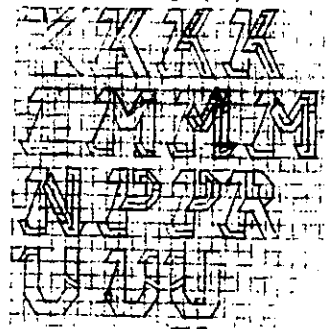


ciertos puntos en los cuadrados, además de círculos que ayudan a trazar las formas redondas.

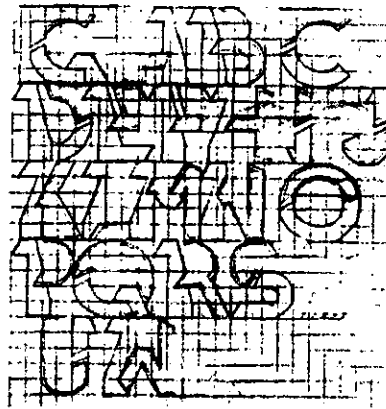
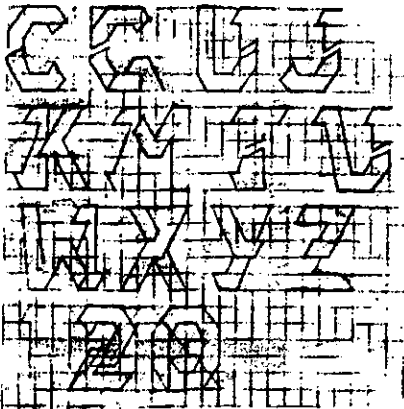
Así con la retícula elaborada, el trazo de las demás letras fue mucho más sencilla y con más precisión, pudiéndose llegar a realizar en algunas letras mas de dos variantes de cada una, lo que amplió el horizonte para conformar el alfabeto final, sin perderse los rasgos generales en todas las letras, llegandose a una uniformidad en todo el alfabeto. El cual sera presentado al final de este capítulo, mostrando cada una de las letras del alfabeto en su forma mayúscula, los puntos, signos de admiración, de interrogación, acento, paréntesis, etc.

Antes de decidir la conformación final del alfabeto, hice diversas variantes, que me dieron una gama más amplia de donde elegir el que sería el definitivo.

Variantes en las cuales las formas básicas eran: circular, hexagonal, ovalada, ancha, estrecha.



Algunas variantes de las letras finales del alfabeto



PROPUESTA DE ALFABETO



Decidí que la de forma ovalada era la mejor, pues tenía una estética más equilibrada, y menos dura en sus trazos lo cual la hacía más legible. A pesar de haberme centrado en una retícula para trazar el alfabeto, este no perdió su trazo original y pude adecuarlo a la misma.

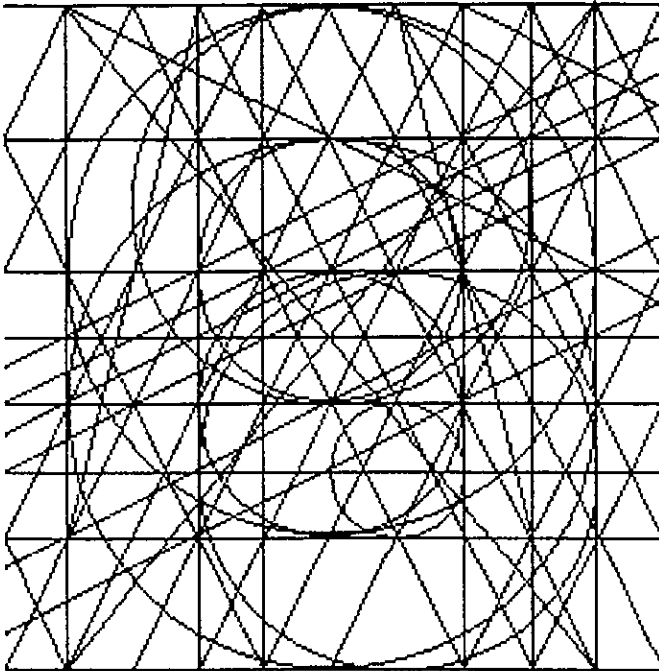
Pienso que sus formas a pesar de lograr su objetivo de ser de carácter prehispánico, y de tener que adecuarse a una retícula, no son rígidas y permiten ser leídas con facilidad; ya que las líneas rectas se equilibran con las curvas.

El hecho de haber partido de la familia Helvética, me permitió preservar los rasgos fundamentales de los caracteres, como son: astas, asientos, traviesas, curvas, etc. logrando así una familia nueva, que contiene el carácter prehispánico.

Presentación del alfabeto



Presentación de la retícula

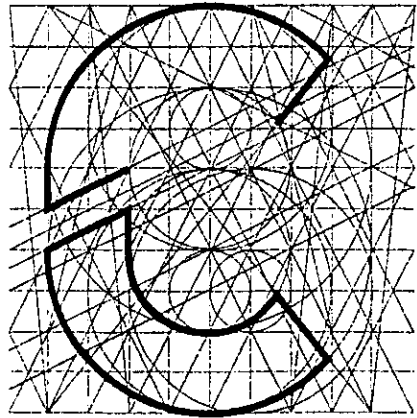
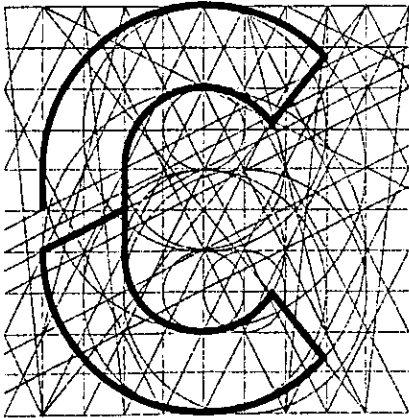
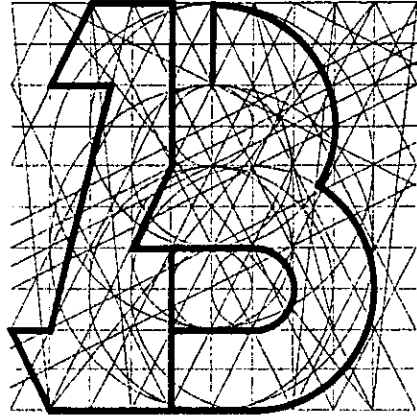
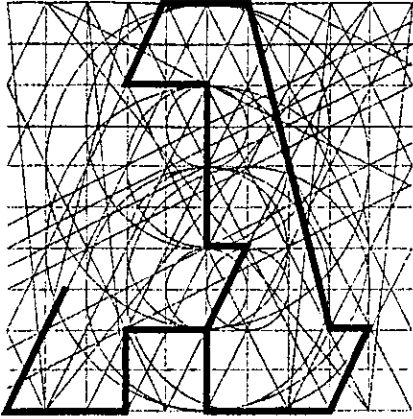


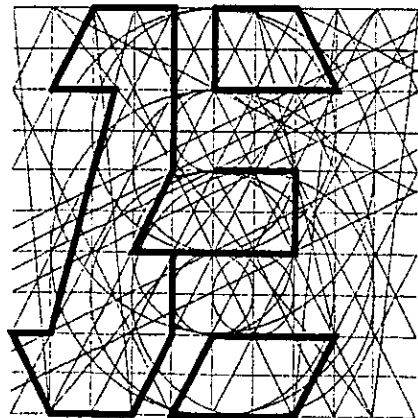
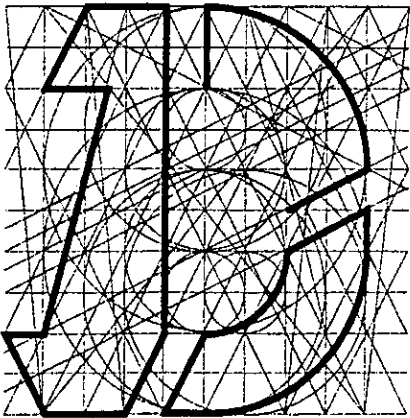
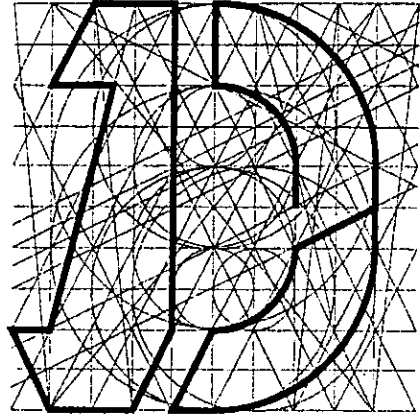
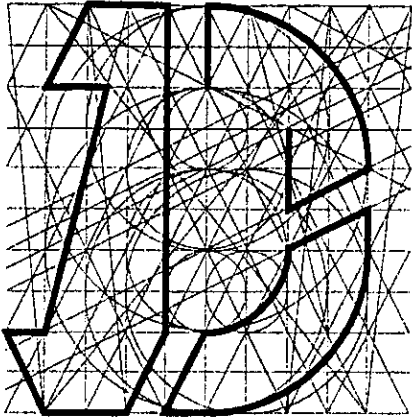
Esta es la retícula sobre la cual base la construcción de mi alfabeto. Esta construida en un rectángulo de cuatro quintos de ancho por cinco de altura, en ella se trazaron las líneas y las curvas auxiliares base de todas la letras del alfabeto. Para lograr una mejor parentesco entre letras, y no perder los rasgos fundamentales. Ayudó a trazar de forma más sencilla todas

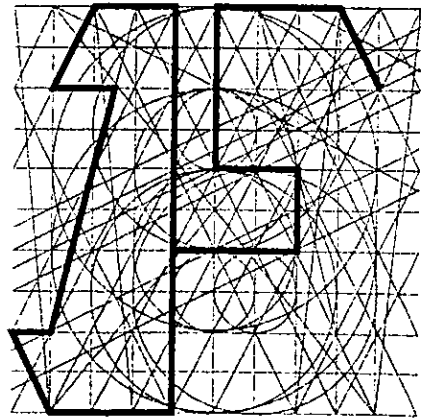
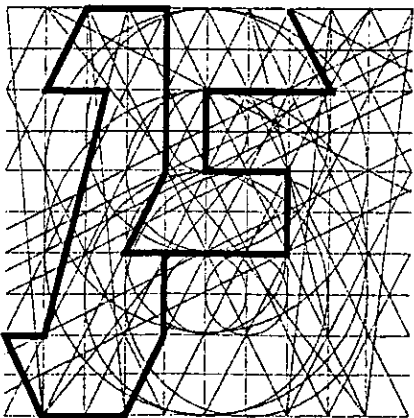
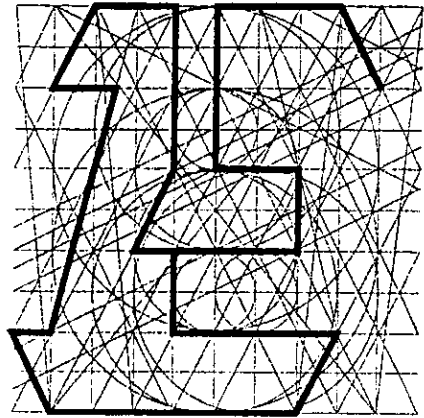
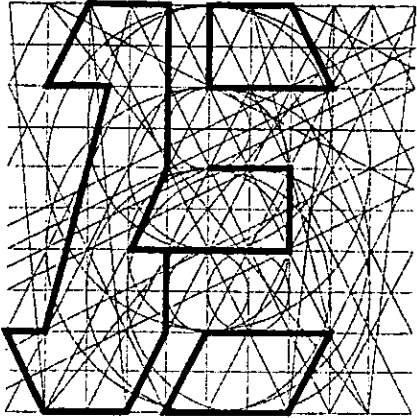
y cada una de las letras, signos y números que conforman el alfabeto.

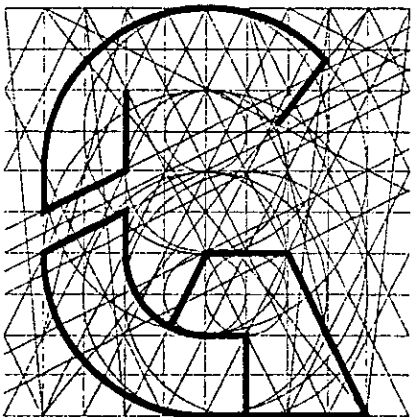
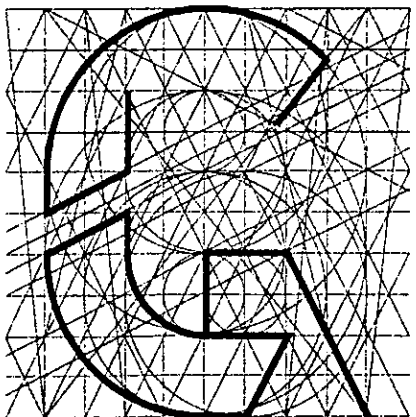
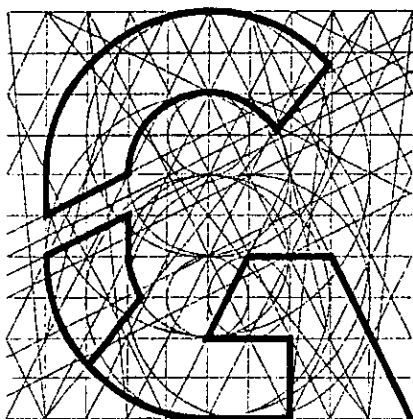
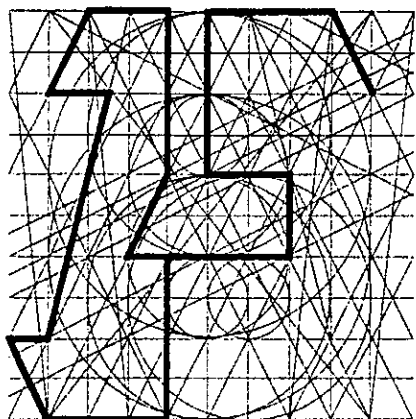
A partir de este alfabeto trazado, habrían de surgir varias correcciones, las cuales se hicieron más visibles por el trazo más correcto.

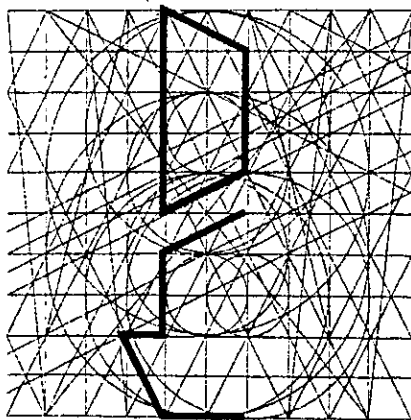
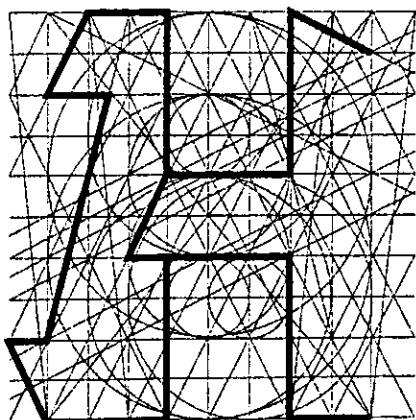
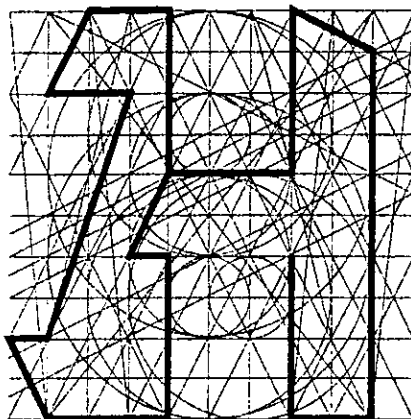
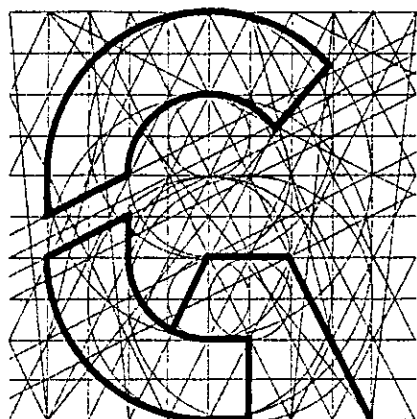
A continuación se presenta el alfabeto ya en su forma final, sobre la retícula matriz sobre la cual fueron trazados.

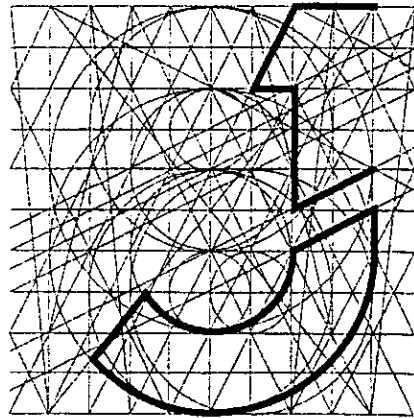
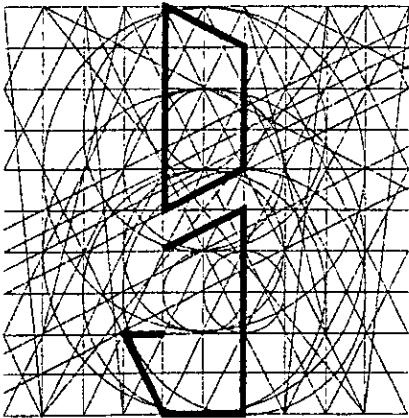
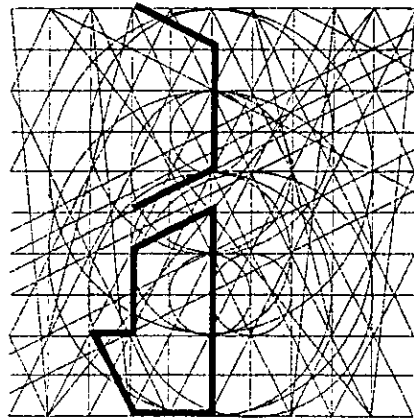
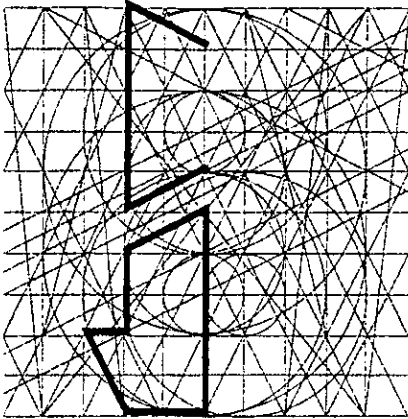


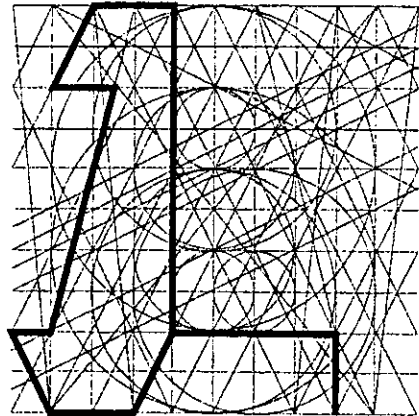
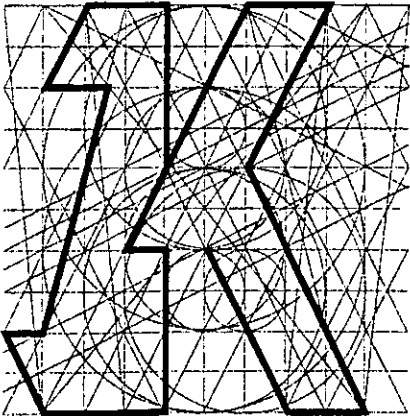
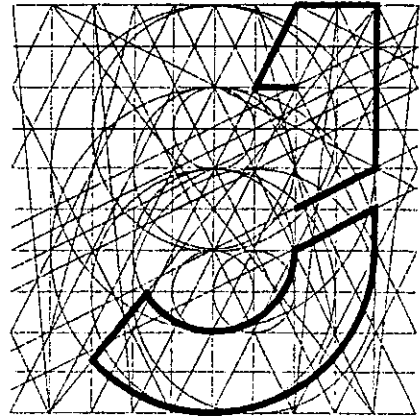
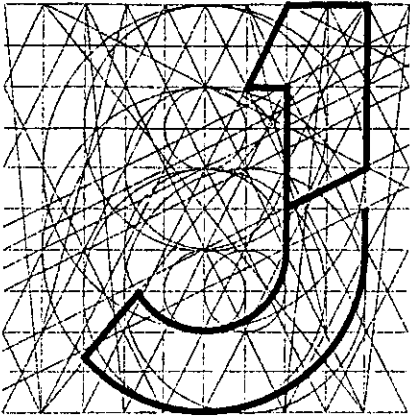


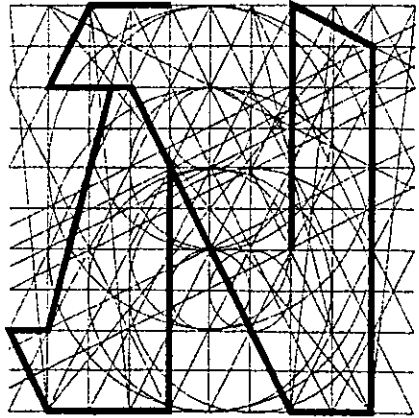
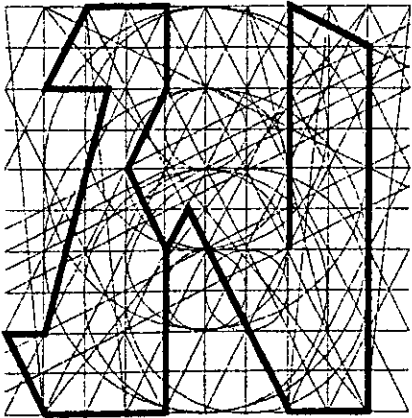
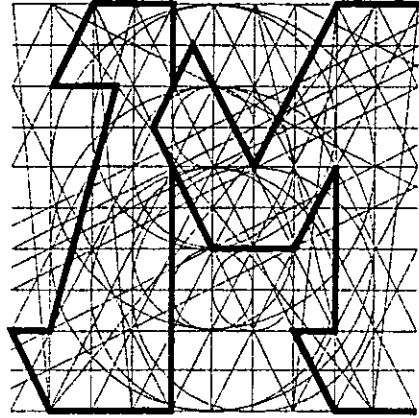
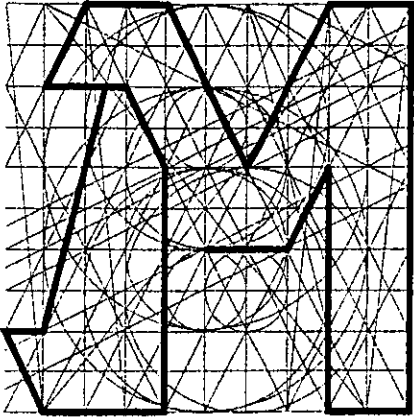


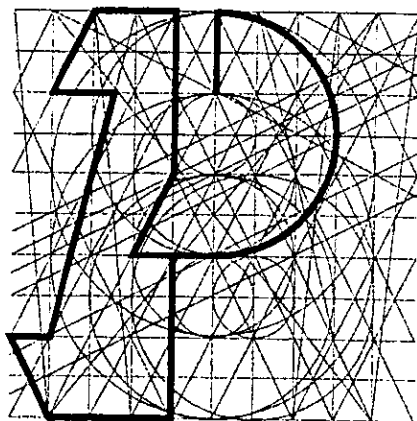
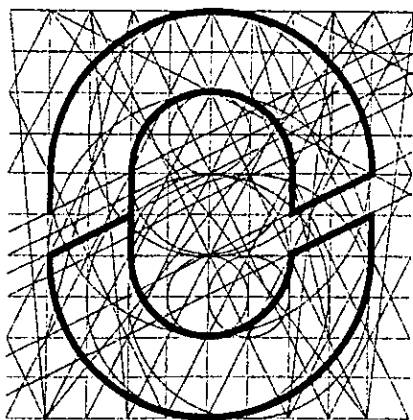
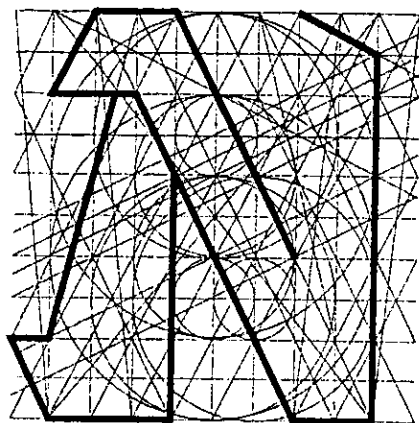
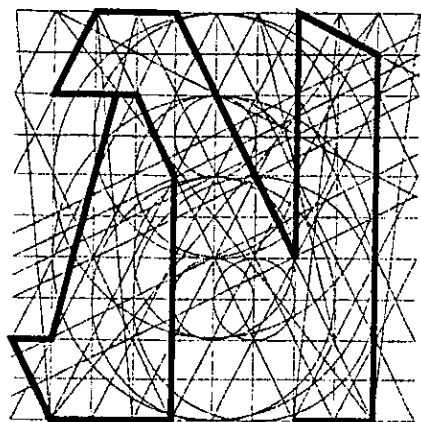


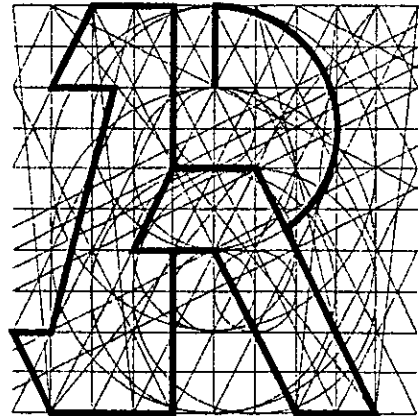
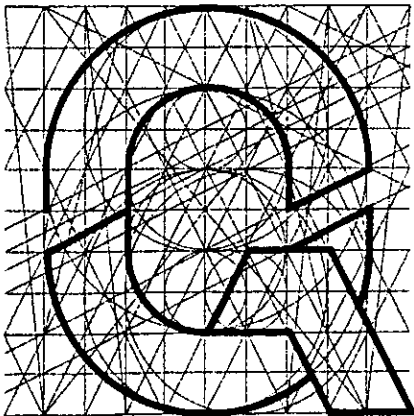
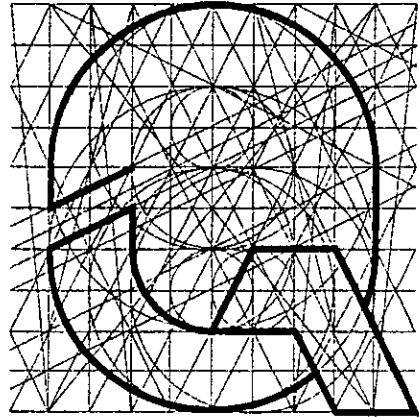
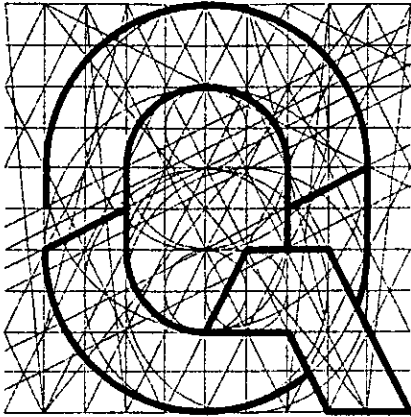


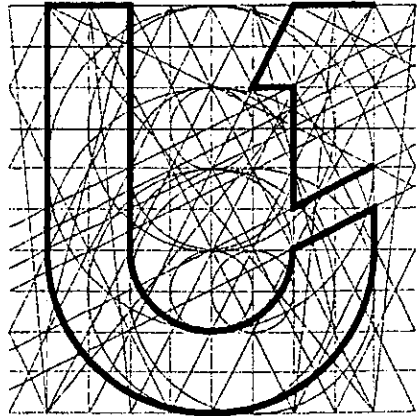
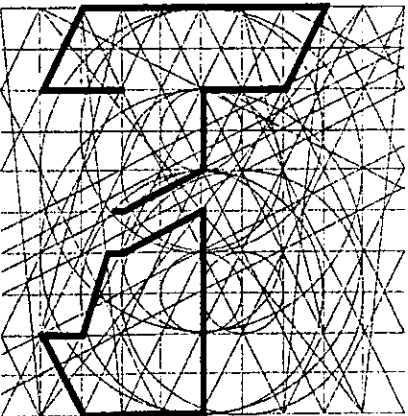
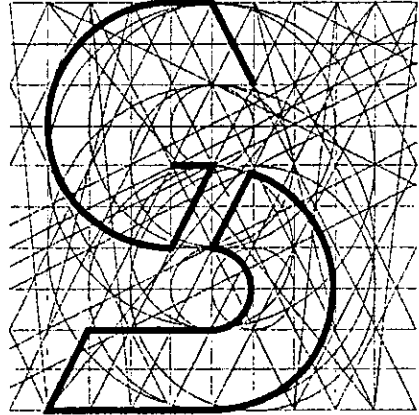
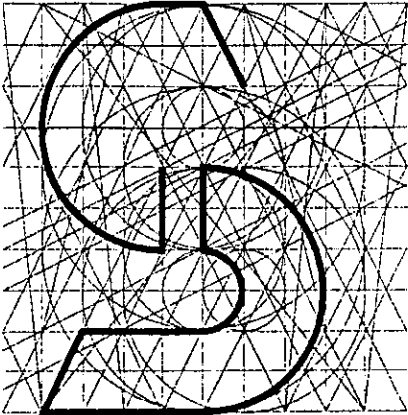


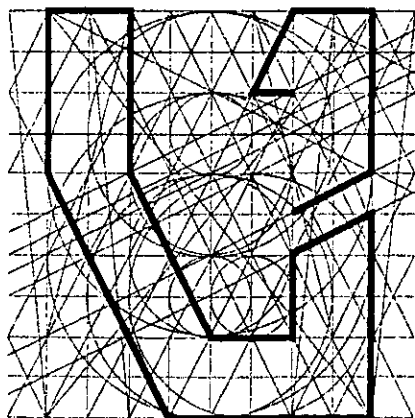
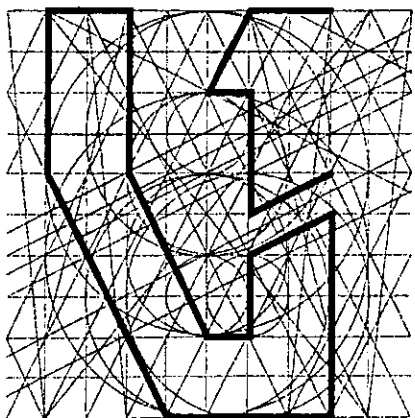
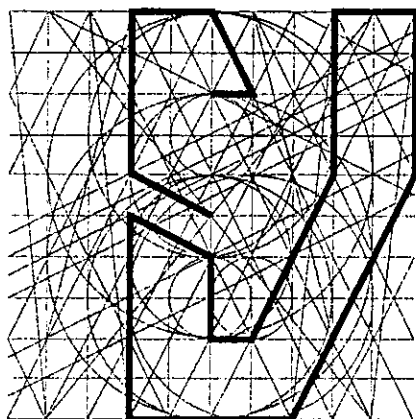
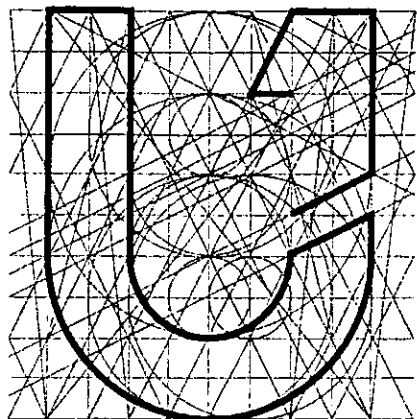


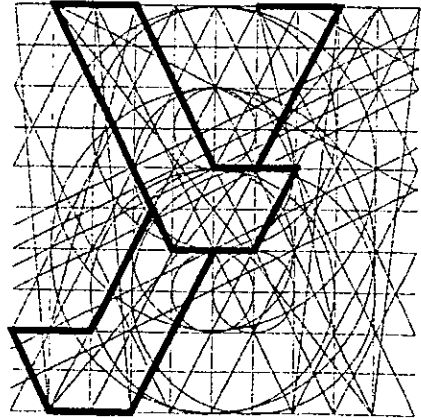
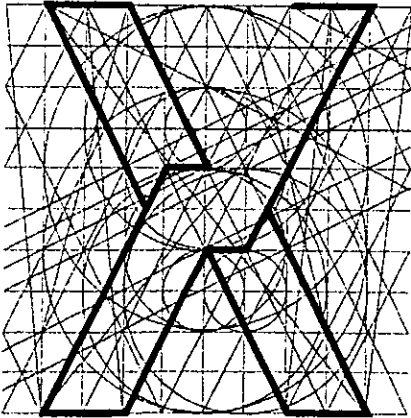
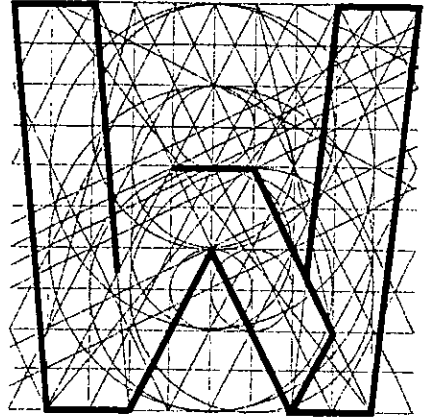
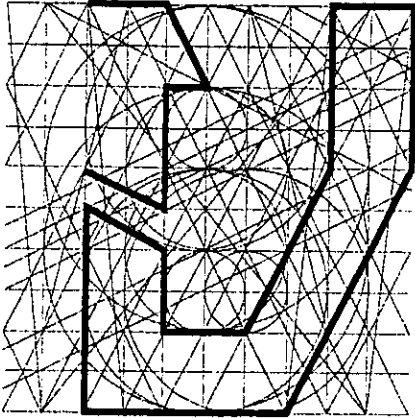


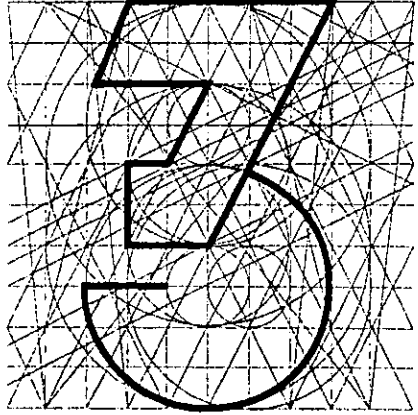
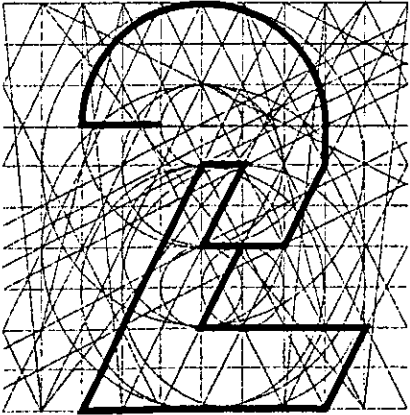
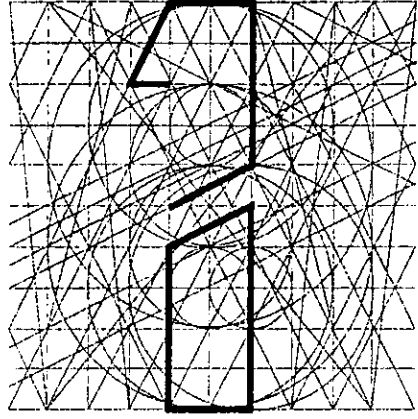
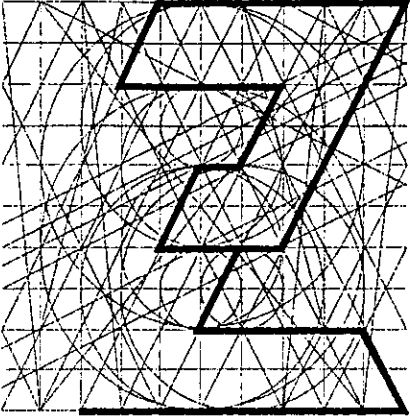


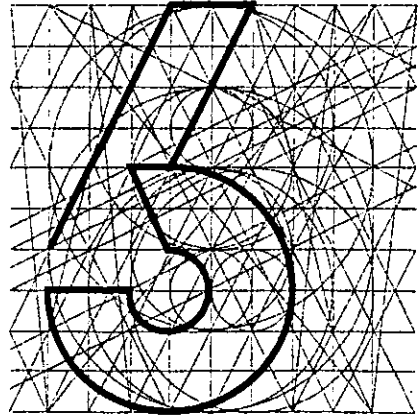
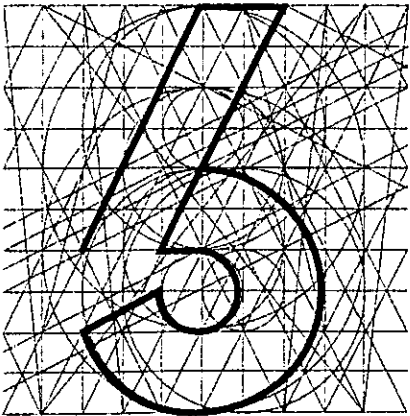
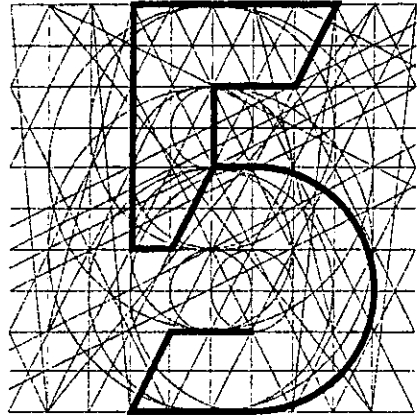
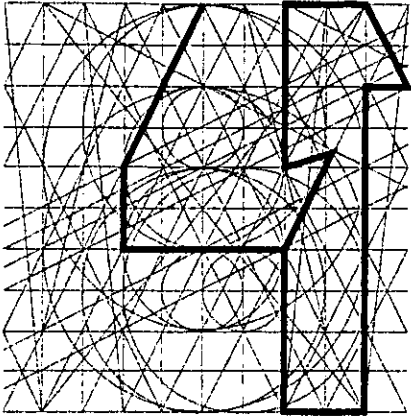


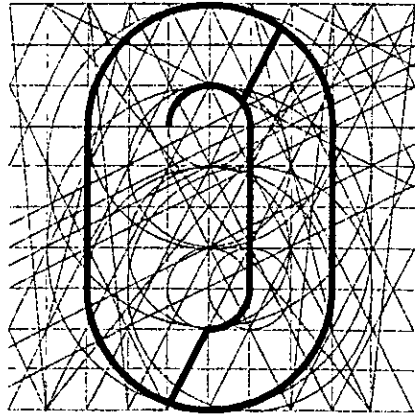
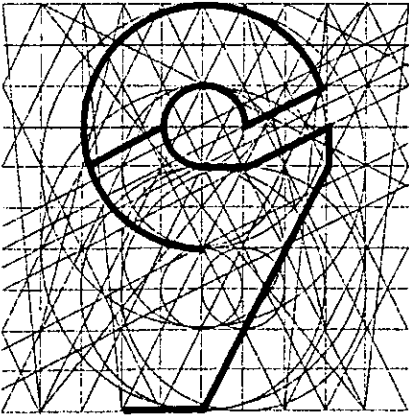
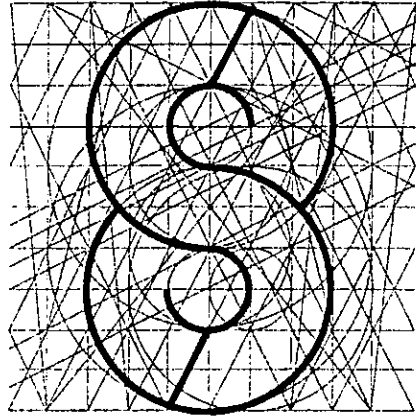
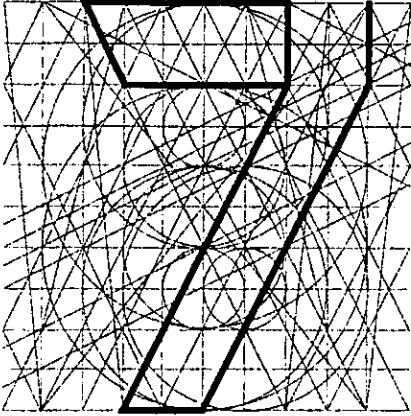


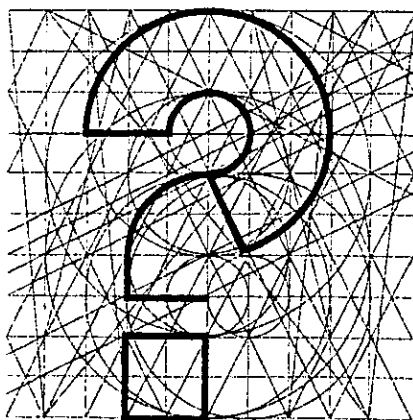
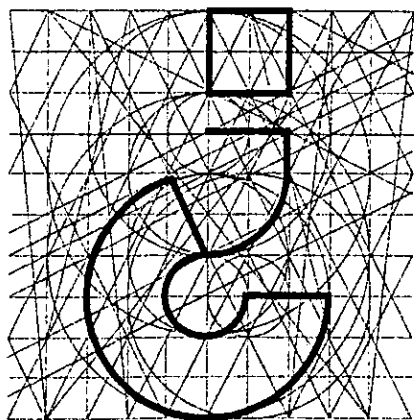
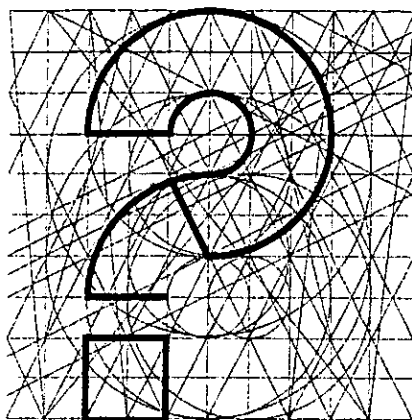
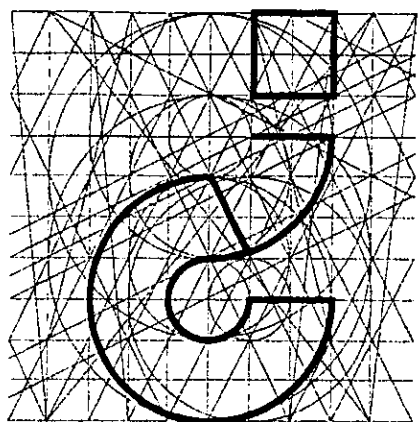


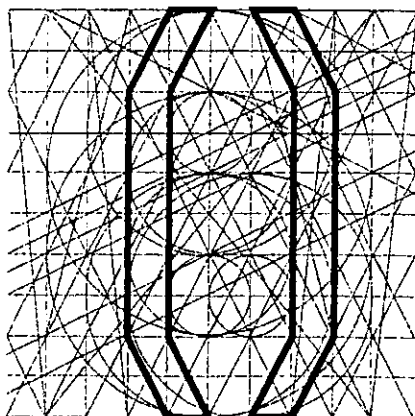
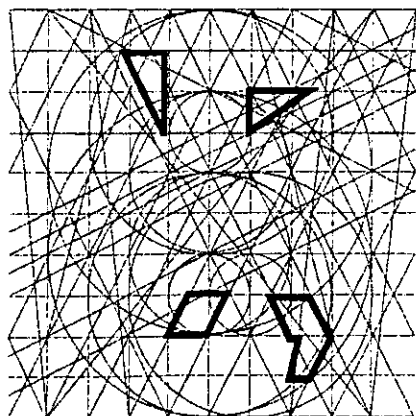
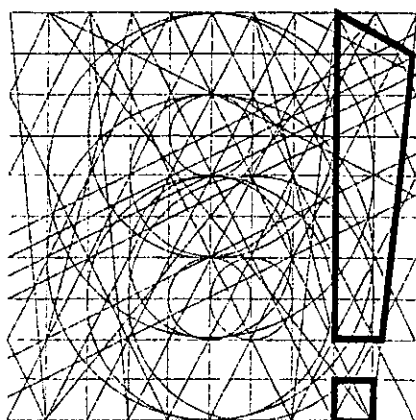
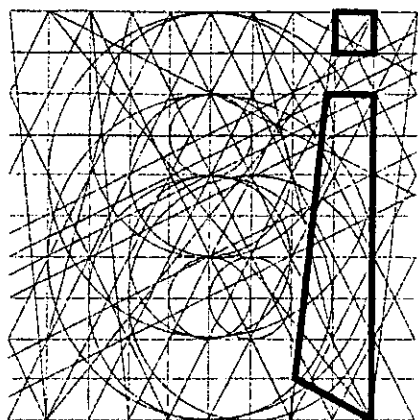








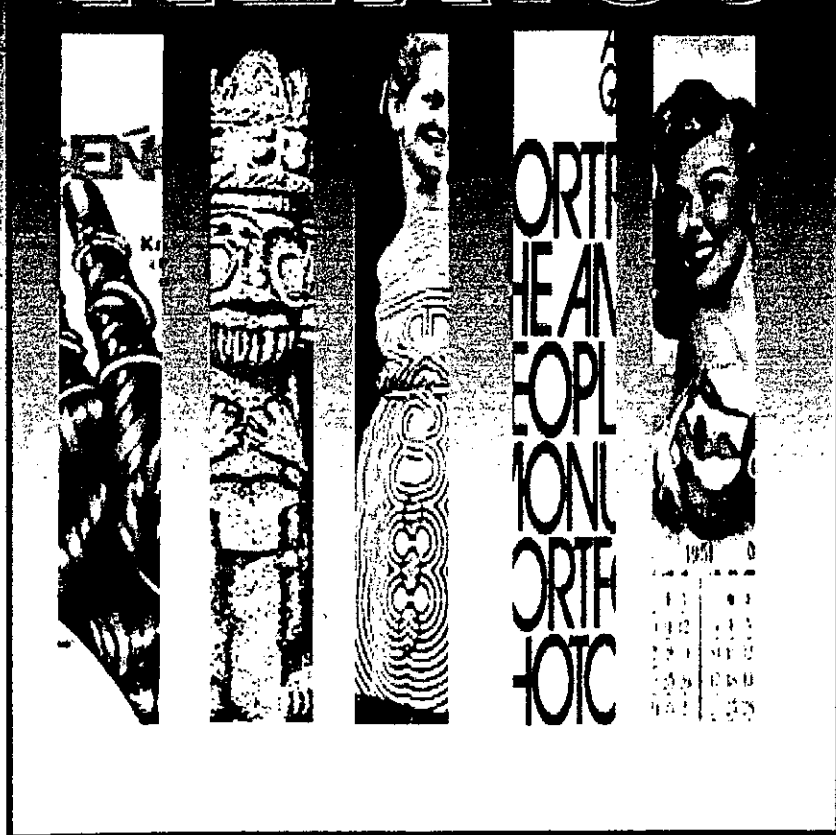




A B C C D D D
E E E F F F G
G G G H H I I
J J J J K L
M M N N N O
P Q Q Q R S S
T U U V V V V
W X Y Z & ? ! () ~
1 2 3 4 5 6 6 7 8 9 0

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL
DISEÑO GRÁFICO EN

MEXICO



Y UNA PROPUESTA DE ALFABETO
BASADO EN UN ICONO PREHISPÁNICO

Portada de libro



Aplicación del alfabeto en un logotipo de una compañía de aviones

Aplicación del alfabeto en un logo para cine.





Gráfico  Gráfico

MEXICANO

Aplicación del alfabeto en una propuesta de cartel.

Aplicación del alfabeto en un logo para una marca de automóvil; con dos variantes.



Conclusiones

Los objetivos fundamentales que me propuse al principio de este proyecto fueron, realizar una investigación en donde se hablará del desarrollo del Diseño Gráfico en México, alternada a una investigación tipográfica, las cuales me permitieran al final desarrollar un alfabeto basado en un icono prehispánico.

En la investigación del origen y desarrollo de Diseño Gráfico en México, que realice en el primer capítulo, abarque diversas épocas, desde la prehispánica hasta la actual, haciendo un breve recuento por siglo o por etapas importantes, escogiendo arbitrariamente y a mis posibilidades (pues no existen libros que contengan imágenes concretamente enfocadas a este tema en específico), recolecte diversos impresos de diversos tipos, que van desde sellos y códices prehispánicos, libros religiosos, gacetas informativas, periódicos, revistas diversas, ilustraciones litográficas, anuncios comerciales de productos varios, fotografías, calendarios, etc., que me dieron pie para formar la investigación respecto al tema. Cabe destacar que no puse dichos impresos por considerar que fueron los mejores o más destacados de la época, sino por que se ajustaban al fin de la investigación, o, porque eran muchas veces los que pude obtener, dada la dificultad de encontrar tanto información como gráficas para mi investigación.

En esta investigación pude constatar que desde siempre han existido personas que se interesaron por darle al diseño hecho en México, una identidad propia, muchas veces atraídos a la idea de utilizar imágenes prehispánicas y populares.

En algunos casos retomaban algunas partes de el arte prehispánico en otros tomaban tal cual los gráficos y los aplicaban a su trabajo. Muchos de estos hombres se quedaron en el anonimato otros en cambio, pudieron pasar a formar parte de la historia del Diseño Gráfico mexicano, como es el caso de Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma, quienes fueron dos artistas que dedicaron parte de su trabajo al diseño de libros, folletos y volantes, los cuales ilustraban con grabados y tipografías hechos en madera por ellos mismos. Estos dos personajes aportaron con su trabajo al Diseño Gráfico mexicano.

Una aportación de Francisco Díaz de León fue fundar la Escuela de Artes del Libro, institución que contribuyó al progreso del diseño mexicano; en esta escuela se impartían carreras como: Director de Ediciones, Corrector Tipográfico, Encuadernación, Librero y, Publicidad, además aquí se dio un paso importante en la enseñanza del Diseño Gráfico; aunque su campo de acción era básicamente editorial, las carreras que se impartían fueron el origen del Diseño Gráfico actual. Aunque ciertamente fue en los años 60 cuando en México surge la carrera profesional de diseñador gráfico, en la escuela de Artes del Libro se impartía una carrera en la cual se trataba de formar un profesional que tuviera

a su cargo todas las decisiones artísticas y técnicas de una edición, esta carrera era la llamada Director de Ediciones; al que ahora llamaríamos diseñador gráfico.

En esta historia, hubo extranjeros radicados en México que pusieron su trabajo y conocimientos al servicio del diseño hecho en México, generando nuevas corrientes y haciendo escuela, formando a muchos de los diseñadores que les sucedieron, estos extranjeros son: Miguel Prieto, Josep Renau, Vicente Rojo, entre otros.

Rafael López Castro, Peggy Espinoza, Azul Morris, Germán Montalvo, Luis Almeida, son solo algunos de los diseñadores que fueron formados por Vicente Rojo y que se destacaron por su trabajo.

Por otra parte en este recuento de trabajos, menciono la gráfica utilizada entre los años 20 y 40, por la estación de radio XEW, quienes utilizaron novedosos anuncios a color para atraer público a su estación; de esta manera no sólo pudieron generarse radioescuchas, sino excelentes consumidores de los productos nuevos que con el radio expandieron sus horizontes; tal es el caso de las marcas como: Colgate, Mejoral, Picot, Fab, Corona, High Life, etc, naciendo así una nueva forma de hacer que la sociedad comprara cosas tanto necesarias como fútiles; la sociedad de consumo en la cual la publicidad y el diseño encajan de manera perfecta.

En este rubro diferente pero no menos importante, muestro algunos de los calendarios que en los años 40 Jesús de la

Helguera realizó; ilustraciones mexicanistas con motivos prehispanicos y populares, que adornaban sus calendarios logrando un estilo propio, formando nuevas ideas nacionalistas para el pueblo (tan es así que sus calendarios hoy en día siguen vigentes); en estos calendarios se pueden apreciar anuncios que promocionaban productos de varias marcas: cigarrros, refrescos, llantas, autos, etc., innovando en los medios publicitarios.

En los años 60 con las olimpiadas y el movimiento político se generan dos vertientes gráficas que fueron por la juventud de esa época. Por un lado los recién estrenados estidiantes de Diseño Grafico, desarrollaron para las Olimpiadas, carteles, volantes, folletos, señalizaciones, empaque, etc., coordinados por el arq. Pedro Ramírez Vázquez, estos estudiantes de las diversas vertientes del diseño invirtieron su trabajo y tiempo para proyectar imágenes innovadoras, dándole un nuevo impulso al diseño mexicano. Paralelamente a esto el movimiento político del 68 trajo consigo una grafica alternativa, realizada por estudiantes de la UNAM, entre los que destacaron los de la Escuela Nacional de Artes plasticas, gráficas que aunque hechas con pocos recursos y poco colorido eran g´raficas directas, incisivas que se volvieron íconos para las generaciones posteriores.

Así en las épocas siguientes el diseño se diversifico enormemente, en los años 80 con la introducción de la computadora se abrieron campos de acción para los

diseñadores. Ahora encontramos revistas objeto, páginas de internet, diseño de empaque y stands, diseño tridimensional y una amplia gama en la cual se conjugan diversas herramientas que dan resultados innovadores.

Es en todo esto donde encuentre el origen y el desarrollo del Diseño Grafico mexicano, en donde podemos buscar nuestra historia como diseñadores graficos (muchas veces desconocida); en todos estos impresos hechos por hombres visionarios; gracias a lo cual ahora el diseño se ha ramificado, las imprentas y los despachos de diseño generan variedad de trabajos con infinidad de temas, ya que se ha creado una cultura de consumo del Diseño Grafico.

En esta variedad de trabajos la tipografía no ha perdido su importancia a pesar de que la imagen a veces la ha rebasado; es aqui en esta disciplina tipografica en donde he desarrollado mi alfabeto, aunque considere importante darle identidad, para esto decidí basarlo en un icono prehispánico, puesto que siempre he considerado que tiene una riqueza artística especial.

Para llegar a la concretización de el alfabeto considere importante conocer la historia de la tipografía, sus orígenes, desarrollo, fuentes básicas y las sugerencias de algunos autores (en especial de Gerard Blanchard) para construir un nuevo alfabeto, con el fin de que todo este conocimiento me permitiera tener bases para la proyección del alfabeto.

Así el alfabeto arrojado al final obedece el objetivo de ser prehispánico, pues recurrí a varias formas de la cultura azteca para basarme, e implementarlas a él. El alfabeto es originalmente basado en una forma piramidal, haciendo uso del talúd y el tablero, compuesto también por figuras abiertas y cerradas, jugando con los espacios incompletos que deben ser resueltos por Gestalt.

Asimismo funciona como alfabeto, puesto que cada letra no pierde su forma y trazo original, pudiéndose leer tanto en conjunto como por separado, sin dificultad, es un alfabeto realizado únicamente en letras mayúsculas, lo cual lo hace favorable para ser utilizado principalmente en texts de corta extensión que deseen ser resaltados; es primordialmente un alfabeto decorativo.

Su reproducción es sencilla, basándose en la retícula, la cual básicamente es un cuadrado dividido en 8 partes por lado, sobre las cuales hay diversas líneas auxiliares que pasan por puntos de intersección entre los cuadrados, lo cual facilita su reproducción a otras personas, puedo decir que mi alfabeto se proyectó y realizó de manera satisfactoria.

Ambas partes de mi investigación (el Diseño Gráfico mexicano y el diseño tipográfico), son campo fértil sobre las cuales un diseñador puede encontrar un espacio para desarrollar su trabajo, campo que en la Escuela Nacional de Artes Plásticas puede ser explotado para fomentar la exploración hacia nuevas áreas que incrementen los campos

de trabajo para los nuevos egresados de las carreras que se cursan en la escuela; tanto el diseño tipográfico como la investigación enfocada al Diseño Gráfico, que traiga nuevo conocimiento al diseñador, será un crecimiento para el Diseño Gráfico mexicano.

Por otra parte si bien es cierto que hay infinidad de libros sobre el diseño, pienso que no hay suficientes que traten la historia del Diseño Gráfico en México, creo que es un área poco desarrollada, que da para investigaciones amplísimas, desde diversos puntos; el diseño tipográfico es también un campo vastísimo en donde los diseñadores podemos desarrollarnos profesionalmente y al cual tampoco se le da el suficiente empuje para poder llegar a lograr una profesión que sea redituable en México.

cabe destacar que en esta investigación he seguido una línea de acuerdo a mis posibilidades, pero reconozco que esta no es la única vía, y que el campo es más amplio, por lo tanto esta investigación puede servir como base a otra más amplia, más específica y con otro enfoque.

UNA REVISIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO EN MÉXICO

Citas

- 1.-Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México, U.N.A.M., Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, México, D.F. 1988, 119 páginas, p. 67.
- 2.-Cuadernos del México Prehispánico, Dirección de museos, Instituto Nal. de Antropología e Historia, S.E.P., México, D.F., 2a. edición 1974, 36 pags. p. 11.
- 3.-4 siglos de la imprenta en México, una muestra tipográfica mexicana. U.N.A.M., Hemeroteca Nacional, I.I.B., México, 1986, 51 pags. p. 5.
- 4.-Idem.
- 5.-Idem.
- 6.Ibidem.
- 7.-Idem.
- 8.-Idem.
- 9.-Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México, U.N.A.M., Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, México, D.F. 1988, 119 páginas.
- 10.-4 siglos de la imprenta en México, una muestra tipográfica mexicana. U.N.A.M., Hemeroteca Nacional, I.I.B., México, 1986, 51 pags. p. 33.
- 11.-La prensa, pasado y presente de México, 2a. edición, U.N.A.M., Hemeroteca Nal. de México, 1990, 243 pags.
- 12.-4 siglos de la imprenta en México, una muestra tipográfica mexicana. U.N.A.M., Hemeroteca Nacional, I.I.B., México, 1986, 51 pags. p. 35.
- 13.-Catalogo, Exposición de caricatura. Humor y política (1821-1994), Hemeroteca Nal. I.I.B., U.N.A.M., México, D.F., 1994, 37 pags., p. 7.
- 14.-La prensa, pasado y presente de México, 2a. edición, U.N.A.M., Hemeroteca Nal. de México, 1990, 243 pags. p. 51.
- 15.-Treinta siglos de tipos y letras, México, Ed. U.A.M., 1990, 183 pags. p. 163.
- 16.- Idem.
- 17.-Idem.
- 18.-Idem
- 19.-La prensa, pasado y presente de México, 2a. edición, U.N.A.M., Hemeroteca Nal. de México, 1990, 243 pags.
- 20.-Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México, U.N.A.M., Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, México, D.F. 1988, 119 páginas. P. 134.
- 21.-Idem.
- 22.-Revista Somos Uno X.E.W. 70 aniversario. Artículo «Comercialización, y ahora... un mensaje de nuestros patrocinadores», revista mensual. Ed. Televisa, S.A. de ac.v., México, 1988, p. 11.
- 23.-Medina, Cuahutémoc, Diseño antes del diseño, M.A.M., México.
- 24.-Idem.
- 25.-Idem.
- 26.-Revista Somos Uno X.E.W. 70 aniversario. Artículo «Comercialización, y ahora... un mensaje de nuestros patrocinadores», revista mensual. Ed. Televisa, S.A. de C.V., México, 1988, p. 63.
- 27.-Cronos y cromos, Alfonso Morales Carrillo «Del año y sus arreglos. Calendarios mexicanos», Fundación Cultural Televisa, A.C., México, 1993, 36 pags.
- 28.-Medina, Cuahutémoc, Diseño antes del diseño, M.A.M., México
- 29.-Idem.
- 30.- Rojo, Vicente, Cuarenta años de Diseño Gráfico, Ediciones E.R.A.; México, 1990, 78 pags.
- 31.-Idem.
- 32.-La gráfica del '68. Homenaje al movimiento estudiantil. Ed. E.R.A., México, D.F. 1988, p.6.
- 33.- Revista de Diseño. Diseño, Arquitectura, arte, Año 4, No. 19, 1998, p. 23.
- 34.- Toussaint, A. Resúmen Gráfico de la Historia del arte en México, 1885, 211 pags., p. 172.
- 35.- Fernández, Justino, Estética del arte mexicano, U.N.A.M.; México, 1990.
- 36.-Idem.
- 37.-Medina, Cuahutémoc, Diseño antes del diseño, M.A.M., México.
- 38.- Solomon, Martin, El mejor Diseño Gráfico en América Latina, R.C. Publication. Inc. New York, 1995.
- 39.-Revista Matiz. Matiz Gráfico de diseño internacional, No. 8, 1997, p. 33.

Bibliografía General

LIBROS:

Blackwell, Lewis, La tipografía del Siglo XX., Ed. G.G., México. 1992, 254 páginas.

Blackwell, Lewis, La tipografía del Siglo XX, remix, Ed. G.G., Barcelona, España, 1998, 165 páginas.

Blanchard, Gerard, La letra, Ediciones Ceac, Barcelona, España, 1988, 295 páginas.

Catálogo. Exposición de caricatura. Humor y Política (1821-1994), Hemeroteca Nacional, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, U.N.A.M., México, D.F., 1994, 37 páginas.

Cronas Y Cromos, Alfonso Morales Carrillo. «Del año y sus arreglos. Calendarios mexicanos». , Fundación Cultural Televisa, A.C., México, 1993, 36 páginas.

Cuatro siglos de imprenta en México, una muestra tipográfica mexicana, U.N.A.M, Hemeroteca Nacional, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, 1986, 51 páginas.

Cuadernos del México Prehispánico, Dirección de museos, Instituto Nal. de Antropología e Historia, S.E.P., México, D.F., 2a. edición 1974, 36 páginas.

El mejor Diseño Gráfico en América Latina, R.C. Publication, Inc., New York, 1995

Enciso, Jorge, sellos del antiguo México, ed. innovación, México 1974, 153 páginas.

Fernández, Justino, Estética del arte Mexicano, Coatlicue, el retablo de los dioses, México, U.N.A.M., 1990.

Flores, plantas y motivos prehispánico, serie de información gráfica. Archivo General de la Nación, México, D.F., 1979.

García Valades, Adrian, Los aztecas, sala mexicana, Museo Nacional de Antropología, México, G.V. editores, S.A. de C.V. 5a, edición 1989, 36 páginas.

BIBLIOGRAFIA

Gendrop, Paul, Compendio de arte prehispánico, Editorial Trillas, Col. Linterna Mágica, México, 1990, 201 páginas.

Iturbe, Roberto y Tellez Eduardo, Marcas, símbolos y logos en México, Ediciones Sn. Jorge, México, 1987.

La gráfica del '68. Homenaje al movimiento estudiantil. Ediciones Zurda, Claves latinoamericanas. El Juglar. 2a. edición, México, D.F., 1988, 119 páginas.

Martín, Ricardo, Historia de México, Navarra, España, Ed. Salvat, Volumen III, fascículo 42, 1974.

Martínez Leal, Ma. Luisa, Treinta siglos de tipos y letras, México, Ed. U.A.M., 1990, 183 páginas.

Medina, Cuahutémoc, Diseño antes del diseño, México, Museo Carrillo Gil.

Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México, U.N.A.M., Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, México, Palacio de Minería, 1a. edición, 1981, 186 páginas.

Orlas, cenefas y motivos prehispánicos, serie de información gráfica, Archivo General de la Nación, México, D.F., 1979.

Rojo, Vicente, Cuarenta años de Diseño Gráfico, Ediciones ERA, México, 1990, 78 páginas.

Ruiz Castañeda, Ma. del Carmen, La prensa, pasado y presente de México, 2a. edición, U.N.A.M, I.I.B., Hemeroteca Nacional de México, México, 1990, 243 páginas.

Solomon, Martin, El arte de la tipografía, introducción a la Tipo. icono. grafía., ED. Tellus, Madrid, España, 1988, 237 páginas.

Tibol, Raquel, Gráficas y neográficas en México, S.E.P., U.N.A.M, México, D.F., 1987, 299 páginas.

Tipografía. Ed. G.G., Barcelona, España, 1988, 79 páginas.

Tubaro, Antonio e Ivana, Tipografía, estudios e investigaciones, Universidad de Palermo, Librería Técnica CP67, Milán , Italia, 1994, 95 páginas.

Westheim, Paul, Ideas fundamentales del arte prehispánico en México. F.C.E., México-Buenos Aires, 1975, 285 páginas.

REVISTAS:

Q. Creación y Cultura. Revista internacional de arquitectura, artes, diseño. "El diseño en la XIX Olimpiada. Entrevista al Arq. Pedro Ramírez Vázquez". p. 11. Revista publicada cada 2 1/2 meses. Año 1. Número 1. Julio Agosto de 1999. 100 pags.

Revista DeDiseño, diseño, arquitectura, arte. Artículo: «A treinta años de un nuevo diseño mexicano», Daniel Glz. y Paulina Calderón, México, D.F., ediciones Malabar S.A de C.V., No. 19, Año 4, 1998, 47 páginas.

Revista MATIZ, matiz gráfico del diseño internacional, Artículo: «Una semblanza del movimiento retro», Ronald Labuz, publicación mensual, Ed. Print Link, S.A de C.V. México, D.F., 1997, No. 6 Año I, volumen I, 60 páginas.

Revista MATIZ, matiz gráfico del diseño internacional, Artículo: «EMIGRE, evolución de un proyecto», Nacho Peón, publicación mensual, Ed. Print Link, S.A de C.V. México, D.F., 1997, No. 8 Año I, volumen I, 60 páginas.

Revista SOMOS uno, X.E.W. 70 aniversario. Artículo: «Comercialización. «Y ahora... un mensaje de nuestros patrocinadores». Revista mensual. Ed. Televisa, S.A. de C.V., México. D.F. 2000, Año II. Número 199, 103 páginas.

TESIS:

Margarita M. Leal Gaytán, reflexiones en torno al diseño de alfabeto y una propuesta tipográfica con rasgos mayas. México 1994, 160 páginas.