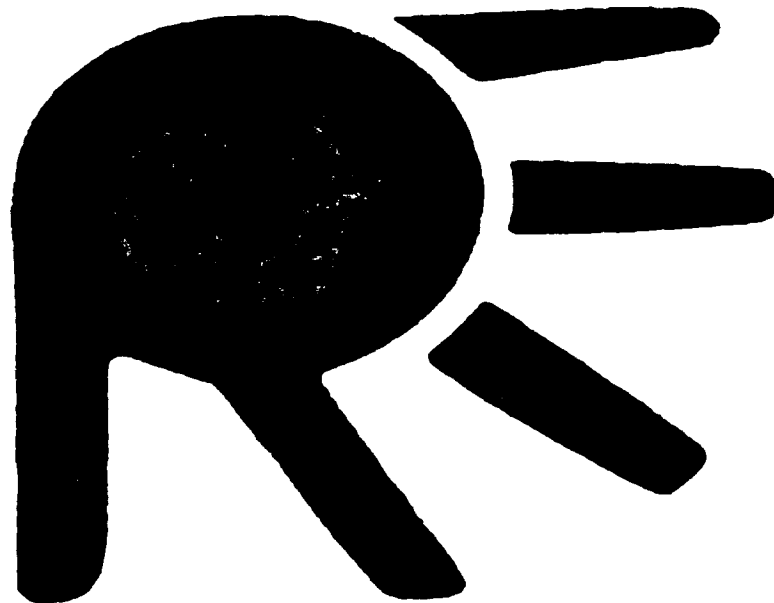


Escuela Nacional de Artes Plásticas

26

En busca del artista...
encontré al hombre



TEJIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ramiro Romo
pintor, innovador y rebelde

Daniela Graniel Rosado
Licenciada en Comunicación Gráfica

México, 2002



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.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**"En busca del artista...
encontre al hombre"**

(Ramiro Romo pintor,
innovador y rebelde)

Tesis que para obtener el título de:
Licenciada en Comunicación Gráfica

PRESENTA

Daniela Graniel Rosado



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION**

**ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.**

Director de Tesis: Lic. Adrián Flores Montiel

México, D.F., 2002

**En busca del artista...
encontre al hombre**

Ramiro Romo
pintor, innovador y rebelde

Director de Tesis:

Lic. Adrián Flores Montiel

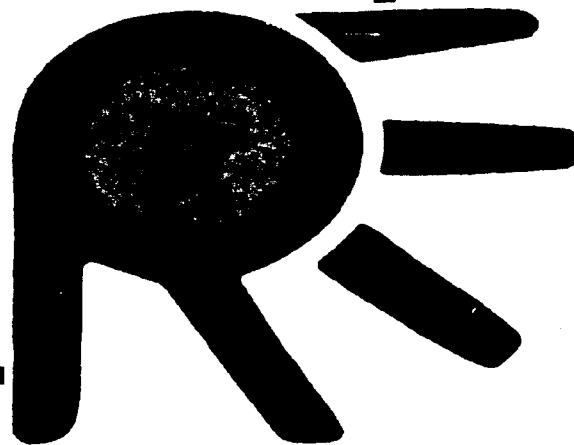
Jurado:

Lic. Cuauhtémoc García Rosas

Mtra. Florida I. Rosas López

Lic. Alfonso Escalona López

Lic. José Luis Acevedo Heredia



Dedicatoria

A quien me lo ha dado todo,
vida, amor, principios y fuerza.

A quien me enseñó, enseña y sigue sorprendiéndome...

Agradecimientos

A mi mamá, por darme las herramientas necesarias para enfrentarme a la vida.

Al Mtro. Ramiro Romo por su talento, tiempo y dedicación.

A mi director, Adrián Flores, por sus enseñanzas y consejos.

A mis sinodales, Florida, Cuauhtémoc, José Luis y Alfonso por su valiosa intervención en este proyecto.

A mis ángeles guardianes, Eli y Vicky, por estar siempre a mi lado.

A mis abuelitos, Gaty y Mamamau, por su apoyo y cariño.

A mi familia, Gela, Toño, Angie y Tony, por su insistencia y preocupación para que finalizara este proyecto.

A mis hermanas, Elda, Dana y Lilia, por creer en mí.

A Abril y Tamara por ser parte importante en mi vida.

A Elias y Fer por su buen humor.

A Vickie y Don Candos por abrirme las puertas de su hogar permanentemente.

A Pera y Laura, por su espíritu generoso y alma dicharachera.

A Tencha y Luis por los cimientos de mi educación.

A Sandy por toda su ayuda y paciencia.

A Jorge, Liliana y Memo por su disposición.

A mis amigos de Vallarta (Tenchita, Luisillo, Adri, Tyler, Víctor, Gibran, Jorge, Marco, Abel y Fede) por compartir conmigo una época inolvidable.

A mis amigos, del club de Pinky (Pepe, Alex, Amós, Angeli, Ricardo, Jorge y Cris) por su sensibilidad y amistad incondicional.

A mis amigos de la ENAP (Arturo, Clau, Arge, Erik, Dulce, Liliana y Ceci) por haber hecho de mi estancia en la universidad una experiencia increíble.

A todas aquellas personas que son significativas en mi vida: **gracias** por andar conmigo el camino.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: Conociendo al artista	
1.1 Pintando a Ramiro Romo	5
1.2 Proceso artístico evolutivo	9
1.3 ARTESKEMA: Un estilo propio	13
Capítulo 2: El trabajo editorial	
2.1 Implicaciones y complicaciones de hacer un libro	27
2.2 El editor: quién es, qué hace y con quién se relaciona	34
2.3 El libro y el libro de artes visuales	42
Capítulo 3: Delineando el diseño editorial	
3.1 El diseñador, el diseño editorial y el libro	49
3.2 Diseñando un libro	54
3.2.1 Formato, márgenes y espacios en blanco	54
3.2.2 La retícula, ancho de columna e interlineado	56
3.2.3 La tipografía	58
3.2.4 La composición	61
3.3 Aspectos materiales y técnicos	66
Capítulo 4: Propuesta gráfica	
4.1 En armonía perfecta: editor, diseñador y libro de arte	73
4.2 Describiendo por partes las partes	74
4.3 Generación y degeneración de ideas	75
4.4 Descubriendo la propuesta gráfica	77
4.4.1 Formato	77
4.4.2 Márgenes	80
4.4.3 Caja tipográfica	83
4.4.4 Tipografía	84
4.4.5 Foliación	87
4.4.6 Integración de los elementos	88
4.5 Primera impresión: portada y contraportada	89
4.6 Dummy	93
Conclusiones	95
Bibliografía	99

Introducción

Se dice que uno estudia una carrera profesional para "ser alguien en la vida" (como si no hacerlo nos redujera a un nivel inferior). Para mí, estudiarla fue un reto y una satisfacción personal. Sobre todo, habiéndola efectuado en mi amada Universidad Nacional. A lo largo de los cuatro años que duró mi estancia ahí, aprendí, cuestioné y desarrollé mis capacidades y gustos con respecto a la comunicación gráfica. Esta experiencia culmina con la realización de una tesis. Una tesis que propone y que me dió la oportunidad de descubrir la facilidad que tengo para escribir más que para dibujar o incluso diseñar; y de estas reflexiones y limitaciones surge mi inquietud de hacer la tesis sobre diseño editorial, pues representa la posibilidad de poder escribir, explotando mis ideas e intereses... (pero intereses sobre quien o que), sin olvidar la propuesta gráfica. Así que, después de darle vueltas al asunto, decidí hacer un pequeño homenaje a un gran hombre: Ramiro Romo Estrada, a quien conocía de tiempo atrás por azares del destino. ¿Por qué es un gran hombre? Bueno pues...porque resulta que el Maestro Ramiro Romo, artista plástico muy prolífico poco conocido y reconocido no cuenta, hasta el momento, con ningún testimonio impreso de su obra. Primer atractivo y reto para el proyecto. Es una persona culta, experimentada y creativa pues es bien sabido que el artista siempre tiene la inquietud de crear y de plasmar sus emociones y sentimientos. Estudió en la Esmeralda y fue entonces cuando decidió que debía ser muralista. Esta decisión lo llevó a convertirse en espía de los tres grandes, para que finalmente José Clemente Orozco lo acogiera como su protegido. Pasado el tiempo y después de haber logrado su objetivo y manejado la técnica a la perfección; Ramiro Romo decidió una vez más que ya no quería ser muralista por cuestiones ideológicas, burocráticas y políticas...comenzando así, la búsqueda por un estilo propio. Su obra es básicamente pictórica aunque tiene escultura también.

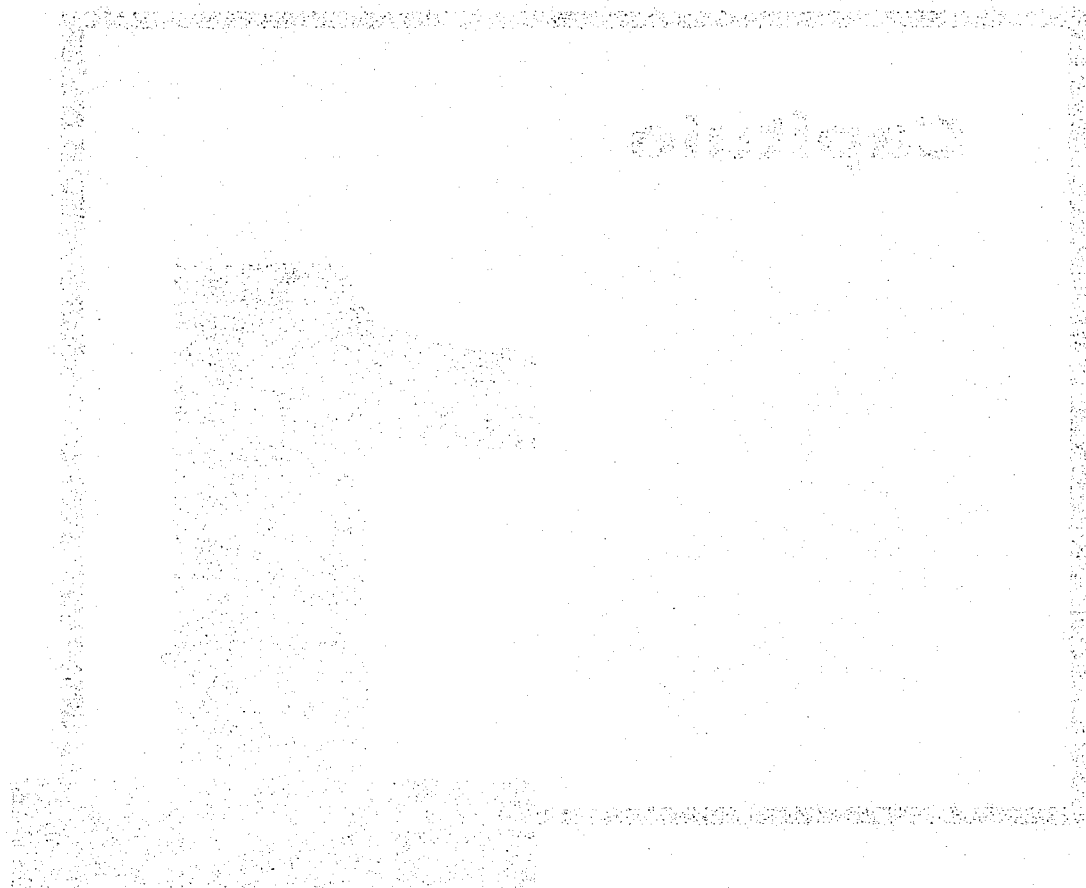
Su valor es el estilo que encontró y con el que trabaja desde hace ya mucho tiempo. Figurativo pero sintético, Ramiro Romo plasma en lo que pinta las emociones de quienes retrata y la esencia de las cosas. Creador e inventor, de nuevas vidas, nuevas técnicas y de un nuevo lenguaje. Ramiro Romo es un ser extraordinario, dadivoso y sabio. De ahí mi interés por diseñar un libro de arte que muestre parte de su obra y dé a conocer fragmentos de su vida desde un punto de vista anecdótico y coloquial escrito por mí.

Así pues, hacer la tesis se convirtió más en un capricho personal que en un proyecto comercial. Consideré indispensable hacer un libro sobre el hombre que tanto me ha enseñado, que me ha asombrado y que me abrió las puertas de su alma para la realización de este proyecto. No materializarlo hubiera sido una estupidez y no compartirlo un acto de egoísmo. Por ello, **diseñar y editar un libro de arte es el objetivo principal de esta tesis tomando como pretexto al hombre y al artista.** Para lograrlo fue necesario aplicar de manera práctica todos mis conocimientos tanto de diseño como de diseño editorial y utilizar todas las herramientas para hacer un trabajo gráfico satisfactorio. Por lo tanto, lo primordial es diseñar un sistema reticular versátil, escoger una tipografía apropiada, integrar todos los elementos en una composición armónica; todo esto, soportado en un papel idóneo, considerando la mejor opción de impresión para obtener un resultado funcional y estético; que guarde concordancia y equilibrio como y con la obra del artista. Todo ello debe hacerse bajo minuciosas y laboriosas fases de edición; con sus implicaciones y complicaciones, que involucran a diferentes especialistas que trabajan en equipo con un mismo fin bajo las instrucciones de un solo hombre: el editor (sobre quien recae la responsabilidad completa del trabajo de principio a fin y cuyo reto es producir un libro que denote la calidad y calidez no sólo del artista sino también del ser humano). En este caso, la que presenta, escribe y propone es también el editor y diseñador, quien sin más acepta el reto, alcanza el sueño y concretiza el anhelado proyecto...

Capítulo

1

Conociendo al artista



1952

1.1 Pintando a Ramiro Romo

Sin duda los seres humanos somos consecuencia de una serie de acontecimientos que nos marcan desde antes de nacer; y son éstos los que nos forman, deforman, forjan y debilitan para poder no sólo vivir sino sobrevivir en el mundo que nos rodea. Así pues, aunque seamos el hoy y el ahora, somos también un ayer pasado y un mañana incierto. Como cualquier ser viviente nacemos, crecemos, nos reproducimos para finalmente morir. Entonces nos preguntamos si morir es el fin o el comienzo, si es el fin nos aterrorizamos, si es el comienzo nos esperamos... pero alguien dice por ahí:

"Nací para morir, mientras me voy a divertir; pintando... Todo se queda, nada nos llevamos, perdura más lo que dejamos."

...palabras de un hombre que hace lo que le gusta, se renueva cada vez que pinta y que coincidentemente nació un dos de noviembre... hombre sensible, perceptivo, delirante. Sencillamente artista.



Ramiro Romo Estrada nace el 2 de noviembre de 1919 en San Juan de los Lagos, Jalisco. Es el segundo de ocho hermanos. Educado bajo una mano conservadora es enviado a estudiar la primaria a una escuela marista; donde los descubrimientos y teorías científicas eran rotundamente negados y la amenaza de irse al infierno era lo cotidiano. Ramiro odiaba sus libros FTD por contener puras mentiras, las matemáticas no eran su fuerte y el español mucho menos (y es que el acento español del profesor no ayudaba en lo absoluto; es por eso, quizás, que desde 1959 eliminó de sus escritos las letras C, H,

Q, V, W, Y, y Z.) No le gustaba estudiar, era inquieto y además se distraía dibujando en el pupitre; obteniendo siempre el mismo resultado: año escolar no aprobado. Por lo que, desde que empezó la primaria y hasta ingresar a la secundaria sus veranos fueron siempre iguales: estudiar, estudiar y estudiar. Sin entusiasmo y sin gusto por supuesto, pero no le quedaba de otra pues mamá siempre estaba allí, ayudando, apoyando y regañando. (La figura materna para Ramiro Romo es muy fuerte, importante e imponente. La madre es refugio, sacrificio, abnegación; es preocupación, es orden y órdenes.)



6

En el sexto año de primaria, para la ceremonia de clausura, Ramiro fue escogido de entre todos los alumnos de la escuela para cantar con el acompañamiento de una pequeña orquesta. Ensayos exhaustivos, esfuerzo inhumano, e incluso la ingestión de pinole para afinar la voz, fueron el precio que el niño tuvo que pagar para protagonizar el gran evento. El día llegó y sin más Ramiro amenizó la ceremonia, escuchó aplausos y los nombres de los compañeros que obtenían su certificado y tras cantar "El Saboyano" se dio cuenta que algo faltaba... oír su nombre. Con un coraje marca diablo, la desilusión de no haber sido reconocido y con el corazón destrozado, Ramiro salió de la escuela para nunca volver. Esto por supuesto, acarreaba grandes consecuencias pues difícilmente sería aceptado en algún colegio sin certificado. Pero mamá siempre protectora y preocupada habló con los jesuitas del Instituto de Ciencias; lloró, imploró y suplicó y finalmente Ramiro fue aceptado en la secundaria.

Consciente del sacrificio realizado por su madre decidió cambiar de actitud con respecto al estudio y se comprometió a echarle ganas. La intención duró poco pero al menos en las materias que le gustaban como: geografía, historia universal, historia de México y zoología no

le iba mal, no así en matemáticas y español que siguieron siendo su coco por la cantidad de reglas y fórmulas a memorizar (pues es un rebelde que no comulga con lo que le imponen) y por los recuerdos amargos que tenía de su estancia con los maristas. Los maestros de las materias que no le gustaban, lo separaban del grupo, ya fuera que lo sentaran junto a ellos o lo dejaran parado junto a la puerta. Pues no había de otra más que aprender bajo el axioma de: "la letra con sangre entra". Un día el director del Instituto, el Padre Martínez, alias "el badajo" encontró a Ramiro parado en la puerta; lo llamó y lo llevó a su oficina y le preguntó que qué pasaba con él, por qué se comportaba así, qué si no apreciaba lo que su madre había hecho por él, ... y fue entonces cuando Ramiro se reveló: **a mí lo que me gusta es dibujar**. El P. Martínez reaccionó de manera positiva e hizo un trato con el muchacho; los jueves en vez de ir a clase de Deportes (que le encantaba pues era muy bueno metiendo goles), iría con uno de los coadjutores (ayudantes de los padres pero que no ofician) del Instituto para dibujar. Comenzó con lápiz conté. A partir de entonces su actitud cambió radicalmente hacia todo lo que le rodeaba, incluyendo la escuela. Logró pasar la secundaria a duras penas, pero lo más relevante de este período de su vida fue que el P. Martínez le fomentó y desarrolló su vocación. Al cumplir los dieciocho años de edad, dejando atrás sus épocas de mal estudiante, llegó a México en tren con toda su familia, excepto su padre, quien estaba escondido debido a que era un perseguido del gobierno por ser un ferviente activista durante la guerra cristera (Movimiento social que surge como consecuencia del conflicto entre el Estado y la Iglesia; estrictamente popular y apolítico en el sentido de que, aunque estaba dirigido en contra del gobierno, no pretendía desestabilizarlo, sólo pretendía salvaguardar el culto a la religión y sus intereses. Estalla en 1927



y culmina en 1929.) Era tal su activismo que fue declarado por Lombardo Toledano el reaccionario más peligroso de México. Una casa de huéspedes en la calle de Tlaloc cerca de la Normal Superior para Maestros albergó a la familia Romo Estrada que se había quedado sin nada al ser despojada de sus propiedades y perder los ranchos de Mamá Lola de Alba (su abuela paterna, descendiente de la célebre modelo que posó para Goya, en La Maja Desnuda).

Con una situación económica apretada, Ramiro se vió en la necesidad de buscar trabajo para ayudar en casa. Consiguió uno en la United Fruit, que consistía en cuidar las pencas de plátano mientras eran transportadas de Tabasco a Laredo. Trayecto aburrido y cansado, pero que valía la pena recorrer cuando podía ir a las tiendas de 5 y 10 centavos del otro lado y comprar juguetes y dulces para sus hermanos. Cuando la situación mejoró Ramiro pudo pensar en reanudar sus estudios, pero había un inconveniente: no contaba con identificaciones ni papeles oficiales por ser "perseguido político", debido al fanatismo religioso de su padre. Entonces junto con sus amigos con quienes compartía la misma situación de pertenecer a familias venidas a menos y perseguidas, que huyeron a la capital en busca de oportunidades de trabajo y estudio; se vieron en la necesidad de recurrir a falsificadores para tener sus certificados de primaria y secundaria y poderlos presentar en la Facultad de Comercio de la Universidad (que se encontraba en las calles de Bolívar y República de Uruguay); y ser admitidos al primer año de la Licenciatura de Contaduría Pública y Auditor. Todos entraron y a los 21 años (a mitad de la carrera) Ramiro Romo renunció a los números y los cambió por lápices y pinceles; en pocas palabras decide satisfacer su pasión...

1,2 Proceso artístico evolutivo

No fue difícil encontrar donde desahogarla pues cerca de la Facultad de Comercio se encontraba la recién abierta Escuela Libre de Arte y Publicidad, dirigida por el Mtro. Ricardo Bárcenas, a quien habían corrido de la Academia de San Carlos por iniciativa de Diego Rivera quien fue nombrado director. Al llegar Ramiro a la ELAP le externó al Mtro. Bárcenas su interés por el dibujo y por el arte, éste lo escuchó detenidamente y le dijo que antes de ingresar tendría que hacer un dibujo para demostrar su talento y le dió una tabla, un lápiz, una hoja de papel marquilla y un borrador. Lo llevó a un salón donde había caballetes, bancos, restiradores, alumnos acomodados en semicírculo y donde junto al ventanal posaba sin pudor ni tapujos una mujer desnuda!. Ramiro Romo al verla se quedó paralizado, ruborizado y nervioso (era la primera vez en su vida que veía a una mujer sin ropa alguna pero no sería la última.) El Mtro. Bárcenas al percibir la emoción y desconcierto del muchacho lo llevó a otro salón de donde sacó un modelo de yeso de una mujer sin cabeza, sin brazos y sin piernas. Ya calmado y concentrado Ramiro pudo dibujar sin problemas y el director reconoció sus facultades dándole carta abierta para entrar y una lista de material. Ramiro pagó su inscripción, un mes de colegiatura por adelantado y la certeza de que aprendería arte por tres años (tiempo que duraba la carrera).

Sus maestros fueron el escultor colombiano Rómulo Rosso, el acuarelista Pastor Velázquez, el mejor según su opinión, y el extraordinario dibujante y director de la ELAP Ricardo Bárcenas, entre otros. Entre sus condiscípulos se encontraban Gustavo Alanís



(acuarelista), Alberto Beltrán (grabador), Mario Mota (dibujante) y Miguel Soto Soria (museógrafo).

El Mtro. Ricardo Bárcenas murió cuando Ramiro aún era estudiante de la institución y, claro, al morir la cabeza se generó una gran confusión y un gran alboroto para designar al nuevo director y la ELAP cayó en un período de política grotesca y dolosa. Ramiro quien siempre se mantuvo ajeno a este tipo de situaciones, se salió para incorporarse a la recién fundada Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda" donde también tuvo la oportunidad de convivir y aprender de maestros como: Diego Rivera, Frida Kahlo, Carlos Orozco Romero, María Izquierdo y Jesús Guerrero Galván.

Para entonces Ramiro trabajaba en la mañana en la Secretaría de Salubridad y en el Instituto de Enfermedades Tropicales como dibujante y después también como fotógrafo. Trabajando jornadas de todo el día, sólo le quedaba tiempo por las noches para ir a dibujar a "La Esmeralda" y leer los libros de perspectiva, composición, color, teoría e historia del arte que compraba en sus pocos ratos libres. Con el firme propósito de dominar la técnica y ser muralista Ramiro Romo ganó un concurso organizado por el Banco de México que

otorgaba un espacio dentro del Club Deportivo Chapultepec (Mariano Escobedo No.665, Polanco.) y mientras sus condiscípulos eran ayudantes de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros (quienes tenían acaparados las paredes públicas); él tenía ya un gran proyecto a desarrollar para brillar con luz propia. Pero como siempre sucede y es de esperarse, un grupo de muralistas de la segunda generación le hizo grilla a Romo arguyendo al arquitecto del Club, Gonzalo Garita, que Ramiro Romo no era nadie, que era inexperto y que como era posible que le hubieran cedido

ese espacio tan importante. El arquitecto para evitarse problemas despachó al joven artista.



Romo ya tenía terminados dos tramos del gran mural y con la impotencia como compañera decidió pedir la opinión de un experto: nada más y nada menos que de Don José Clemente Orozco, quien al escuchar lo acontecido al muchacho le preguntó: ¿qué pintas tan mal? A lo que Ramiro hábilmente contestó: juzgue usted mismo, lo espero mañana a las nueve en el Club. Al estar contemplando Orozco la obra elogió al artista destacando el manejo de los colores, la composición y su perspectiva... sin saber que atrás de él se encontraba el licenciado Carlos Novoa director en ese momento del Banco de México (y quien asignaba los dineros al club.)

Fue entonces cuando éste le pidió al maestro Orozco pusiera por escrito todo lo que había dicho acerca de Ramiro Romo pidiéndole que una vez teniendo la recomendación del muralista lo fuera a ver a su oficina. Sin perder el tiempo Ramiro se apareció en el taller de Orozco, quien sin problema alguno le dió una carta que posteriormente entregaría a Novoa no sin antes enseñarle el proyecto del mural. Novoa quedó satisfecho con la obra del pintor y sólo le hizo la petición de quitar al Gral. Scott y a su bandera norteamericana del mural. Al día siguiente Ramiro se presentó ante el arquitecto con la carta* y le dijo que ahora el problema ya no era con él sino con el mismísimo Maestro José Clemente Orozco. Así pues, volvió a su lugar de trabajo. Un día, mientras Ramiro trazaba una figura se apareció Francisco Zúñiga (quien anteriormente había "grillado" en su contra), le pidió lo propusiera para hacer una escultura en el nuevo y moderno club, a cambio de mantener controlados a sus "amiguitos"; y así sucedió. Ramiro pudo sin percance alguno terminar en un año el gran proyecto: "Pasado, presente y futuro del deporte en México" (1949. Pintura mural al fresco. 92 m2.) sucesor del primer proyecto que fuera destruido: "Triunfo del deportista" (1948. Vinelite s/aplanado de cal. 12 m2.)

* Se anexa dicha carta al final de este capítulo.

En un México competitivo y con muchos artistas talentosos, el trabajo no faltaba pero tampoco sobraba y mientras que unos presumían lo que hacían Ramiro Romo mantenía un bajo perfil sin bullicio ni publicidad, sin autopromoción ni fanfarronadas lo que dice le permitió trabajar sin problemas y activamente.

Gran parte de la obra mural de Ramiro Romo fue realizada para particulares... muros de ópticas, hospitales, casas, laboratorios, almacenadoras, tiendas de autoservicio, calles, hoteles, iglesias, aunque también realizó trabajos para el sector público como hacienda y ferrocarriles además del Museo de Antropología e Historia. Su técnica varía desde pintura mural al fresco, temple s/ celotex, vinelite s/ aplanado de cal, vinelite s/ fibracel, además de manejar el mosaico veneciano, bajo relieve, esgrafiados, óleo, relieve en madera, talla en piedra, relieve en bronce, acrílico s/ lona de triplay; hasta vitrales emplomados.

12



1.3 ARTESKEMA: Un estilo propio

Reconociendo que la obra por encargo es apta para comer pero esclavizante para la independencia creativa Ramiro Romo decide no hacerla más. Pero ¿qué seguiría entonces?... interrogante que se despejó cuando en un viaje a Europa unos alemanes comenzaron a preguntarle sobre las culturas mesoamericanas; fue entonces cuando el artista mexicano se dio cuenta que su conocimiento sobre ellas era escaso, y sintió gran vergüenza. Pero eso no fue todo sino que a partir de ese momento supo que la respuesta a su independencia creativa radicaba justamente en el estudio de aquellas culturas en sus sellos y esquemas. Sin embargo, quitarse todos los estigmas del academicismo sería un largo y complejo proceso. En este punto y bajo la idea firme de cambiar de estilo, Ramiro Romo comenzó a estudiar y estudiar, empezando por el hombre de Tepexpan. Recorrió diferentes lugares donde se encontraban pinturas rupestres y esgrafiados sobre piedra, emprendió un viaje desde el norte de la República hasta el sur, pasando por el bajío y el altiplano mexicano visitó la mayoría de las zonas arqueológicas de nuestro país y observó con detenimiento las características de las diferentes culturas: la olmeca, mixteca, zapoteca, huasteca, papanteca, masahua, tolteca, maya, mexica, causándole la mayor admiración e impresión la cultura teotihuacana. Aprender de todas estas culturas por medio de la observación y minucioso estudio le llevó a Ramiro Romo cuatro años, en los que siguió produciendo, experimentando y enseñando. Todo lo complementó con libros en los que descubrió la esquematización de los sellos y pintaderas mesoamericanas y se dijo: *"Aquí están los verdaderos maestros de la línea, del relieve, del espacio y del color"*.

Se dejó influenciar por estos objetos y a partir de 1955 inició una investigación exhaustiva de las diferentes culturas del planeta. Abarcó desde las pinturas de Altamira hasta las de nuestros días, valorando así nuestras raíces que no tenían nada que envidiarle a las manifestaciones artísticas de las civilizaciones antiguas. Además de su pasión por el arte y sobre todo por la pintura, Ramiro Romo tenía otras pasiones tales como las mujeres, el vino y el



montañismo y todas siempre se integran a su pintura. Las mujeres son fuente de inspiración, son objeto de apreciación, son tema de obra pero sobre todo son deseo. El vino es fundamental para la relajación para el autoapapacho y el disfrute. Finalmente, el montañismo es parte fundamental dentro de sus procesos creativos. Le gusta caminar en el campo y las montañas nevadas; llegar a la cumbre es el reto y objetivo, pues una vez ahí contempla su entorno y regresa con el propósito de registrar con cuenta pasos, brújula, altímetro, barómetro sus recorridos y con el lápiz y papel sus observaciones. Regresa optimista y solitario como cuando partió, pero es su tiempo y lo disfruta. El Popo y el Ixtla son grandes amigos de Ramiro Romo Estrada.

Desde 1970, Ramiro Romo dedica 4 horas diarias durante los 365 días del año a la investigación pictórica para tratar de descubrir dónde se inicia el proceso creativo-artístico. Recordó que al principio del arte pictórico el punto, la línea y el plano eran los elementos clave y que no había perspectiva ni volumen; queriendo regresar a los orígenes de la bidimensión de los códices e integrando sus estudios y observaciones sobre las civilizaciones mesoamericanas; Ramiro Romo empezó a bocetar y bocetar, tratando de dejar en el pasado la influencia del academicismo y concretamente del volumen y la perspectiva. No era tarea fácil deshacerse de las enseñanzas tradicionales... pero un día después de extenuantes días de trabajo

descubrió que con la línea podía eliminar el volumen, no así la perspectiva... y en otra ocasión por la noche cuando observaba una hoja de papel en blanco divisó una figura de entre los diferentes tonos de blanco de la misma y la trazó. Así dió respuesta a su pregunta: el arte y su proceso inicia cuando uno percibe las formas para después resolverlas en figuras por voluntad. Concluyó además que: **el arte es mentalmente un propósito y materialmente la obra concreta** que se obtiene como resultado de la percepción del mundo que nos rodea.

Así pues, la línea es, desde entonces, elemento imprescindible en la obra de Ramiro Romo quien empezó a jugar con los grosores de la misma para matizar y transformar. Tenía ya resuelta la línea y el grosor en su nuevo estilo pero sólo manejaba un color, y por monótono que esto nos pudiera parecer, a Ramiro le permitió develar que siempre después de un oscuro sigue un claro y después de un claro un oscuro y que inevitablemente se pueden representar formas y figuras ante esta dualidad. Luego concibió que el origen del esquema es no poner entre líneas tonos y entender el concepto de "espacio vacío". Posteriormente al espacio vacío interior le agregó color y se hizo consciente que la línea negra es un puente entre el color interno y el blanco externo. Descubrió también que esa línea negra equilibra a los colores opuestos.

Una vez develados y revelados estos principios Ramiro Romo empieza a esquematizar lo que quiere representar, quitándose la influencia de los fundamentos tridimensionales para representar, bidimensionalmente, objetos con volumen. Quedando solamente pendiente la tarea de trabajar continuamente para llegar a una síntesis de expresión satisfactoria. Habiendo encontrado la armonía y sabiendo carpintería lo único que le faltaba a Ramiro Romo era



acertar en el formato ideal. Siempre perseverante se dispuso a estudiar la proporción de Leonardo Da Vinci, la sección aurea, y las proporciones utilizadas por los mesoamericanos. Posteriormente, partió del cuadrado (figura estática) creando un sistema modular versátil. Descubrió la perfección de la relación 1:2 donde la armonía de la dualidad una vez más se hace patente.

Por lo que hoy en vez de trabajar con 16 tamaños diferentes lo hace sólo con cinco: 20 x 20, 30 x 40, 40 x 60, 60 x 40 y 60 x 60 centímetros. Estos formatos le permiten guardar una excelente proporción con el formato de: los visores de las cámaras fotográficas, las pantallas de las computadoras y una hoja tamaño carta. Además le permiten producir construcciones modulares verticales, horizontales, seriales y piramidales que pueden ser integrados en la arquitectura.

Como todo artista, sensible, perceptivo, temperamental y humano Ramiro Romo necesita un tiempo y espacio para trabajar. Pero encontrarlos no es fácil y menos en un mundo donde existen tantos distractores. Por ello, desde que se inició en la pintura buscó SU lugar y momento. Al principio trabajaba en su casa en un cuarto; pero siempre había interrupciones por lo que constantemente tenía problemas. Luego rentó un cuarto de servicio, más tarde otro y otro pues no sobraban los chismes de lavadero y las tentaciones. A continuación rentó un cuarto en un despacho, pero no faltaban los fisgones que querían ver a las modelos. Finalmente logró alquilar todo un piso en un edificio sobre Av. Chapultepec casi esquina con Niza. Allí permaneció durante cuatro años hasta que pudo construir su estudio en donde hoy vive gracias a la paga de los murales que realizó en el Museo de Antropología e Historia. Desde entonces a la fecha ese ha sido su refugio, antes aislado y hoy rodeado de casas, pero siempre fábrica de ideas y nuevos proyectos. Ramiro Romo lo imaginó, lo ideó y lo diseñó y aunque no es comercial si es satisfactorio.

Es allí donde crea, juega y experimenta. Desde que empezó a pintar cuando joven y hasta la fecha jamás ha dejado de producir, aunque ha pasado por tiempos difíciles en lo familiar, lo económico y lo físico como cuando el ojo derecho le empezó a fallar...y veía todo nublado. El diagnóstico: catarata. Para eliminarla se requería tan sólo de una pequeña cirugía hoy en día muy sencilla y común. Desafortunadamente, la operación no fue un éxito: si bien le lograron salvar el ojo no así la visión, aunque le colocaron un lente intraocular en el ojo izquierdo. Advertido de que sufriría desprendimiento de retina y como consecuencia dramática ceguera, Ramiro Romo previó la situación y antes que eso ocurriera se puso a hacer bastones (actividad que lo mantuvo tranquilo.) Estaba resignado a no volver a ver jamás. Durante este periodo de oscuridad el día y la noche se convirtieron en lo mismo. Pero el artista siempre perseverante y emprendedor no dejó de producir, dedicándose entonces a hacer relieves con arenas (que anteriormente había separado por colores y grosores) y pegamento. Hizo aproximadamente 6 pequeños cuadros de los cuales vendió cuatro y conserva dos como testimonio de esa experiencia. Además, tiene el recordatorio permanente, ya que la resina del pegamento le quemó las yemas de los dedos dejándoselos insensibles. Por suerte, a los pocos meses de estar viviendo este momento traumático, su hija Elsa lo llevó a otro oftalmólogo, al que ya conocía porque los hijos del doctor habían sido alumnos del Maestro en su niñez, éste con gusto y determinación lo atendió, lo examinó y lo operó. Esta vez la operación fue un éxito. La gran lección de haber sentido igual el día que la noche lo hizo revalorar lo que sí tenía y desarrollar otras habilidades con otros sentidos como por ejemplo el tacto, y es que siempre hay que seguir conociendo al mundo. Ramiro Romo y el **ARTESKEMA** (nombre con el que denomina su obra) tienen como propósito: estudiar, producir, y renovar los fundamentos de las artes plásticas para lograr obras de fácil apreciación.

Sus bases son:

- Composición: cuadricular.
- Proporción: módulo cuadrado en concordancia múltiple.
- Línea: plana dibujando los contornos y los detalles.
- Figuras: esquemáticas, yuxtapuestas y espaciadas.
- Color: plano, matizado.
- Volumen: no se usa.
- Perspectiva: no se usa.
- Fondo: blanco matizado.
- Temas: escenas, símbolos, signos y señales.

Lo demás es LIBERTAD y OFICIO. El arte no es una ciencia. La ciencia comprueba. El arte gusta o no gusta.

El resultado: obra plástica, bidimensional, modular, lista para ser descifrada por el espectador.

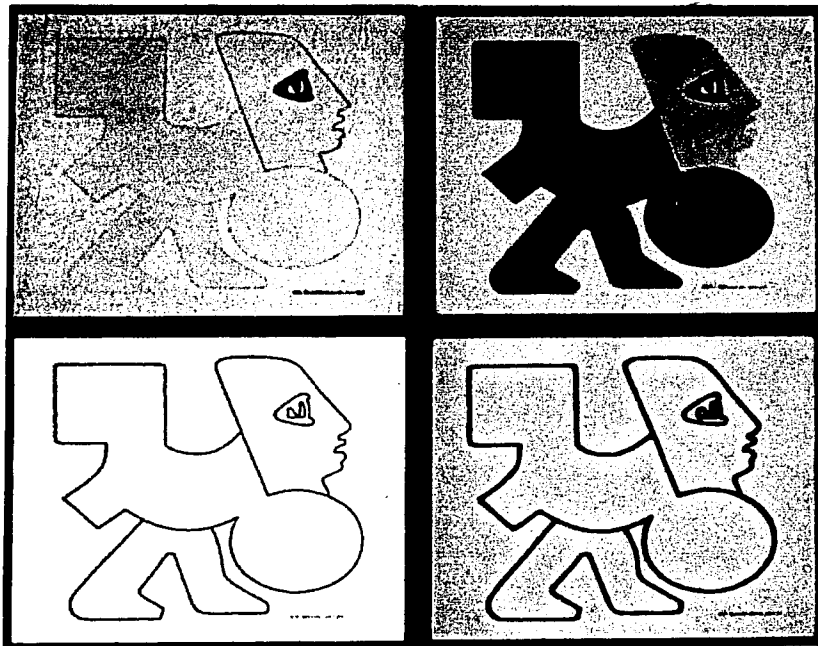
Obra plástica cuyos temas varían: hombres, mujeres, parejas y animales viviendo y conviviendo en diferentes lugares y situaciones.

Obra plástica limpia, sencilla y cautivadora.

Obra plástica que guarda un pedazo del artista, que es una parte del artista.

Obra plástica que simplemente es...





Buchón

Obra monocromática
(O.M.)

Basada en técnicas
de dibujo

408

417

419

422

Col. del artista

Buchón

Obra gráfica
(O.G.)

Basada en técnicas
de xilografía y
talla en madera
(impresiones)

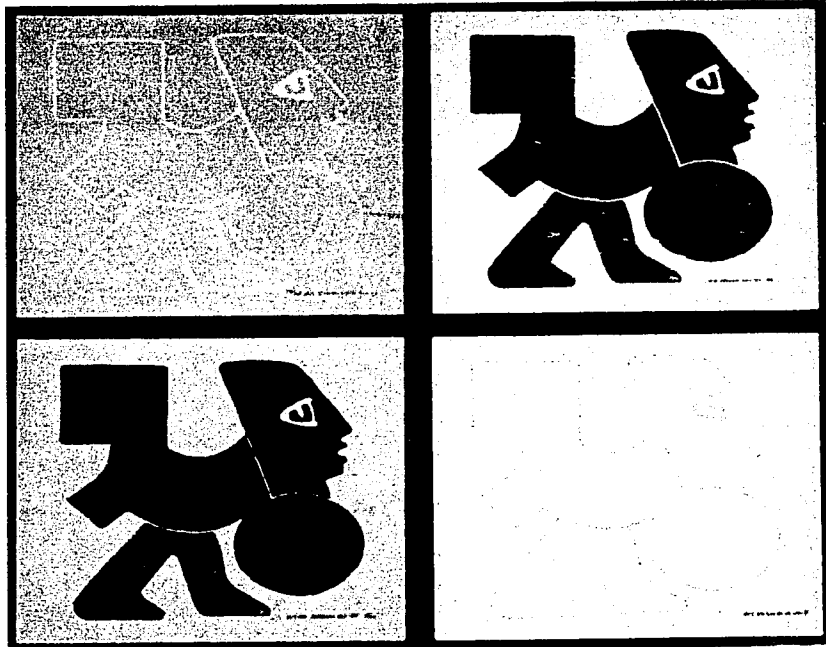
409

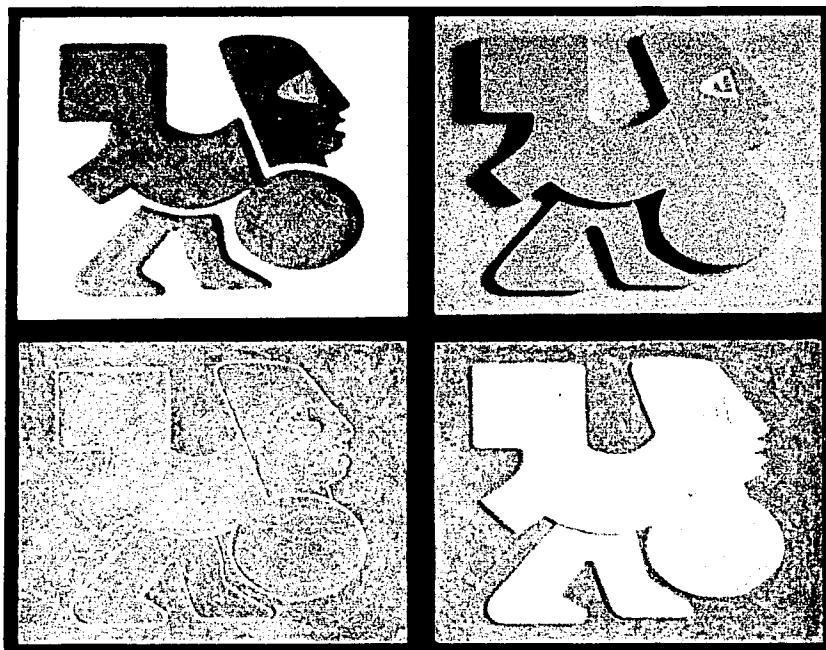
412

415

418

Col. del artista





Buchón

**Obra talla
(O.T.)**

**Basada en técnicas
de alto y
bajo relieve**

407

413

410

414

Col. del artista

Buchón

**Obra Policromática
(O.P)**

**Basada en diferentes
técnicas de ilustración
óleo, acuarela y acrílico**

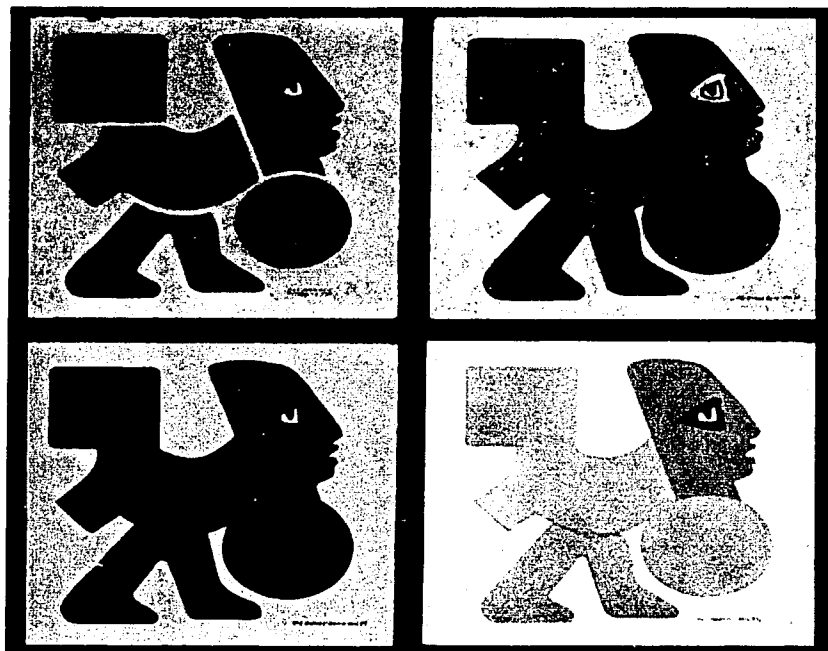
563

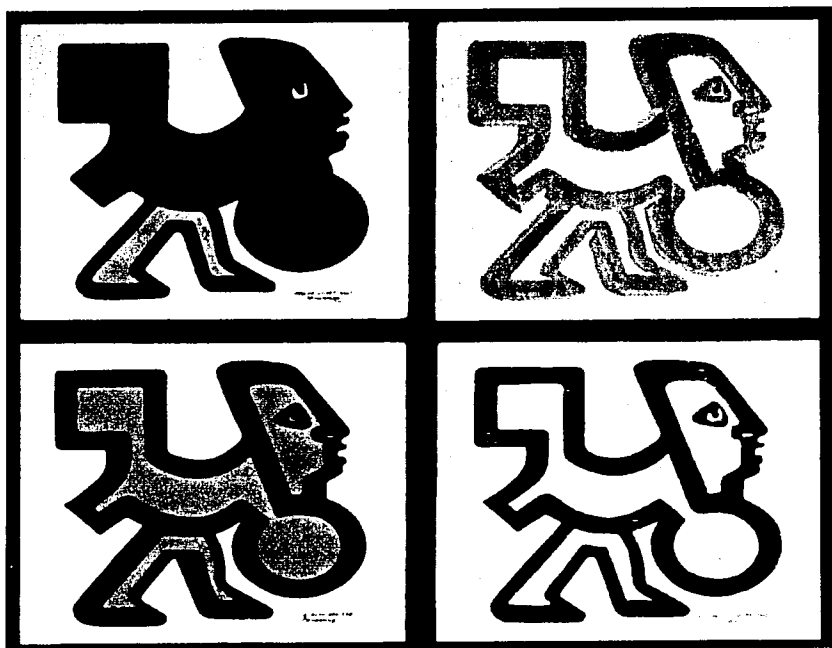
411

416

421

Col. del artista





Buchón

Diferentes técnicas
para un estilo:
dibujo, grabado,
talla y pintura

594 Obra polikroma

635 Obra relieve

682 Obra gráfica

633 Obra monokroma

Col. del artista

México, Mayo 28, 1948

L. Lic. Carlos Novoa
Gerente del Banco de México

Muy respetuoso mío:

24

El Sr. Ramiro Romo me pide lo recomiendo con usted para que le sea encomendada definitivamente la decoración de los muros en el nuevo edificio del Club Deportivo Chapultepec; decoración que ya ha empezado. Esta recomendación la hago con todo gusto pues creo, por los antecedentes del citado pintor, que hará una obra muy apreciable. Además, creo justo que se debe dar a los jóvenes la oportunidad que necesitan.

Quedo de usted en muy atento y atto. s.

F. C. Orozco

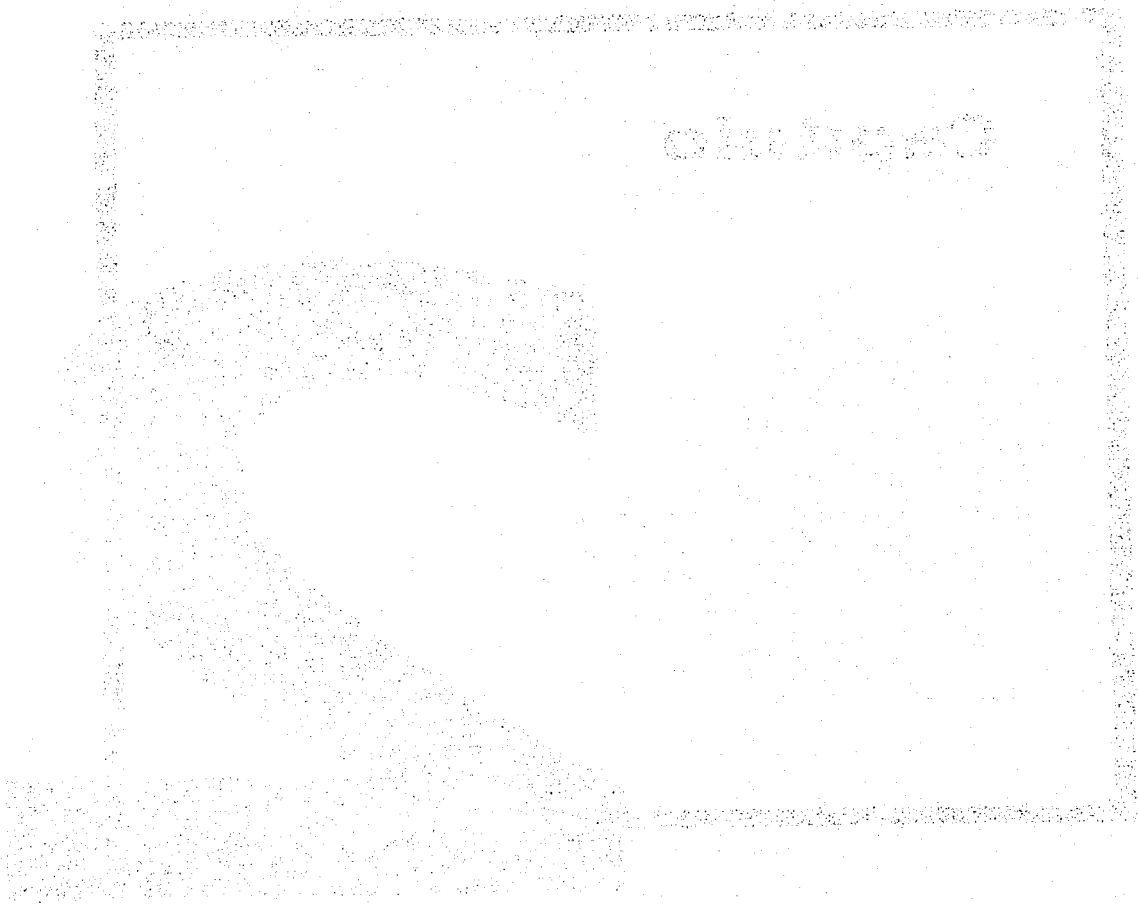
Capítulo

2

23

Eltrabajoeditorial

26



Small, faint text at the bottom center of the page, possibly a signature or a date.

2.1 Implicaciones y complicaciones de hacer un libro

¡Hacer un libro es un milagro! Es la obra divina de un autor que tiene que pasar por todo un proceso creativo, de evaluación, de aprobación, de corrección, económico, y legal. Hacer un libro implica que el autor desarrolle una idea y que ésta tenga un propósito. Significa que está consciente de que el libro, al llegar por fin a su destinatario, es testimonio y evidencia de sus intereses, inquietudes, dudas, quimeras y arcanos; y que refleja sin duda una parte de su ser. El libro tiene que integrarse a un mundo donde ya existen muchos otros de otras especies, tipos y géneros. Tiene que competir, que sobrevivir... Por ello es importante tener en cuenta desde el principio todas las implicaciones y complicaciones que conlleva hacer un libro. Tener en claro el objetivo y nunca perder de vista que hacer un libro es un trabajo en equipo y que, además, no sólo depende de una buena idea o manuscrito.

He aquí algunas de las implicaciones: Un libro da a conocer el punto de vista del autor que va a ser aceptado o no por el lector. Pero para que esto suceda es necesario que se susciten una serie de eventos. Para empezar el libro, el autor tiene un pensamiento que manifestar; lo escribe y entrega. El manuscrito tiene que cubrir ciertas características de forma como lo explica Bulmaro Reyes¹

- Debe estar totalmente mecanografiado para que no haya problemas de legibilidad.
- Debe ser original y no copias fotostáticas pues no siempre son nítidas.
- Debe estar a doble espacio para dejar lugar a indicaciones posteriores.

¹ Bulmaro Reyes Coria.
Metallibro. p.12

- Debe entregarse en papel no transparente para no obstaculizar su lectura.
- Debe carecer de marcas de cualquier tipo para no causar confusión.
- Debe estar foliado con números arábigos sucesivos.
- Debe proporcionarse sin enmiendas, ni adiciones ni supresiones.

Una vez que se entregó el manuscrito correctamente, éste pasa por un procedimiento de evaluación; que consiste en someterlo a la crítica de expertos, generalmente anónimos y objetivos, que determinarán si vale la pena la publicación de la obra o no. Dicho procedimiento se conoce como *dictamen editorial*². Una vez aprobada la obra, es indispensable que pase por otro procedimiento; mucho más duro y severo pues concierne al factor económico. En este punto se examinan las finanzas de la editorial, bajo la relación entre el costo y el beneficio que ésta percibirá por la edición. Aquí, se analiza el impacto real del texto dentro del mercado, sus posibilidades y sus debilidades, y la posible respuesta del consumidor ante el nuevo producto, afirma Gerardo Kloss³. Es necesario entonces, que el libro demuestre una capacidad de supervivencia extraordinaria y una comunicación impecable con su lector potencial. Además se hacen cuentas y se determina su precio en relación con el precio promedio de lo ya existente en el mercado, que es además su competencia, pero sobre todo de acuerdo al precio de su elaboración que incluye, en parte proporcional: el costo del material, de los derechos (de autoría y traducción), de la formación (capturista, corrección de estilo, diseño, fotografía y fotocromado) del acabado (impresión y encuadernación) y de cualquier otro imprevisto (que no debiera haber) que represente un gasto; todo esto sumado se divide entre el tiraje y por último se multiplica por 2.4 (que representará la ganancia). Así, el libro debe valer lo justo. Pero, lo justo, según la percepción de sus consumidores, y de las expectativas de valor del libro mismo.

² Gerardo Kloss Fernández del Castillo.

El papel del editor. p. 100

³ *Ibid.* p. 105

Cabe recordar que la mayoría de las veces "el lector potencial y exigente no es el que tiene el más alto poder adquisitivo."⁴ ¡Oh problema! Que se complica aún más si consideramos que el lector no comprará fácilmente una obra cuyo precio le parezca alto y que percibe con un valor real bajo. Por otra parte, comprará con mayor facilidad un libro con un precio que le parece bajo y que percibe con un valor real alto. Sin embargo, se crea un problema más, si percibe un precio exageradamente bajo, no comprará el libro por prejuicio, pues pensará que carece de calidad, lo que en muchas ocasiones no es necesariamente cierto.

Una vez evaluado y aprobado el proyecto hay que corregir la obra; haciendo las marcas y anotaciones pertinentes. Apoyándose en los tipos de erratas ya establecidos⁵. Este trabajo es muy minucioso y requiere de toda la concentración y atención de parte de quien lo hace, pues tiene que leer varias veces el manuscrito para revisar que no existan: transposición de letras, acumulación de letras mediales, acumulación de letras en orillas, cambio de palabras, acumulación de palabras, trasposición de palabras, punto seguido en lugar de aparte, punto y aparte en lugar de seguido, desplazamiento de letras, separaciones, uniones, omisiones, una puntuación por otra, un tipo de letra por otro, mayúscula por minúscula, minúscula por mayúscula, acento de más, acento de menos. En resumidas cuentas se buscan, encuentran y corrigen todos los errores. En un proceso tradicional se entrega el texto al cajista que rehace el texto en galeras (tablas que sirven para guardar las líneas de letras), mismas que se imprimen para hacer una prueba. En esta prueba se buscan las erratas y una vez más se corrige. Luego viene la corrección de planas que es muy similar a la corrección de galeras, sólo que aquí lo importante es observar detalladamente: que la foliación de las páginas sea precisa, que el nombre de las cornisas sea el adecuado, que una página no comience con final de párrafo, que el tamaño de los títulos y subtítulos, sea el correcto, que el índice concuerde con

⁴ Gerardo Kloss.

Op. cit. p. 140

⁵ Bulmaro Reyes Coria.

Op. cit. pp. 109-111

la foliación definitiva, que los nombres de título y autor no tengan errores y ajustar las planas para finalmente constatar que se hayan cumplido con todas las indicaciones que hicieron tanto el autor como el editor. Pero como el hombre y su trabajo son imperfectos es necesario hacer un segundo juego de pruebas de plana. Por último, se da la instrucción de *imprímase* que autoriza la impresión definitiva de la obra. Actualmente, este proceso se lleva al cabo de manera más sencilla con la ayuda de un buen capturista que utiliza como herramienta un buen procesador de palabras.

Tomada la decisión de publicar un texto, es imperativo tomar en cuenta las complicaciones legales que esto conlleva. No todas dependen de la publicación en sí, sino también del autor y sus derechos, del editor y los suyos, y del contrato que exista entre ellos. Para empezar, el autor adquiere sus derechos desde el momento de la creación de su obra y que no tienen nada que ver con la decisión editorial. El autor (persona física que ha creado la obra) tiene derecho a que se le reconozca su calidad de autor y a que su obra no pueda ser deformada, mutilada y/o modificada sin su consentimiento, entendiendo como obra aquella creación original susceptible de ser divulgada o reproducida por cualquier medio.

Las obras se clasifican según su autor, su comunicación, su origen y según los creadores que intervienen. La ley protege las obras desde el momento que han sido fijadas en un soporte material. Así pues, al ser registrada la obra, el autor adquiere derechos morales y derechos patrimoniales. Los derechos morales son inalienables, imprescriptibles irrenunciables, inembargables, hereditarios y están unidos al autor. Los derechos patrimoniales se pueden ceder, traspasar, vender, arrendar y prestar a cambio de alguna retribución, que no necesariamente es monetaria. Estos derechos autorizan o prohíben la reproducción de una obra, su explotación y la obtención de regalías.

Estos derechos también autorizan o prohíben la publicación, distribución, importación y divulgación de la misma.

Las obras protegidas deben contar además con las leyendas de Derechos Reservados (D.R.) junto con el símbolo internacional del *copyright* ©, con nombre y dirección del titular y el año de la primera publicación en un lugar visible. (Para ahondar más sobre este tema, y no errar, recomiendo se lea la Ley Federal de Derechos de Autor). Tratándose de un libro hay que añadir el número internacional normalizado ISBN que consta de 10 dígitos. El primer número o grupo de números representa el país de origen, el segundo grupo de números designa al grupo editor, el tercer grupo identifica el título o edición particular y el cuarto grupo, que consta de sólo un dígito, es un verificador de la asignación del ISBN.

Dicho número, explica Gerardo Kloss⁶, sirve para hacer estadísticas confiables sobre los libros que se producen en todo el país y el mundo; ayuda a la catalogación y control de inventarios en todas las etapas del libro. Es un código individual que hace registrable y reconocible a cualquier libro. Actualmente, además, es la puerta de entrada para la obtención del código de barras sin trámites a un precio muy accesible ya que existe un convenio entre la Agencia Internacional del ISBN y la International Article Numbering Association (IANA) para que el pago del ISBN incluya el derecho a un código de barras. En México, la AMECOP (Asociación Mexicana del Código de Producto) paga una cuota a la IANA facilitando y economizando las cosas a las editoriales. Por ello, la mayoría de los libros del mundo tienen en sus primeros dígitos del código de barras (que consta de 13 dígitos) el número 978 que los identifica como productos provenientes del país de todos los libros "Bookland" más los diez dígitos que corresponden al número ISBN. Recordando que el código de barras, aclara Gerardo Kloss⁷, sirve como método de control y

⁶ Gerardo Kloss.

Op cit. pp. 233 y 237-239

⁷ *Ibid.* pp. 249 y 253

conteo. Por último, una vez que se tienen estos dos números únicos de identificación pertinentemente registrados es necesario ubicarlos correctamente dentro del libro. El ISBN preferentemente se coloca en la página legal del libro y el código de barras en el exterior del mismo en una parte visible y de fácil acceso para el reconocimiento óptico de la máquina. Finalmente dentro de este marco normativo encontramos los derechos del editor; que consisten en tener la exclusividad de la obra proporcionada por el autor, y el de explotarla, así como de la obra no original pero sí con todas sus aportaciones. El objetivo de esto es proteger la inversión realizada por el editor.

Esto hace necesario la firma de un contrato editorial para que las dos partes queden protegidas; entendiendo como contrato un acuerdo de voluntades para crear o transferir derechos y obligaciones (que deben quedar claramente especificados.) Así las dos parte están comprometidas a cumplir...(Una vez más, recomiendo se lea la Ley Federal de Derechos de Autor, para no mal interpretar.)

Las complicaciones vienen cuando cualquiera de las partes involucradas no cumple con lo establecido, pues hacer un libro es un trabajo en equipo nunca hay que olvidar esto y si una cosa no marcha bien esto se verá reflejado en todo lo demás. Por ejemplo, una complicación sería que el autor entregara su manuscrito de su puño y letra; si no es legible ocasionará grandes problemas a los dictaminadores, al editor, al impresor, creando confusión y malentendidos. Otra sería que los dictaminadores no aceptaran la publicación del texto o que lo hicieran bajo condición y que el autor no aceptara. Si el proceso de corrección se hace a la ligera se corre el riesgo de imprimir un texto falto de calidad, lo que repercutiría en las ventas y prestigio tanto del autor, como de la editorial; una complicación más. Una multa por omitir el número ISBN, o una demanda por incumplimiento de contrato, son complicaciones engorrosas y burocráticas que quitan

mucho tiempo. Éstas son tan sólo algunas de las complicaciones que se pueden suscitar durante el largo y difícil camino de hacer un libro; y que desencadenan muchas otras porque todos los procesos están estrechamente relacionados. Esto nos hace conscientes que nadie está exento de padecerlas pues cabe recordar que el trabajo humano es perfectible y falible; y que en el caso de los libros la responsabilidad recae en una sola persona, el editor, quien coordina todos los procesos y quien hace posible el milagro de un libro. Es la persona más importante, por ello tiene un apartado especial dentro de éste escrito.

2.2 **El editor: quién es, qué hace y con quién se relaciona**

Hacer un libro es conjuntar los esfuerzos de varias personas que tienen diferentes oficios pero coinciden en un fin; y que están dirigidos, apoyados y respaldados por un editor. El editor se encarga de ver un todo y no sólo una parte como lo hacen los demás participantes; quienes se preocupan únicamente de hacer lo propio. El editor, además, tiene un compromiso con la obra, con el fondo, con la forma y con las consecuencias si ésta es publicada. *Editar* (esfuerzo que hace un editor) es un proceso creativo aunque muy diferente al proceso realizado por el autor de la obra, pues consiste en confeccionar un trabajo cultural, intelectual y artístico con muchas responsabilidades. El editor es una persona que disfruta estar cerca de los libros, así como leer, escribir, investigar, ordenar y analizar. Es alguien receptivo y perceptivo que debe reconocer las cualidades de un escrito y a la vez reconocer el impacto que este puede tener. Dichas cualidades las adquiere por medio de su experiencia y actitud, que le permiten escoger un texto que valga la pena y trabajarlo de manera cuidadosa, dedicada, sensible y metodológica; y por tanto la obtención de un resultado satisfactorio. Ser editor no es una carrera universitaria (pues no existe como tal), es una práctica que llega a todos los campos del conocimiento y por ello necesaria en todos ellos.

El editor es: un profesional que se responsabiliza por un impreso de cabo a rabo, en contenido y forma.

Las labores del editor son diversas, tradicionalmente es quien produce, distribuye y vende obras intelectuales, literarias o artísticas por propio interés y riesgo, pero realmente su trabajo va mucho más allá.

Inicialmente podemos dividir las funciones básicas del editor en tres:

- Política-cultural: decidir que se va a publicar; de acuerdo a una responsabilidad social.
- Técnica-organizativa: preparar el texto en cuanto a su producción y reproducción; de acuerdo a una responsabilidad técnica y de maximización de recursos y calidad.
- Empresarial-administrativa: solventar la inversión; de acuerdo a una responsabilidad financiera y de riesgos mercantiles.

Dichas funciones se intersectan, se incluyen, se integran a pesar de ser tan diferentes y sin embargo las realiza una sola persona pues por cada edición hay sólo un editor.

Su trabajo es tomar decisiones y hacerse responsable de las mismas, tal como lo describe Gerardo Kloss⁸.

Primero, el editor debe seleccionar textos para publicar, basándose en factores financieros, de gusto e interés, de necesidad y demanda de calidad y cantidad, tanto del público como del mercado; pues la distribución no es más que un mecanismo comercial. Si bien es cierto que un libro es un producto al fin y al cabo, debe hacerse por principio, más para ser leído que para ser vendido; y causar impacto en la sociedad. Segundo, debe seleccionar, ordenar y eliminar partes de la obra según convenga para generar la mejor presentación, transmisión y recepción de la misma (ésta es la parte creativa de su trabajo); por lo que debe estar al tanto de todas las correcciones, anotaciones y omisiones que se le van haciendo al texto hasta dar el visto bueno para su impresión, posteriormente para su publicación y por último para su distribución. Tercero, invierte en un proyecto en el cual cree y corre los riesgos de publicar, basándose en un estudio de mercado y de oferta y demanda. Pero también, hay que recordar que el editor

⁸Gerardo Kloss.
Op cit. pp. 11-38

tiene otras tareas además de seleccionar, corregir e invertir que tienen que ver con la Ley, pues aunque trabaja y dirige a un equipo él es el responsable legal de la edición y publicación (en quien recaerá todo el rigor de la "justicia" si no se cumple con alguno de los requerimientos establecidos tanto en la forma como en el contenido); afortunadamnte, se encuentra protegido por las garantías de la "Libertad de Expresión" y "Libertad de Prensa" acuñadas en los artículos 6º y 7º de nuestra Constitución.

La relación que debe tener el editor con sus colaboradores tiene que ser cordial y de absoluto respeto para que al final la edición sea un éxito. El editor debe saber deslindar responsabilidades, debe darles libertad y confianza, debe hacer sentir bien a su *staff*, pero siempre teniendo el control. De no ser así, el objetivo general se fragmentará en objetivos individuales desvirtuando por completo la edición. El número de participantes que contribuyan en una edición dependerá de la naturaleza de la misma, ya sea de un autor, de varios, una traducción, una compilación... Así pues el editor tendrá que tratar con autores, técnicos editoriales, diseñadores gráficos, técnicos gráficos, distribuidores, libreros y lectores. A continuación se expone brevemente como es o debiera ser la relación del editor con los demás participantes. Para mayor detalle consultar el texto de Gerardo Kloss.⁹

La relación entre editor y autor es dura, difícil y delicada, pues es el editor quien decide si un texto es digno de publicación o no. Si es digno no hay tanto problema; pero si no, hay que saber dar la mala noticia con delicadeza y diplomacia. Si se aprueba el texto, la dificultad viene a la hora de hacer las correcciones pertinentes al manuscrito mismas que no siempre son tomadas de buen modo por el autor. Por lo tanto, autor y editor tienen y deben de estar en la mejor disposición de aceptar y admitir "sí" y "nos" tanto de un lado como

⁹ Gerardo Kloss.
Op cit. pp. 43-83

del otro. Cuando el trabajo del autor es admitido, es necesario darle la confianza de que su original está en buenas manos y que no sufrirá cambio alguno sin antes ser consultado.

Cabe recordar que el autor es un amplio conocedor del tema, sin duda, pero el editor tiene la ventaja de ser objetivo y de ver errores que el autor por estar viciado ya no ve; entonces si hay que corregir algo el editor tiene que ser lo suficientemente sutil para hacer ver al autor que está mal porque, después de todo, es el experto en el tema. Finalmente, podemos decir que el editor no puede meterse con la obra original así como el autor no puede meterse en cuestiones de diseño, promoción o distribución entre otros. Por lo tanto tiene que mostrar dureza al anteponer los intereses de la editorial a las del propio autor.

La relación entre el editor y el traductor es complicada, complaciente y complementaria. El traductor, de una manera figurada, rehace la obra del autor original. Su labor es complicada pues es un intermediario entre el autor y el editor. Es complaciente pues debe fidelidad absoluta al texto original, no puede mutilarlo ni cambiarlo, debe guardar la esencia del mismo mientras que el editor debe confiar en que así será. Es complementaria pues tiene que manejar y conjugar de manera impecable ambas lenguas para captar todos los detalles. (Obvio es que no siempre hay un traductor.)

La relación entre el editor y el jefe es indispensable, importante e inevitable por la simple razón de ser quien paga y quien exige que el trabajo se realice con la mejor calidad, en un tiempo razonable y sobre todo a un bajo costo en medida de lo posible. Dichas exigencias a veces son prácticamente imposibles de cumplir por lo que el editor debe ser firme y parcial ante su jefe.

La relación entre el editor y el *corrector* es estrecha, estricta y exigente. Su trabajo es estrecho porque el editor debe supervisar que el corrector se ciña a los criterios establecidos por la editorial y que los cumpla a lo largo del proceso. Es estricta pues el corrector no puede cambiarlos en ningún momento y es exigente porque el editor demanda un trabajo bien hecho y de ser posible con el mínimo de errores.

La relación entre el editor y el diseñador gráfico es artística, asombrosa y agobiante (cabe aclarar que en este caso pueden ser uno o varios los diseñadores gráficos con los que trata el editor pues existe el diseñador de portada, contraportada y forros, el diseñador de páginas interiores y el de cubiertas, el diseñador que rediseña, el diseñador de promocionales, en fin es una gama extensa pues no existe un solo diseño editorial.) Es artística porque después de la concepción del texto es la parte más creativa dentro del proceso editorial. Aquí las ideas novedosas tienen cabida para que el editor (que también es un artista de la integración) las acepte. Es asombrosa pues ambos tienen que llegar a un consenso de lo que en realidad la edición requiere; en muchas ocasiones el diseñador quiere experimentar, innovar, gastar... gastar los recursos que no se tienen. Es agobiante porque el diseñador tiene que considerar muchos detalles pero el principal es que la portada sea atractiva para el consumidor y que el acomodo del texto sea placentero para el lector. Tiene que hacer milagros pues su diseño tiene que ser *bueno, bonito y barato*. Dentro de este espacio encontramos también a la figura del *formador*, quien tiende a desaparecer por los recursos tecnológicos con que se cuenta actualmente, y que forma los originales mecánicos en un escritorio virtual.

La relación entre el editor y el fotocromista, el impresor y el encuadernador es formal, fría y fabril. Estas tres figuras están

comprometidas formalmente a entregar a tiempo y con calidad los negativos, las impresiones y los textos ya encuadernados. Es fría pues su trabajo es más bien técnico y mecánico lo cual no implica que el editor no lo tenga que supervisar; por el contrario debe estar más atento que nunca. Es fabril pues su labor es fabricar y producir el artículo concreto.

La relación entre el editor y los distribuidores es obstinada, onerosa y orbital. El editor es de por sí alguien obstinado y en especial es en esta parte del proceso donde quiere ver que su producto esté colocado a la vista del público y no en sus bodegas. Es onerosa pues el distribuidor se lleva parte del porcentaje de venta al público aunque, por otro lado, está a cargo de transportarlo hasta donde está el consumidor. Es orbital pues es un círculo de responsabilidades: tiene que encargarse de transportarlo, entregarlo a tiempo y colocarlo, todo esto con un mínimo de pérdidas y un máximo de buenas condiciones.

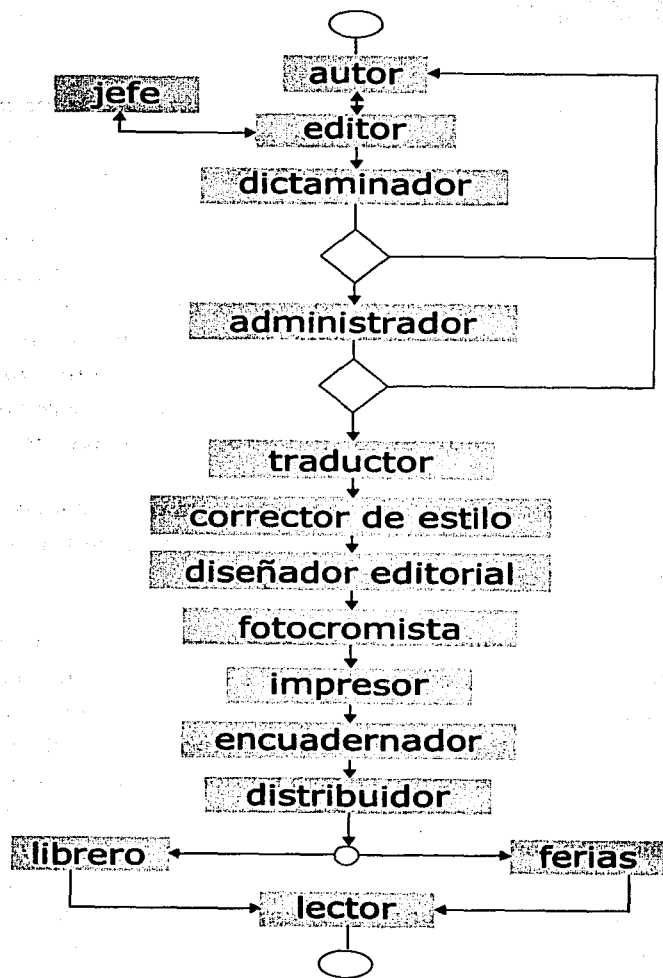
La relación entre el editor y los librereros es liosa, limitada y ligada. El editor espera que el librero y sus empleados sepan sobre el texto, situación liosa, pues los empleados a veces son sólo eso y no son lectores empedernidos que puedan informar sobre dicho libro. Es limitada pues el editor quiere que el librero promueva su libro, que lo exhiba y lo resalte de entre todos los demás; pero sus deseos no siempre se cumplen y no puede hacer nada al respecto. Es una relación ligada porque el librero espera que el editor le dé materiales de promoción y cobertura en medios (lo que le viene como anillo al dedo para su negocio.) En este punto cabe mencionar que además de las librerías existen otros lugares de distribución y venta como son: ferias, centros comerciales, restaurantes, farmacias, supermercados y cafecitos; además de ventas por teléfono e internet.

La relación entre el editor y las ferias es pertinente, práctica y popular. Es pertinente pues es una mega exhibición de libros donde muestra lo nuevo y lo que tiene. Es práctica pues el editor tiene la oportunidad de conocer a otros autores, hacer negociaciones, comprar derechos de obras extranjeras, pactar con los traductores, en fin, de concretar nuevos proyectos. Es popular porque se da a conocer, o se reafirma, dado que en las ferias se congrega gente de distintas edades, sexo, gusto, que pueden ser editores, autores, traductores, lectores o simplemente curiosos.

La relación entre el editor y el lector es bendita, bondadosa y briosa. Es la relación más indirecta persona a persona pero más directa en cuanto a trabajo-aceptación; es bendita pues el lector tiene la última palabra y es a quien hay que satisfacer ofreciéndole como tributo un buen libro. Es bondadosa pues si se logra penetrar en el lector será fiel a nuestro trabajo pero a la vez es briosa pues exigirá cada vez más.

*Se habló de relaciones uno a uno pero hay que considerar que se cuenta con equipos de trabajo en todas las áreas por lo que las relaciones en ocasiones son de uno (editor) y más (varios correctores, diseñadores, jefes,...) Aunque hay que considerar también que en ocasiones el editor juega todos los papeles anteriores por lo que es todos en uno pero definiendo siempre el lugar y las tareas de cada uno.

Para terminar es indispensable aclarar que no importa la disciplina bajo la que se haya formado el editor, éste es un organizador natural, que arriesga, decide y supervisa; que entrega su alma en cada proyecto que realiza.



2.3 El libro y el libro de arte

Un libro está definido como: "... toda publicación unitaria, no periódica de carácter literario, artístico, científico, técnico, educativo, informativo o recreativo, impresa en cualquier soporte, cuya edición se haga en su totalidad de una sola vez en un volumen o a intervalos en varios volúmenes o fascículos. Comprenderá también los materiales complementarios en cualquier tipo de soporte, incluido el electrónico, que conformen, conjuntamente con el libro, un todo unitario que no pueda comercializarse separadamente¹⁰." Pero ésta definición se queda corta si consideramos que un libro forma parte de nuestras vidas, que es compañía, enseñanza, conocimiento, diversión... y por supuesto evidencia de un momento pasado, presente y futuro.

Por ello, dice Gerardo Kloss, un buen lector está obligado a reconocer, por la experiencia que tiene, un libro bien hecho, de buen gusto y tener una actitud crítica hacia dicho objeto¹¹.

¿ Qué pasa cuando vamos a una librería llena de libros de diversos tipos, temas, tamaños, editoriales ?... ¿Cuál es bueno, cual no ? Será bueno aquel que satisfaga nuestra necesidad de conocimiento e interés específico, teniendo en cuenta siempre que el libro cumple una función social y que dentro de esta función social subyace también una función cultural que se ve resaltada con los libros de humanidades y especialmente con los libros de Arte.

¹⁰ Artículo 123 de la Ley Federal de Derechos de Autor.

¹¹ Gerardo Kloss.
Op. cit. p.12

Considerando pues sus funciones, catalogaré a los libros como: Didácticos: libros de texto, destinados a la enseñanza de las diversas materias en las escuelas, colegios, universidades, y otras instituciones educativas.

De consulta: enciclopedias, diccionarios, catálogos, destinados a despejar dudas.

Técnicos: libros profesionales, destinados a la especialización en un determinado campo.

Religiosos: misales, breviarios, devocionarios, destinados al desarrollo espiritual.

Literarios: libros de formación, novelas, cuentos, poesía, ensayos, biografías, destinados a abrir nuevos horizontes.

De arte: libros de escultura, arquitectura, pintura, y artes menores, destinados a mostrar una interpretación creativa del mundo.

Para Graciela Kartofel,¹² el libro como tal está inmerso dentro de las artes visuales mas que dentro de cualquier otro arte , pues necesita de imágenes para ilustrar el texto, pero es simplemente una herramienta más que utiliza el editor para completar su trabajo y la utiliza en todas las demás disciplinas. Sin embargo, los libros de Arte Visuales tienen un seguimiento especial porque se encuentran en vías de desarrollo, pues son el último rubro al que se le presta atención y recursos. Dentro de los ya existentes y en vías de existir encontramos dos ramas, según Graciela Kartofel¹³ : los libros tradicionales y los libros alternativos. Los tradicionales se hacen con la fórmula probada, mientras que los alternativos buscan nuevas propuestas. No es válido descalificar a uno u otro pues todo depende del fin con que son concebidos. Además, lo que cuenta es la autenticidad con que se realizan. Aún así los libros de artes visuales son escasos por tener altos costos de producción y poca capacidad de recuperación de inversión. Aunado a esto tenemos campañas publicitarias carísimas y mal enfocadas. Por lo que la producción de libros de artes visuales tiene que luchar contra viento y marea para subsistir. Afortunadamente, siempre hay alguien interesado en alimentar la vista y el espíritu, quien se arriesgará por amor al arte...

¹² Graciela Kartofel y Marín Manuel.
*Ediciones de y
en Artes Visuales.* p. 58

¹³ *Ibid.* p. 49

De tal manera tenemos los *libros de artista*, los *libros-objeto* y los *libros de arte*. Los libros de artista no siempre están atendidos por los editores. Manejan un concepto estético que se manifiesta en cada parte del libro, tiene un valor afectivo, reafirma la vanidad, puede tener un carácter didáctico o cultural que ofrece un cierto "nivel" pero permite una libertad expresiva. Son objetos visualmente y conceptualmente únicos. Surgen de una necesidad de autonomía; al igual que los libros-objeto que no muestran obras artísticas puesto que pretenden ser obras artísticas que requieren de la interacción con el espectador y son temporales, mientras que los libros de arte son muy caros y sólo se hacen de artistas famosos o de alguna manifestación artística reconocida. Se trabaja a partir de una obra visual pero no son en sí obras de arte. Cabe recordar que son muchas las necesidades y poca la capacidad de producción, presupuesto y consumo. ¿Pero, por qué son tan "incosteables" los libros en artes visuales? Fácil, nos explica Gerardo Kloss, porque su esencia son las imágenes que tienen que encontrar un equilibrio con la palabra porque si no, es posible que las imágenes adquieran un valor propio que las disocie del discurso textual estableciendo el suyo propio¹⁴. Las imágenes enriquecen la experiencia estética, sensorial y sensitiva del lector. Éstas están inmersas en nuestra vida cotidiana, nos rodean, están presentes y latentes. Espectaculares, carteles, letreros, señales, empaques, envases, volantes, folletos, postales, revistas, camiones, tele, internet, cine y libros son tan sólo algunos ejemplos de ellas. Las imágenes dentro de la comunicación visual son un elemento que materializa un fragmento del universo que percibimos, susceptible de subsistir a través del tiempo; en un sentido general, las imágenes son representaciones figuradas y relacionadas con los objetos que representan; y en un sentido práctico, las imágenes son un complemento de nuestra vida y por tanto del diseño y del diseño editorial. Dentro de éste ámbito las imágenes pueden ser ilustraciones, fotografías y gráficos. Las ilustraciones pueden variar de técnica,

¹⁴Gerardo Kloss.
Op. cit. p. 63

ya sea: acuarela, grafito, lápiz de color, aerógrafo, gouache, acrílico, pastel, collage o mixta. Las fotografías pueden ser: tradicionales, experimentales o digitales y los gráficos pueden ir desde una idea propositiva del diseñador hasta cuadros, organigramas o diagramas de flujo. El secreto es saber utilizarlas de manera que apoyen al texto o que sean el texto mismo si hablamos de las imágenes dentro de un libro, y en específico de un libro de arte pues otorgan una riqueza visual.

Sin embargo, la realización de un libro de arte puede ser una experiencia sublime o traumática según se planee en cuanto a objetivos, costos y alcances. Hasta hoy los libros de arte que se han publicado son visualmente ricos y placenteros, pero están dirigidos parcialmente a la documentación, a lo visual, a lo económico, a lo publicitario y casi nunca se ocupan de lo teórico y por ello encontramos cosas fabulosas y caprichosas, de acuerdo con Graciela Kartofel¹⁵. De tal forma mi libro busca ser un libro de arte que divulgue una parte de la obra y anécdotas de la vida del Maestro Ramiro Romo guardando una armonía entre la palabra y las imágenes.

¹⁵ Graciela Kartofel y Marín Manuel.
Op. cit. p. 49

Capítulo

3

2/7

Delineando el diseño editorial

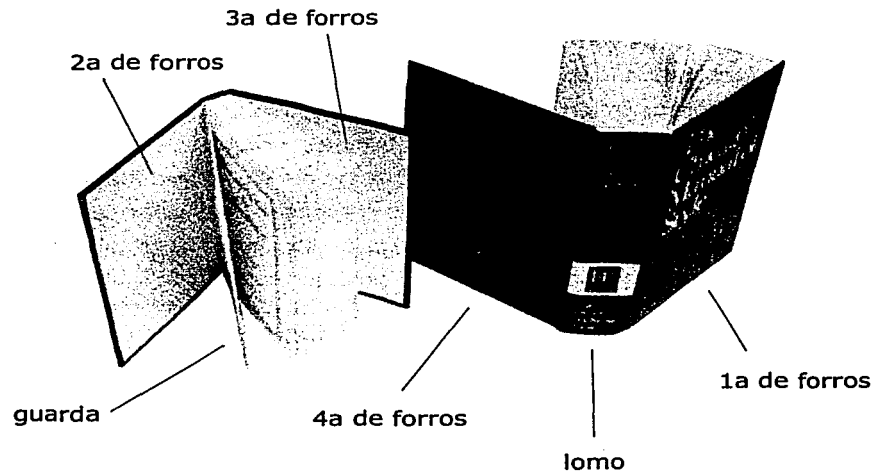
3.1 El diseñador, el diseño editorial y el libro

De acuerdo con Adrian Wilson el diseño de un libro comienza en la mente del autor. Mientras concibe el contenido, visualiza algunas ideas de forma y de estructura interna que a menudo estarán inspiradas en libros ya existentes. Es posible que el diseñador piense en la estructura del libro dividiéndolo primero en partes, luego en capítulos, en la inserción de ilustraciones, en fin en todo aquello que considere necesario para enriquecer su trabajo; aunque la organización de todos estos elementos probablemente no quede determinada sino hasta el final, teniendo en cuenta, que la responsabilidad del diseñador, es crear un vínculo inquebrantable entre el diseño del libro, el autor, el editor y el lector.¹⁶

Para el diseñador editorial cada libro tiene su propia personalidad y forma. Por ello, debe ser ingenioso para buscar hasta encontrar esa personalidad y forma únicas para darles una máxima expresión considerando sus límites en cuanto a tiempo y presupuesto; pero no en cuanto a su creatividad. Por lo tanto, el diseñador tiene la obligación de conocer las diferentes familias tipográficas, manejar el dinamismo del espacio, saber el impacto que tienen los colores, manipular las imágenes según le convenga, dominar la variedad de papeles existentes y juzgar la mejor forma de impresión para su trabajo. El libro en sí, tiene gran importancia y distinción, y significa que el texto ha sido escrito, editado, e impreso con dedicación y cuidado. Dedicación y cuidado que el diseño también debe proyectar apoyándose en la imaginación y buen gusto; todo ello, para desarrollar un trabajo sobresaliente y satisfactorio. Además es necesario y obvio pero importante conocer las partes que conforman un libro y su función para tomarlas en cuenta a la hora de diseñarlo y no olvidar ninguna.

¹⁶Adrian Wilson.
The Design of Books. p.67.

En la venerable tradición de hacer libros existe una secuencia sagrada de partes. Comúnmente encontramos las cubiertas que se dividen en: primera, segunda, tercera y cuarta de forros; el lomo y las guardas. Pegadas a estas guardas está el cuerpo del libro, pero esto sólo comprende la parte "física" del libro.



En cuanto al contenido tenemos la siguiente secuencia básica tradicional:

- 1) Contenido inicial: Página de cortesía, portadilla, portada, página de derechos, dedicatoria, agradecimientos, índice de contenido, introducción.
- 2) Cuerpo de la obra: Contenido, en partes o capítulos, acompañado de ilustraciones, diagramas, tablas o fotografías.
- 3) Contenido final: Apéndice, bibliografía, créditos de las ilustraciones o fotografías, índice, página de cortesía.

Además de estos apartados un libro puede tener prólogo, anexo, lista de ilustraciones, abreviaturas, glosario y epílogo, dependiendo del tipo de publicación, de quien lo publica y de sus necesidades. Cabe mencionar que aunque no todas las partes listadas son indispensables, si son tradicionales, por lo que es difícil imaginar un libro sin alguna de ellas.

Conocer la función que desempeña cada una de estas partes es fundamental para la concepción del diseño. Por lo que a continuación describiré brevemente cual es dicha función:

- Las cubiertas: son en el sentido más ordinario las que mantienen unidas las hojas. Existen diferentes tipos de empastado o encuadernación que sirven para proteger al libro y abrirlo con facilidad. En la primera de forros por lo regular encontramos el título del libro y el nombre del autor como identificación del mismo; de igual manera que en el lomo, en la cuarta de forros, en ocasiones, encontramos un pequeño comentario del autor o de su obra.
- Las páginas de cortesía: son la primera y la última, no llevan nada, son hojas blancas que proyectan de manera sutil la calidad del papel del que está hecho el libro, además en ocasiones sirven para hacer alguna anotación personal.
- La portadilla: tiene impreso el título del libro y sirve de preámbulo y protección para la portada.
- La portada: en ella están contenidos los datos más importantes del libro, empezando por el título completo de la obra, el nombre del autor y el nombre de la casa editora (como mínimo, si hay un traductor, su nombre aparece también así como el del ilustrador, del fotógrafo y a veces hasta el del diseñador.) La portada es, sin duda, la tarjeta de presentación del libro.
- La página de derechos: esta página debe contener todos los requisitos legales para la edición de un libro; el número de edición

y año correspondiente, el copyright (D.R. editorial X), la dirección del propietario de los derechos; en ocasiones la prohibición de la reproducción total o parcial del mismo, la leyenda industrial Impreso y hecho en Librolandia, y por supuesto el ISBN (International Standard Book Number.)

- La dedicatoria: usualmente es corta y va desde un extracto de algún poema o cita, hasta simplemente el nombre de un ser significativo.
- Los agradecimientos: son una lista de toda la gente que ayudó, apoyó, colaboró e inspiró al autor y que gracias a ellos se hizo posible de alguna manera la realización del libro.
- El índice de contenido: lista ordenada y enumerada, que indica de manera clara, precisa e inequívoca la ubicación de cierta información dentro del conjunto textual.
- La introducción: nos presenta el texto resaltando los puntos importantes y característicos del mismo.
- Las partes, capítulos y subtítulos: están incluidos en el cuerpo del texto y sirven como división.
- Las ilustraciones y fotografías: sirven de apoyo visual al texto, o son la esencia de la obra; dependiendo del tipo de libro.
- El apéndice: está conformado por documentos, cartas, y otros escritos que apoyan al texto y que se sitúan inmediatamente después de éste.
- La bibliografía: es la lista de libros, revistas, periódicos y fuentes de información, en los cuales se basó el autor y donde el lector puede ampliar su conocimiento sobre los diferentes temas expuestos en la obra. La bibliografía sirve de apoyo y referencia a la vez.
- Los créditos de las ilustraciones o fotografías: en éstos se nombra a quien las hizo o tomó para certificar su trabajo y participación.

Recordemos que existen otras partes siendo las anteriores las más importantes y medulares desde mi punto de vista. Una vez entendiendo la anatomía del libro y conociendo el texto hay que concebir el diseño editorial y empezar a trabajar en él.

Un diseñador editorial puede trabajar, según Adrian Wilson, con un cuaderno para bocetos, un tipómetro, un portaminas, un borrador, un manual tipográfico, y un pantonne¹⁷. Sin embargo debe poder contar con las herramientas necesarias para desarrollar un trabajo de calidad que lo complazca y que a su vez satisfaga al cliente. Todo va a depender del gusto, la creatividad y la experiencia del diseñador para producir un buen libro. Además es primordial que antes de empezar, el diseñador reflexione sobre algunas cuestiones técnicas, prácticas, presupuestales y temporales con respecto al libro que está por hacer.

Por ejemplo, es importante que se haga algunas de las siguientes preguntas:

1. ¿A quién va dirigido el libro?
2. ¿Qué competencia tiene?
3. ¿Cuál sería su precio?
4. ¿Con cuanto presupuesto cuento?
5. ¿Cuál método de impresión es el más conveniente?
6. ¿De cuánto tiempo dispongo antes de la entrega final?
7. ¿Cuánta libertad creativa tengo?

Si las respuestas son satisfactorias el diseñador debe aceptar el proyecto; si lo acepta es porque ya analizó todas sus posibilidades en cuanto a tiempo, dinero e independencia creativa; de lo contrario, debe considerarlo y esperar a que las condiciones se den. Pues, hacer un libro conlleva una gran responsabilidad.

¹⁷Adrian Wilson.
Op. cit. p.68.

3.2 Diseñando un libro

Diseñar un libro no es tarea fácil pues existen muchas cosas a elegir, seleccionar, contemplar, considerar... pero por algún lado se tiene que empezar. Escoger el tamaño y forma del libro es una de las primeras consideraciones para poder tomar después la decisión en cuanto a la caja tipográfica, retícula y composición. El formato también depende del presupuesto y del tipo de libro a diseñar; si contiene únicamente texto, si tiene ilustraciones, e incluso si es un libro de arte. Se recomienda entonces que se estudien las posibilidades en cuanto a los papeles disponibles, el tamaño de los pliegos y el número de tintas a utilizar. Cabe señalar que un formato poco convencional seguramente costará más dinero y desperdiciará papel. *"Sin embargo, un formato cuadrado es especialmente útil para los libros de fotografía y arte".*¹⁸

3.2.1 Formato, márgenes y espacios en blanco

Para elegir un formato básico se recomienda que se escoja un submúltiplo de la medida del pliego. Una vez seleccionado el formato, hay que definir las páginas, proporcionar los márgenes y empezar la composición. Los márgenes son importantes porque determinan el espacio para el texto y lo aíslan de otros elementos. En este punto hay que tomar en cuenta el espacio para la encuadernación pues ocupar más del debido para el texto puede causar problemas en la legibilidad. Delimitar el tamaño de la caja tipográfica, de las ilustraciones, precisar el número de columnas y construir la o las retículas para las hojas son especificaciones técnicas que se derivan de la medida de los márgenes. Recordemos que los blancos son parte también de la composición.

¹⁸Adrian Wilson.
Op. cit. p.71.

Los blancos son todos aquellos espacios sobre los que no hay nada impreso y que podemos catalogar como:

- Blancos entre letras o signos (interior y exterior)

R

- Blancos entre una y otra letra (espaciado interior de la palabra)

RAMIRO

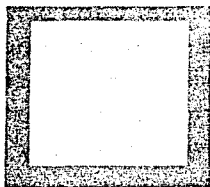
- Blancos entre palabra y palabra (espaciado exterior de las palabras)

RAMIRO ROMO

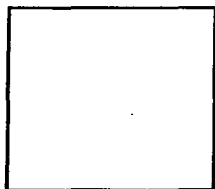
- Blancos entre las líneas (interlineado)

RAMIRO ROMO
artista plástico mexicano

- Blancos alrededor de la composición (blancos marginales o márgenes)



- Páginas blancas



Hay que tener siempre en mente que en el diseño el espacio en blanco es el coordinador de la composición. Por ello, es indispensable sopesarlo y controlarlo pues en todo diseño un buen espaciado puede hacer que una composición resulte visualmente perfecta y que desaparezcan los problemas de legibilidad.

Una vez tomado en cuenta lo anterior hay que proporcionar los márgenes; considerando que si son demasiado angostos, el lector siente que la página está saturada y reacciona de manera negativa. Si son demasiado anchos, el lector siente que se ha desperdiciado el espacio. Por lo que se debe buscar armonía en las proporciones de los márgenes para que se tenga un efecto positivo. Así, las medidas del margen superior (cabeza), el margen inferior (pie), el margen interior (lomo) y el margen exterior (corte) deben contrastar de manera moderada y equilibrada.

3.2.2 La retícula, ancho de columna e interlineado

En este punto hay que empezar a imaginar la retícula que mejor se adapte a nuestro diseño o idea. Cabe señalar que las retículas son importantes ya que son la estructura que soporta al diseño. Una retícula es el esqueleto de un diseño que sirve como guía. Para Josef Müller la retícula es un elemento que nos ayuda a hacer un trabajo claro, transparente, práctico, funcional y estético. Trabajar con un sistema reticular, significa:

- Orden
- Claridad
- Penetración en lo esencial
- Concentración
- Objetividad
- Racionalización de los procesos creativos y técnico-productivos

- Rentabilidad
- Integración de los elementos formales, cromáticos y materiales
- Dominio de la superficie y del espacio
- Significación pedagógica
- Conciencia de las consecuencias del trabajo
- Trascendencia

La construcción de un sistema reticular es asirse a leyes universales válidas¹⁹, lo cual, no implica que a la hora de diseñar una retícula no se haga una exploración exhaustiva e ilimitada para encontrar la mejor y dónde el reto, además, es que ésta al final sea invisible. Es decir, que no sea obvia para el lector. La función de la retícula afirma Josef Müller es subdividir el espacio, en este caso, bidimensional en campos mas reducidos a modo de reja.²⁰

Dichos campos van a estar contenidos en columnas. Así pues, antes de determinar el número de campos hay que determinar el número de columnas y su anchura. Es vital establecer un buen ancho de columna pues de ello depende dar un ritmo regular y agradable a la lectura. Las características de los campos varían en dimensiones y pueden ser iguales o no. Los campos se separan con un espacio llamado interlínea que sirve también para separar las ilustraciones y para escribir leyendas. El interlineado tiene una influencia decisiva en la anchura de las columnas, así como, el tamaño de la tipografía, la extensión del texto y la inserción de imágenes.

Una vez construida la retícula hay que hacer cálculos para saber cuantas líneas de texto caben. Para ello hay que esbozar las líneas con el tamaño de letra correcta, después hay que colocar la retícula encima, así se sabe cuantas líneas hay por campo reticular. La primera debe quedar exactamente al límite superior del campo, mientras que la última debe encontrarse sobre la línea de delimitación.

¹⁹Josef Müller-Brockman.
Sistemas de Retículas. p. 10

²⁰*Ibid.* p. 11

Según Josef Müller, se obtiene la anchura de columna ideal, si se colocan 10 palabras por línea²¹. Es posible que se tengan que hacer ajustes; por eso, el diseñador tiene que estar preparado y abierto para resolver de manera práctica y objetiva cualquier problema que se le presente. En resumen, la obtención de una página impresa que sea estética-funcional depende:

- De la distribución de los blancos
- Del interlineado
- De la longitud de las líneas (ancho de columna)
- Del tamaño de la tipografía y la claridad de sus formas

3.2.3 La tipografía

Hasta ahora se ha hablado de la tipografía pero aún no se ha dado una visión completa de su función y su importancia dentro del diseño y particularmente dentro del diseño editorial. Trataré entonces de definir este concepto. La tipografía es la materia que intermedia entre el receptor y la información. Los caracteres del mensaje matizan las palabras y le aportan o refuerzan el sentido. La mala selección de esas formas puede interferir negativamente en la comunicación. Así pues, se confirma que la tipografía no es tan sólo un elemento del diseño, sino también un elemento de la comunicación impresa. Por ello, un diseñador debe tener la habilidad de analizar, explorar y reconocer las características, conceptuales, formales, históricas o técnicas de los diferentes tipos de letras que se han creado desde la invención de los tipos móviles para tomar la decisión correcta, según afirma Adrian Wilson²². Los tipos son el modelo o diseño de una letra en particular. Fuente se refiere a todo el conjunto de caracteres mayúsculas, minúsculas, números y símbolos con iguales características. Para denominar a las fuentes que siguen un mismo diseño, pero que varían en su orientación, valor o proporción,

²¹Josef Müller-Brockman.

Op. cit. p. 31

²²Adrian Wilson.

Op. cit. p.33.

se utiliza el término familia o familia de fuentes. Una familia encierra variaciones como redonda, cursiva, fina, seminegra, negrita, condensada y espaciada, todas parten de la misma forma, pero, reflejan matices, grosores y anchos diferentes. Algunas familias están formadas por muchos miembros, otras sólo de unos pocos. Cada familia tipográfica tiene sus propias características y su propia personalidad, que permiten expresar diferentes notas visuales, unas más fuertes y otras más sutiles, unas más refinadas y otras más toscas, unas más geométricas y otras más orgánicas, todas ellas además, tienen su propia historia, por lo que la selección debe hacerse con un amplio sentido de responsabilidad y funcionalidad.

Es fundamental saber que anatómicamente cada carácter es diferente, pero presentan detalles que los acercan o los diferencian, sin embargo, todos los caracteres están constituidos por astas y remates. Las astas son los elementos esenciales del carácter, son las que le dan forma; los remates o serifs son los rasgos específicos de cada carácter, según la familia a la que pertenecen. Por las características de los remates existen cuatro grandes grupos de familias:



- 1) La gótica: se destaca por ser manuscrita, fue la primera utilizada por la imprenta y anteriormente por los copistas medievales. En la actualidad, su uso es escaso.

Ramiro Romo

- 2) La romana antigua: se caracteriza por sus remates triangulares.

Ramiro Romo

- 3) La egipcia: se diferencia por sus remates rectangulares de trazo grueso.

Ramiro Romo

- 4) La palo seco: se distingue por su sencillez, no tiene remates o adornos de ninguna clase.

Ramiro Romo

De las cuatro familias señaladas se derivan todas las demás, pero para Adrian Wilson se pueden catalogar de acuerdo a su:

- Uso generalizado: libros, publicidad, promocionales, etc.
- Método de impresión: serigrafía, offset, etc.
- Forma de serifas: de línea delgada, triangular, rectangular, etc.
- Estilo de dibujo: *caligráfica*, de molde, grabada, *de bracha*, etc.
- Peso: ligera, **negrita**, **supernegra**, etc.
- Distorsión: extendida, condensada, regular, etc.²³

Es difícil llegar a conocer y mucho menos identificar a todas las familias que encontramos en la actualidad, pero es importante conocer las características que de una u otra forma les son comunes.

²³ Adrian Wilson.

Op. cit. p.45

Para una lectura placentera, el interlineado y espaciado entre caracteres debe ser exacto para que el ojo no se canse. De acuerdo con Marion March la tipografía para el título de un libro por ejemplo, tiene la posibilidad de ser creativa y menos convencional que la que se utilizaría para el grueso del texto, sencillamente porque tiene que llamar la atención, mientras que la escogida para el texto tiene que invitar a la lectura, ser agradable al ojo y por su puesto ser legible.²⁴

El desarrollo de las diferentes familias tipográficas se ha efectuado a lo largo de los siglos en muchos países y curiosamente, a pesar de su antigüedad y uso indispensable; internacionalmente no existe un acuerdo de unificación de medidas tipográficas, se dispone de puntos, picas, pulgadas y centímetros, donde, 1 pica es igual a 12 puntos, 6 picas equivalen a 72 puntos que a su vez equivalen a 1 pulgada que son 2.5 cms. Afortunadamente con la aparición de los sistemas computarizados y la adaptación de los mismos al trabajo editorial, hoy surge la esperanza de estandarizar las medidas. Dicho todo lo anterior podemos asegurar, sin temor a equivocaciones que: la tipografía es importante, junto con otros elementos gráficos, para transmitir información o una idea del modo más eficaz.

3.2.4 La composición

En un significado estricto componer es organizar con sentido de unidad y orden los diferentes factores de un conjunto para conseguir el mayor efecto de emoción, según nos explica J. De S'agaró²⁵. La composición es primordial para cualquier diseño y regula, armoniza y equilibra todos los elementos gráficos. Componer es un arte que parece resultado de la intuición, sin embargo, es producto de un elaborado pensamiento. Los fundamentos de la composición son:

²⁴ Marion March.

Tipografía creativa. p. 28

²⁵ J. De S'agaró.

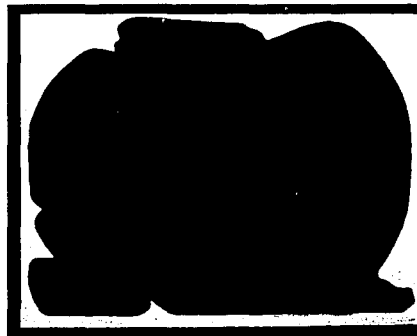
Composición Artística. p. 7

- **Tema:** es lo que se quiere decir. Entre más sencillo sea, es más asequible al lector.
- **Líneas y formas:** las líneas son la fuerza emotiva de la composición. Mientras que las formas son las envolventes de las figuras.
- **Perspectiva:** es el cambio de tamaño y forma de las cosas según la distancia.
- **Color:** es la sensación que producen las ondas de luz de acuerdo con su longitud y velocidad, así como, la capacidad de los objetos para reflejarla o absorberla.
- **Impacto visual:** es el período analítico corto en el que juzgamos si algo nos atrae o nos aburre. Está dado por los valores tonales de la composición (los claros y oscuros.)
- **Recorrido visual:** es como vemos las cosas de acuerdo a la fisiología del ojo (empezando de izquierda a derecha de arriba hacia abajo.)

62

Los principios compositivos son:

- **Unidad:** son las partes que forman un todo.

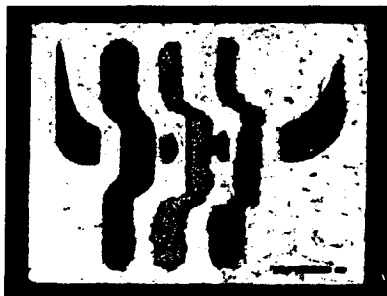


- **Proporción:** es la correspondencia de una de las partes con el todo o entre ellas, siendo una buena proporción la que procura un placer visual efectivo, a través, de evitar la igualdad de dos medidas, así como, una gran diferencia entre ellas.



63

- **Ritmo:** es la armoniosa sucesión, ya sea de movimientos lineales, valores tonales y colores. La fuerza de la composición está dada por éste y depende de la dirección de sus líneas, la relación entre ellas y entre el formato y el contenido.

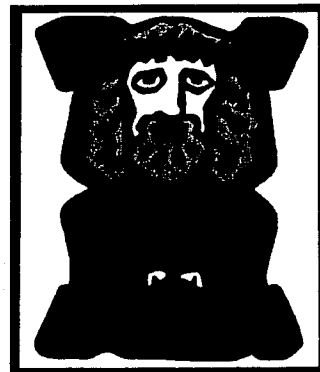


- **Equilibrio:** es la estabilidad que se determina cuando las fuerzas encontradas se compensan y destruyen mutuamente. Es tan natural que no lo percibimos pero si no existe nos causa malestar.

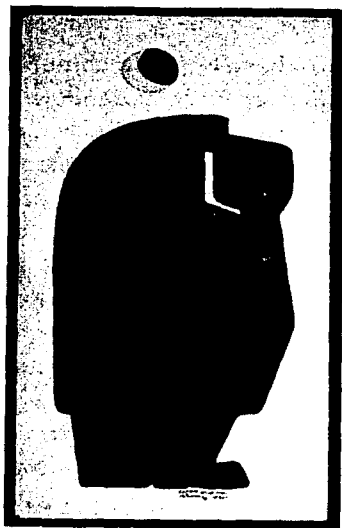


64

- **Contraste:** destaca el valor de los elementos y aumenta su potencia, variedad y profundidad.



- **Simbolismo emotivo:** es el que hace que la composición conmueva al espectador.



La combinación creativa de los fundamentos y principios compositivos darán como resultado una composición equilibrada, satisfactoria y placentera.

3.3 Aspectos materiales y técnicos

El papel es el soporte universal para la comunicación impresa. Es el material que ampliará nuestro diseño dándole textura, color, fondo, entre otros. La mayor parte del material impreso se adapta a los formatos estandarizados. Por lo tanto, es importante que el diseñador los conozca y los utilice para ahorrarse tiempo y dinero, evitándose así, el derroche y desperdicio. Antes, existía una preocupación por el "tiempo de vida" que tenía el papel; pues al cabo de los años se ponía amarillo, café o simplemente se desintegraba. Hoy, esa preocupación ha desaparecido pues la mayoría de los papeles son libres de ácidos lo que los hace permanentes.

El diseñador debe adquirir el gusto para distinguir el papel adecuado para un libro y la fortaleza para descartar otros que a lo mejor son más atractivos pero que no cumplen con el objetivo del libro, según explica Adrian Wilson²⁶. Ni el tono, ni la textura o el grueso deben ser excesivos, pero tienen que hacerse presentes en cierta medida.

A la hora de seleccionar un papel, el diseñador tiene que fijarse primero: que sea agradable al tacto y a la vista y segundo: que sea apropiado para el método de impresión que escogió; para saber si absorbe bien la tinta, si no es demasiado transparente o brillante.

Todos los papeles están hechos a base de fibras y según el origen de éstas los papeles se clasifican en: naturales y sintéticos. De acuerdo con su superficie en: lisos y texturizados. Según su pigmentación en: blancos, con fondo y de colores. Conforme a su luminosidad en: transparentes, opacos, brillantes y mates (habiendo términos medios.) Y por último, por sus características específicas

²⁶ Adrian Wilson.
Op. cit. p. 59.

de uso en: adhesivos, metálicos, plastificados, hechos a mano, reciclados, de algodón, libres de ácidos y especiales para impresiones en láser e inyección de tinta. Cabe mencionar que dichas características no se excluyen unas a otras, es decir, podemos encontrar un papel natural, texturizado, blanco, mate, de algodón, libre de ácidos. Otras características comunes a todos los papeles son el gramaje (es el peso del papel en gramos por metro cuadrado), la porosidad (es el espacio que hay entre las fibras), la humedad (es la cantidad de agua que contiene un papel dentro de sus fibras) y espesor (es el grosor del papel.) Existe una gran variedad de papeles, lo que nos ofrece un abanico extenso de posibilidades que a la vez nos complica la selección.

Existen varios procesos de impresión, por eso hay que analizar cual es el adecuado para nuestro diseño editorial, papel, presupuesto y tiempo.

- **Serigrafía:** Se basa en el principio de hacer pasar la tinta a través de una plantilla, que se fija a una trama de tejido, tensada en un bastidor. La tinta pasa sólo por los orificios marcados en la plantilla, quedando así la tinta sobre la superficie del papel o producto. Se utiliza para imprimir tarjetas de presentación, hojas membretadas, sobres y artículos promocionales entre otros. No se recomienda para tirajes largos, la calidad de las imágenes no es la mejor pero su costo no es muy alto.
- **Litografía:** Se basa en el principio de repulsión natural entre el agua y la grasa mediante una plancha metálica. La impresión se hace en superficies planas, donde la tinta se adhiere al papel por lo que la textura es completamente lisa. Es muy utilizada por ser versátil; no sacrifica la calidad de las imágenes y es buena para texto y su costo varía de acuerdo al tiraje.

- **Offset:** Es un tipo de litografía que significa "colocado aparte" (offset), y se refiere a que el papel entra en contacto con una goma y nunca con la plancha. Se utiliza para carteles, revistas, folletos, catálogos, portadas de cd's, libros, dípticos, trípticos, hojas membretadas, entre muchos otros.
- **Digital:** Impresión offset directa desde archivos virtuales sin la utilización de negativos. Su costo es variable. Es de gran calidad.

El precio fluctúa según el volumen de la impresión y el número de tintas. El costo aumenta entre más tintas se utilizan. Para reproducir una pintura a todo color, por ejemplo, es necesario utilizar la selección de color o impresión en cuatricromía. Ésta consiste en la obtención de todos los colores a través de cuatro: el amarillo, magenta, cian y negro. Esto se logra mezclando estos colores en distintas cantidades. Las tintas que se utilizan son transparentes y se empieza del claro al oscuro.²⁷

Según, John Lynn,²⁸ los diferentes tipos de impresión permiten obtener además diferentes efectos como:

- **Relieve:** que realza algunas partes del diseño.
- **Huecograbado:** es el efecto contrario al relieve. Ambos causan un efecto visual y táctil diferente.
- **Tintas brillantes:** capturan luz.
- **Termografía:** ofrece imágenes brillantes.

En la impresión clásica, los textos, las imágenes, los logotipos y los gráficos, son reunidos y montados en la página después de una rigurosa corrección, las diferentes páginas son ensambladas en el pliego con la ayuda de una mesa de luz y varias horas de trabajo de una mano altamente calificada, de ese proceso resulta el arte, que pasa a fotomecánica donde después de obtener el negativo, se logra

²⁷ John Lynn.
Como preparar diseños para la imprenta. p. 70

²⁸ *Ibid.* p.38

la plancha que permite realizar la impresión. Hoy por hoy, las computadoras han cambiado por entero los procesos de impresión. Cada día salen al mercado nuevos productos y servicios electrónicos, automatizando y eliminando pasos en las etapas de pre-prensa, prensa y post-prensa, que de otra forma, requieren de varios profesionales y de una gran destreza manual. En los medios digitales, las imágenes son exploradas desde un archivo, el texto se compone en la computadora, el logotipo y los gráficos, se ensamblan y se ubican con precisión electrónica, con la ayuda del sistema se seleccionan los colores y se traman, ofreciéndonos un negativo o directamente la impresión, otorgándonos la posibilidad de corregir en cualquier etapa, sin que ello cause mayores molestias y gastos innecesarios.

Los últimos detalles técnicos dentro del diseño de un libro son la encuadernación y el empastado. La encuadernación consiste en juntar los cuadernillos y guillotinar el pliegue dorsal para después pegar las páginas a la cubierta (pasta), por el borde posterior. Tipos de encuadernación:

- **Cosida:** consiste en reunir las hojas en cuadernillos y coserlos. Después se juntan éstos y se vuelven a coser. Es el método más resistente.
- **Pegada:** se utiliza un pegamento especial (hot melt) para juntar las hojas.
- **Engrapada:** se usa una engrapadora especial que atraviesa las hojas juntándolas, (no se recomienda cuando se trata de un libro de gran volumen.)
- **Termoencuadernada:** se juntan las hojas por medio de calor.

El empastado puede ser duro o suave, rústico o de lujo, según el material de las cubiertas y tiene varias funciones:

- Proteger- debe garantizar al libro contra la humedad, manejo rudo en envíos, el desgaste natural por uso; es la manera de conservar las hojas en buen estado, evitando que se doblen las esquinas de las páginas.
- Identificar- debe permitir un fácil reconocimiento del autor, del título, del editor, y si es un volumen de una serie, poder identificar fácilmente el número del volumen o del tema que incluye.
- Atraer- debe proveer una presentación placentera, ser armónica en cuanto a diseño, forma, color, tamaño, y textura que atraiga de manera definitiva al comprador o al lector.
- Evocar- debe hacer que el lector anticipe el contenido; establezca la atmósfera, el período y el valor del mismo.
- Promover- debe hacer que el libro se venda y que pueda en ocasiones hacer prescindible la funda.

Una vez conscientes de todo lo expuesto en este capítulo, que concierne fundamentalmente el diseño de un libro, se procede, a la parte práctica: diseñar un libro de arte que contenga la obra plástica del Mtro. Ramiro Romo y relate anécdotas de su vida.

Capítulo

4

71

Propuestagráfica

4.1 **En armonía perfecta:** **editor,** **diseñador y libro de arte**

Encontrando la armonía perfecta. En el capítulo dos, se hace un recorrido por el mundo creativo para diseñar un libro; considerando la personalidad y forma del proyecto así como, el tiempo y el presupuesto con el que se cuenta. Pero no fue, sino hasta el capítulo tres cuando se introdujo a dicho esquema creativo de hacer un libro, al editor (mente maestra); quien, sin duda es una persona profesional, responsable y metódica. El proceso editorial no es un proceso lineal, ya que intervienen en el muchas personas. Por el contrario es un proceso dinámico. Por lo tanto, el trabajo del diseñador empieza desde que se escoge el proyecto hasta que se termina. Su responsabilidad y metodología están definidos por los estatutos y requerimientos de la casa editorial para la que se labore.

Siendo éste un proyecto independiente que propone el diseño editorial para un libro de arte (pues parte de obra visual ya existente), y no de un capricho expresivo (como el libro de artista) o de una obra artística en sí (como el libro-objeto), el diseño del mismo está supervisado por el propio artista Ramiro Romo.

73

Este libro está lleno de imágenes que enriquecen al lector en sus sentidos, modifican su estética y sensibilizan su interior. Es un libro de arte que tiene como objetivo alimentar la experiencia visual, hacerla placentera y duradera. No existe una regla que lo limite en una categoría de tener que ser documental, didáctico, teórico o práctico, por ello, el libro de arte del Mtro. Ramiro Romo, pretende ser un vínculo entre las emociones y la experiencia de quien lo posee. Muestra la última etapa, dentro del proceso de desarrollo creativo, del artista; acompañado de pequeñas anécdotas de su vida que reflejan su filosofía. Es innegable que éste libro tiene por competencia miles de libros de diferentes tamaños, formas y estilos; cuyos precios varían de dos cifras hasta cuatro. Entonces, ¿por qué adquirirlo? Simplemente, porque abre una puerta a nuestra experiencia visual, sensorial y de vida.

4.2 **Describiendo por partes las partes**

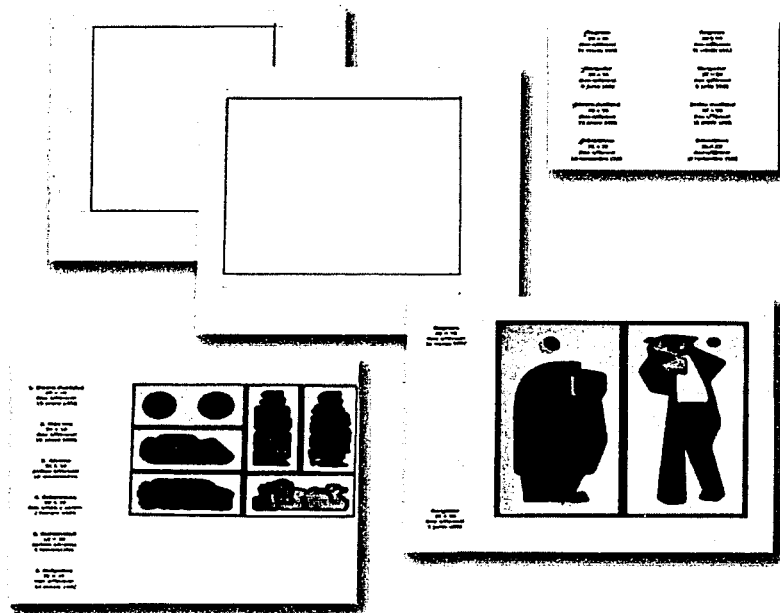
Un libro tiene que ser atractivo en cuanto a formato y contenido. El reto del diseñador es lograr que ambos se conjuguen; que el libro sea un objeto agradable de tener y sostener, y que tenga un diálogo fluido con el lector. Para ello, hay que considerar la función de cada una de las partes del libro para crear un diseño a la medida. Es decir, hay que tener en mente que: la hoja de la portada es la hoja de presentación del libro. En ella se establece la tipografía y el diseño que se encontrará a lo largo del mismo. Se pueden agregar ilustraciones u otros elementos gráficos; pero, el título del libro es lo que debe predominar.

El diseño de la página legal por lo regular es muy escueto. Se acostumbra usar una tipografía menos llamativa sin perder el estilo. La tipografía titular de la introducción, la dedicatoria, los agradecimientos, el contenido, de los capítulos, el apéndice y la bibliografía; deben guardar una unidad tipográfica. Para la dedicatoria se recomienda no utilizar una flamante tipografía o una ilustración; pero, debido a la carga emocional contenida en esta página es posible la ejecución de un diseño un tanto cuanto cursi. Por otro lado, el diseño del texto-contenido, debe hacerse cuidadosamente para que la lectura de la información sea precisa y concisa. Por último, la tipografía para los pies de página debe ser dos medidas más pequeña que la media que se utiliza en el cuerpo del texto y ser de la misma familia; lo mismo en los pies de ilustraciones o fotografías, pues deben sobresalir del texto. Un interlineado efectivo hará del trabajo un éxito en cuanto a la legibilidad al igual que la anchura de los márgenes y por supuesto el tamaño de la tipografía.

Así pues, combinando los elementos de manera exacta y escrupulosa el resultado será el planeado.

4.3 Generación y degeneración de ideas

Generalmente, cuando el diseñador se enfrenta a un nuevo reto, lo primero que hace es plasmar todas las ideas que de primera intención se le vienen a la cabeza (lluvia de ideas). Después, acuña las que le pueden servir y desecha las demás. Posteriormente, las desarrolla y va adaptando el diseño al proyecto y el proyecto al diseño, considerando los diversos factores, entre los que destacan el tiempo y el presupuesto. Para finalizar, quedan los diseños que sobrevivieron y cumplieron con los requerimientos establecidos y de ellos sale "el ganador". El proceso de bocetaje es muy importante porque desarrolla la creatividad y explota la inventiva; explora todas las facetas de un diseño y ofrece un resultado confiable y satisfactorio.



4.4 Descubriendo la propuesta gráfica

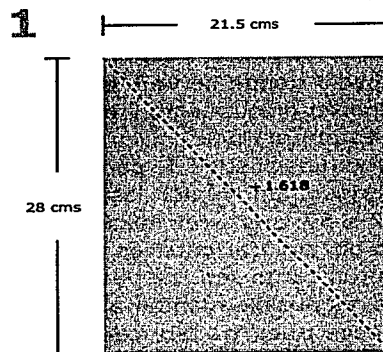
4.4.1 Formato

El formato es el espacio donde se va a trabajar. La mayoría de las veces está definido por el presupuesto y por la medida de los pliegos de papel (que son estándar) pues se procura maximizar gastos y desperdiciar el mínimo. Los pliegos de papel se manejan en tamaños básicos, según su origen. En México las medidas de éstos son: el "carta" que mide 87 X 57 cms. y el "oficio" que mide 70 X 95 cms. Pero, en un esfuerzo por unificar criterios, surgieron los formatos Iso 216,²⁹ los cuales, son un tanto rígidos. Ahora que, si se cuenta con un gran presupuesto, es posible mandar a hacer los pliegos de papel, al tamaño que se desee pues los fabricantes tienen esa capacidad. La elección del formato tiene que ver también con el método de impresión que se utilizará. Considerando estos tres factores, limité mi formato a un espacio de 21.5 X 24 cm.

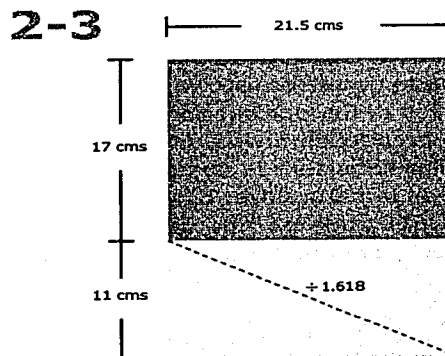
Para obtener dicho formato tomé como base una hoja carta, cuyas medidas son 21.5 X 28 centímetros, aunque utilizar este formato reduce los costos y empobrece el diseño. Por ello, determiné que el ancho sería la medida estándar de la hoja carta; pero el largo aún no estaba resuelto... Pensando que el formato debía ser un rectángulo-cuadrado (por las características de la obra de Ramiro Romo) jugué con los centímetros hasta que el formato ya mencionado me convenció. Los 24 centímetros los definí por sección áurea también conocida como regla de oro o proporción divina, (definida como una relación proporcional particular considerada como la proporción ideal cuyo origen se encuentra en la naturaleza. Es un parámetro fijado por el número constante 1.618; que ha sido utilizado durante siglos por filósofos, matemáticos, científicos y artistas.) y los obtuve de la siguiente manera:

²⁹ Jorge de Buen.
Manual de Diseño.
pp. 142 - 147.

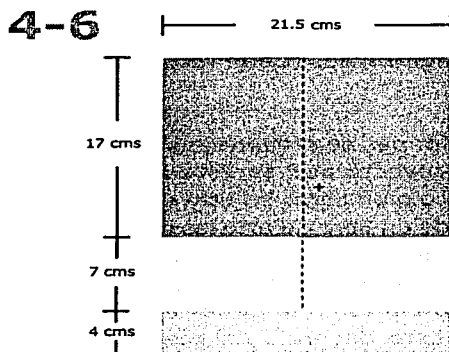
- 1) Dividí los 28cms (largo de la hoja carta) entre el número de oro (1.618), es decir, $28 / 1.618 = 17.3\text{cms}$.



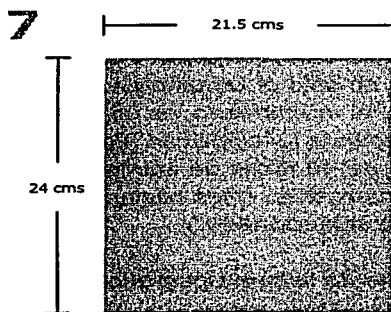
- 2) La diferencia es de 10.6, es decir, $28 - 17.3 = 10.6\text{cms}$
3) Por razones de practicidad y flexibilidad de la regla redondeé los números, así pues, tenemos dos secciones una que mide 17cms y otra de 11cms.



- 4) La de 11cms la dividí de nuevo entre 1.618, es decir, $11 / 1.618 = 6.7\text{cms}$.
- 5) La diferencia es de 4.2, es decir, $11 - 6.7 = 4.2\text{cms}$.
- 6) Una vez más redondee los números y tenemos dos secciones una de 7cms y otra de 4cms.



- 7) Sumando los 17cms de la primera sección con los 7cms de la subsección de la segunda sección se obtienen los 24cms de alto.



*Si se sumaran los 17cms con los 4cms se obtendría un formato de 21.5 X 21cms un formato casi cuadrado, pero no lo consideré pues reducía las posibilidades de tener márgenes anchos y una caja tipográfica de buen tamaño.

4.4.2 Márgenes

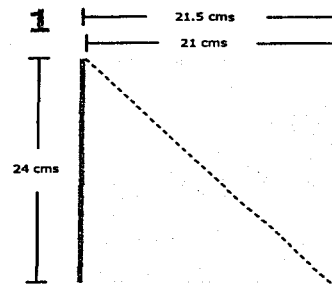
Los márgenes proporcionan los blancos del formato que despiertan diferentes sensaciones en el lector según sus medidas. Por ejemplo, unos márgenes angostos provocan una sensación de saturación, por el contrario, unos márgenes demasiado anchos causan una sensación de desperdicio. En cambio, unos márgenes bien proporcionados tienen un efecto agradable. (Cabe recordar que son un elemento gráfico más.)

Existen diferentes formas de proporcionar márgenes. Los lineamientos dependerán del proyecto que se esté realizando, un folleto, una revista, un periódico o un libro. En este caso por tratarse de un libro y específicamente de un libro de arte los márgenes deben ser amplios para dar aire a las imágenes. Normalmente se definen primero los márgenes y luego la caja tipográfica; sin embargo, es posible definir los márgenes según el tamaño de la caja, pero eso sí, el formato debe respetarse. Esto depende del método que se elija y de las exigencias del propio diseño. Recordemos que la caja tipográfica es la que contiene al texto y a las imágenes. Puede estar dividida en columnas y en campos reticulares. Su tamaño está definido por la extensión del texto y por la tipografía seleccionada. Se considera que una caja de buen tamaño es aquella donde caben de 10 a 12 palabras para hacer una buena lectura placentera. Si este número se excede la lectura se vuelve tediosa y si se disminuye, la lectura se interrumpe. Pero no sólo el tamaño de la tipografía influye en la anchura de columna, el interlineado, es un factor determinante pues en mucho de éste depende la legibilidad. Por lo anterior se determinó una caja tipográfica de 40 picas de ancho. El largo se determina a la hora de sacar los márgenes. (Más adelante se describirán a detalle la caja y la tipografía seleccionada.)

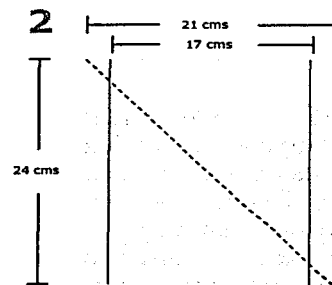
En este caso, el ancho de la caja tipográfica definió los márgenes de la siguiente manera:

* Aunque el formato mide 21.5 X 24 centímetros se omitieron los 5mm del ancho pues se considera el factor de abultamiento de las páginas a la hora de abrir el libro.

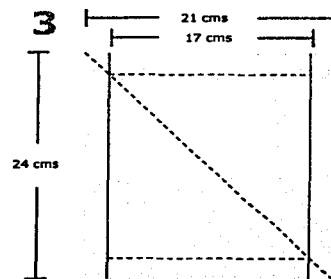
1) Se traza una diagonal en una superficie de 21 X 24cms.



2) Se trazan dos líneas separadas por 17 cms. (medida del ancho de la caja tipográfica)



3) Donde se cruzan las líneas por la diagonal se obtiene el largo de la caja de texto (quedando en 46 picas).



4) Por lo tanto los márgenes obtenidos son:

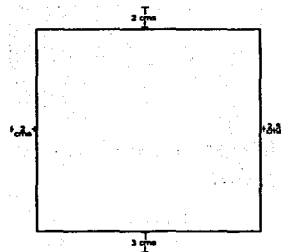
Margen superior = 2cms

Margen interior = 2 cms

Margen inferior = 3cms

Margen exterior = 2.5 cms

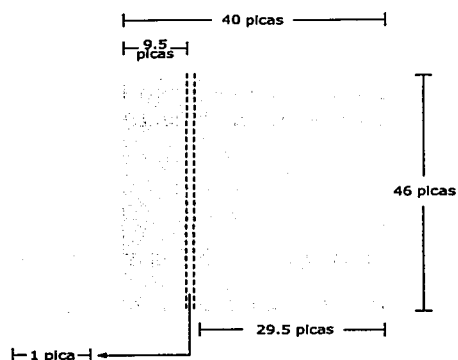
4



El problema de este método es que el tamaño de los márgenes es totalmente arbitrario. Pero tomando en cuenta las siguientes consideraciones, los márgenes establecidos se justifican. Para empezar, el margen inferior debe ser más ancho que el margen superior por razones estético-formales (aspecto que sí se cumple). Por otro lado, el margen interior debe ser voluminoso para impedir que las líneas de texto se lean con dificultad a causa del abultamiento (cabe recordar que a dicho margen de 2cms hay que aumentarle los 5mm que se dejaron para tal efecto). Por último el margen exterior regularmente es más ancho que el interior por cuestiones prácticas (también se cumple). El tener márgenes de medidas no contrastantes denota una falta de creatividad e interés.

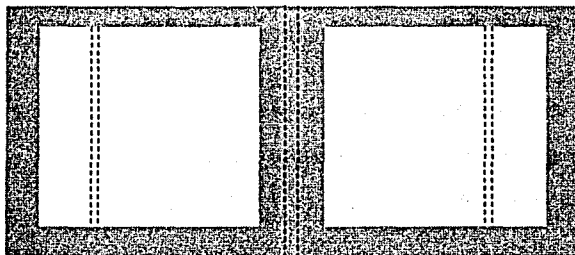
4.4.3 Caja tipográfica

De acuerdo con los márgenes definidos tenemos una caja tipográfica que mide 17 X 19cms (40 X 46 picas). Teniendo tres elementos básicos a acomodar: texto, imágenes y pies de ilustración. Dos columnas de diferente tamaño cubren las necesidades del proyecto, una columna ancha para texto e imágenes y una columna angosta para pie de ilustraciones (cuyo texto es dos medidas debajo de la que se utiliza en el texto general). La columna ancha mide 12cms (29.5 picas), la angosta 4cms (9.5 picas) divididas por un medianil de 5mm (1 pica).



83

* La caja y retícula expuestas están diseñadas para una página doble con simetría de espejo:



4.4.4 Tipografía

La tipografía es fundamental pues en gran medida crea la identidad del libro. En este caso el texto del libro no es muy extenso ya que son anécdotas cortas de la vida del artista. Por lo que dada la sencillez de la obra y del mismo Ramiro Romo busqué una tipografía ad hoc a su carácter. Una tipografía que no fuera rebuscada, ni pesada (es decir, que compartiera las características de las pinturas del Maestro) y cuya legibilidad fuera extraordinaria. Además, se necesita una tipografía versátil que tenga altas y bajas, negritas e itálicas,. Por ello, escogí la VERDANA que pertenece a la familia palo seco, que no tiene remates ni adornos. El tamaño de la tipografía para definir la caja fue de 10 puntos sobre 14. Tamaño fácil de leer, con un interlineado bien espaciado para dar continuidad al texto. Una vez más, es importante destacar que el interlineado debe ser el idóneo pues, un interlineado abierto interrumpe la lectura y uno muy cerrado confunde.

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v w x y z
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 . , ; : " ! ! ? ()

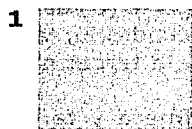
A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v w x y z
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 . , ; : " ! ! ? ()

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v w x y z
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 . , ; : " ! ! ? ()

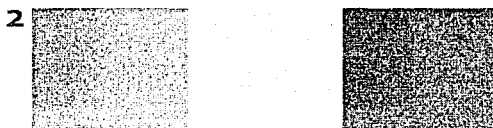
La misma tipografía se va a utilizar para los títulos de cada sección en diferente puntaje y en negritas.

La tipografía de los titulares se va a distribuir en un rectángulo de 5.8 X 2.4 cms o de 6.3 X 2.4 cms, según, el largo de éstos. Además, se agrega un elemento gráfico (un cuadrado de 2.4 X 2.4cms) para evocar el formato base de la obra de Ramiro Romo. A continuación se describe paso por paso lo anterior:

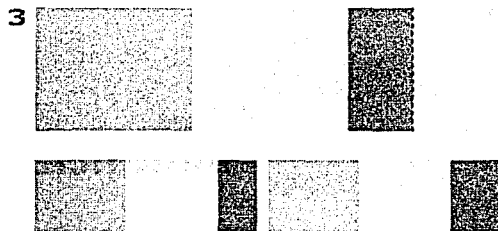
- 1) Se traza un cuadrado base que mide 2.4 X 2.4cms.



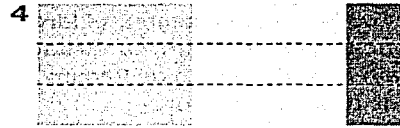
- 2) Se repite el mismo cuadrado 2 veces.



- 3) El tercero se divide en dos partes (por sección áurea). Obteniendo un rectángulo de 1X2.4cms y otro de 1.4X2.4cms (Se añadirá uno u otro según sea necesario).



- 4) A lo ancho se divide el rectángulo en tres partes iguales (de .8cms cada una), pues el título se dividirá en tres.



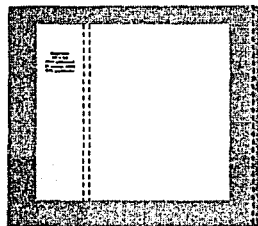
- 5) Por último el primer cuadrado se divide en sección áurea. Así pues, la primera parte (a) del texto queda alineada al lado izquierdo del primer cuadrado; la segunda (b), en la línea que divide al cuadrado, y la tercer parte (d) al lado izquierdo del segundo cuadrado.
- 6) El puntaje de la primera y tercera parte será de: 16 pts. y el de la segunda de: 29 pts.



El primer cuadrado permanecerá como elemento gráfico en la composición de los titulares e irá en color gris. La primera y tercera parte del texto permanecerá en color negro, y la segunda se divide de modo tal que las letras que caigan dentro del cuadro van en blanco y el resto en gris.

De oficio,
Micio
y beneficio

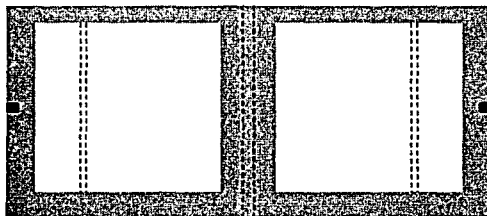
Para las cédulas informativas se utilizará un puntaje menor al del texto general; poniendo el título de la obra en negritas. Las cédulas se ubicarán en la columna angosta de la caja tipográfica y se justificarán al centro.



*Se recomienda no utilizar más de tres fuentes tipográficas diferentes para guardar unidad y armonía. En este proyecto sólo se utiliza una tipografía con diferentes puntajes y pesos.

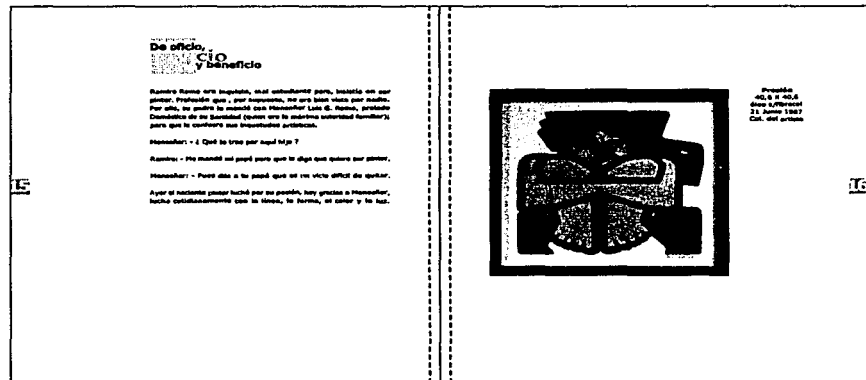
4.4.5.Foliación

La única limitante para este número es no estar en la esquina inferior izquierda alineado a la caja, porque no se ve. De ahí en fuera, puede colocarse casi en cualquier lugar mientras sea visible y claro pues de ello depende que encontremos una página de manera rápida e inequívoca; el tamaño también es importante para dicho efecto. Según donde se le coloque la página adquirirá un aspecto dinámico o formal. Por ejemplo sería formal si se le coloca en la parte inferior derecha o superior alineado con la caja. Cualquier otro tratamiento será dinámico y diferente. Por ello lo coloque en el borde exterior de la hoja alineado al centro horizontal de la caja tipográfica.



4.4.6 Integración de los elementos

A continuación se muestra una página prototipo con texto y una página prototipo con imágenes:



4.5 **Primera impresión: portada y contraportada**

La portada es la parte más importante del libro. En ella, está contenida la información básica del escrito: título completo de la obra (el subtítulo si lleva), nombre del autor, y de la casa editorial. La portada es la imagen comercial de cualquier publicación, y de ella depende en gran medida el éxito del libro.

La portada es la carta de presentación de un libro, por lo tanto, es indispensable que sea atractiva para captar la atención de los lectores, pues como quien dice: de la vista nace el amor...

Por ende, el diseño debe ser limpio, legible, ordenado, pero sobre todo llamativo, por lo que hay que hacer uso de todos los elementos del diseño para lograrlo (tipografía, color, imágenes y la combinación infinita entre ellos).

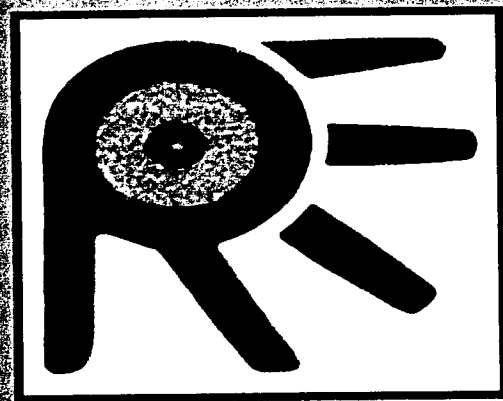
La contraportada es el complemento de la portada. Normalmente, la portada suele llevar una imagen, mientras que la contraportada suele llevar una breve exposición de lo más importante del libro. Si es así, la contraportada está al mismo nivel que la portada, pues dicha exposición tendrá como objetivo captar la atención del lector potencial. En otros casos, la contraportada es una extensión de la portada, donde encontraremos alguna imagen y el número ISBN junto con el código de barras, requerimientos indispensables en cualquier publicación (como ya se expuso en el capítulo dos).

Por último, cabe mencionar que portada y contraportada están unidas por el lomo, única parte que se ve del libro si éste se encuentra colocado verticalmente en un estante o librero. De ahí, la importancia que tiene que se lea en el lomo el título de la obra y el nombre del autor.

Por lo anterior, y acorde con los criterios de diseño de este libro, la propuesta gráfica de la portada y la contraportada es la siguiente:

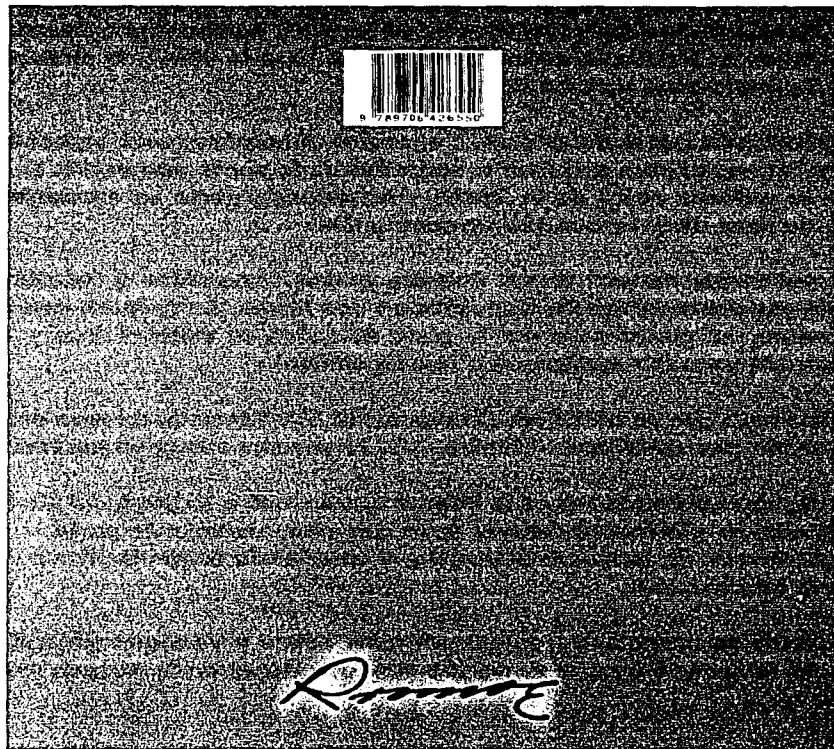
Daniela Graniel

En busca del artista...



encontré al hombre.

Ramiro Ramo Escrodo
pintor, innovador y rebelde



Hasta arriba se coloca el nombre del autor, pues es quien tuvo la idea y el tesón para hacer un libro de cierto tema o de determinada persona por algún interés particular. Hasta abajo se coloca el nombre de la casa editorial, pues es la que finalmente saca a la luz el proyecto del autor.

Escogí esa imagen porque desde mi punto de vista puede interpretarse de tres maneras:

1. Es una síntesis de las iniciales del pintor (RE) Ramiro Romo Estrada.
2. Es un sol, símbolo de la luz necesaria para la vida y la pintura.
3. Es una mano, símbolo de creación.

El título: En busca del artista... encontré al hombre; está separado por la imagen para enfatizar el suspenso dado por la puntuación (...) de la primera parte de la frase; y la segunda parte se encuentra abajo para darle un sentido de conclusión.

El subtítulo: Ramiro Romo Estrada pintor, innovador y rebelde; aparece posteriormente dispuesto en dos líneas. La primera con el nombre del pintor para dar la pista de quien se trata el libro y la segunda para dar la pista de a que se dedica.

El formato que se utilizó es el mismo (21.5 X 24cms.), aunque está sobrado por cuestiones técnicas del encuadernado y empastado.

La tipografía (verdana) es la misma que se usó a lo largo del libro, tratada en diferentes formas para dar dinamismo a la portada y hacerla más atractiva. El puntaje y el color varía según la jerarquía de la información.

El fondo es naranja, ya que es un color cálido y vivo que sin duda llama la atención y que armoniza con los colores de la imagen que escogí.

La contraportada lleva como elementos la firma del pintor y el número ISBN y código de barras. El primer elemento alude al término de una acción, en el caso del pintor cuando firma su obra, en el caso del lector cuando cierra el libro. El segundo elemento es el requerimiento legal.

Dummy

D

Conclusiones

Encontrar el equilibrio y la armonía es tarea difícil y más cuando se trata de encontrarla entre una propuesta gráfica y la obra plástica inigualable de un gran artista. Ayer fue el reto que se planteó como hipótesis de esta tesis. Hoy es un proyecto, que queda concluido después de haber recorrido un largo camino lleno de encuentros, desafíos y enseñanzas.

Primero, fue el encuentro con el artista, (a quien, admiro desde que lo conozco), ¿cómo pedirle que me dejara entrar en su vida, penetrar en su alma, conocer sus secretos, sus placeres, sus miedos? Aunque en un principio parecía difícil, la sencillez del maestro facilitó las cosas accediendo a mis peticiones sin tapujos ni limitaciones. Segundo, había que encontrarse con alguien que guiara mi camino, (segundo encuentro), con mi asesor, Adrian; quien afortunadamente también aceptó ser parte de este recorrido. Tercero, el más difícil de los encuentros... el encuentro conmigo. El más difícil, pues siempre que emprendemos un nuevo proyecto lo desconocido nos aterra, el trabajo nos tensa, pero sin duda la expectativa nos mantiene. Los desafíos no se hicieron esperar, pues los libros que hablan sobre diseño editorial son escasos, en ocasiones escuetos y ambiguos, y además algunos están en inglés. Así, la investigación fue un tanto difícil al comienzo, pero con una buena biblioteca (la Central), un espíritu rastreador y usando el sentido común encontré lo que necesitaba. Leer, entender, discernir información, desechar la basura y sobre todo escribir fue, dentro de los desafíos, lo más pesado y laborioso, aunque no puedo negar que también fue divertido. El martirio vino después, en el momento de hacer la propuesta gráfica...

el papel en blanco, la mente igual; y esperando, un proyecto a realizar. Finalmente, observando el material, integrando el conocimiento y combinando ambos llegué al resultado; no sin antes tener un encuentro con quienes se dedican al negocio del diseño editorial, personas de diferentes filosofías y formas de trabajo, quienes sin duda, ampliaron mi panorama y enriquecieron mi conocimiento, y es que, en mi caso particular como diseñadora, me cuesta trabajo identificar el punto donde ya el trabajo no necesita más (aparentemente, pues siempre hay cosas que mejorar, pero por el otro lado, sino se pone un límite, el diseño se convierte en una historia sin fin) y las charlas con ellos me ayudaron a definir ese límite. Así que teniendo como herramienta una computadora, el proyecto quedó armado. Hablar de cuestiones técnicas, de algún hardware o software en especial para diseño editorial, es tema extenso, controversial y que genera apasionamientos. Por lo que, me limitaré a decir, que en mi experiencia es mejor utilizar una plataforma MAC y hacer el diseño en el programa QuarkXpress (pensado específicamente para esta tarea). Lo que sí es importante recalcar es que uno debe conocer y manejar con facilidad ambas cosas; de lo contrario trabajar en la computadora se volverá una pesadilla.

Las enseñanzas, muchas. Siendo lo más relevante para concluir que...

- En esto de diseñar libros, no hay final -. Sin embargo, los buenos libros tienen una vida más allá del momento "creativo" en el que fueron realizados y mientras algunas formas convencionales de hacer libros van a continuar existiendo, no por moda o por formalidad, sino por cuestiones de producción y legibilidad; la funcionalidad en el diseño de un libro es lo primordial. En el caso de un libro de arte, además de la funcionalidad, la economía de la manufactura, el propio diseño, el orden gráfico, el contenido, el mercado son los ingredientes del éxito; contemplando que lo más difícil como diseñador es generar

una atracción inevitable entre autor y lector y entre comprador y editor.

- Por todo lo anterior, se escogió un formato manejable sin ser convencional (21.5 X 24 cms). Unos márgenes proporcionados y equilibrados a la caja tipográfica (2, 2, 2.5 y 3). Una retícula sencilla pero que se ajusta a las necesidades del texto, imágenes y cédulas informativas (dividida en dos columnas asimétricas). Una tipografía legible, limpia y sin adornos (verdana) con un espaciado amplio que permite una lectura corrida; que además cambia de puntaje y de color según la jerarquía de la información (título, texto, pie de página, cédula informativa, entre otros). Una foliación que se integra como un elemento más al diseño, pero sobre todo y lo que destaca son las obras en sí del artista así como su filosofía, plasmada en el texto. De modo que, el marco contextual del capítulo uno, el marco teórico del capítulo dos y tres y el marco práctico del capítulo cuatro se conjugan, se integran y se sustentan para dar como resultado una tesis satisfactoria; que por ahora no es un proyecto real pero que pretende serlo en un futuro...

Bibliografía

DE BUEN, Jorge. *Manual de Diseño Editorial*. Santillana. México. 2000.

DE S'AGARO, J. *Composición artística. Dibujo, pintura, fotografía, grabado y escultura*. LEDA. 6ª ed. Barcelona 1980.

KARTOFEL, Graciela y Marín, Manuel. *Ediciones de y en Artes Visuales. Lo formal y lo alternativo*. Universidad Nacional Autónoma de México. Biblioteca del Editor. 1992.

KLOSS, Fernández del Castillo, Gerardo. *El papel del editor. El proceso productivo en la industria editorial. Un modelo general razonado*. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 1998.

LYNN, John. *Como preparar diseños para la imprenta*. Gustavo Gili. Barcelona. 1989.

MÜLLER Brockman, Josef. *Sistemas de retículas*. Gustavo Gili. Barcelona. 1982.

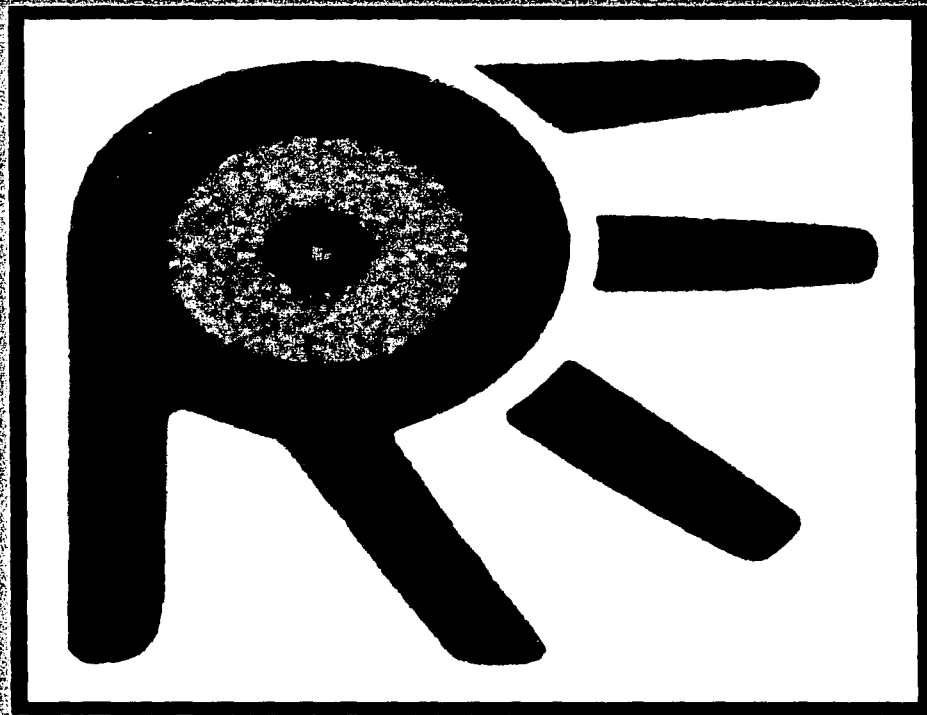
REYES, Coria, Bulmaro. *Metallibro. Manual del libro en la imprenta*. Universidad Nacional Autónoma de México. 2ª ed. Biblioteca del Editor. México. 1994.

SWAN, Alan. *Como diseñar retículas*. Gustavo Gili. Barcelona .1990.

WILSON, Adrian. *The design of books*. Chronicle Books. San Francisco. 1993.

Daniela Graniel

En busca del artista...



encontré al hombre.

Ramiro Romo Estrada
pintor, innovador y rebelde

D a n i e l a G r a n i e l R o s a d o

**"En busca del artista...
encontré al hombre"**

Ramiro Romo
pintor, innovador y rebelde

D.R. © Daniela Graniel Rosado

© De esta edición:

D.R. © 2002 por Editorial X, S.A. de C.V.

Moras 737 - 402

03100 México, D.F.

ISBN: 970-642-655-8

Primera edición: junio 2002

Impreso y hecho en México

Dedicatoria

A todas las personas que se atreven a sentir...

Agradecimientos

Al Maestro Ramiro Romo por confiarme un pedazo de su ser. A su compañera, Carmen, por su generosidad y hospitalidad. A las "niñas" alumnas del taller, por su paciencia en la realización de este proyecto.

A mi mamá por su cariño y esfuerzo.

A mi abuelo por hacer el papel de "corrector de estilo".

A Adrian Flores por sus observaciones para mejorar este trabajo.

A Sandra Poceros por ayudarme a darle forma a este libro.

A las personas más cercanas a mí, por aguantarme, apoyarme y ayudarme en todo momento.

Índice

Pintando a Ramiro Romo	1
Proceso artístico evolutivo	5
ARTESKEMA: Un estilo propio	9
De oficio, vicio y beneficio	21
De tierra, agaves y raíces	29
De infiernos, cielos y pecados	37
De opuestos, compuestos y duales	47
De asombro, admiración y sublimación	55
De tiempo, pasado y presente	65
Camino andado	71

Pintando a Ramiro Romo

Sin duda los seres humanos somos consecuencia de una serie de acontecimientos que nos marcan desde antes de nacer; y son éstos los que nos forman, deforman, forjan y debilitan para poder no sólo vivir sino sobrevivir en el mundo que nos rodea. Así pues, aunque seamos el hoy y el ahora, somos también un ayer pasado y un mañana incierto. Como cualquier ser viviente nacemos, crecemos, nos reproducimos para finalmente morir. Entonces nos preguntamos si morir es el fin o el comienzo, si es el fin nos aterrorizamos, si es el comienzo nos esperamos... pero alguien dice por ahí:

"Nací para morir, mientras me voy a divertir; pintando... Todo se queda, nada nos llevamos, perdura más lo que dejamos."

...palabras de un hombre que hace lo que le gusta, se renueva cada vez que pinta y que coincidentemente nació un dos de noviembre... hombre sensible, perceptivo, delirante. Sencillamente artista.



1

Ramiro Romo Estrada nace el 2 de noviembre de 1919 en San Juan de los Lagos, Jalisco. Es el segundo de ocho hermanos. Educado bajo una mano conservadora es enviado a estudiar la primaria a una escuela marista; donde los descubrimientos y teorías científicas eran rotundamente negados y la amenaza de irse al infierno era lo cotidiano. Ramiro odiaba sus libros FTD por contener puras mentiras, las matemáticas no eran su fuerte y el español mucho menos (y es que el acento español del profesor no ayudaba en lo absoluto; es por eso, quizás, que desde 1959 eliminó de sus escritos las letras C, H,



Q, V, W, Y, y Z.) No le gustaba estudiar, era inquieto y además se distraía dibujando en el pupitre; obteniendo siempre el mismo resultado: año escolar no aprobado. Por lo que, desde que empezó la primaria y hasta ingresar a la secundaria sus veranos fueron siempre iguales: estudiar, estudiar y estudiar. Sin entusiasmo y sin gusto por supuesto, pero no le quedaba de otra pues mamá siempre estaba allí, ayudando, apoyando y regañando. (La figura materna para Ramiro Romo es muy fuerte, importante e imponente. La madre es refugio, sacrificio, abnegación; es preocupación, es orden y órdenes.)

En el sexto año de primaria, para la ceremonia de clausura, Ramiro fue escogido de entre todos los alumnos de la escuela para cantar con el acompañamiento de una pequeña orquesta. Ensayos exhaustivos, esfuerzo inhumano, e incluso la ingestión de pinole para afinar la voz, fueron el precio que el niño tuvo que pagar para protagonizar el gran evento. El día llegó y sin más Ramiro amenizó la ceremonia, escuchó aplausos y los nombres de los compañeros que obtenían su certificado y tras cantar "El Saboyano" se dio cuenta que algo faltaba... oír su nombre. Con un coraje marca diablo, la desilusión de no haber sido reconocido y con el corazón destrozado, Ramiro salió de la escuela para nunca volver. Esto por supuesto, acarrea grandes consecuencias pues difícilmente sería aceptado en algún colegio sin certificado. Pero mamá siempre protectora y preocupada habló con los jesuitas del Instituto de Ciencias; lloró, imploró y suplicó y finalmente Ramiro fue aceptado en la secundaria.

Consciente del sacrificio realizado por su madre decidió cambiar de actitud con respecto al estudio y se comprometió a echarle ganas. La intención duró poco pero al menos en las materias que le gustaban como: geografía, historia universal, historia de México y zoología no

le iba mal, no así en matemáticas y español que siguieron siendo su coco por la cantidad de reglas y fórmulas a memorizar (pues es un rebelde que no comulga con lo que le imponen) y por los recuerdos amargos que tenía de su estancia con los maristas. Los maestros de las materias que no le gustaban, lo separaban del grupo, ya fuera que lo sentaran junto a ellos o lo dejaran parado junto a la puerta. Pues no había de otra más que aprender bajo el axioma de: "la letra con sangre entra". Un día el director del Instituto, el Padre Martínez, alias "el badajo" encontró a Ramiro parado en la puerta; lo llamó y lo llevó a su oficina y le preguntó que qué pasaba con él, por qué se comportaba así, qué si no apreciaba lo que su madre había hecho por él, ... y fue entonces cuando Ramiro se reveló: **a mí lo que me gusta es dibujar**. El P. Martínez reaccionó de manera positiva e hizo un trato con el muchacho; los jueves en vez de ir a clase de Deportes (que le encantaba pues era muy bueno metiendo goles), iría con uno de los coadjutores (ayudantes de los padres pero que no ofician) del Instituto para dibujar. Comenzó con lápiz conté. A partir de entonces su actitud cambió radicalmente hacia todo lo que le rodeaba, incluyendo la escuela. Logró pasar la secundaria a duras penas, pero lo más relevante de este período de su vida fue que el P. Martínez le fomentó y desarrolló su vocación. Al cumplir los dieciocho años de edad, dejando atrás sus épocas de mal estudiante, llegó a México en tren con toda su familia, excepto su padre, quien estaba escondido debido a que era un perseguido del gobierno por ser un ferviente activista durante la guerra cristera (Movimiento social que surge como consecuencia del conflicto entre el Estado y la Iglesia; estrictamente popular y apolítico en el sentido de que, aunque estaba dirigido en contra del gobierno, no pretendía desestabilizarlo, sólo pretendía salvaguardar el culto

**E**

a la religión y sus intereses. Estalla en 1927 y culmina en 1929.) Era tal su activismo que fue declarado por Lombardo Toledano el reaccionario más peligroso de México. Una casa de huéspedes en la calle de Tlaloc cerca de la Normal Superior para Maestros albergó a la familia Romo Estrada que se había quedado sin nada al ser despojada de sus propiedades y perder los ranchos de Mamá Lola de Alba (su abuela paterna, descendiente de la célebre modelo que posó para Goya, en La Maja Desnuda).

Con una situación económica apretada, Ramiro se vió en la necesidad de buscar trabajo para ayudar en casa. Consiguió uno en la United Fruit, que consistía en cuidar las pencas de plátano mientras eran transportadas de Tabasco a Laredo. Trayecto aburrido y cansado, pero que valía la pena recorrer cuando podía ir a las tiendas de 5 y 10 centavos del otro lado y comprar juguetes y dulces para sus hermanos. Cuando la situación mejoró Ramiro pudo pensar en reanudar sus estudios, pero había un inconveniente: no contaba con identificaciones ni papeles oficiales por ser "perseguido político", debido al fanatismo religioso de su padre. Entonces junto con sus amigos con quienes compartía la misma situación de pertenecer a familias venidas a menos y perseguidas, que huyeron a la capital en busca de oportunidades de trabajo y estudio; se vieron en la necesidad de recurrir a falsificadores para tener sus certificados de primaria y secundaria y poderlos presentar en la Facultad de Comercio de la Universidad (que se encontraba en las calles de Bolívar y República de Uruguay); y ser admitidos al primer año de la Licenciatura de Contaduría Pública y Auditor. Todos entraron y a los 21 años (a mitad de la carrera) Ramiro Romo renunció a los números y los cambió por lápices y pinceles; en pocas palabras decide satisfacer su pasión...

Proceso artístico evolutivo

No fue difícil encontrar donde desahogarla pues cerca de la Facultad de Comercio se encontraba la recién abierta Escuela Libre de Arte y Publicidad, dirigida por el Mtro. Ricardo Bárcenas, a quien habían corrido de la Academia de San Carlos por iniciativa de Diego Rivera quien fue nombrado director. Al llegar Ramiro a la ELAP le externó al Mtro. Bárcenas su interés por el dibujo y por el arte, éste lo escuchó detenidamente y le dijo que antes de ingresar tendría que hacer un dibujo para demostrar su talento y le dió una tabla, un lápiz, una hoja de papel marquilla y un borrador. Lo llevó a un salón donde había caballetes, bancos, restiradores, alumnos acomodados en semicírculo y donde junto al ventanal posaba sin pudor ni tapujos una mujer desnuda!. Ramiro Romo al verla se quedó paralizado, ruborizado y nervioso (era la primera vez en su vida que veía a una mujer sin ropa alguna pero no sería la última.) El Mtro. Bárcenas al percibir la emoción y desconcierto del muchacho lo llevó a otro salón de donde sacó un modelo de yeso de una mujer sin cabeza, sin brazos y sin piernas. Ya calmado y concentrado Ramiro pudo dibujar sin problemas y el director reconoció sus facultades dándole carta abierta para entrar y una lista de material. Ramiro pagó su inscripción, un mes de colegiatura por adelantado y la certeza de que aprendería arte por tres años (tiempo que duraba la carrera).



Sus maestros fueron el escultor colombiano Rómulo Rosso, el acuarelista Pastor Velázquez, el mejor según su opinión, y el extraordinario dibujante y director de la ELAP Ricardo Bárcenas, entre otros. Entre sus condiscípulos se encontraban Gustavo Alanis

(acuarelista), Alberto Beltrán (grabador), Mario Mota (dibujante) y Miguel Soto Soria (museógrafo).

El Mtro. Ricardo Bárcenas murió cuando Ramiro aún era estudiante de la institución y, claro, al morir la cabeza se generó una gran confusión y un gran alboroto para designar al nuevo director y la ELAP cayó en un período de política grotesca y dolosa. Ramiro quien siempre se mantuvo ajeno a este tipo de situaciones, se salió para incorporarse a la recién fundada Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda" donde también tuvo la oportunidad de convivir y aprender de maestros como: Diego Rivera, Frida Kahlo, Carlos Orozco Romero, María Izquierdo y Jesús Guerrero Galván.

Para entonces Ramiro trabajaba en la mañana en la Secretaría de Salubridad y en el Instituto de Enfermedades Tropicales como dibujante y después también como fotógrafo. Trabajando jornadas de todo el día, sólo le quedaba tiempo por las noches para ir a dibujar a "La Esmeralda" y leer los libros de perspectiva, composición, color, teoría e historia del arte que compraba en sus pocos ratos libres. Con el firme propósito de dominar la técnica y ser muralista Ramiro Romo ganó un concurso organizado por el Banco de México que

otorgaba un espacio dentro del Club Deportivo Chapultepec (Mariano Escobedo No.665, Polanco.) y mientras sus condiscípulos eran ayudantes de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros (quienes tenían acaparados las paredes públicas); él tenía ya un gran proyecto a desarrollar para brillar con luz propia. Pero como siempre sucede y es de esperarse, un grupo de muralistas de la segunda generación le hizo grilla a Romo arguyendo al arquitecto del Club, Gonzalo Garita, que Ramiro Romo no era nadie, que era inexperto y que como era posible que le hubieran cedido ese espacio tan importante. El arquitecto para evitarse problemas despachó al joven artista.



Romo ya tenía terminados dos tramos del gran mural y con la impotencia como compañera decidió pedir la opinión de un experto: nada más y nada menos que de Don José Clemente Orozco, quien al escuchar lo acontecido al muchacho le preguntó: ¿qué pintas tan mal? A lo que Ramiro hábilmente contestó: juzgue usted mismo, lo espero mañana a las nueve en el Club. Al estar contemplando Orozco la obra elogió al artista destacando el manejo de los colores, la composición y su perspectiva... sin saber que atrás de él se encontraba el licenciado Carlos Novoa director en ese momento del Banco de México (y quien asignaba los dineros al club.)

Fue entonces cuando éste le pidió al maestro Orozco pusiera por escrito todo lo que había dicho acerca de Ramiro Romo pidiéndole que una vez teniendo la recomendación del muralista lo fuera a ver a su oficina. Sin perder el tiempo Ramiro se apareció en el taller de Orozco, quien sin problema alguno le dió una carta que posteriormente entregaría a Novoa no sin antes enseñarle el proyecto del mural. Novoa quedó satisfecho con la obra del pintor y sólo le hizo la petición de quitar al Gral. Scott y a su bandera norteamericana del mural. Al día siguiente Ramiro se presentó ante el arquitecto con la carta* y le dijo que ahora el problema ya no era con él sino con el mismísimo Maestro José Clemente Orozco. Así pues, volvió a su lugar de trabajo. Un día, mientras Ramiro trazaba una figura se apareció Francisco Zúñiga (quien anteriormente había "grillado" en su contra), le pidió lo propusiera para hacer una escultura en el nuevo y moderno club, a cambio de mantener controlados a sus "amiguitos"; y así sucedió. Ramiro pudo sin percance alguno terminar en un año el gran proyecto: "Pasado, presente y futuro del deporte en México" (1949. Pintura mural al fresco. 92 m2.) sucesor del primer proyecto que fuera destruido: "Triunfo del deportista" (1948. Vinilite s/aplanado de cal. 12 m2.)

* Se anexa dicha carta
al final de este capítulo.

En un México competitivo y con muchos artistas talentosos, el trabajo no faltaba pero tampoco sobraba y mientras que unos presumían lo que hacían Ramiro Romo mantenía un bajo perfil sin bullicio ni publicidad, sin autopromoción ni fanfarronadas lo que dice le permitió trabajar sin problemas y activamente.

Gran parte de la obra mural de Ramiro Romo fue realizada para particulares... muros de ópticas, hospitales, casas, laboratorios, almacenadoras, tiendas de autoservicio, calles, hoteles, iglesias, aunque también realizó trabajos para el sector público como hacienda y ferrocarriles además del Museo de Antropología e Historia. Su técnica varía desde pintura mural al fresco, temple s/ celotex, vinelite s/ aplanado de cal, vinelite s/ fibracel, además de manejar el mosaico veneciano, bajo relieve, esgrafiados, óleo, relieve en madera, talla en piedra, relieve en bronce, acrílico s/ lona de triplay; hasta vitrales emplomados.

8



ARTESKEMA: Un estilo propio

Reconociendo que la obra por encargo es apta para comer pero esclavizante para la independencia creativa Ramiro Romo decide no hacerla más. Pero ¿qué seguiría entonces?... interrogante que se despejó cuando en un viaje a Europa unos alemanes comenzaron a preguntarle sobre las culturas mesoamericanas; fue entonces cuando el artista mexicano se dio cuenta que su conocimiento sobre ellas era escaso, y sintió gran vergüenza. Pero eso no fue todo sino que a partir de ese momento supo que la respuesta a su independencia creativa radicaba justamente en el estudio de aquellas culturas en sus sellos y esquemas. Sin embargo, quitarse todos los estigmas del academicismo sería un largo y complejo proceso. En este punto y bajo la idea firme de cambiar de estilo, Ramiro Romo comenzó a estudiar y estudiar, empezando por el hombre de Tepexpan. Recorrió diferentes lugares donde se encontraban pinturas rupestres y esgrafiados sobre piedra, emprendió un viaje desde el norte de la República hasta el sur, pasando por el bajío y el altiplano mexicano visitó la mayoría de las zonas arqueológicas de nuestro país y observó con detenimiento las características de las diferentes culturas: la olmeca, mixteca, zapoteca, huasteca, papanteca, masahua, tolteca, maya, mexica, causándole la mayor admiración e impresión la cultura teotihuacana. Aprender de todas estas culturas por medio de la observación y minucioso estudio le llevó a Ramiro Romo cuatro años, en los que siguió produciendo, experimentando y enseñando. Todo lo complementó con libros en los que descubrió la esquematización de los sellos y pintaderas mesoamericanas y se dijo: *"Aquí están los verdaderos maestros de la línea, del relieve, del espacio y del color"*.

Se dejó influenciar por estos objetos y a partir de 1955 inició una investigación exhaustiva de las diferentes culturas del planeta. Abarcó desde las pinturas de Altamira hasta las de nuestros días, valorando así nuestras raíces que no tenían nada que envidiarle a las manifestaciones artísticas de las civilizaciones antiguas. Además de su pasión por el arte y sobre todo por la pintura, Ramiro Romo tenía otras pasiones tales como las mujeres, el vino y el



montañismo y todas siempre se integran a su pintura. Las mujeres son fuente de inspiración, son objeto de apreciación, son tema de obra pero sobre todo son deseo. El vino es fundamental para la relajación para el autoapapacho y el disfrute. Finalmente, el montañismo es parte fundamental dentro de sus procesos creativos. Le gusta caminar en el campo y las montañas nevadas; llegar a la cumbre es el reto y objetivo, pues una vez ahí contempla su entorno y regresa con el propósito de registrar

con cuenta pasos, brújula, altímetro, barómetro sus recorridos y con el lápiz y papel sus observaciones. Regresa optimista y solitario como cuando partió, pero es su tiempo y lo disfruta. El Popo y el Ixtla son grandes amigos de Ramiro Romo Estrada.

Desde 1970, Ramiro Romo dedica 4 horas diarias durante los 365 días del año a la investigación pictórica para tratar de descubrir dónde se inicia el proceso creativo-artístico. Recordó que al principio del arte pictórico el punto, la línea y el plano eran los elementos clave y que no había perspectiva ni volumen; queriendo regresar a los orígenes de la bidimensión de los códices e integrando sus estudios y observaciones sobre las civilizaciones mesoamericanas; Ramiro Romo empezó a bocetar y bocetar, tratando de dejar en el pasado la influencia del academicismo y concretamente del volumen y la perspectiva. No era tarea fácil deshacerse de las enseñanzas tradicionales... pero un día después de extenuantes días de trabajo

descubrió que con la línea podía eliminar el volumen, no así la perspectiva... y en otra ocasión por la noche cuando observaba una hoja de papel en blanco divisó una figura de entre los diferentes tonos de blanco de la misma y la trazó. Así dió respuesta a su pregunta: el arte y su proceso inicia cuando uno percibe las formas para después resolverlas en figuras por voluntad. Concluyó además que: **el arte es mentalmente un propósito y materialmente la obra concreta** que se obtiene como resultado de la percepción del mundo que nos rodea.

Así pues, la línea es, desde entonces, elemento imprescindible en la obra de Ramiro Romo quien empezó a jugar con los grosores de la misma para matizar y transformar. Tenía ya resuelta la línea y el grosor en su nuevo estilo pero sólo manejaba un color, y por monótono que esto nos pudiera parecer, a Ramiro le permitió develar que siempre después de un oscuro sigue un claro y después de un claro un oscuro y que inevitablemente se pueden representar formas y figuras ante esta dualidad. Luego concibió que el origen del esquema es no poner entre líneas tonos y entender el concepto de "espacio vacío". Posteriormente al espacio vacío interior le agregó color y se hizo consciente que la línea negra es un puente entre el color interno y el blanco externo. Descubrió también que esa línea negra equilibra a los colores opuestos.

Una vez develados y revelados estos principios Ramiro Romo empieza a esquematizar lo que quiere representar, quitándose la influencia de los fundamentos tridimensionales para representar, bidimensionalmente, objetos con volumen. Quedando solamente pendiente la tarea de trabajar continuamente para llegar a una síntesis de expresión satisfactoria. Habiendo encontrado la armonía y sabiendo carpintería lo único que le faltaba a Ramiro Romo era



acertar en el formato ideal. Siempre perseverante se dispuso a estudiar la proporción de Leonardo Da Vinci, la sección aurea, y las proporciones utilizadas por los mesoamericanos. Posteriormente, partió del cuadrado (figura estática) creando un sistema modular versátil. Descubrió la perfección de la relación 1:2 donde la armonía de la dualidad una vez más se hace patente.

Por lo que hoy en vez de trabajar con 16 tamaños diferentes lo hace sólo con cinco: 20 x 20, 30 x 40, 40 x 60, 60 x 40 y 60 x 60 centímetros. Estos formatos le permiten guardar una excelente proporción con el formato de: los visores de las cámaras fotográficas, las pantallas de las computadoras y una hoja tamaño carta. Además le permiten producir construcciones modulares verticales, horizontales, seriales y piramidales que pueden ser integrados en la arquitectura.

Como todo artista, sensible, perceptivo, temperamental y humano Ramiro Romo necesita un tiempo y espacio para trabajar. Pero encontrarlos no es fácil y menos en un mundo donde existen tantos distractores. Por ello, desde que se inició en la pintura buscó SU lugar y momento. Al principio trabajaba en su casa en un cuarto; pero siempre había interrupciones por lo que constantemente tenía problemas. Luego rentó un cuarto de servicio, más tarde otro y otro pues no sobraban los chismes de lavadero y las tentaciones. A continuación rentó un cuarto en un despacho, pero no faltaban los fisgones que querían ver a las modelos. Finalmente logró alquilar todo un piso en un edificio sobre Av. Chapultepec casi esquina con Niza. Allí permaneció durante cuatro años hasta que pudo construir su estudio en donde hoy vive gracias a la paga de los murales que realizó en el Museo de Antropología e Historia. Desde entonces a la fecha ese ha sido su refugio, antes aislado y hoy rodeado de casas, pero siempre fábrica de ideas y nuevos proyectos. Ramiro Romo lo imaginó, lo ideó y lo diseñó y aunque no es comercial si es satisfactorio.

Es allí donde crea, juega y experimenta. Desde que empezó a pintar cuando joven y hasta la fecha jamás ha dejado de producir, aunque ha pasado por tiempos difíciles en lo familiar, lo económico y lo físico como cuando el ojo derecho le empezó a fallar...y veía todo nublado. El diagnóstico: catarata. Para eliminarla se requería tan sólo de una pequeña cirugía hoy en día muy sencilla y común. Desafortunadamente, la operación no fue un éxito: si bien le lograron salvar el ojo no así la visión, aunque le colocaron un lente intraocular en el ojo izquierdo. Advertido de que sufriría desprendimiento de retina y como consecuencia dramática ceguera, Ramiro Romo previó la situación y antes que eso ocurriera se puso a hacer bastones (actividad que lo mantuvo tranquilo.) Estaba resignado a no volver a ver jamás. Durante este periodo de oscuridad el día y la noche se convirtieron en lo mismo. Pero el artista siempre perseverante y emprendedor no dejó de producir, dedicándose entonces a hacer relieves con arenas (que anteriormente había separado por colores y grosores) y pegamento. Hizo aproximadamente 6 pequeños cuadros de los cuales vendió cuatro y conserva dos como testimonio de esa experiencia. Además, tiene el recordatorio permanente, ya que la resina del pegamento le quemó las yemas de los dedos dejándoselos insensibles. Por suerte, a los pocos meses de estar viviendo este momento traumático, su hija Elsa lo llevó a otro oftalmólogo, al que ya conocía porque los hijos del doctor habían sido alumnos del Maestro en su niñez, éste con gusto y determinación lo atendió, lo examinó y lo operó. Esta vez la operación fue un éxito. La gran lección de haber sentido igual el día que la noche lo hizo revalorar lo que sí tenía y desarrollar otras habilidades con otros sentidos como por ejemplo el tacto, y es que siempre hay que seguir conociendo al mundo. Ramiro Romo y el **ARTESKEMA** (nombre con el que denomina su obra) tienen como propósito: estudiar, producir, y renovar los fundamentos de las artes plásticas para lograr obras de fácil apreciación.

Sus bases son:

- Composición: cuadrricular.
- Proporción: módulo cuadrado en concordancia múltiple.
- Línea: plana dibujando los contornos y los detalles.
- Figuras: esquemáticas, yuxtapuestas y espaciadas.
- Color: plano, matizado.
- Volumen: no se usa.
- Perspectiva: no se usa.
- Fondo: blanco matizado.
- Temas: escenas, símbolos, signos y señales.

Lo demás es LIBERTAD y OFICIO. El arte no es una ciencia. La ciencia comprueba. El arte gusta o no gusta.

El resultado: obra plástica, bidimensional, modular, lista para ser descifrada por el espectador.

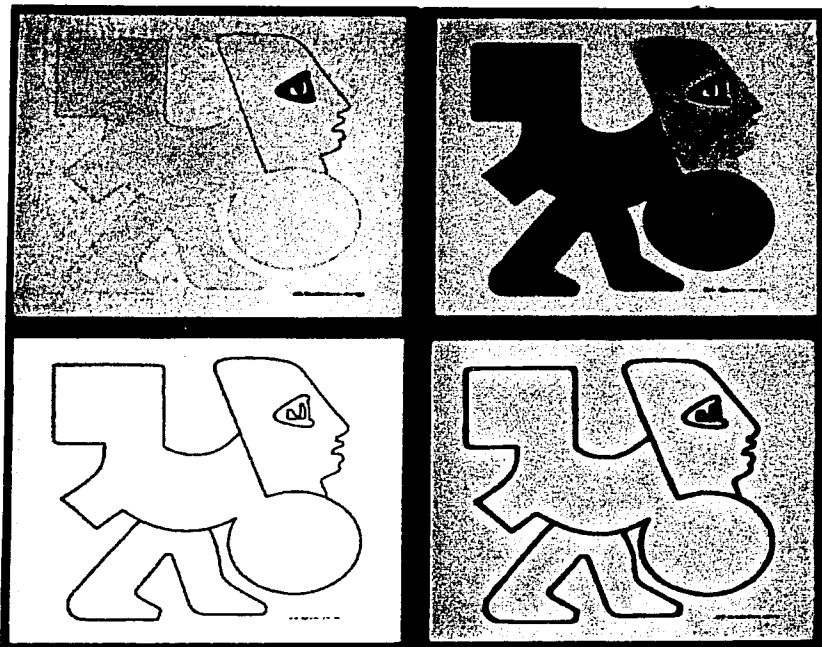
Obra plástica cuyos temas varían: hombres, mujeres, parejas y animales viviendo y conviviendo en diferentes lugares y situaciones.

Obra plástica limpia, sencilla y cautivadora.

Obra plástica que guarda un pedazo del artista, que es una parte del artista.

Obra plástica que simplemente es...





Buchón

Obra monocromática
(O.M.)

Basada en técnicas
de dibujo

408

417

419

422

Col. del artista

Buchón

Obra gráfica
(O.G.)

Basada en técnicas
de xilografía y
talla en madera
(impresiones)

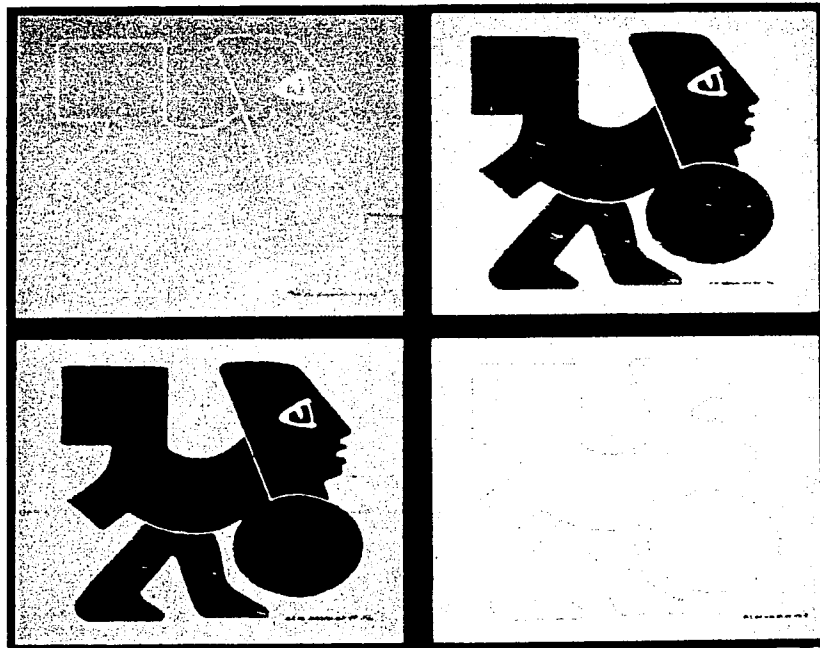
409

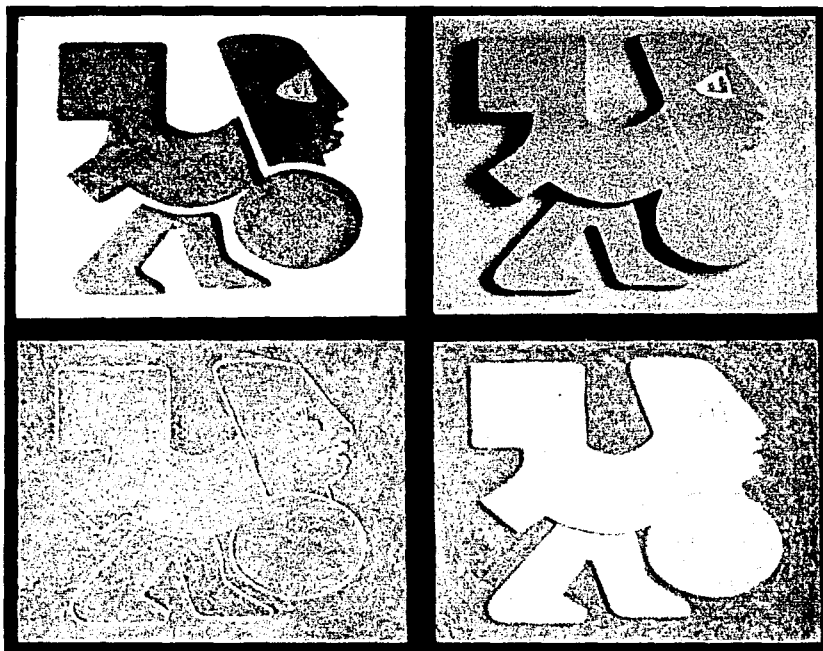
412

415

418

Col. del artista





Buchón

**Obra talla
(O.T.)**

**Basada en técnicas
de alto y
bajo relieve**

407

413

410

414

Col. del artista

Buchón

Obra Policromática
(O.P)

Basada en diferentes
técnicas de ilustración
óleo, acuarela y acrílico

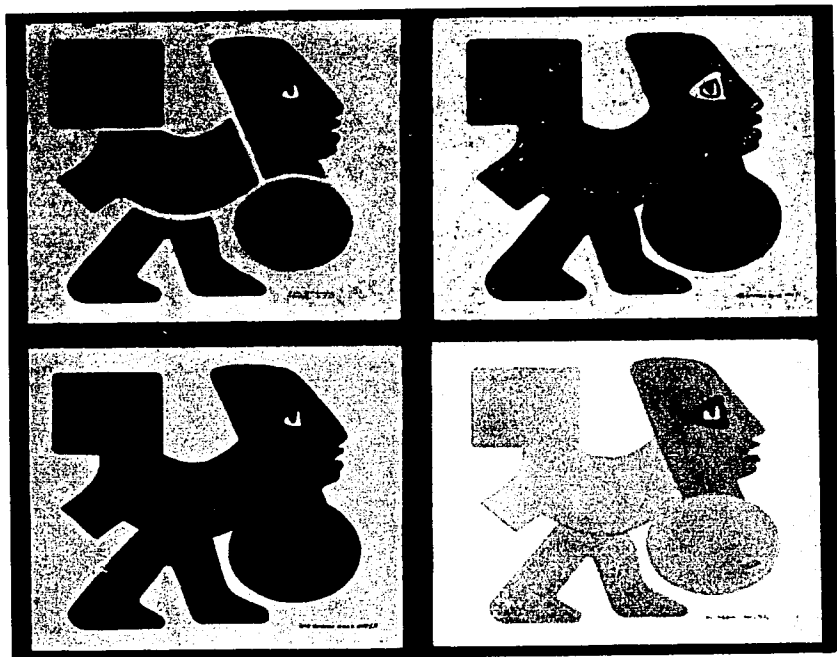
563

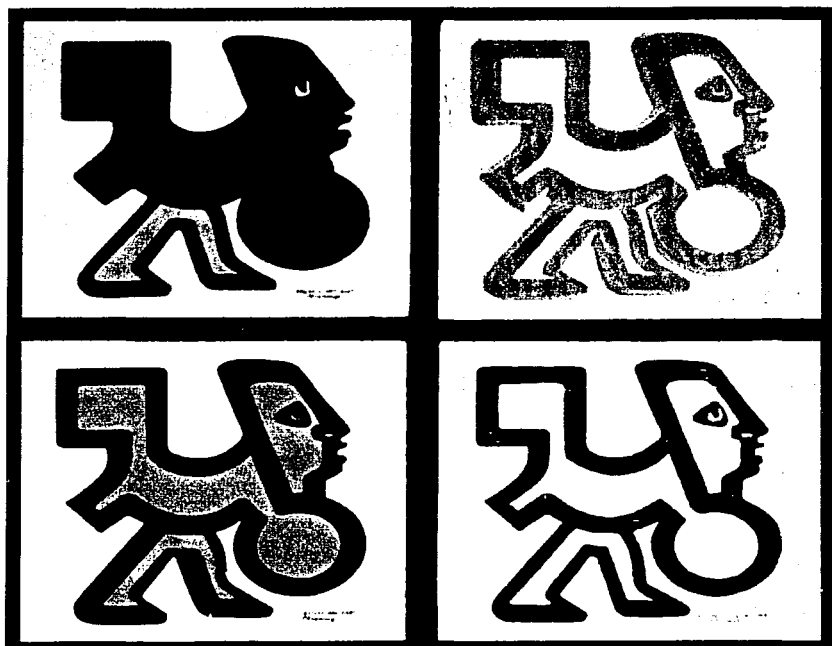
411

416

421

Col. del artista





Buchón

Diferentes técnicas
para un estilo:
dibujo, grabado,
talla y pintura

594 Obra polikroma

635 Obra relieve

682 Obra gráfica

633 Obra monokroma

Col. del artista

México, Mayo 28, 1948

L. Sr. Carlos Novoa
Gerente del Banco de México

Muy respetuoso mío:

El Sr. Ramiro Romo me pide
lo recomiendo con usted para que le
sea encomendada definitivamente la
decoración de los muros en el nuevo
edificio del Club Deportivo Chapultepec;
decoración que ya ha empezado. Esta
recomendación la hago con todo gusto
pues creo, por los antecedentes del citado
pintor, que hará una obra muy apre-
ciable. Además, creo justo que se
debe dar a los jóvenes la oportunidad
que necesitan.

Quedo de usted en muy atento y atto. S.

F. C. Orozco

De oficio, vicio y beneficio


Ramiro Romo era inquieto, mal estudiante pero insistía en ser pintor. Profesión que, por supuesto, no era bien vista por nadie. Por ello, su padre lo mandó con Monseñor Luis G. Romo, Prelado Doméstico de su Santidad (máxima autoridad familiar); para que le confesara sus inquietudes artísticas.

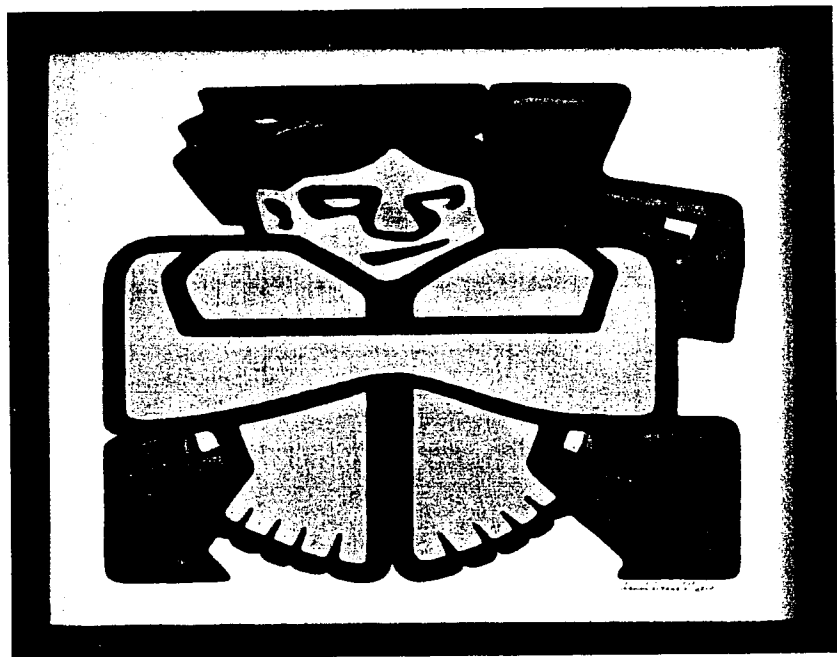
Monseñor: - ¿ Qué te trae por aquí hijo ?

Ramiro: - Me mandó mi papá para que le diga que quiero ser pintor.

Monseñor: - Pues dile a tu papá que es una afición difícil de quitar.

Ayer luchó por su pasión, hoy gracias a Monseñor lucha cotidianamente con la línea, la forma, el color, y la luz.

 **Presión**
40.6 X 40.6
óleo s/fibracel
21 junio 1987
Col. del artista

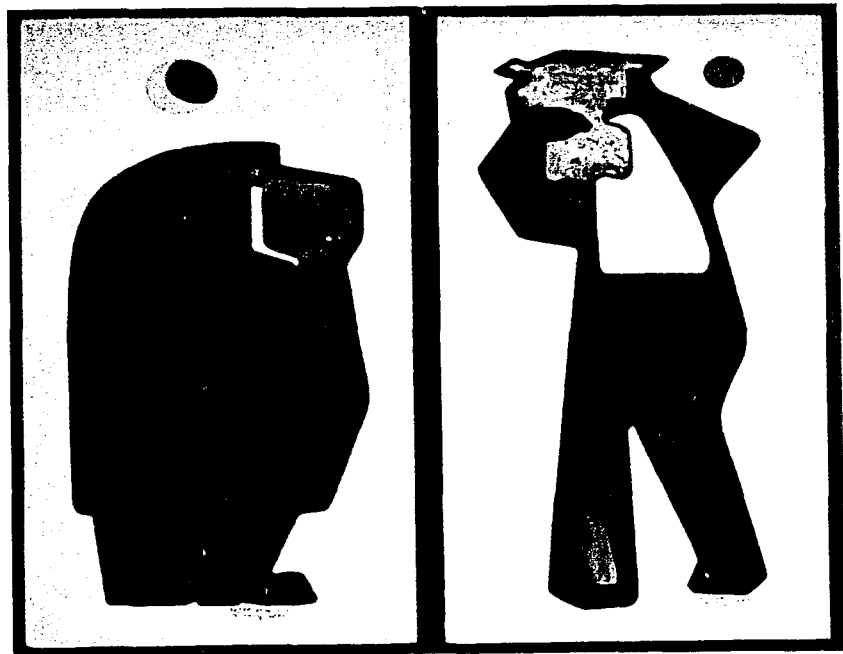




Fabriano pintando
60 X 60
óleo s/fibracel
6 noviembre 1986
Col. particular

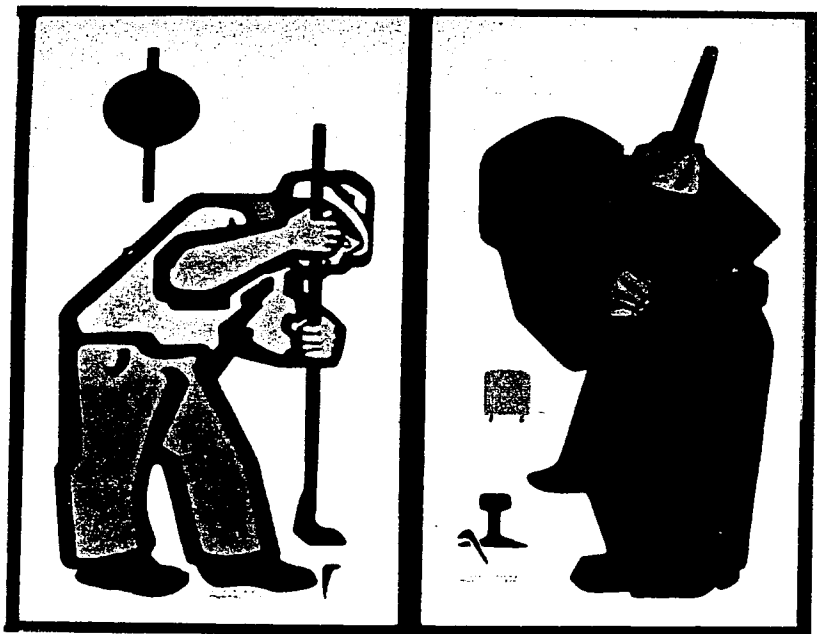
Regreso
28 X 58
óleo s/fibracel
31 marzo 1982
Col. particular

Kargador
28 X 58
óleo s/fibracel
9 junio 1982
Col. del artista



1

2



1

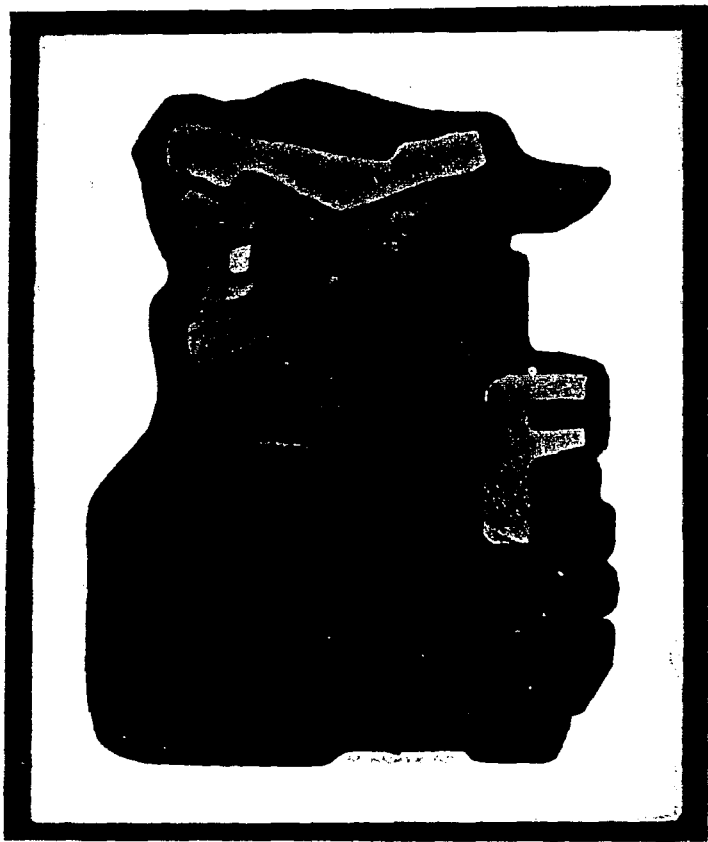
2


Maximino
28 X 58
óleo s/fibracel
14 septiembre 1984
Col. del artista

Federiko
28 X 58
óleo s/fibracel
12 febrero 1986
Col. del artista

EIII
40 X 50
acrílico s/algodón
13 julio 1992
Col. del artista





 **Federiko**
18X 28
óleo s/fibracel
19 abril 1990
Col. del artista

Pregonero
20 X 20

■ acuarela s/cartón
s/triplay

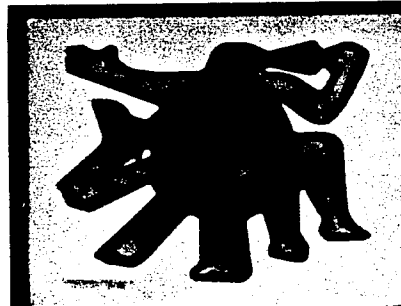
▣ talla bajo relieve

▣ tinta china s/triplay

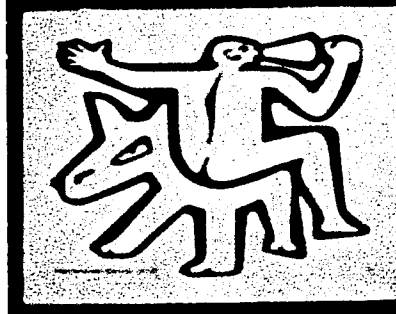
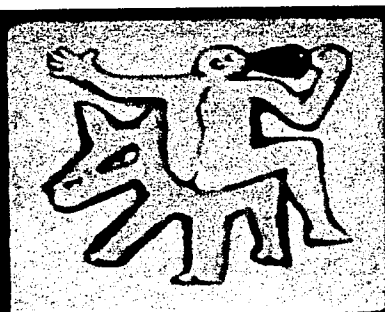
▣ xilografía

(feb. 1977 - nov. 1978)
Col. del artista

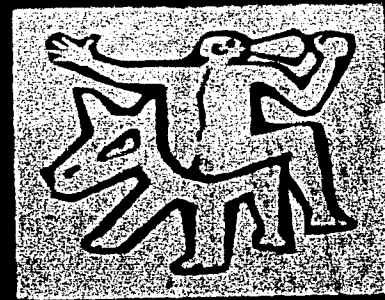
1



2



3



4

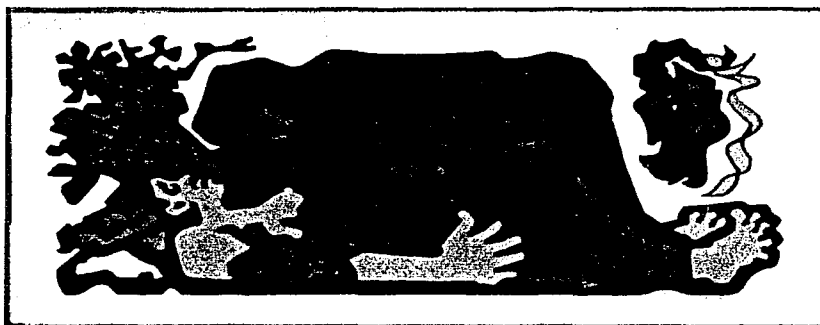
**De tierra,
agaves
y raíces**

Como buen jalisciense Ramiro Romo es ferviente bebedor de tequila. Le viene de casta y por herencia ya que su familia es dueña de una prestigiosa compañía productora de la embriagante bebida. No hace mucho tiempo descubrió los secretos de su elaboración, el trabajo arduo que hay detrás y supo que saborearlo es un regalo divino del esfuerzo de muchos hombres. Y afirma que:

El tequila blanco de 46° L, ese es el bueno; lo disfruto y lo bebo desde los quince años. Es un estímulo para el cansancio pictórico, es parte de mí. Por ello un buen tequila nunca cae mal.

■ **Petra k/ Petro**
55 X 40
óleo s/fibracel
17 febrero 1991
Col. particular






1

Komadrona
58 X 28
acrílico s/fibracel
9 diciembre 1991
Col. del artista



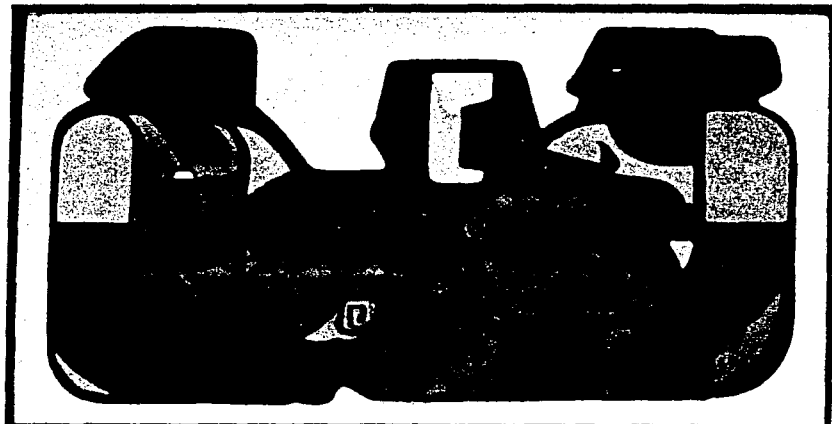
2

Burra i mujer
58 X 28
acrílico s/fibracel
12 diciembre 1991
Col. del artista

 **Marcelino**
38 X 58
óleo s/fibracel
5 noviembre 1986
Col. del artista



1



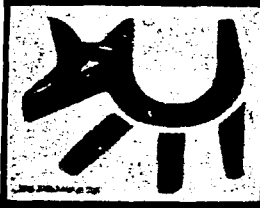
El neutle
58 X 38
óleo s/fibracel
26 marzo 1991
Col. del artista

Perro
20 X 20
óleo s/tripaly
1976
Col. del artista

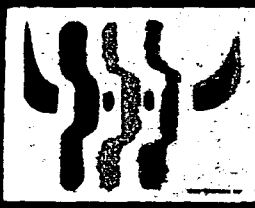
Torito
20 X 20
óleo s/fibracel
1974
Col. del artista

Símbolo RE
20 X 20
óleo s/fibracel
1973
Col. del artista

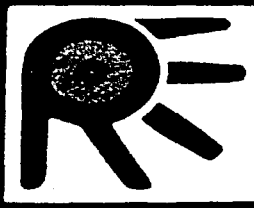
EE




2

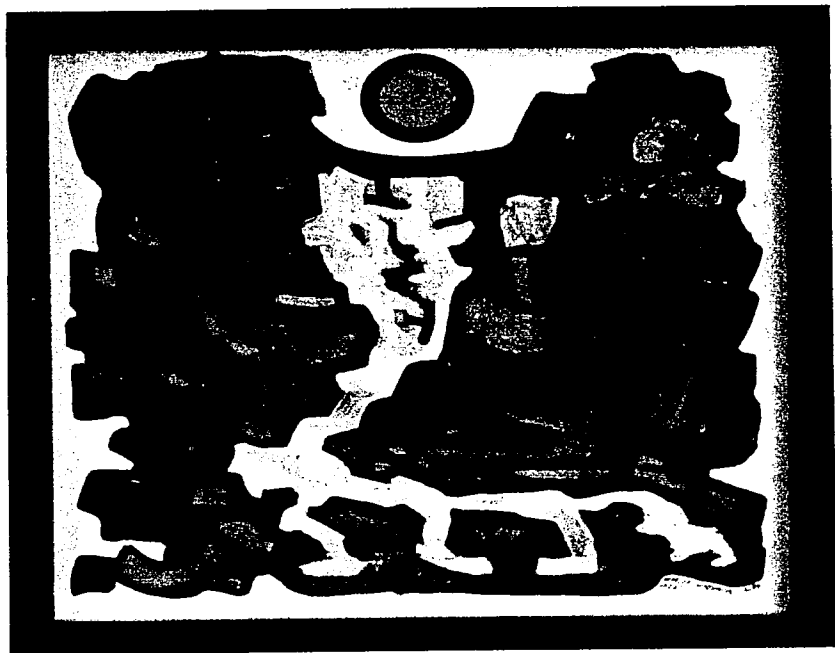


3

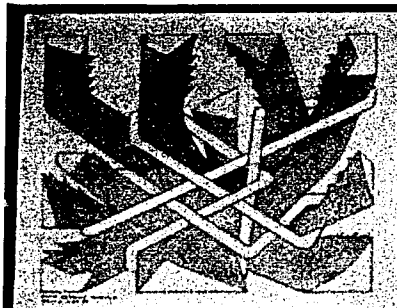


4

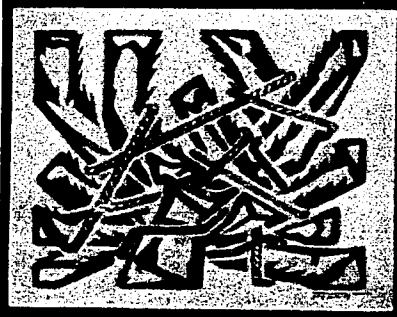
 **Kaskada**
38 X 38
óleo s/fibracel
julio 1990
Col. del artista



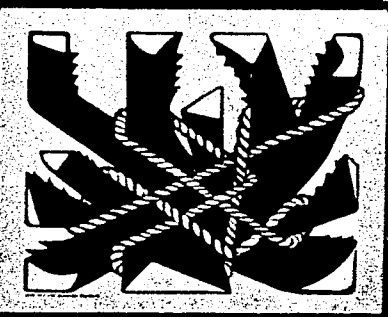
1



2



3



4

Maguel amarrado
30 X 30

- ▣ R grafito s/cartulina s/fibracel
- ▣ P grafito s/cartulina s/triplay
- ▣ E grafito s/cartulina s/fibracel
- ▣ I tinta china s/cartulina s/triplay

sin cambiar tema
hay cuatro soluciones
diferentes
(1975 - 1977)
Col. del artista

De infiernos, cielos y pecados

Ramiro sabe que el hombre necesita creer en algo y que por eso inventó las diferentes religiones, mismas que estudió a fondo para llegar a la siguiente conclusión:

Todas buscan lo mismo, que seamos buenos y nos portemos bien. La diferencia está en la forma de llegar hasta arriba y en la manera de convencer; en la forma de redimirnos y en la manera de hundirnos.

Por eso formó "La Cofradía del Divino Mesquite" cuyo mandamiento primero y último es "admirar a las mujeres por sobre todas las cosas".

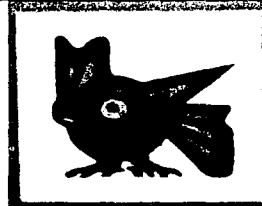
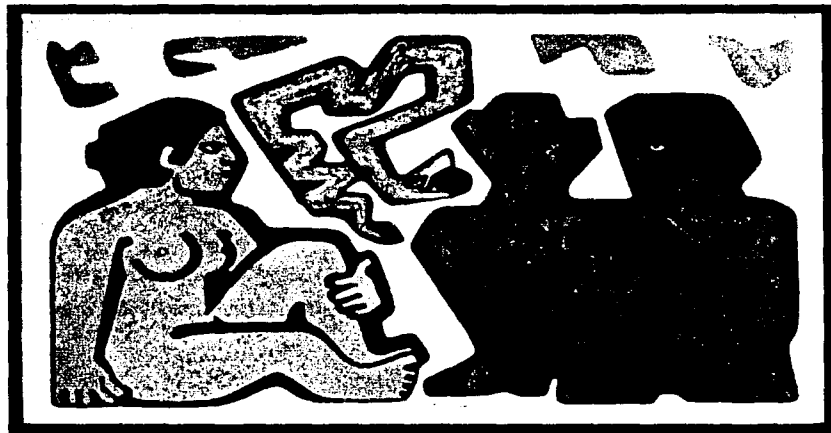
Adán y Eva
58 X 38
óleo s/triplay
26 mayo 1983
Col. del artista

Abe pikuda
18 X 18
acrílico s/triplay
18 febrero 1953
Col. del artista

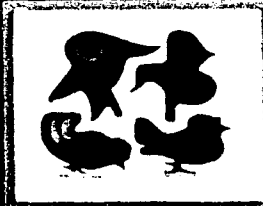
Pájaros rojo y azul
18 X 18
óleo s/fibracel
3 marzo 1995
Col. del artista

Lechusa
18 X 18
acrílico
s/fibracel
10 marzo 1995
Col. del artista

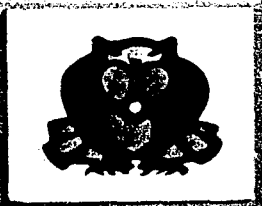
1



2



3



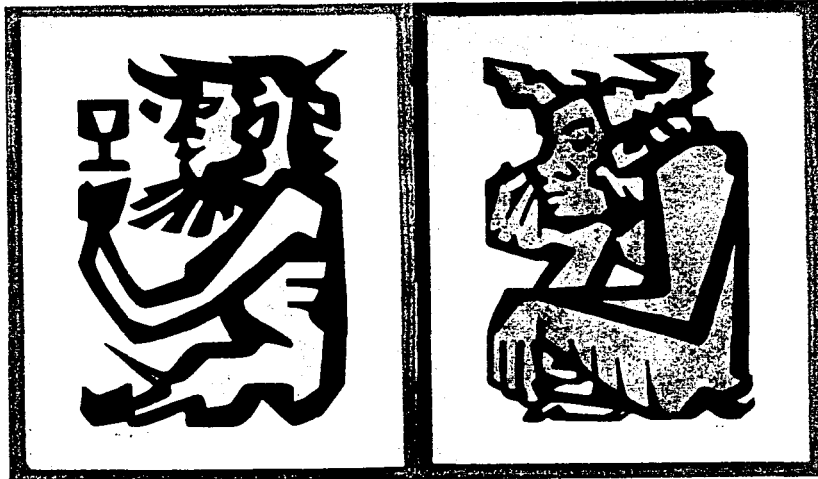
4



Konfrontación
38 X 58
óleo s/fibracel
s/f
Col. del artista

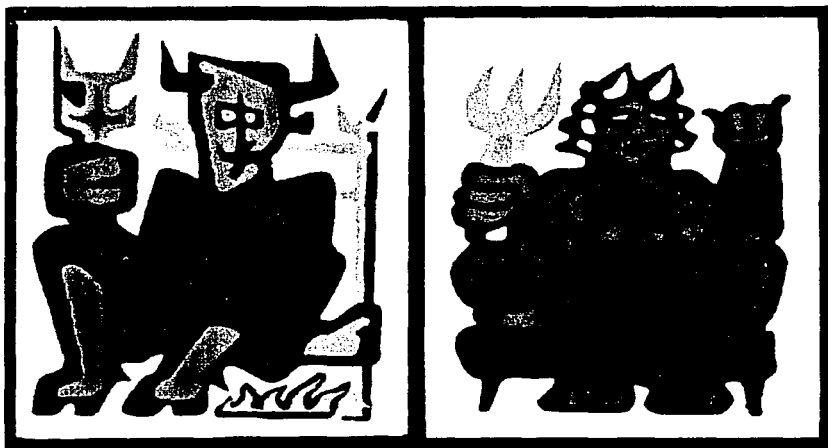
As d kopas
18 X 28
acuarela y tinta
13 julio 1988
Col. del artista

Chiba triste
18 X 28
acuarela y tinta
14 julio 1988
Col. del artista



1

2




1

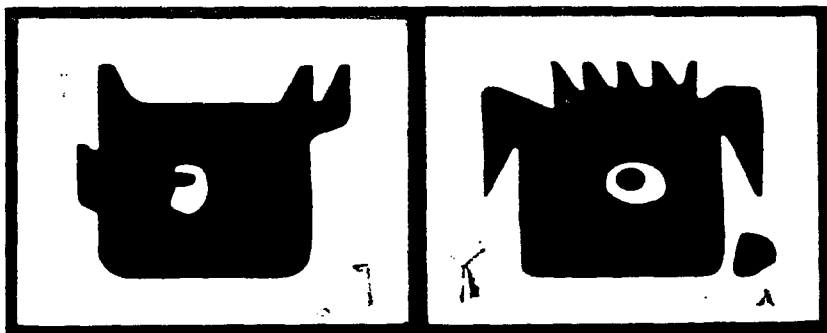
2

Diablo verde
28 X 38
óleo s/fibracel
agosto 1995
Col. particular

Diablo reina
28 X 38
óleo s/fibracel
8 agosto 1995
Col. particular

 **Mujer i sátiro**
38 X 38
óleo s/fibracel
marzo 1990
Col. del artista






1

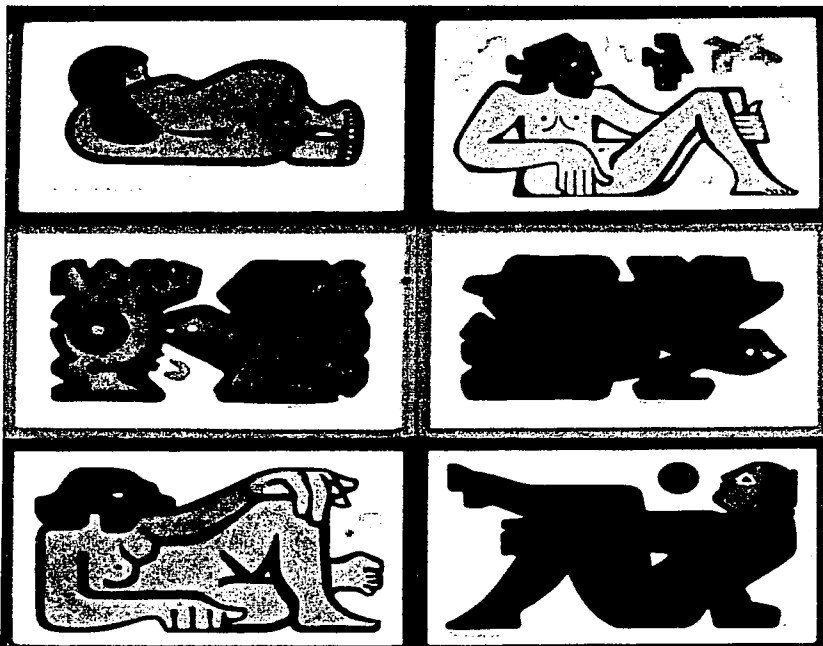
2

EE Rei ojón
28 X 28
óleo s/triplay
12 mayo 1982
Col. del artista

F2 Reina ojona
28 X 28
óleo s/triplay
12 mayo 1982
Col. del artista

 **Lucifer**
38 X 58
óleo s/fibracel
1975
Col. del artista





2
 S/ título
 28 X 18
 óleo s/fibracel
 12 diciembre 1986
 Col. del artista

Ignasio
 28 X 18
 óleo s/fibracel
 4 agosto 1984
 Col. del artista

4
 Abe k/kactus
 28 X 18
 óleo s/fibracel
 16 noviembre 1991
 Col. del artista

2 abes
 28 X 18
 óleo s/fibracel
 16 noviembre 1991
 Col. del artista

6
 Angeles
 28 X 18
 óleo s/fibracel
 4 agosto 1984
 Col. del artista

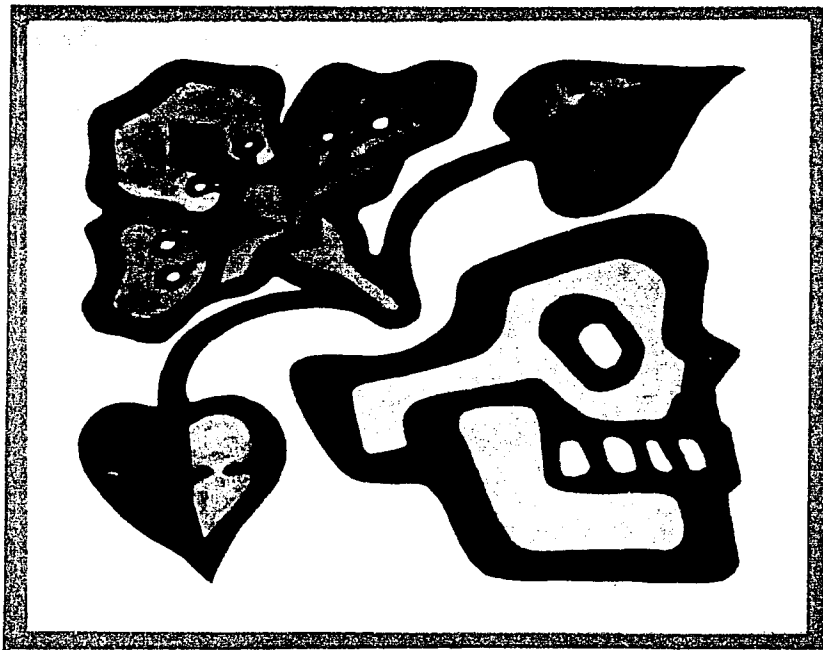
Librada
 28 X 18
 óleo s/fibracel
 29 agosto 1984
 Col. del artista

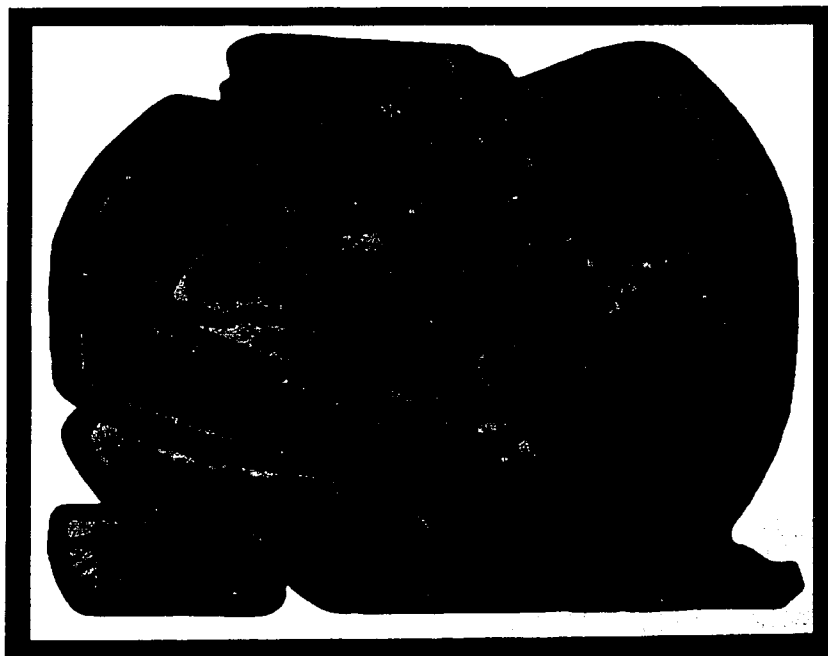
De opuestos, compuestos y duales


Dejando atrás el estudio de las religiones, Ramiro comenzó a estudiar astronomía. Lo que lo llevó a reflexionar sobre el funcionamiento de la tierra para llegar al misterio de la DUALIDAD y descubrir que:

*La oposición existe permanentemente, por eso hay que equilibrarla.
La dualidad rige al mundo, cielo tierra, papá mamá, hombre mujer,
forma fondo, luz sombra, blanco negro, vida muerte y así
sucesivamente y sin uno el otro simplemente no puede existir.*

Dualidad
38 X 38
óleo s/fibracel
14 enero 1996
Col. del artista

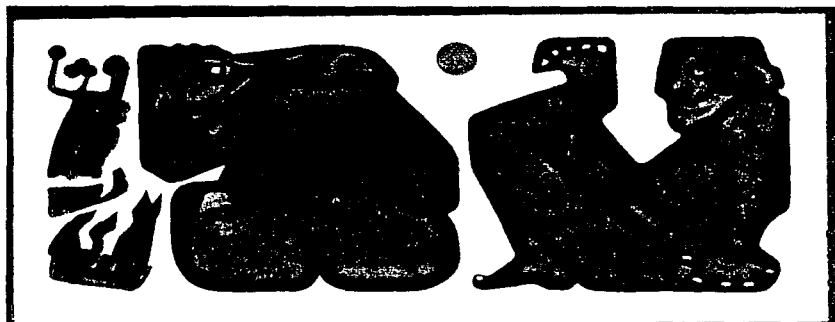




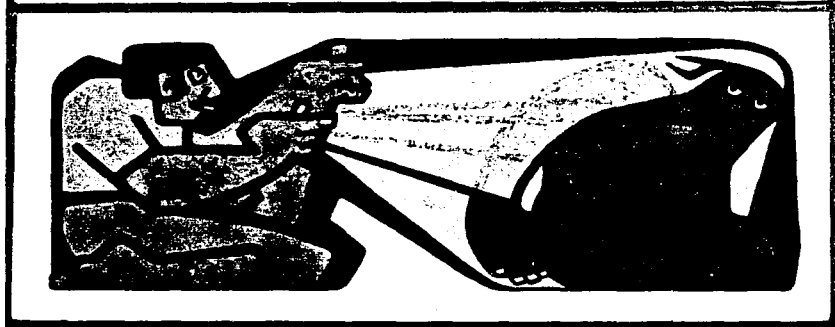
 **Producción**
58 X 58
caseína s/fibracel
16 mayo 1995
Col. particular

Kleotilde i Genaro
58 X 28
óleo s/fibracel
28 noviembre 1984
Col. del artista

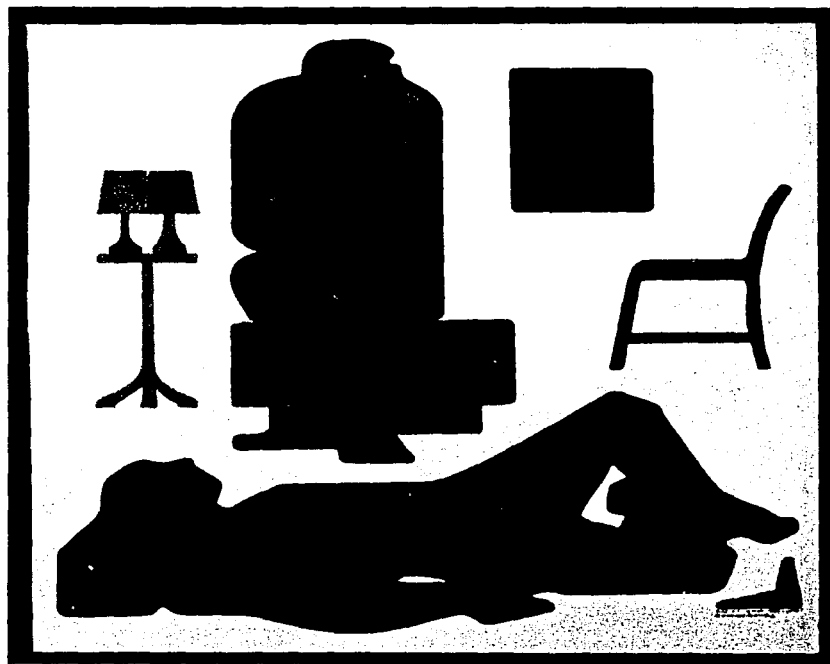
Agapito i Adela
58 X 28
óleo s/fibracel
28 noviembre 1984
Col. del artista



1

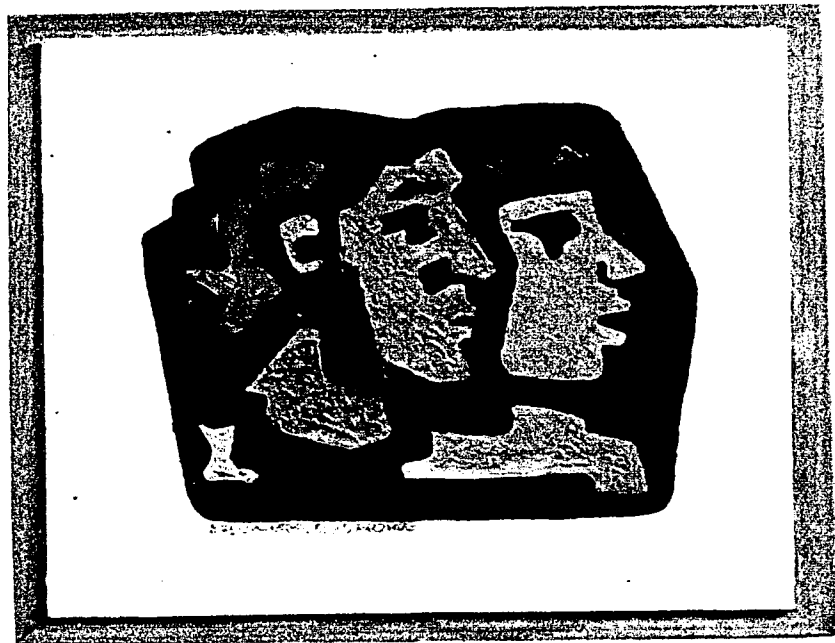


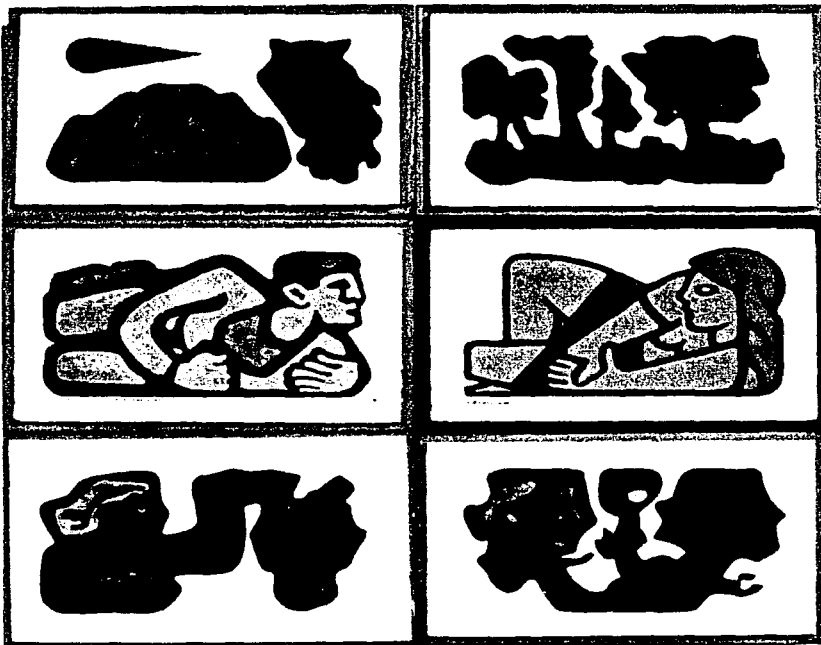
2



Miguel I Dionisia
58 X 58
óleo s/fibracel
6 marzo 1987
Col. particular

Pareja
18 X 18
óleo s/triplay
22 abril 1991
Col. del artista





2 **Cirila k/ tekolote**

28 X 18
acrílico s/fibracel
17 febrero 1995
Col. del artista

3 **Arboles**

28 X 18
acrílico s/triplay
27 marzo 1995
Col. del artista

4 **Echado**

20 X 18
óleo s/fibracel
9 diciembre 1991
Col. del artista

5 **Justina**

28 X 18
óleo s/fibracel
28 febrero 1987
Col. del artista

6 **Señal dual**

28 X 18
caseína s/fibracel
30 agosto 1995
Col. del artista

7 **Mujer flor dual**

28 X 18
caseína s/fibracel
15 agosto 1995
Col. del artista

De asombro, admiración y sublimación

Musa, modelo, madre, hija, sobreviviente, la mujer es sin duda el antropoide más hermoso que habita el planeta. Es fuerte, bella, devota, entregada, responsable y protectora. Es simplemente sujeto de admiración. Fuente de inspiración. Sueño hecho realidad quizá por eso para el artista...

Todas las mujeres son una, se integran y unifican con sus virtudes y defectos; y lo demuestran enseñando sus atributos naturales.

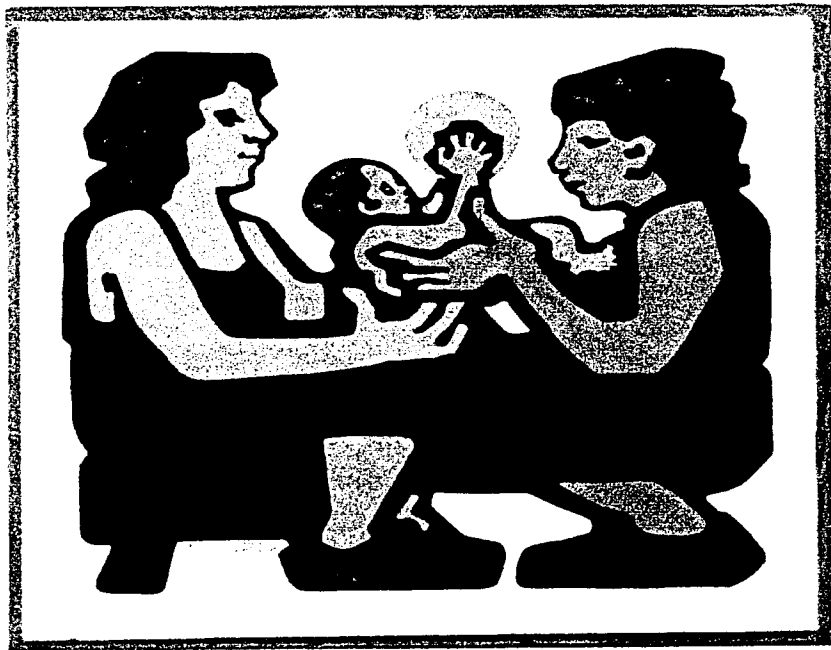
Sueño
58 X 58
óleo s/triplay
27 agosto 1981
Col. del artista






**Mujer lavando
su cabello**
40 X 40
óleo s/fibracel
9 junio 1987
Col. particular

Mujeres k/niño
38 X 38
acrílico s/fibracel
14 febrero 1992
Col. del artista





■ **2 mujeres**
k/ sábana
39.5 X 39.5
óleo s/fibracel
13 junio 1987
Col. del artista

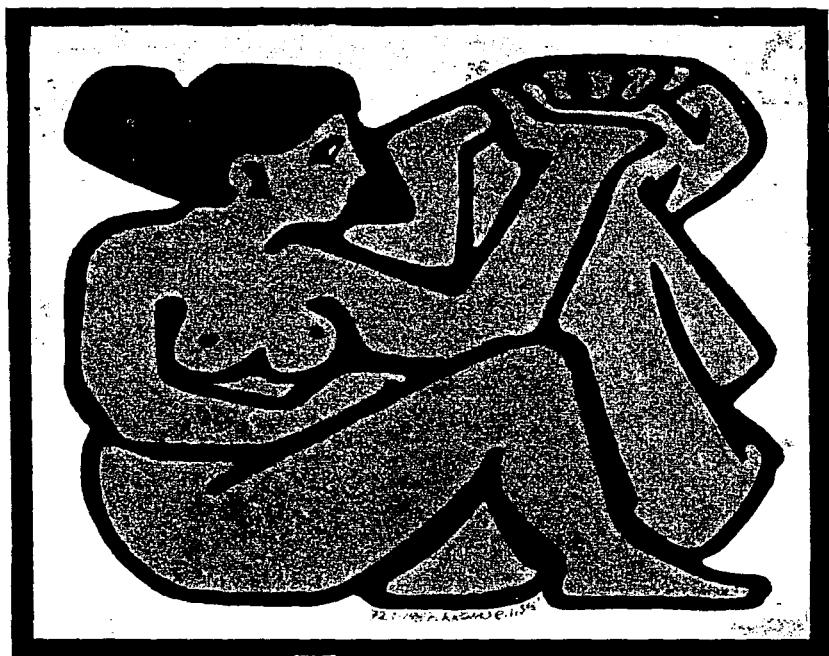
 **Mujer leyendo**
40 X 40
óleo s/fibracel
17 febrero 1992
Col. particular

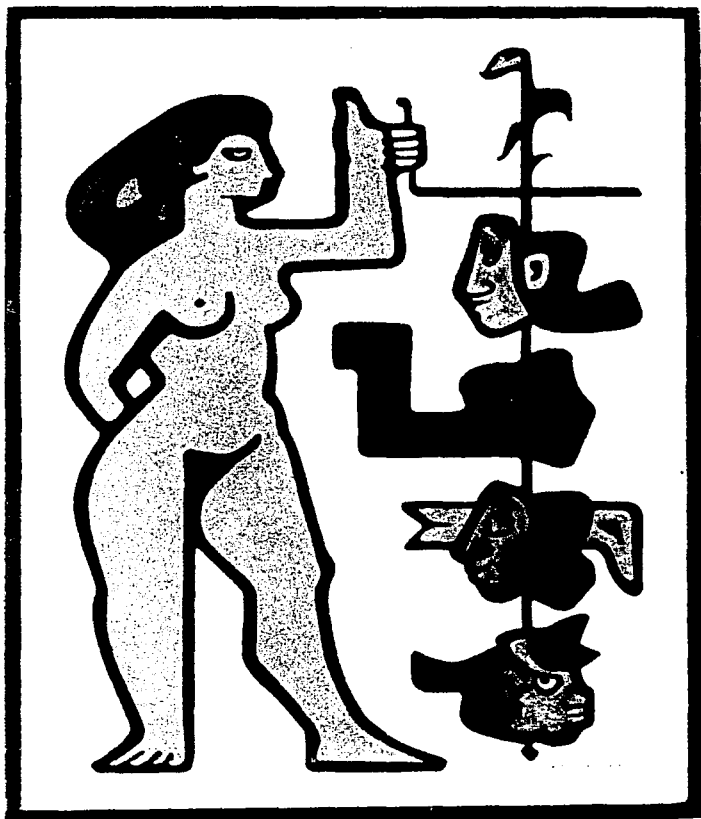




 **Claudia**
30 X 40
óleo s/fibracel
14 septiembre
1983
Col. particular

Gilberta
28 X 28
óleo s/triplay
5 febrero 1987
Col. del artista





**Trofeos de
Marcelina**
38 X 58
óleo s/fibracel
8 marzo 1986
Col. del artista

Dibina dualidad

38 x 18
óleo s/fibracel
15 enero 1996
Col. del artista

Más oro

38 X 18
óleo s/fibracel
18 enero 1996
Col. del artista

Abraso

38 X 18
acrílico s/fibracel
10 octubre 1991
Col. del artista

Sebastiana

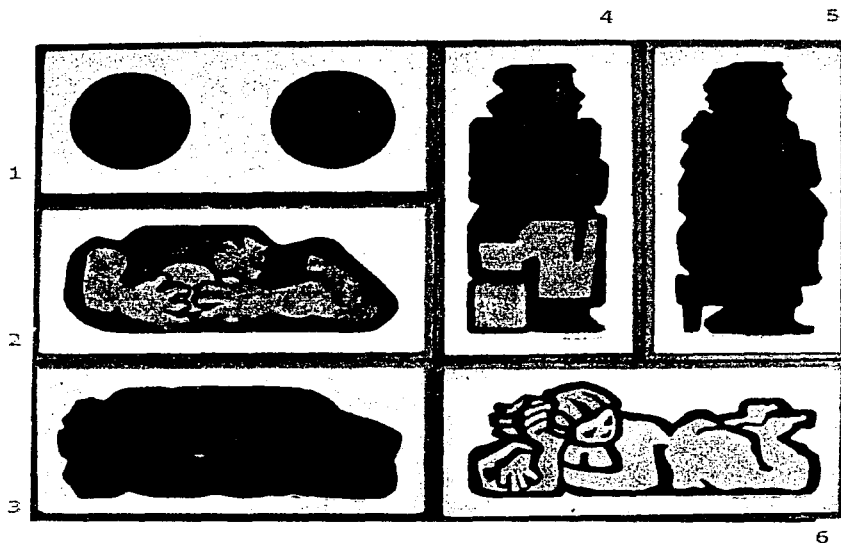
18 X 38
óleo s/tela y cartón
2 febrero 1989
Col. del artista

Maternidad

18 X 38
acrílico s/triplay
8 febrero 1991
Col. del artista

Nalguitas

38 X 18
óleo s/fibracel
24 marzo 1992
Col. del artista



De tiempo, pasado y presente

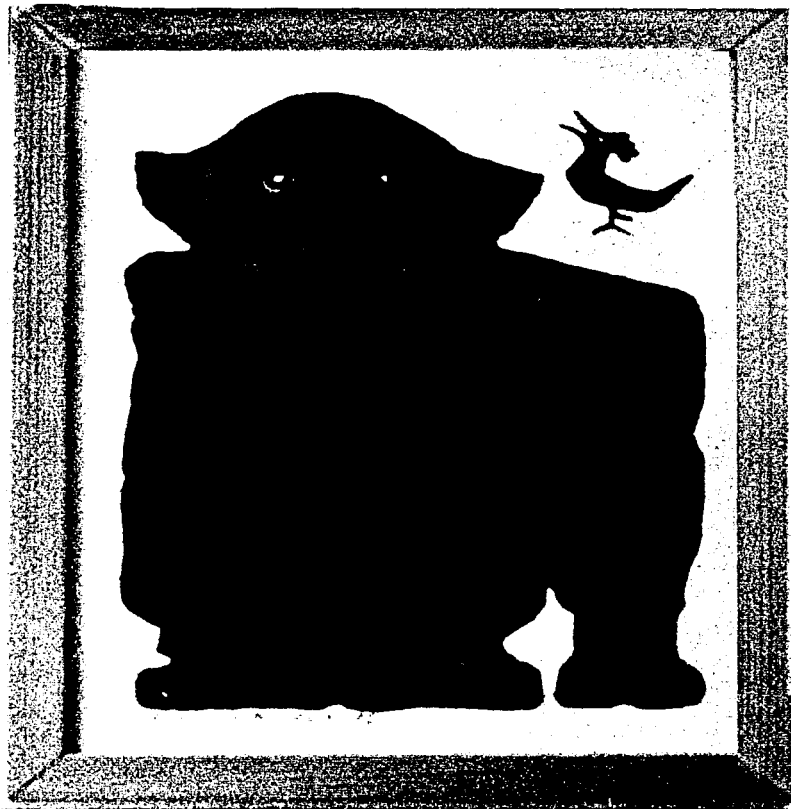
El pasado es aprendizaje, enseñanza y experiencia. Fue el tiempo para hacer y deshacer. Para conocer y reconocer. Para esperar y desesperar. El presente es hoy y hay que vivir día a día; con la expectativa de estar.

Estoy consciente de mis limitaciones y aunque ya no puedo correr, bailar, saltar como antes... puedo estirar los brazos, mover las piernas y caminar, lento, tranquilo, a mi ritmo para seguir descubriendo nuevos mundos.

Espiridión
óleo s/fibracel
28 X 38
14 diciembre 1996
Col. particular

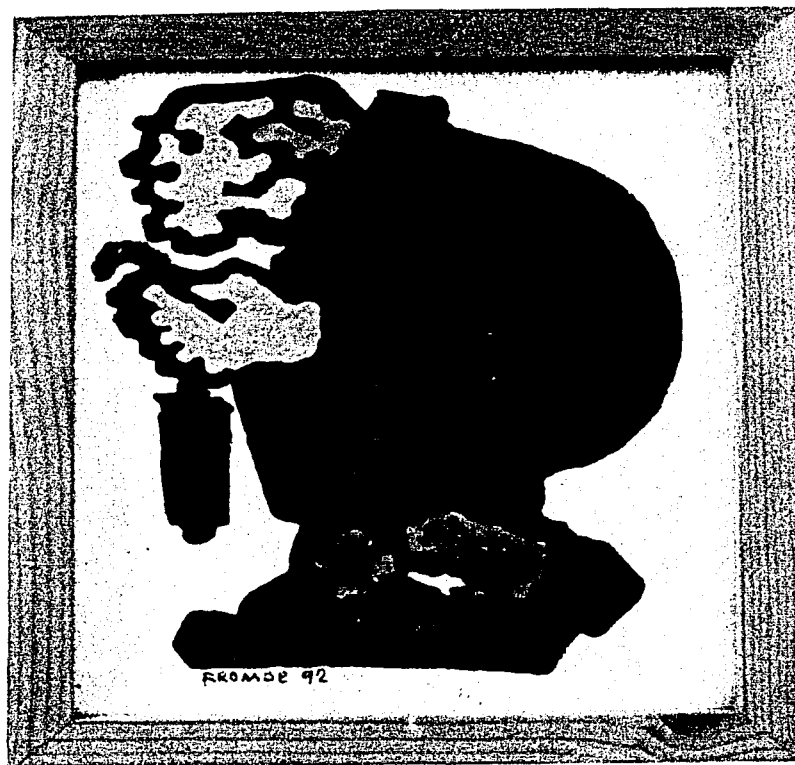
Perra
óleo s/fibracel
28 X 18
11 marzo 1987
Col. particular

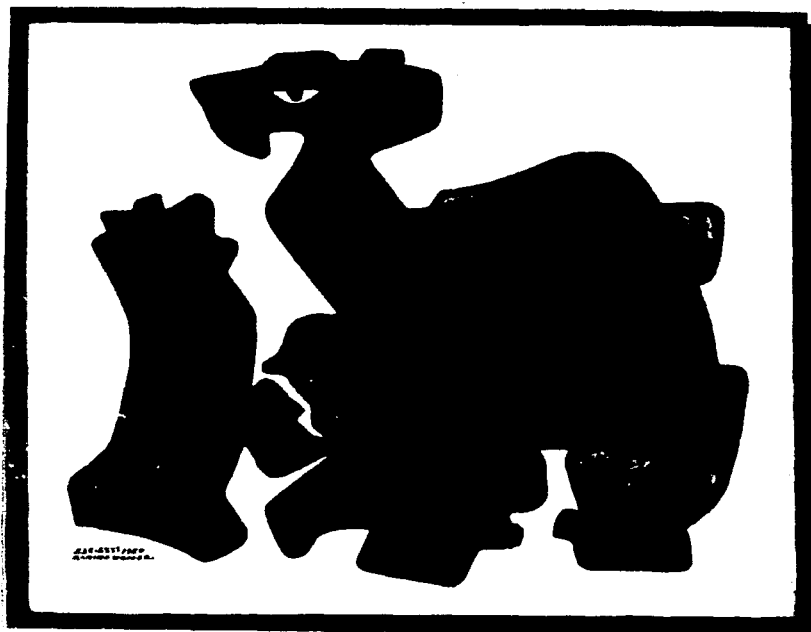




Juan
22.5 X 30
acrílico s/triplay
16 julio 1992
Col. particular

El Konchas
19.4 X 24.2
acrílico s/algodón
28 junio 1992
Col. del artista

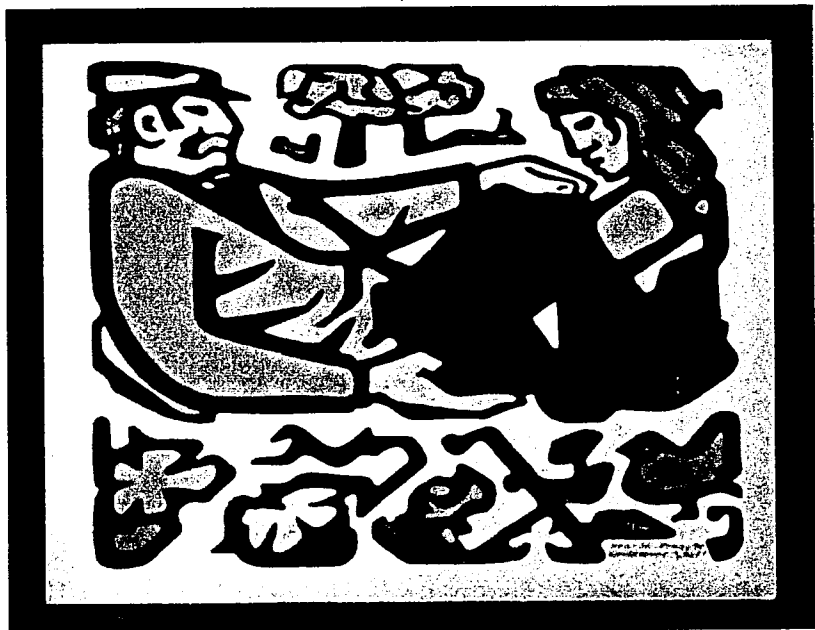




 **Tortuga**
28 X 28
óleo s/tripaly
29 octubre
1980
Col. del artista

ESTA TESIS NO SALIR
DE LA BIBLIOTECA

Lectores
39 X 39
óleo s/fibracel
29 mayo 1987
Col. particular



Camino andado

Nota biográfica de Ramiro Romo Estrada:

Nace en San Juan de los Lagos, Jalisco, México,
el 2 de noviembre de 1919.

Estudios:

Escuela Libre de Arte y Publicidad. (ELAP)
Prof. Ricardo Bárcenas.
1941 a 1944. México, DF.

Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda"
Prof. Diego Rivera, Prof. Jesús Guerrero Galván
Prof. Carlos Orozco Romero, Profa. María Izquierdo
1944 a 1947. México, DF.

Exposiciones:

100 Carteles de Guerra. (Colectiva).
Palacio de las Bellas Artes.
12 de octubre de 1942.
México, DF.

1er Salón 20 de Noviembre (Colectiva).
Palacio de las Bellas Artes.
1943
México, DF.

24 Pintores Jóvenes (Colectiva).
Galería de Arte y Decoración.
26 de abril de 1944.
México, DF.

2º Salón de la Flor (Colectiva).
San Jacinto, San Ángel.
7 de mayo de 1944.
México, DF.

Salón de la Plástica. David Barajas y Ramiro Romo E.
8 de noviembre de 1945.
México, DF.

Arte de Jalisco (Colectiva).
Palacio de las Bellas Artes.
Febrero de 1963.
México, DF.

3ª Bienal de Escultura (Colectiva).
Museo de Arte Moderno.
1967.
México, DF.

Centro Cultural Lic. Isidro Fabela. (Individual).
Casa del Risco
13 de abril al 14 de mayo del 2000.
México, DF.

Estudio ExpoRREnovable. A partir de 1970. Jue 18-20 hrs.
Fray Bartolomé de las Casas No. 3. Circuito Misioneros.
Ciudad Satélite. Estado de México.

Enseñanza:

Educación Visual y Estética.
Facultad de Arquitectura.
Universidad Veracruzana.
1956 - 1958.
Jalapa, Veracruz.

Composición.
Escuela Libre de Arte y Publicidad
1960 - 1963.
México, DF.

Pintura.
Estudio RRENobable.
1970 - a la fecha.
Jueves de 11 - 14 horas.
Ciudad Satélite, Estado de México.

Conferencias:

Arteskemático.
Auditorio de la Facultad de Arquitectura.
UNAM.
Noviembre 1962.
México, DF.

El Arte en la Foto.
Club fotográfico GF22.
México, DF.

New Mexico Highlands University.
27 al 30 de marzo de 1972.
New Mexico, USA.

Obra en colecciones particulares:

México: DF. , Guadalajara, Amatlán, Toluca, Jalapa y Puerto de Veracruz

Estados Unidos: Nueva York y Tampa Bay.

Francia: París

Israel.

Producción de obra:

Obra diversa, numerada, certificada y fotografiada: del 0001 al 1087.

Temas:

Retratos a lápiz, retratos al óleo, paisajes, bodegones, etc.

Técnicas empleadas:

Tinta china, grafito, sanguina, pastel, acuarela, temple, acrílico, fresco, mosaico veneciano, óleo, monotipo, linóleo, xilografía, agregados, talla en madera, talla en piedra y modelado para bronce.

Clasificación de obra:

OPE. Obra Por Encargo: Retratos: 27

Murales: 23

OM. Obra Monocroma.

OG. Obra gráfica.

OP. Obra policroma.

OT. Obra tridimensional.

OA. Obra agregados.

TOTAL: 1, 163 al 26 de junio de 1999.



Simon