



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
CUAUTITLÁN**

**“EL CARTEL Y EL FOLLETO COMO MEDIOS DE DIFUSIÓN DE LOS
MURALES DEL EDIFICIO SEDE DE LA SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA”**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:

VARELA IBAÑEZ HEIDI EUNICE

ASESORA: L.D.C.G. LETICIA SALGADO ÁVILA

CUAUTITLÁN IZCALLI, ESTADO DE MEXICO

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLAN
UNIDAD DE LA ADMINISTRACION ESCOLAR
DEPARTAMENTO DE EXAMENES PROFESIONALES

ASUNTO: VOTOS APROBATORIOS

LA FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLAN



DEPARTAMENTO DE EXAMENES PROFESIONALES

DR. JUAN ANTONIO MONTARAZ CRESPO
DIRECTOR DE LA FES CUAUTITLAN
P R E S E N T E

ATN: Q. Ma. del Carmen García Mijares
Jefe del Departamento de Exámenes
Profesionales de la FES Cuautitlán

Con base en el art. 28 del Reglamento General de Exámenes, nos permitimos comunicar a usted que revisamos la TESIS:

"El cartel y el folleto como medios de difusión de los murales del edificio-sede de la Secretaría de Educación Pública".

que presenta la pasante: Heidi Eunice Varela Ibañez
con número de cuenta: 9855724-0 para obtener el título de
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Considerando que dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para ser discutido en el EXAMEN PROFESIONAL correspondiente, otorgamos nuestro VOTO APROBATORIO

ATENTAMENTE

"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"

Cuautitlán Izcalli, Méx. a 10 de Junio de 2005

PRESIDENTE LDCG. Verónica Pineda Morales

VOCAL LDCG. Leticia Malgado Ávila

SECRETARIO LDCG. Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez

PRIMER SUPLENTE LDCG. Blanca Miriam Granados Acosta

SEGUNDO SUPLENTE LDCG. Rocío Bravo González

*“Todo lo puedo en Cristo
que me fortalece”.*

Fil. 4:13



Agradecimientos

*Gracias a ti Señor por tu fortaleza,
guianza, fidelidad y consuelo.
Por el inmenso amor
que día a día puedo sentir de ti,...
por ser todo para mí.*

*Gracias a mis padres Iraiz y Carlos,
por amarme tanto a pesar de los errores,
por volver a confiar
y aprender a verme volar.*

*Gracias a mi hermano Eduardo
por sus consejos, su apoyo,
y estar ahí para escucharme.*

*Gracias a mis padrinos Raúl y Lupita,
por ser parte importante de mi vida .
Tienen un lugar muy especial en mi corazón.*



*Gracias a cada uno de los profesores
que tuve la bendición de tener durante
mi estancia en la U.N.A.M.
Gracias por su maravillosa disposición
para enseñar.*

*Gracias a cada uno de mis sinodales:
Lic. Verónica Piña
Lic. E. Osvaldo Archundia
Lic. B. Miriam Granados
Lic. Rocío Bravo
Gracias por disponer su tiempo
y su paciencia para guiarme
en la realización de este proyecto.*

*Gracias en especial a Lety Salgado
por toda su paciencia, disposición,
apoyo, guianza, tiempo y ejemplo.
No hay palabras para expresar
lo que siento por ti.
Gracias por todo.*

Gracias a mis queridas amigas:

Sandra Duarte K.

Maribel García F.

Clara Martínez P.

Selene V. Martínez V.

Rosío Martínez B.

Carmen J. Espíndola V.

Raquel C. Prado O.

Sandy Vázquez C.

*Gracias por compartir experiencias
maravillosas a través de mi vida
y ser testigos de mis sueños y metas.*

*Gracias por enseñarme
el valor de la verdadera amistad.*

*Gracias a todos los que han pasado
por mi vida y han formado parte de ella,
porque de todos he aprendido y han contribuido
a ser la persona que soy.*



Índice

Resumen	1
Introducción	2
Capítulo I	
El cartel y el Folleto como Medios de Difusión	
I.1 Diseño Gráfico	
I.1.1 Definición de Diseño	3
I.1.2 Elementos del Diseño Editorial	
I.1.2.1 Retículas	5
I.1.2.2 Tipografía	9
I.1.2.3 Color	20
I.1.2.4 Composición	31
I.1.2.5 Elementos especiales de texto	42
I.2 El Cartel	
I.2.1 Definición	48
I.2.2 Historia	50
I.2.3 Tipos	55
I.2.4 Función	58
I.2.5 Reglamentación	62
I.3 El Folleto	
I.3.1 Definición	66
I.3.2 Tipos	68
I.3.3 Uso	70



1.4 Fotografía	
1.4.1 Definición	71
1.4.2 Clasificación	72
1.4.3 Tipos de tomas fotográficas (Composición)	81

Capítulo II

La Secretaría de Educación Pública y el Mural

2.1 La Secretaría de Educación Pública	
2.1.1 Antecedentes	84
2.1.2 Objetivos Generales	86
2.2 El edificio sede de la Secretaría de Educación Pública	
2.2.1 Historia	88
2.3 El Muralismo	
2.3.1 Historia	91
2.3.2 Función Social	99
2.3.3 Diego Rivera	
2.3.3.1 Biografía	102
2.3.3.2 Los murales en el Edificio sede de la Secretaría de Educación Pública	107
2.3.3.3 Los ayudantes de Diego Rivera	129
2.3.4 David Alfaro Siqueiros	
2.3.4.1 Biografía	132
2.3.4.2 El mural en el Edificio sede de la Secretaría de Educación Pública	138

Capítulo III

Diseño de la propuesta final para el cartel y folleto de Difusión de los murales del Edificio sede de la Secretaría de Educación Pública

3.1 Aplicación de la metodología de Bernd Löbach al proyecto	140
3.1.1 Fase I Análisis del problema	141
3.1.2 Fase II Soluciones del problema	142
3.1.3 Fase III Valoración de las soluciones del problema	166
3.1.4 Fase IV Realización de la solución del problema	167
Conclusiones	168
Bibliografía	170



Resumen

El contenido de esta investigación está dividido en tres partes, la primera se refiere a los fundamentos de diseño que se deben tener presentes al iniciar un proceso de diseño porque constituyen las bases teóricas, por lo que en este capítulo se habla sobre la definición de diseño, los elementos del diseño editorial así como del cartel y del folleto.

En el segundo capítulo se retoma todo lo que tiene que ver con la Secretaría de Educación Pública, tal como la historia de la Secretaría y la historia de su Edificio sede, también se retoma los antecedentes del muralismo, la biografía de los artistas que trabajaron en este edificio y la descripción de su obra, todo esto con el fin de comprender de mejor manera la riqueza pictórica que encierra este lugar y darle la importancia debida en el proyecto.

En el tercer y último capítulo, se explica el proceso de diseño que se siguió para llegar a la propuesta del cartel y el folleto de difusión para los murales. Explicando primeramente cual es la metodología de diseño que se siguió, después desarrollando los pasos necesarios para el caso específico de este proyecto, presentando posteriormente la propuesta de ambos medios, llegando posteriormente a su valoración como solución del caso para que se obtengan los resultados esperados por la Secretaría de Educación Pública.

Introducción

Actualmente el Edificio sede de la Secretaría de Educación Pública se enfrenta a la falta de difusión entre el público juvenil, pues la mayor parte de los asistentes que visitan este lugar es gente adulta que tiene conocimientos o interés por el arte. Esta falta de información provoca poco interés dentro de los jóvenes y por lo tanto poca asistencia a este lugar que exhibe parte del Arte mexicano que constituye una época de gran relevancia dentro de nuestra historia. Se pretenden utilizar el cartel y el folleto como medios de difusión para que este tipo de público conozca las obras que alberga el edificio y de esta manera se interesen en visitarlo y puedan aprender más sobre el muralismo mexicano, su valor como obra artística y su función social como medio de expresión.

Este proyecto servirá para dar a conocer los murales que se encuentran dentro del Edificio sede de la Secretaría de Educación Pública a la gente joven utilizando el cartel y el folleto como medios propicios de difusión, ya que por su accesibilidad, distribución y bajo costo con respecto de otros canales de difusión, son los que mejor se adecuan a las necesidades de la Secretaría de Educación Pública. De esta manera se busca hacer a los jóvenes una invitación para que visiten los murales y puedan interesarse en la obra que alberga este recinto, pues la Secretaría de Educación Pública considera importante que este público cuente con un conocimiento acerca de la historia y riqueza del Arte nacional, y pueda darse cuenta de que estos murales fueron inspirados por el pueblo mexicano y elaborados para él y esto les proporciona un alto valor nacional. Con este proyecto se pretende resolver el problema de falta de difusión que tienen los murales y el edificio mismo de la Secretaría de Educación Pública.

CAPÍTULO 1

El Cartel y Folleto como Medios de Difusión

1.1 Diseño

Considerando que para entender cualquier tema es necesario comprender el significado de sus conceptos resulta de suma importancia conocer la definición de diseño y de algunas de las herramientas auxiliares dentro de su rama editorial.

1.1.1 Definición de Diseño



Comúnmente se define al diseño como “la actividad que realizan algunas personas para disponer las cosas en forma agradable, producir objetos bonitos, vestidos, muebles, automóviles, encendedores, objetos de cristal cortado como floreros, etc.”¹ Algunos otros mencionan que “es hacer planos de habitaciones o de edificios o que es proyectar maquinaria, organizar los espacios para la venta de una tienda, o disponer un conjunto cualquiera para hacerlo funcional”².

Diseño es nombre verbal del correspondiente verbo diseñar y proviene del italiano *disegnare* el que a su vez se deriva del latín *designare* que significa marcar, designar. Quizá el contenido actual se acerque a una derivación de *designio* el que lleva implicaciones a futuro y está relacionado con *proyecto*. Por todo esto, se deduce que diseñar y diseño tienen una relación etimológica con *significar*.

El diccionario ofrece distintas acepciones con respecto a diseño:

Diseño: proyecto, plan.
Esbozo, dibujo, croquis.
Construcción, configuración, muestra.³

De aquí se entiende que diseño es a veces una idea, un proyecto o un plan para la solución de un problema determinado. Es decir, un razonamiento, un proceso intelectual que, no es visualmente perceptible, ni siquiera

¹ GARCÍA OLVERA, Francisco, Reflexiones sobre el Diseño, p.17

² Ibid. p.17

³ LÖBACH, Bernd; Diseño Industrial: p.13.

traducible en la mayoría de los casos, verbalmente. Con esto se observa que el término diseñar es el utilizado para designar a la acción humana que convierte en signos las cosas, entendiendo por signo “cualquier realidad material que nos remita a otra realidad”⁴. Designar, que es la raíz de diseñar, significa marcar, es decir, dar una significación a las cosas; mediante la transformación grave o ligera de las mismas. El Arquitecto Jesús Virchez, menciona en el libro *Diseño para México* que: “Diseño en la actualidad se toma como innovación, como novedad, como creación, como avance, como la solución renovadora, con un nuevo modo de relacionar un número de variables factores, como una nueva forma de expresión como el logro de una mayor eficiencia se toma como un nuevo concepto. En particular, entendiendo el concepto diseñar como la capacidad y habilidad humanas para interrelacionar las experiencias con el fin de solucionar adecuadamente la respuesta a una problemática, necesidad o carencia, aplicando es este hacer un nuevo concepto, modo o forma de realizarlo”⁵.

⁴ GARCÍA OLVERA, Francisco. Op.Cit. p.18

⁵ Ibid. p.18.

Diseño es un nombre verbal y como todo nombre verbal designa tanto a la acción que el verbo implica como al ejercicio y resultado de dicha acción por ello diseño significa tanto la acción como el producto de esa acción. El diseño entonces consistiría en la transformación de las ideas con la ayuda de los medios auxiliares correspondientes, para permitir participar a otros de la misma. La confección de croquis, proyectos, muestras, modelos, etc, constituye el medio para hacer perceptible visualmente la solución del problema. El concepto de diseño comprendería la concretización de tales proyectos o modelos mediante la construcción y configuración, que de este modo resuelven el problema; por lo tanto, el diseño estaría al servicio del desarrollo del proceso configurativo. Las fases de este proceso se denominan diseño en una contemplación parcial referidas a la totalidad del proceso. Diseño también significa el intento de que un producto o sistema de productos responda a las exigencias de un entorno humano. Puede entonces afirmarse que el concepto de diseño es sólo un concepto general más extenso que responde a un proceso de gran amplitud. Empieza con el desarrollo de una idea, puede concretarse en una fase de proyecto y su fin lógico sería la resolución del problema que plantean las necesidades humanas.

1.1.2 Elementos del Diseño Editorial

Corren a cargo del diseñador gráfico en el ámbito editorial la realización de libros, revistas, etc. en donde presenta la composición, los detalles de formato, medidas de la página, familia y cuerpos de texto, tamaño y colocación de las ilustraciones, elección de folios y titulares, etc.¹ Por ello la importancia de conocer algunos de los elementos que usa como herramientas para lograrlo.

¹MARTIN, Euniciano; La composición en Artes Gráficas; p.369

1.1.2.1 Retículas

El empleo de la retícula como sistema de ordenación constituye la expresión de cierta actitud en que el diseñador concibe su trabajo de forma constructiva. Trabajar con el sistema reticular significa someterse a leyes universalmente válidas. La aplicación del sistema reticular se entiende como una voluntad de orden de claridad. Con la retícula, una superficie bidimensional o un espacio tridimensional se subdivide en campos o espacios más reducidos a modo de reja. Así se consigue una unidad en la presentación de las informaciones visuales. La retícula determina las dimensiones constantes de las cotas y del espacio. El número de divisiones reticulares es prácticamente ilimitado. En general puede decirse que a cada problema estudiado debiera corresponder una red de divisiones específica.

La retícula facilita al creador la organización significativa de una superficie o de un espacio.

La división del espacio impreso, se ha visto influida por muchos artistas y diseñadores. Le Corbusier desarrolló una serie de ideas para formular un sistema modular de división del espacio de diseño; al principio, usando el cuerpo humano y sus proporciones para modular las divisiones y, más tarde, la espiral exterior de una concha y sus perfectas geométricas en el espacio. Le Corbusier estudió un complicado y elaborado sistema modular para la división de un espacio de diseño, que derivaba de las proporciones perfectas de la figura humana.

Unas series de complejas ecuaciones matemáticas, desarrolladas a partir de esta figura, forman la base de un sistema que refleja la sección áurea.

En el proceso de diseño existe una relación directa entre el tema a presentar y la manera de exhibirlo. La medida en que las retículas colaboren teniendo en cuenta los fines del proyecto y el mercado a que está dirigido. La aplicación de la retícula hay que interpretarla como un vehículo práctico para la creación del tema impreso.

² SWANN, Alan;
Como Diseñar Retículas

La mecánica de una retícula sólo puede conocerse una vez desarrollada y diseñada ésta, y la forma de crearla depende del tipo de trabajo y de las posibilidades técnicas. Se pueden crear páginas originales utilizando divisiones del espacio en forma de módulos, lineales o laterales, basados en magnitudes matemáticas y geométricas.

Dentro del área editorial se debe estudiar con cuidado las divisiones entre columnas y márgenes. Asimismo, deberá prestarse atención al margen interior, si el trabajo se va a compaginar. Evidentemente, la visibilidad del margen interno estará determinada por el tipo de encuadernamiento, pero además, tendrá que estudiarse el efecto creado por el espacio formado por los dos márgenes interiores enfrentados y el equilibrio de estas área con los márgenes exteriores. Se debe tomar en cuenta las cuatro formas más comunes de composición del texto en el momento de diseñar la retícula, las cuales son: en bandera derecha (alineada por la izquierda), en bandera izquierda (alineada por la derecha), justificado o en bloque y centrado². Se puede sangrar el comienzo de los párrafos y utilizar letras mayúsculas grandes para caracterizar la tipografía. Existe otros tipo de alineado, poco usado pero que proporciona otra alternativa en la composición del texto: alineación especial. La alineación especial es aquella en la que el texto puede contornear una figura o seguir la forma de una línea curva, en este tipo de composición hay que cuidar la forma en la que se conjugan las letras y los espacios en blanco.

Ejemplos:

Justificado en bandera
a la derecha:

*Porque mejor es la sabiduría
que las piedras preciosas;
Y todo cuanto se puede desear,
no es de compararse con ella.
Proverbios 8:11*

Justificado en bandera
a la izquierda:

*Porque mejor es la sabiduría
que las piedras preciosas;
Y todo cuanto se puede desear,
no es de compararse con ella.
Proverbios 8:11*

Justificado al centro:

*Porque mejor es la sabiduría
que las piedras preciosas;
Y todo cuando se puede desear
no es de compararse con ella.
Proverbios 8:11*

Justificado en bloque:

*Porque mejor es la sabiduría
que las piedras preciosas;
Y todo cuanto se puede desear,
no es de compararse con ella.
Proverbios 8:11*

Justificado especial:

Porque mejor es la sabiduría que las piedras preciosas...

La estructura básica del diseño de la retícula contiene puntos de referencia que le permitirán discutir ciertos rasgos de diseño. En la retícula estarán marcadas las anchuras de las columnas, con la posible adición de anchuras de columnas opcionales en los bordes y otros rasgos de diseño como márgenes, divisiones de columnas e indicadores de encabezamientos o de recursos gráficos. Otros rasgos de la retícula son el tamaño del exterior del área de diseño y las medidas de corte de la página o diseño terminado.

La principal característica de cualquier retícula debe ser su facilidad de uso, por ejemplo, las retículas que se usan en la producción de folletos deben contemplarse como útiles de creación flexibles para resolver la mayor parte de la distribución de información y la estética del mismo.

Muchas veces se toma el formato de la retícula como base del proyecto ya que la propia estructura de la retícula definirá muchas cosas sobre el estilo y calidad de la futura imagen, por lo que no se debe olvidar la longitud del texto que haya de incluir el proyecto y tomar decisiones en cuanto a la prioridad que se le va a conceder a la palabra escrita. Las ilustraciones, dibujos, tablas, cuadros, etc., se ajustan también, de igual modo que las fotografías, a los campos reticulares. Es útil colocar las ilustraciones silueteadas sin delimitación rectangular, de tal manera que el fondo corresponda a un campo reticular.

Se puede decir, que la retícula es la estructura sobre la cual se van a disponer los elementos gráficos de un medio impreso y por la cual se logrará obtener espacios proporcionados, de acuerdo a la composición, que reflejen la armonía de los elementos. En el caso específico de los carteles, no todos requieren una estructura obvia de retícula, aunque para dividir cualquier espacio de diseño se deben calcular y crear partes proporcionadas. El aire compositivo proyectado por los elementos de diseño debe estar equilibrado armónicamente para expresar el contenido, calidad y estilo apropiados al concepto. Si el mensaje del cartel contiene sólo unas pocas palabras, hay innumerables maneras de utilizar el espacio que las rodea, tratándolas como elemento fundamental del diseño, o bien usando el espacio para comunicar el mensaje de otra forma. Los carteles le abren campo para combinar mecanismos compositivos. Si se superpone una retícula al área ilustrativa, podrá determinar las zonas que tienen menos importancia, pero que son compositivamente interesantes para colocar el texto. También puede aprovecharse el manejo de fotografías de manera que ocupen una precisa división predeterminada en la retícula, dejando espacio fuera de las mismas para el texto.

1.1.2.2 Tipografía

Tipografía es todo símbolo visual en la página impresa¹. Estos símbolos colectivamente se denominan “caracteres” e incluyen letras, números, signos de puntuación y otros símbolos diversos como el signo de pesos, el de centavos, el símbolo “&”, las fracciones, “@”, etc.

También se refiere al tipo de letra seleccionada para los encabezados, los subtítulos y el cuerpo del texto, así como los diversos componentes de talla (altura, grosor y longitud).

Su importancia radica primordialmente en que por medio de las palabras se guían los procesos del pensamiento del lector hacia lo que se espera será la comprensión de un mensaje que concuerde con la intención de la fuente de origen; teniendo en cuenta que las tipografías tienen distintas características y cada una es capaz de comunicar un estado de ánimo e imagen diferente.

Para facilitar el reconocimiento de las diferentes tipografías, éstas se organizan en tipos y el tipo a su vez, se organiza por grupos, familias, fuentes y series.

Grupos Tipográficos

En los grupos tipográficos es importante tener en cuenta dos cosas: el desarrollo histórico de las diversas letras dentro de cada una de las categorías o conjuntos y su forma estructural. Los diferentes grupos tipográficos son:

¹ TURNBULL, Arthur; Baird, Russell N.; Comunicación Gráfica p. 76

- **Letras de textos:**

Los diseños de los tipos de este grupo se asemejan a la caligrafía que usaban los monjes alemanes del tiempo de Gutenberg. Muchas letras han evolucionado a partir de este estilo. Las letras de este grupo son difíciles de leer cuando están compuestas en muchas líneas. Estas letras son apropiadas para ocasiones especiales como el anuncio de una boda o una graduación, para materiales religiosos o para documentos y diplomas. Siempre deben componerse en mayúsculas y minúsculas, puesto que una composición sólo en mayúsculas dificultaría la lectura.

Ejemplo: **A b c d e f g h i j k l m (Old English)**

- **Tipos romanos:**

Las letras que están en este grupo son las más numerosas y las que más se usan. Su estilo está inspirado en las letras grabadas en los edificios romanos y esta influencia es más notoria en las mayúsculas. Los tipos romanos se caracterizan por contrastar rasgos suaves y fuertes y por el uso de remate, llamandole así al rasgo final en la terminación del rasgo principal de una letra. Estas características ofrecen dos ventajas: en primer lugar hacen que estas letras sean de lectura fácil, y en segundo, que la variación en la colocación de las porciones gruesas y delgadas de las letras permita una interesante apariencia de textura dentro de la forma estructurada.

Ejemplo: **ABCDEFGHIJKLM (Times New Roman)**

Las letras que están dentro del grupo romano pueden subdividirse en dos subgrupos: estilo antiguo y estilo moderno.

1. **Estilo antiguo:** estas letras son menos formales que las modernas. El contraste de los rasgos de la letra es menos pronunciado y los remates

se unen o plasman en las terminales de los rasgos que están junto a ellos.

Ejemplo: **A B C D E F G H I J K L M** (BakerSignet BT)

2. Romano moderno: las letras modernas tiene un aspecto más mecánico y menos “artístico”. La característica más sobresaliente de la letra romana moderna es un remate recto, delgado y discontinuado.

Ejemplo: **A B C D E F G H I J K L M** (Aldine 401 BT)

- **Tipo Gótico:**

Estas letras, también denominadas *sans serif* o *palo seco* (sin remate) ocupan el segundo lugar en número y frecuencia de uso. Son monótonas, esqueléticas, con muy poco o nulo contraste en sus rasgos y carentes de remates. La inspiración para el uso de la letra gótica nació por primera vez con la Revolución Industrial, pues reflejaban el espíritu del funcionalismo, este espíritu fue reforzado posteriormente por el Instituto Bauhaus en Alemania en 1918.

Ejemplo: **A B C D E F G H I J K L M** (Gill Sans)

- **Letra de Remate Cuadrado:**

Es un subconjunto de las góticas. Estas letras se usan con mayor frecuencia en encabezados y con menor frecuencia en textos más extensos.

Ejemplo: **A B C D E F G H I J K L M** (Playbill)

- **Letra Manuscrita y Cursiva:**

Las pertenecientes a este grupo emulan la letra manuscrita. La letra cursiva no está unida, mientras que la manuscrita aparenta estar unida. Estas letras se emplean para finalidades especiales, primordialmente en anuncios,

invitaciones, membretes de cartas, etc., aunque no es frecuente su uso en la composición de textos extensos.

Ejemplo: *Abcdefghijklm (English 111 Vivace)*

- **Letra Decorativa y Novedosa:**

Dentro de este grupo se encuentran aquellas letras que no entran en las clasificaciones de texto, romano, palo seco, manuscrita o cursiva. Algunas de estas letras podrían clasificarse como “de moda”, puesto que dan una connotación de determinado tiempo, periodo, lugar o una moda determinada.

² Ibid. p.81

Ejemplo: **ABCDEFGHIJKLM (Jokerman)**

Familias Tipográficas

Los elementos o partes de la letra, separa a una familia de la otra. La definición correcta de familia podría ser “cierto número de letras de diseño estrechamente afín, como la familia Caslon o la familia Bodoni”².

Ejemplo: ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 1234567890 !?!"#\$%&'()*+,-./:;=>@^_`~{|}~*
 Familia Tipográfica Harrington

Dentro de una determinada familia puede haber cierto número de variedades en amplitud, peso y posición, mencionadas algunas veces como estilos tipográficos. Independientemente de estos estilos tipográficos, las características básicas de diseño de la familia generalmente permanecen constantes.

Las variaciones en la amplitud se refieren a la *condensación del tipo*, que es una especie de estrechamiento de las letras, y a la *expansión del tipo*, cuando

las letras son ensanchadas . Estas formas se conocen como condensado y expandido.

Algunos estilos tipográficos son diseñados con rasgos más delgados o más gruesos de los que se encuentran en la letra normal. Estas variaciones reciben los nombres de *light* (clara), *demibold* (seminegra), *bold* (negra) y *extrabold* (extranegra). La negra, también conocida como bold es la más común de las variaciones por lo que a peso se refiere.

El estilo tipográfico normal con frecuencia se denomina *normal* o *redondo*. Lo que significa que no hay variación en amplitud o peso. Las letras inclinadas hacia la derecha reciben el nombre de *itálicas* o *cursivas*, en contraste con la posición normal.

Algunas familias tienen a su disposición un determinado número de variaciones. No obstante, la mayoría tiene únicamente redondas, cursivas y negras. Unas cuantas letras ofrecen variaciones como sombreado, el matizado o el perfilado.

Fuentes Tipográficas

Una fuente tipográfica está integrada por letras, números, signos de puntuación y otros símbolos que constituyen una rama de una familia en determinado tamaño. Por rama se entiende una variación de la familia.

Ejemplo: ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnpqrstuvwxyz
 1234567890 ¿?!"#\$%&'()*=^_`~*~

Fuente Arial Narrow

Caracteres Especiales

A veces se presentan ocasiones en las que se necesitan caracteres especiales. Estos símbolos se denominan caracteres *pi* o especialidades.

Ejemplo: @, &

Series tipográficas

La variedad en los tamaños de la rama de una familia disponible para composición se denomina serie.

Ejemplo: ABCDEFGH (12pts)
 ABCDEFGH (14 pts)
 ABCDEFGH (16pts)

Medidas

Las unidades de medición de los caracteres propias de la comunicación gráfica son diversas. Entre las principales se encuentran el punto, la pica y la unidad. También se usa el centímetro, pero normalmente solo para tamaños de papel y las dimensiones de las ilustraciones.

El tamaño del tipo se mide en puntos y la longitud de la línea en picas. Hay 6 picas en una pulgada (2.54 cm) y 12 puntos en una pica; por lo tanto existen 72 puntos por pulgada. La unidad es una medida de la amplitud referente a las

diversas letras, caracteres especiales, el espacio entre caracteres y entre palabras.

- **Punto**

El tamaño de la tipografía es medida, usualmente, en puntos. Los tamaños de tipo que varían de 4 a 12 puntos son normalmente los referidos como tipo común o de texto. Los tamaños para los tipos usados para titulares más comunes son de 14, 16, 18, 20, 24, 30, 36, 48, 60 y 72 puntos. Algunos tamaños empleados en textos también se encuentran disponibles en tamaños de medio punto como por ejemplo 5.5, 6.5, 8.5, etc.

El tamaño del tipo puede medirse con un tipómetro, calibrado en puntos y picas, tomándolo desde el extremo del rasgo ascendente hasta la parte inferior del descendente y hacer una estimación.

El punto se usa también para medir el interlineado, esto es, el espacio entre las líneas de tipografía.

- **Pica**

La longitud o medida de la línea se expresa en función del número de picas o de picas y puntos.

Además de la longitud de la línea (una medida horizontal), se usa la pica para medir:

- 1) Ancho de las columnas (horizontal)
- 2) Altura de las columnas (medida vertical)
- 3) Tamaño del espacio en blanco entre las columnas (conocido como medianil), y también los márgenes entre la caja y el refine o borde de la página.
- 4) Tamaños de las ilustraciones

- **Línea Ágata**

Algunas veces expresada como línea, la línea ágata es una medida del espacio utilizado en el diseño editorial. El costo de la publicidad con frecuencia se cotiza de acuerdo con la línea ágata que puede definirse como una columna de ancho y 1/14 de pulgada de altura.

- **Eme**

La eme es un cuadrado del tamaño del tipo que se está utilizando; por lo tanto una eme de 10 puntos es un área de 10 puntos de ancho y 10 puntos de alto. En la composición tradicional en caliente, el cuadrado eme era un cuerpo cuadrado en blanco, es decir, no había ningún carácter de impresión sobre él para dar espacio entre palabra y palabra.

³ PEREA GUZMÁN, Guadalupe; Diseño editorial del libro "La humanización de la danza": 2002

El conocimiento del sistema de la unidad y la forma de aplicarlo proporciona ciertas ventajas que permiten entre otras cosas:

- Que pueda mejorarse la legibilidad del tipo
- Que pueda modificarse el tono de la mancha de un bloque del texto
- La reducción del espacio entre letras y entre palabras permitirá acomodar más textos en un espacio dado.

Dos aspectos del uso de la composición de textos son de particular interés: la leibilidad y la propiedad.

Leibilidad

Durante la selección de la tipografía es determinante tomar en consideración la leibilidad ya que la tipografía debe facilitar el proceso de comunicación. El término "leibilidad" se refiere a que el lector en cuestión pueda leer rápida y fácilmente el impreso³. No basta que con la leibilidad se quiera significar que el mensaje sea fácilmente visible. El objeto de mirar una composición no es simplemente verla sin comprenderla, por lo tanto, la comprensión es básica en la leibilidad.

La leibilidad abarca otros aspectos como que el tipo debe ser estéticamente agradable para ser observado, es decir, el diseño de la letra debe

ser elegido escrupulosamente y las letras, palabras y líneas, de hecho en la composición total, deben ser exhibidas de tal forma que inviten y mantengan la atención.

La comprensión es un resultado del procesamiento de información, por lo que determina la velocidad a la que se mueven a lo largo de la composición los ojos del lector. Si todas las demás condiciones incluyendo la comprensión, bajo las que se hace la lectura son constantes, el tipo que se lee más rápido que otro podría establecerse como más leíble. Cierta número de factores influyen sobre la leibilidad: el diseño de la letra, el tamaño, el peso, el interlineado, la longitud de la línea, los márgenes, las líneas dispares o uniformes (justificadas o no justificadas), la tinta, el papel, la impresión, la iluminación y el interés del lector en el contenido.

La leibilidad de las palabras o de grupos de ideas es más importante que las letras en forma individual. La lectura efectiva requiere del reconocimiento de palabras completas. El contenido de las palabras, la claridad de expresión y la ausencia de palabras desconocidas son auxiliares de una lectura rápida.

También se usa el interlineado para mejorar la leibilidad, tomando en cuenta algunas recomendaciones tales como:

- Para los tamaños de texto ordinarios uno o dos puntos de interlineado es suficiente
- Para las letras que son de cuerpo pequeño es suficiente con un punto de interlineado
- A medida que se aumenta la longitud de la línea es mayor la necesidad de interlineado para cualquiera letra

La influencia de la medida en la leibilidad es importante, por ejemplo, las medidas cortas en una letra grande requieren de fijaciones más frecuentes,

puesto que el lector tiene más dificultad en absorber frases más largas. Las líneas prolongadas, particularmente en tipo pequeño, también impiden la leibilidad, pues el lector es frenado al tomar la línea subsiguiente después de saltar desde el extremo de la línea prolongada.

Propiedad

La adecuación o propiedad es un aspecto que debe observarse en el uso de la tipografía. En el proceso de la comunicación, el mensaje que va de la fuente al receptor deberá entrar en un campo de experiencia o conocimiento común a ambos; el mensaje debe estar expresado en términos que transfieren las ideas que la fuente emisora desea otorgar y al mismo tiempo, sea comprensible para el receptor.

La respuesta del lector está condicionada por el efecto global del mensaje impreso completo. El tema está incorporado en las palabras, y la forma en la que aparezcan juega una parte importante en su entrega.

Lo apropiado en este contexto tiene tres significados, puede ser:

- 1) La selección de las letras de acuerdo a las impresiones psicológicas que sustentan
- 2) La adaptación de las reglas de leibilidad a los niveles educativos y cronológicos del lector
- 3) El uso de letras en armonía con los otros elementos y el diseño general del mensaje impreso.

- **Impresiones psicológicas:**

Las letras individuales que abarcan los alfabetos en minúsculas y mayúsculas de determinado tipo de letra fueron diseñadas para trabajar juntas. La fuente completa es vista en combinaciones infinitas dentro de un bloque de tipos. De aquí procede una impresión visual total que puede clasificarse como “la sensación” que da la letra, la cual puede sugerir cualidades físicas definidas

en bloques de composición. Por ejemplo, el tipo Bodoni transmite fuerza mientras que el tipo Caslon sugiere un tipo de delicadeza.

Algunos escritores han sugerido que los diversos tipos, a causa de su diseño, pueden sugerir estado de ánimo y sentimientos diferentes.

- **Uso de las reglas de leibilidad:**

Se puede moderar la aplicación de los fundamentos de la leibilidad para satisfacer tipos específicos de lectores. Por ejemplo, las grandes letras en negritas parecen ser lo deseable para niños y ancianos; una interlinea amplia ayuda a los lectores que se inician a pasar de una línea a otra. Donde el grado de interés del lector es más alto, es posible una mayor flexibilidad en la leibilidad puesto que se hará la lectura a pesar de una leibilidad reducida.

- **Armonía:**

Para que la pieza impresa total presente una comunicación uniforme, el tipo y otros elementos deben estar en armonía. La sensación de tono y textura del tipo deben combinarse con los márgenes, las ilustraciones y otros elementos de la impresión, y deben ser compatibles con el papel y el proceso de impresión utilizado.

- **Interlineado:**

El espacio entre líneas o interlineado se llama en inglés leading. Se mide desde la línea de base a la línea de base, es decir, desde la parte inferior de una mayúscula en una línea a la parte inferior de mayúscula en la línea de abajo incluyendo la medición en la medición el tamaño de puntos del tipo. Por ejemplo, el tipo de 10 puntos compuesto con un espacio entre líneas de 12 puntos significa que hay dos puntos entre cada línea de los puntos. El interlineado afecta la visibilidad del texto. Si no hay separación, a la vista le puede resultar muy difícil el seguimiento a lo largo de la línea, ya que no tienen una banda horizontal de espacio en blanco para guiarse, la reducción del interlineado hace más difícil de leer el texto y le da la apariencia de estar repleto. Si hay demasiado espacio, la vista se pierde en el mismo. Ambos extremos hacen que la lectura de pasajes largos sea una experiencia muy fatigosa.

1.1.2.3 Color

Naturaleza del color

La fuente de todo color es la luz. Ésta es la energía radiante visible constituida por varias longitudes de onda. Es una de las diversas ondas electromagnéticas enlistadas por orden de frecuencia y longitud: la eléctrica larga, la de radio, la de televisión, etc. las ondas más largas son invisibles. A medida que las ondas se acortan y sus frecuencias aumentan, se dejan sentir como calor, y después alcanzan la visibilidad en un rango variable que se conoce como color. El color magenta está en primer lugar como la más larga; a medida que las ondas se acortan pasan por los naranjas y amarillos a los verdes, los azules, el índigo y el violeta.

Cuando las diversas longitudes de onda de la luz son separadas (por las gotas de lluvia como el arco iris o por un prisma de cristal) aparecerán los colores. La luz blanca del sol contiene todas las longitudes de onda de la luz. Cuando la luz llega a una superficie que refleja toda la luz blanca, la superficie aparece como blanca a los ojos. Cuando llega a una superficie que absorbe toda la luz blanca se observa como un objeto negro. Así se entiende que el color de algo depende de cuáles colores son absorbidos y cuáles son reflejados; el color, por lo tanto, es una propiedad de las ondas luminosas que llegan a los ojos.

Aprendemos a reconocer las formas a causa de los contrastes tonales en el espacio. Las formas son delineadas por líneas pero no hay líneas en la naturaleza, se observan debido a la yuxtaposición de tonos; es decir, sólo se ve algo por la presencia de la luz.

La luz tiene dos dimensiones: la brillantez y el matiz. La vista humana es sensible a todos los matices (colores) del espectro cromático.

Cuando todas las sensibilidades a los matices son igualmente estimuladas por la luz, entonces se observa luz blanca. Cuando los primarios de la luz están mezclados equitativamente producen una luz blanca llamada luz acromática (sin color).

Los aspectos científicos del color han sido desarrollados en gran parte por los físicos a través de su estudio de la luz, y gracias a estos estudios, se sabe que cuando se percibe la luz, se percibe diferencias tonales, y estos tonos pueden ser cromáticos o acromáticos, teniendo en cuenta que las diferencias en el tono son el resultado de la relativa brillantez de la luz reflejada en aquello que se observa.

Colores primarios

Existen tres colores luz y tres pigmento que reciben el nombre de colores primarios. Los primarios en los pigmentos son el rojo (magenta), el amarillo y el azul. Los primarios luz son el verde, el rojo naranja y el azul violeta.

Todos los colores pigmentos se derivan de las mezclas de los pigmentos de colores primarios. Todos los colores luz se derivan de mezclas de los colores primarios luz.

Dimensiones del color pigmento

En el color pigmento se pueden observar tres características principales que son: su matiz, su valor y su pureza.

- **Matiz:**

El matiz es sinónimo de color. Se distingue un color de otro debido a la calidad del matiz. Los matices se clasifican y ordenan en una escala circular.

Los tres colores secundarios, el verde, el naranja y el violeta pueden obtenerse mezclando los primarios que están a ambos lados en el círculo. Los colores intermedios resultan de mezclar un primario con un secundario, es decir, combinando colores adyacentes.

- **Valor:**

El valor se refiere a la claridad u oscuridad de un matiz. Un color puede ser aclarado mezclándolo con un matiz claro del mismo color o mediante la adición de blanco. La aclaración de un color produce un tinte. Un valor más oscuro llamado sombra se logra agregando un matiz más oscuro del mismo color o el color negro.

- **Intensidad:**

La intensidad se refiere a la fuerza de un color. Alterar la pureza es cambiar el tono o debilitar, opacar o neutralizar un color. Esto puede lograrse agregando el color complementario o el gris.

Aspectos Psicológicos del Color

El color dentro del aspecto gráfico es una herramienta que ayuda a alcanzar tres objetivos específicos de la comunicación gráfica: 1) atraer y lograr la atención, 2) ser legible y comprensible y 3) causar una impresión. Es por ello que la forma y el color son considerados como elementos básicos de la estimulación visual. Tomando en cuenta que el color puede contribuir sustancialmente a una comunicación efectiva, el impacto psicológico del color ha sido investigado a través de diversas pruebas como:

- 1) observación
- 2) uso de instrumentos especializados
- 3) memoria
- 4) ventas e investigación
- 5) nivel inconsciente

Las pruebas de observación estudian las reacciones al color de sujetos que no se percatan de que su conducta es observada y evaluada.

Las pruebas mediante instrumentos emplean cámaras, el taquistoscopio y el equipo detector de mentiras. El psicogalvanómetro, es un instrumento que mide las reacciones al color según lo revelan variaciones somáticas como el pulso, la presión sanguínea y la actividad de las glándulas sudoríparas.

Las pruebas de memoria implican interrogatorios a las personas para determinar cuánto y qué recuerdan de los elementos impresos. Estas pruebas podrían demostrar que los anuncios que usan colores son calificados más alto que los que usan blanco y negro.

Las pruebas de ventas e investigación miden el efecto que causa el color en las ventas de mercancía o en las ofertas de cosas, como folletos o muestras, en los lectores de la publicidad. Las ventas o los números de las investigaciones se consideran como indicadores de la efectividad de las diferentes aplicaciones del color.

La prueba indirecta o del nivel inconsciente, descubre actitudes que los sujetos no pueden o no desean revelar. Las personas generalmente no están conscientes de los efectos del color, por lo que las pruebas indirectas intentan revelar reacciones inconscientes mediante entrevistas profundas y técnicas proyectivas como la asociación de ideas.

Dentro de la psicología también se ha investigado la simbología de éste la cual demuestra que las diferentes culturas ven de diferentes maneras el color. Esto viene determinado, incluso, por nuestro sentido de la vista, pero es más importante aún la influencia cultural.

El punto de vista fundamental de la psicología en cuanto a los significados del color, clasifica las percepciones según sus funciones comunicativas básicas: de adaptación y de oposición.

Los colores funcionales de adaptación desarrollan respuestas activas, animadas, intensas; mientras que los funcionales de oposición sugieren secuencias pasivas, depresivas, débiles. Las reacciones emocionales ante determinadas percepciones, son los significados primarios del color. Las de adaptación son estimulantes en alguna medida, excitantes. Las de oposición, por el contrario, resultan sedantes, tranquilizadoras.

La comunicación visual se establece en torno a dos funciones básicas de lectura perceptual: inhibición y exhibición. Cuanto mayor es el nivel de la segunda, más calidad posee la comunicación.

Existe una evidente relación entre contraste, aguzamiento, comunicación y exhibición, de la misma manera que se relacionan la armonía, la nivelación, la expresión y la inhibición.

Las asociaciones que producen determinados colores han llevado a algunos a establecer una simbología del color. Existen una serie de significaciones convencionales atribuidas a unos u otros colores.

La mayoría de los datos referentes a los significados del color son de índole estadística, los estudios respecto a este tema han aportado un sistema metodológico que remite a la psicología del color a los enunciados más básicos: estándares acromáticos y estándares puros.

***Estándares acromáticos**

▪ Blanco

El resto de los colores pierden luz y tono sobre el blanco, ya que éste tiende a apropiarse de la luz de ellos. Junto a otros colores, el blanco no toma reflejos del color que está junto a él, sino de su complementario, por ejemplo: al lado del azul parece anaranjado, al lado del rojo parece verdoso.

Los significados del blanco son mayoritariamente benignos. El blanco significa el horizonte y, en particular, el este y el oeste. El “blanco oriental” es, tradicionalmente, el de la vida, mientras que el “blanco occidental” es la percepción cromática que se asocia a la lividez. Los estándares blancos conectan con significados progresivamente complejos a partir del alba, nieve, leche, etc. por otra parte, este color es el de la “transfiguración”, el que se atribuyó siempre a las tradicionales “apariciones”. También es asociado a la pureza y la limpieza. Simboliza la paz y la inocencia.

▪ **Gris**

Es considerado como el típico color de “fondo”, puesto que cualquier color se ve bien sobre él. En carteles se utiliza mayormente el gris muy claro, que casi se confunde con el blanco ya que suaviza el violento contraste de colores vivos sobre un blanco puro y proporciona mayor reposo y serenidad a la composición.

Los grises son percepciones sugerentes de la pasividad, de la ausencia de energía, de la fuerza vital que se escapa. El siguiente significado en orden de importancia, para el gris, es el de niebla. El cabello gris se asocia semánticamente con el gris-ceniza, la confusión se asocia con el gris-niebla; el color urbano por excelencia, gris industrial, gris comercial.

▪ **Negro**

Cualquier color, colocado sobre el negro, aumenta su visibilidad. A su vez el negro, colocado sobre otro color, absorbe la luminosidad de éste.

La percepción negra es una sugerencia nefasta, básicamente por que nos recuerda la noche, la ceguera, la indefensión. El negro simboliza la muerte, la exhalación y el luto; también simboliza el silencio, el vacío, la tiniebla. El “duelo negro”, el luto por antonomasia, no tiene nada de representador; es el tránsito hacia la nada. Existe una línea de significados positivos para el estándar negro: el concepto de origen.

*Estándares puros “cálidos”

▪ Rojo

Es un color cálido, es decir, caliente; adecuado para todo aquello que se quiere hacer resaltar, pues ningún otro color domina al rojo.

El rojo es la percepción asociada a la sangre y, por extensión, significativa a la violencia. Dentro del espacio de los significados, el rojo es también pasión y el color de la vitalidad. Entre los más importantes elementos de la simbología de los estándares rojos, se encuentra el concepto de fuego; a través de la simbología de diversas culturas se ha podido saber que el significado de fuego es anterior al de sangre.

▪ Anaranjado

Es el más cálido de todos los colores. Tiene cierta fuerza hipnótica y penetra con viveza. Cuando contiene poco rojo comunica cierta sensación de placidez; a medida que aumenta en él el rojo, la violencia se hace casi excesiva. Combinado con rojos y marrones produce armonías de fuerte impacto.

Los estándares de color anaranjado poseen un significado tanto religioso como absolutamente terrenal. Su más conocido representante es el color “azafrán” de las túnicas monásticas tibetanas y de los velos de novia de diferentes culturas. Es el símbolo de la templanza y de la sobriedad, tanto como del erotismo y la violencia. En la simbología de este color se encuentra la asociación de los frutos y flores del naranjo en la idea de fertilidad.

▪ Amarillo

Este color cálido “alegra la vista”. Comunica calor y luz, ya la vez cierto sosiego de mediodía.

El amarillo es el significante que se asocia con la fortuna. Se trata del “oro verbal”, la palabra dorada, la leyenda dorada; toda la simbología del oro se halla unida al estándar amarillo. Se considera a este color como violento, estridente y expansivo. El amarillo, en su asociación con el oro, es el

significante de la eternidad, la metafísica y del “más allá”. Es el símbolo de la espiga, del verano, del sol y de la libertad de la madurez; en contraste el amarillo limón se asocia casi siempre con la antipatía.

- **Marrón**

Obtenido por la mezcla de naranja con gris o negro; es un color de cierta aburrida solidez y contrapesa los colores activos, permitiendo que la mirada descanse; por lo tanto, es un color adecuado para emplearlo como fondo en el material visual.

***Estándares puros “fríos”**

- **Verde**

Esta compuesto por un color cálido (amarillo) y otro frío (azul). Los significantes verdes están relacionados en la percepción, a sentimientos de tranquilidad y humanidad. El sentimiento más primariamente asociado es el de frescura. El significante verde es soporte de sugerencias envolventes, tonificantes, de longevidad y de expectativas. La simbología de ese estado ideal, positivo, creado por la percepción verde, fue básicamente la de seguridad y esperanza. Se encuentra íntimamente asociado a la idea de equilibrio emocional. En el aspecto negativo, el simbolismo del verde es su asociación con los conceptos de veneno, lo demoníaco, los reptiles, etc.

- **Azul**

Es el más frío y débil de los colores ya que es un color que “retrocede” ante los otros; los colores cálidos se valorizan sobre él. Resulta ser muy adecuado para fondos.

Es suave y dulce. Los significados de los estándares de color azul son: transparencia, infinitud, inmaterialidad, profundidad. Se la atribuye la cualidad de “frío” y se le reconoce como la más lejana y fría sensación de color además de que se le asocia con la idea de ligereza. Otro atributo de la percepción azul es la inmovilidad pues se percibe como estático. En tonalidad clara, simboliza la fe.

▪ **Púrpura**

Se obtiene mezclando azul y rojo. Será más frío cuanto más azul contenga. Produce cierta sensación de incomodidad y melancolía. Simboliza en cierto modo el lujo y la pompa (es un color de iglesia), pero puede resultar desagradable e incluso inspirar miedo.

El sentimiento más común ante una percepción púrpura es el de profundidad. Es el símbolo de un inquietante tránsito, de un ámbito más o menos sustancial a un campo desconocido. Los colores púrpuras se asocian con sentimientos de intimidación, de tránsito “hacia uno mismo”, de sublimación de deseos. Las percepciones púrpuras se entienden como significantes de lo espiritual, así como de lo sombrío.

De acuerdo a Iván Tuvau , menciona en su Libro “Dibujando carteles” colores que se adecuan de acuerdo al mensaje que se va a transmitir en el recurso gráfico:

- El rojo y el naranja desprenden fuerza, calor, energía,... por lo que serán indicados para maquinaria, estufas, cocinas, tónicos,...
- El amarillo es adecuado para cosas relacionadas con la luz: lámparas, productos para abrillantar,...
- El azul y el verde, que inspiran frío o frescura, servirán para refrigeradores, helados, natación verduras, aceites,...
- El violeta, considerado como un color “místico”, se adecua a trabajos sobre artículos religiosos, procesiones,...

Funciones del Color

Las funciones del color en el impreso son:

- Llamar la atención
- Producir efectos psicológicos
- Desarrollar asociaciones
- Lograr la retención
- Crear una atmósfera estéticamente placentera

- **Llamar la Atención**

El contraste es la base de la atención, por lo tanto, la adición de un color brillante a una pieza impresa en negro aumentará el valor de la pieza para llamar la atención. Cuando se dice “llamar la atención”, se refiere a dos respuestas independientes que se esperan por parte de los receptores: 1) que se sientan atraídos, 2) que pongan atención si lo que los atrajo conserva significado o interés.

El color debe ser aplicado a los elementos de mayor significación, puesto que el énfasis resulta del contraste. Se debe tener en cuenta que los colores cálidos tienen una visibilidad más alta que los colores fríos y que entre más oscuro sea el fondo, el color que esté sobre él parecerá más claro.

- **Producir Efectos Psicológicos**

Los colores que predominan en un anuncio u otra pieza gráfica deben adaptarse al talante general del mensaje. Las sugerencias del color de frialdad y calor, a su vez, sugieren formalidad e informalidad respectivamente.

- **Desarrollar Asociaciones**

Es natural que la gente asocie ciertos colores con diferentes productos. El rojo es asociado con cerezas, por ejemplo. Sin embargo, muchas asociaciones no son tan obvias y puede recurrirse a la investigación antes de hacer la selección de colores.

- **Retener la Atención**

El color tiene un alto valor en la memoria. Un color debe predominar porque eso ayuda al público receptor a recordar lo que vieron. Por ejemplo, los publicistas están particularmente interesados en el recuerdo que hace el receptor del mensaje y repiten ciertos colores en sus campañas para establecer la identificación del producto.

▪ **Crear una Atmósfera Placentera**

El color puede llamar la atención inicialmente, pero si ésta no es sostenida y convertida en interés, el receptor no invertirá tiempo en absorber el mensaje. En la pieza impresa, los colores, incluyendo los acromáticos, deben ser dispuestos de acuerdo a los principios básicos: debe tener equilibrio, contraste, proporción, ritmo, armonía y movimiento.

El equilibrio se origina en la colocación prudente de los elementos de acuerdo con su peso. El color le agrega más peso a los elementos. Los colores brillantes resultan más ligeros y los colores oscuros más pesados. Al ser utilizado con el negro en un trabajo a dos colores, el color debe tener un peso relativamente ligero para no darle un resalte indebido al negro.

El contraste es necesario para la legibilidad. El contraste en los valores es más significativo que el contraste en los colores. Cuando el color sirve como fondo debe tenerse cuidado en su tratamiento para que no disminuya otros elementos. Si éstos últimos son oscuros, el fondo debe de ser claro y viceversa.

La proporción se refiere a la relación entre dos colores. Una presentación proporcional requiere del equilibrio de: 1) colores oscuros y colores claros y 2) colores opacos o débiles y colores brillantes.

El uso rítmico del color se logra mediante su repetición en diversos puntos de la pieza impresa. Pueden usarse en forma efectiva manchas de un segundo color y de esta forma guiar el ojo del receptor a través del mensaje.

El color puede contribuir a alcanzar la unidad de una pieza impresa. Las pruebas psicológicas han descubierto la existencia de preferencias personales por ciertos colores, estas preferencias varían de acuerdo con la edad, la educación y la ubicación geográfica de las personas. Por ejemplo, los colores brillantes atraen a la gente joven y los colores suaves a las personas mayores y a quienes tienen niveles más altos de educación.

1.1.2.4 Composición

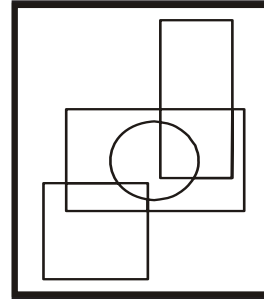
El proceso de composición es el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador. En el lenguaje, la sintaxis significa: “la disposición ordenada de las palabras en una forma y una ordenación apropiadas. En el contexto de la alfabetidad sintaxis sólo puede significar la disposición ordenada de partes”¹. En la confección de mensajes visuales, el significado no estriba sólo en los efectos acumulativos de la disposición de los elementos básicos sino también en el mecanismo perceptivo que comparte universalmente el organismo humano. Existe un factor entre el realizador y el público: el sistema físico de sus percepciones visuales, los componentes psicofisiológicos del sistema nervioso, el funcionamiento mecánico, el aparato sensorial, etc. La información visual puede tener también una forma definible, bien sea mediante un significado adscrito de símbolos, bien mediante la experiencia compartida del entorno o de la vida.

¹ DONDIS, D.A.;
La sintaxis de la imagen,
p.33

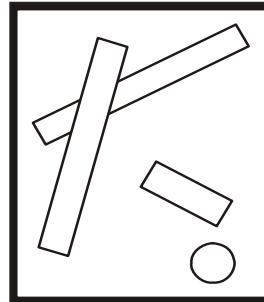
Las técnicas visuales ofrecen al realizador una amplia paleta de medios para la expresión visual del contenido. Existen en forma de dipolos o como aproximaciones contrarias y disímiles al significado. Es posible modificar los extremos de significado con grados menores de intensidad; estas variantes implican una gama muy amplia de posibilidades de expresión y comprensión. Los matices compositivos son posibles a las opciones múltiples, pero también a que las técnicas visuales se combinan. A continuación se presentan algunos ejemplos de las técnicas, consideradas como las principales en la composición visual, según D.A. Dondis en su libro “La sintaxis de la imagen”.

- **Equilibrio-Inestabilidad**

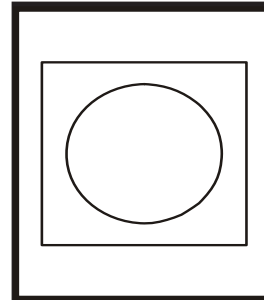
Su importancia primordial se basa en el funcionamiento de la percepción humana y en la intensa necesidad de equilibrio, que se manifiesta tanto en el diseño como en la reacción ante una declaración visual. Su opuesto sobre un espectro continuo es la inestabilidad. El equilibrio es una estrategia en la que hay un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos. La inestabilidad es la ausencia de equilibrio y da lugar a formulaciones visuales muy provocadoras e inquietantes.



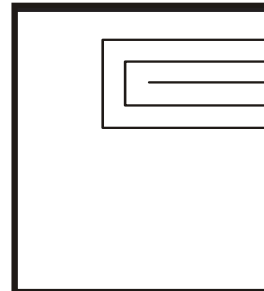
Inestabilidad



Simetría

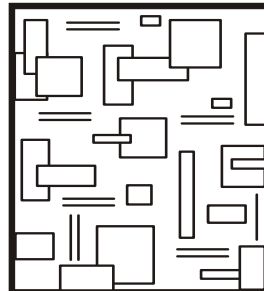
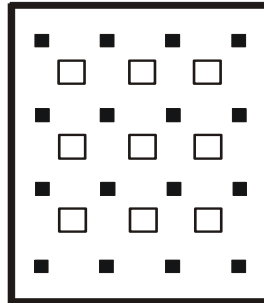
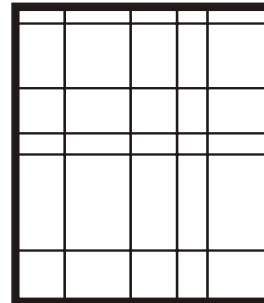
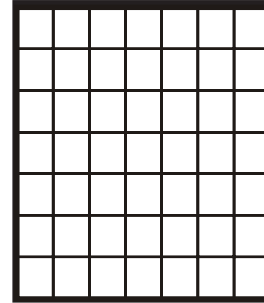


Asimetría



- **Simetría-Asimetría**

El equilibrio se puede lograr en una declaración visual de dos maneras, simétrica y asimétricamente. La simetría son formulaciones visuales resueltas en las que a cada unidad situada a un lado de la línea central corresponde exactamente otra en el otro lado. Puede resultar estático e incluso aburrido. Los griegos consideraban que la asimetría era un mal equilibrio, pero el equilibrio puede conseguirse también variando elementos y posiciones, de manera que se equilibren los pesos, esto puede resultar interesante y rico en su variedad.



▪ Regularidad- Irregularidad

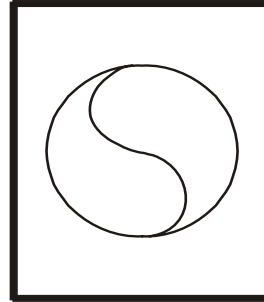
La regularidad consiste en favorecer la uniformidad de elementos, el desarrollo de un orden basado en algún principio o método respecto al cual no se permiten desviaciones. Su opuesta es la irregularidad que realza lo inesperado y lo insólito, sin ajustarse a ningún plan descifrable.

▪ Simplicidad-Complejidad

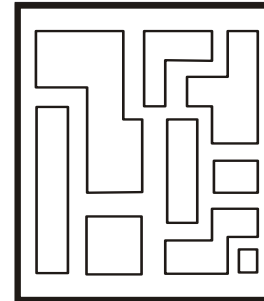
El orden contribuye considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad que impone el carácter directo y simple de la forma elemental, libre de complicaciones o elaboraciones secundarias. La formulación opuesta es la complejidad que implica una complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales.

▪ Unidad-Fragmentación

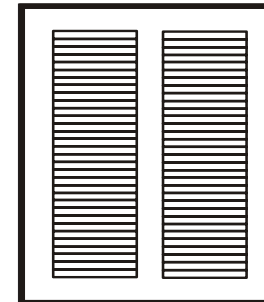
La unidad y la fragmentación son parecidas a la simplicidad-complejidad. La unidad es el equilibrio adecuado de los elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente. La colección de numerosas unidades debe ensamblarse tan perfectamente, que se perciba y considere como un objeto único. La fragmentación es la descomposición de los elementos y unidades de un diseño en piezas separadas que se relacionen entre sí, pero conserven su carácter individual.



Fragmentación



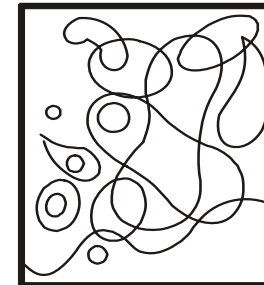
Economía



▪ Economía-Profusión

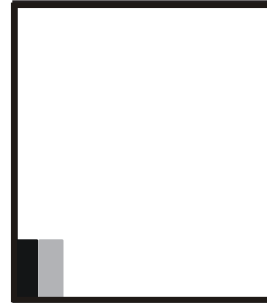
La presencia de unidades mínimas de medios visuales es típica de la técnica de la economía que contrasta con su opuesta que es la profusión. La economía es una ordenación visual frugal y juiciosa en la utilización de elementos. La profusión está muy recargada y tiende a la presentación de adiciones, detalladas e inacabables al diseño básico que, ablandan y embellecen mediante la ornamentación. La profusión es una técnica visualmente enriquecedora que va asociada al poder y la riqueza; en cambio, la economía es visualmente fundamental y realza los aspectos conservadores y reticentes de lo pobre y lo puro.

Profusión

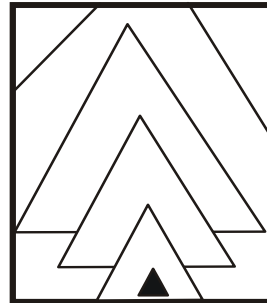


- **Reticencia-Exageración**

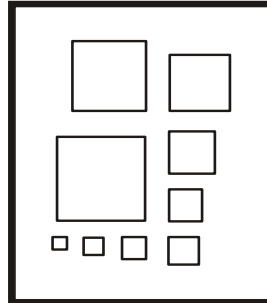
La reticencia persigue una respuesta máxima del espectador ante elementos mínimos, es decir, es la imagen especular de su opuesto visual, la exageración. La exageración, para ser visualmente efectiva, debe recurrir a la ampulosidad extravagante, ensanchando su expresión mucho más allá de la verdad para intensificar y amplificar.



Exageración



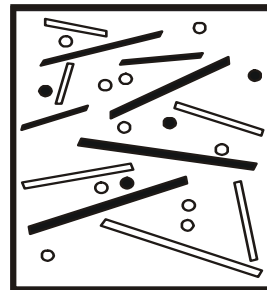
Predictibilidad

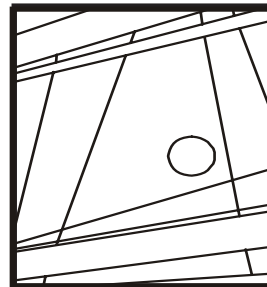
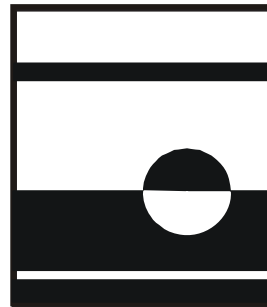
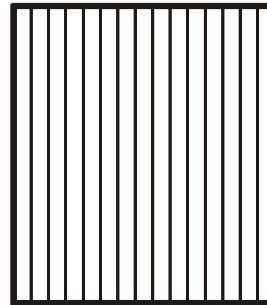
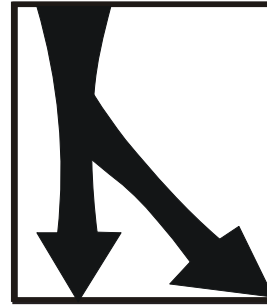


- **Predictibilidad-Espontaneidad**

La predictibilidad sugiere un orden o plan muy convencional. Sea a través de la experiencia, de la observación o de la razón, se ha de prever de antemano lo que será todo el mensaje visual, basándose para ello en un mínimo de información. La espontaneidad, en cambio, se caracteriza por una falta aparente de plan. Es una técnica de gran carga emotiva, impulsiva y desbordante.

Espontaneidad





▪ **Actividad-Pasividad**

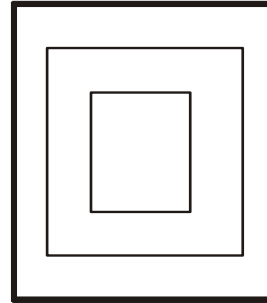
La actividad debe reflejar el movimiento mediante la representación o la sugestión. La postura enérgica y viva de una técnica visual resulta profundamente modificada en la fuerza inmóvil de la técnica de representación estática que produce, mediante un equilibrio absoluto, un efecto de aquiescencia y reposo.

▪ **Sutileza-Audacia**

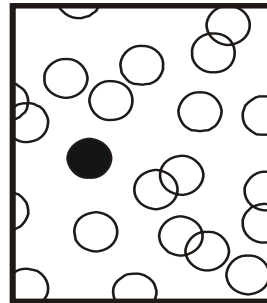
La sutileza es establecer una distinción afinada, rehuendo toda obviedad o energía de propósitos, indica aproximación visual de gran delicadeza y refinamiento. La audacia recurre al atrevimiento, la seguridad y la confianza del realizador y su propósito es conseguir una visibilidad óptima.

- **Neutralidad-Acento**

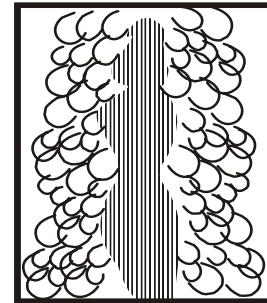
Hay ocasiones en que el marco menos provocador para una declaración visual puede ser el más eficaz para vencer la resistencia o incluso la beligerancia del observador. La atmósfera de neutralidad es perturbada en un punto por el acento, que consiste en realzar intensamente una sola cosa contra un fondo uniforme.



Acento



Transparencia



Opacidad

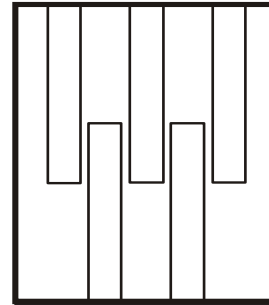


- **Transparencia-Opacidad**

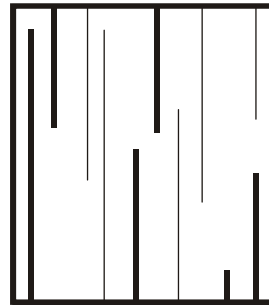
La transparencia y la opacidad se definen físicamente una a otra: la primera implica un detalle visual a través del cual es posible ver, de modo que lo que está detrás es percibido por el ojo; la segunda, es justamente lo contrario, el bloqueo y la ocultación de elementos visuales.

- **Coherencia-Variación**

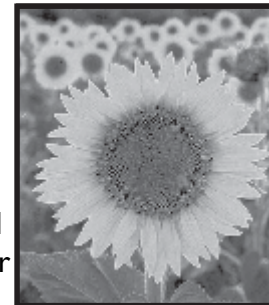
La coherencia es la técnica de expresar la compatibilidad visual desarrollando una composición dominada por una aproximación temática uniforme y consonante. La variación permite la diversidad. La variación también refleja que las mutaciones están controladas por un tema dominante.



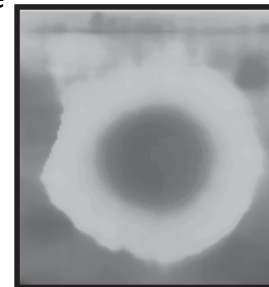
Variación



Realismo

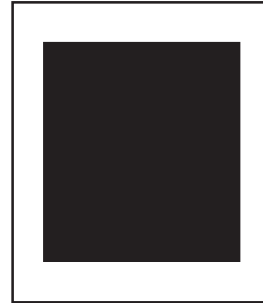


Distorción



- **Realismo-Distorción**

El realismo es la técnica natural de la cámara. La experiencia visual y natural de las cosas es un modelo del realismo en las artes visuales, cuyo empleo puede recurrir a numerosos trucos y convenciones calculadas para reproducir las mismas claves visuales que el ojo transmite al cerebro. La distorsión fuerza al realismo y pretende controlar sus efectos desviándose de los contornos regulares y, a veces, también de la forma auténtica. Responde a un intenso propósito y produce respuestas también muy intensas.



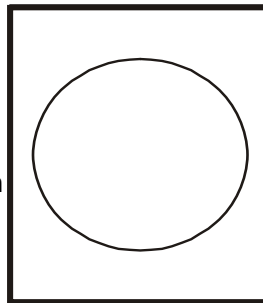
- **Plana-Profunda**

Ambas se rigen fundamentalmente por el uso o la ausencia de perspectiva y se ven reforzadas por la reproducción fiel de información ambiental, mediante la imitación de los efectos de luz y sombras propios del clarooscuro para sugerir o eliminar la apariencia natural de la dimensión.

Profundo



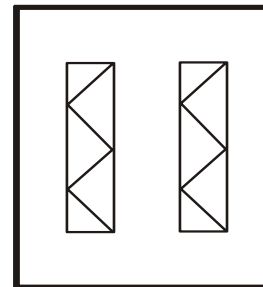
Singularidad



- **Singularidad-Yuxtaposición**

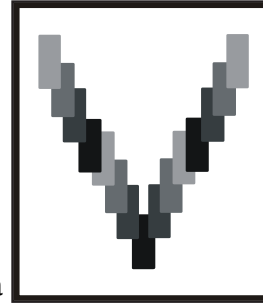
La singularidad consiste en centrar la composición en un tema aislado e independiente, que no cuenta con el apoyo de ningún otro estímulo visual, sea particular o general. El principal efecto de esta técnica es la transmisión de un énfasis específico. La yuxtaposición expresa la interacción de estímulos visuales situando al menos dos claves juntas y activando la comparación relacional.

Yuxtaposición

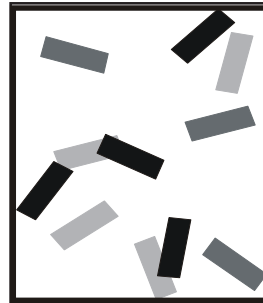


- **Secuencialidad-Aleatoriedad**

Una disposición secuencial está basada en la respuesta compositiva a un plan de presentación que se dispone en un orden lógico. La ordenación puede responder a una formula pero, por lo general, entraña una serie de cosas dispuestas según un esquema rítmico. La técnica aleatoria da la impresión de una falta de plan, de una desorganización planificada o de una presentación accidental de la información visual.



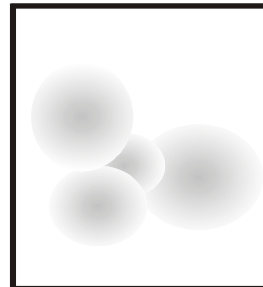
Aleatoriedad



Agudeza

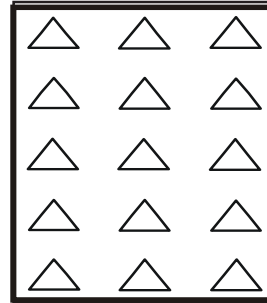


Difusividad

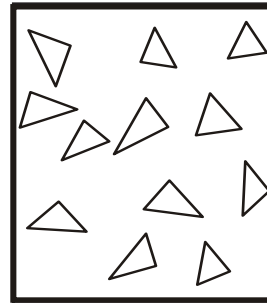


- **Agudeza-Difusividad**

La agudeza esta íntimamente ligada a la claridad del estado físico y a la claridad de expresión. Mediante el uso de contornos netos y de la precisión, el efecto final es nítido y fácil de interpretar. La difusividad es blanda, no aspira tanto a la precisión, pero crea más ambiente, más sentimiento y más calor.




Episodicidad



- **Continuidad-Episodicidad**

La continuidad se define por una serie de conexiones visuales ininterrumpidas, que resultan particularmente importantes en cualquier declaración visual unificada. La fuerza cohesiva que mantiene unida una composición de elementos diversos. Las técnicas episódicas expresan la desconexión o, al menos, conexiones muy débiles. Es una técnica que refuerza el carácter individual de las partes constitutivas de un todo, sin abandonar completamente el significado global.

1.1.2.5 Elementos Especiales de Texto

 Los elementos especiales de texto son aquellos componentes que van a cumplir diferentes funciones dentro de la composición editorial dependiendo de sus propias características para enriquecerla. A continuación se presentan algunos de estos elementos comúnmente utilizados:

- **Pies de Figura:**

Los pies de figura pueden tener varias funciones dentro del texto. Son un dispositivo de edición para conducir al lector desde las ilustraciones o fotografías al cuerpo principal del texto. Permiten que el redactor haga alusión a material que no es posible incluir en el texto principal, permiten añadir más color al diseño y relacionar visualmente las figuras y los bloques de texto, usando el pie de figura como dispositivo de transición.

Al estar físicamente separados del bloque principal del texto, los pies de figura deben tratarse en un estilo tipográfico contrastante, ya sea usando una variante, un tamaño distinto o una clase de tipo complementario.

- **Líneas:**

Las líneas originalmente eran simples tiras de metal que se podían tintar e imprimir a lo largo del texto. Después de siglos de imprenta, se ha desarrollado muchas variedades de líneas ornamentales; se dispone de juegos enteros de ornamentos de impresión, que incluyen líneas, cantoneras, símbolos y otros adornos, que reflejan todos los estilos y modas del diseño tipográfico.

Las líneas tienen cuatro funciones principales:

- Pueden usarse para: decorar y hacer resaltar una información, por ejemplo, un título.
- Separar los elementos de la información
- Enfatizar la información
- Conducir la mirada del lector de una parte de la página a la otra

Las líneas finas pueden usarse para indicar los puntos de referencia para las leyendas de un diagrama o gráfico de barras, o para rotular un mapa esquemático o plano. Las líneas formadas por dos líneas horizontales o dos verticales se usan en formas ligeramente distintas para separar elementos en una página, realzar un bloque de título o enfatizar puntos.

Las líneas más decorativas tienen que ser consideradas de manera similar a las ilustraciones, es decir, su estilo debe complementar el estilo del tratamiento tipográfico del texto.

Las líneas simples, especialmente las de dos puntos o más de grosor, se han usado como dispositivos gráficos, predominantemente por la tipografía moderna. Se usaban líneas lisas, ya que se les consideraba más funcionales que decorativas. En la actualidad, se cuenta con una gama mucho más amplia de líneas, con estilos que se derivan de muchos orígenes históricos y geográficos.

Las líneas deben adaptarse a la retícula original y debe seguir las reglas de estilo propio que se ha establecido, usando siempre el mismo tipo de línea para las notas, otro tipo para la información, etc. de manera que el lector pueda identificar un plan lógico de la presentación de la información. Las líneas se pueden usar conjuntamente con recuadros para crear diagramas esquemáticos, códigos de barras o de flujos, etc.

Dibujar líneas a toda página es una buena manera de hacer que el texto tenga un aspecto extremadamente organizado, ya que hace visible la retícula.

Este tipo de disposición es común en publicaciones nuevas, ya que las líneas permiten una gran variedad de diferentes elementos de texto. Las líneas entre columnas mejoran la visibilidad de la tipografía de composición densa ya que en donde no hay espacio para medianiles detienen la mirada para que el lector no se pase de columna.

▪ **Título:**

La efectividad de un título depende tanto de su contenido como del estilo con el que es tratado, pues es su escala o tamaño relativo, lo que asegura que destaque en la página. Los títulos son parecidos a las ilustraciones en el sentido de que pueden expresar el contenido del texto y el estilo en el que se ha escrito. Un mal título puede ser mejorado mediante un tratamiento gráfico estilizado, todos los tratamientos dependen de que su aplicación sea adecuada al texto, al estilo y al tratamiento de la publicación que se pretende.

Al considerar los títulos, subtítulos y texto, es obvio que hay una jerarquía lógica en su relación. Las normas de estilo son importantes para establecer un sistema que traduzca esta jerarquía, de forma que la importancia relativa de los títulos, subtítulos, etc. se refleje con coherencia en toda la publicación.

Las reglas de estilo sobre los títulos deben determinar el tipo de letra, tamaño, variante y/o tratamiento para cada nivel dentro de la jerarquía de importancia. Cada publicación debe tratarse de manera uniforme con respecto a los títulos y subtítulos ya que la uniformidad permite que el lector interprete correctamente la jerarquía dentro de cada sección y que diferencie las secciones.

Los títulos generales, que sólo aparecen una vez en la publicación, no tienen que adaptarse a las reglas de estilo, por lo que en su tratamiento se tiene una mayor libertad. El título general debe guardar una relación con el espacio en blanco que lo rodea y la colocación de los elementos de texto, de manera que tengan coherencia entre sí y con la forma y proporciones de la página.

El principio básico que rige los títulos es que deben reflejar el contenido del texto al que presentan. Esto se puede hacer tipográficamente, usando un tratamiento en las letras, las variaciones en el tratamiento son infinitas, pero los títulos solo funcionarán con brillantez si su tratamiento gráfico está formado por una idea que esté relacionada con su contenido.

- **Encabezados, folios y pies:**

Los términos encabezado y pies derivan de la parte de la página en que aparecen. El margen de cabecera (o superior) de la página de una publicación se usa tradicionalmente para colocar un encabezado (el título del libro o revista, o el título del capítulo o sección, o ambos) que aparece en todas las páginas. Esta información también la puede llevar al pie, o margen inferior. Las notas al pie y otras referencias al margen del texto principal también aparecen en el pie de la página.

Los márgenes del encabezado y el pie se pueden usar también para indicar el folio o número de la página. El término folio se remonta a hace más de 2000 años, cuando se usaban ambos lados de las pieles de animales preparadas como superficies para escribir, que se doblaban (de ahí folio) una vez para darles un tamaño manejable. El nombre se aplica actualmente para denominar una hoja de papel de cualquier tamaño básico que se dobla una vez y también para el número que se le da a cada página. Los folios también se colocan en el borde exterior (el opuesto al cosido); en tales casos, la escala o el estilo de los tipos usados debe ser distinto del cuerpo del texto.

En el estilo y la posición del folio se debe considerar a toda la paginación ya que el estilo del folio debe ser tal que quede bien repetido en todas las páginas. Y puesto que el folio se colocará siempre en el mismo sitio, esta posición debe quedar libre para el mismo.

- **Plecas**

Llamada también filete, es una línea horizontal, vertical o diagonal que puede ser de cualquier grosor. Se usa continuamente para marcar la separación

entre columnas, para realzar palabras, como señal para distinguir algunas partes del impreso, también para guiar al lector en la lectura o como elemento decorativo del impreso.

▪ **Orla**

La orla es una pleca, pero más decorada, la cual puede estar compuesta por algún motivo relacionado con un tema o una época, ese motivo se repite varias veces para conformar una línea. Se emplea como forma decorativa o, en ciertas ocasiones, puede tener la misma función de la pleca. Las orlas pueden ser¹:

1. **Azuradas:** las que están compuestas por líneas horizontales o verticales.
2. **De combinación:** se componen de la unión de varias piezas para que formen diferentes combinaciones.
3. **De línea:** son aquellas que repiten un elemento en línea.

▪ **Bigote**

Elemento de texto que es delgado por los extremos y más grueso hacia el centro, puede componerse de filetes o algún otro elemento como círculos o rectángulos. Se emplea para separar títulos y texto, o de adorno.

▪ **Marco o recuadro**

Es un elemento que contornea algún texto, foto o ilustración; puede ser desde una simple línea, hasta presentar volumen o una figura.

▪ **Viñeta**

Son dibujos empleados como adornos al principio o al final de un libro o capítulo y en los márgenes de una página.

▪ **Balas**

Son pequeños puntos sólidos usados para enfatizar una lista de artículos o elementos.

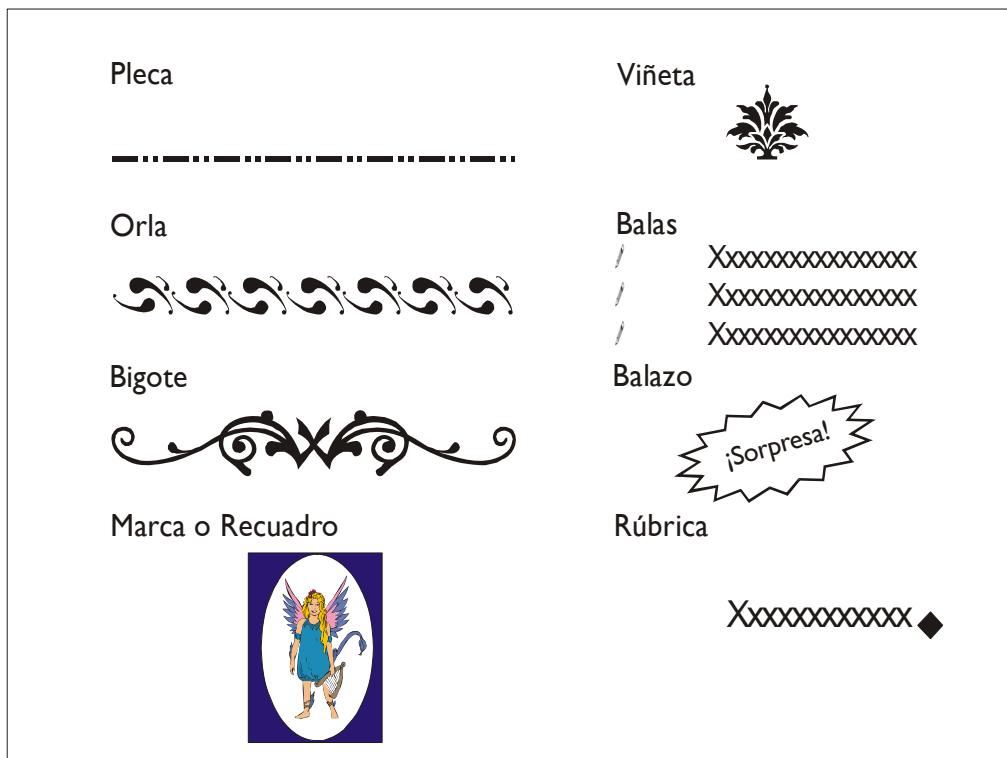
¹ MARTÍNEZ DE SOUSA, José; Diccionario de tipografía y libro; p.207

▪ **Balazo**

Se trata de un recuadro llamativo con cualquier forma o color que encierra una palabra o frase breve; se orienta en cualquier dirección y sirve para llamar la atención de alguna parte del texto que se quiera resaltar sobre lo demás.

▪ **Rúbrica**

Es un elemento que puede tener distintas formas, como la de un cuadrado, círculo o incluso un logotipo. Éstos indican que se ha terminado el artículo o la parte de texto que se estaba leyendo y marca a la vez el inicio de otro capítulo.



1.2 Cartel

En esta parte del capítulo se pretende dar a conocer la definición, historia, tipos, etc., del cartel para así observar sus ventajas y su importancia dentro de los medios de comunicación impresos para así reafirmar su utilidad dentro del proyecto como el medio idóneo para los fines que se pretenden.

1.2.1 Definición



Definir un medio de comunicación tan amplio como el cartel es una tarea difícil ya que se requiere de encontrar las palabras precisas que encierran en un solo concepto la diversidad y amplitud del cartel.

La definición común de cartel es:

Una llamada de atención
Un grito en la pared
Un puñetazo en el ojo¹

Esta definición sin duda, es una de las más gráficas y que expresa la intención de este medio publicitario. Pero la funcionalidad del cartel no sólo se limita a llamar la atención o ser un simple impacto momentáneo, el cartel encierra muchas más cosas como lo propone la definición de José María Parramón:

“El cartel es un vehículo publicitario cuyo contenido ha de ser eminentemente gráfico, llamativo, comprensible y persuasivo, a fin de dejar el recuerdo y promover la acción a favor de la idea, el producto o el servicio que esté anunciando.”²

¹ PARRAMÓN, José Ma.; Así se pinta un cartel; p.37.

² Ibid. p.37

Podemos concluir proponiendo la siguiente definición:

El cartel es un medio de comunicación impreso cuya función es la de presentar un mensaje publicitario o propagandístico de manera gráfica y llamativa a través del cual se pretende fijar en el receptor el mensaje, idea, producto o servicio que expresa.

El cartel, como medio de comunicación, ofrece varias ventajas por sobre otros medios entre las cuales se encuentran:

- Ser un medio de comunicación en que el mensaje se capta de manera instantánea
- Transmite un mensaje aunque el espectador que lo ve no este interesado
- Es de larga duración, dado que permanece en un mismo sitio por un tiempo determinado; esto hace que siga comunicando su mensaje a nuevos espectadores y siga influyendo sobre los que tienen la oportunidad de verlo varias veces.
- Es un medio de comunicación de bajo costo.

1.2.2 Historia

Tres mil años antes de Jesucristo un papiro pegado en las calles de Tebas, en Egipto, ofrecía una recompensa a quien diera razón de una esclavo que había escapado, este podría ser el primer antecedente que se tenga en la historia del cartel. También en Grecia y Roma hicieron uso de primitivas formas del cartel los cuales son los precursores de lo que ahora conocemos como cartel.¹ La llegada a Europa del grabado en madera y, sobre todo, la “invención” de la imprenta dieron auge a esta medio de comunicación. El primer cartel del que se tiene noticia fue impreso por William Caxton para las *Pyes of Salisbury* en 1477.

¹ TUBAU, Iván; Diseño Publicitario, p.87

² PARRAMÓN, José Ma.; Op. Cit. p.17

El gran auge del cartel llegó en el siglo XIX con la popularización de la litografía inventada por Senefelder, la cual permitía reproducir en color y a tamaños grandes. El francés Jules Chéret, el inglés Fred Walker y el suizo Lüthi pueden ser considerados entre los primeros artistas que pintan realmente carteles publicitarios, es decir, “imágenes llamativas para ser reproducidas a tamaño más bien grande, para ser vistas a cierta distancia, pintadas en colores vivos, simplificando las formas, con rótulos ordenados, fácilmente legibles, ofreciendo en conjunto y en síntesis una información fácilmente recordable.”²

Jules Chéret, fue probablemente el verdadero promotor del cartel, ya que pintó decenas de carteles que imprimía en su propio taller de litografía; son célebres sus figuras de mujeres alegres, encorsetadas, luciendo grandes escotes. Creó, en cierta forma, una escuela o estilo seguido por otros cartelistas como Grasset, Steinlein, Grün, en Francia y Dudley Hardy en Inglaterra. Le sigue cronológicamente Henri de Toulouse-Lautrec, quien pinta su primer cartel para el Moulin Rouge en 1891. Toulouse-Lautrec capta realmente el arte y la técnica del cartel, aportando en algunas de sus obras

composición, forma y colorido. Su estilo es un reflejo muy inteligente del *japonismo*, captado por los impresionistas y post-impresionistas, es decir, una pintura hecha por planos, sin apenas sombras, recortando a veces sobre el fondo, tendiendo a la síntesis, dentro de composiciones que parecen anticiparse a la fotografía. Toulouse-Lautrec influyó en muchos artistas del cartel: los franceses Bonnard y Forain, los ingleses Beardsley y los hermanos Beggarstaff; los americanos Carqueville y Penfield, entre otros.

En Francia destacan algunos como Gavarni y Chéret; en Inglaterra Collins, Browne y Herkomer. Cabe mencionar que también el ilustrador Steinlen realizó carteles. Pero sin duda las grandes figuras de aquella época fueron Toulouse-Lautrec y el inglés Aubrey Beardsley. En España uno de los más reconocidos cartelistas fue el precursor Marcelino de Unceta. En 1894, aparecen en París los primeros carteles del húngaro Alphonse Ma. Mucha, ofreciendo una gran muestra del *modern style*. La riqueza plástica de los carteles de Mucha llegó al clímax cuando el oro y la plata aparecieron impresos en algunos de sus famosos *affiches*. Son conocidos y recordados los carteles para el papel de fumar Job y los de formato alargado anunciando representaciones teatrales de Sarah Bernhardt. Un estudio crítico escrito sobre el *modern style* considera a los carteles de Mucha como las mejores creaciones publicitarias de la época. El decorativismo del *modern style* o *art nouveau* (como fue llamado en Francia), es seguido por el italiano Villa y por otro gran cartelista, A. Hohenstein, cuyas composiciones de figura eran dignas de admiración. En Austria sobresale K. Moser. En España, bajo la influencia del post-impresionismo y el *modern style* sobresalen Ramón Casas, cuyo cartel para Anis del Mono es conocido a nivel internacional, Santiago Rusiñol, Utrillo y Camps.

Como se ha podido observar, las tendencias y estilos de la historia del cartel siguen paralelamente con la historia del arte. Durante el siglo XX, en el escenario del arte pictórico dominan los fauvistas, herederos del impresionismo, y en el arte del cartel, siguiendo las huellas de la corriente artística del momento, aparece el italiano Leonetto Capiello, con sus famosos carteles para el vermouth y el biter Cinzano.

Dentro de la línea post-impresionista y fauvista, cabe citar, además de Capiello, al americano W. Elms y a los alemanes Gotha y Hohlwein, éste último anticipándose a las tendencias de los años 20. En España, en 1911, Rafael Penagos comienza a destacar pero hasta los años 30 dominará la escena del cartel español, junto con Bartolozzi, dando paso posteriormente a Federico Ribas.

En 1912 Picasso descubre el *cubismo* y éste rápidamente predomina y condiciona a todas las artes plásticas: arquitectura, escultura, decoración de interiores, etc. Y llega al cartel primeramente a través de la obra del inglés McKnight Kauffer, posteriormente en la producción del húngaro Berény y después a los primeros carteles de un joven artista francés llamado A.M. Cassandre, quien es considerado como uno de los cartelistas más destacados a nivel internacional, desde los años 20 hasta los 40's.

La producción de Cassandre es extraordinaria en cantidad y calidad. Su estilo influido por el *cubismo* , primero ordenado y geométrico, después respondiendo al constructivismo de la *Bauhaus* tenía el impacto gráfico que requiere el mensaje publicitario puesto en la pared. En Cassandre existe la concepción de la imagen llamativa, la imagen gráfica y la imagen simple, eficazmente sintética, que permite recordar lo anunciado. En su estilo pintaba grandes masas, operaba con contrastes máximos y trataba de resumir todo el cartel en una idea.

Ya para 1918 aparecen las primeras imágenes fotográficas aplicadas al cartel, destacando Nagy, Vox y Hertfield. También durante la misma época comienzan a surgir los primeros carteles propagando aspectos sociales. En el año de 1923 se registran varios carteles realizados por el artista británico Edward Wadsworth de estilo *op art* .

Entre 1930 y 1945, además del ya mencionado Cassandre, destacan en Francia Carlú, Colin, Leupot y Nathan; en Norteamérica Ben Shahn y en España Morell.

En 1947, dentro de un estilo manierista aparece en Suiza el grupo de dibujantes de la escuela Basilea: Herbert Leupin, encabeza este grupo seguido por Brun, Herni y Velsen. Surge entonces el *surrealismo* del inglés Lewitt-Him, como una reacción al estilo fotográfico de los suizos, aparece el *cartel cómico*; Leupin adopta este estilo al igual que los ingleses Eckersley y Sarle, el francés Villemot y el también francés R. Savignac.

En España a partir de los años 60, el grafismo y el cartel adquieren cada vez más calidad artística y publicitaria por lo que en 1962 se funda en Barcelona la entidad profesional “Grafistas Agrupación FAD”, siguiendo el ejemplo los grafistas de Madrid con la constitución del “Grupo 13”. Surgen entonces, en años sucesivos, una serie de carteles firmados por Plá Narbona, Huguet, Doménech, Giralte Miracle, Ribas-Creus, Horna, J. Poza y Laperal, destacando los creados por el Ministerio de Información y Turismo.

Llegando a la época de los 70, la fotografía invade todos los campos de la publicidad pues se cree que es más real y persuasiva que el dibujo, a pesar de los cuales, en un afán incansable por retener la atención y fijar el recuerdo, el cartel dibujado y pintado se sigue utilizando. En Polonia, Jan Lenica y en América Milton Glaser, crean un nuevo estilo de ilustración, con reminiscencias, al principio, del *moder style* del 1900, definiendo un estilo propio posteriormente apoyado en los *collages* del *pop art* mezclándolo con la fidelidad gráfica del *comic*. Cabe destacar que durante esta época dentro de la historia del cartel existe una importante participación de artistas japoneses y existe también una marcada tendencia al trabajo en equipo. En la mayoría de los carteles publicados aparece ahora un director artístico y los carteles son realizados por dos o hasta tres grafistas.

En los últimos años sesenta se puso claramente de manifiesto que la evolución del cartel por los canales del comercialismo había tropezado al fin con una vigorosa alternativa expresiva: los carteles ideológicos. Éstos podían expresar ideologías políticas definidas como los ideales de la nueva generación. Los carteles, banderas y cuadros del gobierno comunista de China han hecho una espectacular aportación a la historia mundial del cartel.

Al igual que en el Occidente algunos diseños de este tipo se inspiran en el arte popular, los “nien hua” o cuadros de Año Nuevo para la Fiesta de la Primavera forman parte de la imaginería tradicional China pero han sido adaptados a los fines comunistas. Los diseños chinos más interesantes son las gigantescas imágenes de los dirigentes y de los símbolos del Partido.

Pero en ninguna otra parte del mundo se ha dejado sentir esta influencia tan intensamente como en Cuba. Los carteles de la Revolución Cubana han alcanzado una merecida fama, el aspecto más interesante de estos carteles estriba en la dualidad de estos carteles que se inspiran en Occidente por su estilo y en el Este para su mensaje. Los diseñadores cubanos han disfrutado de una libertad de expresión mucho mayor de la que se suele pensar que pudieran tener en una sociedad basada en el comunismo. En sus carteles aparecen frecuentes citas de la publicidad comercial y de los carteles *psicodélicos*, de *pop art*, de *cómic* o *cinematográficos* de la sociedad de consumo norteamericana. Los carteles ideológicos son el producto de una sociedad socialista para una sociedad socialista. Los carteles cubanos son únicos precisamente por una fusión de los estilos de Occidente conseguida en ausencia de la incesante presión económica, el resultado suele ser un diseño en el que la expresión creadora del pintor se aproxima al lenguaje de la comunicación.

³ Ibid. p.33

Dentro de la historia del cartel no se puede dejar fuera al *póster*, el cual surge como una forma de protesta, de independencia y de rechazo de cánones y fórmulas preestablecidas, incluso en el terreno del arte y la decoración, es así como la juventud crea al póster que es “un cartel decorativo sin ningún fin comercial”³, es decir, un cartel que chicos y chicas de todo el mundo cuelgan en sus habitaciones, cubriendo las paredes con reproducciones a gran tamaño de carteles antiguos, de ídolos y héroes o de ideas socio-políticas.

1.2.3 Tipos

Existen diversas formas de clasificar los carteles, ya sea por su género, por elementos compositivos que lo integran, etc. La clasificación que a continuación se presenta esta basada en la elaborada por Esteban Chávez en su libro “Manual para la elaboración de carteles”, quién los clasifica de acuerdo a la función que desempeñan, siendo estos:

- Educativo
- Cultural
- Informativo
- Comercial
- Político

Cartel Educativo: es aquel en el cual los temas que se presentan están relacionados con aspectos de enseñanza y normas de conducta

Cartel Cultural: son aquellos carteles destinados a promover actividades artísticas y diversas manifestaciones de la cultura. Dentro de este tipo de carteles podemos encontrar los de cine, teatro y música los cuales pueden ser tratados de muy diversas maneras utilizando diversos recursos como la fotografía, los motivos abstractos, el fotomontaje, collage o solamente utilizando tipografía. También se puede incluir el cartel de Toros, el cual es utilizado en diversos países, principalmente en España y México; este género tiene por tradición muy particular un estilo pictórico de tipo expresionista del cual es casi



Cartel Educativo



Cartel Cultural

imposible apartarse, ya que es utilizado en un medio muy tradicionalista y cerrado como el de los toros.

Cartel Informativo: presenta mensajes que dan a conocer datos, fechas, resoluciones, disposiciones, etc. Por ejemplo los carteles de Congresos y Ferias en los que se debe utilizar algún simbolismo obligado, es decir, algún detalle que singularice el congreso o feria de que se trate.

Cartel Comercial: son los que sirven como medio publicitario para la distribución y venta de productos de servicios. Aquí podemos encontrar los carteles de prestigio y los carteles de productos. Los carteles de prestigio son utilizados por las empresas comerciales que buscan, a través de este medio de comunicación, dar a sus productos un estilo artístico, cultural o humano. Con frecuencia no guardan una relación directa con el producto sino que se refieren a temas de tipo general que pueden llevar a una relación con el producto. Los carteles de productos son para una marca determinada, sin olvidar que existe una “imagen” ya establecida que hay que conservar, puesto que la identifica y diferencia de los competidores. Muchas veces, dicha imagen puede ser respetada, modernizándola o actualizándola sin que pierda sus características. Si se trata de anunciar un producto en general, lo conveniente es que tal producto no tenga características definidas, para que ninguno de los industriales que colectivamente lo utilizan piensen que se favorece a alguien en especial, este cartel debe representar a todos sin representar a ninguno en concreto.



Cartel Informativo



Cartel Comercial

Cartel político: son los que hacen propaganda sobre valores políticos de grupos e individuos. Están dirigidos a todos los habitantes o ciudadanos de la población en donde son publicados. Deben cumplir con dos características: llamar fuertemente la atención y ser fácilmente comprendidos por cualquiera incluso hasta por una persona analfabeta de ser posible pues la información que ofrecen debe ser de interés para la mayor parte de la población. En cuanto a los carteles políticos estatales, suelen atenerse a normas bastante concretas en cada caso. El campo de los carteles de interés público es muy amplio ya que en ellos no se anuncia algo que va a beneficiar a una determinada empresa comercial, sino a toda la comunidad, nacional o internacional, según sea el caso. Dada su finalidad, estos carteles están menos sujetos, en cuanto al diseño, que otros a un objetivo económico aunque deben contener una idea lo bastante amplia para que todo el mundo se sienta representado en ella.

Cartel
Político

1.2.4 Función

El cartel tiene la misión de llamar la atención y de informar de un solo vistazo. Un cartel es eficaz cuando logra enterar de su contenido a un pasajero o automovilista que va a velocidad moderada, sin que se detenga. Si bien el cartel debe dejar en la mente del transeúnte un mensaje sin la necesidad de que se detenga a observarlo, también se debe considerar que muchas personas tienen la posibilidad de observar detenidamente los carteles, por lo que también se debe pensar en una redacción que complemente o refuerce el mensaje. Es importante considerar que el cartel es una pieza publicitaria principalmente ilustrativa y no se deben incluir en él grandes textos, por lo que la fuerza de comunicación se puede obtener mediante el buen uso del color, la síntesis en la interpretación de las formas y los volúmenes de la ilustración utilizada.

El objetivo final al exponer un producto ante el público a través de la publicidad o de la propaganda es promover la acción, ya sea a favor de una idea, para comprar un producto o adquirir un servicio. En algunos casos esta acción final se consigue de manera inmediata, pero por lo general, las ideas no se ponen en práctica de esta forma, es decir, los productos o servicios no se compran o usan en el mismo e inmediato momento de ver los anuncios. Entonces, lo que busca el anunciante es fijar el recuerdo de la idea, del producto o del servicio en la mente del lector. Para que ese estado latente llegue a cumplir el objetivo es importante fijar el recuerdo, y este factor, se logra cuando el cartel es llamativo, comprensible, persuasivo.

Al cartel se le ha dado un enfoque social. Se le emplea también para la publicidad de eventos sociales, culturales y políticos. La fuerza publicitaria del cartel es inmensa. El hecho de poder ser observado desde una larga distancia,

sin un esfuerzo especial, le da al cartel una gran penetración, además de que una de sus grandes ventajas es que constituye un medio gratuito para el espectador.

El cartel se usa en ocasiones de relevante importancia, por ejemplo, para conmemorar un hecho histórico, promover eventos exclusivos, para publicidad turística o para algunos acontecimientos políticos de carácter extraordinario; también algunos de ellos rebasan sus expectativas como medio de comunicación y llegan a convertirse, de acuerdo a su propio valor artístico, en una pieza de colección.

El cartel se utiliza para diferentes aplicaciones, entre las cuales se encuentran:

- Proporcionar información sobre actividades sociales, educativas, culturales, deportivas y políticas
- Ayudar a formar hábitos para conservar la salud, mejorar el ambiente, conservar los recursos naturales, etc.
- Para educar en el conocimiento de lugares, objetos, señales de circulación, normas de conducta, etc.
- Promover la distribución y venta de productos y servicios.

Tamaño:

Los factores que se deben tomar a consideración para definir las dimensiones de un cartel son: los lugares en que deberá colocarse y el público al que estará destinado. De acuerdo con estos factores los carteles se dividen en dos grandes grupos:

- El primer grupo son los carteles proyectados para colocarse en muros exteriores, están destinados al público en general, a personas que van de paso, por tanto, el mensaje debe ser presentado en forma tal que cualquiera pueda captarlo de una sola mirada.

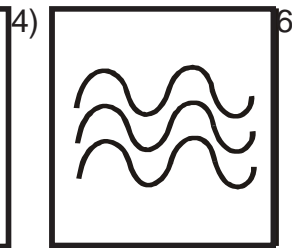
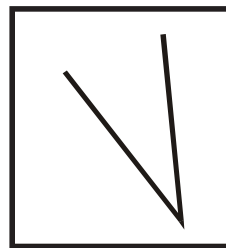
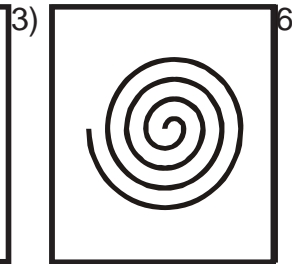
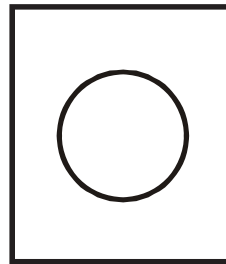
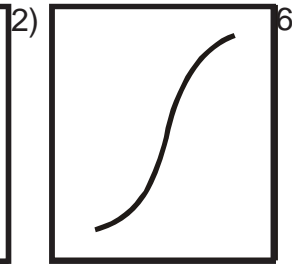
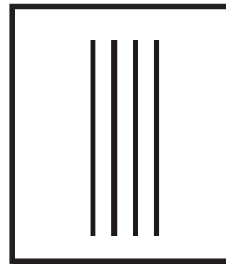
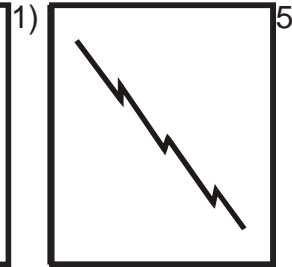
- El segundo grupo lo forman los carteles que se utilizan para colocarse en muros interiores, en escaparates y en mostradores. Están destinados a un público más bien especializado o que tienen un interés determinado y que puede detenerse para verlos detalladamente; en ocasiones son reducciones de los carteles para exteriores pero con mucha frecuencia proporcionan mayor información.

Los carteles existen de diferentes tamaños, utilizados de forma horizontal o vertical, pero en general guardan una proporción de 3 x 4, siendo que este espacio se puede distribuir de distintas formas. El formato “estándar” es de 70 cm x 100 cm, tamaño en que se realiza gran variedad de la producción de éstos. Con cierta frecuencia, un cartel de este tamaño de un producto será reducido a pequeño cartel de escaparate o mostrador; en cuanto a los carteles de teatro o cine son muchas veces reducidos para utilizarlos como programas o para publicidad en diferentes medios editoriales como volantes, revistas o periódicos.

Dirección:

Al diseñar un cartel es conveniente tomar en cuenta las sensaciones que pueden producirse en el público receptor del mensaje a través de las diversas formas estructurales y la dirección de las líneas que predominan en la composición:

- 1) Las líneas o composición horizontal producen una sensación de tranquilidad y equilibrio.
- 2) Cuando la composición del cartel se lee de manera vertical produce una sensación de rigidez o de dignidad.
- 3) El diseño de formas circulares proporciona una idea de formalidad
- 4) Las líneas de la composición que convergen en un punto determinado dirigen la lectura del receptor proporcionando una sensación de llevarlo en una dirección determinada .
- 5) Las formas entrecortadas o con una continuidad dispareja llevan a tener una sensación de violencia o agresividad
- 6) Aquellos carteles que en su composición siguen formas curvilíneas como la espiral, la ondulada, etc. producen distintas sensaciones de movimiento.



I.2.5 Reglamentación

El cartel es un medio de comunicación impreso incluido dentro del grupo de anuncios por el Reglamento de Anuncios para el Distrito Federal, el cual señala en su capítulo uno que “las disposiciones de este Reglamento son de orden público y de observancia general, tiene por objeto regular la fijación, instalación, ubicación, modificación y retiro de toda clase anuncios, incluyendo los emplazados en mobiliario urbano, en vía pública, visibles desde la vía pública y en vehículos del Servicio de Transporte.”¹, definiéndose dentro de este reglamento al anuncio como “toda expresión gráfica o escrita que señale, promueva, muestre o difunda al público cualquier mensaje relacionado con la producción y venta de bienes, con la prestación de servicios y con el ejercicio lícito de actividades profesionales, industriales, mercantiles, técnicas, políticas, cívicas, culturales, artesanales, teatrales o del folklore nacional”², y al cartel como “elemento publicitario de carácter gráfico, bidimensional o tridimensional que se fija en la estructura”³, entendiéndose por estructura al “elemento de soporte anclado en terreno natural, inmueble o vehículo, independiente o dependiente del anuncio donde se fije, instale, ubique o modifique el mensaje, la publicidad o propaganda.”⁴

El Reglamento trata en su Capítulo II acerca de la Clasificación de los anuncios, y de acuerdo al artículo 9º los anuncios instalados en lugares fijos se clasifican:

“A) Por su duración en:

- I. Anuncios Temporales: los que se fijen, instalen o ubiquen por una temporalidad que no exceda de noventa días naturales
- II. Anuncios Permanentes: los que se fijen, instales o ubiquen

¹ LÓPEZ OBRADOR, Andrés Manuel. Reglamento de anuncios para el Distrito Federal p.2

² Ibid. p.2

³ Ibid. p.3

⁴ Ibid. p.3

por una temporalidad mayor a noventa días naturales.

B) Por su contenido en:

- I. Anuncios denominativos: los que contengan el nombre, denominación o razón social de una persona física o moral, el emblema, figura o logotipo con que sea identificada una empresa o establecimiento mercantil y que sea instalado en el predio o inmueble donde desarrolle su actividad.
- II. Anuncios de propaganda en espacios exteriores: los que se refieren a la difusión de marcas, productos, eventos, bienes, servicios o actividades similares y que promuevan su venta , uso o consumo.
- III. Anuncios mixtos: los que contengan , además de lo previsto en la fracción I, cualquier mensaje de propaganda en espacios exteriores de un tercero
- IV. Anuncios cívicos, sociales, culturales, políticos, religiosos y ambientales: los que contengan mensajes que se utilicen para difundir y promover aspectos cívicos, sociales, culturales o educativos, eventos típicos de culto religioso, conocimiento ecológico, de interés social o en general, campañas que tiendan a generar un conocimiento en beneficio de la sociedad, sin fines de lucro.

C) Por su instalación, en:

- I. Anuncios adosados: los que se fijan o adhieran sobre fachadas, bardas o muros de las edificaciones
- II. Anuncios autosoportados: los que se encuentren sustentados por uno o más elementos estructurales que estén apoyados o anclados directamente al piso de un predio y cuya característica principal sea que sus soportes y su carátula o pantalla no tenga contacto con edificación alguna.
- III. Anuncios en azotea: los que se ubican sobre el plano horizontal de la misma.

- IV. Anuncios en saliente, volados o colgantes: aquellos cuyas carátulas se proyecten fuera del paramento de una fachada y estén fijos en ella por medio de ménsulas o voladizos
- V. Anuncios integrados: los que en alto o bajo relieve, o calados, formen parte integral de la edificación
- VI. Anuncios en mobiliario urbano: los que se coloquen sobre elementos considerados como mobiliario urbano, acorde con el Reglamento de la materia
- VII. Anuncios en muros de colindancia: los que se coloquen sobre los muros laterales o posteriores del inmueble, que colinden con otros predios o inmuebles
- VIII. Anuncios en objetos inflables: aquellos cuya característica principal sea aparecer en objetos que contengan algún tipo de gas en su interior, ya sea que se encuentren fijos en el piso o suspendidos en el aire
- IX. Anuncios en tapiales: aquellos que se agregan a los tapiales que sirven para cubrir y proteger perimetralmente una obra de construcción, durante el periodo que marque la respectiva licencia de construcción.

D) Por los materiales empleados en:

- I. Anuncios pintados: los que se hagan mediante la aplicación de cualquier tipo de pintura sobre la superficie de edificaciones, o cualquier objeto fijo idóneo para tal fin
- II. Anuncios de proyección óptica: los que utilizan un sistema o haz de luz de proyección de mensajes e imágenes cambiantes, móviles o de rayo láser
- III. Anuncios electrónicos: aquellos que transmiten mensajes e imágenes en movimiento y animación por medio de focos, lámparas o diodos emisores de luz
- IV. Anuncios de neón: los instalados a partir de elementos de iluminación con la utilización de gas neón o argón.

E) Por el lugar de su ubicación:

- I. Bardas
- II. Tapiales
- III. Vidrieras
- IV. Escaparates
- V. Cortinas Metálicas
- VI. Marquesinas
- VII. Toldos
- VIII. Fachadas
- IX. Muros interiores, laterales o de colindancia”⁵

⁵ Ibid. pp. 6-8

Asimismo se puede observar en el Capítulo VI de este reglamento las Prohibiciones en Materia de Anuncios en donde queda establecido, de acuerdo al Artículo 56 que no se otorgará Licencia, Permiso o Permiso Publicitario a anuncios “cuando por su contenido, ideas, imágenes, textos o figuras inciten a la violencia, promuevan conductas antisociales o ilícitas, faltas administrativas, discriminación de razas, grupos, condición social o el consumo de productos nocivos a la salud, sin las leyendas preventivas que establecen las disposiciones jurídicas de materia; cuando contengan caracteres, combinaciones de colores o tipología de las señales o indicaciones que regulen el tránsito, o superficies reflejantes similares a las que utilizan en sus señalamientos la SETRAVI u otras dependencias oficiales; cuando en un anuncio mixto se utilice más del cincuenta por ciento de la superficie para la exhibición de una marca o logotipo”⁶, entre otras. Dentro del mismo capítulo se nos señala en el Artículo 59 aquellos anuncios que no requieren licencia, permiso, ni aviso como en el caso de “anuncios que se encuentren en el interior de un edificio o local comercial, aún cuando se observe desde la vía pública, siempre que no excedan de una longitud de 60 cm, una altura de 60 cm y no se trate de anuncios de proyección óptica o electrónicos; cuando se trate de anuncios en volantes, folletos o publicidad impresa, distribuida en forma directa”⁷, etc.

⁶ Ibid. p. 21

⁷ Ibid. p. 22

1.3 Folleto

Al igual que en el subcapítulo anterior, se pretende conocer más ampliamente al folleto presentando su definición, tipos, etc. para así aprovechar al máximo sus cualidades aplicables al proyecto.

1.3.1 Definición

¹MARTIN, Euniciano; La composición en las Artes Gráficas; p.364

Según la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) folleto se define como “Todo impreso que, sin ser periódico reúna en un solo volumen entre 5 y 48 páginas excluidas las cubiertas”¹.

El término folleto es la traducción de la palabra inglesa *brochure*, la cual se deriva de la palabra francesa que significa “grapar”, lo cual sugiere que hace referencia a impresos engrapados o cosidos de alguna manera.

El folleto es un impreso encuadernado que puede ser o no, cosido al lomo. Proporciona información más extensa sobre el producto o servicio y se ilustra con fotografías de los productos que anuncia, indicando sus principales características técnicas, prácticas, económicas, de diseño, etc.

Los folletos algunas veces son llamados panfletos u opúsculos.

Esencialmente es un libro pequeño integrado por ocho o más páginas normalmente engrapadas, puede variar en el número de páginas de 4 a 48 y éste debe ser divisible entre cuatro. El formato mismo puede ser vertical u horizontal.

Los folletos son clasificados dentro de la rama de la publicidad llamada publicidad directa.

Son considerados como medios de comunicación masivo directo ya que pueden poseer un contenido informativo, comercial, educativo, cultural, etc. Además ofrece la ventaja sobre otros medios publicitarios de no tener normas rígidas en su composición sino que “la folletería es sumamente flexible en cuanto a su presentación, la calidad del papel, el tamaño del formato, color, suajes, dobleces, formas geométricas variadas o efectos tridimensionales, que pueden utilizarse indiscriminadamente para llamarla atención del lector”², dichos recursos son muy útiles para que el mensaje llegue al público receptor y se evite que éste deseche la publicidad sin haber considerado su contenido.

² CERVANTES TINOCO, Marcela. El cartel y el folleto como medios de apoyo a la campaña de cultura ecológica para la comunidad universitaria de la ENEP Acatlán

Este tipo de impresos relacionan tanto al emisor del mensaje como al receptor de manera directa. Su distribución generalmente es entre aquel público interesado en las cualidades y servicios que el producto mencionado en el folleto ofrece.

Otra de sus características es que produce un gran impacto comercial y su producción puede abarcar todo tipo de presupuesto.

1.3.2 Tipos

Los folletos pueden clasificarse de acuerdo al tipo de información que van a proporcionar¹ en:

- Publicitario
- Informativo
- Cultural
- Social
- Propaganda Política

Publicitario: es aquel que difunde un producto, una marca, nombre, etc. explotando las ventajas que éste ofrezca. En él se ofrece mayor y más detallada información que en el cartel, siendo el folleto una parte complementaria de éste.

Informativo: es aquel que da a conocer un mensaje específico emitido por una empresa o persona que desea dar a conocer dicha información sin fines de lucro.

Cultural: aquel cuyo objetivo principal es difundir los diferentes eventos, zonas u objetos culturales tales como obras de teatro, danza, exposiciones, conciertos, zonas arqueológicas, etc. Dentro de este folleto se incluye una información extensa de lo que se está difundiendo, pudiendo abarcar uno o varios temas relacionados entre sí.

Social: es aquel que tiene como objetivo educar, enseñar, etc. al receptor por medio de información precisa e imágenes concretas de un tema en específico.

¹ PÉREZ SOPEÑA, María de la Luz. Diseño de un cartel, folleto y diaporama, como medio de apoyo del programa desarrollo integral de la adolescencia.

Político: busca promover información dentro de las masas para persuadirle y convencerle acerca de una ideología.

Puesto que se despliega un mensaje a través de páginas subsecuentes como en un libro, debe mantenerse una continuidad de estilo por parte del diseñador. La disposición de los elementos en un folleto puede diferir de una página a otra, se puede imprimir rebasado o sin margen; puede variarse los anchos y los márgenes del tipo común y puede usarse libremente titulares y colores. La carátula, a menudo llamada cubierta², puede recibir un tratamiento diferente al del resto del impreso. En el caso de un folleto informativo o literario la carátula será manejada en forma más conservadora con sólo un título, colocado formal o informalmente. Si la naturaleza del folleto es más promocional, el tratamiento de la carátula puede ser más extenso e incorporar elementos tanto visuales como verbales.

Aquellos folletos en que la cubierta es impresa dentro del mismo pliego se les denomina *folleto de autocubierta*. Si se imprime una cubierta de cuatro páginas en un papel independiente y se le insertan la unidad de ocho páginas antes de engrapar y cortar se le denomina *folleto de cubierta independiente*.

Plegables:

Aquellos mensajes impresos que no son volantes al quedar como trabajo terminado, sino que van doblados, se les conoce con el nombre de plegables o prospectos. Al igual que los folletos engrapados, los plegables están integrados por páginas. La ordenación de estas páginas no es tan rígida, el lector puede observar cualquier parte del mensaje total en cualquier momento que lo desee. La pieza plegable puede recibir cualquiera de los llamados dobleces de carta³. Estas piezas son normalmente de 21.6 x 28 cm, 24cm x 30.5cm o 21.6cm x 35.6cm. Además de estos plegables de tamaño más común se encuentra el pliego de gran tamaño que es un plegable de tamaño gigante normalmente de 48 cm x 63.5 cm y hasta 63.5 cm x 96.5 cm antes de recibir el doblez.

² TURNBULL, Arthur T; Baird, Russell N. Comunicación Gráfica p.356

³ El doblez de carta es aquel que reduce a las piezas a un tamaño que cabe en el sobre del número 10, que es de 10.5 x 24 cm.

I.3.3 Uso

Existen varios factores que favorecen el uso de un folleto ya que en él se puede presentar:

- Un texto prolongado que requiere continuidad en el impreso
- Presentación de varios ejemplos ilustrativos.
- Material altamente técnico
- Material de catálogo.
- Cuando el contenido tiende a reflejar intereses promocionales.

I. Fotografía

Al ser la fotografía uno de los medios para obtener imágenes, es importante considerar su definición, tipos, composición, etc. para así poderse apoyar en este medio en la integración y resultado final que se pretende alcanzar con la elaboración del proyecto.

I.4.1 Definición



a fotografía por definición es:

“Arte de reproducir imágenes permanentes sobre papel y otros soportes toda clase de sujetos valiéndose de una cámara que, con su sistema óptico, concentra los rayos reflejados por el sujeto sobre una capa sensible a la luz”¹.

¹ Diccionario Enciclopédico Bruguera; p.886

Pero la fotografía no se trata solamente de reproducir la realidad perceptible sino en la “capacidad de producir imágenes icónicas a partir de la luz por medios técnicos”²

Es decir, consiste en crear, esto es, producir imágenes innovadoras que no sólo reflejen lo que ya vemos, pues no se trata de partir de los objetos y de las cosas que la luz hace visibles en la realidad, sino de trabajar con la luz directamente en tanto que sustancia visual pura.

² COSTA, Joan.; La fotografía. Entre sumisión y subversión; p. 137.

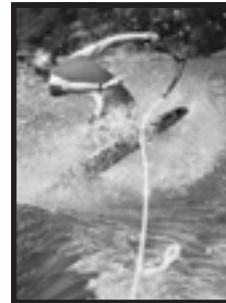
Las fotografías cumplen dos funciones distintas en el contexto de la reproducción impresa. En el primer caso, la imagen es necesaria sólo para documentar la realidad ante la cámara; en el segundo caso, se emplean los atributos especiales de la fotografía para ampliar o realzar una idea editorial o promocional.

1.4.2 Clasificación

La fotografía tiene muchas salidas profesionales, y cada una de ellas tiene un campo de desarrollo y un objetivo específico.

- **Deporte y Acción:**

Las fotografías impactantes de acontecimientos deportivos siempre resultan interesantes para periódicos y revistas. Estas fotografías también se suelen utilizar para anunciar un producto, promoción de un deporte concreto, etc. Los fotógrafos especializados en deporte normalmente trabajan para una agencia de información, una revista especializada o para una marca deportiva concreta. Es importante comprender el funcionamiento del deporte que se va a fotografiar. Se necesita paciencia y habilidad para anticiparse a la acción y responder inmediatamente a los momentos importantes, que a menudo son inesperados ya que no suele haber una segunda oportunidad, por lo que siempre hay que estar alerta y con el equipo preparado. El objetivo principal es captar las habilidades de los deportistas y el ambiente particular de cada modalidad pues se recogerán las reacciones humanas ante los momentos de tensión. Es importante señalar que el fotógrafo nunca debe interferir en el desarrollo de la actividad deportiva; hay que conocer y respetar las reglas de cada deporte.



Fotografía de Deporte y Acción

▪ Reportaje y Documental:

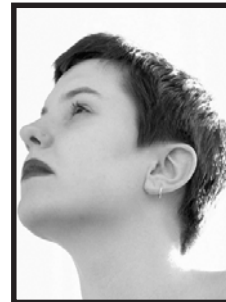
La fotografía de reportaje periodístico comenzó a finales de la década de 1930 con revistas como *Life* y *Picture Post*. La fotografía de reportaje debe comunicar *visualmente* el texto que ilustra. Las fotografías documentales tienen una gran demanda para libros de fotografías, viajes y para nuevas formas de publicación, como las presentaciones en CD-ROM. La mayoría de los reportajes tratan temas relacionados con la vida humana. La relación de la gente con su entorno, la sociedad, el trabajo, violencia, catástrofes, etc. son temas que salen continuamente en las páginas de todos los periódicos y revistas. Una buena fotografía documental precisa investigación y tiempo para poder captar la esencia de un tema y expresarse desde un punto de vista propio.



Fotografía de Reportaje y Documental

▪ Retrato:

Aparte de la mera identificación física, con el retrato se intenta revelar el carácter, los sentimientos, estados de ánimo, etc. Los modelos normalmente esperan verse favorecidos en las fotografías por lo que cuando se hace un retrato es útil saber el empleo que se va a hacer de él (anuncio de un producto cosmético en una revista, de un automóvil en una valla publicitaria, una campaña humanitaria, etc.) para elegir el formato, el tipo de iluminación y el entorno. Es recomendable realizar las fotografías en un estudio aislándose de las influencias del exterior pudiendo controlar de esta forma el medio, pero si en vez de ir a un estudio la sesión fotográfica se realiza en un ambiente conocido para el modelo, como por ejemplo su casa, se puede retratar a la persona reflejando con mayor precisión los rasgos de su carácter, además de



Fotografía de Retrato

crear una composición más interesante. Para hacer un buen retrato es indispensable tener una buena relación con el modelo, hablar con él, conocer sus gustos y en general hacer que se sienta cómodo con la presencia del fotógrafo. El ángulo de toma es importante porque demuestra el estatus de la persona: si la fotografía se hace desde abajo, el modelo adquiere una posición dominante; si se toma desde arriba, de sumisión. A los niños, por lo general, hay que fotografiarlos a la misma altura para que la imagen resulte natural. También es importante recurrir a algunos medios para mejorar la imagen como por ejemplo, una cara o una espalda ancha parecen más estrechas desde un punto de vista de tres cuartos.

▪ Paisajes:

La fotografía de paisajes obedece a una gran variedad de propósitos. Las fotografías representativas se necesitan para catálogos, libros de viajes, revistas y publicaciones de cualquier tipo. La mayoría de estas fotografías son imperecederas y se pueden comercializar durante largos periodos de tiempo. La fotografía de paisajes también se presta a la expresión e interpretación personal ya que puede ser majestuosa, dramática, abstracta, objetiva, etc. Los paisajes también pueden simbolizar conceptos como juventud, frescura, felicidad, tristeza, pureza, misterio, etc. El uso principal que se le da a la fotografía de paisajes es documentar gráficamente situaciones objetivas, como por ejemplo contaminación, desastres naturales, destacar la belleza de un paraje, hacer publicidad de un parque nacional, remarcar la destrucción por parte del hombre, etc. La luz del sol y las sombras transforman la apariencia de un paisaje. Los cambios de tiempo, la hora del día y la estación del año marcan

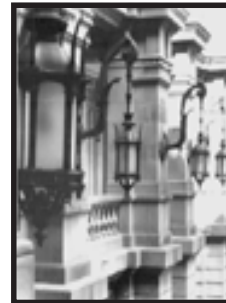


Fotografía de Paisaje

diferencias importantes. La dirección y la calidad de la luz enfatizan las texturas, revelan el relieve y cambian el contraste de la imagen. La proporción que ocupa el cielo respecto a la tierra cambia completamente el aspecto de una misma fotografía, así como la perspectiva, el punto de toma y la distancia focal del objetivo. La fotografía de paisaje puede utilizarse como una forma de expresión artística personal o como un documento para ilustrar folletos de viaje, revistas y libros.

▪ **Arquitectura:**

Las fotografías de interiores y exteriores de edificios son necesarias para arquitectos, agentes de inmobiliaria, restauradores, historiadores, ayuntamientos, etc. La fotografía de edificios, como la de paisajes y naturalezas muertas, se utiliza también como expresión artística, contribuyendo la imagen un fin en sí misma. Un arquitecto querrá fotografías objetivas en las que se buscará resaltar la estructura, la forma y la textura, así como ubicar el emplazamiento de la construcción con una toma general en la que se observe el edificio y los alrededores. Para una agencia ecologista, es importante que la fotografía refleje el impacto ambiental y la consonancia del nuevo edificio con el estilo arquitectónico de la zona. Una agencia inmobiliaria querrá imágenes en las que se pueda apreciar el espacio, la comodidad, la luz y la ubicación del edificio. Los parámetros más importantes de la fotografía arquitectónica son la iluminación y el punto de vista. La posición de la cámara respecto al edificio, al contrario de la que sucede en la fotografía de paisaje, esta muy restringida pues en ella se combinan varios factores como la hora del día en que hay que tomar la fotografía, la



Fotografía de
Arquitectura

estación del año y el tiempo. Los mayores problemas de la fotografía de edificios son las condiciones meteorológicas y los elementos no controlables como automóviles o transeúntes que pueden arruinar una buena imagen. La composición y el punto de vista son muy importantes y hay que tener presente que en una fotografía, cuando hay muchos elementos, como por ejemplo muebles, el espacio se comprime.

▪ **Bodegones:**

La fotografía de bodegones o naturalezas muertas se refiere a la impresión en la películas de cualquier motivo inanimado; normalmente, se relacionan con trabajos publicitarios para catálogos o revistas. Puede reflejar sujetos tanto de forma objetiva como abstracta y casi siempre el trabajo se realiza en un estudio con iluminación controlada. El fondo de la fotografía suele ser neutro, para no desviar la atención del sujeto principal y también debe armonizar perfectamente con la imagen del producto que se quiere mostrar. El uso de este tipo de fotografía es amplio: anuncios, folletos, catálogos, representaciones artísticas, etc. Una de las ventajas de este tipo de fotografías es que un mismo objeto puede ser fotografiado de múltiples maneras. Cuando se está trabajando con productos perecederos es esencial que el objeto que se encuentre delante de la cámara este en perfectas condiciones ya que cualquier defecto, por pequeño que sea, se multiplica en la fotografía. Para obtener una buena toma primeramente se deben decidir las características del producto que hay que destacar, elegir fondos neutros que no destaquen excesivamente y tomar en cuenta que la simplicidad en la composición y en el esquema de iluminación son una regla para poder obtenerla.



Fotografía de Bodegón

▪ Naturaleza:

La fotografía de naturaleza abarca una gran variedad de motivos, desde minerales y plantas hasta pájaros, insectos y animales salvajes. Los propósitos son variados; normalmente, este tipo de fotografía va destinada a catálogos de viaje, libros de texto o de divulgación, revistas de naturaleza o fondos de catálogo para las más diversas aplicaciones. El objetivo de esta especialidad es mostrar de la forma más exacta posible a los animales o plantas y el espacio que los rodea, y al mismo tiempo crear una imagen creativa que resulte atractiva a los ojos del observador. Para este tipo de fotografía resulta muy útil tener conocimientos sobre lo que se fotografía, hay que saber dónde y cómo localizar los sujetos que se requieren fotografiar, los mejores lugares, el tiempo y la época del año más adecuada, hábitos alimenticios, etc. En la fotografía de naturaleza hay dos reglas de oro que siempre hay que respetar: en primer lugar, apuntar todos los datos referentes a cada fotografía; y en segundo lugar, siempre respetar el medio ambiente.

▪ Submarina:

La mayoría de las fotografías submarinas de peces y plantas tienen un propósito informativo, al igual que la fotografía de naturaleza. También se puede utilizar este tipo de fotografía como reclamo publicitario, para documentar un archivo arqueológico, o como documento gráfico para una empresa de ingeniería naval. Se pueden fotografiar objetos pequeños, peces y plantas a través de las paredes de cristal de un acuario; sin embargo, la verdadera fotografía submarina se realiza dentro del agua.



Fotografía de Naturaleza

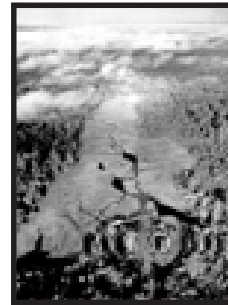


Fotografía Submarina

Uno de los problemas de este tipo de tomas es que los objetos parecen más cerca y más grandes, otro problema es que la intensidad de la luz se reduce rápidamente a medida que aumenta la profundidad, paralelamente el color de la luz también cambia, por lo que el uso del flash es muy útil para revelar los colores verdaderos a profundidades mayores.

▪ **Aérea:**

La fotografía aérea a baja altitud de motivos terrestres se centra principalmente en edificios, carreteras, tomas generales para topografía, planos de ciudades, etc. También se utiliza para cubrir eventos deportivos que abarcan una gran área, para determinar la magnitud de un desastre, por ejemplo, inundaciones o incendios. Este tipo de fotografía puede ser muy útil para la arqueología ya que la toma a gran distancia permite observar indicios de construcciones que desde el suelo son difíciles de reconocer. Las fotografías con película infrarroja en blanco y negro ayudan a conocer la actividad geológica de una zona. La fotografía aérea de altitud se utiliza con fines militares (fotografía desde satélites) y para estudiar la meteorología de una zona. La fotografía aire-aire se utiliza para publicidad (aviones comerciales, de recreo, exhibiciones aéreas, recuerdos, etc.) Las fotografías se pueden realizar desde un avión, globo, dirigible, helicóptero o ultraligero tripulado, o bien se puede instalar la cámara en un avión teledirigido desde tierra y tomar imágenes a ojo; aunque el helicóptero es el medio ideal para controlar la posición en el espacio.



Fotografía
Aerea

De esta forma la fotografía aérea se puede dividir en:

- 1) fotografía desde un punto de vista oblicuo para fotografiar edificios y carreteras, yacimientos arqueológicos, etc.
- 2) fotografía vertical para realizar planos
- 3) fotografía aire-aire.

▪ **Nocturna:**

La verdadera fotografía astronómica ocupa un campo muy especializado al que pueden acceder únicamente los científicos que dispongan del equipo necesario. Pero las fotografías nocturnas en donde el objetivo es tomar la imagen de un cielo estrellado con un paisaje de fondo no requieren de un equipo especializado y regularmente se pueden utilizar para folletos de viajes, anuncios de productos, reportajes para revistas y libros, etc.

Para conseguir este tipo de imágenes se tiene que elegir una noche en la que la atmósfera esté limpia y clara y fotografiar desde zonas rurales, donde la contaminación luminosa y atmosférica es menor. Se puede utilizar un flash o cualquier otra fuente de iluminación para enfatizar el punto de enfoque. Se debe tomar en cuenta que el amanecer y el anochecer ofrecen una buena oportunidad para captar detalle en el paisaje y también el relieve de la luna.



Fotografía
Nocturna

- **De moda:**

La fotografía de moda es el principal medio de difusión de las nuevas colecciones de ropa y accesorios. Esta especialidad tiene mucha demanda en las grandes ciudades donde se toman innumerables fotografías de modelos destinadas a publicidad y a las páginas de diarios y revistas. Las tomas se hacen en estudio como en pasarelas y en escenarios naturales. El trabajo del fotógrafo de modas se parece al del director de cine, pues debe coordinar a mucha gente para obtener buenos resultados.



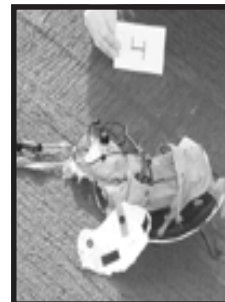
- **Industrial:**

La fotografía industrial presta diversos servicios fotográficos a empresas comerciales e industriales: imágenes de productos y procesos destinadas a la publicidad, retratos del personal de la empresa, ayudas visuales para los programas de formación, folletos, informes, etc.

Fotografía
Industrial

- **Forense:**

La fotografía forense abarca todas las tomas hechas en relación con las actuaciones policiales: escenarios de delitos, víctimas, detenidos, etc. Algunas de estas fotografías se toman para ayudar a resolver crímenes y como prueba ante los tribunales, por tanto, deben ser muy precisas y claras. Los fotógrafos de la policía trabajan en el mismo lugar en que se ha cometido el delito.

Fotografía
Forense

1.4.3 Tipos de tomas fotográficas (composición)

La composición en fotografía se ha definido como “la forma más vigorosa de ver”¹ Con el tiempo la composición se vuelve instintiva, se incorpora a la forma de ver las fotos. La composición es el diseño de la imagen y, por lo tanto, es decisiva pues ocupa el centro de la fotografía como forma de expresión visual. Hay principios de análisis de la composición -basados en conceptos como equilibrio, contraste o proporción- pero se aplican a la fotografía acabada. Sin embargo es importante tomar como referencia algunos puntos clave que mejoraran la imagen final. Algunos de estos puntos son:

¹ LOVELL, Ronald P.,
Zwahlen, Fred C., Folts,
James A.;
[Manual completo de
Fotografía](#); p.74

- **Sencillez:**

En una fotografía no debe haber nada que no contribuya a su calidad. Todos sus elementos deben aportar algo coherente, es decir, eliminar fondos que distraen, objetos que compiten o presencias extrañas y prescindibles.

- **Motivo o Centro de Atención:**

Incluso en escenas con varias personas u objetos se mejora el resultado si se crea un centro de interés en torno al cual se organice toda la imagen. Dar a los personajes algo en lo que ocuparse contribuye a fortalecer el centro de atención. La profundidad de campo es otra forma de concentrar el interés.

- **El centro de interés no debe ocupar el centro de la fotografía:**

Desde un punto de vista gráfico, el centro geométrico es el punto más débil de un rectángulo. Los puntos más fuertes viene determinados por la llamada “regla de los tercios” y corresponden a las intersecciones de las cuatro líneas imaginarias que dividen el rectángulo en partes iguales, tanto en vertical como en horizontal. El centro de interés puede colocarse en cualquiera de estos puntos. Otra opción es colocarlo en uno de los ángulos.

- **Motivos simétricos:**

Los motivos simétricos ganan fuerza cuando están centrados. La regla de los tercios es muy útil con imágenes asimétricas. Pero a veces se descubren sujetos que generan la máxima energía cuando se tratan como motivos simétricos. En estos casos, la mejor solución suele ser centrar al sujeto para subrayar su simetría. El resultado tiene un tono más formal que en las composiciones descentradas.

- **Líneas dominantes:**

Las líneas dominantes ayudan a organizar la fotografía. Una línea dominante puede ser el borde de un objeto, el horizonte, el arroyo que cruza una escena campestre, etc. Estas líneas son valiosas porque establecen puntos de interés y conducen la vista. Actúan a modo de esqueleto visual que mantiene unidos todos los demás elementos de la imagen.

- **Relación Sujeto-Fondo:**

Lo más importante es determinar si el fondo contribuye a comunicar el significado de la imagen y refuerza sus cualidades gráficas o si sólo distrae. Si contiene información esencial para la imagen o ayuda a establecer un motivo gráfico poderoso, habrá que reproducirlo con nitidez y darle presencia. Pero si es innecesario o si distrae, hay que esforzarse por simplificarlo y atenuarlo.

También hay que prestar atención a las relaciones tonales entre sujeto y fondo, por ejemplo, motivo claro recortado contra un fondo oscuro gana intensidad. No hay que olvidar que el fondo sirve también para enmarcar al sujeto. Las fotos ganan energía cuando se es consciente de la relación entre el sujeto y el fondo.

▪ **Tres componentes básicos de la imagen:**

En toda obra fotográfica intervienen el fotógrafo, el medio fotográfico y los estímulos externos, y en todo puede discernirse una combinación de estos elementos, cuyo predominio relativo será verificable en las imágenes.

Hay tres tipos de interacciones entre estos tres elementos del proceso de concepción y obtención de imágenes:


- a) La combinatoria, que mezcla en grados relativos los tres componentes, es decir, unas veces predomina la idea, la intencionalidad o la sensibilidad del fotógrafo; otras veces predomina la fuerza del modelo; y en otras, la acción visible equipo técnico.
- b) Los ruidos, así llamadas las interferencias entre el mensaje obtenido y el mensaje imaginado por el fotógrafo tales como distorsiones, parásitos, etc.
- c) El azar, que en cierto modo interviene haciendo a veces que lo que serían ruidos se conviertan en elementos expresivos o estéticos importantes y otras veces que incluso el mismo mensaje surja de lo inesperado.

CAPÍTULO 2

La Secretaría de Educación Pública y el Mural

2.1 La Secretaría de Educación Pública

2.1.1 Antecedentes

 Cuando México obtiene su independencia en 1821 y se crean las primeras dependencias públicas, los asuntos educativos quedaron incorporados a la Secretaría de Justicia y Negocios Eclesiásticos. En 1843 se establece el Ministerio de Justicia, Negocios eclesiásticos, Instrucción Pública e Industrial, que en 1853 se transforma en la Secretaría de Justicia, Negocios Eclesiásticos e Instrucción Pública. En 1861, al adoptarse las leyes de Reforma, queda únicamente como Secretaría de Justicia e Instrucción Pública. En 1905 se crea la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, primera dependencia exclusivamente dedicada a temas educativos, designándose como su titular a Justo Sierra. Los principios e ideales de la Revolución de 1910 se tradujeron en la necesidad de promover una educación que incluyera a todas las clases sociales bajo conceptos de igualdad, de sentimiento nacionalista, de desarrollo y proyección social. Con la reforma al artículo 14° transitorio de la Constitución, en junio de 1921, se sentaron las bases para la creación de la Secretaría de Educación Pública, el 3 de octubre de ese mismo año.

La idea fundamental para la estructuración de la nueva Secretaría de Educación Pública consistió en reorganizarla en forma departamental. La función básica se realizó a través del Departamento Escolar integrado por secciones, cada una de ellas orientada a la atención de los distintos niveles educativos. Asimismo se crearon los Departamentos de Bibliotecas y de Bellas Artes y además de éstos, otros de carácter especial como el de Alfabetización y el de Asuntos Indígenas. En 1937 se creó el Instituto Politécnico Nacional y para 1947 se creó la Dirección General de Enseñanza Normal.

Hacia 1960 la estructura de la Secretaría de Educación Pública registró un cambio fundamental, se crearon tres subsecretarías: la General de Coordinación Administrativa, la de Asuntos Culturales y la de Educación Técnica y Superior. Mediante el acuerdo Presidencial del 16 de abril de 1971 se establecieron las Subsecretarías de Educación Primaria y Normal, de Planeación y Coordinación Educativa, de Educación Media Técnica y Superior y de Cultura Popular y Educación Extraescolar. Desapareció la Subsecretaría General de Coordinación Administrativa y se crearon la Dirección General de Mejoramiento Profesional del Magisterio y la Dirección General de Educación Tecnológica Agropecuaria. El 30 de agosto de 1973, se expidió en el Diario Oficial de la Federación, el primer Reglamento Interior de la Secretaría de Educación Pública, en el que se fijaron las competencias, la organización y las funciones para cada una de las áreas administrativas que la conformaban.

El 7 de diciembre de 1988, mediante un decreto publicado en el Diario Oficial, se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, responsable de ejercer las atribuciones de promoción y difusión de la cultura y las artes. El 26 de marzo de 1994, se publicó en el Diario Oficial de la Federación, el Reglamento Interior de la Secretaría de Educación Pública, mediante el que se implantó el modelo organizacional que responde a los principios y compromisos asumidos en el Acuerdo Nacional para la modernización de la Educación Básica y la Ley General de Educación. El nuevo modelo organizacional adoptado por la Secretaría se caracteriza por consolidar en una sola unidad la normatividad educativa a través de la Subsecretaría de Educación Básica y Normal, mientras que la operación de servicios educativos es transferida a los gobiernos estatales y a la Subsecretaría de Servicios Educativos para el Distrito Federal en los niveles de educación básica y normal; así como fortalecer la planeación y evaluación del Sistema Educativo Nacional con la reestructuración de la Subsecretaría de Planeación y Coordinación.

2.1.2 Función



Objetivos Generales¹:

- Emitir la normatividad pedagógica necesaria para la educación básica y normal de carácter nacional, en los términos del Artículo 3° Constitucional y de la Ley General de Educación.
- Proporcionar los servicios de educación básica y normal en el Distrito Federal.
- Promover, orientar y, en su caso, proporcionar la educación inicial, indígena, especial para adultos, media superior, media superior tecnológica y superior tecnológica, necesarias para el desarrollo de la nación, en los términos de la legislación que les sea aplicable.
- Apoyar a la investigación científica y tecnológica, fomentar su desarrollo y competitividad, conforme a las prioridades del país.
- Promover y regular el sistema de formación, actualización, capacitación y superación para maestros de educación básica.
- Establecer los mecanismos de coordinación y participación necesarios para la planeación, programación y evaluación del Sistema Educativo Nacional.
- Garantizar la protección y difusión del patrimonio cultural, artístico, arqueológico e histórico de la nación.
- Fomentar el deporte, la cultura física y la recreación de la población como elementos necesarios para la formación armónica del individuo.
- Propiciar el intercambio cultural con otros países e intervenir en la formulación de programas de cooperación internacional en materia educativa, científica, tecnológica, artística, cultural y de educación física y deporte.

¹ Diario Oficial de la Federación;
p.13

- Asegurar que la educación que imparten los particulares que cuente con autorización o reconocimiento de validez oficial de estudios se apeguen a lo dispuesto en el artículo 3° Constitucional y en la Ley General de Educación y en la normatividad que la propia Secretaría emita para tal propósito.
- Garantizar la protección, vigilancia y registro del derecho de autor, en los ámbitos nacional e internacional, de conformidad a lo estipulado en la Ley Federal del Derecho de Autor.
- Establecer los mecanismos e instrumentos necesarios que regulan el ejercicio profesional, en los términos de la Ley Reglamentaria del artículo 5° Constitucional.
- Promover el uso adecuado y eficiente de los recursos humanos, materiales y financieros asignados a los programas de la Secretaría, así como establecer medidas que propicien la modernización administrativa.

2.2 El Edificio sede de la Secretaría de Educación Pública

2.2.1 Historia



El edificio sede de la Secretaría de Educación Pública a lo largo del tiempo ha tenido diferentes funciones, pero éstas siempre han estado vinculadas con la educación.

Antes del arribo de los españoles a nuestro país, en el terreno que hoy ocupa este edificio existió el “Calmecác”, este era el nombre con el que se conocía al centro de estudios para los hijos de los nobles en donde aprendían acerca de historia, ciencias naturales, pintura, música y educación física, todo esto complementado con la instrucción para ser guerreros.

Después de la conquista, la primera iglesia que se construyó en este sitio data de 1594. Entre 1639 y 1648 fue reconstruida en un estilo barroco sobrio, bajo la dirección del jesuita Luis Benítez. Las religiosas de la Concepción fundaron el convento “La encarnación del Divino Verbo” a finales del siglo XVI. Ahí las religiosas ocupaban gran parte de su tiempo en instruir a niñas principalmente en clases de bordado, tejido y cocina entre otras sin olvidar la impartición de la religión católica. Entre 1779 y 1792 se construyeron los claustros neoclásicos, obra a cargo de Miguel Constanzó, arquitecto de la ciudad. En 1861, como resultado de la aplicación de las leyes de Reforma, se marcó el fin del convento, después de casi dos siglos de labor educativa. Las religiosas son trasladadas y se divide el predio, ubicándose en él la Escuela Nacional de Jurisprudencia, la Escuela Normal de Varones y la Escuela Secundaria de Niñas, que más tarde sería la Escuela Normal para Señoritas.

En 1888, al desaparecer las aduanas interiores, el edificio es destinado a diversas dependencias públicas, hasta que en 1951 es asignado a la Secretaría de Educación Pública.

En 1911, un fuerte temblor destruye parte de esta última, en la esquina que hoy ocupan las calles de Argentina y Venezuela, antes llamadas calles del Reloj y de la Perpetua. En el año de 1921, el presidente de la República Álvaro Obregón designa a José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública quien tiene como una de sus primeras tareas la de buscar un recinto propio para albergar a la nueva Secretaría de Educación Pública, la cual hasta antes de la revolución era conocida con el nombre de Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Debido a su historia como recinto de educación desde tiempos prehispánicos se decide la reconstrucción y renovación del “Convento de la Encarnación” Entre 1921 y 1922 se restauró este inmueble a iniciativa de José Vasconcelos y bajo la dirección arquitectónica de Federico Méndez Rivas, quien procuró guardar el estilo del antiguo claustro para, una vez terminadas las obras de remodelación, albergar a la Secretaría de Educación Pública. Fue inaugurado el 9 de julio de 1922 por el presidente Álvaro Obregón.

Para la importante tarea de decorar los muros del edificio, José Vasconcelos se dirigió a un artista que con el paso del tiempo llegaría a convertirse en uno de los máximos expositores de la pintura mural mexicana a nivel internacional, Diego Rivera. Éste inició en 1923 sus trabajos en la Secretaría de Educación Pública, en donde pintó 124 frescos que abarcaron una superficie aproximada de 1500m², concluyendo su obra en 1928. En la planta baja del edificio Rivera dividió su trabajo en dos partes: a una la denominó “Patio del Trabajo”, en la cual describe diversas actividades artesanales, agrícolas e industriales, plasmando los sufrimientos de los trabajadores del campo y la ciudad, explotados por patrones. En el “Patio de las Fiestas”, pintó diversas festividades populares como la celebración del Día de Muertos, las gracias a la tierra por los frutos recibidos, el festejo de los obreros y

campesinos en el 1º de Mayo, etc. En el 1er piso el artista optó por pintar grisallas¹ para representar a las artes, como La Pintura, La Escultura y La Arquitectura entre otras. En el 2do piso, Rivera ilustró un corrido de la Revolución con algunos retratos de los mártires de la lucha armada como Emiliano Zapata, Otilio Montaña y Felipe Carrillo.

Se debe mencionar que en el edificio de la Secretaría de Educación Pública no sólo se encuentran murales de Diego Rivera, sino también de otros prominentes muralistas. En el “Patio de las Fiestas” se localizan dos murales realizados por Jean Charlot (pintor francés de ascendencia mexicana); en el mismo corredor Amado de la Cueva realizó dos obras, haciendo referencia en uno a la tradición de quemar cohetes durante las fiestas populares y en el otro representa la lucha entre moros y cristianos. David Alfaro Siqueiros pintó en la Antigua Aduana un mural al que tituló “Patricios y Patricidas”. Roberto Montenegro plasmó en el salón Hispanoamericano, a los países que conforman América Latina. De frente a este mural se puede observar el escudo de la Universidad Nacional Autónoma de México con el lema creado por José Vasconcelos “Por mi Raza Hablará el Espíritu”.

Entre las obras más recientes realizadas en la Secretaría de Educación Pública se encuentra la de Raúl Anguiano titulada “El mestizaje del pueblo mexicano”. Luis Nishizawa plasmó en el salón que lleva su nombre un mural denominado “La imagen del hombre”, en el cual explica el surgimiento de las culturas prehispánicas a través del maíz. En 1991 dieron inicio los trabajos de restauración del edificio con la participación del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional de Bellas Artes. Las obras se concluyeron en 1993. En la actualidad este edificio alberga un gran tesoro pictórico nacional además de desarrollarse en él gran parte de la formación educativa nacional.

¹ Tipo de pintura en tonos grises

2.3 El Muralismo

“La forma más alta -de la pintura- más lógica, más pura y fuerte, es la mural. Es también la forma más desinteresada, ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal; no puede ser escondida para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos.”

José Clemente Orozco

2.3.1 Historia

Entre los movimientos artísticos del siglo XX pocos pueden compararse con el contenido, la riqueza y la fuerza que contiene la pintura mural de México. El muralismo mexicano de la Revolución encuentra sus antecedentes en la pintura prehispánica ya que contiene una fuerte influencia de la estética indígena antes de la conquista y se podría decir, de alguna forma, que es su continuación después de mucho tiempo y en una sociedad diferente. El arte en los tiempos prehispánicos fue una forma de expresión de los ideales, los anhelos y los principios colectivos. En las civilizaciones del México antiguo, el Estado y la religión se encontraban estrechamente unidos, integrados de tal manera que formaban un solo poder y todas las manifestaciones importante de la vida colectiva del pueblo se ajustaban a las necesidades y objetivos de esta unión. Por consecuencia el arte, en sus expresiones más esplendorosas, estaba bajo el servicio del estado, de la religión y de las orientaciones dominantes en la vida colectiva. Los antiguos habitantes del territorio mexicano jamás concibieron la idea de ver el arte como algo distinto o distante de sus intereses más profundos; para ellos era parte de la vida, del deseo de vivir, se había convertido en una necesidad de expresión. En la sociedad prehispánica lo fundamental y primordial era la vida de la colectividad, sus necesidades y aspiraciones, por lo tanto, el arte no podía permitirse la satisfacción sólo de su artista, sino debía servir a los fines sociales, a la voluntad del Estado y a lo marcado por la religión, tenía que ser un arte que satisficiera las finalidades colectivas.

En el México prehispánico el lenguaje plástico era el medio expresivo por excelencia y todos sus elementos tenían un marcado significado, lleno de simbolismos; aquel arte era puramente ideológico, se representaba en él las nociones sobre la vida y la naturaleza, lo místico, la ciencia, lo ceremonial y lo trascendental de aquellas sociedades. El gran lenguaje de las sociedades prehispánicas fue un lenguaje hecho de formas, volúmenes, líneas y color.

Hacia los días de la Conquista, el arte era un arte de grupos nacionales, con su propia personalidad cultural; era un arte propio que correspondía a las características históricas y sociales en que se desarrollaba y a los objetivos de la comunidad que lo realizaba y lo utilizaba para sus fines propios. La Conquista interrumpió de manera violenta y drástica el desarrollo tanto de los grupos sociales como de su arte. A la conquista material le siguió la conquista espiritual. La destrucción de los templos, los monumentos públicos y la organización teocrática de las civilizaciones prehispánicas era necesaria para la colonización. Se debía destruir todo aquello que representará el pasado, la ideología, la concepción de la vida, la organización social y política de los conquistados. Con la sociedad indígena, su Estado y su religión también se destruyó su ciencia, su ideología y su arte.

Ahora, bajo la Colonia, se dieron nuevos lineamientos de vida y por lo tanto de arte. Las creaciones artísticas indígenas dejaron de existir como arte público, estatal y monumental para dar paso a un arte cohibido, doméstico y de pequeñas magnitudes en comparación con sus antecedentes. El arte colonial inmediato que surge después del arte prehispánico también es público y religioso pero en él se aprecian los propósitos y la ideología de la nación conquistadora. Es un arte destinado a cimentar y hacer perdurable la sumisión económica, política y espiritual de los indígenas.

En 1821 se declaró la independencia de México, pero tal acontecimiento no significó de inmediato la destrucción del régimen

colonial. La estructura económica y social cimentada y fortalecida durante trescientos años tardaría tiempo en derrocarse por completo para dar paso al nacimiento de una nueva nación.

Durante los episodios desarrollados en la Independencia, México se ocupó de sobrevivir para su propia salvación; las luchas, los tratados y las leyes eran la principal tarea que desarrollaba ahora el pueblo y tuvo poco tiempo de ocuparse de las artes. La nación olvidaba todavía el viejo y gran lenguaje de los antepasados indígenas: la plástica monumental. Los mexicanos sólo pintaban pequeños cuadros para iglesias o casas particulares. El arte plástico de aquella época era de pobre enriquecimiento y más bien se acercaba a ser una imitación del arte europeo, pocos artistas se preocupaban por pintar lo que observaban, se podría decir que plasmaban en sus lienzos con los ojos puestos en Italia, España o Francia, es decir, utilizando técnicas y formas totalmente ajenas a su contexto.

Pintura Mural Moderna

En el año de 1910 se inicia en México el movimiento revolucionario que tendría como fin derrocar al dictador Porfirio Díaz.

Francisco I. Madero encabeza la insurrección haciendo un llamado a las armas con el lema “sufragio efectivo, no reelección”. Pronto cobra auge la revolución y comienza a manifestarse diversos levantamientos a través de todo el país, entre los que podemos observar el de Francisco Villa en el norte y Emiliano Zapata en el estado de Morelos. Ante la situación cada vez más apremiante para el dictador, éste debe renunciar a la presidencia y abandonar el país. En las elecciones que se convocan el 6 de noviembre de 1911, Madero asume la presidencia e intenta establecer un gobierno conciliador. Durante la primera etapa de la Revolución el pueblo se enfrenta al régimen del pasado y lo derroca. Posteriormente continua la lucha entre las diferentes partes revolucionarias para definir el carácter del nuevo gobierno que habría de establecerse. Algunos años

más tarde se darían a la tarea de la construcción pacífica. Es por ello que un evento social de tal magnitud habría de influir decisivamente en la transformación de la cultura. En las artes plásticas se comenzó a ver esa influencia a través de un artista que supo imprimir en su obra el tono dramático, alto y limpio de la Revolución, este artista del pueblo conquistó gloria perdurable con su obra singular: el grabador José Guadalupe Posada. El arte popular se enaltece y alcanza una dimensión nacional en los grabados de Posada. Todo en la obra de este artista es profundamente mexicano: sus temas, sus personajes, el llanto y el fulgor de sus escenas y hasta los huesos de sus vivientes calaveras. Son los mexicanos pintados por sí mismos, en profundidad y en perspectiva: como eran y como deseaban ser.

La gran pintura mural venía gestándose en la actividad artística de México desde principios del siglo, pero fue la Revolución Mexicana la que hizo posible el surgimiento y esplendor de esa expresión artística. La Revolución Mexicana al mismo tiempo que derrocó el viejo régimen y sentó las bases de un nuevo orden democrático también dio un gran impulso al desarrollo de la cultura; ésta tenía que reconstruirse, asumir una nueva orientación, acorde con los principios y objetivos que había perseguido la Revolución. Ante esta necesidad histórica se inició con mayor intensidad que en el pasado un proceso de nacionalización de la cultura, tratándose de recuperar tantos siglos perdidos por la Conquista, buscando establecer, una vez más, una expresión artística mexicana. La Revolución trajo al primer plano de la vida nacional al pueblo, y con el pueblo resurgieron los intereses materiales y espirituales de la nueva nación.

Es en este contexto de guerra civil brota, por primera vez, una huelga en la Escuela de Bellas Artes. En la Academia, centro de la vida artística del país, los estudiantes no tardaron en manifestar su descontento y la necesidad de una revolución frente al arte tradicional que se impartía en dicha institución. Uno de los principales dirigentes en el campo artístico fue el pintor Gerardo Murillo, mejor conocido por su seudónimo que adoptó en su viaje a Europa: Dr. Atl. En 1910 con motivo

del centenario de la Independencia de México, el gobierno organizó una exposición de pintura española. Es cuando Atl conjunta a 50 pintores y 10 escultores para quejarse ante la Secretaría de Instrucción Pública por omitir a los artistas nacionales. Atl organiza también un “centro artístico” con el propósito de conseguir muros en los edificios para pintar. Se les concede el anfiteatro de la preparatoria, pero el proyecto se ve aplazado por los trastornos políticos que suceden el 20 de noviembre de 1910.

Todos estos sucesos preparan el terreno para que en 1911 una serie de alumnos entre los que se encontraban: Raziel Cabildo, David Alfaro Siqueiros, Romano Guillemín, Luis G. Serrano e Ignacio Asúnsolo declaren en huelga la Academia exigiendo la renuncia del director Rivas Mercado, de los profesores extranjeros y una renovación de los planes de estudio.

Esta huelga tuvo una duración de 9 meses y 21 días y terminó con el nombramiento de Alfredo Ramos Martínez como nuevo director de la Academia el 15 de agosto de 1913. Ramos, con la iniciativa de modernizar la enseñanza fundó en Santa Anita Iztapalapa la escuela de pintura al aire libre llamada “Barbizon”¹. Esta escuela buscaba lograr que el estudiante entrara en contacto con la naturaleza y el paisaje de nuestro país, para así poder crear un arte verdaderamente nacional que rompiera con los cánones europeos.

Esta generación transformó la plástica nacional basándose profundamente en las experiencias vividas de aquella época. Más tarde, durante el gobierno de Álvaro Obregón, este nuevo arte pudo plasmar en su obra los contenidos de la Revolución que lo nutrieron y hacer propuestas verdaderamente renovadoras en el campo artístico. El Dr. Atl colaboró con Carranza como jefe de propaganda y ayudó en la organización de la Casa del Obrero Mundial, la cual es trasladada a Orizaba, Veracruz, desde donde Atl fundó el periódico “La Vanguardia”, en el que también colaboró el pintor José Clemente Orozco.

¹ Llamada así en honor a los pintores naturalistas franceses del siglo XIX.

En esta misma época David Alfaro Siqueiros se incorpora al ejército constitucionalista donde alcanza el grado de capitán. Así es como se convierte en un gran luchador político, comprometido y siempre inconforme con las teorías y prácticas artísticas. En 1919 viaja a Europa donde conoce a Diego Rivera. El encuentro de estos dos pintores es definitivo; Siqueiros pone al tanto a Rivera de la lucha armada que se desarrollaba en México, proponiéndole un arte nacionalista y monumental que cumpliera una función política.

En 1920 los generales Adolfo De la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles unieron sus fuerzas contra Carranza. Obregón se apodera de la ciudad de México, por lo que Carranza huye y en el trayecto es asesinado. El 5 de septiembre de 1920 se elige a Obregón como Presidente de la República y entonces se inicia un nuevo episodio de la Revolución Mexicana.

La Revolución fue impulsada fundamentalmente por los campesinos, los obreros y la gente de la clase media, con sus necesidades y aspiraciones le dieron aliento y en consecuencia el nuevo orden social y político debía apoyarse en ellos. Por ello la nueva cultura mexicana estaba comprometida a exaltar sus trabajos y sus luchas. La pintura mural de este siglo surge en el momento en que un grupo de artistas, con una visión renovada del arte y la vida social, comienza a plasmar la vida de su pueblo y su historia. Estos pintores habían aprendido las técnicas en las academias y los museos pero su formación la tomaron en la observación del pueblo de México.

La cultura y el Arte mexicano se delinea bajo el apoyo de José Vasconcelos y durante la presidencia más estable de Álvaro Obregón. José Vasconcelos, como secretario de Educación Pública, fomenta un proyecto educativo y nacional que promueva el nacionalismo. Es bajo éste concepto que los artistas pueden producir la obra plástica de la Revolución.

En el año de 1921 David Alfaro Siqueiros, quien se encontraba en Barcelona, España; publica en la Revista Vida Americana un “Llamamiento a los plásticos de América... para construir un arte monumental y heroico, con el ejemplo directo y vivo de las grandes tradiciones prehispánicas”.

Un año después los principales artistas firmaron algunos contratos para comenzar a pintar murales; los temas empleados en los primeros murales son abstractos y universales, pero pronto se sustituyen por otros de carácter histórico, político y crítico, directamente vinculados a la realidad social que vivía el país.

Una vez más el arte, gracias a estos pintores mexicanos, recobra su categoría superior, retorna a sus raíces en donde exaltaba al hombre y la vida colectiva y asume con plenitud su responsabilidad ante la nación y ante el mundo. A semejanza del gran arte de otras épocas, la pintura mural tiene mensaje que dar, el mensaje de la Revolución Mexicana. En muchos de sus pasajes la pintura mural mexicana es un tributo a la revolución agraria, a la justicia, a las masas rurales que se levantaron en armas en busca de un nuevo país y a sus caudillos. Los pintores llevaron a los edificios públicos una historia de México impregnada del espíritu renovador de la nacionalidad que hace justicia a los antiguos pobladores de México y los libertadores, a los fundadores de la nación moderna, a sus defensores y a sus constructores, desde los anónimos participantes de esta renovación hasta los más ilustres.

Diego Rivera tiene a su cargo el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria donde pinta “La Creación”; la composición de este mural es de estilo neoclásico y pretende significar la “formación de la raza mexicana”. José Clemente Orozco inicia la decoración del primer piso del patio grande de la Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso. David Alfaro Siqueiros realiza “Los elementos” la composición es rígida y simétrica debido al uso del “geometrismo”. Paralelamente a la obra de Rivera, Orozco y Siqueiros, surgen otros muralistas como Roberto Montenegro, Ramón Alva de la Canal y Jean Charlot. También existen las

pinturas de tipo costumbrista como las de Fernando de León y Fermín Revueltas. Cabe destacar que algunas de estas obras se encuentran actualmente en el centro de la ciudad de México.

Una vez realizadas las primeras obras y con la intención de delimitar algunos principios fundamentales de la corriente artística, en 1923 se crea el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, cuya filosofía se basaba en teorías socialistas. En este sindicato se presentaba al artista como un trabajador útil a su comunidad, en contacto con la problemática social del país y se retomaba la idea de un trabajo colectivo. El sindicato sirvió para aclarar las ideas del momento así como para agrupar a varios pintores. Siqueiros, quién fue la cabeza del movimiento, hizo planteamientos que aún hoy siguen vigentes.

La pintura mural es considerada como una expresión genuina del espíritu mexicano, es una pintura nacional. Aun cuando se aparte de lo estrictamente mexicano en temas de contenido universal, se mantiene fiel a sus raíces nacionales, pues todo aquello que se plasma a través de ella lo mira desde el punto de vista de las experiencias históricas de su pueblo. Por ese camino, partiendo de lo mexicano, rebasó los límites del nacionalismo y asumió el carácter de un arte de significación universal. El muralismo mexicano supo igualar, en sus mejores realizaciones, la elevación del contenido y la belleza de la forma, enaltecer la vida del pueblo, comunicándole por medio de la plástica el sentido de su historia. Esta obra, con las proporciones monumentales que alcanzó, encontró un gran apoyo en el Estado surgido del movimiento revolucionario. El Estado les proporcionó los muros de los edificios públicos para que en ellos se plasmara el muralismo que surgió como un arte libre, reflejo de un pueblo que lucha por su libertad. Por ello puede observarse en la enorme producción de los pintores muralistas de México una amplia gama de temas, estilos y tendencias ideológicas particulares.

2.3.2 Función Social

D La pintura realizada en grandes murales es antes que nada una pintura popular hecha para las mayorías, para el pueblo en general, tanto por su ubicación en los edificios públicos como por sus temas que no solamente cumplen con una función decorativa, sino están relacionados íntimamente con la vida del país en que fueron elaborados. Los artistas muralistas mexicanos estaban concientes del papel social que el arte desempeña ya que es una de las manifestaciones más elevadas del quehacer del hombre a la par que va construyendo su propia historia. Se tenía la conciencia de que la pintura mural no era solamente el medio de unión con el pueblo, sino el restablecimiento de una forma de expresión que encontraba en México a grandes exponentes como las decoraciones de los pueblos prehispánicos. Llevarla a cabo era en realidad una continuación histórica.¹

¹ CRESPO DE LA SERNA, Jorge
Juan, Diego Rivera. Pintura Mural, p.9

La pintura mural moderna es producto de la Revolución Mexicana, en ella México redescubrió su vigorosa tradición milenaria. Abrió sus ojos a las múltiples facetas que integran el deslumbrante universo y el lenguaje de formas y colores es el común lenguaje de los mexicanos, pues aún en los lugares más lejanos de nuestra nación los hombres, mujeres y niños crean belleza en su arte popular. Tanto los grandes como los modestos artistas modelan cada día el rostro de México. El milenario pasado precolombino presente en miles de lugares; el arte virreinal vivo y funcional en las iglesias, los conventos, las capillas y los palacios influyeron de manera poderosa en personalidades grandes que en el breve lapso de unos cuantos años generaron un movimiento pictórico de repercusiones universales por el contenido plástico que revela la realidad del pueblo mexicano.

Los temas murales que empiezan a llenar las paredes de los mejores edificios públicos pronto consiguen apoderarse de una línea estrictamente histórica. Surge poco a poco un nuevo estilo inconfundible: la interpretación realista a escala mayor de hechos tradiciones, fiestas y símbolos del pueblo mexicano. Es una pintura histórica del ayer y el hoy, una pintura dramática, descriptiva y analista, siempre pasional; una pintura con acento netamente mexicano en el que se descubre fácilmente las huellas del pasado y las enseñanzas del Arte universal interpretadas de un modo muy personal. Cada uno de los pintores mexicanos de esa época se aplica a conformar su oficio y su estética a un cometido: proyectar en la pintura mural los sufrimientos y alegrías de un pueblo.

Lo indígena y arqueológico puede destacarse en los murales de Rivera sin que desvíe su acento universal y su portentoso aprovechamiento de la pintura renacentista; en el muralismo de Siqueiros descubrimos la búsqueda de soluciones plásticas y de nuevas técnicas y materiales. Los muralistas transformaron la pintura dejando atrás el academismo. Éstos artistas vivieron una época de deslumbramiento, cuando todas las fuerzas sociales se ponían en tensión para dar a luz a un nuevo México. Los antiguos grupos privilegiados (amantes del academismo) o la iglesia empobrecida no se interesaron por la pintura mural que describía la gesta de un pueblo que libraba una contienda desigual contra poderosos enemigos.

El muralismo se plasmó en los edificios públicos, en la antigua arquitectura virreinal enalteciendo así la victoria que el pueblo obtuvo a través de su lucha, del derramamiento de su sangre y sus sueños para imponerse a aquellos que los había sometido y resurgir como un México nuevo e independiente. De esta forma el Colegio de San Ildefonso, hoy Preparatoria No. I; el ex convento de La Encarnación, actualmente la Secretaría de Educación Pública; la ex capilla de Chapingo, hoy salón de actos de la Universidad Nacional de Agricultura; los corredores y la escalera monumental del Palacio Nacional, el Hospicio Cabañas y el Palacio del Gobierno de Guadalajara; el Palacio de Gobierno de Morelia;

la Alhóndiga de Granaditas, en Guanajuato; el Palacio de Gobierno en Saltillo entre otros son fieles testigos de la historia a través de los murales plasmados en ellos. El impulso del muralismo vino de un riquísimo y milenario pasado y encontró en sus mejores realizadores un mismo sentir de corazón y un mismo entendimiento; comunión plena de gracia y oficio, identidad de arte. La pintura expresaba el lenguaje de una misma nación que no se encierra en su tragedia sino que mira la esperanza y que, sin proponérselo, se proyecta hacia el exterior mezclando así el acento mexicano con el arte universal. Los grandes muralistas se dejaron llevar por una impetuosa corriente inventiva y se convirtieron en cronistas de su época y de las venideras, plasmaron la pasión del pueblo en representaciones de equilibrada estructura de volúmenes.

Pero no solamente desde el punto de vista estético el muralismo contemporáneo ha sido importante, sino también desde el punto de vista técnico. Por una parte redescubriendo el empleo del fresco y de la encáustica, y por otra, empleando nuevas técnicas y materiales. El investigador Orlando S. Suárez ha registrado en su trabajo² 147 técnicas diferentes, lo cual establece la gran fecundidad del muralismo mexicano en nuevas técnicas de pintura. Se podría decir que desde 1922 hasta nuestros días no han dejado de hacerse murales, tanto para recintos oficiales como para instituciones privadas o residencias particulares. La expansión de la economía, el crecimiento de la población y la intensificación de la actividad de la industria de la construcción han contribuido positivamente a mantener viva la ya muy larga tradición de la pintura mural. La función social que desempeña la pintura mural mexicana no es solamente de gran valor desde el punto de vista artístico sino que constituye un legado histórico que nos recuerda la trascendencia de nuestro país, recuerda las raíces de donde surgió, y se desarrolla a través del tiempo para seguir enmarcando en los muros la historia de un país que cada día sigue luchando por forjar su propio destino.

² SUÁREZ, Orlando S.; Inventario del Muralismo Mexicano. Siglo VI a.C. a 1968; citado por Carrillo A., Rafael; Op. Cit. p. 66

2.3.3 Diego Rivera

“Ningunas palabras pueden describir la inmensa ternura de Diego para las cosas bellas... En medio del tormento que son para él el reloj y calendario, trata de hacer, y lo ha hecho, aquello que considera justo en la vida: trabajar y crear...”

Frida Kahlo

2.3.3.1 Biografía

Diego María Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez — Diego Rivera — nació en Guanajuato, México el 8 de diciembre de 1886. Su padre era profesor además de intelectual de ideas liberales, las cuales infundió en su hijo. Diego empezó a dibujar desde niño, y se afirma que a la edad de tres años su talento se hizo notable. La familia se trasladó a la capital del país cuando Diego contaba con seis años de edad y éste fue inscrito en un colegio religioso. En 1896 inició sus estudios de artes plásticas en la Academia de San Carlos en donde tuvo como maestros a José María Velasco, Félix Parra y Santiago Rebull. En 1907, cuando radicaba en Veracruz junto con su familia, ganó una beca concedida por el gobernador de aquel Estado mediante la cual se trasladó a Europa, continuando sus estudios en España bajo la dirección del pintor Eduardo Chicharro. En la pintura de los años de juventud de Rivera se puede apreciar la influencia de los grandes pintores españoles modernistas Ignacio Zuloaga y Sorolla. En 1910 regresa a México donde realiza una exposición dentro del programa oficial del porfiriato. Con una nueva beca retorna a Europa donde estudia a fondo la obra de Paul Cezanne, el fauvismo, el neoimpresionismo y el cubismo, es en ese tiempo que recibe la influencia de Renoir, Gauguin, Matisse y Dufy. Se hizo amigo de Picasso y de Modigliani, quien le hizo un retrato; Picasso y Braque lo llevaron al cubismo al cual se dedicó de 1913 a 1917. André Salmón, un expositor del cubismo, declaró en 1936 que Rivera debe a su paso por el cubismo la validez de las grandes composiciones que ha pintado en México¹. Rivera

¹ BERTRAM D. Wolfe; La fabulosa vida de Diego Rivera; p 98. citado por Carrillo A., Rafael; Op. Cit. p.80.

decidió trasladarse a Italia, viviendo ahí 17 diecisiete meses dedicados a estudiar la pintura mural en Roma, Ravena, Milán, Verona, Asís, Venecia, Florencia, Nápoles y Pompeya. Rivera realizó más de trescientos dibujos resultado de sus observaciones, resaltando los de los murales de la Batalla de San Romano de Paolo Ucello de Florencia, que influyeron en los frescos de Rivera en la escalera monumental del Palacio Nacional y en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, Morelos. Rivera había sido testigo y participante de las diferentes escuelas de pintura que habían brotado en la 1ª y 2ª década de ese siglo. Pero estalló la Primera Guerra Mundial lo que llevó a la Revolución Rusa y movimientos similares en Hungría, Alemania y Polonia y enormes movimientos sociales en toda Europa. Por otro lado, en la patria, en México, una revolución popular e intensa removía al país y daba como resultado la Constitución Política de 1917. En Europa se encuentra con Siqueiros, quien le habla de la lucha que se libraba en México y de la necesidad de crear un arte nacional y éste decide volver a su nación. Su encuentro con el México trágico y desangrado fue impactante. Rivera vio por primera vez a un pueblo peleando en medio de sufrimientos y esperanzas. En la capital de la República se encontró con José Vasconcelos quien, como rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, le ofreció los muros del vetusto exColegio de San Ildefonso, entonces Escuela Nacional Preparatoria. Pero Rivera no inició su obra muralista de inmediato, sino que se ocupó de las luchas que se forjaban ante sus ojos: su primer mural expresa un tema filosófico, que el mismo pintor tituló como “La Creación” de la raza que habita México. Rivera se sintió comprometido a participar en el desarrollo de un estilo pictórico netamente nacional. A partir de ese momento su arte de volvió revolucionario en el contenido y en la forma.

De 1923 a 1926 pintó 124 frescos en los muros correspondientes a los enormes corredores del antiguo convento de La Encarnación, actualmente Secretaría de Educación Pública, abarcando una superficie de 1500m², pintando también el cubo del ascensor y el de la escalera lateral.

Estos tableros hablan sobre el trabajo, la lucha por el mejoramiento social, las conquistas logradas y las fiestas populares del pueblo mexicano distribuidos de la siguiente forma: los corredores de los grandes patios de la Secretaría de Educación Pública comprenden, en la parte baja, la descripción del trabajo agrícola, artesanal e industrial; en el segundo y tercer pisos las artes: pintura, escultura, danza, música y poesía. El segundo patio está dedicado a las fiestas, en la planta baja los festivales populares; en el segundo la actividad intelectual y en el superior se ilustra un corrido de la Revolución, con retratos de los caudillos de la lucha armada. Mientras Rivera pintaba los frescos de la Secretaría de Educación Pública ejecutaba al mismo tiempo los de la Escuela Nacional de Agricultura, de Chapingo, en cuyo vestíbulo presenta las cuatro estaciones del año; en el primer piso, al principio de la escalera, el bueno y el mal gobierno; en el salón de los actos (la excapilla) describe el desarrollo del hombre y la conquista de la naturaleza.

De 1929 a 1930 pintó los murales de la Secretaría de Salubridad y los del Palacio de Cortés en Cuernavaca, Morelos. El vigoroso nacionalismo de sus murales pronto le ganó fama internacional. En 1931 Rivera va a San Francisco, California y realiza murales en el *San Francisco Stock Exchange Luncheon*, que abarca una superficie del piso 10 al 11 con una altura de 10 metros. Pintó además otros dos murales, uno en la *California School of Fine Arts*, de más de 100 metros cuadrados y otro en la residencia de la señora Sigmund Stern. Después de una exposición retrospectiva individual en el Museo de Arte de Nueva York, se le encargó la elaboración de una serie de frescos en el Instituto de Artes de Detroit. En 1933, en Detroit, describió la epopeya industrial de los Estados Unidos en el Museo de aquella ciudad. En ese mismo año se traslada a Nueva York y pintó en Radio City un fresco que desató un huracán de críticas, obra que fue finalmente destruida. Realizó también frescos en el *Independent Labor Institute*. Cuando años más tarde el Instituto desapareció, Rivera donó los murales a la *Ladies Garmant Workers Union*. Al regresar a México, en 1934, ejecutó un mural en el Palacio de Bellas Artes, el cual es una réplica des destruido en Radio City.


El fresco de la escalera monumental del Palacio Nacional fue terminado en 1935 y contiene la interpretación histórica de Rivera del México actual y el de mañana, describiendo desde la época prehispánica hasta la actualidad que vivía el país bajo el gobierno del general Lázaro Cárdenas. El pintor realizó después los murales de los corredores del Palacio, pero no los llegó a concluir. En 1936 pintó cuatro tableros con el tema de “Carnaval de la Vida Mexicana”, los cuales son una sátira a los turistas, a los dictadores Hitler y Mussolini y a varios personajes de la vida política mexicana, estas obras pueden ser observadas en el Palacio de Bellas Artes.

Rivera regresó a San Francisco, California en 1940, y pintó un fresco que se encuentra en el *Arts Auditorium* del *San Francisco City College*; en el representó la cultura del porvenir, resultado de la fusión de la cultura del norte y del sur del continente americano. De regreso en México en el año de 1944, realizó dos grandes murales en el edificio donde se encontraba el Instituto Nacional de Cardiología de la capital. En 1947 realizó para el Hotel del Prado un gran mural titulado “Sueño de una tarde dominical en la Alameda”, el cual es una descripción de los personajes de la vida citadina. En los años cuarenta, a pesar de que Rivera enfrentó constantes ataques de conservadores que lo consideraban un radical, y de izquierdistas que pensaban que no se había dedicado con suficiente vigor a las causas sociales y al realismo socialista, su reputación ya estaba firmemente establecida. En 1951 terminó la pintura del Cárcamo de Dolores y un espejo de agua con la imagen de Tlaloc. Seguidamente realizó dos grandes murales en mosaico, uno en la fachada del Teatro de los Insurgentes y otro en el Estadio de la Ciudad Universitaria, ambos exteriores. El último fresco de Rivera es el del Hospital No. 1 del Instituto Mexicano del Seguro Social.

Casado sucesivamente con Angelina Belfo, Guadalupe Marín y la pintora Frida Kahlo, Rivera fue un hombre de carácter tempestuoso. Diego Rivera murió el 24 de noviembre de 1957, sus restos descansan en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón Nacional.

Lo característico de la obra de Diego Rivera es su monumentalidad, la grandiosidad de sus realizaciones murales puestas al servicio de colosales concepciones plásticas e históricas. Dentro de los frescos de la escalera monumental del Palacio Nacional se puede observar la historia de México, desde quienes primero vieron éstas tierras y levantaron sus pirámides para sus dioses; la Conquista y el Virreinato, después la Independencia, la guerra perdida ante los Estados Unidos; la contienda de la Reforma, la lucha contra la intervención Francesa, el triunfo de la República, la dictadura de Porfirio Díaz y la Revolución; todo un compendio de luchas sangrientas, de derrotas y victorias representa en sus hombres significativos, héroes y mártires, víctimas y verdugos, la historia del pueblo mexicano. Le sigue la grandiosidad de los murales en el edificio de la Secretaría de Educación Pública en donde el artista pintó los cuatro lados y los tres pisos, la entrada al elevador y las paredes de la escalera del primer patio y los treinta frescos en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, entre otras muchas grandes obras. Diego Rivera consideraba que la arquitectura es fruto del trabajo anónimo y colectivo en la cual la pintura y la escultura encontrarían de nuevo su lugar en los grandes conjuntos de servicio público; edificios que son creación del hombre lograda fuera de la naturaleza como el arte que las enriquece. Tuvo la fortuna de vivir en Europa, siendo testigo y participante de la revolución estética producida en aquel Continente, obteniendo así un copioso archivo de ideas y técnicas educando así sus ojos y adiestrando sus manos. Al ser testigo de la Revolución Rusa, le hizo comprender el valor de la Revolución que había estallado en su tierra natal. En el marco de aquella lucha concibió un arte nuevo, público y monumental consagrado a México. Encontró la belleza y pobreza en un pueblo alerta, descalzo y sensible, de infatigables manos hacedoras, dueño de una tierra inmensa y rica en paisajes, climas, frutos y suelos. Al realizar su obra no sólo recordó la importancia de un muralismo olvidado desde los tiempos de la Conquista sino que fue cronista del pueblo, y al exaltar a su propio pueblo éste le exaltó en su obra consolidándolo como uno de los mejores pintores en la historia de México.

2.3.3.2 Los Murales en el Edificio sede de la Secretaría de Educación Pública

 Cuando Diego Rivera regresó a México en el año de 1921 lo respaldaba una sólida trayectoria como pintor y una cultura enriquecida abundantemente con ideas muy claras sobre la manera de aprovechar las múltiples enseñanzas ideológicas y visuales que su permanencia en Europa le habían proporcionado y de las cuales estaba dispuesto a sustentar las bases para su futuro desarrollo artístico.

Poseía las bases claras y sólidas del academismo que en sus primeros años de estudio había aprendido en la Academia de San Carlos con maestros como José María Velasco, Félix Parra y Santiago Rebull, fundamentos que le proporcionaron, desde 1906, la seguridad y destreza para desarrollar cualquier tipo de representación pictórica sin incurrir en fallas propias del oficio. A esto se sumaba su experiencia a través del impresionismo y el postimpresionismo, y sobre todo su activa fase como pintor cubista.

Era un gran estudioso de las corrientes artísticas desarrolladas a través de la historia y por lo tanto conocía a fondo el arte bizantino y había observado y estudiado a profundidad los murales del *trecento* y del *quattrocento* italiano, así como los murales del renacimiento clásico. Los había hecho suyos a través de constantes análisis que iban complementados y enriquecidos con la realización de bosquejos y dibujos. Recorrió Florencia, Venecia, Roma, Asís, Siena, Ravena y Milán con un objetivo bien definido; el de asimilar un estilo cuya lectura inmediata y cuya eficacia de comunicación lo hiciera accesible a cualquier tipo de espectador.

Ni a Rivera ni a Siqueiros les paso desapercibido el enorme potencial que tuvieron los conjuntos murales de las ciudades-estado italianas para convencer y enseñar a aquellos espectadores que alejados por el tiempo no fueron participantes directos de la historia que en ellos se describió pero que ahora a través de éstas obras podían conocer y sentir ese momento.

Al mismo tiempo que realizaba sus estudios artísticos, Rivera consolidó su plataforma ideológica. Había sido un gran espectador de los sucesos que se habían desarrollado en Europa tales como la Revolución Rusa, conocía la dialéctica marxista y a pesar de la distancia no se encontraba ajeno a la historia de su propia nación, pues había seguido los principales sucesos de la gesta armada con la que se inició la Revolución en 1910. Estos sucesos aumentaron en él su anhelo por regresar a su patria los cuales también fueron impulsados en su encuentro con Siqueiros. Al pisar tierra mexicana traía su propia ideología y ésta coincidía con la forma de pensar vasconceliana que dio origen a un gran proyecto pictórico nacional. Rivera ardía en deseos de identificarse con su pueblo, por ello y gracias a una invitación de José Vasconcelos, casi recién llegado de Europa lo acompañó en un gira por Yucatán recorriendo parte de la República. Se adentro en los más remotos poblados, vivió con el hombre mexicano sus problemas, angustias y anhelos. Regresó con un cúmulo de apuntes sobre paisajes, la gente, la vida en las comunidades agrícolas, los levantamientos de los peones en las haciendas henequeras, etc. Además de que conoció al líder del suroeste, el gobernador yucateco Felipe Carrillo Puerto. Después de esta experiencia decidió transmitir todo lo que había asimilado a los muros de un gran edificio público. Diego Rivera inició su etapa mural con el formidable mural del Anfiteatro Bolívar en la Escuela Nacional Preparatoria, pintado a la encáustica: “La Creación”. Cabe señalar que las obras de Rivera no son pinturas amplificadas, son verdaderas creaciones monumentales que guardan una estrecha relación, tanto con el espacio donde se ubican, como con el ángulo visual del espectador. Son obras monumentales integradas a la arquitectura.

En los murales del edificio sede de la Secretaría de Educación Pública las cornisas, enjutas, vueltas de arco, dinteles, y hasta los interruptores de luz, son elementos que han sido integrados en la composición pictórica de las superficies.

El artista explicó: “Siendo la Secretaría de Educación Pública, más que ningún otro edificio público, el edificio del pueblo, el tema de su decoración no podría ser otro más que la vida del pueblo mismo”¹. Y así lo hizo. A través de esta obra se exalta el trabajo del artesano, del obrero, del campesino, del pueblo y se ilustran las fiestas que se celebran en las diferentes regiones de nuestro país señalando los rasgos tradicionales y sus costumbres. Rivera implanta un enfoque pedagógico a la misma vez que crítico. Al igual que la ex capilla de Chapingo o el cubo de la escalera de Palacio Nacional, este conjunto se encuentra entre las grandes obras al fresco de nuestra nación. Es posible percibir si ingeniosa disposición de las formas, disfrutar la capacidad de síntesis plasmada por su autor y apreciar los numerosos detalles secundarios que le dan una doble lectura a los retablos.

¹ RODRIGUEZ, Antonio; Guía de los Murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, p.15

Diego Rivera emplea por primera vez en la historia de México al obrero y al campesino como miembros inspiradores y protagonistas de la obra, así también al guerrero de la Revolución, al indígena humilde que en su propia tierra ha vivido como un ser marginado, etc. Rivera se aplica con ahínco y evidente simpatía a contar la gesta del trabajo en todas sus fases, la originalidad y frescura de las danzas, la persistencia religiosa y de hondo sentido social de las fiestas populares; todas las manifestaciones del vivir cotidiano y secular de un pueblo que sabe expresar sus penas y alegrías en metáforas plásticas con un gusto y refinamiento propios. Además de las escenas de opresión en que Rivera retrata injusticias del orden social, pinta algunos episodios de la lucha revolucionaria y el reparto de las tierras.

A pesar de la libertad que da a la pintura, el mural presenta continuidad y fluidez a través de cómo se va desarrollando la obra, existe

un hilo conductor que nos lleva a observar que dentro de esta creación existe un principio, desarrollo y un fin preciso. Se trata de una balada pictórica que comienza con el sufrimiento de los trabajadores en el infierno de la mina. Continúa con la explotación de los obreros y campesinos. Prosigue con la lucha de ambos por mejorar sus condiciones de vida y liberarse de la opresión a la que están sometidos. Después se presenta el sacrificio de los mártires, se exalta en la resurrección de los héroes y alcanza el clímax en la fraternización de los que trabajan bajo el acogimiento de una divinidad protectora, simbolizada por Apolo, dios del sol, de la belleza y de la vida. Esta balada se entremezcla con escenas del trabajo, de las fiestas y de las luchas obreras y campesinas. En la escalera del edificio encontramos un fascinante viaje que inicia en el mar y las tierras bajas de la altiplanicie de la República, representa un descubrimiento del país, sintetizado en ese movimiento de ascenso por etapas en que la naturaleza, los mitos y la acción del hombre están mezclados para desembocar en una escena última de gran fuerza social, el entierro de un obrero, en torno al cual se hallan reunidos hombres de distintas procedencias del país, que el vaivén de la lucha guerrera y el ideal común han juntado. En los corredores del último piso, encontramos una vez más un acento religioso al representar el autor en forma de “santos” a los caudillos revolucionarios como Zapata y Carrillo Puerto entre otros, presidiendo a este grupo de héroes nacionales Cuauhtémoc, que simboliza la resistencia del antiguo pueblo prehispánico a la instauración de una nueva nación conquistada.

Las pinturas de la Secretaría de Educación Pública están distribuidas en las paredes de los corredores de los tres pisos: planta baja, segundo y tercer piso en donde hay que incluir el cubo de las escaleras y del elevador. Diego Rivera comenzó a emplear en este trabajo el fresco, que siguió usando en su obra posterior. Existe bastante espacio entre las obras y las figuras están distribuidas con un gran equilibrio geométrico. Cabe mencionar que el paisaje de la tierra mexicana esta perfectamente incorporado a las escenas.

El recorrido de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública inicia en el ala oriente del primer patio con un poema náhuatl sobre la importancia de los cantares, de las flores y del arte en la vida del hombre. El pintor buscaba rescatar los valores espirituales del mundo prehispánico a través de este y otros poemas. En el primer panel de la izquierda se puede observar una escena que da inicio a lo que se conoce como “Patio del Trabajo”, aquí encontramos una serie de arcos que convergen en una especie de entrada oscura la cual contrasta con las luces de la parte superior, encontramos a los mineros que se dirigen encorvados hacia la entrada, van hacia un destino incierto donde las tinieblas cubren su andar y del cual no saben si saldrán. Podemos ver en sus rostros la fatiga moral y física que embarga su ser y la falta de esperanza que domina su corazón. En el siguiente tablero el artista represento la salida de aquel infierno dentro de la tierra. Podemos ver la manera en cómo Rivera plasma al hombre que trata de ascender de las profundidades de la tierra hacia la luz, exhausto se esfuerza por alcanzar lo alto de la improvisada escalera para encontrarse a su salida a los capataces que lo esculcan y humillan. Con los brazos en alto, el minero, herido en su dignidad, hace remembranza a la crucifixión a la que de alguna forma está sujeto.

Un punto que es digno de exaltarse es la manera en como el artista busco la continuidad de la gran obra a través de todo su trabajo. Las puertas que se suceden en los corredores del edificio hacían correr el riesgo de que los distintos tableros de la pintura se vieran como unidades asiladas. Diego Rivera resolvió este problema plástico al pintar en la superficie de las sobrepuestas formas que unen los tableros por los temas, la línea, el volumen y el color que en ellas se plasmó. Del mismo modo que une entre sí los distintos tableros a través de la pintura de las sobrepuestas, el pintor evitó el rompimiento provocado por el ángulo recto de las paredes al doblar realizando alguna pintura sencilla, pero no por eso falta de estética.

En el próximo mural se ven al minero y al campesino, víctimas de las injusticias y desigualdades, ambos se unen en un abrazo fraternal; la mística de la Revolución se simboliza a través de la imagen. En este tablero Rivera le rinde homenaje al pintor florentino Giotto, del cual es un gran admirador, al tomar algunos elementos del abrazo de San Joaquín y de Santa Ana en la Puerta Dorada. Aquí Rivera retomó algunos elementos de la pintura renacentista adaptándolos para realizar un arte muy propio. Las mujeres agrupadas en pareja forman entre sí triángulos evocadores del lenguaje prehispánico, es una composición muy sencilla pero con un gran sentido poético, el cual inspira paz y tranquilidad. En la sobrepuerta se observa el caserío representativo de las poblaciones mineras recuerda en su plasticidad la época cubista de Rivera.

El artista ligaba a los personajes principales con el entorno que había alrededor de ellos en sus obras, encontramos una clara muestra en el mural que prosigue en el recorrido en donde se puede observar la maestría con que el artista liga al personaje del capataz, en el tiempo y el espacio, con la hacienda, la iglesia y la explotación de los peones. Más adelante encontramos otra obra en la que el artista pintó a los trabajadores de la alfarería con sumo cuidado y detalle, en especial a uno de los personajes en donde los rasgos bien definidos del artesano que decora a mano su vasija podría ser el retrato de una persona a quien el artista hubiera querido homenajear. Por medio de una miniatura que se encuentra en la parte alta del mural de los alfareros, Rivera evoca la escena bíblica de la creación del hombre por Dios con el barro de la tierra, que análogamente es el mismo barro con que los alfareros modelan sus piezas de arcilla elevando de esta manera el oficio de alfarería como un arte creador. Dentro del proyecto de plasmar las diversas manifestaciones de la actividad humana en el Patio del Trabajo, el pintor recrea la fundición de metales así como a los mineros en algunos tableros.

El sufrimiento, la lucha y la solidaridad de los campesinos durante la lucha se ven plasmados en los murales de éste edificio. En el mural que sigue en el recorrido se observa el magistral dibujo de los caballos en escorzo y la coloración en ocre del paisaje demostrando una vez más la enorme calidad del artista. Diego Rivera representó a la maestra rural bajo la forma de un mensajero divino que lleva al campo, con su resplandeciente libro, el nuevo Evangelio de libertad. En este tablero en especial, las figuras que miran de espaldas en el primer plano, evocan, las esculturillas en forma de hacha, cincel o de huevo, del arte prehispánico de Guerrero. En estos dos tableros, relacionados directamente con la Revolución de 1910-1921, el autor elaboró una síntesis de las dos caras de la realidad heroica. En el primero el pintor representó todo el drama de la lucha, en el otro, aunque las heridas aún no cerraban, la sed de instrucción del pueblo acentuada por un combatiente del pueblo a caballo, que vela por la seguridad del grupo que rodea a la joven maestra; pero esta vez ya no observamos a un guerrero triste y adolorido, pues la tierra comienza a ser restaurada en la paz y los hombres del pueblo están recibiendo el pan del conocimiento, por primera vez en mucho tiempo, de alguien de su misma raza. Tanto en uno como en otro el carácter religioso es patente.

Ingresando en la zona denominada “Patio de las Fiestas”, podemos admirar la “Danza del Venadito”, que transcurre entre el fuego avivado de una hoguera y la penumbra tenuemente iluminada de la noche. Danza de la vida y de la muerte, es a la vez, fiesta y rito; en ella se recrean las danzas totémicas de Sonora y Sinaloa. La fiesta del maíz pone de manifiesto la unión profunda del pueblo mexicano con su alimento básico. Al crear este tablero, el artista recuerda los mitos prehispánicos en los cuales se atribuye al grano sagrado la creación del verdadero hombre, simbolizado a través de la imagen en donde el hombre y el maíz constituyen un solo cuerpo. La pintura de la sobrepuerta es un homenaje que Diego Rivera rinde al maíz y a la masa de nixtamal con que, según los mitos teotihuacanos y mayas, se formó y alimentó el hombre. En el siguiente tablero se retoma el tema del maíz; a través de una cruz hecha

de mazorcas y tallos de maíz el pintor sintetizó, de manera simbólica, las dos fuentes de fe de la mayor parte del pueblo mexicano: la católica, con alusión a Cristo a través de la Cruz, y la indígena, en la cual el maíz representa un importante papel como “masa formativa” y alimento esencial.

Más adelante se puede observar en un mural un mítin celebrado al aire libre en donde el líder agrario Otilio Montaña señala, con el brazo extendido, a los campesinos cuales son las tierras ejidales que deberán pertenecerles. Es importante denotar que Zapata se encuentra presente en esta asamblea. Parte de la riqueza visual de estas escenas es la composición en oleadas rítmicas de rostros morenos, trajes blancos, etc. formando un gran conjunto y el ingenio con que el pintor integro la arquitectura del edificio acomodando a algunos personajes sobre las molduras de los portales; la parte central esta formada por la mesa donde se preparan y firman los títulos de propiedad de las tierras y la gente de distinta apariencia que la circunda.

La conmemoración de la muerte es asimismo un tema plasmado en tres tiempos. Primeramente se encuentra la velada en los cementerios, la comunión con los muertos que el 2 de noviembre da motivo a las famosas ofrendas con los arcos de flores de luminosos tonos y colores que contribuyen a exaltar el clima misterioso y mágico que se genera en los cementerios de Janitzio, Mixquic y otros lugares de la República. Siguiendo la secuencia encontramos el de la mesa puesta con ofrendas para los espíritus de los muertos, aquí se puede observar que el pintor hace remembranza a la religiosidad del pueblo ya que por el número de velas que se observan en la mesa y por el espíritu místico que rodea la escena, recuerda la Última Cena de Cristo; la gente del pueblo que se encuentra en esta escena, llena de devoto temor y de fe asiste a un evento de comunión entre los que se fueron y los que aún viven, Rivera plasmó en estos cuadros humanos llenos de profundos sentimientos. En el último tablero del muro sur del Patio de las Fiestas, Rivera ha pintado la feria popular que se celebraba el 2 de noviembre

representando una escena del día de muertos en una calle de algún barrio popular; en la parte inferior se ve una parte de los puestos en que se venden máscaras mortuorias, refrescos y antojitos. La gente que los atiende se mezcla con una multitud apretada que avanza con aire de curiosidad y fiesta. En el fondo se observa la portada de una carpa en donde se encuentran las calaveras de un obrero y de un campesino, ambos tocando la guitarra, las cuales representan al pueblo en armas, en el fondo hay calaveras de curas, militares y burgueses. El artista enriqueció la iconografía al retratar en ella a personalidades de la época como el torero Juan Silveti, la actriz Celia Montalván, el poeta Salvador Novo y el ayudante de Rivera, Máximo Pacheco. A la misma vez pone de manifiesto su interés por las festividades del pueblo al retratarse a sí mismo, con su esposa Guadalupe Marín, entre el gentío que pasa junto a los puestos de agua fresca. La quema de los Judas, fiesta tradicional de los Sábados de Gloria, fue otro motivo de inspiración para el Patio de las Fiestas, el pretexto festivo y casi ritual del pueblo para deshacerse, simbólicamente, de sus enemigos, en este caso representados en un capitalista, un militar y un cura. La misma fiesta se convierte, en la parte inferior del tablero, en una lucha violenta de los obreros y campesinos, los cuales arrojan piedras contra sus opositores. Entre esta multitud alborotada por los cohetes y el humo, se observa con particularidad una figura de un indígena que sobresale del aparente caos por la elegancia de su porte y el vigor de su actitud.

La escena de los mítines al aire libre es un gran conjunto alegórico del triunfo de la Revolución proletaria de México. Rivera separa a la multitud en dos grandes grupos: el de los obreros y el de los campesinos. Ambos se encuentran unidos visualmente por las banderas rojas que aluden al clima socialista que se había formado en las regiones del Sudeste en la época posrevolucionaria. Muchas de las figuras representadas son verdaderos retratos de obreros, líderes campesinos, pintores e intelectuales revolucionarios. Rivera exalta en un mismo tema la natural euforia de los que han alcanzado conquistas favorables para su propia existencia de ciudadanos, pero al mismo tiempo, ofrece un cuadro

de una revolución socialista que fuera consecuencia lógica del movimiento político-agrario social de México. El artista enriqueció la expresión visual de la multitud con los retratos de personajes reales, en la parte correspondiente a los obreros se puede observar al pintor Pablo O'Higgins, al propio Rivera y a Guadalupe Marín. En el extremo opuesto están retratados los líderes revolucionarios Emiliano Zapata y Felipe Carrillo Puerto.

Rivera también representó en estos muros los canales de Santa Anita, que se convertían el Viernes de Dolores en el entorno de alegres festividades populares. El artista distribuyó los abundantes motivos: personas, flores, trajineras, árboles, etc. imprimiendo al conjunto solidez, dinamismo y armonía.

El Tianguis recoge la idea de la multitud que se despliega a los lados y por encima de las puertas como una masa homogénea. El pintor no olvidó representar a los distintos personajes que se podían observar en el México de esa época tal como el cobrador de impuestos, el cual se distingue del resto de la multitud por su atuendo, a la mujer pidiendo limosna, sin olvidar los característicos sombreros de manta, trajes blancos de manta, ollas y huacales. En el fondo se puede observar una iglesia.

La danza tradicional del Istmo de Tehuantepec, fue motivo de inspiración para Rivera, plasmando así a las mujeres que en ella participan ostentando vistosos trajes y ricos collares de oro. La riqueza de la obra pictórica de este artista reside en plasmar al pueblo y encontrar en sus actividades un pretexto para realizar una pintura, y se encuentra un ejemplo en el laberinto de hilos que se tejen en el complejo telar que fue tomado por el artista para un juego de líneas donde los artesanos realizan verdaderas obras maestras del arte textil.

Para finalizar con el Patio de las Fiestas se encuentra el vestíbulo de los elevadores. Ante el reto de pintar en el reducido vestíbulo en forma de cubo del elevador, donde se filtra la luz de forma lateral provocando una atemperada penumbra, el pintor aprovechó tales elementos e imaginó las grutas subterráneas de Yucatán –los cenotes– adonde las mujeres van con sus cántaros a abastecerse de agua y los niños a nadar, y es lo que precisamente pintó en la pared oriente del cubo. El agua verdosa, los trajes blancos de las mujeres y la luz tenue que entra por la abertura de los cenotes se integran de tal manera a la forma del lugar que se puede observar como el espacio arquitectónico y el espacio pictórico son uno sólo. Como figuras complementarias del Cenote y del Baño en Tehuantepec, Rivera pintó a una mestiza maya y una tehuana, ambas cargando en los brazos a un niño. También pintó, en la sobrepuerta, una mujer con una balanza y una hoz con un martillo. Agregó unas serpientes que hacen referencia a la naturaleza tropical y un homenaje al mundo prehispánico. El recorrido de los Patios del Trabajo y de las Fiestas termina con el tablero del *Trapiche*.

En la escalera principal, ajustándose a la arquitectura y tomándola como pretexto para el desarrollo de sus concepciones. Rivera concibió una metáfora de la geografía de México, la cual es muy distinta tanto por su vegetación y variantes humanas, económicas y sociales. El proceso ascensional comienza desde los muros bajos en que está el arranque de la escalera, el desarrollo de la pintura tiene pausas que corresponden a los descansos de la escalera o a las intersecciones angulares de los muros. Estas pausas están aprovechadas por el pintor para establecer una sucesión de ritmos constructivos. En el primer mural de esta serie se ve el nacimiento del mar, con el agua que brota de un cántaro sostenido por una mujer, haciendo posible la vida en los océanos. El mar adquiere una expresión mítica y real con los barcos y ninfas oceánicas, entre las cuales surge de las olas la figura de Venus, los peces, barcos y la acción del hombre que conquista con su esfuerzo los frutos marinos. A medida que se avanza aparece la tierra baja de México, lo más tropical. Después de una mujer con traje de tehuana, que representa el litoral, vemos la

conjunción de árboles tropicales, aves, cabañas, bañistas desnudas y una mujer meciéndose en una hamaca, que convierten esta escena en una visión paradisíaca del trópico. En el ascenso al primer piso, se encuentra una selva antropomorfa en la cual las mujeres desnudas se confunden con árboles “semivestidos”, que sirven de entorno a un Xochipilli (el dios de las flores y de la primavera), en plena jungla las mujeres se solazan bañándose en el río. Hay una transición de tiempo y de espacio: la hacienda está situada en un paisaje más austero y se desarrolla en él escenas de trabajo, bajo la vigilancia de capataces; he aquí el trópico cultivado, la recolección de fruta, campos de caña y la escena del Ingenio. Finalmente, al llegar al término de la escalera, el artista pintó un paisaje del Altiplano de México: aridez, magueyes y nopales. En este dramático e impotente escenario Rivera representó con gran solemnidad el entierro de los que mueren en la lucha por sus ideales. Circunda la fosa varias mujeres que lloran a los difuntos y numerosas personas de varios estratos sociales. Frente a la tumba abierta quedan unidos el campesino del norte, el estudiante de la capital, el obrero y el soldado. En varios de los personajes se advierte que son auténticos retratos, uno de ellos hace pensar en el pintor Manuel Rodríguez Lozano. A las mujeres que se mueven en el espacio con las nubes, les corresponde la misión de glorificar a los que entregaron su vida a la noble causa de luchar por la libertad. En el descanso del segundo piso, el mural que se encuentra frente a la puerta presenta dos importantes elementos: la mujer sentada con mazorcas en las manos y lleva en el regazo espigas de trigo simboliza la Revolución triunfante cuya esencia ha sido la cuestión agraria; y una nube en forma de mujer, de cuyas manos en movimiento circular irrumpe un triple rayo fulminante –la justicia proletaria- que castiga la trinidad criminal de los enemigos del pueblo: el capitalismo, el clero y el militarismo. El retablo situado frente al grupo final de la serie es una composición simétrica; la parte central está ocupada por la figura de la maestra rodeada de alumnos cumpliendo así la tarea de llevar la enseñanza a los centros de trabajo; los dos costados están ocupados por grupos equilibrados de obreros, soldados, ingenieros y médicos que construyen un mundo nuevo, este conjunto representa la difusión de la

educación entre todos y la utilización democrática de la técnica y la ciencia.

En los corredores del segundo piso, Rivera relaciona los motivos de sus pinturas con el contenido de un corrido popular sobre la Revolución Proletaria. El texto figura en una ancha cinta roja que forma un especie de guirnalda ornamental enlazando los retablos y franjas superiores de las puertas. Los retablos representan escenas en que se mezclan rasgos conocidos de la Revolución de 1910-1921 con escenas imaginadas de un movimiento integral proletario, de perfiles semejantes a la revolución rusa: toma de fábricas, reparto de tierras, etc. El pintor emplea liberalmente compactos grupos de gente, obreros, campesinos, burgueses, caballos, banderas y estandartes. En la primera imagen del Corrido, consagrada al *Arsenal*, se observan a dos mujeres (Frida Kahlo y Tina Modotti, famosa fotógrafa y modelo del artista), que distribuyen armas. Se advierte en los extremos del panel, a la izquierda, la figura del muralista y militante sindical David Alfaro Siqueiros y a la derecha, la de Julio Antonio Mella, revolucionario cubano.

Más adelante, en uno de los paneles, Rivera responde en forma sarcástica a los poetas y escritores que se burlaron de la pintura mural y de otras formas del arte afines al pueblo, el artista quiso simbolizar con ellos a los representantes de un arte elitista, ajeno a las luchas e inquietudes populares y revolucionarias, humillándolos como se observa en el personaje tirado en el suelo con orejas de burro. En otra escena donde el revolucionario transmite a los capitalistas la decisión de los obreros de cooperativizar las fábricas, se advierte un aspecto de la maquinaria a la cual Diego Rivera en México rindió homenaje de su admiración como factor de progreso y de inspiración estética. En otro panel los soldados de la revolución –obreros y campesinos con fusiles y machetes- erradican del campo a los latifundistas y a los hacendados; el tractor inicia su marcha por los campos y con ello se anuncia una nueva era para los trabajadores. En la siguiente obra la fraternidad del campesino armado y del soldado de la revolución, que un obrero de las

fábricas reafirma, se enmarca plásticamente como un hecho irreversible. Algunos han pretendido descubrir en el obrero de tez blanca y de ojos azules a un emisario de otras latitudes, podría verse en la presencia de este militante un homenaje del artista, recién llegado de Rusia, a los obreros que en otras partes hicieron también su propia revolución. En el cuadro donde reinstalan los “consejos y leyes” fundados por el poder proletario, Rivera toma como símbolo de afirmación y de promesa hacia los hombres las manos de los que ahí se reunieron. Físicamente muerto pero espiritualmente vivo, Zapata asiste con su caballo y su bandera a los cánticos que se tributan; al integrar a la escena de los campesinos al revolucionario, Rivera borra la barrera entre la vida y la muerte inmortalizando al héroe nacional. El artista manifiesta el amor que siempre consagró al pueblo a través de su obra tomando como principales personajes a los hombres, mujeres y niños del campo. Terminada la lucha en los campos de batalla, el trabajador armado cambia el fusil por instrumentos de trabajo, como lo observamos en el siguiente panel. En las sobrepuestas, Diego Rivera pintó en las paredes del muro poniente varios motivos del arte prehispánico que él rescata para el arte contemporáneo de México. La conversión de la lucha armada en lucha por el saber aparece muchas veces en los muros del edificio de la Secretaría de Educación Pública, por ejemplo en el tablero en donde los libros se sobreponen, por su presencia, al ritmo de las cartucheras. Rivera retoma diversos elementos del pueblo como en el panel donde el tractor engalanado como un ser familiar para los campesinos forjados al calor de la Revolución donde el pintor pone de manifiesto, una vez más, el culto que consagra a las máquinas como factor de progreso y que ayudan al hombre a conquistar nuevos niveles de vida. El artista proveniente del pueblo no veía con buenos ojos a la clase burguesa y por ellos los caricaturiza en varias de sus obras, en la siguiente manifiesta la obsesión del capitalista que hasta en la comida ve monedas de oro; contrasta con los personajes sentados a la mesa, las figuras del campesino y el obrero que miran con desprecio a estos seres. Dentro de la misma línea de la caricatura, Rivera retrata a quienes los trabajadores, de la parte superior del siguiente panel, ven como personas

ajenas a los problemas del pueblo: el poeta José Juan Tablada, la recitadora argentina, entonces de moda, Berta Singerman, Ezequiel A. Chávez, Rabindranath Tagore, poeta hindú y Vasconcelos. Diego Rivera pinta la sociedad capitalista en decadencia y el vigor de los obreros y de los campesinos armados que edifican con austeridad un mundo nuevo. El pintor insiste en la afirmación de que la nueva sociedad, salida de las luchas revolucionarias, se basará en el trabajo liberado de la explotación y en la distribución justa de la riqueza. En uno de los tableros, como al final de un costoso festín, las compañeras de los soldados y de los campesinos barren los símbolos del pasado –birretes, laureles, pergaminos, medallas- y preparan a la sociedad para una vida nueva. Para terminar de ilustrar el corrido, Rivera realiza un retablo sobre lo que será la vida del hombre después de la revolución proletaria, en pintor plasmó una escena idílica, plena de optimismo, del mundo que utópicamente vislumbra sereno, envolviendo a los personajes que allí aparecen en una atmósfera libre y pacífica.

Continuando con su expresión acerca de la Revolución suscitada en su país, Rivera exalta a los héroes del trabajo y de las luchas revolucionarias. En una serie de cuatro tableros el pintor hace referencia a la “resurrección” de los mártires que habiendo entregado su vida por la lucha de su tierra, viven eternamente en la memoria del pueblo. En el primero de los paneles puede identificarse la figura de Cuauhtémoc, quien sostiene en sus manos una honda que remite a los combatientes de la defensa de la Gran Tenochtitlán, también aparece en esta escena la cuerda con que los conquistadores lo ahorcaron. En otro retablo aparece Felipe Carrillo, el revolucionario de Yucatán, al cual pintó con un impacto de bala en el pecho pero a la misma vez vivo, con lo que Diego Rivera sugiere, metafóricamente, que los mártires de la libertad recobran la vida en su leyenda, en la poesía y en la historia. Vestido con una túnica roja y envuelto en el aura luminosa de los mártires, Zapata sobrevive a la muerte física en la memoria de los campesinos por quienes luchó y murió. El profesor Otilio Montaña completa el homenaje a los mártires que, sacrificados en las luchas revolucionarias, quedarán grabados en el

arte mexicano. Las sobrepuestas en esta serie de retablos se encuentran adornadas con figuras de ángeles vestidos de rojo y con alas doradas; estas imágenes exaltan el ambiente ideal y consagrado del pintor a la “resurrección” de los mártires.

En el siguiente retablo, al contrario de la mayoría de las escenas en las cuales se desarrolla el tema de la explotación, sufrimiento, abuso, lucha y muerte de los trabajadores y de sus dirigentes, en él reina la armonía y la paz. Se puede observar al obrero que estrecha la mano del campesino bajo la protección de una divinidad que, elevándose al nivel de las nubes, tiende los brazos reflejando su intención de bendecir y consagrar la unión de las grandes fuerzas del trabajo y el triunfo de sus ideales. El personaje de la divinidad es un joven vigoroso que tiene un astro radiante iluminando por detrás de su cabeza, representa a Apolo, el dios helénico de la belleza armónica. Apolo es la suma expresión de la belleza y de esta manera el autor mostró su interés porque fuera el arte quien dominara el acto de la confraternización universal de los trabajadores, después de que tras una larga batalla hubieron alcanzado su libertad. Grupos de muchachas indígenas, ataviadas con trajes tehuanos flanquean a ambos lados la escena central, llevando ofrendas, antorchas y flechas. Todo el conjunto de las alegorías de la abundancia, de la felicidad y de la paz, los ángeles con alas doradas y los fajos de trigo envueltos en luz subrayan el carácter jubiloso de éste acto.

En la pared sur Rivera pintó varias alegorías con personajes que se destacan sobre un fondo rojo, las cuales tratan de simbolizar el espíritu revolucionario y están representadas como antiguas figuras religiosas. Una de ellas el artista la llamó *El Mantenedor*, éste se yergue frente a dos mujeres ante las cuales, con sus manos unidas y su mirada, asume una actitud de promesa y esperanza. En las sobrepuestas que unen los paneles se encuentra el águila con la serpiente en el pico evocando el símbolo azteca de la tierra prometida donde los mexicas habrían de edificar una gran ciudad. *El proclamador*, siguiente figura, anuncia lo que habrá de cumplirse. Diego Rivera representó a *El Distribuidor* a quien

incumbe la tarea de distribuir, equitativamente, lo que el campo y la industria producen, como símbolo de una sociedad armónica, en la cual se desconocen las desigualdades.

Con esta serie de retablos se dan por finalizados los trabajos murales que Diego Rivera pintó en este magnífico edificio, pero no se pueden dejar a un lado la serie de “grisallas” que el artista plasmó, cumpliendo una función complementaria, en el primer y segundo piso. En el caso de los murales, las grisallas fueron determinadas por la naturaleza de la arquitectura como el pintor mismo explicó “En el entresuelo, por su dimensión achaparrada y lo raquítrico de las mochetas de sus innumerables puertas, no era posible el empleo del color, que hubiera debilitado la idea de resistencia y viabilidad del edificio, así es que se empleo la grisalla en falso relieve. Acordándose al tono gris y a la posición intermedia del entresuelo se tomó como tema las actividades intelectuales”². El entresuelo del edificio esta cubierto, en su mayor parte, por escudos de armas de los estados y ciudades de la República, estos escudos fueron hechos por los ayudantes de Rivera, pero en el ala principal éste pintó grisallas que provocan una perfecta armonía con el espacio. Los motivos de estas grisallas son yunques, hoces, martillos, arados, trabajadores descansando, etc. y en otras son como viñetas decorativas o alegóricas de la química, de la geología, la música y demás actividades del hombre; otras, en cambio, son verdaderas creaciones de un alto valor artístico tales como La Operación Quirúrgica y La Pintura.

² Ibid. p.22

Rivera emplea las grisallas en los corredores del segundo piso alternando en ellas diseños meramente decorativos e imágenes estilizadas de diversos temas que contrastan con el resto de las pintura, lo cual ayuda a crear un clima amable y grato para lo que enmarca las luchas de los obreros y de los campesinos por alcanzar el bienestar social de un país que les pertenece.

Índice de los Murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública

PLANTA BAJA Patio del Trabajo

Pared Oriente

- Poema náhuatl. Sobrepuerta
- Entrada a la mina
- Poema náhuatl. Sobrepuerta
- Salida de la mina
- El capataz
- Poema náhuatl. Sobrepuerta
- Alfareros
- Viñeta superior
- Poema náhuatl. Sobrepuerta
- Palmera. Unión pared oriente y sur

Pared Sur

- La fundición
- La minería
- La liberación del peón
- La maestra rural
- Campesino
- La fundición

Patio de las Fiestas

- La danza del Venadito
- La cosecha
- La fiesta del maíz
- Dotación de ejidos
- Ofrenda
- La cena
- Día de muertos

Pared Poniente

- La quema del judas
- Asamblea
- Santa Anita

Pared Oriente

- La danza de los listones
- Lavanderas (Jean Charlot)
- El torito (Amado de la Cueva)
- El tianguis
- Los Santiagos (Amado de la Cueva)
- Los cargadores (Jean Charlot)
- La sandunga
- Los tejedores
- Los tintoreros
- Mujeres tehuanas

Vestíbulo de los elevadores

- El cenote
- El baño de Tehuantepec
- Mestiza maya. Tehuana y sobrepuerta
- Mujeres tehuanas
- La zafra
- El trapiche

Escalera

- Mujer con cántaro
- Marina
- El buzo y la nube
- Paisaje de Tehuantepec
- Xochipilli
- La hacienda
- Campesino con machete
- El entierro
- Mecanización del campo

- La maestra
- Autorretrato

SEGUNDO PISO

Corrido de la Revolución

Pared Sur

- En el arsenal
- En la trinchera
- El herido
- El que quiera comer que trabaje
- La cooperativa
- La muerte del capitalista
- Un solo frente
- El pan nuestro
- La protesta
- Emiliano Zapata
- El mantenedor
- El proclamador
- El distribuidor

Pared Poniente

- Cantando el corrido
- A trabajar
- La unión
- Alfabetización
- La era
- La lluvia

Pared Norte

- El tractor
- La cena del capitalista
- Los sabios
- Banquete de Wall Street
- La noche de los pobres o el sueño
- Los frutos

- La orgía
- Queremos trabajar
- Garantías
- Fin del corrido
- Cuauhtémoc
- Felipe Carrillo Puerto
- Emiliano Zapata
- Otilio Montaña

Pared Oriente

- Mujeres
- Fraternidad
- Mujeres

LAS GRISALLAS

Primer piso

Pared Sur

- La ciencia
- La investigación
- Cactácea
- La guerra

Pared Norte

- La agrimensura
- La medicina
- La química
- Máquina eléctrica
- La medicina
- Arco eléctrico

Pared Oriente

- Rayos X
- La geología
- Producto del trabajo
- El trabajo
- La operación
- Símbolo del infinito

SEGUNDO PISO

Pared Sur

- La arquitectura
- La escultura

Pared Norte

- La música
- La danza

Pared Oriente

- Tamborilero
- Danza del venado
- La pintura
- El escriba

2.3.3.3 Los ayudantes de Diego Rivera

Por decisión del Sindicato Técnico de Obreros, Pintores y Escultores, algunos de los tableros de la Secretaría de Educación Pública fueron encomendados a Jean Charlot, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero. Diego Rivera se opuso a esta decisión por considerar que la multiplicidad de estilos rompería la unidad de los murales sin embargo, a pesar de su opinión, perduraron algunos de los murales pintados por estos artistas.

- **Xavier Guerrero (1896-)**

Nació el 3 de diciembre de 1896 en San Pedro de las Colonias, Coahuila. En 1916 ingresó al Grupo Bohemio y presentó en Guadalajara, Jalisco sus primeras exposiciones. En 1921 Roberto Montenegro lo nombró jefe del equipo encargado de hacer los murales del ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. En 1922 colaboró con Diego Rivera en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso.

La obra mural de Guerrero comenzó en 1910, año en que decoró con temas bíblicos escenas campestres, bodegones, alegorías, cenefas y paisajes en el Palacio de Las Vacas, actualmente Colegio Vasco de Quiroga, en Guadalajara, Jalisco. En 1923 hizo “Búsqueda de la mexicanidad en el arte” en el techo y muro de la residencia del director de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, Estado de México. En ese mismo año ejecutó el mural “Motivos mexicanos”, en la casa del licenciado José Guadalupe Zuno en Guadalajara, Jalisco; en 1935 creó varios murales con temas sociales en el edificio del SUTAJ en esa misma ciudad. De 1941 a 1943 realizó el mural “Amistad entre México y Chile”, en el techo del Club Social Aguirre Cerda de los Trabajadores del Hipódromo de Santiago de Chile. En la misma época efectuó un fresco en

el vestíbulo de la Escuela México en Chillán, Chile. En 1950 realizó el mural “El día y la noche” en el cine Ermita de Tacubaya, Distrito Federal. En 1952 pintó “Las pensiones para el pueblo” para el multifamiliar Benito Juárez de la ciudad de México; en el mismo año plasmó “América” en la residencia del señor José de Jesús Lima, en Cuernavaca, Morelos.

Finalmente en el mismo lapso, ejecutó el mural “Morelos” en la Escuela Granja El Amate, de Cuernavaca, Morelos.

▪ **Jean Charlot (1898-1979)**

Hijo de mexicana, nació en París en 1898, ciudad en donde estudió dibujo y pintura. Combatió en la Primera Guerra Mundial. Formó parte del movimiento de intelectuales católicos que jefaturó Jacques Maritain. Cuando viaja a México en 1921, el pintor Fernando Leal lo relaciona con la Escuela de Pintura al Aire Libre. En 1922 ingresó al movimiento de la pintura mural ayudando con los conocimientos que tenía sobre la pintura del fresco. Auxilió a Diego Rivera en los murales a la encáustica del Anfiteatro Bolívar y después hizo la primera pintura al fresco en la escalera de la Escuela Nacional Preparatoria (hoy Preparatoria No.1) que describe la matanza del Templo Mayor. Influyó positivamente en el grupo de muralistas de aquella época. En 1923, junto con Emilio Amero, promovió el empleo de la litografía. En 1925 fue director artístico de la revista *Mexican Folkways*, editada por Frances Toor. De 1927 a 1929 trabajó con el arqueólogo norteamericano Sylvanus G. Morley, dibujando los hallazgos encontrados en Chichén Itzá. En 1929 se trasladó a los Estados Unidos para ilustrar un libro sobre el Templo de los Guerreros para la *Carnegie Institution*.

En 1947 publicó *Mexihkananatli* (madre mexicana) que era un portafolio con 10 cromolitografías de textos en náhuatl. En 1963 publicó en Nueva York *The Mural Renaissance, 1920-1925, New Haven and London, Yale University Press*, obra que trata acerca del muralismo mexicano. Su segundo libro *An Artist on Art* reúne ensayos sobre el arte mexicano, editado por la Universidad de Hawai, en donde trabajó como profesor de

pintura durante años. Dentro de la obra mural que realizó en México podemos encontrar el mural “Los Cargadores” y “Lavanderas”, en la Secretaría de Educación Pública; en ese mismo año de 1923, pintó al fresco “Danzas” en la misma dependencia. Estuvo en México durante la Olimpiada de 1968 para inaugurar la exposición que de su obra hizo el Museo de Arte Moderno y el Instituto Nacional de Bellas Artes. Murió en Hawai el 20 de marzo de 1979.

▪ **Amado de la Cueva (1893-1975)**

Pintor Nacido en Guadalajara, Jalisco. Autodidacta, fundador del Centro Bohemio. En 1919 se fue a estudiar a Europa. A su regreso en septiembre de 1922, el Gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno le da tareas de muralista. En la Secretaría de Educación Pública pintó al fresco *El Torito* y *Los Santiagos*, tratando de ajustarse al sentido rítmico y colorido de Rivera, pero aún así se observa la diferencia de concepto que Diego Rivera había advertido. Posteriormente regreso a Guadalajara en donde pintó los frescos del paraninfo de la Universidad, al lado de David Alfaro Siqueiros.

2.3.4 David Alfaro Siqueiros

“La pintura de David Alfaro Siqueiros es su biografía: audaz, violenta, rica de colorido: avasalladora en una palabra.”

Rafael Carrillo Azpeitia

2.3.4.1 Biografía

David Alfaro Siqueiros nació el 29 de diciembre de 1896, en Santa Rosalía de Camargo, Chihuahua. Desde niño empezaron a destacar sus inclinaciones por la pintura y el dibujo y a la edad de 11 años su padre estaba tan impresionado con sus trabajos que contrató a un maestro particular que lo iniciara en la artes como disciplina, el nombre de éste profesor fue Eduardo Solares Gutiérrez. En 1905 se trasladó a la capital junto con su padre y fue inscrito como alumno interno en el Colegio Franco-inglés dirigido por clérigos, una característica particular de éste era que los alumnos tenían que escribir, estudiar y hablar en francés. Dos años después ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria con el objetivo de estudiar posteriormente arquitectura, pero su anhelo por la pintura lo animó a estudiar, al mismo tiempo, en la Academia de San Carlos durante los turnos nocturnos. En esa época el país es azotado por la guerra civil desencadenada de la Revolución Mexicana. Esto conlleva a que en 1911 la escuela de artes se promulgue en huelga buscando reformas de tipo académicas. Los alumnos de la Academia, entre los cuales se contaba a Siqueiros, presentaron una serie de demandas a la dirección del plantel. La huelga duró aproximadamente dos años y obtuvo el cumplimiento, casi en su totalidad, del pliego petitorio. Entonces Siqueiros estudiaba y pintaba en la Escuela de Santa Anita, juntó con Miguel Ángel Fernández (años más tarde reconocido arqueólogo), Romano Guillemin, los hermanos Labrador; Mateo Bolaños; Juan Olaguíbel; José María Fernández Urbina; Miguel Ángel Pérez; Barbón Pérez; Ignacio Asúnsolo, Fidias Elizondo, Bolaños Cacho, Zaldívar y José de Jesús Herrera (posteriormente periodista).

Siqueiros fue testigo, en Veracruz, del bombardeo y ocupación del puerto en abril de 1914 por los Estados Unidos de América. Posteriormente Siqueiros se enroló en el Ejército Constitucionalista, llegando, al poco tiempo, al grado de oficial del Estado Mayor de la División de Occidente, al mando del general Manuel M. Diéguez. Participó durante las batallas más sangrientas y grandes de la guerra civil entabladas en el Bajío contra la División del Norte dirigida por don Francisco Villa. Durante esta época cumplía con sus actividades políticas al mismo tiempo que satisfacía sus ambiciones artísticas trabajando con un grupo de pintores. Gracias a su participación en la lucha de la Revolución se le conoce como “el coronelazo”.

¹ CARRILLO A., Rafael;
Op.Cit. p. 91

En el año de 1918 contrae matrimonio con su prometida, la poetisa Graciela Amador. Se traslada a la ciudad de Guadalajara en donde comienza a trabajar con algunos pintores entre los que se encontraban José Guadalupe Zuno, Xavier Guerrero y Amado de la Cueva. Sus debates condujeron a aprobar un documento redactado por Siqueiros conocido como “Acuerdo del Congreso de Artistas y Soldados”. Siqueiros fue inmovilizado del movimiento armado en diciembre de ese mismo año y se le otorgó una beca a Europa para que continuara con sus estudios sobre la pintura, viajó como ayudante del agregado militar de la Embajada de México en Francia. Siqueiros fue testigo de los horrores de la Primera Guerra Mundial, lo cual cambió su concepción acerca de la vida y el arte y se encontró con un numeroso grupo de artistas que se habían rebelado al arte europeo antes de iniciar la guerra. Siqueiros mantuvo contacto con los artistas vanguardistas de la época y publicó, ya instalado en Barcelona, España; la revista *Vida Americana* en la que escribió un artículo de suma importancia “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación, instándoles a *constituir un arte monumental y heroico, un arte humano, un arte público.*”¹ En este llamamiento se pueden observar influencias claramente socialistas. Siqueiros termina su periodo formativo en Europa, habiendo tenido como maestros a Germán Gedovius, Saturnino Herrán y Francisco de la Torre. Posteriormente viaja a Italia en donde sostiene un

encuentro con Diego Rivera, los resultados de tan afortunado encuentro fueron decisivos, pues ambos estudiaron la gran pintura al fresco, afirmándose de este modo su interés por regresar a México para desarrollar un arte público monumental. Al siguiente año Siqueiros regresa a México, comenzando su época de muralista, siendo invitado por José Vasconcelos, entonces secretario de Educación Pública, a decorar el cubo de la escalera del patio menor de la Escuela Nacional Preparatoria, ahí el artista pintó “los mitos” y “El entierro de un obrero”, al dejar José Vasconcelos su cargo, el nuevo secretario de Educación Pública, doctor José Manuel Puig y Causaranc, anuló en 1925, los contratos de Siqueiros y Orozco, dejando el primero son concluir su fresco “Llamado a la libertad”. En respuesta a esta agresión, junto con su esposa, Rivera, Xavier Guerrero, la ayuda del periodista Rosendo Gómez Lorenzo se publica “El machete”, periódico del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores, poco tiempo después dicha publicación se convirtió en parte del Partido Comunista de México. Cabe destacar que en el aparecieron numerosos grabados de José Clemente Orozco, Siqueiros y Xavier Guerrero.

Siqueiros viaja hacia Guadalajara para trabajar junto con Amado de la Cueva en el diseño y realización de las figuras del Aula Magna de la Universidad de Jalisco. Siqueiros abandonó pronto la pintura para dedicarse a la organización de los trabajadores; en poco tiempo se colocó como dirigente de la Federación Minera y de la Confederación Obrera de Jalisco. Fue activo participante de las huelgas que estallaron en las minas de El Amparo, Cinco Minas, La Mataza, Piedra Bola, Favor del Monte y en la Hacienda de Beneficio de Las Jiménez. Como representante de los trabajadores participó en congresos de obreros en diversos lugares del mundo como Moscú, Montevideo, Buenos Aires y Nueva York.

El 1º de mayo de 1930 fue detenido e internado en la Penitenciaría de Lecumberri, en el Distrito Federal. En su estancia ahí pintó una serie de cuadros que tituló “Retablos”, siendo el más conocido

“Madre Proletaria”. Bajo libertad condicional se trasladó a la ciudad de Taxco y en el periodo de un año realizó más de cien cuadros. En 1932 realizó una exposición de litografías en el Casino Español del Distrito Federal, en ese mismo año viajó a Los Angeles, California, ahí pintó en la casa del Director de cine Dukey Murphy un mural titulado “Retrato actual de México”. También elaboró un fresco en la Chouinard School of Art, “El mitin en la calle”, donde propone la utilización de la brocha de aire en vez de pinceles y el aprovechamiento de la fotografía y el proyector eléctrico. Se le solicitó que realizara en la Plaza Art Center un mural con el tema “América Tropical”, pero el artista en lugar de presentar selva y palmeras, representó a la América oprimida y subyugada por los imperialistas. Esto le costó la expulsión de aquel país y que el mural fuera cubierto con una capa de pintura blanca.² Se dirigió posteriormente a Argentina en donde realiza algunas exposiciones, críticas de arte, escribe artículos y recorre el país dando a conocer una nueva estética. También plasmó en la casa de Natalio Botana el mural “Ejército Plástico”. Después de un tiempo en Argentina regresa a Estados Unidos, esta vez a la ciudad de Nueva York en donde funda un taller experimental llamado “Siqueiros Experimental Workshop”, con el cual pudo explorar el campo de la técnica e introducción de materiales y herramientas modernas, como la pistola de aire, la piroxilina, etc.

² En el año de 1994 el mural fue sometido a un proceso de restauración para rescatarlo.

Se traslada a España para luchar en la Guerra Civil de aquel país. Al regresar a México, en 1939, elabora “El retrato de la burguesía” en el Sindicato de Electricistas; participó en actividades políticas; después se vio involucrado en un atentado a León Trotsky, lo cual provocó que estuviera algunos meses en prisión, al recobrar la libertad viajó a Chile; en la población de Chillán pintó un mural titulado “Muerte al invasor” que describe la lucha de los pueblos araucano y mexicano contra los conquistadores españoles; al elaborar esta obra tuvo que resolver complicados problemas ópticos, desarrollando un método al cual llamó “Cinematográfico”, cuya teoría definió así: “jamás exaltar la forma por una razón simplemente plástica... sería una exaltación puramente estilística, sino hacerlo por razón de un elemento temático, ligado

naturalmente a un hecho emocional plástico”³. De Chile viajó a Cuba y estando en La Habana pintó un mural en la residencia particular de la señora María Luisa Gómez Mena al cual tituló “Alegoría de la Igualdad Racial en Cuba”. De regreso en México, en 1944, fundó el Centro Realista de Arte Moderno en cuyo local realizó el mural “Cuauhtémoc contra el Mito”.

El 4 de enero de 1945, junto con el jefe del Departamento del Distrito Federal, Fernando Casas Alamán, firma el contrato para efectuar el mural “Patricios y Patricidas”, que abarcaría el plafón de los muros laterales de la escalera central del edificio de la Tesorería, antes ExAduana, hoy en día Secretaría de Educación Pública. Siqueiros empezó a trabajar el 23 de enero de ese año pero las condiciones del edificio lo obligaron a interrumpir el desarrollo de la obra. Renueva su contrato en 1950 pero ahora para una superficie mayor a los 400 m²; pero reinició su trabajo hasta el año de 1965; a pesar de haberlo retomado éste jamás fue concluido.

En el Palacio de Bellas Artes realizó los panales que acompañan a “Nueva Democracia”, que llevan por título “Víctimas de la guerra y víctimas del fascismo. Ejecutó el mural “Por un seguro completo y para todos los mexicanos”, en el hospital de la zona I del Instituto Mexicano del Seguro Social. En el año de 1952 realiza dos obras murales para la Universidad Nacional Autónoma de México que se pueden observar en Ciudad Universitaria, uno es “El pueblo y la Universidad”, el otro “La Universidad del pueblo”. En 1957 inició el mural “Del Porfirismo a la Revolución” ubicado en la sala de la Revolución del Museo Nacional de Historia de Chapultepec. También dejó su legado pictórico en el Instituto Politécnico Nacional con su mural titulado “El hombre amo no esclavo de la máquina”. Sus obras incluyen también el Pabellón de Oncología del Centro Médico Nacional y el Teatro Jorge Negrete con el mural “El arte escénico en la vida social de México”.

³ ALFARO SIQUEIROS, David; Me llamaban el coronelazo; p 403.

Fue nuevamente tomado preso en 1960 por su campaña en contra del gobierno presidido por Adolfo López Mateos, Siqueiros estuvo en prisión por cuatro años tiempo en el que realizó más de trescientos cuadros de caballete, croquis y estampas, sin contar con una escenografía para el teatro del penal y madurar su ambicioso proyecto para el edificio anexo al Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca. Al aceptarse la construcción del Hotel de México de la capital ubicado sobre la avenida de los Insurgentes, el proyecto de los arquitectos Guillermo de la Lama y Ramón Miquelajáuregui fue modificado por Siqueiros, dejando a un lado la primera idea de construir el foro en forma rectangular y para tener una base octagonal, en cuya superficie el artista pintó su último mural, de más de ocho mil metros cuadrados. Es digno de admirar que el pintor ejecutó esta extraordinaria obra de arte a la edad de 70 años. El tema expresado en el Polyforum es “La marcha de la humanidad en la tierra hacia el cosmos. Miseria y ciencia.”

En 1966 Siqueiros recibió el Premio Nacional de Arte que otorga el gobierno de México. David Alfaro Siqueiros se traslada a la ciudad de Cuernavaca, Morelos en donde instala su taller. El 6 de enero de 1974, Siqueiros vio la muerte en aquella ciudad. Se puede considerar a David Alfaro Siqueiros como un revolucionario, no sólo en sus ideas y la vida política de su país, sino en el medio artístico y la expresión estética. Concibió un método que le permitió adaptar en el vestíbulo del Hospital de la Raza del IMSS su mural al paralelepípedo del lugar una superficie cóncava creando una perspectiva esférica, en donde al transitar el ojo del visitante no advierte imágenes deformadas sino que conformó los distintos campos de visión de manera que las formas pintadas se mueven, alargan o encogen acompañando al espectador. No dudo en implantar en sus obras un evolución en las técnicas además de llenarlas de color el cual enriquece el mensaje de las luchas y dolores de su pueblo y que, gracias a su privilegiado sentido de la observación, imprimió con pasión en cada una de sus obras.

2.3.4.2 El Mural en el Edificio sede de la Secretaría de Educación Pública

David Alfaro Siqueiros comenzó su obra muralística en la ex Aduana de Santo Domingo en el año de 1945 después de realizar los tableros rectangulares de Bellas Artes, el tema del mural fue “Patricios y Patricidas”.

¹ Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios Críticos;
p. 72

La enorme escalinata, abierta a dos patios, esta cubierta por una imponente bóveda en donde Siqueiros podía realizar la pintura activa y dinámica que anhelaba.

Siqueiros se ha distinguido como defensor y paladín de la renovación técnica ya que, según él, “los materiales y herramientas para la producción de artes plásticas tienen valor genérico, que dan su propia expresión estética”¹

En lo que a preparación técnica se refiere, el mural que Siqueiros prepara en la ex Aduana no tiene precedentes, ya que, en vez de aplanados de cal y arena, como se usa en el fresco, o bastidores de hierro adosados al muro, el pintor recurrió a un procedimiento totalmente novedoso que consistía en revestir las paredes y la bóveda con un material moderno compuesto de fibras endurecidas, celotex, sobre el cual se adhiere sólida y adecuadamente la pintura; no estando satisfecho con la curvatura de la bóveda agregó estos elementos adicionales al edificio los cuales deberían asegurar la continuidad de las paredes en la superficie abovedada. Originalmente la superficie constaba de 260 m², por medio del celotex unió dos grandes muros laterales con el techo abovedado creando una superficie continua, sin aristas, de arco acentuado.

Esta obra interrumpida y continuada en varias oportunidades fue reanudada en 1966, ampliándose la superficie a 400 m² con planchas de madera comprimida recubierta con tela de vidrio y empleándose pintura acrílica.

Las condiciones del edificio eran convenientes para convertir la pintura en un verdadero espectáculo visual; pero no llegó a ser terminado nunca. Se habló de dificultades con la regencia de la ciudad para los gastos inherentes a la obra, pero lo más probable es que el entusiasmo del artista se haya enfriado.

Todo parece indicar que los “patricidas”, “traidores” y “demonios” que trazó y fueron sacados del arsenal histórico del país eran poco convincentes.

CAPÍTULO 3

**Diseño de la
Propuesta Final
para el Cartel
y Folleto de
Difusión de
los Murales
del Edificio sede
de la Secretaría
de Educación
Pública**

3.1 Aplicación de la metodología de Bernd Löbach al proyecto


Todo proceso de diseño es tanto un proceso creativo como un proceso de solución de problemas, ya que:

- Existe un problema y es descubierto.
- Se reúne información sobre el problema, se valora y se relaciona creativamente.
- Se desarrollan soluciones para el problema que se enjuician según criterios establecidos.
- Se realiza la solución más adecuada.

Lo específico del proceso de diseño es el esfuerzo del diseñador en encontrar una solución al problema concretada en el proyecto con base en las características correspondientes para que, con su uso, pueda cubrir óptimamente las necesidades del problema.

Tomando en cuenta el método desarrollado por Bernd Löbach se procederá a desarrollar el proceso de diseño, guiándose en ella y adaptándola a las necesidades propias de este proyecto en específico.

3.1.1 Fase I: Análisis del Problema

 onociendo que el problema a resolver es la falta de difusión de los murales del edificio sede de la Secretaría de Educación Pública, se ha realizado el acopio de la información necesaria para desarrollar esta fase de la metodología, pues según Bernd Löbach “es importante recoger toda la información que pueda conseguirse”¹.

¹ LÖBACH, Bernd; Diseño Industrial; p.141

En el caso de este proyecto, la información recopilada durante los dos primeros capítulos ha determinado la importancia y utilidad del cartel y del folleto como medios idóneos para la solución del problema, así como el tipo de éstos que se va a realizar, también el tipo de toma fotográfica, así como ubicar el problema y la relevancia de éste al conocer la importancia del movimiento muralista mexicano dentro de la historia pictórica del país, así como conocer a sus autores y a la dependencia que alberga su obra.

² Ibid. p.145

Es esencial el acopio de información sobre el proyecto, ya que de esta forma se incrementarán los conocimientos sobre él y se irá abarcando de manera más amplia para obtener una visualización del mismo. A través de esto se llega a la clasificación del problema y entonces “es también posible emitir un juicio sobre la importancia de los diversos factores”.²

Es importante observar la información que va a ser útil para la solución del problema y la que solamente servirá como referencia para ubicarlo dentro de un marco teórico. Una vez realizado esto se procede a desarrollar la segunda fase del proceso de diseño.

3.1.2 Fase II: Soluciones del Problema

Tomando en cuenta la información obtenida en los dos primeros capítulos de este proyecto; se va a proceder a la etapa de desarrollo de la posible solución del problema.

Recordando que dentro de la definición de diseño encontramos que éste consiste en la conversión de las ideas a un medio visualmente perceptible, con la ayuda de los medios auxiliares correspondientes, para permitir participar a otros de ella. Esta transformación empieza con el desarrollo de una idea, la cual puede realizarse en una fase de proyecto, concretizando tales bocetos o modelos mediante la construcción y configuración de los mismos.

Esta concretización de la posible solución del problema se llevará a cabo tomando como medios idóneos al cartel y al folleto, pues a través de ellos se buscará informar al público meta acerca de los 124 frescos que abarcan una superficie aproximada de 1500 m² pintados por Diego Rivera, así como los de otros prominentes muralistas como Jean Charlot, Amado de la Cueva y David Alfaro Siqueiros.

Si bien se ha encontrado que el cartel es definido como “una llamada de atención”, también se reconoce que su función es la de presentar un mensaje de manera gráfica a través del cual se pretende fijar en el receptor una idea; y observando que entre sus ventajas se encuentran:

- Ser un medio de comunicación en que el mensaje se capta de manera instantánea
- Transmite un mensaje aun cuando el espectador que lo ve no este interesado
- Es de larga duración
- Es un medio de difusión de bajo costo

Todo esto lo convierte en una herramienta adecuada para la difusión de los murales. Otra de las razones que favorece su uso es que puede ser observado desde una larga distancia sin un esfuerzo especial, lo cual es conveniente para los puntos en donde se distribuirá, tales como escuelas e instituciones gubernamentales.

El cartel que se desarrollará es de tipo Cultural pues busca promover una de las manifestaciones de cultura popular de nuestro país. De acuerdo con el Reglamento de Anuncios para el Distrito Federal será, por su duración, un cartel de tipo permanente pues será expuesto por más de noventa días en los puntos de colocación. Por su contenido está dentro de los anuncios cívicos, culturales, políticos, religiosos y ambientales; por su instalación será de tipo adosado ya que se fijará sobre los muros de las edificaciones; por los materiales empleados esta dentro de los anuncios pintados pues se aplicará tinta sobre el papel y por el lugar de su ubicación pertenece a los anuncios sobre muros interiores, laterales o de colindancia. Por ser publicidad impresa y colocarse dentro del interior de los edificios no requiere de licencia, según el Artículo 59 del antes mencionado reglamento.

El formato elegido es de 45 cm x 60 cm, medida resultante de la composición de los módulos de 15 cm por lado que guardan la proporción de 3 x 4. A través de esta medida se coloca dentro de los carteles de tamaños menores pues va a utilizarse en interiores.

Para la elaboración de éste se ha desarrollado una retícula básica (dependiendo del cartel) sobre la cual se han dispuesto los elementos compositivos que constan de: ilustración (por medio de la fotografía) y texto.

En el caso del folleto, se ha elegido este medio porque permite relacionar de manera directa tanto al emisor del mensaje como al receptor del mismo además de que, a pesar de ser un medio de comunicación masivo, su producción puede abarcar todo tipo de presupuesto. Dentro de los factores que favorecen su uso, está la utilización de un texto prolongado que requiere continuidad en el impreso y la presentación de varios ejemplos ilustrativos, que son dos de las características del proyecto. También se ha observado que, entre otras ventajas, la disposición de la información no se debe ajustar a normas rígidas de composición pues se puede experimentar con su formato, color, suajes, dobleces, etc; lo cual ofrece grandes ventajas sobre otros medios pues se busca llamar la atención de un público joven. En este proyecto se elaborará un folleto de tipo cultural pues su principal objetivo es difundir parte de la pintura desarrollada en México proporcionando información más extensa de la que presentará el cartel.

Para las ilustraciones, tanto del cartel como del folleto, se ha elegido la fotografía ya que ésta proporciona no sólo la imagen necesaria para documentar la realidad sino que también tiene los medios para ampliar una idea editorial. El tipo de toma que se utilizará es la de arquitectura, ya que en ella se busca resaltar la estructura, la forma y la textura del edificio. A pesar de que este tipo de toma está sujeta tanto a la iluminación como al punto de vista así como a los factores meteorológicos, es la que mejor se adapta a las necesidades del proyecto tomando en cuenta que las imágenes que se pretenden difundir se encuentran en los muros del edificio sede de la Secretaría de Educación Pública. Pero no sólo se busca resaltar los murales sino también la estructura del edificio mismo. Dentro de las fotografías se optará por la sencillez de elementos, pues con la sobre exposición de ellos se perdería

el motivo o centro de interés así como líneas dominantes que ayuden a mantener la organización en la toma.

Con respecto al texto incluido tanto en el cartel como en el folleto, es importante tomar en cuenta que la tipografía tiene distintas propiedades y que cada tipo de letra es capaz de comunicar un estado de ánimo e imagen diferente por lo que se ha elegido a las familias de tipo gótico (también denominadas sans serif o palo seco) por las características que presentan como: carencia de remates, sencillez y poco contraste entre sus rasgos. De esta forma, el cuerpo de texto será de fácil lectura y por su sencillez no robará atención a las imágenes; además de que algunos estilos como los de tipo bold producen la sensación de dureza y grandeza, que son algunas características de los murales por sus dimensiones y soporte. También estos factores favorecen la legibilidad del impreso y una imagen armónica para el receptor.

En ambos medios de comunicación se desarrollará una retícula básica, a pesar de que dentro del cartel no es imprescindible, en ambos casos es necesaria para poder calcular el espacio y crear partes proporcionadas que permitan la distribución armónica de los elementos sobre el formato, ya sea del cartel o del folleto. A través de la retícula se crearán diferentes espacios en forma de módulos que ayudarán a la organización significativa tanto de las ilustraciones como del texto, proporcionando así un sistema de ordenación. Dentro de las retículas estarán consideradas las medidas de los márgenes, divisiones, encabezamientos, ilustraciones, etc. para así guardar la idea compositiva y lograr un proyecto equilibrado armoniosamente.

De acuerdo a esto, se han desarrollado tres propuestas para cartel, las cuales se presentan a continuación:

Propuesta Uno

Primeramente se realizó una retícula base con módulos de 15 cm por lado, obteniendo la proporción de 3 x 4. Posteriormente se realizó una segunda retícula, obteniendo módulos de 9.4488 x 33.0708 picas separados por medianiles de 4.7244 picas. Es importante destacar que la medición de la segunda retícula se comenzó desde el centro hacia las orillas, de esta forma los módulos de las orillas quedan con una medida de 7.0866 x 33.0708 picas.

Los módulos de la parte superior e inferior han sido divididos a su vez en 10 partes iguales, las cuales sirvieron de guía para la colocación del texto.

Las fotografías ocuparon dos módulos cada una, ubicándose en los módulos del centro. Con esta disposición de los elementos se logra mantener un equilibrio dado que todos los gráficos están rodeados de espacio blanco ya que, de acuerdo a la psicología del color, éste es asociado a la limpieza. También se logra un mayor contraste con los colores de las fotografías y del texto, con lo cual se consigue una imagen armoniosa para el receptor. Para lograr romper con el equilibrio y crear un punto de atención, la fotografía del ángulo inferior derecho se giró 15 grados a la izquierda, con lo cual se recurre a otra técnica visual que es la irregularidad que realza lo inesperado sin ajustarse a ningún plan descifrable, esto con el fin de llamar aún más la atención del público y que éste se detenga a observar el cartel. En las columnas de las orillas se aplicó un degradado de diversos colores que simula la textura de un reboso. Este elemento se retoma ya que los murales que pintó Diego Rivera están relacionados directamente con el tema de la Revolución Mexicana y es un instrumento que forma parte de la cultura de nuestro país, con lo cual también se buscó una identificación más íntima entre el medio y el receptor.

El texto se colocó, como ya se mencionó, dentro del área de los módulos de la parte superior e inferior del formato, siguiendo la disposición de las imágenes, el texto está alineado al centro, manteniendo así la atención del espectador en el centro del cartel y manteniendo la armonía y el equilibrio de la composición. La familia Tipográfica utilizada es Futura Md BT, en diferentes puntajes, que abarca desde los 72 puntos para el título hasta los 14 puntos para la información complementaria, ya que a través de la diferencia de puntajes se logra la jerarquización de los diferentes textos incluidos en el cartel así como su diferenciación, pues siendo el título el de mayor puntaje, logra dar a conocer el tema de éste al público.

En el título se han unido las palabras muralismo y mexicano por medio de la primera y la última letra de cada una, tomando en cuenta que en ambas palabras es la misma; estas letras abarcan el espacio de dos líneas que ocupan las dos palabras. Se ha colocado la frase: Una puerta al Arte, Historia y Cultura en una línea negra de 1.5 cm de ancho. El texto es de color blanco logrando así un máximo contraste con respecto de la línea y se ha colocado en la base del título para proporcionarle visualmente una base y así reforzar la idea de solidez y fuerza.

La demás información complementa el mensaje por lo que su puntaje es menor para que no reste importancia a las imágenes.

MURALISMO MEXICANO

Una puerta a la Historia, Arte y Cultura.



**La Secretaría de Educación Pública
te invita a conocer los murales de grandes artistas
albergados en su Edificio sede.**

Brasil #31, Col. Centro
Argentina #28, Col. Centro
Centro Histórico, México D.F.

VISITAS GUIADAS GRATUITAS
Lunes a Domingo
9:00 a 18:00 hrs.
Informes:
5510-47-86 y 5518-62-69

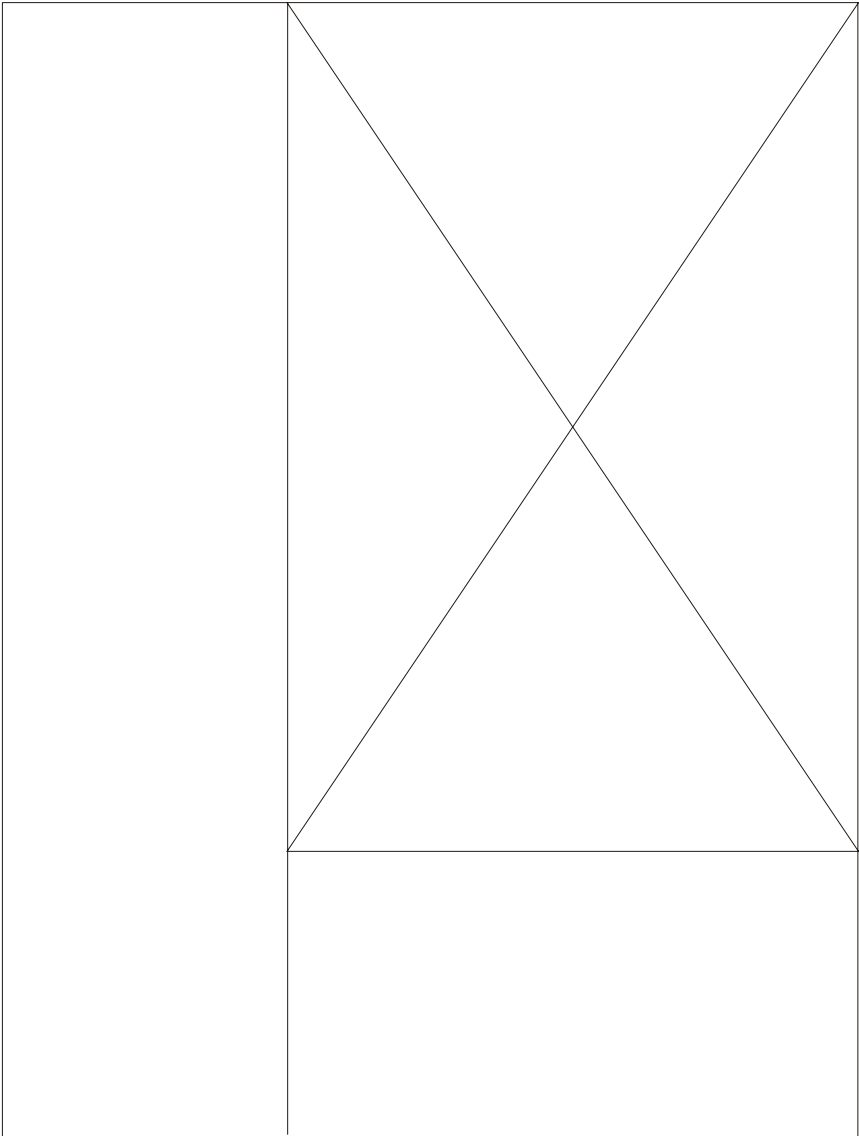
SEP

Propuesta Dos:

En este segundo cartel, al igual que en el primero, se realizó una retícula base con módulos de 15 cm por lado, obteniendo la proporción 3 x 4. Se delimitó el área de la ilustración tomando el espacio abarcado por los módulos de la 2da y 3ra columnas (de izquierda a derecha) y de las tres primeras filas (de arriba hacia abajo). La primera columna se ocupó como espacio para colocar el título y el lema de manera vertical, ya que nuestro modo de lectura es de izquierda a derecha por lo que el título será lo primero que el receptor observe. De esta manera las áreas más grandes del gráfico las ocuparon la ilustración y el título, utilizando la técnica visual de la exageración (que se refiere a recurrir a la ampulosidad, la intensificación y ampliación de los elementos) y a la irregularidad (la cual realza lo inesperado y lo insólito sin ajustarse a ningún plan descifrable). El resto del texto se alineó al centro para mantener un equilibrio en el gráfico, puesto que la imagen es de menor tamaño que el título, y ya que el texto complementario se ubicó dentro de las dos columnas que abarca la fotografía, se mantiene la armonía visual al obtener una distribución equitativa de los espacios vacíos.

La tipografía es de la Familia Futura, en distintos puntajes que van desde los 410 puntos del título hasta los 14 puntos del texto complementario, en este caso el título junto con el lema abarcan el mayor espacio para dar a conocer al público el tema del cartel, pero también logra el equilibrio pues aunque son mayores que la imagen ésta contiene diversos colores, por lo que el peso de ambos es equilibrado en sus diferentes tamaños. Al igual que en el cartel anterior, el texto complementario reduce considerablemente su puntaje con respecto al título para mantener la atención del público sobre el título y la imagen.

Se utilizó el negro como color de fondo ya que cualquier color colocado sobre éste aumenta su visibilidad y el texto será en blanco para provocar máximo contraste con respecto del fondo.



MURALES

Una puerta a la Historia, Arte y Cultura



La Secretaría de Educación Pública
te invita a conocer los murales de grandes artistas
albergados en su Edificio sede.

Brasil #31, Col. Centro
Argentina #28, Col. Centro
Centro Histórico, México D.F.

VISITAS GUIADAS GRATUITAS
Lunes a Domingo
9:00 a 18:00 hrs.
Informes:
5310-47-86 y 5318-62-69

SEP

Propuesta Tres:

En esta propuesta, una vez más se recurrió a la elaboración de una retícula base con módulos de 15 cm por lado, obteniendo la proporción 3 x 4. La primera fila de la retícula (de arriba abajo) se dividió a su vez en tres partes iguales horizontalmente y la segunda fila se dividió en 6 partes de la misma manera. La tercera fila se fragmentó en dos partes, obteniendo una nueva retícula.

Sobre las dos primeras filas se distribuyó parte del texto, en ellas se ocupó fondo negro con texto en blanco para lograr el contraste máximo y centrar el punto de atención. En esta área se han colocado los apellidos de los muralistas a diferencia de los otros dos carteles en donde el título era alusivo al movimiento pictórico, de esta manera existe una identificación más directa del público con los realizadores de las obras que se promueven; también se hace una pregunta directa al espectador, redactada en segunda persona, motivando así la identificación entre el público meta y el mensaje que se presenta.

Las ilustraciones son a color sobre fondo blanco, a pesar de que según la psicología del color, los colores pierden luz y tono sobre el blanco, este proporciona la sensación de limpieza al cartel, además de lograr el máximo contraste con respecto del fondo utilizado para el texto principal, proporcionando tensión a la composición y, por lo tanto, manteniendo el punto de atención sobre ella. Las imágenes se colocaron de forma horizontal con fondo blanco, teniendo entre ellas un centímetro de separación, con lo cual se obtiene la unidad dentro del área que abarcan en la composición (recordando que la unidad es el equilibrio adecuado de los elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente); ocupando el espacio abarcado por la tercera fila y la mitad de la cuarta.

En la mitad de la última fila se colocó el resto de la información. El lema se ubicó en la parte superior del espacio, alineado por el centro y situado al centro del espacio. El texto complementario está dividido en tres partes, una de ellas se colocó en el extremo izquierdo alineado por la izquierda, otra colocada en el centro justificada al centro y la última parte en el extremo derecho alineado por la derecha. Esta disposición de los elementos mantiene el equilibrio visual de ellos y del espacio blanco que los rodea, proyectando también armonía y regularidad a la composición.

En la parte superior del cartel también se utiliza la actividad pues las diferentes frases no contienen una alineación aparente lo cual sugiere movimiento y rompe con la monotonía de la composición. Para todo el texto se ha utilizado la familia tipográfica Futura, en distinto puntaje, que abarca desde los 200 puntos hasta los 14 puntos. El mayor puntaje es utilizado para resaltar los nombres de los dos principales artistas que realizaron las obras difundidas y la pregunta directa al espectador para así llamar la atención de éste, el puntaje disminuye para colocar el nombre del resto de los muralistas, cuya obra es de menor volumen con respecto de los primeros, para sí llegar al texto complementario que, como su nombre lo indica, complementa la información comunicada en el cartel.

RIVERA

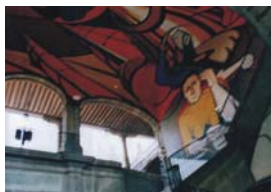
SIQUEIROS

CHARLOT

DE LA CUEVA

GUERRERO

¿LOS CONOCES?



MURALISMO: Una puerta a la Historia, Arte y Cultura

Brasil #31, Col. Centro
Argentina #28, Col. Centro
Centro Histórico, México D.F.
SEP

La Secretaría de Educación Pública
te invita a conocer los murales de grandes artistas
albergados en su Edificio sede.

VISITAS GUIADAS GRATUITAS
Lunes a Domingo
9:00 a 18:00 hrs.
Informes:
5510-47-86 y 5518-62-69

Por otra parte, de igual manera se han desarrollado tres propuestas para folleto, las cuales tratan de relacionarse directamente con los carteles, retomando de estos algunos elementos para así lograr una correspondencia directa entre una propuesta del cartel con una propuesta de folleto. Las propuestas de folleto se presentan a continuación:

Propuesta Uno:

Este folleto se realizó en un formato de 17.5 x 39.5 cm. Este tamaño se desarrolló a partir de un cuadro base de 17.5 x 17.5 cm, sacando su proporción áurea hasta cuatro pasos obteniendo la medida antes mencionada. Este formato se dividió en cuatro partes, a través de dobleces, de la siguiente manera: la primera mide 17.5 x 9.5 cm y las tres restantes miden 17.5 x 10 cm, al componerse por dobleces y no estar engrapado es un folleto de tipo plegable. El margen superior es de 1.5 cm, margen inferior de 0.5 cm y los márgenes interiores son de 1.5 cm cada uno.

Es un folleto de autocubierta pues ésta se encuentra integrada dentro del mismo pliego ocupando el primer espacio originado por la división de este. La portada es la réplica de la propuesta uno del cartel modificado en su tamaño original para que se adaptará al espacio designado. En las páginas subsecuentes se ha integrado la información junto con las ilustraciones (las ilustraciones, como ya se mencionó, son fotografías de tipo arquitectónico). Para la distribución de estos dos elementos se ha dividido en tres partes horizontales cada una de las páginas. Las dos primeras secciones están ocupadas por la ilustración y la última para el texto. Es importante mencionar que entre las ilustraciones y el texto también se ha dejado un margen de 1.5 cm.

La segunda y la última página están compuestas por sólo texto mientras que en el resto se combina ilustración y texto, a excepción de las páginas de atrás, en las cuales se ha dispuesto una sola ilustración que abarca el espacio de las dos páginas.

Para el texto se ha elegido una tipografía de tipo romano ya que dos de sus características principales son: en primer lugar son letras de lectura fácil por sus características físicas, y en segundo, que la variación en la colocación de las porciones gruesas y delgadas de las letras permite la apariencia de textura. Ambas características resultan favorables para la composición del folleto. Cada texto inicia con letra capital que abraza tres renglones. Los títulos se han escrito en mayúsculas para remarcar la jerarquía de los textos. Entre el título y el texto se ha colocado un bigote, que es un elemento especial de texto, que nos ayuda para separar los títulos del texto y también como adorno del mismo. El puntaje de los títulos y del texto abarca desde los 16 hasta los 11 puntos, los títulos se encuentran colocados de forma centrada y el texto con una alineación justificada..

Las ilustraciones están enmarcadas por un recuadro de 0.7mm. Tomando en cuenta que las ilustraciones son a color, de acuerdo a la psicología del color, cualquier color colocado sobre el negro, aumenta su visibilidad, por lo tanto el recuadro que las rodea es de este tono.

Dentro de la composición se ha buscado el equilibrio, la simetría, la regularidad, la unidad y el realismo; para así obtener una composición armoniosa a la vista del público. Todos los elementos se han dispuesto sobre fondo blanco, logrando así el máximo contraste con el texto, que es de color negro, y reflejando la limpieza a la cual es asociado este color.

EL MURALISMO MEXICANO

En los murales mexicanos del siglo XX, podemos encontrar en la obra, connotado y representación del muralismo mexicano.

En el ámbito del arte de la Revolución Mexicana, se puede observar el uso del muralismo como medio de comunicación de poder y de ideas en la sociedad, a través de la pintura mural y muralismo del siglo XX. Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, son los representantes de la corriente muralista. El muralismo mexicano surgió como una forma de expresión artística que buscaba representar la vida cotidiana y las luchas sociales de la época.

En el edificio sede de la Secretaría de Educación Pública, se encuentra el muralismo de Diego Rivera, en el Corredor Principal de la Ciudad de México, así como de los murales mexicanos más importantes de un momento histórico. Los murales del edificio que alguna vez albergó al Congreso de la Federación Mexicana, muestran la obra muralista de Diego Rivera. La pintura de los días posteriores al estallido del movimiento de 1910, muestra una representación de la vida social de México en un momento histórico, mostrando la vida cotidiana.

Muestra con nosotros el interior del edificio de la Secretaría de Educación Pública, un espacio de la historia, el arte y la cultura.



LOS MURALES DE DIEGO RIVERA EN LA SEP

La obra mural de Diego Rivera es un ejemplo de la vida cotidiana en México. La Secretaría de Educación Pública.

A través de los murales se puede observar la vida cotidiana de México en un momento histórico.



INTERIORES DE DIEGO RIVERA EN LA SEP

En la planta baja del edificio se encuentran los murales de Diego Rivera, en el Corredor Principal y en el Corredor de la Secretaría de Educación Pública. Los murales muestran la vida cotidiana y las luchas sociales de la época. En el primer piso, se puede observar la obra muralista de Diego Rivera, en el Corredor Principal y en el Corredor de la Secretaría de Educación Pública.



INTERIORES DE DIEGO RIVERA EN LA SEP

En el segundo nivel, Rivera realizó la obra muralista de la vida cotidiana y las luchas sociales de la época. En esta obra, Rivera muestra la vida cotidiana y las luchas sociales de la época. En la planta baja del edificio se encuentran los murales de Diego Rivera, en el Corredor Principal y en el Corredor de la Secretaría de Educación Pública.

Interior

MURALISMO MEXICANO
Una puerta a la Historia, Arte y Cultura.

Una puerta a la Historia, Arte y Cultura.

En el edificio sede de la Secretaría de Educación Pública, se encuentran los murales mexicanos más importantes de un momento histórico. Los murales del edificio que alguna vez albergó al Congreso de la Federación Mexicana, muestran la obra muralista de Diego Rivera. La pintura de los días posteriores al estallido del movimiento de 1910, muestra una representación de la vida social de México en un momento histórico, mostrando la vida cotidiana.



Exterior

En los murales de la planta baja, Rivera representó la vida cotidiana y las luchas sociales de la época. En esta obra, Rivera muestra la vida cotidiana y las luchas sociales de la época. En la planta baja del edificio se encuentran los murales de Diego Rivera, en el Corredor Principal y en el Corredor de la Secretaría de Educación Pública.

En el segundo piso, se puede observar la obra muralista de Diego Rivera, en el Corredor Principal y en el Corredor de la Secretaría de Educación Pública. Los murales muestran la vida cotidiana y las luchas sociales de la época.

En la planta baja del edificio se encuentran los murales de Diego Rivera, en el Corredor Principal y en el Corredor de la Secretaría de Educación Pública. Los murales muestran la vida cotidiana y las luchas sociales de la época.

—•••••—

VENTAS GUARDAS GRATUITAS
de 9:00 a 18:00 hrs.
EN PUNTO DE ENCUENTRO

En Internet en:
911842 88
911842 89

Propuesta Dos:

Para la propuesta dos se eligió un formato estándar de 21.5 x 28 cm (tamaño carta) y se utilizó de forma doble obteniendo un nuevo formato de 21.5 x 56 cm.

Este formato se dividió en cuatro partes de la siguiente forma: la primera parte mide 21.5 x 11 cm, las tres partes restantes miden 21.5 x 15 cm cada una. Al igual que el folleto anterior, éste es uno de tipo plegable pues en su composición no está engrapado o cosido sino que presenta dobleces. Se trata de un folleto de autocubierta ya que ésta se encuentra integrada dentro del formato. El margen superior, inferior, derecho e izquierdo son de la misma medida: 1.5 cm. Para la disposición de los elementos en las páginas se elaboró una retícula de cuadrícula, en la que cada módulo mide 1.5 x 1.5 cm.

En la portada se ha utilizado la misma fotografía que ilustra la propuesta dos del cartel; también se ha incluido el nombre del tema basándonos en la misma disposición que tiene éste dentro de la propuesta dos del cartel. En las páginas interiores se ha combinado el texto con las ilustraciones. Para el texto se eligió una tipografía del tipo gótico (algunas de sus características es que presentan poco o nulo contraste en sus rasgos y carentes de remates) ya que debido a la diversidad de elementos se necesitaba un tipo de letra sencillo que no distrajera la atención del resto de la composición. En los títulos se ocupó la familia Arial Black en un tamaño de 16 puntos. Para el texto se recurrió a la familia Gill Sans en diversos puntajes que van desde los 11 hasta los 14 puntos dependiendo del espacio designado para cada fragmento de texto. Los títulos tienen una alineación especial (que es aquella en la que el texto puede contornear una figura o seguir la forma de una línea curva) aplicando de esta manera la técnica visual de actividad (la cual debe reflejar el movimiento mediante la representación o la sugestión) lográndose a través de que los títulos rodeasen a las ilustraciones y simulando la continuidad del movimiento a través de la colocación de tres puntos continuos que se colocaron junto con al título.

El texto también rodea a las ilustraciones, abarcando parte del espacio que éstas ocupan, logrando así continuidad y armonía en la composición general del folleto, por lo que el texto también tiene una alineación especial.

Para las ilustraciones se han utilizado fotografías de arquitectura a color, empleando así a la técnica visual de realismo (que es la técnica visual de la cámara que presenta la experiencia visual y natural de las cosas). Las ilustraciones se han dispuesto en dos formas: rectangulares y circulares, aplicando las técnicas de irregularidad, actividad, espontaneidad y audacia a la composición, las cuales ayudarán a mantener la atención del público sobre el folleto. Las ilustraciones están rodeadas por un marco blanco de 1.4 mm de grosor, lo cual ayudó a delimitarlas y provocar un mayor contraste con respecto del fondo.

El texto del folleto es blanco colocado sobre un fondo negro logrando así contraste entre ambos y aumentando la visibilidad tanto de las ilustraciones como del texto, ya que de acuerdo a la psicología del color, cualquier color colocado sobre el negro aumenta su visibilidad.

Propuesta Tres:

Para la propuesta tres de folleto se ha elegido un formato estándar de 21.5 x 28 cm (tamaño carta), utilizado de forma apaisada doblado por la mitad, por lo que el área de cada página es de 21.5 x 14 cm. Los márgenes superior, inferior, derecho, izquierdo e interiores miden 2.0 cm cada uno.

De acuerdo a la composición del folleto éste pertenece a los folletos engrapados. También es uno de autocubierta ya que ésta se encuentra integrada dentro del formato en el cual se desarrolló el folleto.

Las ilustraciones se encuentran en las páginas de la izquierda, mientras el texto fue distribuido en las páginas de la derecha. Las ilustraciones se dispusieron en dos tamaños diferentes: la primera abarca la totalidad de la página como fondo de la misma, con una transparencia que disminuye la intensidad de los colores de la imagen, encima de ella se colocó la misma ilustración, en una menor dimensión (de 13.5 x 9 cm este tamaño se obtuvo mediante la reducción proporcional con respecto a la totalidad de la página) y se colocó en el centro de la página. La imagen central se encuentra encuadrada por un marco de color negro con un grosor de 1.4 mm. El color del marco realza la visibilidad de la imagen y provoca un mayor contraste con respecto de la imagen que se encuentra como fondo.

Para el texto y los títulos se utilizó tipografía perteneciente al tipo gótico. En el caso de los títulos la familia tipográfica es Arial Black; utilizándola en un puntaje desde los 69 a los 21 puntos. El título principal está escrito en altas para marcar la jerarquía con respecto del resto del texto. Los subtítulos se encuentran escritos en altas y bajas. Todos ellos están colocados de manera vertical en función del texto.

Las páginas en donde se colocó el texto se dividieron en dos partes iguales verticalmente, la mitad izquierda de color negro y la mitad derecha de color blanco; retomando la composición de la propuesta de cartel tres

(en donde se observa la misma división sólo que de manera horizontal) y de esta manera se crea una correspondencia entre ambas propuestas. Para el texto se utilizó la familia tipográfica Papyrus, que por sus rasgos proporciona dinamismo a éste y fue distribuido en dos columnas con un medianil de 1 cm entre ellas.

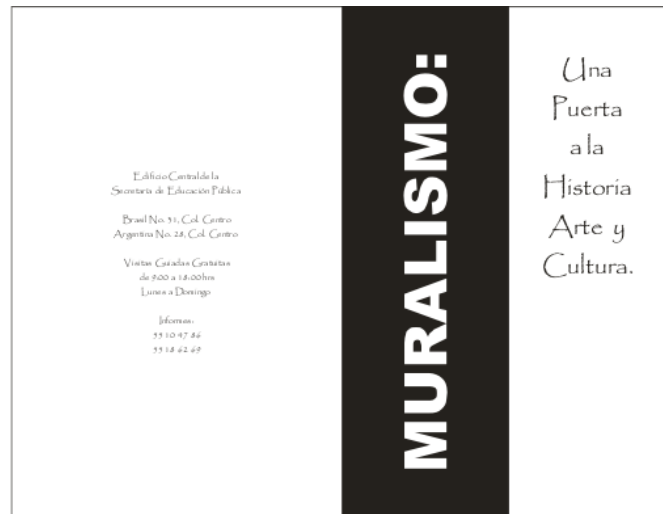
Al principio de cada página se colocó la letra inicial en capitular abarcando tres líneas, esta letra capitular se colocó dentro de un cuadro (el cual varia de acuerdo a la dimensión de la letra capitular) centrada. Dependiendo del fondo del texto, este cuadro es blanco o negro al igual que la capitular es a la inversa; todo esto para dar un mayor énfasis en el inicio del texto de cada página. El texto se colocó con una alineación a la izquierda para romper con las líneas marcadas tanto por las columnas, como por los subtítulos y por la división de la página. En las páginas donde el texto abarca una sola columna, éste se colocó en la columna derecha para dejar un espacio en blanco entre la ilustración y el texto, obteniendo de esta manera un descanso visual y no sustraer la atención del lector uno del otro.

La cubierta también está dividida en dos partes iguales: la mitad izquierda con fondo blanco y la mitad derecha con fondo negro. Sobre el fondo negro se colocó el título principal de manera vertical, sobre el fondo blanco se colocó el lema del cartel de manera horizontal, aplicando así la irregularidad.

En la última página se colocaron los datos informativos con el texto centrado en negro con fondo blanco, para lograr el contraste máximo y mejor legibilidad para el lector.



Interior



Exterior

3.1.3 Fase III: Valoración de las Soluciones del Problema

En la fase de valoración de soluciones del problema tiene lugar el examen de las soluciones presentadas, es decir, de entre las alternativas elaboradas ahora debe evaluarse cuál es la solución idónea para el problema planteado.

Para lograr esta valoración se recurrió al cuadro de pertinencias propuesto por Jordi Llovet, el cual señala que “una solución de diseño debe atender al conjunto de pertinencias propias”¹ del diseño analizado, ya que como él menciona “no hay soluciones de diseño óptimas y al mismo tiempo universales”²

Tomando en cuenta esta información se elaboraron los siguientes cuadros de pertinencias en donde el valor más alto es 3 y el valor más bajo es 1:

CARTEL	Visibilidad	Impacto Visual	Contraste	Leibilidad	Composición	Formato	Ilustraciones	Resultado
Propuesta 1	2	2	2	2	3	3	3	17
Propuesta 2	2	3	3	3	2	3	2	18
Propuesta 3	2	2	3	3	2	3	2	17

¹ LLOVET, Jordi, *Ideología y metodología del diseño* p.44

² LLOVET, Jordi, Op. Cit. p.40

Basándonos en estas evaluaciones, se puede concluir que la solución más óptima con respecto al cartel es la propuesta Dos. En donde también se puede concluir, apoyándonos en el cuadro de pertinencias, que la solución más óptima con respecto al folleto es la propuesta Tres.

3.1.4 Fase IV: Realización de la Solución del Problema

Esta última fase comprende la concretización de la solución del problema elegida como la más óptima. Es importante resaltar que la impresión y distribución de la solución del problema corresponde a la Secretaría de Educación Pública.

Conclusiones

En la actualidad no ha podido pasar inadvertida la incursión del diseño dentro de la comunicación visual, tal es el caso de las grandes campañas de difusión que se transmiten a nivel internacional por los medios masivos de comunicación y que logran extraordinarios efectos en la conducta de los individuos, los sistemas de señalización que ayudan a organizar la vida en sociedad, el diseño de imagen en productos, etc. son sólo algunos ejemplos del alcance que puede llegar a tener. Es tarea del diseñador de la comunicación visual continuar con el desarrollo de proyectos exitosos basados en fuertes fundamentos teóricos.

Tomando en consideración que somos integrantes de una sociedad que nos hace partícipes de un proceso de comunicación constante, el hombre necesita comunicar y lo hace a través de códigos, que a su vez se componen de sistemas de signos que alcanzan un nivel de complejidad y elaboración importante, y éstos códigos los podemos encontrar en el habla, la escritura, el arte y las ciencias por mencionar algunos. Lo anterior nos lleva a comprender el grado de dependencia del ser humano hacia esos sistemas para poder realizar cualquier tipo de comunicación, y no sólo eso, su existencia en general se rige bajo las relaciones entre estos elementos.

A través de esta investigación se pone de manifiesto que el diseño y la comunicación visual no existen sólo en los medios masivos de comunicación sino que también tienen un fundamento teórico, en donde encuentran el apoyo que los sustenta al momento de convertirse en imágenes.

En el caso específico de este proyecto, a través del diseño del cartel y el folleto se logró crear un vínculo de comunicación entre el público receptor y el mensaje que la Secretaría de Educación Pública desea enviarle.

Es importante observar que diseñar no sólo consiste en la ordenación de los elementos sobre un formato, sino que encierra un mensaje intencional, una armonía, una psicología, etc; todo lo que conforma una idea que necesita ser transmitida gráficamente y que encuentra en el diseño de la comunicación visual una herramienta útil para tal fin, en beneficio de aquel que se da un tiempo para observarla.

Bibliografía

*BARNICOAT, John

Los carteles, su historia y su lenguaje

Editorial Gustavo Gili, S.A.

Barcelona 1972

*BELTRÁN Y CRUCES, Raúl Ernesto

Publicidad en medios impresos

Editorial Trillas

3ª ed. México 1997 (reimpresión 1999)

*CARRILLO A., Rafael

Pintura Mural de México. la época prehispánica, el virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo.

Panorama Editorial, S.A.

3ª edición 1985

*CHÁVEZ CHÁVEZ, Esteban

Manual para la elaboración de Carteles

Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa

México, D.F. 1990

*CERVANTES TINOCO, Marcela

El cartel y el folleto como medios de apoyo a la campaña de cultura ecológica para la comunidad universitaria de la ENEP Acatlán

TESIS DE LICENCIATURA ENEP Acatlán

México 1996

*COLLIER, David; Cotton Bob

Diseño para la autoedición (DTP)

Editorial Gustavo Gili, S.A.

Barcelona 1992

*COSTA, Joan

La fotografía. Entre sumisión y subversión.

Editorial trillas

1ª edición México 1991

*CRESPO DE LA SERNA, Jorge Juan

Diego Rivera. Pintura Mural

Artes de México

1ª edición México 1962

*DALLEY, Terence

Guía completa de ilustración y Diseño. Técnicas y materiales.

Tursen Hermann Ediciones

España 1992

*DONDIS, D.A.

La sintaxis de la imagen

Editorial Gustavo Gili

8ª edición Barcelona, España 1990

*ENCICLOPEDIA BIOGRÁFICA UNIVERSAL

Doce mil grandes

Promociones Editoriales Mexicanas S.A. de C.V.

Vol. I México 1982

*FONTCUBERTA, Joan

Fotografía: Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica.

Editorial Gustavo Gili, S.A.

Colección Medios de Comunicación en la enseñanza

México 1994

*GARCÍA OLVERA, Francisco

Reflexiones sobre el Diseño

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

1ª ed. México 1996

*GUAL, Enrique F.

David Alfaro Siqueiros

Ediciones de artes S.A.

Colección Anáhuac de Arte Mexicano

2ª edición Vol. 12 México 1948

*LANGFORD, Michael

Tratado de Fotografía

Ediciones Omega s.A.

6ª edición Barcelona, España 1999

***La pintura mural de la Revolución Mexicana**

Fondo de Cultura Económica de México

Colección Arte Universal

2ª edición México 1967

***La plástica de la revolución mexicana. Los tres grandes**

Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana

México 1985

*LÖBACH, Bernd

Diseño Industrial

Editorial Gustavo Gili S.A.
Barcelona 1991

*LÓPEZ OBRADOR, Andrés Manuel

Reglamento de anuncios para el Distrito Federal

Gaceta Oficial del Distrito Federal
México D.F. 28 de agosto de 2003

*LOVELL, Ronald P.; Zwahlen, Fred C.; Folts, James A.

Manual Completo de Fotografía

Celeste Ediciones
Madrid, España 1998

*LLOVET, Jordi

Ideología y metodología del diseño

Editorial Gustavo Gili S.A.
2a edición Barcelona, España 1981

*MARTÍN, Euniciano

La composición en Artes Gráficas

Editociones Don Bosco
Tomo primero 8a edición Barcelona, España 1970

*MARTÍNEZ DE SOUZA, José

Diccionario de tipografía y del libro

Editoria Labor
Barcelona, España 1974

*MÜLLER-BROCKMANN, Josef

Sistema de Retículas

Editorial Gustavo Gili S.A.
2ª edición México 1992

*PARRAMÓN, José María

Así se pinta un cartel

Instituto Parramón Ediciones

2ª ediciones Barcelona, España 1972

*PEREA GUZMÁN, Guadalupe

Diseño editorial del libro “La humanización de la danza”

TESIS DE LICENCIATURA ENEP Acatlán

México Mayo 2002

*PÉRES SOPEÑA, María de la Luz

Diseño de un cartel, folleto y diaporama como medios de apoyo del programa “Desarrollo integral de la adolescencia”.

TESIS DE LICENCIATURA ENEP Acatlán

México 1997

*RODRÍGUEZ, Antonio

Guía completa de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública

Secretaría de Educación Pública

México 1984

*ROJAS SORIANO, Raúl

Guía para realizar investigaciones sociales

Editorial Plaza y Valdés, S.A. de C.V.

13ª ed. México 1994

*SANZ, Juan Carlos

El libro del color

Alianza Editorial

Madrid, España 1993

*SWANN, Alan

Como diseñar retículas

Editorial Gustavo Gili S.A.
Barcelona, España 1990

*TUBAU, Iván

Dibujando Carteles

CEAC
Barcelona, España

*TUBAU, Iván

Diseño Publicitario

Ediciones Altea
España

*TURNBULL, Arthur; Baird, Russell N.

Comunicación Gráfica

Editorial Trillas

*VILCHIS ESQUIVEL, Luz del Carmen A.

Análisis de los fundamentos teóricos de la metodología del diseño

TESIS DE MAESTRÍA UNAM
México 1986

***Diario Oficial de la Federación**

2ª sección México Viernes 16-XII-1994