

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

CULTURA VISUAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

EL ARTE Y EL DISEÑO GRÁFICO DE *MÉXICO EN LA CULTURA* (1949-1961)

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

FRANCISCO EMILIANO PASTRANA GÓMEZ

ASESORA: DRA. MARINA GARONE GRAVIER

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2017



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.

Introducción	4
I. Conceptos teóricos	22
1.1 Cultura visual.....	22
1.2 Diseño gráfico	26
1.3 Diseño periodístico.....	29
1.4 Periodismo cultural	31
1.5 “Museo cotidiano”	33
II. Presencia del arte pictórico moderno en <i>México en la Cultura</i>	38
2.1 Artistas y sus obras	46
2.1.1 Visibilidad de artistas.....	49
2.1.2 Procedencia de los artistas.....	53
2.1.3 Género de los artistas.....	56
2.2 Movimientos artísticos representados.....	61
2.3 Temas	65
III. Cambio en la cultura visual mexicana	73
3.1 Cultura visual y diseño gráfico en el periodismo cultural.....	73
3.1.1 Antecedentes de <i>México en la Cultura</i>	73
3.1.2 Análisis del diseño gráfico en <i>México en la Cultura</i>	76
3.1.2.1 Primera etapa: Miguel Prieto 1949-1956	83
3.1.2.2 Segunda etapa: Vicente Rojo 1956-1962.....	95
3.1.2.3 Tercera etapa 1962-1966	107
3.2 Cultura visual en el periodismo cultural: la producción y la recepción	117
3.2.1 Objetivos de los creadores y diseñadores gráficos.....	120
3.2.2 Cultura visual del público.....	123
3.2.2.1 Distribución y alcance del suplemento	124
Conclusiones.....	127

Fuentes de consulta.....	134
Anexo 1: Presencia de arte moderno de caballete en <i>México en la Cultura</i> (1949-1966)	143
Anexo 2: Lista de artistas modernos de caballete reproducidos en <i>México en la Cultura</i> por orden alfabético (1949-1961)	162
Anexo 3: Portadas de <i>México en la Cultura</i> diseñadas por Miguel Prieto (1949-1956)	177
Anexo 4: Portadas de <i>México en la Cultura</i> diseñadas por Vicente Rojo (1956-1962).....	186
Anexo 5: Portadas de <i>México en la Cultura</i> (1962 - 1966)	193
Anexo 6: Portadas coetáneas a <i>México en la Cultura</i> : Los suplementos culturales <i>Revista Mexicana de Cultura</i> de <i>El Nacional</i> y <i>Diorama de la Cultura</i> de <i>Excélsior</i>	197

Introducción

Antecedentes

La cultura en México vivió en el periodo comprendido entre 1930 y 1960 lo que se considera el “auge y crisis del nacionalismo cultural mexicano.”¹ Esto significó una “constante afirmación de valores propios y muestra incesante de posibles aportaciones mexicanas a la cultura universal”² por parte de las manifestaciones artísticas y humanísticas del país. La construcción y difusión de la cultura mexicana en este momento tuvo un gran aliado: los medios de comunicación. Gran parte de la prensa, la radio, el cine y la naciente televisión estuvieron en “alianza con los grupos económicos y políticos en el poder”³ para llevar a cabo esta tarea. En el ámbito artístico el muralismo aún poseía vigor y la cultura mexicana era protagonista de exposiciones internacionales donde se resaltaba tanto “la grandeza de las civilizaciones prehispánicas como la vitalidad de la escuela revolucionaria de pintura.”⁴

El nacionalismo cultural buscó impulsar “una corriente de creación y pensamiento que pretendió reivindicar un México grande, altivo y espectacular.”⁵ Sin embargo, pronto hubo cuestionamientos y discusiones entre lo nacional y lo extranjerizante en diversos ámbitos culturales, sobre todo a partir de la irrupción de lo internacional en México a raíz de la Segunda Guerra Mundial.⁶ Se comenzó en ese momento la búsqueda de un perfil adecuado para el México posrevolucionario, y en la forma cómo debía insertarse en el escenario mundial con sus propias expresiones culturales.⁷ En términos de la lectura en el país, para

¹ Ricardo Pérez Montfort (coord.), *La cultura, 1808-2014*, México, El Colegio de México, Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica, 2015, 305 p., (*México Contemporáneo* Tomo 4), p. 153.

² *Ídem*.

³ *Ibid.*, p. 153.

⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁶ Carlos Monsiváis, *Cultura mexicana en el siglo XX*, México, Colegio de México, 2010, p. 226.

⁷ Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 156.

1940 la población mexicana de más de seis años era de 19.6 millones, de los cuales poco más de la mitad era analfabeta.⁸ El gran programa de alfabetización llevado a cabo por el gobierno logró en seis años alfabetizar a un millón de personas, pero no cubrió de forma suficiente al país y su presencia en zonas rurales fue relativa.⁹ Dicha campaña fue iniciada por Jaime Torres Bodet, secretario de Educación Pública en 1944 y se extendió hasta 1952. Su programa halló continuidad cuando ocupó el cargo por segunda ocasión en 1959, al iniciar la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuito.¹⁰

Por su parte, la tendencia institucional que surgió en México a partir de 1946¹¹ llevó a la creación durante el inicio del sexenio de Miguel Alemán¹² del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), órgano que institucionalizó la cultura, “promoviéndola y difundiéndola desde la administración pública”¹³, así como ejerció cierto control “sobre las expresiones culturales que representaban al país en el extranjero.”¹⁴ Para Carlos Monsiváis, el intento por parte del gobierno para mantener la fe pública en las instituciones provocó eventualmente una batalla contra el nacionalismo cultural de parte de las clases medias y un temor por verse identificados con el folclor que se apoyaba de forma oficial.¹⁵ En el prefacio del catálogo de la exposición *Ruptura 1952-1965* del Museo Carrillo Gil se señala el problema que los nuevos artistas veían en “la idea de modernidad inherente al proyecto industrializador del país”.¹⁶ La modernidad “significaba abrir los ojos a lo

⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁹ Monsiváis, *op. cit.*, p. 265.

¹⁰ <http://elmodo.mx/el-modo-del-modo/educacion-para-todos-los-libros-de-texto-gratuitos/>

Recuperado el: 19/11/16

¹¹ Año de fundación del Partido Revolucionario Institucional.

¹² En 1946.

¹³ Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 184.

¹⁴ *Ídem.*

¹⁵ Monsiváis, *op. cit.*, p. 229.

¹⁶ *Ruptura, 1952-1965: Catálogo de la exposición*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988, 191 p., ils., prefacio.

universal y hacerlo propio”¹⁷, y en México “lo moderno parecía contraponerse a lo nacional”¹⁸.

Los primeros ataques contra el muralismo habían iniciado con la “crítica ambigua y a veces nebulosa”¹⁹ por parte de los estridentistas; y continuó de forma más definida desde la posición de los Contemporáneos. Algunos pintores como Mérida y Tamayo se inspiraron en las raíces del pasado, pero buscaron hacerlo de forma alejada al discurso retórico, al tiempo que se acercaron a las formas artísticas de la modernidad europea de entreguerras.²⁰ En 1947 se creó una Comisión de Pintura Mural, para seguir impulsando el discurso artístico oficial; mas la respuesta de muchos artistas fue unirse para volver a la pintura de caballete. Entre ellos estuvieron Rufino Tamayo, Juan O’Gorman, José Chávez Morado, Jorge González Camarena, Carlos Mérida y María Izquierdo.²¹ El mercado del arte a fines de la década de los años cincuenta era ya regular y dejó de ser dependiente de los coleccionistas.²²

Las cada vez más numerosas galerías en la Ciudad de México (en 1941 había seis galerías, para 1960 el número había aumentado a veintiocho²³) promovieron a los artistas de forma individual, poniendo así en duda “la existencia de la colectividad de la *escuela mexicana de pintura*”;²⁴ y el auge de las obras individuales de la época se correspondía con lo que sucedía en otras partes del mundo.²⁵ Otro factor importante que ayudó a generar un cambio en el panorama artístico mexicano fue la llegada, en un primer momento, de refugiados de la

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ *Ídem.*

¹⁹ Jorge Alberto Manrique, “Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano” en *Ruptura, 1952-1965: Catálogo de la exposición*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988, 191 p., ils., p. 26.

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²¹ Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 184.

²² Monsiváis, *op. cit.*, p. 391.

²³ Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 184.

²⁴ *Ídem.*

²⁵ Monsiváis, *op. cit.*, p. 392.

guerra civil española; y posteriormente de artistas que huían de la Segunda Guerra Mundial. El fin de la Guerra tuvo entre sus repercusiones la reaparición de publicaciones extranjeras sobre arte y la posibilidad para los jóvenes artistas de viajar nuevamente a Europa, donde muchos de ellos transformaron su manera de concebir el arte.²⁶

Entre 1952 y 1965 “podemos apreciar un proceso de cambio en el sistema de las artes plásticas, la paulatina apertura a la multiplicidad de propuestas y estímulos y la formación de un espacio, sobre el que se impondrá el nacimiento de un mercado para el arte”.²⁷ Una nueva generación de pintores cuestionaron tanto “las temáticas y las técnicas de la escuela mexicana”, reflexionaron y actuaron para romper la “separación entre un nacionalismo ya localista y las corrientes internacionales”²⁸ y siguieron rutas no patrocinadas por el gobierno “por ser consideradas extranjerizantes, como el abstraccionismo o el expresionismo.”²⁹ Estos pintores, conocidos como la Generación de la Ruptura, entre los que se encontraban Fernando García Ponce, Francisco Toledo, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vicente Rojo y Lilia Carrillo, se unieron a la lucha contra la “cortina de nopal”, término con el que Cuevas se refirió a la política cultural del gobierno mexicano en un texto publicado por primera vez en el suplemento *México en la Cultura*.³⁰

El afán polémico y la novedad del movimiento sirvieron para consolidar las propuestas artísticas de la Ruptura, al tiempo que la visibilidad del movimiento aumentó en los ojos del público de arte del momento.³¹ La actividad cultural de los

²⁶ Manuel Felguérez, “La Ruptura 1935-1955”, en *Ruptura, 1952-1965: Catálogo de la exposición*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988, 191 p., ils., p. 94.

²⁷ Rita Eder, “La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad” en *Ruptura, 1952-1965: Catálogo de la exposición*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988, 191 p., ils., p. 48.

²⁸ *Ídem*.

²⁹ Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 185.

³⁰ *México en la Cultura*, suplemento de Novedades, Suplemento núm. 468, 2 de marzo de 1958.

³¹ Monsiváis, *op. cit.*, p. 392.

nuevos artistas “desarrollada en exposiciones, conferencias, declaraciones y realizaciones”³² fue deviniendo superior a la de los integrantes de la escuela mexicana; mientras la decadencia de esta última corriente se hacía más evidente bajo el peso del “mito de los tres grandes”³³, y a causa de su cerrazón en el “círculo vicioso del énfasis patriotero y declamatorio, así como en la pereza formal.”³⁴

El papel de los jóvenes en la cultura de esa época ha sido considerado por Ricardo Pérez Montfort como uno de gran importancia debido a su actitud crítica, madurez e incursión en nuevas propuestas,³⁵ y se vio reflejado en publicaciones como *México en el Arte*, *Artes de México*, *México en la Cultura*, o en la *Revista de la Universidad de México*.³⁶ Las críticas o reseñas de arte en ese tipo de medios lograron crear un público fijo, cada vez más atento a temas artísticos.³⁷ Rita Eder se refiere en específico a *México en la Cultura* como el espacio de desarrollo de un pensamiento sobre las artes plásticas que permitió la apertura de un camino a los nuevos artistas³⁸, debido en buena medida al impacto de los textos de Paul Westheim, Octavio Paz y Luis Cardoza y Aragón.

En la misma época y desde proyectos generados por el INBA fue que el diseño editorial, paraeditorial y extraeditorial recibió un “gran impulso en el marco del discurso cultural.”³⁹ En ese contexto hizo su aparición el exiliado español Miguel Prieto, quien pronto se convirtió en el diseñador más importante en el campo de la prensa cultural por su destacado trabajo en la revista *Romance*

³² Manuel Felguérez, “La Ruptura 1935-1955”, *op. cit.*, p. 99. Abordaremos un poco más este “mito” en el Capítulo 1 de esta tesis.

³³ *Ídem*.

³⁴ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, 168 p., ils., p. 39.

³⁵ Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 204.

³⁶ *Ibid.*, p. 205.

³⁷ Monsiváis, *op. cit.*, p. 391.

³⁸ Rita Eder, “La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad”, *op. cit.*, p. 47.

³⁹ Luz del Carmen Vilchis Esquivel, *Historia del diseño gráfico en México: 1910-2010*, México, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, 507 p., ils., p. 205.

(1940) y en la publicación que concierne específicamente al presente proyecto: *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. También se convirtió en el encargado de diseño del Departamento de Ediciones del INBA, lo que lo llevó a proyectar boletos, catálogos, libros y programas de mano para la institución, dándole un espíritu gráfico propio. Él fue el maestro más importante de Vicente Rojo, cuya presencia a partir de 1956,⁴⁰ según Carlos Monsiváis, fue esencial en la vida cultural mexicana: “Rojo continúa, amplía y solidifica el camino de Miguel Prieto”,⁴¹ y mediante la aplicación de procedimientos de la vanguardia puso al día la cultura visual, así ayudó a la consolidación del nuevo público de los años sesenta.⁴² Subrayemos en este punto que Vicente Rojo perteneció a la Generación de la Ruptura, y que su cuestionamiento a la escuela mexicana desde el plano artístico era constante. Con las tecnologías de diseño disponibles en su momento⁴³, Rojo insistió en la reproducción semi masiva de los pintores y movimientos artísticos que le importaban, en un afán constante por democratizar la vida cultural.⁴⁴

Estado de la cuestión

El catálogo de la exposición *El diseño antes del diseño* (1991) es uno de los estudios más importantes sobre los antecedentes del diseño gráfico como

⁴⁰ En 1956 muere Miguel Prieto y Vicente Rojo lo releva en sus trabajos de difusión y dirección artística con varias instituciones y particulares, incluyendo la dirección artística de *México en la Cultura*.

⁴¹ Vicente Rojo *et al.*, *Vicente Rojo. Diseño gráfico*, 4a ed., México, El Colegio Nacional, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma de Nuevo León, Ediciones Era, 2014, ils. p. 9.

⁴² *Ibíd.*, p. 10.

⁴³ Vicente Rojo recuerda en entrevista del 2015 los métodos y dificultades que existían en los años cincuenta para reproducir obras de arte en las imprentas mexicanas que se dedicaban a la cultura. Entrevista a Vicente Rojo de Amanda de la Garza, Cuauhtémoc Medina y Marina Garone Gravier, 26 de enero de 2015.

⁴⁴ Rojo, *op. cit.*, p. 11.

disciplina establecida en México. Este libro finaliza con el periodo que aquí buscamos abarcar, la década de los cincuenta, y señala a Miguel Prieto como el diseñador más importante de dichos años en el campo de la prensa cultural. Su trabajo en la revista *Romance* fue un intento por popularizar la cultura, “mediante la abundancia de material visual y el uso del diseño gráfico.”⁴⁵ Cuauhtémoc Medina describe a *México en la Cultura*, la otra publicación en la que trabajó Prieto, como “el más hermoso de los exponentes de la prensa cultural mexicana.”⁴⁶

Los libros dedicados exclusivamente a Miguel Prieto son *Miguel Prieto: Diseño Gráfico* (1990) y *Miguel Prieto. La armonía y la furia* (2008). En el primero de ellos, Fernando Benítez da testimonio de su labor conjunta en *México en la Cultura*, recuerda que “muchas veces él [Prieto] sugería los temas” del suplemento y que “cada número causaba un efecto estético apreciado de los lectores.”⁴⁷ En el mismo libro, Luis Francisco Gallardo ahonda más en lo que llama su labor como “editorialista visual”, dado que él era el responsable de una imagen integral de la publicación y equilibraba el resultado visual con la calidad de los materiales escritos.⁴⁸ Cuando se exalta una vez más en el texto de Gallardo el papel de *México en la Cultura* como modelo fundamental de la prensa cultural de México, se aborda la importancia que significó la conformación del archivo visual que proveía las ilustraciones necesarias a la revista.⁴⁹

En *Miguel Prieto. La armonía y la furia*, la importante aportación relativa a *México en la Cultura* fue realizada por Juana María Perujo quién, en su apartado “Miguel Prieto: identidad vivida”, habla de la edición facsímil de seis volúmenes que Prieto proyectó en el sexto aniversario de la publicación. Esta recopilación iba a contar con “15 000 grabados de obras de arte, monumentos, paisajes, tipos

⁴⁵ Cuauhtémoc Medina Carrillo, *Diseño antes del diseño: Diseño grafico en México, 1920-1960*, estudio, notas y selección de imágenes por Cuauhtémoc Medina, [México], Museo de arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil México, 1991, 123 p, p. 33.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁷ Fernando Benítez *et al.*, *Miguel Prieto: diseño grafico*, México, Era, 2000, 109 p., ils.

⁴⁸ *Ibid.* p. 34.

⁴⁹ *Ibid.* p. 39.

indígenas y personalidades.”⁵⁰ En el apartado específico dedicado al diseño gráfico de *Miguel Prieto. La armonía y la furia* (2008), escrito por Juan Manuel Bonet, hace ya una especie de recopilación de lo que mostraron las diversas portadas de *México en la Cultura*, aunque en este caso la selección representa los números favoritos del autor. Así es como enumera once ediciones de la revista, menciona sus respectivos temas y ofrece imágenes de las portadas.

El libro y exposición *Vicente Rojo: Diseño gráfico* (1ª ed. de 1990) se vincula directamente con *El diseño antes del diseño* (1991), pues funcionó como inspiración para conocer los antecedentes de esa época dorada del diseño gráfico. Carlos Monsiváis hace aseveraciones muy interesantes sobre el diseño de Rojo, refiriéndose a la totalidad de su trabajo. Estas tesis bien pueden aplicarse específicamente a su labor en el periodismo cultural, tales como: el uso de elementos de la vanguardia para poner al día la cultura visual; su labor de organización en el ámbito cultural del tránsito de la vieja a la nueva percepción,⁵¹ su afán por “democratizar la vida cultural”, su “organización de ‘exposiciones’ a través de carteles, portadas de libros, imágenes elegidas para suplementos y revistas”⁵² para aquellos a los que no les era usual frecuentar museos; y cómo esto benefició a varios sectores y fue “factor decisivo en la ubicación de un público más exigente e informado.”⁵³

De forma paralela, el propio Vicente Rojo da su testimonio en este catálogo, y al referirse a *México en la Cultura* habla de los personajes que ahí trabajaban, y nota especialmente a los que escribían sobre arte: Paul Westheim y José Moreno Villa. También explica parcialmente el proceso de creación del suplemento, cuyo diseño “requería una gran rapidez, debía estar listo en cuatro o cinco horas”,⁵⁴ Benítez le iba dando los textos que aprobaba y Rojo los formaba e ilustraba con el “escuálido archivo gráfico” con que contaban. Los dibujos o fotografías se hacían

⁵⁰ Juan Manuel Bonet, *et al.*, *Miguel Prieto, 1907-1956: la armonía y la furia*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, 435 p., ils. p. 57.

⁵¹ Rojo, Vicente, *op. cit.*, p. 11.

⁵² *Ibid.* p. 12.

⁵³ *Ibid.* p. 12.

⁵⁴ *Ibid.* p. 56

entonces en fotograbado. Un breve comentario sobre la línea política del suplemento señala que era *progresista*, dirección opuesta a la conservadora de los editores del diario.

Planteamiento del problema

La historiografía del diseño gráfico en México ha otorgado a las figuras de Miguel Prieto y Vicente Rojo un papel vital en relación a la *vida cultural mexicana* y a su participación en la transformación de la misma. Es por este motivo que la presente tesis busca sumarizar sus esfuerzos en relación directa con el uso del arte aplicado al diseño de las portadas de *México en la Cultura*, suplemento fundado en 1949 por Fernando Benítez y Miguel Prieto. En dicha publicación, fue Miguel Prieto quién en un principio estuvo a cargo de la dirección artística y selección de imágenes; Vicente Rojo tomaría su lugar a partir de 1956. El suplemento se editaba en la Ciudad de México y era en ese lugar geográfico dónde tenía su principal distribución y lectura. Esta afirmación se puede hacer a partir de dos testimonios; en primer lugar por informaciones recabadas por Victor Manuel Camposeco en su libro *México en la Cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*, dónde a partir de una entrevista con Salvador Corro, subdirector de *Proceso* deja claro que “en los años cincuenta los periódicos no pueden haber vendido fuera de la capital un porcentaje mayor de veinte por ciento.”⁵⁵ A su vez, el estudio dedicado a la *Historia de la lectura en México* nos informa que para la misma época únicamente “cierto número de periódicos capitalinos eran leídos y distribuidos por lo menos en algunas capitales de los estados y poblaciones importantes.”⁵⁶ La combinación de estos datos nos permite inferir que el impacto de *México en la Cultura* debió haberse dado primordialmente en la capital del país.

⁵⁵ Víctor Manuel O. Camposeco, *El suplemento México en la cultura (1949-1961): renovación literaria y testimonio crítico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2015, 401 p., p. 46.

⁵⁶ *Historia de la lectura en México: Seminario de historia de la educación en México*, 2ª. ed., México, El Colegio de México, 1997, 383 p., p. 308.

El planteamiento de esta tesis girará en torno al estudio del uso de piezas de arte pictórico en las portadas de *México en la Cultura* para modificar la cultura visual. Si hablamos de una modificación de la cultura visual, nos referimos específicamente a la cultura visual expresada en el periodismo cultural, donde el contexto anterior a *México en la Cultura* es considerado por Carlos Monsiváis como “inerte y descuidado”;⁵⁷ a la par de un estado de las artes gráficas, que se hallaban “en situación ruinosas y con técnicas anticuadas.”⁵⁸ La industria editorial estaba a su vez “alejada de los grandes logros de fines y principios de siglo y sobredeterminada por la escasez de lectores.”⁵⁹ Luis Francisco Gallardo considera por su cuenta que las publicaciones culturales o magazines que hasta ese momento existían en México eran “en lo que a presentación gráfica se refiere, de ínfima calidad.”⁶⁰ Fernando Canales, gerente general de *Novedades* también comentó que los suplementos anteriores a *México en la Cultura* no lograban integrar el arte “como para llegar a la gran masa y ponerse al alcance de mucha gente”.⁶¹

Fernando Benítez, director del suplemento entre 1949 y 1961, comentaba que en esa época “nunca hubo suplementos”, sino magazines que recogían historias de artistas de cine norteamericano y demás “deshechos de la redacción”,⁶² razón por la cuál la importancia que Miguel Prieto daba “a las ilustraciones y cargaba el énfasis en la presentación general de la plana”⁶³ significaron un cambio en la cultura visual. Si bien el trabajo de diseño realizado anteriormente por Miguel Prieto en la revista cultural *Romance* (1940-1941) ha

⁵⁷ Rojo, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁸ *Ídem.*

⁵⁹ *Ídem.*

⁶⁰ Benítez, *Miguel Prieto: diseño grafico, op. cit.* p. 52.

⁶¹ Julia de la Fuente Vidal, *Índice del suplemento México en la cultura y estudio preliminar* (Tesis de licenciatura), México, Universidad Iberoamericana, 1985, p. 142.

⁶² *Ibid.*, p. 147.

⁶³ *Ídem.*

recibido halagos⁶⁴ por su integración gráfica,⁶⁵ *México en la Cultura* contó con mayor presencia debido a “su importancia, su circulación y el hecho de haber aparecido ininterrumpidamente durante un periodo importante”⁶⁶, es decir doce años. Vicente Rojo, al relevar a Prieto en su tarea de director artístico del suplemento y ampliar y solidificar sus enseñanzas,⁶⁷ contribuía a la labor de “fundación de una escuela de diseño gráfico en el campo de los suplementos culturales”.⁶⁸

El término *cultura visual*, por su amplitud y complejidad será definido más adelante en este trabajo. A su vez debe reducirse el trabajo a la utilización de arte pictórico moderno (y al caballete únicamente⁶⁹). Esta decisión obedece tanto a la organización y a la necesaria delimitación del corpus documental, como a la consideración que ese tipo de arte era el más cercano –con respecto a su temporalidad– a los diseñadores y al público del suplemento en esta época.

La información recabada hasta ahora nos permite generar preguntas desde la producción, la recepción y la socialización de la cultura visual:

⁶⁴ Giovanni Troconi, *et al.*, *Diseño gráfico en México, 100 años: 1900-2000*, México, Artes de México UAM, 2010, 463 p., ils., p. 164.

⁶⁵ Ejemplos visuales de las portadas de *Romance* se podrán observar durante el desarrollo de la tesis.

⁶⁶ Camposeco, *op. cit.*, p. 20. Los detalles sobre la circulación e importancia del suplemento serán tema del tercer capítulo de la tesis.

⁶⁷ Rojo, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁸ Camposeco, *op. cit.*, p. 15. La “escuela de diseño” a la que este y otros textos se refieren al hablar de Prieto y Rojo no significa que hayan fundado formalmente una escuela, sino que su labor práctica en el campo del diseño marcó una pauta que seguirían futuros diseñadores. *Cfr. Vicente Rojo. Obra gráfica completa (1969/1990)*, México, Galería Universitaria Aristos, Centro de Investigación y Servicios Museológicos, Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p. 6.

⁶⁹ “Según el soporte de las pinturas, éstas se dividen en pintura mural (...) y pintura al caballete, que agrupa a todas las pinturas realizadas sobre un soporte móvil.” *Cfr. La Enciclopedia*, Obra realizada por Salvat editores, dirección editorial: Francesco Navarro, Madrid, Salvat editores, 2003, vol. 16, p. 12193-12194.

a) ¿Qué tendencias del arte pictórico moderno se mostraron por medio de *México en la Cultura* y de qué artistas eran esas piezas? ¿De qué países eran los artistas representados?

b) ¿Cómo es que la actividad de los diseñadores gráficos del suplemento pretendía modificar la cultura visual mexicana? ¿Cómo es que el diseño gráfico de la publicación determinó una respuesta sensorial determinada de su público?

c) ¿Cómo se llevó a cabo la actualización de la cultura visual por medio del uso del arte en el diseño gráfico? ¿Cómo es que esta actualización se relaciona con la emergencia de un nuevo público? ¿Cuál era el alcance de difusión de la publicación?

Pregunta rectora

¿Cómo determinó el diseño gráfico que se produjo entre 1949 y 1961, un cambio en la cultura visual de la Ciudad de México, a través de la difusión de obras de arte pictórico moderno en las portadas de *México en la Cultura*?

Hipótesis

La introducción del arte pictórico moderno en las portadas de *México en la Cultura* a través del diseño gráfico significó un cambio importante en la cultura visual de la Ciudad de México. La labor de los diseñadores Miguel Prieto y Vicente Rojo, en este sentido fue perspicaz y efectiva, ya que educaban de forma atractiva al público que veía los suplementos culturales en el periódico cada semana. Los diseñadores tenían la intención de que los mexicanos se sensibilizaran con el arte moderno, en una forma más directa que tratando de que asistieran a los museos.⁷⁰

⁷⁰ El único museo de arte moderno que existía en México en 1947 era el Museo Nacional de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes. En su inauguración ese mismo año, Carlos Chávez ofreció un discurso donde dio testimonio de la “deficiente atención prestada por el Estado al desarrollo del arte en México”, denunció el “embodegamiento de las colecciones nacionales” y la “falta de interés al patrimonio artístico en general”. La mayor parte de museos fundados al inicio de siglo se dedicaron a la ciencia, y los museos más importantes en la década de los años cuarenta eran el

Objetivos

Generales:

1) Definir cómo el diseño gráfico de *México en la Cultura* modificó la cultura visual de la Ciudad de México con el uso de arte pictórico moderno.

2) Identificar las obras, artistas y movimientos de arte pictórico moderno representados en reproducciones y empleadas en el diseño de las portadas de *México en la Cultura*.

3) Considerar el posible impacto de ese tipo de “museo cotidiano”.

Particulares:

1) Discernir de qué forma buscaban los diseñadores impactar a la sociedad por medio del uso del arte pictórico moderno en el diseño gráfico.

2) Señalar las posibles repercusiones de la nueva cultura visual en la sociedad mexicana del momento.

Justificación

Los estudios sobre la historia del diseño gráfico en México; específicamente los trabajos de Vilchis Esquivel⁷¹ y Giovanni Troconi *et al.*⁷² dan un panorama general de la disciplina en México en el siglo XX, con apartados específicos para el

Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional de Antropología (en su antigua sede en la calle de Moneda). No sería sino hasta el periodo 1960-1964 en que México se proyectaría de forma fuerte en términos museográficos con la apertura de la Galería de Historia, del nuevo Museo Nacional de Antropología, del Museo de Arte Moderno y del Museo Nacional de Arte (MUNAL). *Cfr.* Miguel Ángel Fernández, *Historia de los museos de México*, México, Promotora de comercialización directa, 1987, 240 p., pp. 184-186.

⁷¹ Vilchis Esquivel, *op. cit.*

⁷² Troconi, *op. cit.*

periodo que nos interesa.⁷³ A su vez, el catálogo de la exposición *El diseño antes del diseño* sienta los antecedentes directos al libro *Vicente Rojo. Diseño gráfico*.⁷⁴ Estos libros ponen un énfasis particular en el trabajo de diseño gráfico que se llevó a cabo en el ámbito cultural por parte cuatro personajes: Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Miguel Prieto y Vicente Rojo.⁷⁵

Sin embargo, consideramos que el tema de la presencia del arte en el diseño gráfico es susceptible de ser abordado con mayor profundidad analizando un estudio de caso, sobre todo para determinar con precisión qué obras pictóricas de artistas modernos fueron utilizadas por el diseño gráfico para comunicar de forma efectiva un mensaje al público por medio de las portadas del suplemento *México en la Cultura*, publicación considerada por varios estudiosos de la cultura, del diseño gráfico y del periodismo cultural como la exponente más importante del género para la época, al crear una especie de “museo en la calle”,⁷⁶ un catálogo de arte accesible al público, que nos permite considerar un efecto de “democratización de la vida cultural”. Cabe destacar que dicha idea se relaciona mucho con la cultura visual, dónde se considera que ésta “aleja nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales como (...) los museos, y la centra en la experiencia visual de la vida cotidiana.”⁷⁷

Consideramos que la recopilación, identificación y descripción de las obras que se reprodujeron en las páginas del suplemento, permitirá discernir la forma en que la presencia del arte pictórico moderno —a través de la difusión periodística

⁷³ “Esplendor del diseño gráfico 1940-1960” y “El diseño gráfico una disciplina académica 1960-1980” en Vilchis, *op. cit.*; “Momentos emblemáticos del oficio 1950-1980” en Troconi, *op. cit.*

⁷⁴ Fruto de sus respectivas exposiciones en el museo Carrillo Gil.

⁷⁵ Medina, *op. cit.*; Troconi, *op. cit.*; Francisco Díaz de León, *Francisco Díaz de León: Museo Colección Blaisten*, trad. María Murgia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial RM, 2010, 157 p.; José Julio Rodríguez, *Francisco Díaz de León, como dibujante, pintor y artista gráfico*, México, Acasim, 1961, ix, 37 p. Más información sobre la labor de diseño de Díaz de León y Fernández Ledesma con relación a nuestro tema se puede encontrar en el cuerpo del texto de la presente tesis.

⁷⁶ Rojo, *op. cit.*, p. 12

⁷⁷ Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, 2ª ed., London, Routledge, 2002, xix, 737 p., ils., p. 25.

cultural— buscaba modificar los gustos del público, y generar una nueva conciencia artística. La interrelación de estos temas podría entonces demostrar las características y efectividad de este “otro tipo de museo”, así como los objetivos específicos de los diseñadores, quienes actuarían como una suerte de “curadores de estas exhibiciones”.

Metodología y materiales

A partir de lo planteado por Peter Burke sobre historia cultural,⁷⁸ podemos insertar un estudio como el que se pretende con esta tesis en dicha corriente historiográfica. Burke plantea que hay varios tipos de historia que se pueden considerar pertenecientes al campo de la historia cultural, entre los cuales menciona dos que nos conciernen especialmente: por una parte está la “historia de la lectura”, teorizada entre otros por Michel de Certeau y que dio un énfasis especial al papel del lector y a sus “usos culturales de los materiales impresos”. En segundo lugar encontramos a la “cultura material”; en este campo fue Donald Francis McKenzie quien en su libro *Bibliografía y sociología de textos* “dio un énfasis a la necesidad de estudiar la forma material de los textos.”⁷⁹ Como el propio McKenzie lo define: se “entiende por *textos* cualquier forma de datos verbales visuales, todo desde la epigrafía hasta las últimas formas de discografía.”⁸⁰ Esto quiere decir que el estudio de la tipografía y el diseño, y la propia disposición del espacio poseen por sí mismos significados. Para ese autor “la apariencia de la página impresa funciona como una serie de señales a los lectores, invitándolos a interpretar el texto de una u otra forma.”⁸¹

Tomando en cuenta lo anterior, el presente trabajo aborda tanto el texto visual⁸² en sí, cómo la forma en que éste se presentó, es decir, su diseño (en este

⁷⁸ Peter Burke, *What Is Cultural History?*, Cambridge, Polity, 2004, 152 p.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 67.

⁸⁰ Donald Francis McKenzie, *Bibliografía y sociología de textos*, trad. de Fernando Bouza, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2005, 143 p., ils., p. 31.

⁸¹ Burke, *What Is Cultural History?*, *op. cit.*, p. 68.

⁸² La definición de este término será abordada en el primer capítulo de la tesis.

caso la tipografía sólo será abordada en términos macrotipográficos), y en la posible recepción por parte de los lectores; abordando así todos los aspectos aquí señalados como pertenecientes a la historia cultural.

Para realizar este trabajo utilizaremos fuentes primarias para poder ver y analizar de forma directa la reproducción y difusión del arte pictórico moderno usado por el diseño gráfico. Evidentemente también formarán parte del proyecto las fuentes historiográficas que se han dedicado a estudiar la historia del diseño gráfico, así como estudios referentes a la cultura visual, al periodismo cultural, al diseño periodístico y a la educación artística. Las fuentes se dividen de la siguiente forma:

A. Fuentes primarias

- Portadas del suplemento cultural *México en la Cultura* de 1949 a 1961 (82 números⁸³)
- Portadas del suplemento cultural *México en la Cultura* de 1962 a 1966 (16 números)
- Entrevistas a Vicente Rojo

B. Fuentes secundarias

⁸³ El número total de números del suplemento entre 1949 y 1961 es de 665. El número de portadas dedicadas al arte moderno pictórico de caballete (o con presencia de él) es de 82. El resto de portadas del suplemento abordaron una variedad enorme de temas, desde otras expresiones de arte pictórico (como el muralismo o arte pictórico de otras épocas), pasando por las demás bellas artes (arquitectura, música, literatura, danza, escultura y cine), llegando hasta temas arqueológicos, políticos, etnológicos o sociológicos. El análisis total de las portadas del suplemento sería una tarea extensa, incluso el único libro dedicado enteramente a *México en la Cultura* (Camposeco, *op. cit.*) trata únicamente el aspecto literario de la publicación. Por el motivo del tema que aborda, el trabajo de Camposeco no se enfoca en la visualidad; pero es evidente que un estudio posterior del diseño y la cultura visual en las portadas dedicadas a la literatura, o a cualquier otra expresión de las bellas artes (o a la política o sociología), nos podría mostrar resultados adicionales e interesantes sobre la forma en que los diseñadores visualizaron y trabajaron otros temas, cuyas expresiones son incluso más difíciles de ilustrar, y por tanto más complicadas de transmitir de forma visual.

- Estudios generales y particulares sobre el diseño gráfico en México (en especial de diseño editorial y de periódicos)
- Estudios sobre diseño periodístico
- Estudios sobre cultura visual
- Estudios sobre periodismo cultural
- Estudios sobre educación artística

Por la importancia de los términos que se utilizarán en este trabajo, el primer capítulo estará dedicado a la definición de los mismos, a partir de la consulta de textos especializados en dichos temas. Los conceptos en cuestión son: cultura visual, diseño gráfico, diseño periodístico, periodismo cultural y “museo cotidiano”.

El segundo capítulo tiene como objetivo determinar específicamente qué obras y de qué artistas y corrientes se difundían por medio de las portadas del suplemento cultural *México en la Cultura*. Para esta tarea se recurrirá a la observación y descripción directa de los números del suplemento en el acervo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La selección de portadas que consultaremos tienen que ver con la presencia de arte pictórico moderno de caballete, tanto internacional como mexicano. A partir de la recopilación de las obras reproducidas en las portadas llevaremos a cabo un análisis que nos permita saber la visibilidad, procedencia y género de los artistas representados, así como los movimientos artísticos con mayor presencia y los temas abordados en las portadas.

El objetivo del tercer capítulo es determinar cómo el diseño gráfico y la difusión y recepción del suplemento pudieron cambiar la cultura visual de los habitantes de la Ciudad de México. Para este efecto analizaremos el diseño de las portadas a partir de estudios específicos sobre elementos del diseño periodístico. Esto nos permitirá entender desde ámbitos concretos la forma de lectura creada por el diseño en la página. Para conocer más sobre la difusión del suplemento buscaremos saber qué sucedió del lado de los creadores, es decir, cuáles eran los objetivos de los diseñadores Miguel Prieto y Vicente Rojo al crear las portadas;

para esto serán de crucial importancia testimonios por parte de Rojo y Fernando Benítez, director del suplemento. También reproduciremos testimonios que hablen sobre la recepción del suplemento por parte del público lector, aunados a datos concretos sobre el tiraje del periódico *Novedades* y su alcance en diversos ámbitos de la vida cotidiana. En este punto trataremos de conectar ideas a partir de textos teóricos sobre la cultura visual con el periodismo cultural, la difusión del arte, y la educación artística.

Tanto el segundo como el tercer capítulo contarán con un análisis comparativo de *México en la Cultura* después de la salida del equipo de Fernando Benítez en diciembre de 1961, esto para corroborar la importancia del énfasis historiográfico que se le ha dado al suplemento en su etapa de 1949 a 1961.

Marco teórico

A partir de la descripción de las fuentes primarias hemos buscado conectar elementos diversos, como la difusión del suplemento, los objetivos de los diseñadores y el análisis propio del diseño gráfico de las portadas en cuestión con los estudios teóricos sobre cultura visual. Sobre todo considerando que el campo de la cultura visual tiene entre sus componentes: a) la apropiación de las imágenes por parte de los receptores, b) está determinada por la tecnología visual a disposición del espectador y c) hay subjetividades de identificación o deseo desde las que observamos e informamos sobre lo que vemos.⁸⁴ De la misma forma tomaremos en cuenta el papel de la cultura visual y las imágenes visuales como instrumento y fuente de propósitos y significados.⁸⁵ A partir de este intercambio podremos determinar de qué forma pudo cambiar la cultura visual de la Ciudad de México gracias al uso del arte moderno pictórico en el diseño gráfico de *México en la Cultura*.

⁸⁴ Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, op. cit., p. 28

⁸⁵ *Ibid.*, p. 96.

I. Conceptos teóricos

Este capítulo contiene de forma resumida y concisa una serie de conceptos teóricos necesarios para la comprensión de la tesis. En primer lugar esclareceremos el término *cultura visual*, seguido por el de *diseño gráfico* ya que ambos están en cierta medida interrelacionados y son el eje que mueve a la investigación. Si bien el mismo Vicente Rojo nos recuerda que el término *diseño gráfico* no se usaba aún cuando inició *México en la Cultura*⁸⁶, y que la designación que tenía “oficialmente” Miguel Prieto era la de tipógrafo y director artístico, todos los textos que estudian a la publicación se refieren a su *diseño gráfico*, con dicha terminología; y por lo tanto seguiremos en esta tesis la misma pauta. En este primer punto recordamos la pregunta rectora de la investigación: ¿Cómo determinó el diseño gráfico un cambio en la cultura visual, a través de la difusión de obras de arte pictórico moderno en las portadas de *México en la Cultura*?

En segundo lugar abordaremos el *diseño periodístico*, que conecta a su vez el concepto de *diseño gráfico* con *periodismo cultural*. A continuación analizaremos el concepto de *periodismo cultural*, dado que este género de periodismo fue el espacio (y el medio) en el cuál se plasmó la clase de diseño gráfico que nos interesa revisar; específicamente en el suplemento cultural *México en la Cultura*.⁸⁷ Por último hablaremos del “museo cotidiano”, un apelativo definido por Jorge B. Rivera, y en general poco utilizado en el contexto de los temas *diseño gráfico*, *cultura visual* y *periodismo cultural*, y por lo mismo el que más curiosidad causó para intentar ser abordado con mayor profundidad.

1.1 Cultura visual

En primer lugar debemos señalar, siguiendo a John A. Walker y Sarah Chaplin, que la expresión “cultura visual” llega a ser fuente de confusión “porque puede

⁸⁶ Rojo, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁷ Cabe mencionar que *los suplementos culturales* entran en la categorización de *periodismo cultural*, como se verá en la segunda sección de este capítulo.

referirse tanto a una disciplina como a un objeto de estudio.”⁸⁸ Los autores proceden a distinguir la disciplina del campo de estudio, al definir a la primera como “Estudios de cultura visual” y a la segunda como “cultura visual”. En este sentido, la cultura visual es explicada como “aquellos objetos materiales, edificios e imágenes, más los medios basados en el tiempo y actuaciones, producidos por el trabajo y la imaginación humana, que sirven para fines estéticos, simbólicos, rituales o ideológicos, y/o para funciones prácticas, y que apelan al sentido de la vista de manera significativa.”⁸⁹ Walker y Chaplin mencionan el uso que autores como Michael Baxandall y Svetlana Alpers han dado a la expresión “cultura visual”, quienes lo consideraron como “un atributo de toda una sociedad o estrato social”.⁹⁰ Alpers, por ejemplo, al estudiar la pintura flamenca del siglo XVII, desarrolló el tema de las habilidades y destrezas de los pintores, pero también tomó en cuenta al público, que habría sido “especialmente consciente de lo visual.”⁹¹ En este contexto, Alpers ve a la cultura visual como parte clave en la vida de la sociedad, al ojo como “un medio clave de autorrepresentación, y la experiencia visual como un modo clave de autoconciencia”.⁹² Esto significa que “existe una relación recíproca entre las culturas de los que hacen y la de los que aprecian imágenes”.⁹³

Según Nicholas Mirzoeff ha surgido una necesidad por interpretar la globalización posmoderna de lo visual como parte de la cultura cotidiana. Este campo —que es mencionado esporádicamente en literatura del siglo XX pero que surge oficialmente a mediados de los años noventa en publicaciones y programas académicos—⁹⁴ se ha denominado *cultura visual* y “se interesa por los

⁸⁸ John A. Walker, Sarah Chaplin, *Una introducción a la cultura visual*, trad. de Àngels Mata, Barcelona, Octaedro, 2002, p. 15. (1ª edición en inglés de 1997).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁹¹ *Ídem.*

⁹² Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, Chicago University Press, London, John Murray, 1983, p. xxv.

⁹³ Walker, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁴ Deborah Cherry, *Art: History: Visual: Culture*, Malden, Massachusetts, 2005, 217 p., ils., p. 3.

acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado, o el placer conectados con la tecnología visual.”⁹⁵ Por *tecnología visual* se entiende “cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta televisión e Internet.”⁹⁶ Kerry Freedman define a la *cultura visual* como “todo lo que los humanos forman y sienten a través de la visión o de la visualización, y que da forma al modo como vivimos nuestras vidas.”⁹⁷

Es de especial importancia para este trabajo considerar que la *cultura visual* como disciplina es una táctica para “estudiar la genealogía, la definición y las funciones de la vida cotidiana posmoderna desde la perspectiva del consumidor”,⁹⁸ es decir, que es “una estructura interpretativa fluida, centrada en la comprensión de la respuesta de los individuos y los grupos a los medios visuales de comunicación.”⁹⁹ Foucault pensaba que la genealogía de la cultura visual necesita ser “estudiada y definida tanto en el periodo moderno como en el posmoderno.”¹⁰⁰

En este sentido, la cultura visual ha sido situada en “la confluencia de la expansión y la respuesta a la historia del arte, la renovación de la historia social del arte, el surgimiento de una nueva historia del arte, el desarrollo de la investigación visual en las universidades británicas de arte y la institucionalización de la historia del diseño.”¹⁰¹ Existe entonces una percepción de la cultura visual como un alejamiento de las antiguas definiciones dadas por la historia del arte, para en su lugar relacionarse con las nuevas formas de arte contemporáneo y conectar con varias expresiones visuales en el ámbito de la vida cotidiana.¹⁰²

⁹⁵ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, trad. de Paula García Segura, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003, ils., p. 19.

⁹⁶ *Ídem.*

⁹⁷ Kerry Freedman, *Enseñar la cultura visual : curriculum, estética y la vida social del arte*, trad. Ángeles Mata, Barcelona, Octaedro, 2006, p. 25.

⁹⁸ Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰¹ Cherry, *op. cit.*, p. 3

¹⁰² *Ibid.*, p. 4

El cambio histórico en los tiempos modernos que generó la necesidad de estudiar la cultura visual tiene mucho que ver con la creciente saturación del campo visual que comenzó desde el siglo XIX y continúa acentuándose hasta nuestros días.¹⁰³ Este fenómeno hizo que la comunicación visual reemplazara a la transmisión oral y afectó las ideas y conductas de la civilización humana.¹⁰⁴ Un avance tecnológico que contribuyó en gran medida a dicha transformación fue la generalización y mejora de las técnicas de impresión, con lo cual se multiplicaron los medios portadores de información visual como revistas o suplementos culturales.¹⁰⁵

Cabe señalar que para adentrarse en los estudios de la cultura visual hay que comprender que las imágenes visuales no son estables, y que “su relación con la realidad externa en los diferentes momentos de la modernidad y posmodernidad es siempre cambiante.”¹⁰⁶ Las imágenes “conlleven información, generan placer o disgusto, influyen estilos, determinan el consumo y median relaciones de poder.”¹⁰⁷ Como consumidores interactuamos “de forma activa con imágenes de los más diversos ámbitos para darle forma a nuestro mundo.”¹⁰⁸

Se considera que uno de los principales cambios generados por la cultura visual es que se centra en lo visual, y lo toma como un lugar en el que se crean y discuten los significados, al tiempo que aleja nuestra atención de “los escenarios de observación estructurados y formales como el cine y los museos”,¹⁰⁹ para centrarla en la experiencia visual de la vida cotidiana. La clase social influye en la forma en que los individuos reaccionan ante la producción cultural, Bordieu

¹⁰³ Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁴ Josef Muller-Brockmann, *Historia de la comunicación visual*, México, Gustavo Gili, 1998, ils., p. 9.

¹⁰⁵ *Ídem*.

¹⁰⁶ Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, op. cit. p. 26.

¹⁰⁷ Irit Rogoff, “Studying Visual Culture” en Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 26.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 25.

argumentaba que la educación y el acceso a la misma generaba un *capital cultural* que reforzaba y fomentaba las distinciones económicas de clase.¹¹⁰

1.2 Diseño gráfico

Müller-Brockmann plantea en 1988 una evolución terminológica que se originó en la ampliación del campo de imágenes con que nos relacionamos de forma cotidiana; esto tuvo como consecuencia que el diseñador podía ahora desplegar su actividad a muchas más modalidades de la información visual.¹¹¹ Fue entonces cuando surgió un nuevo concepto más adecuado para denominar a la *comunicación visual*, conocido a partir de este momento como *diseño gráfico*. La comunicación visual engloba en su sentido más amplio “todas las modalidades de información visual; material impreso, anuncios para la prensa, folletos, catálogos, libros, periódicos, revistas, envases, logotipos, marcas comerciales, carteles, exposiciones, gráficos para cine y televisión, programas audiovisuales, sistemas de signos, ilustraciones científicas, indicadores de aparatos y máquinas y diseño corporativo.”¹¹² A su vez, la comunicación gráfica es “el proceso de transmitir mensajes por medio de imágenes visuales que normalmente están en una superficie plana.”¹¹³ El diseño gráfico, tal como lo conocemos ahora, desarrolló sus elementos esenciales en los años veinte del siglo XX y alcanzó su perfil actual en los años cincuenta, a partir de la influencia de nuevos conocimientos desarrollados en psicología, sociología, lingüística y comercialización.¹¹⁴ Hasta antes de su

¹¹⁰ *Ibíd.* p. 32.

¹¹¹ Müller-Brockmann, *op. cit.*, p. 9.

¹¹² *Ídem.*

¹¹³ Arthur T. Turnbull, Russell N. Baird, *Comunicación gráfica: Tipografía, diagramación, diseño, producción*, México, Trillas, 1986, p. 13.

¹¹⁴ Jorge Frascara, *Diseño gráfico y comunicación*, pról. de Peter Kneebone, 7ª ed., Buenos Aires, Infinito, 2000, 127 p., ils., p. 56.

definición y profesionalización, el diseñador trabajaba bajo el título de artista comercial o director de arte.¹¹⁵

En el caso mexicano, el diseño comenzó también a tomar forma alrededor de los años cincuenta, con la primera muestra de diseño en un museo en 1952, con la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes y su impulso de géneros de diseño editorial en el marco del diseño cultural;¹¹⁶ así como con los primeros pasos para la profesionalización del diseño gráfico entre 1946 y 1959 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la Universidad Iberoamericana.¹¹⁷ Gerardo Kloss Fernández del Castillo señala que en México “no hay una primera escuela de diseño; más bien, hay muchas: la primera en enseñar la gráfica o el diseño, la primera en concebirlo como una profesión, en crear una facultad de diseño, en llamar diseñadores a sus egresados, en llamarse carrera, diseño gráfico o licenciatura.”¹¹⁸

El diseño gráfico se puede definir como “la disciplina proyectual orientada hacia la solución de problemas de comunicación visual que el hombre se plantea en su proceso de adaptación al medio, según sus necesidades”¹¹⁹ y se puede caracterizar como una forma de arte, aunque responda a la intención determinada de la comunicación visual.¹²⁰ Si bien el diseño gráfico identifica a una profesión, también hace referencia a sus resultados, ejecución y función social.¹²¹ El maestro Juan Acha manifiesta en 1988 que “el diseño gráfico se centra en la publicidad y

¹¹⁵ Richard Hollis, *Graphic Design: A Concise History*, London, Thames and Hudson, 2001, 232 p., p. 9.

¹¹⁶ Vilchis, *op. cit.*, p. 206.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 216.

¹¹⁸ Gerardo Kloss Fernández del Castillo, “Las escuelas de diseño gráfico” en Troconi, *op. cit.*, p. 291.

¹¹⁹ Vilchis, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹²¹ Salvador Salas Zamudio / Julián López Huerta, “Evolución del término diseño gráfico” en AA VV., *Reconstrucción del término diseño: memorias del XI Congreso de Académicos de Escuelas de Diseño Gráfico*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, 2003, p. 152.

en la industria editorial.”¹²² Cabe señalar que para el momento histórico del que nos ocupamos (años cincuenta y sesenta del siglo XX), la definición de lo gráfico estaba más ligada al terreno de la escritura y la imprenta que a lo audiovisual o lo digital.¹²³ Para Lupton, el diseñador gráfico es un emisor, productor y comunicador, es el “profesional que mediante un método específico (el diseño) construye mensajes (comunicación), con medios visuales.”¹²⁴ Aunque el término *diseñador gráfico* es la denominación más aceptada, el título más apropiado y descriptivo es *diseñador de comunicación visual*.¹²⁵ Con esta denominación se describe tanto su método (el diseño), su objetivo (la comunicación) y su campo (lo visual).¹²⁶

El proceso de diseño ha sido definido por Victor Papanek como “la planificación y estructuración de cualquier acto dirigido a un fin deseado y previsible.”¹²⁷ Jorge Torres Ríos observa al diseño como “un tipo de comunicación que recurre al canal visual a través de medios que proponen un espacio y una relación entre autor y lector.”¹²⁸ Se considera que todo acto de diseñar “trata de expresar, exteriorizar, pronunciar una idea a través de un sistema externo de signos en constante transformación colocándose en zona de interpretación.”¹²⁹

Uno de los términos esenciales que ayudan a comprender lo diseñado es el *texto visual*; que como tal conforma una unidad de comunicación “que no se ocupa del signo aislado sino que lo concibe como un todo estructurado y coherente, compuesto por signos”¹³⁰ y que incluye las intenciones comunicativas del diseño.

¹²² *Ibíd.*, p. 156.

¹²³ *Ibíd.*, p. 153.

¹²⁴ Fernando Suárez Carballo, *Fundamentos del diseño periodístico: claves para interpretar el lenguaje visual del diario*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, p. 59.

¹²⁵ Frascara, *op. cit.*, p. 21.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 21.

¹²⁷ Yves Zimmerman, “El arte es arte, el diseño es diseño” en Calvera, Anna (ed.), *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 69.

¹²⁸ Jorge Torres Ríos, “Diseño: un enfoque hermenéutico” en *Reconstrucción del término diseño...*, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 37.

¹³⁰ Vilchis, *op. cit.*, p. 20.

Los elementos de dicho diseño están articulados y fijos, de forma que son indiscernibles.¹³¹ El texto visual se puede entender entonces como “el mensaje gráfico fijado en un soporte impreso que produce la expresión visual.”¹³² Al hablar de texto visual, la noción de *discurso* entra en juego. Desde el discurso se puede entender el texto en ámbitos de análisis, los cuales están ligados a las condiciones de intencionalidad.¹³³ La intención está inmersa tanto en la conciencia del emisor externo (o sea, el cliente, el cual hace la demanda del diseño), como en la conciencia de quien decide el qué y el cómo se va a decir; y su materialización como texto visual.¹³⁴

La comunicación gráfica incluye también una tipología de discursos visuales de acuerdo con su contenido. La modalidad que concierne al presente trabajo es la del discurso educativo o cultural, en el cual la imagen diseñada se enfoca en una labor didáctica que puede ser parte de la enseñanza *formal* o de la *no formal*. La enseñanza no formal es la no escolarizada e incluye todas las vertientes de aprendizaje: “familia, calle, medios, impresos, medios audiovisuales, etc.”¹³⁵

1.3 Diseño periodístico

La modalidad del suplemento cultural aparece inscrita en trabajos sobre diseño periodístico, ya que forma parte de la prensa diaria aunque su periodicidad sea diferente a la de la publicación a la que acompaña.¹³⁶ El diseño periodístico se define como “la técnica que permite determinar la situación de un conjunto de elementos impresos (textos e ilustraciones) y no impresos (blancos) sobre la superficie de un espacio gráfico (página) con el fin de estructurar, jerarquizar y

¹³¹ *Ídem.*

¹³² *Ídem.*

¹³³ *Ídem.*

¹³⁴ *Ídem.*

¹³⁵ *Ídem.*

¹³⁶ Los suplementos aparecen habitualmente cada semana. Para estudios dónde se incluyen los suplementos en trabajos sobre diseño periodístico Cfr. Jesús Canga Larequi, *El diseño periodístico en prensa diaria: normas básicas*, Barcelona, Bosch Comunicación, 1994, p. 165.

facilitar la legibilidad de las informaciones periodísticas.”¹³⁷ El diseño periodístico en prensa diaria constituye una particular rama del diseño gráfico y, como tal, “supone una precisión de esta actividad, concebida como la traducción e interpretación de determinados mensajes desde el plano formal, dentro de un entramado semántico, cultural y sígnico.”¹³⁸ La tarea fundamental del diseño periodístico en publicaciones impresas consiste en “la traducción de las noticias en mensajes ópticos, de cara a reforzar su impacto visual y facilitar su lectura, dentro de un contexto marcado por la denominada *cultura visual*”.¹³⁹ El área de incidencia de este tipo de diseño “actúa directamente en el plano de la forma: la forma de presentar unos mensajes.”¹⁴⁰

Martín Aguado afirma que el diseño periodístico “trasciende al diseño gráfico y tiene una autonomía propia”;¹⁴¹ al tiempo que utiliza códigos propios: “el texto, la imagen, el color; una estrategia propia —la compaginación— y produce unos efectos sociales específicos —la información de actualidad.”¹⁴² Entre los rasgos fundamentales del diseño periodístico se encuentran: su clara dependencia del medio (esto es, las publicaciones de prensa diaria); su propósito fundamental, que está dirigido a “optimizar la comunicación del mensaje, potenciar su percepción y comprensión”;¹⁴³ y la evidente concepción del diario como un elemento estético de creciente importancia.¹⁴⁴ Es necesario que las publicaciones tengan un concepto gráfico atrayente con personalidad editorial que represente al medio.¹⁴⁵

La redefinición del diseño de periódicos ha sido fechada a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando el diseño de información comenzó a

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 26.

¹³⁸ Suárez Carballo, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁴⁰ *Ídem.*

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 25.

¹⁴² *Ídem.*

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁴⁴ *Ídem.*

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 42.

experimentar la influencia de una creciente *cultura visual* y en que la industria empezó a percibirlo como una necesidad.¹⁴⁶ Para Norbert Küpper, el diseño periodístico, en tanto que diseño de información, debe ser un medio para potenciar la lectura del mensaje.¹⁴⁷ Esto significa que los periódicos deben ofrecer “junto a la calidad de una buena información, un magnífico diseño.”¹⁴⁸

1.4 Periodismo cultural

En palabras de Jorge B. Rivera, el periodismo cultural es:

una zona muy compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o divulgatorios los terrenos de las ‘bellas artes’, las corrientes de pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación estamental.¹⁴⁹

Ivan Tubau lo define como “la forma de conocer y difundir los productos culturales de una sociedad a través de los medios de comunicación.”¹⁵⁰ Para Humberto Musacchio en el periodismo cultural “se halla el testimonio de la evolución intelectual y artística de un país”,¹⁵¹ y la costumbre ha legitimado la expresión para referirse al periodismo que ofrece “información, análisis, reflexión y crítica sobre las manifestaciones intelectuales y artísticas, que incluye frecuentemente muestras de creación literaria así como reproducciones de obra plástica.”¹⁵²

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴⁹ Jorge B. Rivera, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 19.

¹⁵⁰ Iván Tubau, *Teoría y práctica del periodismo cultural*, Barcelona, Ate, 1982, p. 11.

¹⁵¹ Humberto Musacchio, *México : 200 años de periodismo cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, : ils., v.1, p. 9.

¹⁵² *Ibid.*, p. 11.

El periodista cultural debe hacer accesible el capital artístico a quienes no tienen los códigos, la formación intelectual ni la sensibilidad necesarios para asimilarlo.¹⁵³ Para lograr su tarea de hacer comprender, el periodismo cultural debe utilizar un lenguaje conmovedor y seductor para que los receptores se interesen por la belleza, invitando a la gente a ir hacia la cultura. El periodista es un mediador, un intermediario entre el creador de ideas y el receptor.¹⁵⁴ Dado que busca tanto informar como formar, necesita estimular la curiosidad del lector y ampliar sus conocimientos.¹⁵⁵ Divulgar sobre arte es considerada una de las responsabilidades más arriesgadas para los profesionales de la información ya que requiere una formación especializada, apoyada en conocimientos respectivos a la historia del arte.¹⁵⁶

El campo del periodismo cultural es amplio y permite considerar como tal “a una revista literaria de pequeña circulación, el suplemento de un diario de tirada masiva, una publicación académica altamente especializada, etc.”¹⁵⁷ Esto significa que la naturaleza de los públicos no define qué es el periodismo cultural; éstos pueden ser “amplios o restringidos, especializados o profanos.”¹⁵⁸ Lo que sí es necesario es que la sección o publicación cultural esté bien organizada, “con medios propios, reporteros y especialistas, así como una nómina de colaboradores permanentes.”¹⁵⁹

Se puede considerar que dentro del periodismo cultural hay sin embargo, una diferencia con respecto a su influencia en el medio en el que circula; dónde es posible que un sector llegue a influir la configuración de ideas y el gusto público de una época; o bien se limite a “reproducir sus modos sin aportar elementos genuinamente originales o contradictorios.”¹⁶⁰ Cuando los medios son grandes —

¹⁵³ Francisco Rodríguez Pastoriza, *Periodismo cultural*, Madrid, Síntesis, 2006, 235 p., ils. p. 13.

¹⁵⁴ Tubau, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁶ Rodríguez Pastoriza, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁷ Rivera, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁹ Tubau, Iván, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁰ Rivera, *op. cit.*, p. 21.

por sus dimensiones, tiradas y circuitos de distribución— es más fácil que estos generen tendencias destinadas a amplios sectores de consumo. Los medios pequeños tienden a seleccionar y profundizar campos sobre los que después “operarán los medios comerciales de gran formato.”¹⁶¹

El caso específico de este trabajo debe concentrarse en la modalidad de los *suplementos culturales* (ya que *México en la Cultura* fue uno). Estos son parte de un diario (*Novedades*, en nuestro caso), y aparecen habitualmente cada semana. Los suplementos parten de la idea de una “departamentalización del diario en secciones fijas con unidad temática y continuidad temporal”¹⁶² y que al estar separados del resto del periódico, “permiten dar más información y ofrecen un espacio específico para la crítica, la reflexión y el análisis.”¹⁶³ Canga Larequi habla de los suplementos dominicales que “empezaron siendo un simple reclamo visual”¹⁶⁴ y terminaron por ser auténticas revistas que hacen competencia a otras publicaciones periódicas. Se ha asegurado que las secciones especiales son “elementos básicos para la atracción de nuevos lectores y el mantenimiento de los existentes, ya que brindan superespecialización temática.”¹⁶⁵

Para elaborar la información cultural existen varios factores posibles que hacen que los hechos informativos sean considerados para ser publicados; estos pueden incluir: interés informativo, actualidad, reactualización, novedad, rareza, utilidad, conflictividad, entretenimiento o disponibilidad.¹⁶⁶

1.5 “Museo cotidiano”

La expresión “Museo cotidiano”, como se busca abordar en el contexto de este trabajo —relacionado con los términos *diseño gráfico*, *cultura visual* y *periodismo cultural*—, no tiene en realidad gran difusión ni es sujeto de libros o artículos sobre

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶² *Ibid.*, p. 92.

¹⁶³ Tubau, *op. cit.*, p. 37

¹⁶⁴ Canga Larequi, *op. cit.*, p. 166.

¹⁶⁵ *Ídem.*

¹⁶⁶ Rodríguez Pastoriza, *op. cit.*, p. 81-84.

el tema. Se pueden hallar trabajos sobre *arte público* pero estos se encaminan hacia las vertientes de las artes (esculturas, instalaciones o performances) mostradas en espacios públicos,¹⁶⁷ sin tomar en cuenta las expresiones específicas donde el arte es el mensaje del diseño gráfico llevado a los puestos de periódicos. Sin embargo, el término (o las aproximaciones a éste) se encuentra ocasionalmente en algunos textos consultados para este trabajo,¹⁶⁸ y fue en cierto sentido el elemento que definió la tesis, ya que conecta los conceptos *diseño gráfico* y *cultura visual* alrededor del tema del arte plástico como tal, y del papel didáctico que éste toma al tener al *periodismo cultural* como medio. A continuación se busca esclarecer esta conexión a partir de la fugaz aparición del término en los textos relacionados a los temas que nos conciernen.

Nuestra revisión en textos sobre diseño gráfico ofrece tan sólo atisbos que nos acercan al *museo cotidiano*. Aquí se muestra, sin gran detalle ni contexto de las obras referidas, aquello que nos habla someramente de expresiones encaminadas a difundir el arte en las calles de la ciudad de México.¹⁶⁹ En primer lugar está el trabajo de los carteles de la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública y de la Galería de exhibiciones del Palacio de Bellas Artes,¹⁷⁰ utilizados para difundir las exhibiciones en los muros de la ciudad en los años veinte y treinta del siglo XX. Estos fueron saludados por Antonio Acevedo y Escobedo como “arte en la esquina”.¹⁷¹ La revista *Romance*¹⁷² sería en los años

¹⁶⁷ Ver por ejemplo *The practice of public art*, Cameron Cartiere (ed.), New York, Routledge, 2008, xi, 272 p., ils.; Whybrow, Nicolas, *Art and the city*, London, I.B. Tauris, 2011, xv, 198 p., ils.

¹⁶⁸ Las referencias provienen de *Revista de Revistas*, 5 de febrero de 1933; Medina Carrillo, *op. cit.*; Benítez *et al.*, *op. cit.*; Rojo *et al.*, *op. cit.*; y Jorge B. Rivera, *op. cit.*

¹⁶⁹ Los trabajos referidos en este párrafo recibirán más atención en los capítulos siguientes.

¹⁷⁰ Trabajos de Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma, respectivamente.

¹⁷¹ Antonio Acevedo Escobedo, “Arte en la esquina”, *Revista de Revistas*, 5 de febrero de 1933. Si bien el tema de los carteles no entra específicamente en el campo del diseño gráfico difundido en un puesto de periódicos, el término utilizado por Antonio Acevedo nos parece muy conveniente, aún más porque el trabajo al que se refería Acevedo ya ha sido estudiado como antecedente para la labor de los diseñadores gráficos de *México en la Cultura* (Miguel Prieto y Vicente Rojo). *Cfr.* Medina Carrillo, *op. cit.*

¹⁷² Proyecto de Miguel Prieto.

cuarenta un “primer intento de llevar la entonces llamada alta cultura a los puestos de periódicos”.¹⁷³ La labor del diseñador gráfico Vicente Rojo en carteles, libros y suplementos sería considerada por Carlos Monsiváis como una serie de “exposiciones” organizadas para ser vistas por quienes no frecuentaban los museos en los años cincuenta y sesenta.¹⁷⁴

En relación con el caso específico de la modalidad de periodismo que fue *México en la Cultura*, Jorge B. Rivera explica en su libro *El periodismo cultural* que los circuitos visuales plásticos y fotográficos utilizados en los suplementos culturales los convirtieron en “una suerte de auténtico ‘museo’ cotidiano”¹⁷⁵ dónde se puede rastrear tanto la labor de artistas e ilustradores, como los enormes archivos iconográficos en ellos plasmados, y que terminan siendo un registro de la actividad cultural de un país a través de los años.

Otro acercamiento vital a la idea del “museo cotidiano” puede encontrarse en el texto *El museo imaginario* de André Malraux¹⁷⁶, quién teoriza sobre un cambio en la percepción del arte que inició a partir de la generalización del acto de fotografiar y difundir obras de arte en medios impresos. Malraux explica que la reproducción modificó el diálogo que tienen las nuevas obras maestras con “el museo establecido en la memoria”¹⁷⁷; es decir, con los conocimientos sobre arte con que cada individuo cuenta, en los que se sitúan *los Grandes Muertos*, o grandes artistas del pasado. Así, en el nuevo modelo, cuando se crea “un álbum que reúne toda la obra de un pintor, se genera un mundo cerrado: sus pinturas no se comparan más que con sus otras pinturas.”¹⁷⁸ A su vez, “todo acercamiento de un gran número de obras de un mismo estilo crea las obras maestras de ese estilo, porque nos obliga a entender su sentido particular.”¹⁷⁹ Si se da el caso de

¹⁷³ Benítez, *op. cit.*, p. 52.

¹⁷⁴ Rojo, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁵ Rivera, *op. cit.*, p. 167.

¹⁷⁶ André Malraux, *Las voces del silencio: visión del arte*, trad. de Damián C. Bayón y Elva de Loizaga, Buenos Aires, Emece, 1965, 665 p.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁸ *Ídem.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

una reproducción en blanco y negro, esto “acerca los objetos que representa, por poco emparentados que estén, pues han perdido el color, la materia y las dimensiones.”¹⁸⁰ Malraux también enfatiza el viraje perceptivo que trae consigo la reproducción en serie, que “amplía nuestro conocimiento aunque no satisfaga nuestra contemplación”, al tiempo que afirma que “la historia del arte desde hace cien años, es la historia de lo que es fotografiable.”¹⁸¹

Las definiciones explicadas brevemente en este capítulo nos permiten entrar con el bagaje necesario a la investigación desarrollada en esta tesis. A grandes rasgos la información presentada se puede resumir en varios puntos, haciendo notar cómo éstos corresponden a la problemática que nos incumbe:

- En la cultura visual el consumidor busca información en la tecnología visual. (En nuestro caso la tecnología visual es el suplemento cultural.)
- La cultura visual es todo lo que los humanos forman y sienten a través de la visión. (El suplemento cultural es un producto visual humano y es percibido por el consumidor a través de la visión.)
- El diseño gráfico soluciona los problemas de la comunicación visual. (El suplemento suplía una necesidad de comunicación visual: llevar información cultural a la gente y hacerlo de un modo bello y atractivo para generar interés.)
- El texto visual es un mensaje gráfico fijado a un soporte impreso que produce la expresión visual. (El suplemento cultural es un texto visual.)
- Uno de los discursos visuales de la comunicación gráfica es el educativo o cultural, que puede ser formal o no formal. (El suplemento cultural busca educar, y lo hace de manera no formal ya que no pertenece a un sistema escolarizado, sino a los medios de comunicación.)
- La cultura visual se centra en la experiencia visual de la vida cotidiana. (La aparición del suplemento en un diario que se vende y lee en cualquier lugar de la ciudad, lo convierte en parte de la experiencia cotidiana. Al

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 28.

concentrarnos en la difusión del arte pictórico por medio del suplemento, entra en juego la noción de éste como *museo cotidiano*.)

II. Presencia del arte pictórico moderno en *México en la Cultura*

Para entender la difusión del arte que llevaron a cabo los diseñadores gráficos por medio del periodismo cultural, tenemos que conocer a los personajes más prominentes dedicados a dicha labor en México, así como a sus antecesores inmediatos. La labor de estos precursores en el ámbito cultural dejó una importante influencia que debió marcar a los diseñadores posteriores.¹⁸²

En primer lugar es vital la presencia de movimientos como *el estridentismo* desde momentos tempranos como los años veinte del siglo XX. Las publicaciones de este movimiento “trajeron a México los gustos de las vanguardias artísticas europeas.”¹⁸³ Un ejemplo de este tipo de publicación fue la revista *Irradiador* publicada por primera vez en 1923, en un esfuerzo colaborativo entre Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas. Únicamente tuvo tres números, pero en sus portadas (e interiores) figuraban obras de arte. Así, en la portada del primer número se reprodujo *El Restorán* del propio Revueltas; en la del segundo un panel de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública; y en los interiores “reproducciones de obras de Edward Weston, Guillermo Ruiz o Leopoldo Méndez.”¹⁸⁴

¹⁸² Así lo especula Cuauhtémoc Medina tras el recuento que hace en el catálogo *Diseño antes del diseño: Diseño grafico en México, op. cit.*, p. 37.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁴ Tatiana Flores, *Mexico's Revolutionary Avant-gardes: From Estridentismo to ¡30-30!*, New Haven, Yale University Press, 2013, xii, 348 p., ils. p. 131.



Imagen 1: Revista *Irradiador*. Núm 1. Fuente:

<https://viejoslibrosviejos.files.wordpress.com/2015/03/irradiador-revista-de-vanguardia-1.jpg>

La colaboración de los estridentistas también estuvo presente en la sección “Diorama estridentista” durante los primeros meses de 1924¹⁸⁵ en el periódico *El Universal Ilustrado*, donde se compilaban poemas e imágenes de artistas de México, América Latina, Estados Unidos y Europa, tales como David Alfaro Siqueiros, Norah Borges o Walt Kuhn;¹⁸⁶ o en la revista *Horizonte*, donde llegaban a aparecer hasta ocho colaboraciones artísticas por número. En este caso, las reproducciones de obras de arte eran enviadas por los artistas mismos a su

¹⁸⁵ Jorge Cardiel Herrera, *El movimiento estridentista en la red del arte vanguardista y en el espacio social mexicano* (Tesis de maestría), México, Centro de Cultura Casa Lamm, 2013, p. 125.

¹⁸⁶ Flores, *op. cit.*, p. 139.

director, Germán List Arzubide, y no se usaban tanto para ilustrar reportajes de arte, sino más bien como parte de un lenguaje visual de la publicación.¹⁸⁷

En un siguiente momento y ampliamente reconocidos por múltiples estudios sobre el tema,¹⁸⁸ encontramos a los personajes Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma. La labor de diseño que efectuaron durante los años treinta hace que esa década sea considerada como “uno de los capítulos esenciales de la introducción del arte de vanguardia a nuestro país.”¹⁸⁹

Un ejemplo de este impacto para la transferencia de las ideas de vanguardia es su trabajo en la revista de artes plásticas *Forma*, proyecto de Fernández Ledesma, la cual estaba “magníficamente ilustrada” con arte de todos los medios, y que buscaba mostrar una continuidad entre el arte del pasado, folclórico y popular con la producción contemporánea.¹⁹⁰

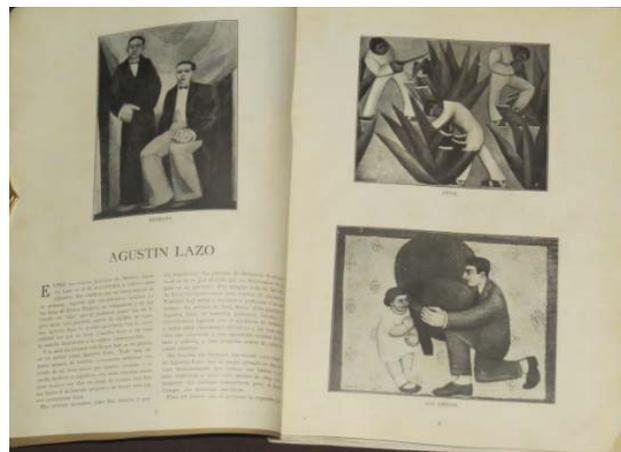


Imagen 2: *Forma. Revista de Artes Plásticas. Núm. 1*. Fuente: http://antiques.gift/forma-revista-de-artes-plasticas-1_5116785.html#

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 215.

¹⁸⁸ Medina, *op. cit.*; Troconi, *op. cit.*; Díaz de León, *op. cit.*; José Julio Rodríguez, *op. cit.* La labor de Francisco Díaz de León en diseño para periodismo cultural estuvo reducida a las publicaciones *Mexican Art & Life* y *DYN*, que a pesar de ser editadas en México eran hechas para un público extranjero (la primera se publicaba en inglés y tenía fuertes tintes turísticos, la segunda en inglés y francés, se difundía únicamente en Nueva York y París).

¹⁸⁹ Medina, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁰ Flores, *op. cit.*, p. 167.

Para las décadas de los años cuarenta y cincuenta, se ha considerado como el diseñador más importante en el campo de la prensa cultural al exiliado español Miguel Prieto.¹⁹¹ Su aportación a la difusión de arte por este medio inició con la revista *Romance*, “primer intento de llevar la entonces llamada alta cultura a los puestos de periódicos”;¹⁹² y continuó con publicaciones como *Ultramar* y *Nuestro Tiempo*.



Imagen 3: Reproducción de la primera página, del número 1 de la revista *Romance*, editada por EDIAPSA. (México, D. F., 19 de febrero de 1940).

Fuente: http://www.cervantesvirtual.com/portales/academia_mexicana_de_la_lengua/obra-visor-din/retazos-de-vida-de-un-obstinado-aprendiz-de-editor-librero-e-impresor--0/html/ff90be0a-82b1-11df-ac7-002185ce6064_2.html

¹⁹¹ Medina, *op. cit.* p. 32.

¹⁹² Benítez, *op. cit.*, p. 52.

Hacia finales de los años cuarenta, Prieto estaba al tanto de publicaciones culturales de otros países latinoamericanos, como los suplementos culturales de *La Prensa* y *La Nación* de Argentina o *El Tiempo* en Colombia; y eventualmente, en colaboración con Fernando Benítez (quién también tenía experiencia de trabajo en suplementos culturales con la *Revista Mexicana de Cultura*, inspirada por cierto en *Romance*¹⁹³) fraguaron el suplemento *México en la Cultura* en el periódico *Novedades*. En su primer número expusieron su criterio editorial y prometieron mostrar las más relevantes manifestaciones de la cultura en México y en el extranjero: “lo mexicano con trascendencia universal y lo universal que fecunde lo mexicano.”¹⁹⁴ La política editorial consistió, según Benítez, en publicar en cada número los mejores materiales de que dispusieran; esto los obligó a mantener una excelencia durante la vida del suplemento.¹⁹⁵ Miguel Prieto como director artístico disponía de las imágenes y fotos que se publicaban con un “sentido inigualable del gusto”.¹⁹⁶ En la monografía sobre Prieto, Juana María Perujo llama al suplemento una “fuente indispensable para estudiar la cultura que se hacía y se promovía en México en los años cincuentas.”¹⁹⁷ Si bien *Novedades* entraba en la categoría de diario conservador, “el suplemento mantuvo una línea política (*progresista*, se decía entonces) totalmente opuesta a la de sus editores.”¹⁹⁸

La conformación del archivo visual que proveía las ilustraciones necesarias al suplemento fue un proceso arduo y agotador, mas increíblemente redituable, pues permitió que se mostrara una gran gama temática y documental en todos los números del suplemento.¹⁹⁹ En *Miguel Prieto. La armonía y la furia* hay información más detallada relacionada a este archivo visual. En este libro se habla de la edición facsimilar de seis volúmenes que Prieto proyectó en el sexto aniversario de la publicación. Esta recopilación iba a contar con “15 000 grabados

¹⁹³ De la Fuente, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹⁶ Medina, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁷ Bonet, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹⁸ Rojo, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹⁹ Benítez, *op. cit.*, p. 39.

de obras de arte, monumentos, paisajes, tipos indígenas y personalidades, que, aún ahora constituiría un notable acervo cultural”;²⁰⁰ esto nos da una idea del tamaño del archivo con que contaban, y por consiguiente de las “armas” que tenían para educar visualmente al público lector.

Miguel Prieto fue a su vez el maestro más importante de Vicente Rojo, a quién convirtió en su principal ayudante en la dirección artística de *México en la Cultura*. En 1956 murió Miguel Prieto y Rojo lo relevó en sus cargos. Con mejores tecnologías a las que usó Prieto, aunque aún bastante anticuadas para el momento,²⁰¹ Rojo eligió y reiteró en la reproducción semi masiva a los pintores y movimientos artísticos que le importaban,²⁰² y tuvo como inspiraciones gráficas a la revista *Du* de Zurich y las obras del catalán Giralt Miracle.²⁰³ Al dar su testimonio sobre *México en la Cultura*, Rojo habla de sus dificultades para trabajar con el “escuálido archivo gráfico”²⁰⁴ a disposición de la publicación; así como la técnica usada de reproducción en la impresión: fotograbado.

Si nos aproximamos a la información sobre la técnica de fotograbado sabremos que en la impresión tipográfica las ilustraciones se hacen con planchas o grabados, pudiendo hacerse esto a partir de un original producido por el fotograbador, o bien con reproducciones de estos originales.²⁰⁵ La clase de

²⁰⁰ Bonet, *et al.*, *op. cit.*, p. 57.

²⁰¹ Así lo señala Vicente Rojo en entrevista del 2015, al señalar las dificultades que se tenía en los años cincuenta para reproducir obras de arte en las imprentas mexicanas que se dedicaban a la cultura. Entrevista a Vicente Rojo de Amanda de la Garza, Cuauhtémoc Medina y Marina Garone Gravier, 26 de enero de 2015.

²⁰² Rojo, *op. cit.*, (Texto introductorio de Carlos Monsiváis). Más adelante en el mismo libro, el propio Rojo describe su labor en el suplemento como “formación e ilustración” de los textos que Fernando Benítez le daba y aprobaba. Para saber que artistas y movimientos importaban a Rojo, serán de gran utilidad los apartados “Visibilidad de artistas” y “Movimientos artísticos representados”, que encontraremos más adelante en el presente capítulo.

²⁰³ Marina Garone Gravier, “Rojo: un camino del diseño a la edición” en *Vicente Rojo: escrito/pintado*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2015, p. 89.

²⁰⁴ Rojo, *op. cit.*, p. 56.

²⁰⁵ Randolph Karch, *Manual de artes gráficas*, México, Trillas, 1992, 434 p.

fotograbado que se debió utilizar en el caso del suplemento *México en la Cultura* fue el grabado de medias tintas, que permite reproducir los matices intermedios de gris o “medias tintas” de un original policromo. La impresión con tinta negra para la reproducción efectúa entonces centenares de diminutos puntos que forman la imagen reproducida.

Para observar el resultado de las reproducciones por medio de fotograbado, damos un ejemplo de una obra de Pablo Picasso, que apareció en el número 318 del suplemento, mostrando una copia del original y una en fotograbado:



Imagen 4: Pablo Picasso, *Pesca nocturna en Antibes*, 1939 (Fuente: pinterest.com)



Imagen 5: Pablo Picasso, *Pesca nocturna en Antibes*. Reproducción en *México en la cultura*, núm. 318, 24 de abril de 1955, p. 1, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Cabe señalar la relevancia que debió tener el impacto visual al observar una obra reproducida en medias tintas; este punto, así como el de lo relacionado al encuadre de las obras, se abordarán con mayor profundidad en el capítulo tercero, dedicado al diseño gráfico y a la cultura visual.

Los estudios sobre diseño gráfico en México hacen un corte tajante en 1961 con respecto a la relevancia de *México en la Cultura*, esto debido al despido de Fernando Benítez como director del mismo a fines de ese año (a raíz de problemas de tinte político con los dueños del periódico). La expulsión provocó que todo su equipo de colaboradores renunciara en solidaridad con él. En palabras de Benítez a partir de este momento “el suplemento se convirtió en una basura, un suplemento que nadie leía.”²⁰⁶

A partir de la breve información presentada hasta aquí, mostraremos los datos recavados sobre las obras y los artistas modernos (pintores de caballete) representados en las portadas de *México en la Cultura* entre 1949 y 1961, con

²⁰⁶ Fernando Benítez, “Promover, alterar, descubrir. Fernando Benítez y Henrique González Casanova hablan de los suplementos culturales” en *Revista de la Universidad de México*, volumen XXXIII, números 2 y 3, octubre-noviembre de 1978.

breves notas respectivas a los primeros cinco años después de la salida de Benítez y su equipo, para corroborar sus declaraciones sobre el declive del suplemento.

2.1 Artistas y sus obras

Antes de entrar en esta sección, cabe hacer una aclaración con respecto a que se entiende por el término *modernism*. Según *The Dictionary Of Art*, se define como:

Term applied to the invention and the effective pursuit of artistic strategies that seek not just close but essential connections to the powerful forces of social *modernity*. The responses of modernists to modernity range from triumphal celebration to agonized condemnation and differ in mode from direct picturing of the impacts of modernization to extreme renovations of purely artistic assumptions and practice.²⁰⁷

En la definición dada por este diccionario se hace un rápido recorrido histórico de todos aquellos movimientos artísticos que en su momento fueron identificados con el término *modernist*: desde el realismo crítico de Courbet, la introducción de la *estética del espectáculo* en el arte hecha por Manet y la crítica de arte de Charles Baudelaire en los años cincuenta y sesenta del siglo XIX; pasando por las tendencias Art Nouveau de fines de ese siglo o las afirmaciones de los artistas de la Secesión en Alemania. Para el nuevo siglo, una explosión de innovaciones artísticas conformarían al *modernism*: fauvismo y cubismo que a su vez inspiraron al futurismo, suprematismo, constructivismo, dadaísmo “y muchos otros”. Hubo aún tendencias subsecuentes como el surrealismo y el abstraccionismo (que de acuerdo a la definición, sólo comenzó a recibir ese nombre más comúnmente en los años sesenta). En general:

²⁰⁷ Jane Turner (ed.), *The Dictionary Of Art*, New York, Grove's Dictionaries, 1996, v. 21, p. 775.

These artists passed from drastic transformations of tradition to fundamental interrogations of art itself. Such extreme reflexivity, emphasizing negative criticism of the conventional and pursued by these artists usually working in groups, constitutes the avant-garde within modernism.²⁰⁸

Para el caso del arte mexicano el término *modernismo* conlleva algunas dificultades con respecto a su definición, con diversos autores que han expresado opiniones distintas sobre el tema.²⁰⁹ Para la presente tesis consideramos vitales las ideas escritas por Fausto Ramírez en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*,²¹⁰ quién establece el arranque de la modernidad en el Porfiriato y lo ve como un proceso continuo entre “el primer modernismo de carácter fundamentalmente urbano” y el modernismo nacionalista, sin pensar en un corte tajante causado por la Revolución, que otros autores sí ven.

Issa Ma. Benítez expone en el libro *Hacia otra historia del arte en México* la falta de claridad que existe en el caso mexicano para diferenciar al arte moderno del arte de vanguardia, ya que para explicar las categorías estéticas y los momentos históricos se ha recurrido a la creación de dicotomías, donde se opone por ejemplo lo nacional con lo internacional, o al muralismo con la ruptura. Benítez retoma dos escritos fundacionales, de Juan José Tablada y de Anita Brenner, que explican el origen historiográfico de la “modernización” del arte en México, y donde básicamente se presenta al movimiento muralista como el “punto cero de nuestra modernidad”.²¹¹ Este discurso se consolidó historiográficamente gracias al surgimiento de la *Ruptura*, que “en lugar de plantearse como parte de un proceso

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 776.

²⁰⁹ Un breve recuento sobre la discusión se puede encontrar en el texto “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en Rita Eder, (coord.), *El Arte en México: autores, temas, problemas*, México, CONACULTA, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Fondo de Cultura Económica, 2001, 389 p.

²¹⁰ Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, 477 p.

²¹¹ Issa Ma. Benítez Dueñas, “Introducción” en *Hacia otra historia del arte en México: Disolvencias 1960-2000*, México, CONACULTA, 2001, p. 14.

propriadamente histórico se asume como un corte radical, como el pase de entrada del arte mexicano a la añorada vanguardia histórica”²¹²; dicha visión ha tenido como consecuencia un tratamiento poco objetivo de la historia del arte mexicano del siglo XX, pues “se exaltan más las coincidencias que los desfases de nuestra producción plástica con el resto del arte occidental, mientras que los relativos atrasos o destiempos se van justificando mediante contextualizaciones históricas, políticas o sociales.”²¹³

En consideración de lo anterior, presentaremos un análisis cuantitativo de lo encontrado en *México en la Cultura*, de lo que se desprenden varias líneas de indagación (Las listas completas se pueden encontrar en los anexos de esta tesis.)

Categorías de análisis

Las categorías que nos interesa revisar a nivel cuantitativo, para de ellas derivar algunos comentarios cualitativos, son

- Visibilidad de artistas. Tomaremos como punto de partida número y frecuencia de imágenes por artista en portada, es decir: qué artistas aparecieron en más ocasiones en portada, con cuántas imágenes, cuánta prominencia con respecto al total de la página se les dedicó, así como saber si hubo reutilización de imágenes.
- Procedencia de los artistas. Aquí se hará notar la nacionalidad de los artistas representados.
- Género de los artistas. Un balance entre cuánta obra de hombres o de mujeres apareció en las portadas del suplemento.

²¹² *Ídem.*

²¹³ *Ídem.*

2.1.1 Visibilidad de artistas

Un primer tipo de análisis realizado es el que muestra qué artistas estuvieron representados en un mayor número de portadas del suplemento mediante la reproducción de sus obras. De un total de 82 portadas analizadas encontramos las obras de José Clemente Orozco en once ocasiones, seguido por David Alfaro Siqueiros en nueve, Rufino Tamayo en ocho, Pablo Picasso en siete, Diego Rivera en seis, Marc Chagall y Paul Klee en cuatro cada uno.²¹⁴

Sin embargo, es interesante notar que la presencia de un artista en muchas portadas no significa necesariamente que dichas portadas estuvieran repletas de reproducciones de sus obras. Tomo el caso de Orozco por ejemplo, cuya obra aparece en once portadas y sin embargo, en ocho de ellas se reprodujo únicamente una obra. En estos casos la temática de la portada influía en la forma de abordar el trabajo de los artistas, y como tal será el sujeto de la tercera parte de este capítulo.

Por su parte existen los números del suplemento que dedicaban todas las imágenes presentes en la página a un solo artista, lo que era común cuando el artículo principal hablara únicamente de dicho personaje. Ejemplo de esto son los

²¹⁴ La lista de artistas que aparecen en tres portadas ya es más amplia y consta de obra de Francisco Goitia, Henri Rousseau, Dr. Atl, Georges Rouault, Edgard Degas, Claude Monet, José Chávez Morado, Miguel Prieto, Carlos Orozco Romero, Vincent Van Gogh y Carlos Mérida. En el grupo de aparición en dos portadas hallamos a Oskar Kokoschka, Edouard Manet, Camille Pissarro, Antonio Rodríguez Luna, José Reyes Meza, Jorge González Camarena, Juan Soriano, Georges Braque, Raúl Anguiano, Frida Kahlo, Vicente Rojo, Alberto Gironella, Pedro Coronel y Leonora Carrington. Los artistas que sólo aparecen en una portada durante el periodo analizado son Henri de Toulouse-Lautrec, Rosa Covarrubias, Georges Seurat, Paul Signac, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Arturo Souto, Paul Gauguin, Guillermo Meza, Alfredo Zalce, Manuel Rodríguez Lozano, Jesús Guerrero Galván, Isabela Villaseñor, Gustave Courbet, Fantin Latour, Joaquín Peinado, Trinidad Osorio, Juan O’Gorman, Joan Miró, Giorgio de Chirico, Maurice Utrillo, Ben Shahn, Pierre Bonnard, Francisco de Goya, José Luis Cuevas, Renato Guttuso, Ghitta Caserman, Salvador Dalí, Max Aub (como Jusep Torres Campalans), Paul Cezanne, Georges Grosz, Max Ernst, James Ensor, Francis Picabia, Vlady, Lilia Carrillo y Jean Dubuffet.

números dedicados a Monet, dónde se reprodujeron 11 de sus obras, o de Chagall, dónde se ilustró con 8 imágenes.

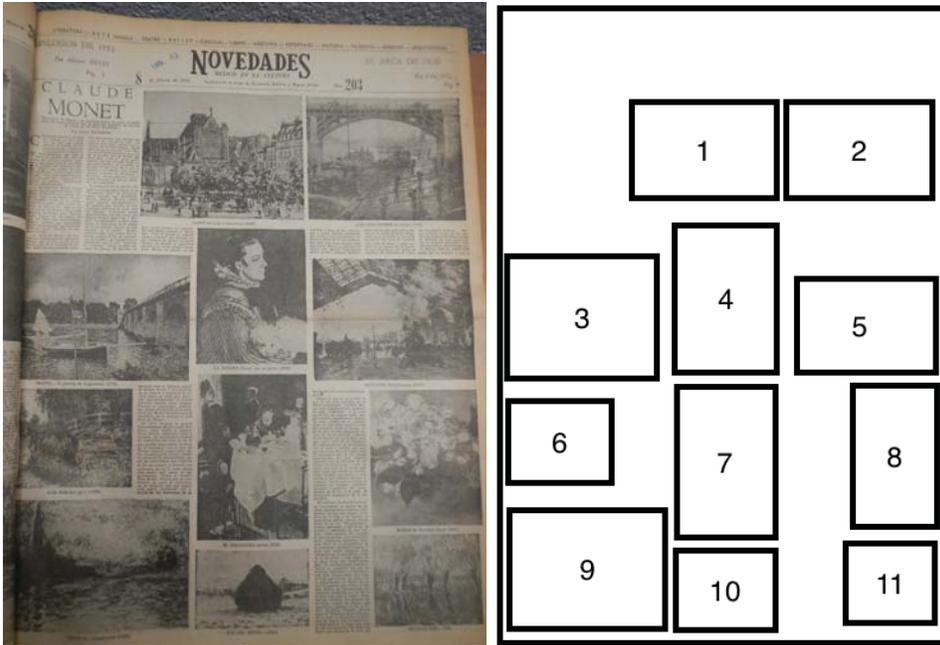


Imagen 6: Portada dedicada a Claude Monet. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 203, 8 de febrero de 1953. Instituto de Investigaciones Estéticas.

Esquema 1: Portada dedicada a Claude Monet. Todas las reproducciones son de obras hechas por Monet. 1. *Saint Germain L'Auxerrois* 2. *Los cargadores de carbón* 3. *El puente de Argenteuil* 4. *La señora Monet con su perro* 5. *Estación Saint-Lazare* 6. *Los iris del agua* 7. *El desayuno* 8. *Rosas de Navidad* 9. *Venecia – Crepúsculo* 10. *Fin del estío* 11. *Inundación*

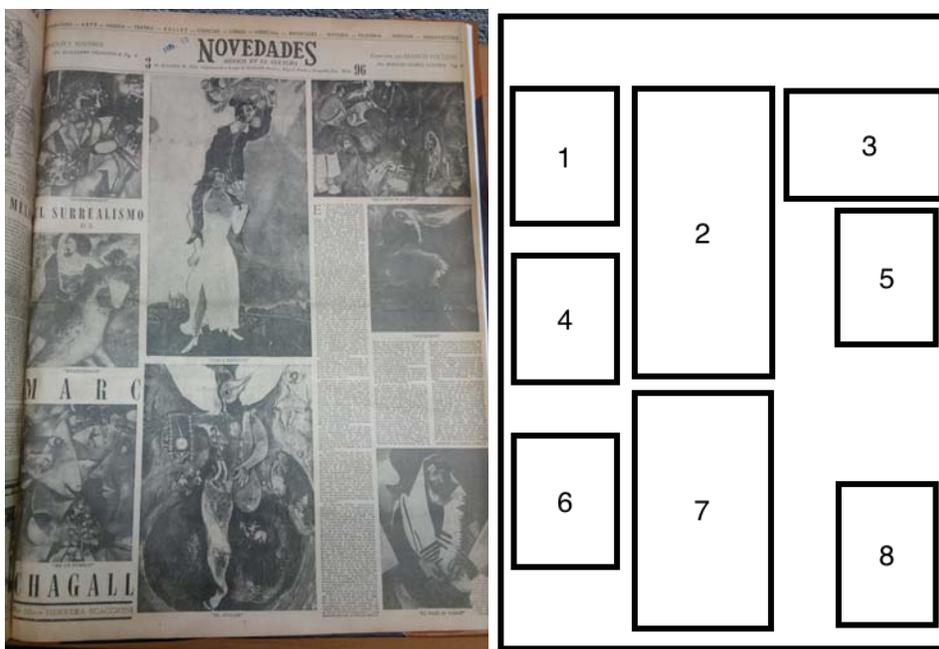


Imagen 7: Portada dedicada a Marc Chagall. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 96, 3 de diciembre de 1950. Instituto de Investigaciones Estéticas.

Esquema 2: Portada dedicada a Marc Chagall. Todas las reproducciones son de obras hechas por Chagall. 1. *Autorretrato* 2. *Doble retrato* 3. *La caída de un ángel* 4. *Enamorados* 5. *Nocturno* 6. *En un pueblo* 7. *El juglar* 8. *El rabí de Vitebsk*.

Si tomamos en cuenta los números que ofrecieron obras de un sólo artista en la página principal²¹⁵ podemos advertir qué artistas tuvieron más difusión en la publicación.²¹⁶ Con dos portadas dedicadas enteramente a ellos encontramos a:

Marc Chagall, David Alfaro Siqueiros, Pablo Picasso, Frida Kahlo²¹⁷
Miguel Prieto,²¹⁸

²¹⁵ Para ser consideradas, las portadas deben contener representaciones de arte pictórico de caballete del artista en cuestión.

²¹⁶ Si se coteja esta información en forma directa con el anexo que lista la presencia de artistas por suplemento puede no haber una correspondencia. Esto se debe a que en dicha lista aparece, por poner un ejemplo, que en el número 470 hay siete obras de Picasso y de ningún otro artista. En este caso el artículo referente a Picasso comparte la portada con un artículo sobre cine, acompañado por una fotografía de la actriz Kitty de Hoyos. Naturalmente esto hace que la portada ya no se pueda considerar dedicada exclusivamente a Picasso.

Y con una portada monotemática por artista a:

Georges Braque, Jean Dubuffet, Claude Monet, Oscar Kokoschka, Francisco Goitia, Diego Rivera, Henri Rousseau, Rufino Tamayo, Dr. Atl, Georges Rouault, Ben Shahn, Arturo Souto, Maurice Utrillo.

Hubo otra serie de artistas que aparecieron con secciones dedicadas a ellos en las portadas, pero compartiendo la página con temáticas ajenas al arte. En esos casos se les dedicaba una fracción que podía ir desde la mitad hasta un quinto del área de impresión de la primera plana.²¹⁹

Se pueden hacer notar también los resultados respectivos al mayor número de obras reproducidas por artista que aparecieron en las portadas. En este conteo aparece a la cabeza Picasso con 29 reproducciones en total, seguido por Tamayo con 18, Chagall con 17, Orozco con 16, Siqueiros, Rouault y Monet con 14 cada uno, Kahlo y Rivera con 12 cada uno, Kokoschka con 9, Klee, Rousseau y Shahn con 8 cada uno, Goitia, Degas y Souto con 7 cada uno, Dr. Atl y Prieto con 6 cada uno, Mérida con 5, Rodríguez Luna, Van Gogh, Coronel y Chávez Morado con 4 cada uno. De los cuarenta y siete artistas restantes aparecerían únicamente 3 reproducciones o menos.²²⁰

²¹⁷ Las únicas dos veces que su obra apareció en la portadas, éstas fueron dedicadas por completo a ella.

²¹⁸ Una de ellas fue el número dedicado a él tras su muerte. Este número incluía aparte de dos de sus obras como pintor, tres reproducciones de números anteriores del suplemento, para resaltar su importante labor como diseñador gráfico del mismo.

²¹⁹ En esta situación tenemos a los que ocuparon media página en determinada ocasión: Orozco (en tres ocasiones), Chagall, Grosz, Rivera, Tamayo y Coronel. Con un tercio de portada a Peinado, Bonnard, Rouault, Tamayo, Dr. Atl, Orozco, Van Gogh, Rojo, Carrington y Ensor. Con una presencia en un cuarto o un quinto del área de portada a Rivera, Ernst y Mérida.

²²⁰ Braque, Peinado, Rojo y Carrington con tres reproducciones cada uno; seguidos por Anguiano, Aub, Gironella, Manet, Pissarro, Reyes Meza, González Camarena, Goya y Soriano con dos cada uno. Los artistas con una sola obra reproducida fueron Courbet, Latour, Osorio, O'Gorman, Miró, de Chirico, Utrillo, Bonnard, Cuevas, Guttuso, Casserman, Dalí, Cezanne, Grosz, Ernst, Toulouse-Lautrec, Covarrubias, Seurat, Signac, Renoir, Sisley, Gauguin, Meza, Zalce, Rodríguez Lozano, Guerrero Galván, Villaseñor, Ensor, Picabia, Vlady, Carrillo y Dubuffet.

Al ver este último conteo puede surgir una duda relacionada con la posible reutilización de imágenes reproducidas de un mismo artista para diferentes portadas donde éstos aparecieran. Sin embargo, estos casos son pocos y se reducen a únicamente ocho (curiosamente en cinco de estos casos el título a pie de imagen era distinto, a pesar de que la imagen fuera la misma). Las reproducciones reutilizadas fueron de Orozco, Kokoschka, Rousseau, Tamayo, Prieto y, con tres obras repetidas, Chagall.

Como parte del ejercicio comparativo para observar el cambio que sufrió el suplemento tras la salida del equipo de Fernando Benítez, consultamos también las portadas en el periodo 1962-1966, dónde únicamente se reprodujeron obras de quince artistas²²¹ en dieciséis portadas, con un raquíto total de tan sólo veintiún reproducciones de obras (el artista más representado en este período sería Siqueiros con tres reproducciones en total, en tres portadas diferentes; seguido por Orozco, Ignacio Beteta y Renoir, con dos reproducciones en dos portadas diferentes cada uno).

2.1.2 Procedencia de los artistas

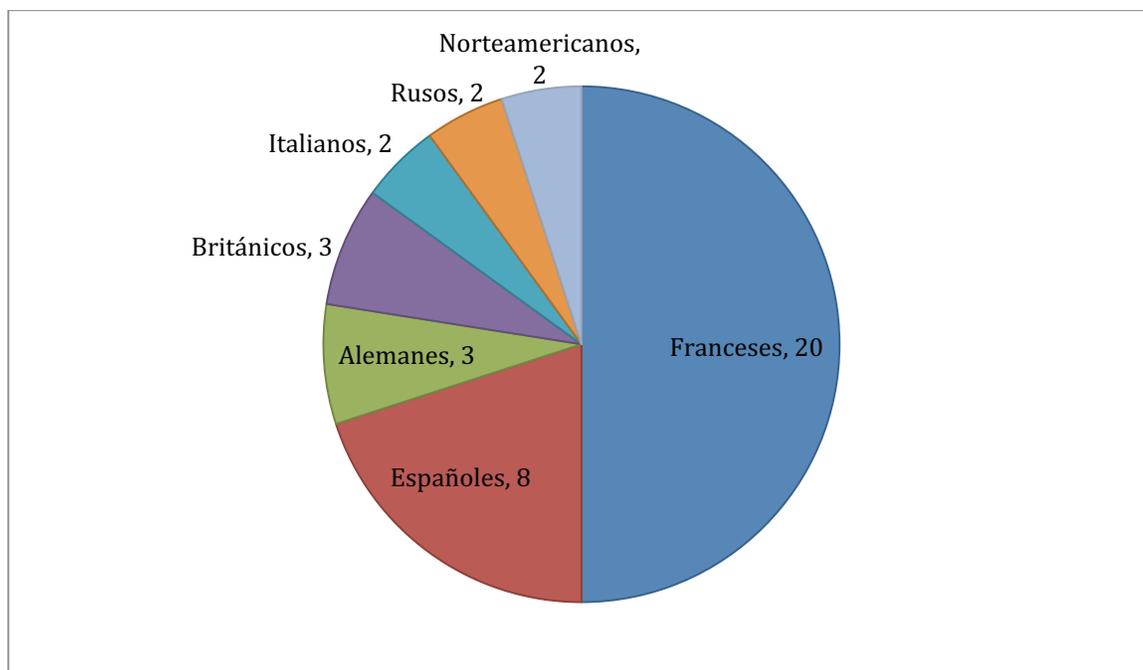
El listado general nos da también un gran total de 68 artistas representados en 82 portadas del suplemento, de los cuales 25 son mexicanos y 43 son extranjeros, aunque de éstos últimos, ocho vivieron y realizaron gran parte de su obra en México.²²² Esto nos muestra un balance bastante justo entre producción nacional y extranjera.

Un conteo por nacionalidad de los artistas extranjeros arroja una mayoría de franceses (18), seguido por españoles (7), alemanes (2) e italianos (2). De los siguientes cinco países únicamente hubo un artista por país representado: Gran Bretaña, Canadá, Holanda, Bélgica y Guatemala. De la misma forma encontramos nueve artistas con más de una nacionalidad: suizo-alemán, ruso-francés,

²²¹ Estos fueron José Clemente Orozco, Manuel Felguérez, Juan O’Gorman, Juan B. Meana, Ignacio Beteta, Joaquín Martínez Navarrete, Pierre-Auguste Renoir, Eugene Delacroix, Edgard Degas, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Giuseppe Capogrossi, Dr. Atl, José Chávez Morado y Georges Seurat.

²²² Cuatro de ellos adquirirían también la nacionalidad mexicana.

austriaco-británico, americana-mexicana, danés-francés, lituano-americano, español-mexicano, británica-mexicana y ruso-mexicano.



Gráfica 1: Procedencia de los artistas extranjeros. (Se muestran las nacionalidades con dos o más representantes.)²²³

La clara tendencia eurocéntrica en el caso de los artistas extranjeros puede ser un reflejo del monopolio existente en la historia del arte, que ha tenido siempre visiones centradas en Occidente y ha marginalizado al arte hecho en las antiguas posesiones coloniales europeas.²²⁴ Históricamente se ha pensado que la influencia artística fluye de los centros (Europa y Estados Unidos) hacia la periferia; y la predominancia historiográfica de este tipo hace natural que la mirada desde México busque ahí los referentes universales del arte, ya sea como guía,

²²³ Para los casos de artistas con doble nacionalidad se contabilizó cada nacionalidad de forma individual.

²²⁴ Catherine King (ed.), *Views of Difference: Different Views of Art*, New Haven: Yale University Press, 1999, p. 11.

como aprobación o comparación.²²⁵ El caso de las portadas de *México en la Cultura* resalta en este sentido por la poca presencia de artistas norteamericanos, en contraste con su preferencia por artistas del viejo continente. Una posible explicación a esta tendencia puede delinearse a partir de la tesis central de Serge Guilbaut en su libro *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. En dicho trabajo, Guilbaut plantea que “el éxito sin precedentes de la vanguardia norteamericana no se debió sólo a consideraciones estéticas y estilísticas (...) sino también, y aún más, a la resonancia ideológica del movimiento”,²²⁶ ideología que “coincidía con bastante exactitud con la ideología que llegó a hacerse dominante en la vida política norteamericana”²²⁷ después de 1948. En esta línea de pensamiento, los Estados Unidos de Norteamérica buscaron convertirse en “la nueva capital de la cultura occidental”²²⁸ tras la Segunda Guerra Mundial, para lo cual “había una necesidad apremiante de crear un arte que fuera fuerte y viril para sustituir al arte de París”²²⁹. El resultado fue un arte que, desde la mirada de los críticos norteamericanos “era el primero del mundo”²³⁰ y cuyo uso en Europa “como arma propagandística se hizo estridente y agresivo a partir de 1951.”²³¹

Por lo tanto, consideramos probable que la respuesta de *México en la Cultura* de no mostrar de forma prominente en sus portadas a la vanguardia norteamericana, haya sido una reacción política contra la fuerte carga ideológica de valores estadounidenses e imperialismo cultural de esta corriente artística. De esta manera, la publicación se alineaba con el eurocentrismo, que en este

²²⁵ Incluso si se retoman un poco los problemas relativos a la definición de la modernidad en México para el caso del nacionalismo cultural, se habla de la actitud ambivalente que tuvieron los artistas con respecto a las vanguardias europeas y norteamericanas. *Cfr. Eder, op. cit.* p. 349.

²²⁶ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, trad. de María Rosa López González, Madrid, Mondadori, 1990, 342 p., p. 14.

²²⁷ *Ibid.*, p. 16.

²²⁸ *Ibid.*, p. 75.

²²⁹ *Ibid.*, p. 155.

²³⁰ *Ibid.*, p. 215.

²³¹ *Ibid.*, p. 259.

momento intentaba luchar por mantener su hegemonía cultural en el mundo occidental.

Para el periodo 1962-1966 los artistas representados fueron en su mayoría mexicanos (10), seguidos por franceses (4) y un italiano. Si bien la tendencia cambia con respecto al periodo anterior, al haber el doble de mexicanos que de extranjeros, lo más sobresaliente sigue siendo el gran declive en la cantidad de artistas reproducidos en las portadas.

2.1.3 Género de los artistas

A su vez, un conteo por género de los artistas arroja un contraste abismal entre hombres y mujeres, contando con la presencia de tan sólo seis mujeres, contra sesenta y dos hombres. Esta diferencia no debe resultar tan extraña si conocemos los antecedentes femeninos en las artes plásticas, dónde hasta el siglo XIX la participación de las mujeres en este campo estuvo condicionada a las características específicas de la división del trabajo por sexos; y dónde ya entrado el siglo XX las artistas aún debieron luchar para hacerse de un lugar en el mundo del arte que tenía (y sigue teniendo) claras desventajas sociales.²³² También se ha hecho evidente que los estudios sobre arte y cultura visual en el periodo posrevolucionario en México no han prestado la suficiente atención a la conexión que existe entre la representación del género y las relaciones de poder.²³³

Por su parte, los quince artistas presentes en el periodo 1962-1966 todos fueron hombres.

Balance general de visibilidad

La interrelación de los resultados presentados hasta ahora muestra a grandes rasgos que trece artistas (hombres todos) tuvieron una presencia predominante en

²³² Gladys Villegas Morales, *Semblanza de una genealogía: artistas plásticas en el periodo posrevolucionario*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, ils., p. 25.

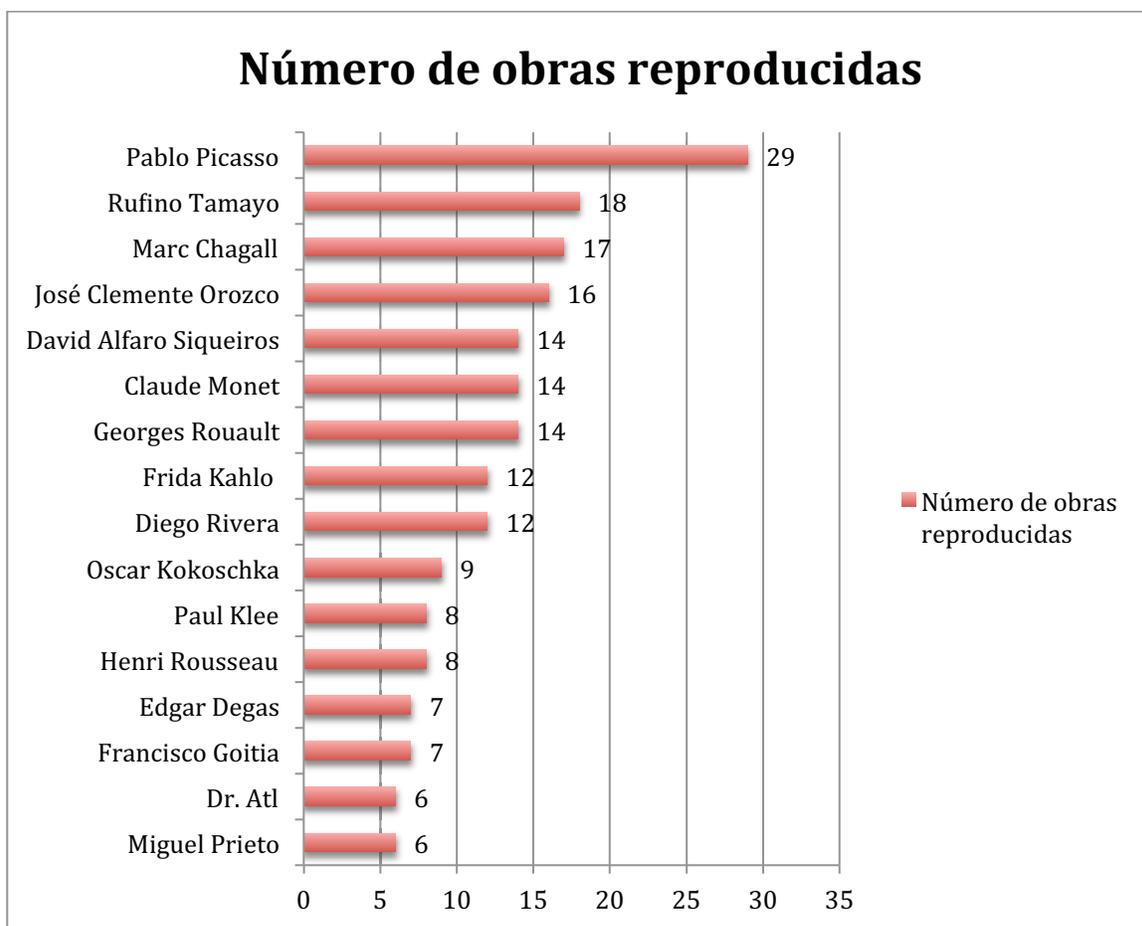
²³³ Adriana Zavala, *Becoming Modern, Becoming Tradition: Women, Gender and Representation in Mexican Art*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 2010, p. 12.

las portadas a través del periodo estudiado. Para determinar esto se buscó que los artistas estuvieran en los rangos más altos de las primeras tres clasificaciones presentadas en la tabla 1:

Artista	Número de portadas en las que apareció su obra	Área en portada que se le dedicó (el artista apareciendo como tema)	Número total de obras reproducidas	Presencia de obras repetidas	Nacionalidad
David Alfaro Siqueiros	9	2 portadas completas	14	No	Mexicana
Marc Chagall	4	2 portadas completas y media	17	Sí (3)	Rusa-francesa
Dr. Atl	3	1 portada completa y un tercio	6	No	Mexicana
Francisco Goitia	3	1 portada completa	7	No	Mexicana
Paul Klee	4	No apareció como tema	8	No	Suiza-alemana
Claude Monet	3	1 portada completa	14	No	Francesa
José Clemente Orozco	11	3 medias portadas y un tercio	16	Sí (1)	Mexicana
Pablo Picasso	7	2 portadas completas	29	No	Española
Miguel Prieto	3	2 portadas completas	6	Sí (1)	Española
Diego Rivera	6	1 portada completa, media portada y un cuarto	12	No	Mexicana
Georges Rouault	3	1 portada completa y un tercio	14	No	Francesa
Henri Rousseau	3	1 portada completa	8	Sí (1)	Francesa
Rufino Tamayo	8	1 portada completa, media portada y un tercio	18	Sí (1)	Mexicana

Tabla 1: Artistas con presencia predominante en las portadas de *México en la Cultura*.

A continuación se encuentra la Gráfica 2, que nos ayuda a observar a los artistas con mayor visibilidad en términos de número de obras reproducidas. En ella se muestran los artistas con seis o más obras reproducidas y podemos notar que se repiten la mayor parte de los artistas que aparecen en la Tabla 1. Aparecen tres artistas que no hemos colocado en dicha tabla: Edgar Degas, Frida Kahlo y Oscar Kokoschka. La razón de la omisión se debe a que dichos artistas no cumplen con el valor mínimo establecido en el criterio de la Tabla 1 “número de portadas en las que apareció su obra”; siendo en los tres casos únicamente de dos.



Gráfica 2: Artistas con mayor número de obras reproducidas en *México en la Cultura*.

Representación del arte mexicano (corrientes y escuelas)

La Tabla 1 pone en evidencia la recurrencia de los “tres grandes”²³⁴ del arte mexicano: Rivera, Orozco y Siqueiros, íconos de la Escuela Mexicana de Pintura y del movimiento muralista. Los acompaña Rufino Tamayo, artista disconforme a los anteriores por su tratamiento superficial de lo “mexicano”²³⁵ y que se “alejó del naturalismo en que la escuela iba cayendo.”²³⁶ En menor medida, la presencia mexicana estuvo también representada por el Dr. Atl, maestro de los “tres grandes” ya mencionados; y con Francisco Goitia, artista considerado *sui géneris* por haberse mantenido al margen de la corriente pictórica oficial de su tiempo (es decir, la misma Escuela Mexicana de Pintura), ya que no realizó pintura mural de propaganda política y declinó invitaciones a trabajar con Orozco y Siqueiros.²³⁷

Ya que hemos mencionado a la Escuela Mexicana en este apartado, cabe señalar que aunque esta abarca tanto “el expresionismo de Siqueiros y Orozco, como el primitivismo de Rivera”²³⁸; al observar la totalidad de la producción artística de los años veinte, treinta y cuarenta, sería complicado definir en que consistió exactamente. Y “sin embargo, la escuela mexicana existió y se mantuvo dentro de los parámetros mucho más amplios de lo que sus propios seguidores reconocían. Como toda concepción del arte, se trató de una convención adoptada por un grupo dentro de nuestra sociedad.”²³⁹

El abanico de artistas nacionales que predominaron en las portadas nos comunica que si bien era necesario mostrar el arte de la Escuela Mexicana,

²³⁴ Recordemos en este punto que “el mito” o la frase de “los tres grandes” se originó de forma posterior a 1945 como “una referencia a los tres grandes señores vencedores de la Segunda Guerra Mundial: Stalin, Churchill y Roosevelt.” La oficialización de dicho título generó, según Manuel Felguérez, un sentimiento de inferioridad en los demás artistas que propició la decadencia de la Escuela Mexicana de Pintura. *Cfr.* Felguérez, “La Ruptura 1935-1955”, *op. cit.*, p. 99.

²³⁵ Corredor-Matheos, J., *Tamayo*, Barcelona, Ediciones Poligrafía, 1987, 128 p., ils. p. 8.

²³⁶ Manrique, *op. cit.*, p. 25.

²³⁷ Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia: total*, 2ª ed. corregida y aumentada, México, UNAM, 1987, p. 171.

²³⁸ Manuel Felguérez, “La Ruptura 1935-1955”, *op. cit.*, p. 100.

²³⁹ *Ídem.*

probablemente por su gran prestigio y fama, también era importante darle un espacio a aquellos pintores de larga trayectoria que se mantuvieron alejados de dicha corriente, como fue el caso de Goitia y Tamayo. El caso de Tamayo es notable, pues constituyó un importante referente alrededor del cual “cerraron filas” los jóvenes inconformes de la generación de la Ruptura.²⁴⁰

Representación del arte europeo (corrientes y escuelas)

Entre los artistas extranjeros más reproducidos encontramos a Rousseau, artista autodidacta francés cuyo arte “espontáneo, sincero y puro, abrió puertas en la historia del arte”²⁴¹ por significar la lucha contra el arte académico. Picasso a su vez, “dejó marca en todas las vertientes del arte contemporáneo”,²⁴² pues a pesar de un momento cubista fundamental, fue ecléctico y “absorbió elementos surrealistas y abstraccionistas”²⁴³. Georges Rouault, por su parte, fue un notable pintor social en sus primeros años de actividad y fue exponente de un expresionismo que resulta vital “para entender la polémica antipositivista de comienzos de siglo”.²⁴⁴ Adicionalmente, Claude Monet, pintor con un estilo único que lo convierte en figura clave para entender el impresionismo;²⁴⁵ Chagall, figura prominente de la *École de Paris*, quién “se mantuvo en la línea del arte figurativo a pesar de haber absorbido ideas del cubismo y fauvismo”;²⁴⁶ y Paul Klee, uno de los artistas expresionistas más influyentes del temprano siglo XX²⁴⁷, originalmente asociado al grupo *Der Blaue Reiter*. Finalmente está la presencia recurrente de

²⁴⁰ Manrique, *op. cit.*, p. 24.

²⁴¹ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. de Giannina de Collado, La Habana, Union, 1967, 479 p., ils., p. 65.

²⁴² *Ibid.*, p. 221.

²⁴³ *Ibid.*, p. 224.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 83.

²⁴⁵ Laura Auricchio, “Claude Monet (1840-1926)” in *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000-. http://www.metmuseum.org/toah/hd/cmon/hd_cmon.htm (October 2004). Recuperado el: 19/11/16

²⁴⁶ <http://www.theartstory.org/artist-chagall-marc.htm> Recuperado el: 19/11/16

²⁴⁷ <http://www.theartstory.org/artist-klee-paul.htm> Recuperado el: 19/11/16

Miguel Prieto, que es fácil de entender cuando conocemos su labor como director artístico del suplemento, y sobre todo por el homenaje que se le dedicó tras su muerte, cuando tenía tan sólo 49 años.

La gama predominante de artistas internacionales nos muestra a exponentes de diversas corrientes: cubismo, surrealismo, abstraccionismo, impresionismo, fauvismo, expresionismo; al tiempo que representa a artistas de amplio reconocimiento en la historia del arte, sobre todo a pioneros y a notables referentes en el terreno de las vanguardias artísticas. La selección indica un interés por varias expresiones y soluciones artísticas a través de distintos momentos en la historia del arte moderno. En el siguiente apartado analizaremos de forma más evidente y completa el tema de los movimientos artísticos reproducidos.

2.2 Movimientos artísticos representados

Con respecto a los movimientos artísticos modernos representados en las portadas podemos encontrar una gran variedad de tendencias de gran importancia y trascendencia en la historia del arte. Debemos recordar en este punto que muchos artistas han pertenecido a varios movimientos, dependiendo la etapa en que trabajaron, o bien porque experimentaron constantemente con varias tendencias durante su carrera.

Por esta misma razón y por cuestiones de tiempo y espacio para el presente capítulo no será posible hacer un estudio detallado de cuántas obras fueron reproducidas por cada movimiento artístico, ya que se requeriría analizar cada una de forma individual.²⁴⁸ Sin embargo, es muy importante hacer un análisis general que nos muestre las tendencias preferidas por los creadores del suplemento.

²⁴⁸ En total se reprodujeron más de 300 obras de movimientos del arte moderno durante el periodo estudiado.

A partir de una categorización de artistas representados por movimiento artístico,²⁴⁹ se puede resumir dicha información en la siguiente lista:

- Surrealismo (17 artistas)
- Cubismo (11 artistas)
- Post-impresionismo (10 artistas)
- Expresionismo (8 artistas)
- Impresionismo (6 artistas)
- Realismo (5 artistas)
- Dadaísmo (5 artistas)
- Abstraccionismo (5 artistas)
- Realismo social (4 artistas)
- Realismo mágico (3 artistas)
- Figurativismo (2 artistas)
- Primitivismo (2 artistas)
- Neo-impresionismo (2 artistas)
- Fauvismo (2 artistas)
- Art Nouveau (1 artista)
- Bauhaus (1 artista)
- Arte naïf (1 artista)
- Abstracción figurativa (1 artista)
- Divisionismo (1 artista)
- Arte metafísico (1 artista)
- Romanticismo (1 artista)
- Neo-figurativismo (1 artista)
- Nueva objetividad (1 artista)
- Simbolismo (1 artista)
- Arte marginal (1 artista)

²⁴⁹ Nos basamos en la categorización encontrada en Turner, *op. cit.* En caso de que no hubiera información sobre algún artista en este diccionario, se recurrió a semblanzas en sitios académicos de internet.

- Informalismo abstracto (1 artista)

A partir de estas cifras se debe hacer notar el amplio abanico de movimientos artísticos que se reprodujeron (llegando a un total de 26). Con el surrealismo, el cubismo y el expresionismo ubicados entre los primeros cinco lugares de la lista, se hace evidente el interés por el arte de las llamadas “vanguardias históricas” (las corrientes plásticas de las primeras tres décadas del siglo XX).²⁵⁰ También hubo una presencia importante de los movimientos iniciales del modernismo en el siglo XIX, tales como el impresionismo, el post-impresionismo o el realismo.²⁵¹

Debemos hacer notar que esta clasificación por movimientos artísticos no toma en cuenta la gran cantidad de matices que existen dentro de cada categoría. El surrealismo por ejemplo, “en cuanto a su presencia objetual tuvo dos direcciones: el automatismo y el ahora llamado arte fantástico.”²⁵² En México “invadió el medio” la segunda opción y contó tanto con producción permanente por parte de artistas como Kahlo, Carrington o Varo, como con otros practicantes de la escuela mexicana quienes experimentaron con el género en algunos de sus cuadros, como Rivera, Siqueiros, Chávez Morado, Guerrero Galván o Anguiano.²⁵³ Por tomar otro ejemplo, en el cubismo se pueden identificar también distintos momentos durante su desarrollo, tales como el cubismo primitivo, el cubismo analítico de planos sencillos amplios y volumétricos, o el cubismo sintético con su “libre reconstitución de la imagen del objeto disuelto definitivamente por la

²⁵⁰ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano del siglo XX*, México, Attame, Museo de Arte Moderno, 1994, 125 p., p. 115.

²⁵¹ A pesar de que el término *realismo* es usado generalmente para describir a las obras de arte pintadas en un modo realista y casi fotográfico; en su sentido específico se refiere al término creado en los años cuarenta del siglo XIX cuyos temas y nuevo tipo de tratamiento del naturalismo escandalizaban a las clases medias y altas interesados en el arte. (Fuente: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/r/realism> Recuperado el: 19/11/16.)

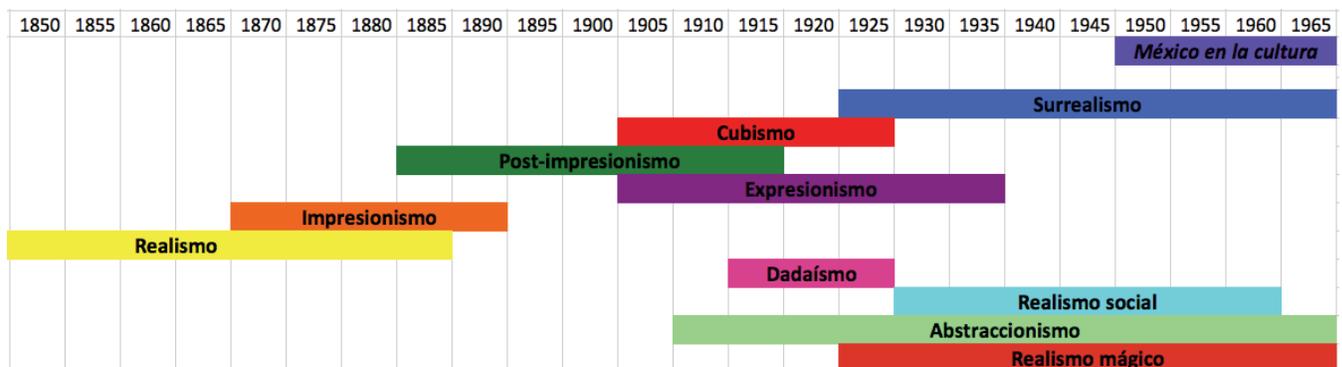
²⁵² Manuel Felguérez, “La Ruptura 1935-1955”, *op. cit.*, p. 94.

²⁵³ *Ibid.*, p. 96.

perspectiva.”²⁵⁴ El expresionismo a su vez tuvo vertientes divergentes como los grupos “Die Brücke”, “Der Blaue Reiter” o la “Neue Sachlichkeit”, así como diferencias regionales en países como Bélgica, Eslovenia o Italia.²⁵⁵

Los términos “realismo social” y “realismo” muestran también cierta problemática en el caso de México. Para los años cuarenta el movimiento de la Escuela Mexicana se identificaba con el primer término; posteriormente “por la evolución política del país, se borra lo de socialista, para quedarse sólo con el término de *realistas*, que más tarde convertirían en bandera.”²⁵⁶ Hacia la etapa de la polarización de los campos artísticos alrededor de 1956 “los artistas con obra de tendencia populista-nacionalista se autodenominaban *realistas* y para ellos todos los que no pertenecían a su corriente eran abstractos, término al que conferían un significado peyorativo.”²⁵⁷

Una consideración de los diez movimientos artísticos más representados en forma cronológica²⁵⁸ nos permiten mostrar la línea del tiempo 1, dónde también se marca la temporalidad del suplemento *México en la Cultura*.



Línea del tiempo 1. Los diez movimientos artísticos modernos más representados en las portadas de *México en la Cultura*.

²⁵⁴ De Micheli, *op. cit.*, p. 210, 211.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 93-131.

²⁵⁶ Manuel Felguérez, “La Ruptura 1935-1955”, *op. cit.*, p. 94.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 100-101.

²⁵⁸ Según la temporalidad definida por <http://www.theartstory.org/>

La línea del tiempo 1 nos permite observar que la vida del suplemento coincidió con el desarrollo de cuatro de los movimientos artísticos con mayor presencia en sus portadas. En términos generales, la preferencia estuvo inclinada hacia movimientos que se desarrollaron ya iniciado el siglo XX. Esto denota una cobertura importante del arte contemporáneo (de ese momento) en la publicación; lo que a su vez nos guía hacia el tema de la cultura visual en el periodismo cultural, que será subtema del siguiente capítulo.

En un ejercicio complementario al balance entre producción nacional y extranjera de las obras reproducidas, esta vez aplicado a las corrientes predominantes, es posible observar que en el caso del surrealismo, 9 de los 17 artistas presentes fueron mexicanos, así como 5 de los 11 cubistas; aunque en casos como el impresionismo o post-impresionismo todos los artistas representados eran extranjeros, lo que sin embargo se puede explicar cuando sabemos que dichas corrientes tuvieron una presencia casi nula en el ámbito artístico nacional.²⁵⁹

2.3 Temas

La mayor parte de temas presentes en las portadas donde se reprodujo arte pictórico moderno fueron reseñas o retrospectivas de los artistas correspondientes, donde se abordaba la obra en general o algún aspecto en específico de la obra del artista. En algunas ocasiones, estas noticias correspondían a cumpleaños, aniversarios luctuosos o publicaciones de cartas. En estos casos los temas de las obras podían estar relacionados con los aspectos abordados en el texto al que acompañaban. Este tipo de tratamiento del tema se puede encontrar en 41 de las portadas analizadas y se podría equiparar con un museo realizando una exposición dedicada a un artista en específico, mostrando

²⁵⁹ En palabras de Jorge Alberto Manrique: “no hay ningún pintor [mexicano] al que pudiéramos considerar como impresionista ortodoxo ni tampoco hay seguidores estrictos de los post-impresionistas. Se trata de reflejos de aquellos modos de pintar, de ecos del impresionismo más que de una afiliación precisa.” *Cfr. Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*, México, Museo Nacional de Arte, 1995, 192 p., p. 24.

lo más destacado de su producción, o bien obras que reflejaran un aspecto determinado de su trayectoria.

Por otra parte hubo portadas que tenían temas en específico, entre los que podía haber conceptos tan amplios como “La muerte”, estudios abocados a un movimiento artístico determinado, o bien algún tema que lograra reunir bajo su extensión la obra de dos o más artistas (como el caso de “Las Meninas”, que analizó la obra original de Velázquez junto con las reapropiaciones modernas de Picasso de la misma pintura). Las obras reproducidas tenían entonces relación con el tópico abordado, pero podían ser de cualquier época; es decir: debía mostrar toda una gama de ejemplos necesarios para ilustrar de forma adecuada al texto. El suplemento número 91 (29 de octubre de 1950) por ejemplo, estuvo dedicado a la muerte y utilizó varias obras de arte referentes al tema, incluyendo aparte del arte moderno, arte prehispánico, así como obras de Durero y Orcaña.

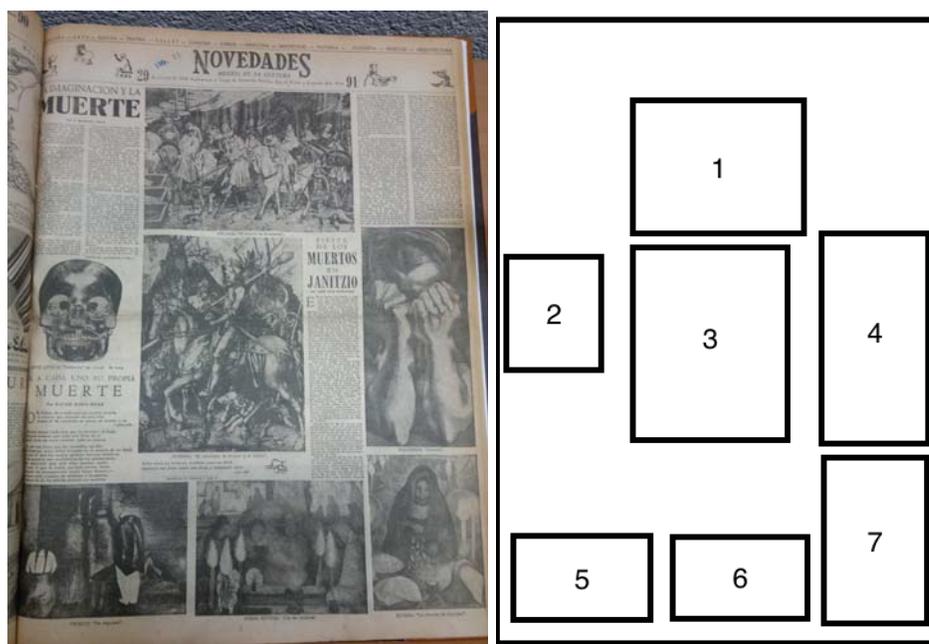


Imagen 8: Portada dedicada a la muerte. México en la Cultura, suplemento de *Novedades*, Núm. 91, 29 de octubre de 1950, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Esquema 3: Portada dedicada a la muerte. Reproducciones de obras (la información se plasma como aparece en los pies de imagen de la portada original): 1. Orcaña, *El triunfo de la muerte* 2.

Arte azteca, *Calavera de cristal de roca* 3. Durero, *El caballero, la muerte y el diablo* 4. Siqueiros, *Llorona* 5. Orzoco, *De réquiem* 6. Diego Rivera, *Día de muertos* 7. Rivera, *La ofrenda de Janitzio*.

Otro ejemplo de este tipo de tratamiento monográfico fue el número 636 que abordó el tema de “La Pintura Mexicana Contemporánea” y por consiguiente reprodujo 11 obras de artistas diferentes.

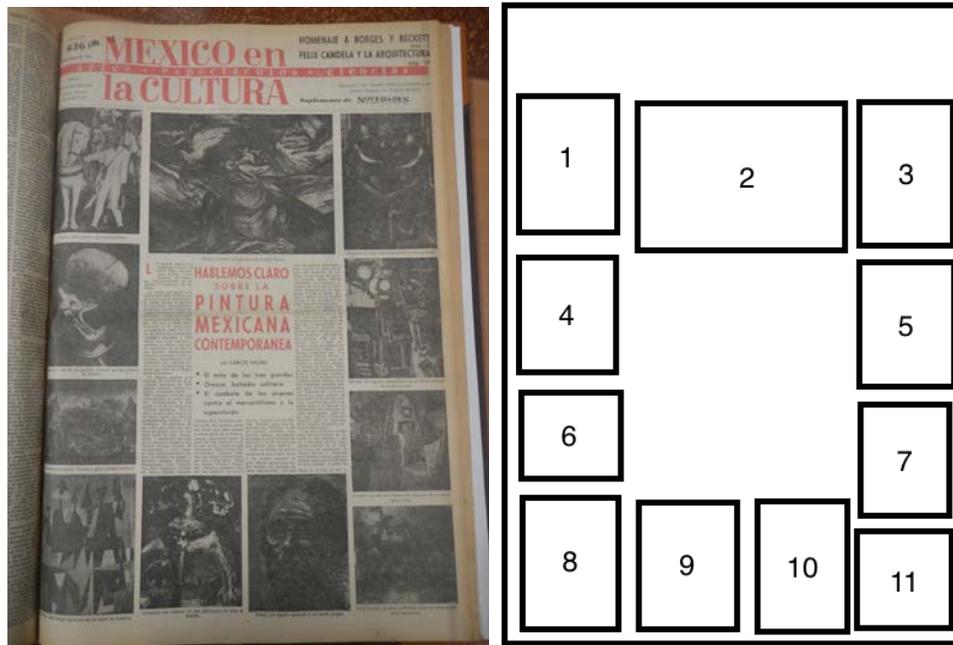


Imagen 9: Portada dedicada a la Pintura Mexicana Contemporánea. México en la Cultura, suplemento de *Novedades*, Núm. 636, 21 de mayo de 1961, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Esquema 4: Portada dedicada a la Pintura Mexicana Contemporánea. Reproducciones de obras de (los pies de imagen de esta portada únicamente señalan los nombres de los artistas, más no así los nombres de la obras reproducidas): 1. Rivera 2. Orozco 3. Siqueiros 4. Tamayo 5. Soriano 6. Carrington 7. Pedro Coronel 8. Mérida 9. Gironella 10. Vlady 11. Carrillo.

Estos casos podrían corresponder al tratamiento o nos traen a colación el tipo de trabajo que los museos dan a exposiciones curadas alrededor de conceptos o movimientos, y que de la misma forma tratan de ofrecer al público una muestra amplia de la obra más representativa relacionada al tema abordado.

En la categoría de portadas monotemáticas encontramos 20 casos para los cuales se utilizaron reproducciones de arte pictórico moderno:

- Criaturas de amor (nota referente a la historia de la alta costura)
- Mundo de transición (nota sobre las ideas históricas relacionadas al Juicio Final)
- Sociología de la pintura paisajista
- La muerte
- Los pintores impresionistas
- Toreros
- Confesiones de artistas (nota con reproducciones de textos escritos por artistas)
- Arte funcional
- Vida e intimidad en la naturaleza muerta
- Vivencia del arte mexicano
- Pintura de Jalisco
- Pintura francesa
- China, los celtas y el arte abstracto
- Ataque de Cuevas al “realismo superficial regalón de la Escuela Mexicana”
- Dos artistas catalanes hacen reír al mundo
- “Caprichos” (nota en la que Paul Westheim actualiza los problemas del arte)
- Las Meninas
- Rejuvenecimiento de la pintura mexicana
- Arte y máquina
- Pintura mexicana contemporánea

Por otro lado en quince portadas el tema fue el mundo del arte, donde venían reportajes de exposiciones en museos o galerías, Bienales, premios recibidos por algún artista o subastas realizadas de su obra. Finalmente otra categoría, de la

que sólo hubo tres ejemplos, consistió en una aproximación biográfica a los artistas con entrevistas, encuestas o visitas hechas a los sujetos en cuestión.

Para el periodo comparativo que hemos venido considerando (1962-1965), de las 16 portadas con presencia de arte moderno, tres de ellas fueron monotemáticas, cuatro monográficas sobre artistas y tres sobre exposiciones. Mientras que seis de ellas tuvieron temas no relacionados al arte (abordaban asuntos políticos o sociológicos sobre todo) y usaban las reproducciones de obras de arte como ilustraciones relacionadas al tema tratado.

Otra forma de análisis posible referente a los temas abordados en el suplemento es el de las categorías de las obras reproducidas. Si bien consideramos que un estudio de este tipo requiere conocimientos más profundos en el campo de la historia del arte, se puede llevar a cabo un intento inicial a partir de los géneros de pintura establecidos en el siglo XVII por la Academia Real Francesa, cuya clasificación se divide en cinco: pintura histórica, retrato, pintura de género (escenas de la vida cotidiana), paisaje y naturaleza muerta.²⁶⁰ Para el caso de las portadas de *México en la Cultura* que conforman nuestro material de trabajo, encontramos una mayoría del género de retrato, con 105 reproducciones de obras; seguido de 55 paisajes, 39 pinturas de género, 13 pinturas históricas y 11 naturalezas muertas. A continuación ofrecemos ejemplos y consideraciones con respecto a los tres tipos de pintura con mayor presencia en *México en la Cultura*. Cabe señalar que, debido a la gran variedad de artistas y movimientos artísticos que se reprodujeron en el suplemento, hubo consecuentemente una gran gama de tratamientos distintos para las mismas categorías.

La abundancia de reproducciones de retratos constituye quizás un elemento interesante en cuanto al probable efecto en el observador debido a que, como se verá a mayor detalle en el tercer capítulo, las imágenes de la cultura visual dan forma al concepto que el individuo tiene de sí mismo.²⁶¹ Esto quiere decir, que la observación de las representaciones que otras personas –en este caso, los

²⁶⁰ <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/g/genres> Recuperado el: 19/11/16.

²⁶¹ Freedman, *op. cit.*, p. 27.

artistas– tienen de diversos individuos, pueden ayudar a los seres humanos a formar su propia subjetividad.



Imágenes 10, 11 y 12. Ejemplos de retratos reproducidos en las portadas de *México en la Cultura*. Marc Chagall, *Autorretrato*. Reproducción en *México en la Cultura*, suplemento de Novedades, núm. 96, 3 de diciembre de 1950. Carlos Orozco Romero. *Retrato de María*. Reproducción en *México en la Cultura*, suplemento de Novedades, núm. 200, 18 de enero de 1953. Vincent Van Gogh, *Autorretrato*. Reproducción en *México en la Cultura*, suplemento de Novedades, núm. 576, 27 de marzo de 1960. Todos los números: Instituto de Investigaciones Estéticas.

La presencia de reproducciones de paisajes en el suplemento se puede relacionar con el papel de las imágenes en la cultura visual de construcción de la identidad cultural del individuo y del incremento del saber de la gente.²⁶² De esta forma la observación de representaciones de paisajes europeos ofrecen al espectador informaciones nuevas; o bien en el caso de paisajes de las diversas regiones de México, pueden contribuir a la formación de una determinada identidad con el lugar en que se vive.

²⁶² Freedman, *op. cit.*, p. 21. También desarrollaremos este tema de forma más extensa en el tercer capítulo.



Paisaje de los Picos, óleo de José Clemente Orozco.



Florenzia, un cuadro de 1948.

Imágenes 13 y 14. Ejemplos de paisajes reproducidos en las portadas de *México en la Cultura*. José Clemente Orozco, *Paisaje de los picos*. Reproducción en *México en la Cultura*, suplemento de Novedades, núm. 489, 27 de julio de 1958. Oscar Kokoschka, *Florenzia*. Reproducción en *México en la Cultura*, suplemento de Novedades, núm. 139, 30 de septiembre de 1951. Todos los números: Instituto de Investigaciones Estéticas.

Las reproducciones de pinturas de género bien pudieron tener efectos similares a los paisajes, en términos de construcción de una identidad y de ampliación del conocimiento general.



Georges Seurat. (1859-1891).—Un domingo de estío en el parque.



Francisco Goya.—La casa de vecindad.

Imágenes 15 y 16. Ejemplos de pinturas de género reproducidos en las portadas de *México en la Cultura*. Georges Seurat, *Un domingo de estío en el parque*. Reproducción en *México en la Cultura*,

suplemento de Novedades, núm. 144, 4 de noviembre de 1951. Francisco Goitia, *La casa de vecindad*. Reproducción en *México en la Cultura*, suplemento de Novedades, núm. 288, 26 de septiembre de 1954. Todos los números: Instituto de Investigaciones Estéticas.

Este capítulo de carácter panorámico y recopilatorio pretende cumplir uno de los objetivos que nos propusimos en la tesis: conocer a grandes rasgos las obras, artistas y movimientos de arte pictórico moderno de caballete representados en las portadas de *México en la Cultura*. La identificación de estos aspectos busca dar al lector una visión concisa de la línea que seguía el suplemento en términos de su “curaduría” de arte moderno entre los años 1949 y 1961. Las observaciones hechas al periodo 1962-1966 nos permitieron comprobar que el suplemento efectivamente declinó considerablemente en sus contenidos, al reproducir muchas menos obras, artistas y temas artísticos que antes; esto fue un reflejo de la salida de un equipo editorial con una visión e intereses definidos y un archivo visual importante.

Como tal se hicieron evidentes los artistas de más recurrente aparición en las portadas, los movimientos artísticos más visibilizados y promovidos y las temáticas más utilizadas durante el periodo estudiado. Con esta información en mente se podrá comprender mejor el siguiente capítulo, en el que se procurará explicar cómo el diseño gráfico del suplemento, por medio de la utilización de dichas obras pictóricas, artistas, movimientos y temas buscó cambiar la cultura visual del público mexicano.

III. Cambio en la cultura visual mexicana

3.1 Cultura visual y diseño gráfico en el periodismo cultural

Si bien en el capítulo dos ofrecimos la información sobre la variedad de artistas y movimientos artísticos reproducidos en las portadas del suplemento; con la aproximación en este capítulo a aspectos concretos de su diseño gráfico intentaremos vislumbrar cómo es que estas portadas pudieron influir a sus lectores y su cultura visual. Para esta labor hemos considerado los elementos del diseño periodístico, ya que permiten comprender en cierta medida cómo observan, leen e interactúan los espectadores con las páginas del diario: qué hace atractiva a una página, qué llama la atención y porqué. En un primer momento únicamente se explicará en qué consisten dichos elementos, para posteriormente hacer un intento de aplicarlos a las portadas de *México en la Cultura*, siguiendo la forma de trabajo de Fernando Suárez Carballo en *Fundamentos del diseño periodístico: claves para interpretar el lenguaje visual del diario*,²⁶³ dónde se ejemplifican visualmente los elementos del diseño periodístico de forma concreta en páginas de diarios. Evidentemente esta tesis no pretende hacer un ejercicio exhaustivo con respecto al diseño del caso de estudio porque no es un trabajo de diseño gráfico; sin embargo, a partir del texto mencionado, que resulta útil y claro en la forma de identificar los elementos del diseño, creemos que es posible reconstruir el aspecto referente al impacto del diseño gráfico del suplemento en la cultura visual.

3.1.1 Antecedentes de *México en la Cultura*

El contexto del periodismo mexicano en tiempos de *México en la Cultura* es considerado por Carlos Monsiváis como “inerte y descuidado, sometido a las variantes de la cultura priista, carente de crítica y negado a cualquier renovación formal”;²⁶⁴ las artes gráficas estaban “en situación ruinosas y con técnicas

²⁶³ Suárez Carballo, *op. cit.*

²⁶⁴ Rojo *op. cit.*, p. 8.

anticuadas”;²⁶⁵ y la industria editorial “alejada de los grandes logros de fines y principios de siglo y sobredeterminada por la escasez de lectores.”²⁶⁶ Luis Francisco Gallardo considera que las publicaciones culturales o magazines que hasta ese momento existían en México eran “en lo que a presentación gráfica se refiere, de ínfima calidad.”²⁶⁷

Sin embargo, estas afirmaciones requieren ser matizadas. En *Historia del diseño gráfico en México* se habla del periodo 1940-1960 como una etapa de consolidación de publicaciones periódicas como *El Universal*, *Excélsior*, *El Heraldo* y *El Nacional*, “varios de los cuales abrieron suplementos culturales”²⁶⁸. En un trabajo publicado en 1954, Daniel Cosío Villegas hablaba de los diarios de la capital y de su “gran riqueza material e informativa, con impresión correcta y equipos mecánicos al día”²⁶⁹, afirmando incluso que resistían la comparación con muchos diarios norteamericanos y de América del Sur.

Miguel Prieto, fundador y primer director artístico de *México en la Cultura*, trabajó anteriormente en la revista *Romance* (1940), considerada un intento por “llevar la entonces llamada alta cultura a los puestos de periódicos.”²⁷⁰ Para lograr dicho objetivo se valió de métodos como la abundancia de material visual y el uso del diseño gráfico, “mezclando en una misma hoja fotos muy pequeñas con otras fotografías grandes, que lo mismo eran tomas documentales o reproducciones de arte de primera categoría.”²⁷¹ Esta revista es reconocida por Federico Álvarez como un antecedente evidente de lo que sería posteriormente *México en la Cultura*.²⁷²

²⁶⁵ *Ídem.*

²⁶⁶ *Ídem.*

²⁶⁷ Benítez, *Miguel Prieto: diseño gráfico, op. cit.* p. 52.

²⁶⁸ Vilchis, *op. cit.*, p. 228.

²⁶⁹ Daniel Cosío Villegas, *Imprenta y vida pública*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, xvi, 181 p., p. 59.

²⁷⁰ Benítez, *Miguel Prieto: diseño gráfico, op. cit.*, p. 52.

²⁷¹ Medina Carrillo, *op. cit.*, p. 33.

²⁷² Benítez, *Miguel Prieto: diseño gráfico, op. cit.*



Imagen 17. Reproducción de la primera página, del número 2 de la revista *Romance*, editada por EDIAPSA. (México, D. F., 1 de marzo de 1940). Fuente: http://galicia.swred.com/lorenzovarela_segundoexilio.htm

Adicionalmente no debemos olvidar la presencia de otras revistas culturales de la década de los cuarenta que contaron con diseño excepcional, como *Dyn* (1942-44), *Maestro Rural* (1931-48) o *Futuro* (1933-46). En 1947 y 1948 Fernando Benítez trabajó en el antecedente directo de *México en la Cultura*; la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento del periódico *El Nacional*, “primer suplemento cultural moderno”²⁷³ de México. El formato de este suplemento era en tamaño la mitad de lo que medía el periódico del que era parte, y no contaba con fotos ni tintas diferentes; tampoco tenía director artístico.²⁷⁴ Sin embargo, se ha considerado²⁷⁵ que la época de los grandes suplementos culturales en periódicos inició con esta publicación.

²⁷³ Musacchio, *México: 200 años de periodismo cultural*, op. cit., p. 13.

²⁷⁴ De la Fuente Vidal, op. cit., p. 22.

²⁷⁵ Camposeco, op. cit., p. 61.



Imagen 18. Reproducción de la primera página, del número 41 de la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 19 de enero de 1947. Fuente: Musacchio, Humberto, *México : 200 años de periodismo cultural*, 3 v., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, : ils.

3.1.2 Análisis del diseño gráfico en *México en la Cultura*

Juana María Perujo atribuye el éxito y trascendencia que tuvo *México en la Cultura* a su “diseño armónico, equilibrado, muy atractivo visualmente y ejemplarmente integrado al contenido.”²⁷⁶ Vicente Rojo comenta sobre la publicación que el diseño de la periódica tenía una belleza insólita “nunca vista antes en el periodismo mexicano” y que sin proponérselo logró sentar en México “las bases del diseño gráfico en el campo de las publicaciones culturales.”²⁷⁷ En el primer número del suplemento se afirmaba que la presentación gráfica del suplemento estaría ceñida a su contenido y se había confiado su formato e ilustraciones a los “técnicos y dibujantes más ilustres de México.”²⁷⁸

²⁷⁶ Bonet *et al.*, *op. cit.*, p. 56.

²⁷⁷ Benítez, Miguel Prieto: *diseño grafico*, *op. cit.* p. 52.

²⁷⁸ Camposeco, *op. cit.*, p. 102.

Para proceder al análisis del diseño del suplemento hay que retomar el concepto de texto visual²⁷⁹ que aplicado al diseño de periódicos significa que la página se interpreta como un todo o imagen global, pues tiene un significado propio que no se puede alcanzar mediante el análisis individual de las partículas que la integran.²⁸⁰ Peltzer indica que “la diagramación completa de un periódico constituye un texto en sí, pues, aunque no se haya leído ni una palabra, ya hay mensajes, significados y sentidos en la mancheta del periódico.”²⁸¹ Siguiendo esta idea del “texto visual” nuestra tesis se concentrará únicamente en el aspecto de la “imagen global de la página”, y por lo tanto considera únicamente los aspectos macrotipográficos de la composición.

Como ya se ha mencionado anteriormente en este trabajo, el énfasis de nuestro análisis se enfocará exclusivamente en el funcionamiento de la primera plana o página del suplemento. Por la misma razón, caben aquí algunos razonamientos sobre dicho espacio en relación a su diseño. La portada es una carta de presentación, es el primer elemento que indica al lector cuál será el contenido de la publicación.²⁸² En la portada se establece la identidad, el carácter y la frescura del material e induce al público a comprarlo, abrirlo y leerlo.²⁸³ El diseño de la primera página es por tanto, fundamental en la impresión que causará en el lector; es vital que los temas presentados en ella sean bien elegidos y le ahorren al lector la tarea de tener que buscar la información más importante.²⁸⁴ El número de artículos que se presentan en la portada es también influyente en el diseño, por lo tanto debe haber un límite con respecto al número de noticias que acceden a la primera página y se les debe asignar una superficie no igual para todas ellas, pues esto la haría simular a una guía telefónica y perdería completamente su atractivo.²⁸⁵

²⁷⁹ *Vide supra* Capítulo 1.

²⁸⁰ Suárez Carballo, *op. cit.*, p. 55.

²⁸¹ *Ídem.*

²⁸² Canga Larequi, *op. cit.*, p. 77.

²⁸³ *Ídem.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 78.

²⁸⁵ *Ídem.*

A continuación debemos conocer los principios básicos de general aplicación en el diseño periodístico:

- **Contraste:** significa que las noticias más importantes reciben un realce por medio de la “colocación y estructura de diferentes elementos visuales de una página.”²⁸⁶ Se pueden utilizar contrastes de color, de tonos, de contorno, de escala (heterogeneidad en los tamaños relativos de las formas) o de dirección (por medio de los movimientos que el diseñador introduce en la página).²⁸⁷

- **Equilibrio:** es la distribución de elementos visuales fuertes de forma coherente dentro de la página. Puede consistir en un equilibrio estático, en el cuál se utiliza una relación armoniosa de los elementos; o bien un equilibrio dinámico que es más agresivo y atrae la atención hacia un punto determinado.²⁸⁸

- **Sencillez:**²⁸⁹ Se refiere “a la ausencia de elementos prescindibles y a la ordenación coherente del espacio”;²⁹⁰ esto facilita la recepción del estímulo.

- **Organización:** busca que el texto sea fácil de seguir. Esto demanda que las dimensiones de un artículo se puedan identificar de forma clara, que la disposición de fotos o imágenes no admita duda alguna sobre su relación al texto, y que se usen recuadros para comprimir elementos sueltos y separar elementos pertenecientes a otros artículos.²⁹¹

- **Jerarquía:** tiene como objetivo facilitar al público diferentes velocidades de lectura del contenido, a través de tres fases: una primera

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 39.

²⁸⁷ Suárez Carballo, *op. cit.* p. 129.

²⁸⁸ Canga Larequi, *op. cit.* p. 40.

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 42.

²⁹⁰ Suárez Carballo, *op. cit.* p. 128.

²⁹¹ Canga Larequi, *op. cit.* p. 42.

lectura de exploración, una segunda complementaria a la anterior, y una tercera en profundidad.²⁹²

Con respecto a la tipología de primeras páginas, éstas pueden obedecer a una maqueta prediseñada o bien variar según las necesidades informativas. El diseño con premaqueta muestra orden y continuidad, y es más rápido de elaborar. Por su parte, la variedad diaria —semanal en el caso de *México en la Cultura*— indica “flexibilidad del medio ante las informaciones que se van produciendo”,²⁹³ así como una mayor atención de los diseñadores por encontrar en cada ocasión la página ideal.

Existe una serie de elementos básicos del diseño periodístico, enumerados por Suárez Carballo. Los primeros entre ellos son los elementos morfológicos, “los únicos que poseen una presencia tangible, y constituyen la estructura espacial y material de la imagen”²⁹⁴ y son:²⁹⁵

a) El punto: puede existir físicamente o de forma implícita. Cuando es intangible destaca “por su naturaleza dinámica para crear tensiones, pautas de dirección y centros de impacto visual²⁹⁶ o para crear ritmos que dinamicen la composición.”²⁹⁷ Para Canga Larequi, estos puntos entran dentro de su definición de *centro de impacto visual*; que capta la atención del lector con una sola mirada y debe contar con otros puntos de apoyo que “fuercen al lector a leerla, a recorrerla completamente.”²⁹⁸

²⁹² Suárez Carballo, *op. cit.* p. 133.

²⁹³ Canga Larequi, *op. cit.* p. 81.

²⁹⁴ Suárez Carballo, *op. cit.* p. 70.

²⁹⁵ Los ejemplos visuales de estos elementos son más fáciles de hallar a partir de la observación directa de páginas periodísticas, y por lo tanto se reservarán para los apartados siguientes donde se analizarán específicamente los casos de *México en la Cultura* en sus distintas etapas.

²⁹⁶ Tomando conceptos directamente de la teoría sobre el diseño, podemos puntualizar que los centros de impacto visual se generan por medio de tres métodos: el contraste (que puede ser de color, de tamaño o forma), la posición (en el formato, con respecto a otros elementos en la composición, de proximidad, similitud o continuación), y el aislamiento. *Cfr.* <http://daphne.palomar.edu/design/emphasis.html> Recuperado el 19/11/16.

²⁹⁷ Suárez Carballo, *op. cit.* p. 70.

²⁹⁸ Canga Larequi, *op. cit.* p. 75.

b) La línea: tampoco requiere una existencia material para existir fenoménicamente.²⁹⁹ Hay líneas tangibles o intangibles. Sus funciones en el diario tienen que ver con la creación de vectores de dirección y, por tanto, de determinados recorridos de lectura.³⁰⁰ También organizan el espacio y separan y distribuyen las unidades redaccionales.³⁰¹ Así, las líneas implícitas conectan los puntos visualmente más fuertes de la página y establecen los recorridos de lectura exploratoria.³⁰²

c) El contorno o “forma”: Las formas presentes en la página impresa están condicionadas por “la naturaleza de la retícula y la organización modular, que determina la estructura y la distribución de los materiales y deriva en la constitución de contornos rectangulares cerrados, fundamentalmente.”³⁰³ A veces se busca insertar unidades que transgreden estos módulos, como los silueteados, en la búsqueda de una mayor tensión compositiva.³⁰⁴ Los contornos básicos “expresan sendas direcciones fundamentales”, que pueden ser implícitas y estar generadas por el recorrido visual que se crea a partir de los elementos visualmente más fuertes (con un peso visual mayor).³⁰⁵ La organización modular también determina las direcciones que prevalecen en la página y están relacionadas con la estructura predominante que propone el estilo de maquetación, que puede ser prioritariamente una división vertical u horizontal de la mancha.

d) El color: Constituye uno de los componente plásticos más importantes de la comunicación visual para crear significados.³⁰⁶

e) La textura: En el diario está ligada a la construcción de las masas tipográficas del texto.³⁰⁷

²⁹⁹ Suárez Carballo, *op. cit.* p. 70.

³⁰⁰ *Ídem.*

³⁰¹ *Ídem.*

³⁰² *Ibid.*, p. 71.

³⁰³ *Ibid.*, p. 74.

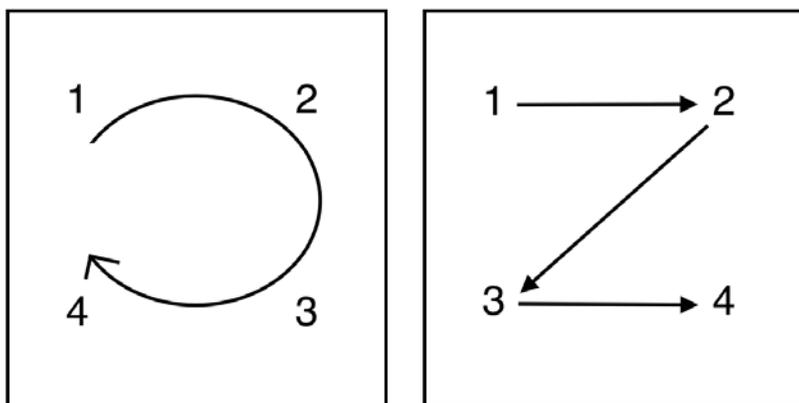
³⁰⁴ *Ídem.*

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 76.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 78.

f) El plano: En la página impresa, el concepto de plano se centra en la organización y compartimentación del espacio en varias estructuras menores.³⁰⁸

Como vimos en algunos de estos elementos morfológicos, existe una preocupación por entender cómo es que el lector recorre visualmente la página. En comparación con lo expresado por Suárez Carballo, Canga Larequi opina que las distribuciones más lógicas son las que inician por el margen superior izquierdo de la página y pueden seguir dos patrones posibles: uno circular o envolvente siguiendo el sentido de las agujas del reloj; o uno en forma de “Z” donde en las mitades superior e inferior de la página, la parte izquierda adquiere mayor importancia.³⁰⁹ Los ejemplos de recorridos visuales para Canga Larequi se muestran a continuación:



Esquemas 5 y 6. Recorrido visual circular según Canga Larequi. Recorrido visual “en Z” según Canga Larequi.

Continuando con los elementos básicos del diseño periodístico hallamos los elementos dinámicos, que son:

³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 79. Este elemento, por estar relacionado a lo tipográfico no será analizado en esta tesis.

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 80.

³⁰⁹ Canga Larequi, *op. cit.* p. 79.

a) La tensión: “es la variable dinámica de las imágenes fijas, vinculada a la idea de equilibrio basado en elementos desiguales y no equipotentes de la composición.”³¹⁰ Se consigue mediante la colocación de diferentes pesos visuales que alteran el equilibrio simétrico de la página.

b) El ritmo: es un agente plástico que introduce un orden progresivo en la imagen. Se crea con la ayuda de la periodicidad y la estructuración, “y de la relación, orden y alternancia entre elementos visualmente fuertes y débiles.”³¹¹ Se vale de estrategias como la fragmentación textual o la ubicación de formas diferentes, lo que conduce a posibilidades y velocidades de lectura dispares.³¹²

Los elementos escalares a su vez, “proporcionan la estructura necesaria para la relación entre los elementos morfológicos y dinámicos en la consecución de la significación compositiva y son los encargados de garantizar la armonía plástica”³¹³ y son:

a) El tamaño: cuyas funciones plásticas son la jerarquización, el peso visual y el impacto visual.

b) La escala: la relación entre el tamaño de la imagen, el formato y los demás elementos condiciona el peso visual de éstos.

c) El formato: condiciona “la distribución de los elementos y los atributos formales de cada uno de ellos (tamaño, proporción, etc.)”³¹⁴

d) La proporción: es sinónimo de armonía compositiva.³¹⁵ Su definición es muy cercana a los conceptos de escala y jerarquía.

Sobre el uso de imágenes en el periódico se ha escrito que su valor informativo es comparativamente mayor al que tienen los textos y amplían y enriquecen al artículo. Se ha asegurado que ofrecen al lector elementos de

³¹⁰ Suárez Carballo, *op. cit.* p. 82.

³¹¹ *Ibid.*, p. 83.

³¹² Este elemento se relaciona mucho con el principio básico de la jerarquía, por lo cual para el análisis se tomará en cuenta únicamente el concepto de “ritmo”.

³¹³ *Ibid.*, p. 85.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 88.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 89.

autenticidad, poseen un gran poder de convicción y atraen la vista del lector por su facilidad de comprensión; por estos motivos se deben tratar con el mismo respeto que se le da al material escrito.³¹⁶ La colocación de las imágenes debe “formar una unidad con el bloque tipográfico de forma que el lector pueda pasar visualmente de forma indistinta de la foto al texto y del texto a la foto.”³¹⁷ Se considera que uno de los errores más graves en el caso del diseño de una página es la imprecisa colocación de una imagen, en estos casos la imagen está rodeada por varios textos, cualquiera de los cuales puede servir para acompañarla.³¹⁸

Por su parte, se piensa que el tamaño de las imágenes debe ser poco común para crear mayor interés en el lector; es decir que se procure utilizar “imágenes cortadas a tamaños diferentes.”³¹⁹ También se busca combinar formas horizontales y verticales para “dar movimiento y equilibrio a la página.”³²⁰ Usualmente se prefieren las formas verticales y se evitan las cuadradas, pero esto depende a veces de la propia imagen.³²¹

3.1.2.1 Primera etapa: Miguel Prieto 1949-1956

Miguel Prieto, co-fundador de *México en la Cultura* y director artístico de la publicación hasta su muerte, fue considerado por Luis Cardoza y Aragón como “uno de los técnicos más valiosos con que cuenta México en artes gráficas”³²² y se afanó en cada número del suplemento de forma cuidadosa y brillante.

Para el análisis de las etapas de diseño en el suplemento seguiremos el orden de los principios y elementos del diseño vistos en el apartado anterior y siguiendo los tipos de análisis hechos por Suárez Carballo, dónde utilizando

³¹⁶ Canga Larequi, *op. cit.* p. 119.

³¹⁷ *Ídem.*

³¹⁸ *Ídem.*

³¹⁹ *Ibid.*, p. 124.

³²⁰ *Ídem.*

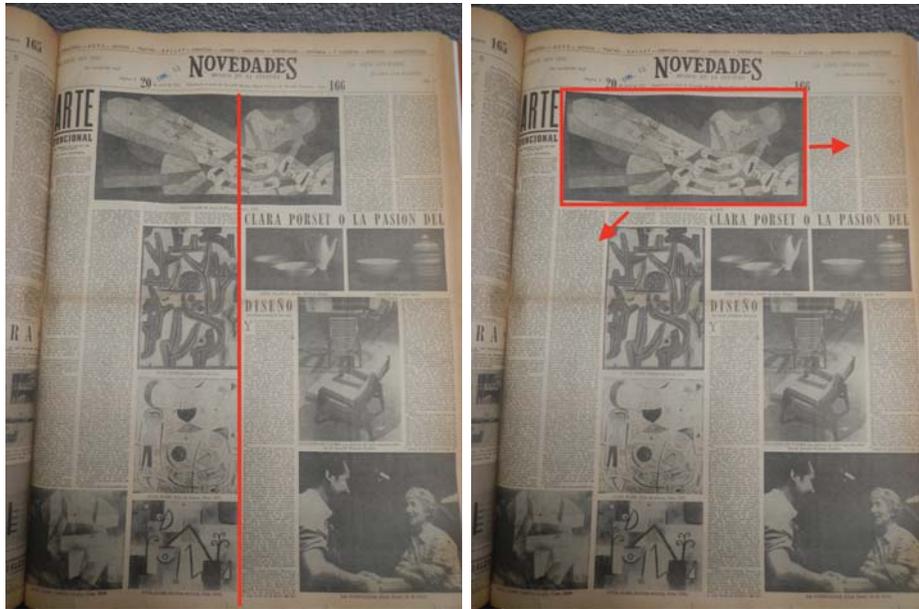
³²¹ *Ídem.*

³²² “Opiniones sobre el suplemento” en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 351, 11 de diciembre de 1955, p. 3.

páginas de diarios como ejemplo, efectuó en ellos la identificación de los elementos del diseño periodístico.

El caso del contraste en esta etapa tuvo poca presencia, en el sentido de que la mayoría de las portadas fueron monotemáticas y, por lo mismo, no requirieron realzar algún reportaje en específico. Pero podemos hallar algunos ejemplos, como el número 166.³²³ En esta portada los elementos visuales parecen atraer la atención hacia la nota de “Arte funcional” mucho más que hacia el artículo sobre “Clara Porset”; contando la primera con un título más notorio y una obra pictórica de Paul Klee a su derecha que muy apropiadamente parece señalar hacia el mismo título (esta imagen también es la más grande de la página y la que tiene mayor contraste en la escala de grises). En esta misma portada podemos analizar algunos otros principios básicos como el equilibrio, que es claramente dinámico, pues es agresivo y atrae la atención hacia un punto determinado (la misma obra de Klee ubicada junto al título). La organización de la página, a pesar de no tener líneas que separan los artículos, se hace evidente gracias a la colocación de la obra pictórica a la que nos hemos referido hasta ahora; pues el texto que colinda con ella a la derecha pertenece al mismo reportaje.

³²³ Para consultar las fechas de los suplementos, ver Anexo 1. Números de *México en la Cultura* por orden cronológico.



Imágenes 19 y 20. Equilibrio dinámico en la portada del número 166. Los elementos no se corresponden simétricamente. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 166, 20 de abril de 1952. Instituto de Investigaciones Estéticas. Portada del número 166. Se ha marcado el elemento visual más fuerte y cómo éste se relaciona con los cuerpos de texto a su alrededor. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 166, 20 de abril de 1952. Instituto de Investigaciones Estéticas.

Si bien la mayoría de portadas diseñadas por Miguel Prieto siguieron el modelo de equilibrio dinámico, hubo también ejemplos notorios de equilibrio estático, como el número 33.



Imagen 21. Los elementos en la portada número 33 se corresponden simétricamente. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 33, 18 de septiembre de 1952. Instituto de Investigaciones Estéticas.

El caso de la tipología de portadas de Prieto no obedeció nunca a una maqueta predeterminada, sino que varió semana a semana de acuerdo al contenido del suplemento. Esto se puede observar fácilmente al tener una visualización de todas las portadas juntas,³²⁴ pero para el efecto de este capítulo mostraremos dos portadas consecutivas con un claro tratamiento distinto, de acuerdo con los textos y a las imágenes seleccionadas; adicionalmente es posible comparar también con los demás ejemplos mostrados en este apartado.

³²⁴ Ver Anexo número 3: Portadas de *México en la Cultura*, realizadas por Miguel Prieto.



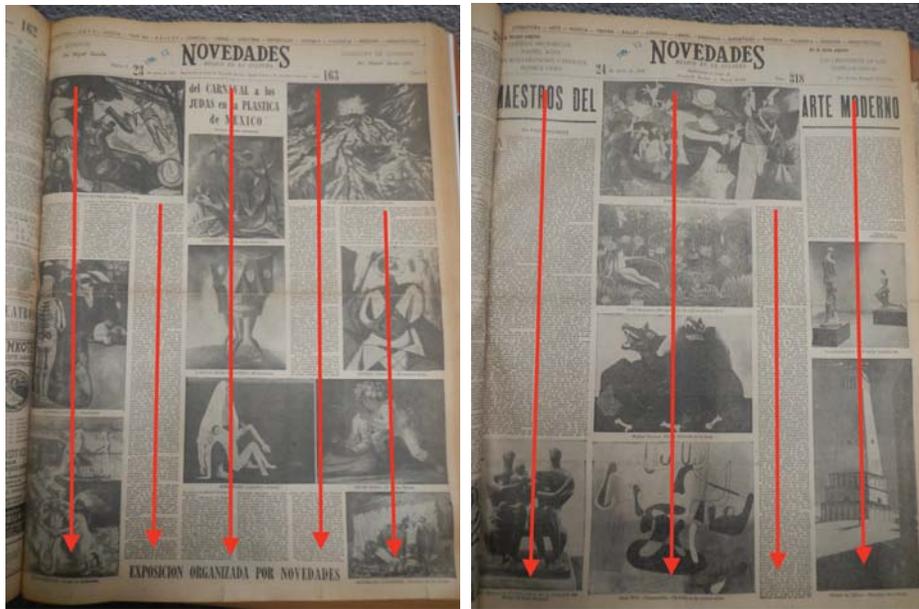
Imágenes 22 y 23. En las portadas de los números 103 y 104 se observa un tratamiento único de los elementos en cada una de ellas, de acuerdo con los materiales seleccionados para su publicación. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 103, 21 de enero de 1951 y Núm. 104, 21 de enero de 1951, Instituto de Investigaciones Estéticas.

La portada número 84 es un buen ejemplo para mostrar los elementos morfológicos del diseño periodístico del punto y la línea. En esta página vemos un punto visualmente fuerte en el extremo superior izquierdo con un énfasis en la palabra "Rousseau" y una reproducción de obra inmediatamente debajo (ésta resalta por ser más sencilla que las demás que se pueden ver en la portada y por su proximidad al título). La colocación de imágenes hacia abajo, dos en sentido vertical y dos en diagonal guían nuestra mirada hacia aquellas direcciones. Quizás la tendencia diagonal es más fuerte debido a la tensión generada, aunado al hecho que los tamaños de esas imágenes son más grandes, y a que la propia imagen central muestra en sí un motivo muy dinámico. El elemento superior derecho es menos notorio por ser más claro en tonos que los demás.



Imagen 24. La presencia del punto en el número 84 del suplemento se manifiesta mediante la existencia de focos de atención localizados en los elementos de mayor peso visual de la página. Las líneas implícitas conectan estos puntos entre sí. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 84, 10 de septiembre de 1950. Acervo: Instituto de Investigaciones Estéticas.

En el caso del elemento morfológico de la “forma”, la utilización de silueteados fue rara, sobre todo si tomamos en cuenta que las portadas que nos conciernen son las relativas al arte pictórico moderno de caballete, el cual se expresa por lo general en un formato rectangular o cuadrado; esto significa que las formas en las portadas repitieron esta misma tendencia. Como vimos en el apartado anterior, la forma de organización de la página puede resultar en la creación de vectores direccionales que guían la lectura en forma vertical u horizontal. Para las portadas analizadas en esta sección, la norma fue siempre en beneficio de una lectura vertical, como podemos observar claramente en dos ejemplos de los números 163 y 318.



Imágenes 25 y 26. Vectores direccionales verticales generados a partir de la forma de organización de la información en las portadas número 163 y 318. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 163, 23 de marzo de 1952; y núm. 318, 24 de abril de 1955, Instituto de Investigaciones Estéticas.

En esta primera etapa de 1949 a 1956, las portadas no contaron con color en ningún elemento de la página, a excepción del número 2 dónde el título de la publicación se imprimió en color rojo. Si bien las obras pictóricas en el suplemento se reprodujeron sin color, se ha dicho que la imagen en blanco y negro es una forma de comunicación que requiere “mayor objetividad por parte del observador.”³²⁵

³²⁵ Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2001, 223 p., ils.



Imagen 27. Presencia de color en la portada del número 2. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 2, 13 de febrero de 1949. Instituto de Investigaciones Estéticas.

Con respecto a los elementos dinámicos en el diseño de *México en la Cultura* es posible ver elementos de tensión en las portadas. Este elemento tiene cierta relación con los principios básicos de contraste y equilibrio en el diseño periodístico, ya que se vincula con la colocación de elementos visuales fuertes y débiles en diferentes partes de la página para generar el dinamismo. Como ejemplo de este elemento, analicemos la portada número 23. En ella hemos señalado los elementos visuales más fuertes (marcados con contorno rojo, y considerados como tales por ser los más contrastantes y saturados en la página) colocados en el centro y el lado inferior izquierdo de la composición. Los elementos más débiles (marcados con contorno azul, por ser muy claros y poco saturados sus grises) están en la parte superior e inferior derecha. Esta forma de agrupación de las imágenes genera la tensión mencionada.



Imagen 28. Tensión en la portada número 23. Los elementos marcados con rojo con visualmente más fuertes que los marcados con azul. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 23, 10 de julio de 1949. Instituto de Investigaciones Estéticas.

La noción del ritmo se llegó a utilizar de forma adecuada en las portadas, generando relaciones de orden en la página y creando patrones de lectura a través de la fragmentación textual y al acomodo de los elementos visuales más fuertes o débiles. Para este caso, observemos la portada 73:



Imagen 29. La diagramación de la página en unidades menores nos permite ver más claramente cómo es que el texto ha sido fragmentado y colocado entre las diversas imágenes utilizadas en la página para generar un ritmo determinado y una secuencia muy propia de la portada en cuestión. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 73, 25 de junio de 1950. Instituto de Investigaciones Estéticas.

Los elementos escalares de tamaño y escala también determinan el impacto visual de acuerdo a la forma en que utilizan los elementos en la página. En el ejemplo de la portada número 83 hay tres imágenes más grandes que las otras; y si tomamos en cuenta la escala, tienen un peso visual enorme en la composición, ya que su superficie es equivalente a más de la mitad del total de la página.



Imagen 30. Tamaño y escala en la portada número 83. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 83, 3 de septiembre de 1950. Instituto de Investigaciones Estéticas.

En términos del formato de la publicación, *México en la Cultura* perteneció al tamaño sábana, el más grande y utilizado tradicionalmente en todo el mundo.³²⁶ Las medidas de este formato están comprendidas entre los 35 y 45 cm de ancho y los 56 y 66 cm de alto.³²⁷ En esta primera etapa el suplemento medía 42 x 57 centímetros y constaba de ocho páginas. Canga Larequi enumeró algunas ventajas y desventajas de este formato. Entre las ventajas halla que pueden contener un mayor número de informaciones, permitiendo jerarquizar las mismas de mejor forma; así como también es ideal para mostrar fotos e ilustraciones de gran tamaño. Al hacer una comparación con formatos más pequeños, afirma que ninguno de ellos puede competir con la presentación posible que tiene la primera página de un periódico en formato sábana.³²⁸ Entre los inconvenientes encuentra que requieren de comodidad con respecto a lugar y tiempo de lectura, ya que debido a su gran tamaño no pueden ser fácilmente manipulados en lugares

³²⁶ Canga Larequi, *op. cit.* p. 51.

³²⁷ *Ibid.*, p. 52.

³²⁸ *Ibid.*, p. 54.

concurridos o transportes públicos.³²⁹ Este formato también exige más atención por parte del lector para recorrer la página y le puede causar confusión o aburrimiento por la gran cantidad de información.³³⁰

En este sentido, algunas portadas de esta etapa de *México en la Cultura* tienen la característica de contener muy poca información escrita y una gran abundancia de imágenes (factor al que evidentemente ayuda el hecho de que las portadas que nos conciernen son las relativas al arte pictórico moderno). Esto enfatiza la atención del lector preferencialmente en lo pictórico, y va acompañada de la introducción al reportaje, que recibe su continuación en las páginas interiores del suplemento.



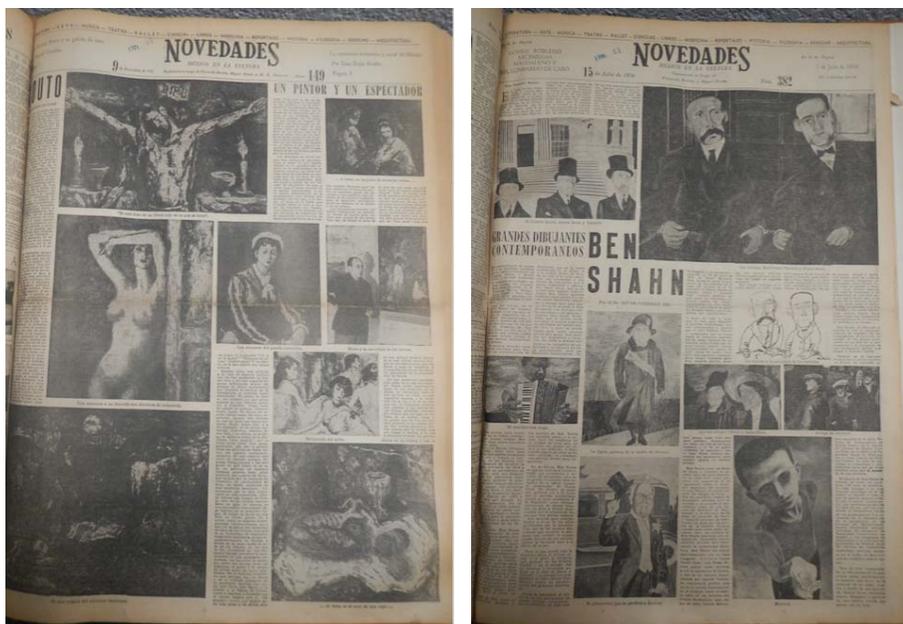
Imágenes 31 y 32. Portadas de los números 119 y 142 con una predominancia pictórica en ellas. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 119, 13 de mayo de 1951; y núm. 142, 21 de octubre de 1951, Instituto de Investigaciones Estéticas.

La última consideración que nos concierne es la relativa al uso de imágenes que deben procurar la utilización de cortes a tamaños diferentes para contribuir al

³²⁹ *Ibíd.*, p. 54.

³³⁰ *Ídem.*

movimiento y equilibrio de la página. Buenos ejemplos de esto son los números 149 o 382.



Imágenes 33 y 34. Imágenes de distintos tamaños se utilizaron para su colocación en la página, habiendo algunas de la mitad de dimensión que otras. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 149, 9 de diciembre de 1951; y núm. 382, 15 de julio de 1956, Instituto de Investigaciones Estéticas.

3.1.2.2 Segunda etapa: Vicente Rojo 1956-1962

Vicente Rojo sucedió a Miguel Prieto en la dirección artística de *México en la Cultura*. Durante su permanencia en el puesto, se ha considerado que aplicó “la gran lección” que aprendió de su maestro, es decir, que las publicaciones periódicas tienen obligaciones estéticas.³³¹ Desde el primer número en que Rojo apareció como director artístico (suplemento número 401, 25 de noviembre de 1956), se hizo evidente el cambio en el diseño de la publicación, al contar con un nuevo encabezado a color. Dicha sección de la portada fue completamente modificada respecto a su situación en la primera etapa, cuando el texto de mayor

³³¹ Rojo, *op. cit.*, p. 7.

tamaño era el de *Novedades*, a la vez que colocaba dos números debajo del título (el de la fecha y el del número de suplemento). La nueva presentación dio mucho más tamaño al nombre del suplemento *México en la Cultura*, con una nueva tipografía, además del novedoso uso del color.

Comenzamos el análisis con los principios básicos del diseño periodístico. El contraste en las portadas de este segundo periodo se puede observar en portadas como la número 418 o 595 que contaban con diferentes temas en la página principal. En el caso del número 418, la reproducción de una obra de Orozco ocupa una posición casi central (se corresponde exactamente a lo largo del titular que se encuentra encima de ella); un recorrido de lectura como los que plantea Canga Larequi (circular o en forma de "Z") guía la mirada de inmediato hacia su derecha dónde está el título de otro artículo no relacionado al arte, sino a los indios chamulas. A este último reportaje corresponden dos fotos colocadas en el extremo inferior de la página, que tanto por su tamaño y localización tienen un peso visual importante. En este caso, para separar la foto inferior izquierda del artículo sobre Orozco que se encuentra sobre ella (y que acompaña al artículo de los chamulas), se utiliza una delgada línea negra.



Imagen 35. Contraste en la portada del número 418. Únicamente la imagen de la parte superior corresponde a la nota sobre José Clemente Orozco. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 418, 24 de marzo de 1957, Instituto de Investigaciones Estéticas.

La portada del número 595 cuenta con tres reportajes. El inicio del recorrido visual inicia por la esquina superior izquierda con dos imágenes juntas de igual tamaño que se relacionan al texto debajo de ellas. La imagen del extremo derecho, una fotografía con el título “Freud” debajo resalta por su relativo aislamiento con respecto a las otras imágenes de la página. A su vez, el reportaje sobre Leonora Carrington cuenta con la imagen más grande de la portada, lo cual también le da un peso visual importante.



Imagen 36. Contraste en la portada del número 595. Las distintas imágenes y su colocación atraen la atención hacia las diferentes notas presentes en la portada. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 595, 15 de febrero de 1960, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Como en el caso de la primera etapa, la mayoría de portadas en este periodo tuvieron un equilibrio dinámico, aunque también hubo algunos ejemplos de equilibrio estático, como el número 464.



Imagen 37. Los elementos en el lado izquierdo y derecho se corresponden simétricamente. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 464, 2 de febrero de 1958, Instituto de Investigaciones Estéticas.

El caso de la tipología de portadas mantuvo la línea de variar semana con semana de acuerdo al contenido del suplemento. La observación de dos portadas consecutivas nos permite una vez más ejemplificar este caso.



Imágenes 38 y 39. Portadas consecutivas que muestran una clara diferencia entre ellas con respecto a la organización de sus elementos en la página. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 488, 20 de julio de 1958; y núm. 489, 27 de julio de 1958, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Para analizar los elementos morfológicos del diseño periodístico, nos apoyamos en el ejemplo del número 451. En esta portada los puntos de impacto visual más fuertes son la imagen de mayor tamaño colocada debajo del encabezado de la publicación; así como el título del reportaje, que está en color y acompañado de una ilustración que resalta por no ser completamente rectangular (es una imagen silueteada). De ahí los puntos de menor impacto visual guían la vista hacia la reproducción de otra obra pictórica y una fotografía en la parte inferior con un fondo muy claro. Las líneas creadas por estos puntos siguen el modo de lectura circular planteado por Canga Larequi.



Imagen 40. Presencia del punto y la línea implícitas en la portada número 451. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 451, 10 de noviembre de 1957, Instituto de Investigaciones Estéticas.

La forma de organización de la página en esta etapa resultó en la creación de vectores direccionales que guiaban la lectura tanto en forma vertical como horizontal. Un ejemplo de portada que favorecía lo vertical fue la número 484 y una que tenía sentido horizontal fue la 517.



Imágenes 41 y 42. Vectores direccionales en las portadas de los números 484 y 517. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 484, 22 de junio de 1958; y núm. 517, 8 de febrero de 1959, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Como hemos visto en los ejemplos presentados en este apartado, el color formó una parte constante en esta etapa del suplemento, apareciendo en el nombre del encabezado y en algunos títulos de las notas presentadas, lo cuál servía como elemento para llamar la atención del lector. Una portada que utilizó el color de forma excepcional fue la número 440, dónde a dos reproducciones de obras pictóricas se les agregó un fondo de color rosa, con las que seguramente no contaban las obras originales,³³² pero evidentemente se logró un efecto estético peculiar para la composición. Cabe señalar que únicamente se utilizaba un color por portada. En este caso se utilizó un proceso conocido como bicromía³³³, donde

³³² Ninguna de las dos obras reproducidas en esta portada están identificadas en el pie de imagen. La concerniente al arte moderno únicamente menciona la técnica y al artista de la siguiente forma: "Gouache Klee".

³³³ La bicromía siempre es cuestión de fotograbado. El término fotograbado se explicó al inicio del segundo capítulo, junto con el tipo de fotograbado utilizado en *México en la Cultura*: el grabado de medias tintas. *Vid. supra* p. 43-44.

“se imprimen dos *clichés* superpuestos del mismo documento, que a menudo es una fotografía monocroma.”³³⁴ Aquí la bicromía utilizó, aparte del negro, un color intenso para enriquecer la imagen.



Imagen 43. Uso del color en la portada número 440. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 440, 25 de agosto de 1957, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Para ejemplificar el elemento dinámico de la tensión en esta etapa de *México en la Cultura* observemos la portada 470; en ella el elemento de tensión se logró con la colocación de un elemento aislado y de mayor tamaño con respecto a las otras siete imágenes presentes en la página.

³³⁴ John Dreyfus (ed.), *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, trad. Fernando Jiménez, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruizperez, 1990, p. 47.



Imagen 44. El elemento que genera la tensión en la portada del número 470 ha sido marcado con contorno rojo. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 470, 16 de marzo de 1958, Instituto de Investigaciones Estéticas.

La diagramación de la portada 475 nos permite analizar el ritmo de la composición, dónde la fragmentación de los cuerpos de texto entre las imágenes genera diferencias en la lectura.



Imagen 45. Ritmo en la portada número 475. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 475, 20 de abril de 1958, Instituto de Investigaciones Estéticas.

En el caso de los elementos escalares de tamaño y escala, el número 663 resulta un ejemplo apropiado para el uso de imágenes de gran tamaño, ocupando en comparación con el elemento tipográfico la mayor parte de la superficie de la página. En este ejemplo también es posible observar el uso de imágenes cortadas a distintos tamaños, para aumentar el atractivo visual.



Imagen 46. Elementos escalares en la portada del número 663. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 663, 26 de noviembre de 1961, Instituto de Investigaciones Estéticas.

En esta etapa el suplemento medía 38 x 58 centímetros, lo cuál lo seguía colocando dentro de la categorización del formato de tamaño sábana, cuyas características ya fueron mencionadas en el apartado anterior.

En términos generales consideramos que el diseño de Vicente Rojo tuvo entre sus diferencias con respecto al de su predecesor Miguel Prieto, una menor saturación de imágenes. A este respecto, el diseño de Prieto ha sido descrito por Fernando Benítez como “elegante y ligeramente barroco.”³³⁵ En cierta forma ligado a este hecho, Rojo tuvo una mayor posibilidad de experimentar con la colocación de las imágenes en la portada, para así crear formaciones peculiares como algunas de las ya vistas en los ejemplos (la tensión de la imagen 44 a partir de una agrupación en dos filas, o la especie de marco creado en la imagen 9 mostrada en el capítulo dos³³⁶).

Otro cambio notorio para la segunda etapa consistió en el aumento de notas presentes en la portada (la primera etapa tuvo más portadas

³³⁵ <http://www.uam.mx/difusion/editorial/recuerdomiguel.html> Recuperado el 15/10/16.

³³⁶ *Vide supra* p. 62.

monotemáticas); a raíz de lo cual el diseño de Rojo tuvo que ser más explícito en la forma de separar los distintos textos e imágenes para evitar confusiones (lo cual se ejemplificó al principio de este apartado al analizar el elemento del contraste). El manejo ordenado de elementos gráficos es una de las enseñanzas más importantes que Vicente Rojo atribuye a Miguel Prieto; dicho aprendizaje le fue de gran valor en años subsecuentes para estructurar su obra plástica como pintor.³³⁷

3.1.2.3 Tercera etapa 1962-1966³³⁸

La última etapa de *México en la Cultura* duró hasta 1973, pero como ya se ha mencionado anteriormente, este trabajo únicamente ha tomado los primeros cinco años de este período para compararlo con nuestro objetivo principal de estudio, es decir los primeros doce años, bajo la dirección artística de Miguel Prieto y Vicente Rojo. Cabe recordar que la historiografía sobre el diseño gráfico y el periodismo cultural hacen un corte con respecto al suplemento en 1962, para no mencionarlo más,³³⁹ es este año la fecha en que salió el equipo de Fernando Benítez de la publicación y tomó posesión como director Raúl Noriega.³⁴⁰ En su lugar, la continuidad del trabajo y legado de *México en la Cultura* se traslada al nuevo suplemento fundado por Benítez y Rojo en la revista *Siempre!* bajo el título *La Cultura en México*.³⁴¹ En uno de los pocos comentarios sobre *México en la Cultura* después de 1962, Fernando Benítez comentaría que tras su expulsión como

³³⁷ Vicente Rojo, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, 237 p., p. 77.

³³⁸ En esta etapa nunca apareció un crédito en el suplemento que indicara quién fue el responsable de la dirección artística o diseño de la publicación.

³³⁹ Cfr. Troconi *et al.*, *op. cit.*, p. 173; Musacchio, *op.cit.*

³⁴⁰ Armando Pereira (coord.), *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, 2ª ed. corregida y aumentada, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004, 535 p., p. 315.

³⁴¹ Rojo, *op. cit.*, p. 58.

director “el suplemento se convirtió en una basura, un suplemento que nadie leía.”³⁴²

El capítulo anterior ya nos mostraba que esta etapa contó con una menor cantidad de imágenes en las portadas y consecuentemente con una reducción del espacio dedicado al arte pictórico en ellas. La dinámica del diseño del suplemento cambió, evidentemente debido al nuevo equipo detrás de su producción, pero aún se utilizaban los elementos del diseño periodístico (ya que estos son universales, y únicamente cambia la forma en que se ejecutan de diario a diario). La observación de dichos elementos será ilustrativa para notar las diferencias y formar una opinión respectiva a sus cualidades o defectos, en comparación a los años de Prieto y Rojo.

Iniciando con los ejemplos, en primer lugar observamos el contraste en el caso de la portada 774, que otorgó el protagonismo en la página al reportaje sobre Roberto Montenegro mediante la utilización de tres imágenes de tamaño considerable, lo cuál redujo las otras notas en la portada a un espacio menor.

³⁴² Fernando Benítez, “Promover, alterar, descubrir. Fernando Benítez y Henrique González Casanova hablan de los suplementos culturales” en *Revista de la Universidad de México*, volumen XXXIII, números 2 y 3, octubre-noviembre de 1978.



Imagen 47. Contraste en la portada del número 774. Tres imágenes pertenecen al artículo sobre Montenegro. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 774, 19 de enero de 1964, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Entre las portadas de este periodo no se encontró ninguna que utilizara el equilibrio estático, siendo siempre el caso el uso del equilibrio dinámico. El número 690 nos sirve para mostrar esta tendencia.



Imagen 48. Los elementos de la portada del número 690 no se corresponden de forma simétrica. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 690, 3 de junio de 1962, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Ahora bien, la organización de la página contó en esta etapa con más ejemplos del uso de líneas para delimitar elementos de un artículo y separarlos de otro. El caso de la portada número 722 separó así una imagen del texto que se ubicaba debajo de la misma y que no correspondía temáticamente a ella.



Imagen 49. Organización de la portada del número 722. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 722, 20 de enero de 1963, Instituto de Investigaciones Estéticas.

La tipología de portadas obedeció también al modelo de la variación semanal de acuerdo con los contenidos de la publicación, como se puede observar en las portadas de los números 708 y 711.



Imágenes 50 y 51. Ambas portadas tienen su diagramación propia de acuerdo a los temas explorados en ellas. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 708, 14 de octubre de 1962; y núm. 711, 4 de noviembre de 1962, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Para ejemplificar el uso de los elementos morfológicos de punto y línea tomo el ejemplo del número 758. En esta portada sólo parece haber dos centros de impacto visual importantes, ya que cómo se ha comprobado hasta ahora en esta tercera etapa, el espacio ocupado por el texto ha adquirido mucho más peso en la publicación.



Imagen 52. Los puntos señalan los centros de impacto visual de la portada. Hay tres imágenes más en la portada que no llaman demasiado la atención por ser muy pequeñas o muy tenues. Una línea implícita une ambos centros de impacto visual. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 758, 29 de septiembre de 1963, Instituto de Investigaciones Estéticas.

La forma de organización de las portadas resultó en vectores tanto verticales como horizontales, aunque cabe señalar una vez más que éstos estuvieron definidos más por el texto que por la colocación de imágenes. Esto se puede observar en los números 772 y 804.



Imágenes 53 y 54. Vectores direccionales en las portadas de los números 772 y 804. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 772, 5 de enero de 1964; y núm. 804, 16 de agosto de 1964, Instituto de Investigaciones Estéticas.

El uso del color se mantuvo en algunas imágenes, títulos y en las líneas usadas para separar y organizar los artículos.



Imagen 55. Uso del color en la portada del número 781. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 781, 8 de marzo de 1964, Instituto de Investigaciones Estéticas.

La portada número 675 puede ser usada para observar la tensión en el diseño. En ella, tres imágenes visualmente fuertes han sido colocadas a ambos lados del título y en medio del texto, mientras que una serie de ocho fotografías del mismo tamaño se sitúan en la parte superior de la página.



Imagen 56. Tensión en la portada del número 675. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. Núm. 675, 18 de febrero de 1962, Instituto de Investigaciones Estéticas.

En su mayoría, los ejemplos mostrados en este apartado muestran en materia de tamaño y escala una reducción considerable en el espacio ocupado por las imágenes de acuerdo a los periodos anteriores. Aunado al hecho de haber un nuevo equipo a cargo del suplemento, el archivo visual conformado por Miguel Prieto y aumentado por Vicente Rojo durante su gestión, no permaneció en *Novedades*, sino que fue llevado por Rojo a Imprenta Madero.³⁴³

A la par de esta observación sobre la carga iconográfica, y tomando los tres periodos como referente, creemos que es posible reafirmar la maestría en el diseño gráfico ejecutada por Prieto y Rojo. Si bien los elementos del diseño periodístico se pueden encontrar en la tercera etapa, las portadas entre 1949 y 1961 hacen un uso excepcional de los mismos, y resultan en composiciones verdaderamente atractivas, originales, creativas e innovadoras, dónde cada primera página tiene un sello particular, que aún hoy en día podría fácilmente llamar la atención de muchos lectores.

³⁴³ V. Rojo (comunicación personal, 11 de abril de 2017).

Adicionalmente, hemos realizado en el Anexo 6 un breve ejercicio comparativo, en el cual mostramos las portadas de dos suplementos que coexistieron con *México en la Cultura* durante los años cincuenta: *Diorama de la Cultura* del periódico *Excélsior* y *Revista Mexicana de Cultura* del periódico *El Nacional*. Con esta observación, podremos encontrar las diferencias o similitudes que dichos suplementos tuvieron con *México en la Cultura*, en términos de su diseño y tratamiento de las imágenes.

3.2 Cultura visual en el periodismo cultural: la producción y la recepción

Esta tesis se ha enfocado en la difusión del arte en las portadas de *México en la Cultura* y en como su diseño gráfico fue atractivo y dio muchas veces (en el caso de las portadas dedicadas a arte pictórico) el protagonismo a lo visual sobre lo escrito. Este último breve apartado sirve para comprender mejor como es que esto contribuye a modificar la cultura visual de la sociedad. En primer lugar cabe señalar que “el arte es una forma de educación y es comunicativo;”³⁴⁴ y que las artes visuales “aportan referencias y problemas sobre cuestiones como la universalidad o la variedad de la experiencia humana.”³⁴⁵ Las obras de arte visuales pueden enseñar algo incluso a las personas que miran de forma superficial. Si bien muchas personas se quedan en el nivel superficial, otro sector puede mirar de forma más profunda y crítica, y así reflexionar sobre la importancia del arte en la cultura, la sociedad y la identidad individual.³⁴⁶ Como se mencionó en el primer capítulo la tecnología hizo que la cultura visual fuera cada vez más observable en una gran cantidad de medios. Por esta razón es que “la cultura visual es capaz de crear y reflejar libertades personales y sociales.”³⁴⁷ Lo que la gente llega a saber sobre el arte, tanto dentro como fuera de las instituciones es

³⁴⁴ Freedman, *op. cit.*, p. 19.

³⁴⁵ Hernández, *Educación y cultura visual, op. cit.*, p. 35.

³⁴⁶ Freedman, *op. cit.*, p. 19.

³⁴⁷ *Ibíd.*, p. 20.

parte de la formación de la identidad cultural del individuo.³⁴⁸ Hay que dejar claro que si bien las instituciones ocupan un lugar central en nuestro imaginario social con respecto al ámbito educativo, en realidad “las prácticas a través de las cuales se construye la subjetividad se desdoblán en lugares inéditos”,³⁴⁹ siendo la prensa un lugar histórico con intención formativa para la “artistización del ciudadano”.³⁵⁰

Gracias a los medios de comunicación, el arte visual se ve cada vez más como algo que forma parte de la vida cotidiana. Sobre todo el siglo XX “asumió la diversificación de gustos y el espectro de espacios de convivencia mediados por las artes.”³⁵¹ Las artes visuales que se ven en estos medios tienen un gran poder didáctico, que hace que el observador quiera decodificar los mensajes y aprenda, incluso si el mensaje no es claro.³⁵² El arte es “una construcción y representación social y se presenta de forma cambiante en el espacio, el tiempo y la cultura.”³⁵³ Ahora bien, “la educación en las artes visuales tiene lugar en el ámbito de la cultura visual y a través de ésta, dentro y fuera de las escuelas (...) a través de los objetos que constituyen la totalidad de la experiencia visual humanamente concebida.”³⁵⁴ El arte se refleja hoy en día “en las instituciones, los medios de comunicación, los objetos artísticos, los artistas, y los diferentes tipos de público.”³⁵⁵ Es por esta razón que la labor didáctica de *México en la Cultura* entra evidentemente dentro del tema de la educación artística informal, pues es la que “tiene lugar a lo largo de nuestras vidas, cada vez que nos encontramos con la cultura visual.”³⁵⁶ Es importante tomar en cuenta todas las formas de educación

³⁴⁸ *Ibíd.*, p. 21.

³⁴⁹ María Esther Aguirre Lora, “Cultivar al ciudadano. Modernidad y nuevas prácticas de formación artística en el siglo XIX” en *Educación en el arte. Protagonistas, instituciones y prácticas en el curso del tiempo*, México, Nautilium, Chihuahua, Universidad Autónoma de Chihuahua, Dirección de Extensión y Difusión Cultural, 2015, 366 p., p. 282.

³⁵⁰ Aguirre, *op. cit.*, p. 280.

³⁵¹ *Ibíd.*, p. 312.

³⁵² Freedman, *op. cit.*, p. 25.

³⁵³ Hernández, *Educación y cultura visual, op. cit.*, p. 47.

³⁵⁴ Freedman, *op. cit.*, p. 26.

³⁵⁵ Hernández, *Educación y cultura visual, op. cit.*, p. 47.

³⁵⁶ Freedman, *op. cit.*, p. 26.

artística ya que los límites entre educación, alta cultura y entretenimiento se han difuminado;³⁵⁷ y que el arte, como parte de la cultura visual “actúa como un mediador cultural de representaciones sociales, relacionadas con la belleza, religión, poder, paisaje, relaciones sociales, cuerpo, etc.”³⁵⁸

La cultura visual tiene entonces un efecto en la identidad, ya que las imágenes dan forma al concepto que el individuo tiene de sí mismo. Esto quiere decir, que el individuo “se apropia de características de las representaciones visuales, y las adopta como representaciones de sí mismo.”³⁵⁹ El arte, los objetos y medios de la cultura visual “contribuyen a que los seres humanos construyan su relación-representación con los objetos materiales de cada cultura”.³⁶⁰ A su vez, los contextos de observación del arte son el entorno en que se ve y usa la cultura visual, lo cual incluye revistas (o suplementos) dónde se experimenta la cultura visual.³⁶¹ Estos contextos “dependen de los almacenes de imágenes individuales y colectivas de los espectadores.”³⁶² El desarrollo de este almacén es vital para la educación general ya que “hace posible captar las alusiones a las artes”³⁶³ y nos hacen saber –a los seres humanos– mucho más de lo que hemos experimentado personalmente,³⁶⁴ es decir, nos hace capaces de comprender referencias a imágenes y de “construir sobre el conocimiento anterior y crear nuevas imágenes y objetos.”³⁶⁵

Con estos elementos en consideración, presentamos a continuación la información que se puede encontrar acerca de *México en la Cultura* en las fuentes que han estudiado al suplemento, y en las que se refieren específicamente tanto a

³⁵⁷ Freedman, *op. cit.*, p. 41.

³⁵⁸ Hernández, *Educación y cultura visual, op. cit.*, p. 47.

³⁵⁹ Freedman, *op. cit.*, p. 27.

³⁶⁰ Hernández, *Educación y cultura visual, op. cit.*, p. 47.

³⁶¹ Freedman, *op. cit.*, p. 81.

³⁶² *Ídem.*

³⁶³ *Ídem.*

³⁶⁴ Hernández, *Educación y cultura visual, op. cit.*, p. 48.

³⁶⁵ Freedman, *op. cit.*, p. 81. Freedman sigue en este punto lo escrito por Harry S. Broudy en *The Role of Imagery in Learning*, Los Angeles, Getty Center For Education in the Arts, 1987, 55 p.

sus intenciones, desde el punto de vista de la producción; como a su respuesta, determinada por la distribución y el consumo del público. Los resultados son breves, pero en ellos podemos notar cómo es que se relaciona la publicación, como objeto que forma parte de la cultura visual, con su labor didáctica de enseñanza de las artes visuales.

3.2.1 Objetivos de los creadores y diseñadores gráficos

El resultado de los esfuerzos de Miguel Prieto y Fernando Benítez en *México en la Cultura* fue que la publicación llegó a convertirse en “el modelo fundamental de la prensa cultural de México y uno de los núcleos y ejes del mundo intelectual mexicano.”³⁶⁶ Mientras Benítez impulsó a los creadores y redefinió la tradición cultural, la parte del diseño en el suplemento se dedicó a atraer a los lectores “ofreciéndoles cultura por medio de la educación visual.”³⁶⁷ Cuauhtémoc Medina describe al suplemento como “el más hermoso de los exponentes de la prensa cultural mexicana”,³⁶⁸ ya que disponía de las imágenes y las fotos con un sentido inigualable del gusto. Medina señala también cómo significaba todo un reto hacer una obra artística con los limitados elementos gráficos de un periódico.³⁶⁹

Juana María Perujo llama al suplemento una “fuente indispensable para estudiar la cultura que se hacía y se promovía en México en los años cincuentas.”³⁷⁰ Para Monsiváis, “*México en la Cultura* es la publicación por excelencia de la vanguardia crítica, la única que toma muy en serio, incluso con estrépito, el proceso artístico e intelectual.”³⁷¹ Entre la reproducción de testimonios de grandes artistas que se utilizaron para intentar promover la edición facsimilar de *México en la Cultura* (que nunca llegó a hacerse por falta de apoyo financiero),³⁷² encontramos varias aseveraciones interesantes sobre la

³⁶⁶ Benítez, *Miguel Prieto: diseño gráfico, op. cit.*, p. 52.

³⁶⁷ Rojo, *op. cit.*, p. 8.

³⁶⁸ Medina, *op. cit.*, p. 34

³⁶⁹ *Ídem.*

³⁷⁰ Bonet, *op. cit.*, p. 56.

³⁷¹ Rojo, *op. cit.*, p. 7.

³⁷² *Cfr.* Bonet *op. cit.* p. 57.

publicación. Por ejemplo, el Dr. Atl lo llamó “el vehículo de difusión mejor, con que cuenta la prensa nacional.”³⁷³ Diego Rivera habló de su alta calidad estética, “su excelente selección, disposición tipográfica, amenidad y calidad.”³⁷⁴ Rufino Tamayo la consideró “la única publicación periodística que realmente ofrece al país un constante panorama de la cultura universal.”³⁷⁵

Los propios creadores expresaron en el primer número del suplemento que su aspiración era ser la primera publicación en recoger “en forma periodística las ricas y variadas manifestaciones de la cultura mexicana”,³⁷⁶ incluyendo las artes plásticas; esto significaba reseñar exposiciones de pintura y actividades de galerías de arte. Su objetivo era “instruir deleitando”, acción considerada por el equipo de *México en la Cultura* como una de las finalidades, “y no la menor”³⁷⁷ de la prensa moderna. Camposeco supone que esta posición ideológica por parte de Benítez y Prieto respondía a la percepción que tenían sobre la sociedad del momento y del vacío cultural en la prensa diaria de la época.³⁷⁸

En *Miguel Prieto: diseño gráfico*, Fernando Benítez da testimonio de su labor conjunta con Prieto en *México en la cultura*; recuerda que “muchas veces él [Prieto] sugería los temas” y que “cada número causaba un efecto estético apreciado de los lectores”;³⁷⁹ en parte probablemente a que “hacía valer los grabados dispuestos de forma sobresaliente.”³⁸⁰ Luis Francisco Gallardo ahonda en esta labor de Prieto como *editorialista visual*: “[Prieto] propone, participa, critica, dialoga [...], es el responsable de una imagen integral en la que, por sobre cualquier otra cosa, le preocupa equilibrar el resultado visual con la calidad de los materiales escritos.”³⁸¹

³⁷³ “Opiniones sobre el suplemento”, *op. cit.*, p. 3.

³⁷⁴ *Ídem.*

³⁷⁵ *Ídem.*

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 101.

³⁷⁷ Camposeco, *op. cit.*, p. 102.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 103.

³⁷⁹ Benítez, *Miguel Prieto: diseño grafico*, *op. cit.*, p. 11.

³⁸⁰ *Ídem.*

³⁸¹ Benítez, *Miguel Prieto: diseño grafico*, *op. cit.* p. 34.

Monsiváis vincula a Vicente Rojo, segundo director artístico del suplemento, con Fernando Gamboa al considerar que Gamboa preparó “casi por su cuenta el canon público, que fue modificando y ampliando, de los grandes artistas”³⁸² al elegir piezas de arte mexicano para las exposiciones internacionales. Por su parte Rojo “también casi por su cuenta, organiza en el ámbito cultural el tránsito de la vieja a la nueva percepción”³⁸³ pues anticipa tendencias, experimenta con el diseño y tiene un afán por *democratizar la vida cultural*. Al intentar definir la democratización de la vida cultural, Monsiváis hace evidente la dificultad de la tarea, ya que “es difícil o imposible reconstruir el periodo en que el proceso de difusión cultural actuaba creativa y directamente sobre un público, sin casi intervención de los medios electrónicos.”³⁸⁴ Él considera que el efecto que ejercen artefactos tales como los suplementos culturales hacia fines del siglo XX ha disminuido o pasa inadvertido en la sociedad de masas.³⁸⁵

Monsiváis también califica la labor de diseño de Rojo como una anual “organización de ‘exposiciones’ para los que no frecuentaban museos a través de carteles, portadas de libros, imágenes elegidas para suplementos y revistas”;³⁸⁶ acción que benefició a varios sectores y fue “factor decisivo en la ubicación de un público más exigente e informado”.³⁸⁷ David Huerta por su parte consigna que la presencia y trabajos de Rojo “han conseguido que tantas cosas en México tengan ahora sentido y belleza, nobleza y dirección”,³⁸⁸ al tiempo de afirmar que los ojos de dos generaciones de lectores mexicanos han sido educados por él.³⁸⁹

La forma de trabajo de Rojo en el suplemento hace eco de lo que ya hemos leído sobre Prieto: está muy informado, resuelve rápidamente los problemas de

³⁸² Rojo, *op. cit.*, p. 7.

³⁸³ *Ídem.*

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 11. Monsiváis escribe este texto en 1990, y por “medios electrónicos” se refiere muy probablemente a la televisión.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁸⁶ *Ídem.*

³⁸⁷ *Ídem.*

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 20.

integración de la página, marca y separa ilustraciones, “lee los textos con cuidado o solicita una sinopsis, selecciona las imágenes pertinentes, se preocupa por los ‘golpes de vista’, y no se deja perturbar por los énfasis de Fernando Benítez.”³⁹⁰ A la vez “no es sólo director artístico, sino un coeditor editorial, y el rigor con que sostiene la coherencia interna del suplemento determina el estilo e influye en el tono.”³⁹¹ Se afirma que sugería ilustraciones sorprendentes, usaba su sentido del humor y proponía “actos de justicia cultural.”³⁹² La formación del archivo visual que usaron tanto Prieto como Rojo en *México en la Cultura* fue una labor continua; Vicente Rojo menciona que cuando se armaba el suplemento cada lunes, él revisaba qué textos se publicarían y en caso de no haber imágenes disponibles para ellos, debía completarlo a base de recortes de revistas, catálogos de editoriales, prensa en general, o bien de algún libro de su biblioteca personal (materiales que con frecuencia quedaban maltrechos) para conseguir las imágenes necesarias.³⁹³

3.2.2 Cultura visual del público

En este punto debemos volver a las opiniones expresadas sobre el suplemento, dónde encontramos algunas que se enfocan en la recepción por parte del público. Diego Rivera habla en 1955 de cómo el suplemento llegó a satisfacer una necesidad “real y existente en el público de México, que necesita ya de una información de artes y letras en respuesta al volumen que nuestra producción tiene y al interés que se desarrolla más y más entre el público hacia esta producción.”³⁹⁴ Alfonso Caso llamó a la obra del suplemento “de extraordinaria importancia para dar a conocer al público de México los nuevos valores mundiales y mexicanos en Arte.”³⁹⁵ Erasto Cortés Juárez lo describiría como “una aportación

³⁹⁰ *Ibíd.*, p. 8.

³⁹¹ *Ídem.*

³⁹² *Ibíd.*, p. 9.

³⁹³ Entrevista a Vicente Rojo de Amanda de la Garza, Cuauhtémoc Medina y Marina Garone Gravier, 26 de enero de 2015. Y V. Rojo (comunicación personal, 11 de abril de 2017).

³⁹⁴ “Opiniones sobre el suplemento”, *op. cit.* p. 3.

³⁹⁵ *Ídem.*

evidente para conocer el verdadero desarrollo de las artes plásticas mexicanas y extranjeras.”³⁹⁶ En términos más generales, Manuel Felguérez escribió en referencia a los años cincuenta, que los nuevos medios de difusión “como la televisión, los suplementos culturales, las revistas culturales y sobre todo muchas nuevas galerías de arte habían hecho nacer un nuevo público”.³⁹⁷ Con respecto a esta última afirmación, sería interesante conocer las cifras de asistentes a las galerías de arte en comparación a los lectores de suplementos y revistas, para poder determinar realmente que factor tuvo más peso en el nacimiento de dicho nuevo público. Aún con dicha información a la mano, habría que discernir cuánta gente era atraída a las galerías gracias a su aparición en la prensa; fenómeno que aún se suscita en nuestra actual era electrónica.

A partir del análisis de publicaciones periódicas como *México en la Cultura*, Carlos Monsiváis afirma que los lectores *ideales* influían en la labor de diseño de Vicente Rojo, pues eran exigentes, estaban hartos de imágenes obvias y del apretujamiento de las mismas en las páginas.³⁹⁸ Monsiváis hace otras aseveraciones muy interesantes sobre el diseño de Rojo, entre las que están el uso de elementos de la vanguardia en su diseño para poner al día la cultura visual. De esta forma habría ayudado a la consolidación del nuevo público de los años sesenta, que ya estaba ávido de elementos estéticos en su vida cotidiana y estaba cada vez más atento a los significados de las artes plásticas.³⁹⁹

3.2.2.1 Distribución y alcance del suplemento

El testimonio de Luis Cardoza y Aragón habla de *México en la Cultura* como “la revista más buscada de la nación” y “no sólo una magnífica revista sino la más popular de México.”⁴⁰⁰ Alfonso Caso afirmó que la gran circulación que alcanzó la

³⁹⁶ *Ídem.*

³⁹⁷ Manuel Felguérez, “La Ruptura 1935-1955”, *op. cit.*, p. 101.

³⁹⁸ Rojo, *op. cit.*, p. 12.

³⁹⁹ *Ibíd.*, p. 10.

⁴⁰⁰ “Opiniones sobre el suplemento”, *op. cit.* p. 3.

publicación demostró el interés del público en la misma.⁴⁰¹ Fernando Benítez afirma que *México en la Cultura* tiraba durante su gestión como director, 100 mil ejemplares.⁴⁰² Daniel Cosío Villegas calculaba en 1954 que los diarios más significativos de la capital mexicana tiraban 120,000 ejemplares dominicales cada uno. Su necesidad de hacer un cálculo provenía de la imposibilidad de “conseguir en México datos exactos sobre el tiro de las publicaciones periódicas.”⁴⁰³ La pertenencia del suplemento al periódico *Novedades* tuvo sus beneficios en materia de recursos y alcance que éste poseía;⁴⁰⁴ pues era un periódico “muy leído por la entonces creciente clase media”,⁴⁰⁵ así como por la clase alta. Julia de la Fuente afirma que el suplemento incluso tuvo difusión en radio y televisión.⁴⁰⁶ En una línea más amplia, se ha dicho que los diarios fueron “sin duda alguna, la forma de impreso más leído”⁴⁰⁷ en México entre 1940 y 1960.

González Casanova menciona en entrevista con la Revista de la Universidad de México que el suplemento “se usó en escuelas secundarias, preparatorias, e inclusive primarias como un elemento para que los alumnos hicieran determinado tipo de ejercicios y prácticas.”⁴⁰⁸ Los profesores usaron a *México en la Cultura* como un medio de información a niños y adolescentes para que hicieran trabajos recortando o resumiendo.⁴⁰⁹ Fernando Canales, gerente general de *Novedades*, comenta que al transcurso de los años un público cada vez mayor se fue interesando por el suplemento, esto lo nota en parte por la inicial respuesta raquítica de los anunciantes, que iría incrementando a la par del interés que la gente le mostraba a la publicación.⁴¹⁰ Canales señala igualmente que, por

⁴⁰¹ *Ídem.*

⁴⁰² Benítez, “Promover, alterar, descubrir...”, *op. cit.*

⁴⁰³ Cosío Villegas, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁰⁴ Benítez, “Promover, alterar, descubrir...”, *op. cit.*

⁴⁰⁵ Camposeco, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁰⁶ Fuente Vidal, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁰⁷ *Historia de la lectura en México, op. cit.*, p. 301.

⁴⁰⁸ Benítez, “Promover, alterar, descubrir...”, *op. cit.*

⁴⁰⁹ *Ídem.*

⁴¹⁰ Fuente, *op. cit.*, p. 143.

su calidad, el suplemento era citado en conferencias, se estudiaba en universidades y se discutía en círculos intelectuales.⁴¹¹

Si bien es increíblemente difícil saber a ciencia cierta cómo funcionaron tanto la producción como la recepción en su determinado momento histórico, podemos suponer, gracias al conocimiento del tiraje y del uso que se le daba a la publicación en ámbitos escolares e intelectuales, que la labor del suplemento como medio de difusión de las artes visuales debió necesariamente haber contribuido a aumentar los almacenes de imágenes individuales y colectivos de los espectadores. Recordemos que esta acción es capaz de afectar la identidad del individuo, al aumentar tanto su conocimiento y labor de interrelación de imágenes, como la respuesta consciente y crítica que se tiene de ellas. Es de vital importancia notar las variadas fuentes que mencionan al público de la época como uno ávido de elementos estéticos, así cómo necesitado de una buena presentación de los mismos en los medios que los difundían; esto habla en cierta medida de una predisposición a que el suplemento fuera bien recibido.

A partir de lo estudiado en este capítulo, si volvemos ahora a Jorge B. Rivera y a su equiparación del suplemento cultural con un museo cotidiano,⁴¹² dónde “los circuitos visuales plásticos y fotográficos utilizados en él, les permiten registrar la actividad cultural de un país a través de los años”;⁴¹³ consideramos evidente que, en el ámbito del arte pictórico moderno, *México en la Cultura* entre 1949 y 1961 no fue cualquier museo cotidiano, sino uno de gran calidad e impacto en la cultura visual de la Ciudad de México. Los testimonios mostrados hasta ahora nos permiten hacer una afirmación de este tipo, dónde la publicación fue alabada en varias ocasiones por su labor de difusión de arte, su labor de “educación visual” y su vocación por “instruir deleitando”; aunada a los comentarios sobre su excepcional diseño gráfico, cuestión que hemos verificado en la primera parte de este capítulo.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 144.

⁴¹² Rivera, *op. cit.*, p. 167.

⁴¹³ *Ídem.*

Conclusiones

En nuestra introducción se plantearon varias preguntas y objetivos que ahora pueden resolverse. En primer lugar ¿qué tendencias del arte pictórico se mostraron por medio de *México en la Cultura* y de qué artistas? y ¿de qué países eran los artistas? El objetivo general relacionado a estas preguntas fue identificar las obras, artistas y movimientos de arte pictórico moderno representados en reproducciones y empleadas en el diseño de las portadas de *México en la Cultura*. Como mostró el análisis que llevamos a cabo en el segundo capítulo, las tendencias de arte pictórico moderno mayoritariamente presentadas en las portadas de la publicación fueron el surrealismo, el cubismo, el post-impresionismo, el expresionismo y el impresionismo; por mencionar únicamente las cinco más frecuentes del total de 26 movimientos artísticos identificados. Estos resultados mostraron una predominancia por las vanguardias históricas (es decir, movimientos artísticos de las primeras tres décadas del siglo XX), así como un interés por las tendencias pioneras del modernismo. Por su parte, un conteo total de los artistas representados en las portadas del suplemento arrojó 68 personajes, de los cuales 25 fueron mexicanos y 43 extranjeros, con 8 de estos últimos que trabajaron y vivieron en México. La revisión de la nacionalidad de los artistas extranjeros presenta una mayoría de franceses (18), con una clara tendencia eurocéntrica; y si consideramos la división por género se observó un contraste abismal entre hombres y mujeres, contando con la presencia de sólo 6 mujeres, entre 62 hombres.

Un estudio de la visibilidad de artistas nos permitió conocer que el grupo más reproducido se compuso de trece artistas, tanto mexicanos como extranjeros: resaltaron los “Tres Grandes”: Rivera, Siqueiros y Orozco, así como Tamayo, el Dr. Atl y Goitia; y de los extranjeros —mayoritariamente franceses— fueron: Rousseau, Rouault, Monet y Chagall, acompañados del suizo Klee, y de los españoles Picasso y Prieto.

Estos resultados nos muestran la creación de un amplio catálogo de arte que se hacía accesible al público semana con semana, en una especie de “museo

en la calle”,⁴¹⁴ lo cual se relaciona con nuestro objetivo general que planteaba considerar el posible impacto de ese tipo de *museo cotidiano*. Para discernirlo, fue de gran utilidad conocer la forma en que Jorge B. Rivera equiparó a los suplementos culturales con museos cotidianos,⁴¹⁵ al explicar que en ellos, “los circuitos visuales plásticos y fotográficos utilizados, les permiten registrar la actividad cultural de un país a través de los años.”⁴¹⁶ También es vital para nuestro trabajo el concepto de *museo imaginario* de André Malraux, cuyo surgimiento se dió a partir del acto generalizado de fotografiar y difundir obras de arte en medios impresos. Las conclusiones sobre la presencia de artistas y movimientos artísticos, son entonces útiles para afirmar que *México en la Cultura* cumplió con su tarea de hacer circular el arte plástico que interesaba e influía en la Ciudad de México de su tiempo. Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que dicha circulación estuvo circunscrita a ciertos grupos sociales: aquellos que compraban o se suscribían al periódico *Novedades*.

Ahora bien, nuestro planteamiento establecía una conexión inseparable entre el contenido de las portadas y la forma en que dicha información se presentaba, es decir, su diseño; así como del efecto que en conjunto tendrían en términos de la cultura visual de su lugar de difusión y distribución. Esto se articuló con las siguientes preguntas de la introducción: ¿Cómo es que la actividad de los diseñadores pretendía modificar la cultura visual mexicana? y ¿Cómo el diseño gráfico de la publicación determinó una respuesta sensorial determinada de su público? Buscamos definir cómo el diseño gráfico de *México en la Cultura* modificó la cultura visual de la Ciudad de México con el uso de arte pictórico moderno y discernir de qué forma buscaban los diseñadores impactar a la sociedad por medio del uso del arte pictórico moderno en el diseño gráfico. Cabe recordar en este punto que el cambio en la cultura visual al que nos referimos se reduce al

⁴¹⁴ Rojo, *op. cit.*, p. 12.

⁴¹⁵ Rivera, *op. cit.*, p. 167.

⁴¹⁶ *Ídem*.

expresado en los *suplementos culturales*.⁴¹⁷ Tomamos para ello las ideas de Fernando Canales quien comentó “que los suplementos anteriores a *México en la Cultura* no lograban integrar el arte como para llegar a la gran masa y ponerse al alcance de mucha gente”;⁴¹⁸ finalmente Fernando Benítez declaró que en esa época “nunca hubo suplementos”, sino magazines que recogían historias de artistas de cine norteamericano y demás “deshechos de la redacción”,⁴¹⁹ razón por la cuál la importancia que Miguel Prieto daba “a las ilustraciones y cargaba el énfasis en la presentación general de la plana”⁴²⁰ significaron un cambio en la cultura visual. A pesar de estas declaraciones de Benítez, el suplemento que él mismo dirigió antes de *México en la Cultura*, la *Revista Mexicana de Cultura*, ha sido considerado como una publicación de calidad y el antecedente directo de *México en la Cultura*.

Siguiendo a Kerry Freedman entendemos que la *cultura visual* es “todo lo que los humanos forman y sienten a través de la visión o de la visualización, y que da forma al modo como vivimos nuestras vidas.”⁴²¹ En este sentido, las imágenes relacionadas al arte pictórico moderno que fueron difundidas en *México en la Cultura*, debido a su gran variedad con respecto a la representación de artistas de diversas procedencias, pertenecientes a diversos movimientos artísticos y con obras de muy variados temas; aunados a un diseño gráfico atrayente y que otorgaba un gran peso a los elementos iconográficos, son una aportación evidente a la cultura visual de México. La idea anterior en conexión con la definición de cultura visual de Nicholas Mirzoeff, nos permiten afirmar que los consumidores del suplemento poseían frente a sus portadas una serie de estímulos positivos que facilitaban la búsqueda de información, significados y placer en dicha forma de tecnología visual.⁴²²

⁴¹⁷ Categoría en la cual no se incluyen las revistas culturales “independientes”, es decir, las no adscritas a otra publicación.

⁴¹⁸ De la Fuente, *op. cit.*, p. 142.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁴²⁰ *Ídem.*

⁴²¹ Freedman, *op. cit.*, p. 25.

⁴²² Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual, op. cit.*, p. 19.

Una afirmación de este tipo va de la mano del análisis del diseño gráfico que llevamos a cabo en el tercer capítulo; en él hallamos que los contrastes del diseño se alcanzaron en gran medida gracias a las variaciones de los tamaños de las reproducciones pictóricas; y que los equilibrios dinámicos y simétricos hacían un uso inteligente y adecuado de las imágenes. Las tipologías de las portadas con su variación semanal nos hablaron de un gran sentido de la dedicación por parte de los diseñadores con los materiales utilizados en cada ocasión. Los pesos visuales, expresados en los puntos y las tensiones se construyeron siempre a partir de las reproducciones de las obras y contando con el aprovechamiento de sus propios juegos de grises y, en ocasiones, del dinamismo de las mismas imágenes; estos factores se aunaron al tamaño y la escala de las ilustraciones que, en comparación con el elemento tipográfico, tuvieron mayor presencia. Las líneas y vectores direccionales de las portadas se guiaron también de acuerdo con la colocación de las imágenes en la composición; y los ritmos mostraron una gran integración de éstas con los textos.

Las dos etapas (Miguel Prieto, 1949-1956 y Vicente Rojo, 1957-1961) compartieron en gran medida su forma de tratamiento de las portadas, en el sentido de la importancia que otorgaron a los elementos visuales, pero cada una de ellas contó con una identidad propia e inconfundible. En este caso la etapa encarnada por Rojo sirvió como una renovación del estilo del suplemento, al hacer uso de los elementos del diseño bajo sus propios términos, al incluir sobre todo nuevos ordenamientos de los elementos gráficos de las portadas.

Para vincular el tema del arte difundido, su forma de presentación y su efecto en los lectores en términos educativos y de aprendizaje planteamos dos preguntas: ¿Cómo se llevó a cabo la actualización de la cultura visual por medio del uso del arte en el diseño gráfico? y ¿Cómo es que ésta actualización se relaciona con la emergencia de un nuevo público? La primera se relaciona a nuestro segundo objetivo particular: señalar las posibles repercusiones de la nueva cultura visual en la sociedad mexicana del momento. La respuesta se ofreció en el apartado 3.2 donde estudiamos la información sobre el papel didáctico de las artes visuales y la necesidad de generar “almacenes visuales” en

los espectadores para mejorar su respuesta y comprensión del arte visual. En nuestro caso es posible afirmar que una “observación o lectura constante” del suplemento pudo educar visualmente a sus lectores en el tema del arte plástico, al ofrecerles una gama extensa de posibilidades al respecto. Como vimos en su momento, los suplementos culturales son un espacio de experimentación de la cultura visual⁴²³ y en nuestro caso se le estudió como un contexto de observación de arte plástico. La labor de diseño de *México en la Cultura*, al trabajar e incrementar la cultura visual de su público tiene entonces un efecto en la identidad, ya que las imágenes dan forma al concepto que el individuo tiene de sí mismo.⁴²⁴ El arte, los objetos y medios de la cultura visual “contribuyen a que los seres humanos construyan su relación-representación con los objetos materiales de cada cultura”.⁴²⁵ La caracterización del público de ese momento se vio reducida a pequeñas declaraciones como la de Diego Rivera, quien dio en 1955 su testimonio a raíz del éxito del suplemento y explicó cómo la publicación llegó a satisfacer una necesidad “real y existente en el público de México, que necesita ya de una información de artes y letras en respuesta al volumen que nuestra producción tiene y al interés que se desarrolla más y más entre el público hacia esta producción.”⁴²⁶

Finalmente, para evaluar el tamaño del impacto que tuvo del suplemento cultural formulamos la pregunta: ¿Cuál era el alcance de difusión de la publicación?, lo que pudimos responder con un balance positivo: tiraba durante la época 1949-1961, un estimado de 100 mil ejemplares,⁴²⁷ encontramos además las siguientes afirmaciones: que el periódico era “muy leído por la entonces creciente clase media”,⁴²⁸ así como por la clase alta, el suplemento tuvo difusión en radio y

⁴²³ Freedman, *op. cit.*, p. 81.

⁴²⁴ *Ibíd.*, p. 27.

⁴²⁵ Hernández, *Educación y cultura visual*, *op. cit.*, p. 47.

⁴²⁶ “Opiniones sobre el suplemento”, *op. cit.* p. 3.

⁴²⁷ Benítez, “Promover, alterar, descubrir...”, *op. cit.* y Cosío Villegas, *op. cit.*, p. 58.

⁴²⁸ Camposeco, *op. cit.*, p. 99.

televisión,⁴²⁹ que “se usó en escuelas secundarias, preparatorias, e inclusive primarias como un elemento para que los alumnos hicieran determinado tipo de ejercicios y prácticas” y que era citado en conferencias, se estudiaba en universidades y se discutía en círculos intelectuales.⁴³⁰ Esta información nos sirve para corroborar que efectivamente la educación visual que pudo haber propuesto *México en la Cultura* no fue únicamente hipotética, sino que la gente de cierto sector social se interesaba por el suplemento, lo leía y lo utilizaba en diversos ámbitos. Si bien un estudio de la recepción en espacios como la calle o la casa son más difíciles de llevar a cabo, el amplio tiraje de que gozaba *Novedades*, así como la creciente presencia de publicidad a través de los años en el suplemento cultural, nos permite pensar que verdaderamente era leído por muchos, es decir, cumplía con la función de la cultura visual donde “el consumidor busca información en la tecnología visual”;⁴³¹ así como del papel de la cultura visual de alejar “nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales como los museos para centrarla en la experiencia visual de la vida cotidiana”.⁴³²

Nuestra tesis ha planteado cuestiones concernientes a un aspecto muy específico del suplemento *México en la Cultura*: su diseño en relación a temáticas relacionadas al arte pictórico moderno de caballete y su papel con respecto a la cultura visual en México. Como tal consideramos que hay varios temas de investigación posibles a partir del presente trabajo; por una parte se podría ahondar el tema del diseño del suplemento *México en la Cultura* para estudiar el total de las 665 portadas del periodo 1949-1961,⁴³³ o bien el diseño de los interiores y contraportadas de los diversos números. Un análisis de ese tipo nos permitiría extender la hipótesis de este trabajo, para expresar que la labor del

⁴²⁹ Fuente Vidal, *op. cit.*, p. 132.

⁴³⁰ *Ibíd.*, p. 144.

⁴³¹ Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual, op. cit.*, p. 19.

⁴³² *Ibíd.*, p. 25.

⁴³³ Cabe recordar que el periodo 1949-1961 es la única temporalidad del suplemento que las historiografías del diseño, de la cultura y del periodismo cultural toman en cuenta como relevantes.

suplemento en cuanto a la cultura y la comunicación visual no sólo abarcaron al arte pictórico moderno, sino también a otras expresiones artísticas, como la arquitectura, el teatro o el cine; y diversos temas como la arqueología o la política. Otra posibilidad para continuar esta línea de trabajo sería prolongar el estudio hacia el suplemento considerado como heredero de *México en la Cultura*, *La cultura en México* (1962-1974) para evaluar, en términos de temporalidad, la continuidad de nuestra hipótesis y ver si se mantuvieron las dinámicas de comunicación que hemos identificado.

Además, algunos trabajos complementarios tendrían la posibilidad de comparar el diseño de este suplemento con otras publicaciones contemporáneas, o con otras revistas, consideradas deudoras del legado de *México en la Cultura*. Esta última línea de investigación podría mostrar de forma más clara la herencia del suplemento como fundador de una escuela de diseño en el periodismo cultural, y de su establecimiento como un ejemplo a seguir en cuanto a difusión cultural de calidad para las masas.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- AA VV., *Reconstrucción del término diseño: memorias del XI Congreso de Académicos de Escuelas de Diseño Gráfico*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, 2003, 304 p.
- Albiñana, Salvador (editor), *México ilustrado: libros, revistas y carteles, 1920-1950*, 2ª ed., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, RM Verlag, 2014, 358 p., ils.
- Arnold, Edmund, *Diseño total de un periódico*, México, Edamex, 1985, 285 p.
- Benítez, Fernando et al., *Miguel Prieto: diseño grafico*, México, Era, 2000, 109 p., ils.
- Benítez Dueñas, Issa María (coord.), *Hacia otra historia del arte en México: Disolvencias 1960-2000*, México, CONACULTA, 2001, 322 p.
- Bonet, Juan Manuel et al., *Miguel Prieto, 1907-1956: la armonía y la furia*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, 435 p., ils.
- Brooksbank Jones, Anny, *Visual Culture in Spain and Mexico*, Manchester, Manchester University Press, 2007, 215 p., ils.
- Burke, Peter, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2001, 223 p., ils.
- Burke, Peter, *What is Cultural History?*, Cambridge, Polity, 2004, 152 p.
- Calvera, Anna (ed.), *Arte ¿?Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 248 p.
- Camposeco, Víctor Manuel O., *El suplemento México en la cultura (1949-1961): renovación literaria y testimonio crítico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2015, 401 p.
- Canga Larequi, Jesús, *El diseño periodístico en prensa diaria: normas básicas*, Barcelona, Bosch Comunicación, 1994, 187 p.
- Carrasco Puente, Rafael, *Hemerografía del periodismo mexicano*, México, UNAM, 1989, 600 p.

- Castro, Miguel Ángel (editor), *Empresa y cultura en tinta y papel : 1800-1860*, México, Instituto Mora, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001, 662 p., ils.
- Cherry, Deborah, *Art: History: Visual: Culture*, Malden, Massachusetts, 2005, 217 p., ils.
- Conde, Teresa del, *Historia mínima del arte mexicano del siglo XX*, México, Attame, Museo de Arte Moderno, 1994, 125 p.
- Corredor-Matheos, J., *Tamayo*, Barcelona, Ediciones Poligrafía, 1987, 128 p., ils
- Cosío Villegas, Daniel, *Imprenta y vida pública*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, xvi, 181 p.
- De Fusco, Renato, *Historia del diseño*, trad. de Miquel Izquierdo, Barcelona, Santa & Cole, 2005, 419 p., ils., facsímiles, planos y fotos.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. de Giannina de Collado, La Habana, Unión, 1967, 479 p., ils.,
- Díaz de León, Francisco, *Francisco Díaz de León: Museo Colección Blaisten*, trad. María Murgia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial RM, 2010, 157 p.
- Diccionario de escritores mexicanos siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002, 7 v.
- Dreyfus, John (ed.), *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, trad. Fernando Jiménez, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruíz, 1990, 724 p.
- Eder, Rita (coord.), *El Arte en México: autores, temas, problemas*, México, CONACULTA, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Fondo de Cultura Económica, 2001, 389 p.
- Educación en el arte. Protagonistas, instituciones y prácticas en el curso del tiempo*, México, Nautilium, Chihuahua, Universidad Autónoma de Chihuahua, Dirección de Extensión y Difusión Cultural, 2015, 366 p.
- El exilio español en México, 1939-1982*, México, Salvat, 1982, 909 p.
- Elizalde, Lydia, *Diseño en la Revista de la Universidad de México*, 2a ed., Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2009, 261 p., ils.
- Flores, Tatiana, *Mexico's Revolutionary Avant-gardes: From Estridentismo to ¡30-30!*, New Haven, Yale University Press, 2013, xii, 348 p., ils.

- Frascara, Jorge, *Diseño gráfico y comunicación*, pról. de Peter Kneebone, 7ª ed., Buenos Aires, Infinito, 2000, 127 p., ils.
- Freedman, Kerry, *Enseñar la cultura visual : curriculum, estética y la vida social del arte*, trad. Ángeles Mata, Barcelona, Octaedro, 2006, 223 p., ils.
- García Fernández, Emilio C. et al., *La cultura de la imagen*, Madrid, Fragua, 2006, 686 p.
- Garone Gravier, Marina, *Historia en cubierta: el Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas (1934-2009)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, 302 p.
- Garone Gravier, Marina, "Las diferencias entre diseño como arte aplicado, como ciencia..." en *Antología del diseño 1*.
- Guerrero, Luis F. et al., *Estudios históricos. Arquitectura y diseño*, México, UAM Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 1996.
- Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, trad. de María Rosa López González, Madrid, Mondadori, 1990, 342 p.
- Hacia una historia del diseño en México*, México, 3 v., UAM, Unidad Azcapotzalco, División de ciencias y artes para el Diseño, 1979.
- Historia de la lectura en México: Seminario de historia de la educación en México*, 2ª. ed., México, El Colegio de México, 1997, 383 p.
- Heller, Steven (ed.), *Design Culture: An Anthology of Writing from the AIGA Journal of Graphic Design*, New York, Allworth, American Institute of Graphic Arts, 1997, xv, 303 p.
- Hernández y Hernández, Fernando, *Educación y cultura visual*, Barcelona, Octaedro, 2010, 351 p.
- Heywood, Ian (editor), *The Handbook of Visual Culture*, London, Berg, 2012, 792 p., ils.
- Hollis, Richard, *Graphic Design: A Concise History*, London, Thames and Hudson, 2001, 232 p.
- Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*, México, Museo Nacional de Arte, 1995, 192 p.
- Karch, Randolph, *Manual de artes gráficas*, México, Trillas, 1992, 434 p.
- King, Catherine (ed.), *Views of Difference: Different Views of Art*, New Haven: Yale University Press, 1999, 272 p.

- Lombardo, Irma, *La prensa: Pasado y presente de México. Catálogo selectivo de publicaciones periódicas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1987, 237 p.
- López Bosch, María Acaso, *Didáctica de las artes y la cultura visual*, Madrid, Akal, 2011, 195 p., ils.
- Luna Arroyo, Antonio, *Francisco Goitia: total*, 2ª ed. corregida y aumentada, México, UNAM, 1987, 710 p.
- Malraux, André, *Las voces del silencio: visión del arte*, trad. de Damián C. Bayón y Elva de Loizaga, Buenos Aires, Emece, 1965, 665 p.
- Manrique, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, 168 p., ils.
- Medina Carrillo, Cuauhtémoc, *Diseño antes del diseño: Diseño gráfico en México, 1920-1960*, estudio, notas y selección de imágenes por Cuauhtémoc Medina, [México], Museo de arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil México, 1991, 123 p.
- McKenzie, Donald Francis, *Bibliografía y sociología de textos*, trad. de Fernando Bouza, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2005, 143 p., ils.
- Meggs, Philip B., *Historia del diseño gráfico*, 4a ed., trad. de Alejandra Devoto, Barcelona, México, RM, 2009, 574 p., ils.
- Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, trad. de Paula García Segura, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003, 342 p., ils.
- Mirzoeff, Nicholas (ed.), *The Visual Culture Reader*, 2ª ed., London, Routledge, 2002, xix, 737 p., ils.
- Monsiváis, Carlos, *Cultura mexicana en el siglo XX*, México, Colegio de México, 2010, 526 p.
- Muller-Brockmann, Josef, *Historia de la comunicación visual*, México, Gustavo Gili, 1998, 174 p., ils.
- Musacchio, Humberto, *Historia del periodismo cultural en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, 232 p., ils.
- Musacchio, Humberto, *México : 200 años de periodismo cultural*, 3 v., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, : ils.

- Pereira, Armando (coord.), *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, 2ª ed. corregida y aumentada, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004, 535 p.
- Pérez Montfort, Ricardo (coord.), *La cultura, 1808-2014*, México, El Colegio de México, Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica, 2015, 305 p., (*México Contemporáneo* Tomo 4).
- Ramírez Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, 477 p.
- Ranc, Clairette (coord.), *Diseñadores gráficos mexicanos: 2000*, trad. de Susannah Glusker, Phyllis Hoffman y Alice Woodrow, México, Trama Visual Tres Grupo 3, 2000, 325 p., ils.
- Rivera, Jorge B., *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995, 217 p.
- Rodríguez, José Julio, *Francisco Díaz de León, como dibujante, pintor y artista gráfico*, México, Acasim, 1961, ix, 37 p
- Rodríguez Pastoriza, Francisco, *Periodismo cultural*, Madrid, Síntesis, 2006, 235 p., ils.
- Rojo, Vicente et al., *Vicente Rojo. Diseño gráfico*, 4a ed., México, El Colegio Nacional, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma de Nuevo León, Ediciones Era, 2014, 175 p., ils.
- Ruptura, 1952-1965: Catálogo de la exposición*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, 1988, 191 p., ils.
- Satué, Enric, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, 2ª ed., Madrid, Alianza, 2012, 694 p., ils.
- Suárez Carballo, Fernando, *Fundamentos del diseño periodístico: claves para interpretar el lenguaje visual del diario*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, 203 p., ils.
- Troconi, Giovanni et al., *Diseño gráfico en México, 100 años: 1900-2000*, México, Artes de México UAM, 2010, 463 p., ils.
- Taborda, Felipe, *Latin American Graphic Design*, Köln, Taschen, 2008, 543 p., ils.
- Tubau, Iván, *Teoría y práctica del periodismo cultural*, Barcelona, Ate, 1982, 182 p.
- Turnbull, Arthur T., Russell N. Baird, *Comunicación gráfica: Tipografía, diagramación, diseño, producción*, México, Trillas, 1986, 429 p.
- Turner, Jane (ed.), *The Dictionary Of Art*, New York, Grove's Dictionaries, 1996, 34 v.

- Vicente Rojo, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, 237 p.
- Vicente Rojo: *escrito/pintado*, México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2015, 240 p., ils.
- Vicente Rojo. *Obra gráfica completa (1969/1990)*, México, Galería Universitaria Aristos, Centro de Investigación y Servicios Museológicos, Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, 48 p.
- Vilchis Esquivel, Luz del Carmen, *Historia del diseño gráfico en México: 1910-2010*, México, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, 507 p., ils.
- Villegas Morales, Gladys, *Semblanza de una genealogía: artistas plásticas en el periodo posrevolucionario*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, ils., 213 p.
- Walker, John A., Sarah Chaplin, *Una introducción a la cultura visual*, trad. de Àngels Mata, Barcelona, Octaedro, 2002, 278 p.
- Zavala, Adriana, *Becoming Modern, Becoming Tradition: Women, Gender and Representation in Mexican Art*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 2010, xvii, 24 p. de láminas, 365 p.

Hemerografía

- Álvarez, Federico, "Vicente Rojo: espiral que no se cierra", *Diálogos de la Comunicación. Revista teórica de la Federación latinoamericana de Asociaciones de Facultades de Comunicación social*, Lima, n. 2, dic. de 1988, p. 13-17.
- Benítez, Fernando, "Promover, alterar, descubrir. Fernando Benítez y Henrique González Casanova hablan de los suplementos culturales" en *Revista de la Universidad de México*, volumen XXXIII, números 2 y 3, octubre-noviembre de 1978.
- Ciochina, Raluca, "Revisiting Visual Culture", *Annals of Spiru Haret University, Journalism Studies 14*, no. 2, p. 60-67.
- Dauppe, Michèle Anne, "Critical Frameworks for Graphic Design: Graphic Design and Visual Culture", *Design Principles & Practice: An International Journal*, 2011, Vol. 5, Issue 5, p. 489-498.

De Vries, James, "Newspaper design as cultural change", *Visual Communication*, Feb 2008, Vol. 7, Issue 1, p. 5-25.

Elizalde Valdés, Lydia, "Intención gráfica en Vicente Rojo", *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Puebla, n. 32, julio-dic. 2005

Garone Gravier, Marina, "Notas para una historia contemporánea del diseño gráfico en México" en:

https://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCQQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.lasallep.edu.mx%2Farquitectura%2Findex.php%3Foption%3Dcom_phocadownload%26view%3Dcategory%26download%3D5%3Ahistoria-comtemporanea%26id%3D2%3Aadeseno-grafico&ei=rK0gVaSIBYvooASemYDgAw&usg=AFQjCNEprNy-bYJZzQXJ-8RXKxC0DH5w4A&sig2=czG_bYtUeOoryZzgT2SfQA&bvm=bv.89947451,d.aWw&cad=rjt

Garone Gravier, Marina, "Breve resumen histórico y análisis de algunas definiciones de diseño", *Unidad y diversidad. Revista interdisciplinaria de divulgación*. México. Universidad Intercontinental vol. 3 núm. 2.

"Opiniones sobre el suplemento" en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 351, 11 de diciembre de 1955, p. 3.

Tirzo, Jorge, "Periodismo (cultural) 2.0", *Revista Mexicana de Comunicación* 24, no. 131 (julio 2012): 14-15.

Vargas, Rafael, "Prehistoria de un suplemento", *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Fondo de Cultura Económica, México, n. 493. Ene. 2012, p. 8-10.

Villa, María J., "Una aproximación teórica al periodismo cultural", *Revista Latina de Comunicación Social* 3, no. 35: 1-7.

Villa, María, J. "El periodismo cultural", *Revista Latina de Comunicación Social* 1, no. 6: 1-5.

Sitios electrónicos

http://www.artesehistoria.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=5949&id_documento=522

Centro Visual Cervantes: Vicente Rojo <http://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/>

Los sueños compartidos, discurso de ingreso a El Colegio Nacional
<http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/content.aspx?se=discurso&te=detallemiembro&mi=140>

<https://es.pinterest.com/pin/24699497928476828/>

Laura Auricchio, "Claude Monet (1840-1926)" in *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000-.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/cmon/hd_cmon.htm (October 2004).

http://www.theartstory.org/section_movements.htm

<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary>

Tesis

Cardiel Herrera, Jorge, *El movimiento estridentista en la red del arte vanguardista y en el espacio social mexicano* (Tesis de maestría), México, Centro de Cultura Casa Lamm, 2013, 195 p.

Conklin, Tiffany Renée, *Street Art, Ideology, and Public Space*, thesis committee: Sy Adler, Chair, Carl Abbott, Hunter Shobe, Portland State University, 2012, 319 p.

Fuente Vidal, Julia de la, *Índice del suplemento México en la cultura y estudio preliminar* (Tesis de licenciatura), México, Universidad Iberoamericana, 1985, 171 p.

Olmos Cruz, Alejandro, *Fernando Benítez: La cultura en México (Una experiencia de periodismo cultural)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 319 p.

Ordoñez Peláez, Ivette, *La influencia de Vicente Rojo en el diseño editorial -- cultural contemporáneo en México*, asesor: Jaime Alfredo Cortés Ramírez, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 97 p., ils.

Partida López, Marco Antonio sustentante, *Vicente Rojo, diseñador grafico : una propuesta iconográfica*, asesor: José Daniel Manzano Águila, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, 62 p.

Vanden Berghe, Krtistine, *La cultura en México (1959-1972) en dos suplementos: "México en la cultura" de Novedades y "La Cultura en México" de Siempre!*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 162 p.

Entrevistas

Entrevista a Vicente Rojo de Amanda de la Garza, Cuauhtémoc Medina y Marina Garone Gravier, 26 de enero de 2015.

Anexo 1: Presencia de arte moderno de caballete en *México en la Cultura* (1949-1966)

En esta lista se presentan los artistas modernos y sus obras pictóricas de caballete que se reprodujeron en las portadas de *México en la Cultura* entre 1949 y 1966 por orden cronológico de aparición en el suplemento. Los números entre corchetes colocados después del nombre de un artista señalan el número de obras no identificadas de dicho artista que aparecen en la portada correspondiente (esto se hace más común a partir de 1955, quizás a partir del cambio de director artístico en esa fecha). Siguiendo esta misma línea, la lista también refleja la información original contenida en los pies de página utilizados en *México en la Cultura*. En ellos es interesante hacer notar que raramente se colocaba la ficha técnica completa (la técnica, el año, la ubicación de la obra original o las medidas, dependiendo el caso). Igualmente entre corchetes se colocan algunas leyendas que a veces aparecían en los pies de foto reemplazando el título de la obra o comentándola, como es el caso de “[su nodriza]” en un cuadro de Frida Kahlo o “[el último cuadro de]” Isabela Villaseñor.

Suplemento núm. 2, 13 de febrero de 1949:

- **Henri de Toulouse Lautrec** [1].

Suplemento núm. 18, 5 de junio de 1949:

Diego Rivera

- *Retrato de Martín Luis Guzmán* — Óleo (1914)
- *Niña vestida de rosa* — Óleo (1930)
- *Autorretrato* — Óleo (1941)
- *Mercado de flores* — Óleo (1948)

Suplemento núm. 23, 10 de julio de 1949:

Marc Chagall

- *Tratante en ganado*
- *El prestidigitador*
- *Por encima de Vitebsk*

Suplemento núm. 33, 18 de septiembre de 1949:

José Clemente Orozco

- *Fuerzas brutas (1941)*
- *Autorretrato*
- *Las soldaderas*

Suplemento núm. 71, 11 de junio de 1950:

- **Paul Klee.** *Rey de bárbaros*

Suplemento núm. 73, 25 de junio de 1950:

- **Oscar Kokoschka.** *Florenxia (1948)*
- **Vicente Van Gogh.** *Ciprés bajo el cielo nocturno*
- **Francisco Goitia.** *Zacatecas*
- **David Alfaro Siqueiros.** *El pedregal sin figuras* (Expuesto en Venecia)

Suplemento núm. 83, 3 de septiembre de 1950:

David Alfaro Siqueiros

- *Retrato de Orozco*
- *Autorretrato*
- *Nueva resurrección*
- *Muerte del centauro colonial*
- *Muerte y funerales de Caín*

Suplemento núm. 84, 10 de septiembre de 1950:

Henri Rousseau

- *Retrato de Pierre Loti*
- *El poeta y su musa*
- *Una boda en el campo*
- *Bosque de Vincennes*
- *La guerra*
- *Encantadora de serpientes*

Suplemento núm. 91, 29 de octubre de 1950:

- **David Alfaro Siqueiros.** *Llorona*
- **José Clemente Orozco.** *De Requiem*

Diego Rivera.

- *Día de muertos*
- *La ofrenda de Janitzio*

Suplemento núm. 96, 3 de diciembre de 1950:

Marc Chagall

- *Autorretrato*
- *Enamorados*
- *En un pueblo*
- *Doble retrato*
- *El juglar*
- *La caída de un ángel*
- *Nocturno*
- *El rabí de Vitebsk*

Suplemento núm. 103, 21 de enero de 1951:

Rufino Tamayo

- *Mujer de Tehuantepec* — Acuarela
- *Retrato de Olga* — Pastel
- *Hombre contemplando el firmamento*
- *Bailarinas en el mar* — Óleo
- *León y cabello* — Óleo
- *Animales* — Óleo
- *Niña bonita* — Óleo
- *Manifestación obrera* — Gouache
- *Mujeres de Tehuantepec* — Óleo

Suplemento núm. 104, 28 de enero de 1951:

Dr. Atl

- *El Paricutín*
- *Autorretrato*
- *Frente de lava en movimiento*
- [Su cabaña y el Paricutín]

Suplemento núm. 119, 13 de mayo de 1951:

Georges Rouault

- *Autorretrato de clown*
- *Éxodo*
- *El hombre es el lobo del hombre*
- *Los tres jueces*
- *El viejo rey*

- *Cristo escarnecido por los soldados*
- *Trío*
- *Desfile*

Suplemento núm. 138, 23 de septiembre de 1951:

- **David Alfaro Siqueiros** *El eco del llanto* — Piroxilina (1937)

Suplemento núm. 139, 30 de septiembre de 1951:

Oscar Kokoschka

- *Retrato de Westheim*
- *La borrasca*
- [3]
- *El caballero errante*
- *El presidente Masaryk*
- *Florecia* [un cuadro de 1948]
- *Venecia*

Suplemento núm. 141, 14 de octubre de 1951:

- **Rosa Covarrubias.** *Retrato de Dolores del Río*

Suplemento núm. 142, 21 de octubre de 1951:

Pablo Picasso.

- *Tres músicos* (1921)
- *Cuadro sin título*
- *Caballo herido* (1923)
- *Cabeza de mujer*
- *Mujer en un sillón rojo*
- *Niño arlequín*

Suplemento núm. 144, 4 de noviembre de 1951:

- **Edgar Degas.** *Los músicos*
- **Georges Seurat.** *Un domingo de estío en el parque*
- **Edouard Manet.** *Comida sobre la hierba*
- **Paul Signac.** *El puerto de Volendam (1896)*
- **Pierre-Auguste Renoir.** *Bañista*

Claude Monet.

- *La estación de San Lázaro*
- *La iglesia de Vetheuil*
- **Alfred Sisley.** *La inundación de puerto Marley*
- **Camille Pissarro.** *El camino de Osny*

Suplemento núm. 148, 2 de diciembre de 1951:

- **Pablo Picasso.** (Toro)

Suplemento núm. 149, 9 de diciembre de 1951:

- **Arturo Souto.** [7]

Suplemento núm. 155, 20 de enero de 1952:

- **Diego Rivera.** *Los alcatraces*
- **José Clemente Orozco.** *Las soldaderas*
- **David Alfaro Siqueiros.** *Imagen de nuestro tiempo*
- **Dr. Atl.** *El Paricutín*
- **Francisco Goitia.** [Paisajes]
- **Rufino Tamayo.** [óleo]

Suplemento núm. 158, 10 de febrero de 1952:

- **Vincent Van Gogh.** *Los girasoles*

- **Vincent Van Gogh.** *El dormitorio*
- **Pierre Rousseau.** *Las nupcias*
- **Paul Gaugin.** *Nunca más*
- **Georges Rouault.** *Muchacha del circo*

Suplemento núm. 160, 17 de febrero de 1952:

- **Rufino Tamayo** [1]
- **David Alfaro Siqueiros.** *Estudio para el Cuauhtémoc redivivo*
- **Antonio Rodríguez Luna.** *Máscaras en el taller*
- **José Chávez Morado.** *Fusilamiento de Companys*
- **Miguel Prieto.** *Desnudo*

Suplemento núm. 163, 23 de marzo de 1952:

- **Guillermo Meza.** *Las tres caídas*
- **Carlos Orozco Romero.** *El fantasma*
- **Alfredo Zalce.** *Concheros*
- **Manuel Rodríguez Lozano.** *Piedad*
- **José Reyes Meza.** *El judas florido*
- **Jorge González Camarena.** *Paredón de los Judas*
- **Juan Soriano.** *Juego de máscaras*

Suplemento núm. 166, 20 de abril de 1952:

Paul Klee.

- *El arpa de Eolo* — Acuarela (1922)
- *Parque cerca de Leu*
- *Hoja de álbum* — Óleo (1937)
- *Címbalo dragón* — Óleo (1930)

- *Dulzura oriental* — Óleo (1938)

Suplemento núm. 178, 8 de marzo de 1952:

- **Pablo Picasso.** *Calavera de Buey*
- **Georges Braque.** *El mantel rosa*

Suplemento núm. 200, 18 de enero de 1953:

- **José Reyes Meza.** *Las seis p.m.*
- **Carlos Orozco Romero.** *Retrato de María*
- **Jesús Guerrero Galván.** *Imagen de México*
- **José Chávez Morado.** *3 Danzantes*

Suplemento núm. 202, 1 de febrero de 1953:

- **Miguel Prieto** [4]

Suplemento núm. 203, 8 de febrero de 1953:

Claude Monet.

- *Saint German L'Auxerrois* (1866)
- *Los cargadores de carbón* (1872)
- *El puente de Argenteuil* (1874)
- *La señora Mojonet con su perro* (1866)
- *Estación San Lazare* (1877)
- *Los iris del agua* (1900)
- *El desayuno* (hacia 1875)
- *Rosas de navidad* (hacia 1881)
- *Venecia crepúsculo* (1908)
- *Fin del estío* (1891)
- *Inundación* (1896)

Suplemento núm. 210, 29 de marzo de 1953:

- **David Alfaro Siqueiros.** *Retrato de Amado de la Cueva*
- **José Clemente Orozco.** *La noche triste*
- **Carlos Orozco Romero.** [1 óleo]
- **Isabela Villaseñor.** [el último cuadro de]
- **Jorge González Camarena.** *Los abuelos*
- **Raúl Anguiano.** *Retrato de Alfa Henestrosa*

Suplemento núm. 226, 19 de julio de 1953:

- **Gustave Courbet.** *Mujeres al borde del Sena (detalle)*
- **Gustave Courbet.** *El padre del artista*
- **Fantin Latour.** *Madame Edwards*
- **Camille Pissarro.** *El puente real y el Louvre*

Suplemento núm. 227, 26 de julio de 1953:

Pablo Picasso

- *El niño de las palomas* (1934)
- *El hijo Pablo* (1923)
- *El niño de la langosta* (1941)
- *La guerra* (1952)
- *La paz* (1952)
- *Gato con pájaro* (1939)
- *Paisaje mediterráneo* (1952)

Suplemento núm. 245, 29 de noviembre de 1953:

- **José Clemente Orozco.** *Cristo destruye su cruz*
- **Rufino Tamayo.** *Perro ladrando a la luna*

Suplemento núm. 253, 24 de enero de 1954:

Rufino Tamayo.

- *Bestia herida* — Óleo (1953)
- *Castillos en el aire* — Óleo
- *Gato atrapado* (1953)

Suplemento núm. 259, 7 de marzo de 1954:

Frida Kahlo.

- *La columna rota* (1944)
- *La cama volando* (1932)
- *Frida, sus padres y sus abuelos*
- [Esta era su nodriza]
- *Venado herido por mil flechas*
- Pinté a mi padre, artista fotógrafo
- *Retrato del doctor Farril*

Suplemento núm. 260, 14 de marzo de 1954:

Joaquín Peinado.

- *Las Sandías*
- *Paisaje intimista*
- *Retrato de Nina*

Suplemento núm. 263, 4 de abril de 1954:

Marc Chagall

- *Yo y el pueblo* — Óleo (1911)
- *La boda* — Paris — 1910 — Óleo
- *Autorretrato con una copa* (1917)

- *Paseo* (1917)
- [uno de sus cuadros más famosos]
- *El circo* — Óleo (1926)

Suplemento núm. 284, 29 de agosto de 1954:

- **José Chávez Morado.** *Guanajuato*
- **Trinidad Osorio.** *Minas de Arena*
- **Juan O’Gorman.** *Dstrucción de occidente*

Suplemento núm. 288, 26 de septiembre de 1954:

Francisco Goitia.

- *Tata Jesucristo*
- *La casa de vecindad*
- *Muchacho de Zacatecas*
- *Paisaje de Patillos*
- *Tipo indígena*

Suplemento núm. 318, 24 de abril de 1955:

- **Pablo Picasso.** *Noche de pesca en Antibes*
- **Henri Rousseau.** [1]
- **Rufino Tamayo.** *Perros ladrando a la luna*
- **Joan Miró.** *Composición*
- **Giorgio De Chirico.** *Nostalgia del infinito*

Suplemento núm. 349, 27 de noviembre de 1955:

- **Maurice Utrillo.** [10]

Suplemento núm. 370, 22 de abril de 1956:

- **Edgar Degas.** *Descanso en el ballet*

- **Edouard Manet.** *Retrato de Antonin Proust*
- **Claude Monet.** *Vista de París desde el Louvre*

Suplemento núm. 382, 15 de julio de 1956:

Ben Shahn

- *El comité Lowel, contra Saco y Vanzetti*
- *Las víctimas Bartolomeo Vanzetti y Nicola Sacco*
- *El acordeonista ciego*
- *La figura política de la madre de Mooney*
- *Los dos testigos: Mellie y Sadie Edau*
- *Huelga de mineros*
- *El gobernador que perdonó a Mooney*

Suplemento núm. 388, 26 de agosto de 1956 [Número en homenaje a Miguel Prieto tras su muerte]:

- **Miguel Prieto** [1]
- **Miguel Prieto.** *La guerrillera del trigo*

Suplemento núm. 398, 4 de noviembre de 1956:

- **Marc Chagall.** *En torno de ella*

Suplemento núm. 401, 25 de noviembre de 1956 [Primer número en que aparece Vicente Rojo como director artístico del suplemento]:

- **Edgar Degas.** [5]

Suplemento núm. 406, 30 de diciembre de 1956:

- **Pierre Bonnard.** *Gran desnudo en el espejo (1933)*

Suplemento núm. 418, 24 de marzo de 1957:

- **José Clemente Orozco.** *Serie Los Teules*

Suplemento núm. 428, 2 de junio de 1957:

- **Francisco de Goya.** [2].
- **Pablo Picasso.** [1].

Suplemento núm. 440, 25 de agosto de 1957:

- **Paul Klee.** [1].

Suplemento núm. 451, 10 de noviembre de 1957:

- **Georges Braque.** [2]

Suplemento núm. 464, 2 de febrero de 1958:

- **Frida Kahlo.** [4]

Suplemento núm. 468, 2 de marzo de 1958:

- **Raúl Anguiano.** [1]
- **José Luis Cuevas.** [1]

Suplemento núm. 470, 16 de marzo de 1958:

- **Pablo Picasso.** [7]

Suplemento núm. 472, 30 de marzo de 1958:

- **Renato Guttuso.** *La fuga del Etna, durante una erupción (1938)*
Galería de Arte Moderno en Roma.

Suplemento núm. 475, 20 de abril de 1958:

Georges Rouault.

- *La crucifixión*
- [Retrato del artista]
- *Retrato de Eulalia*
- *Su título "Maitre X"*
- [1]

Suplemento núm. 482, 8 de junio de 1958:

- **Rufino Tamayo.** [1].

Suplemento núm. 484, 22 de junio de 1958:

- [“Norteamérica obtuvo uno de los grandes premios de la Bienal”.]

Suplemento núm. 485, 29 de junio de 1958:

- **Ghitta Caserman.** *Botón de rosa*

Suplemento núm. 487, 13 de julio de 1958:

- **Salvador Dalí.** Detalle de la obra monumental *Santiago el Grande*,
- **Salvador Dalí.** [1]

Jusep Torres Campalans (Max Aub).

- *Cabeza de Cristo*
- *Retrato de Max Jacob*

Suplemento núm. 488, 20 de julio de 1958:

- **Paul Cezanne.** [1]

Suplemento núm. 489, 27 de julio de 1958:

- **José Clemente Orozco.** *Paisaje de los picos* — Óleo
- **Diego Rivera.** [El gran Diego, pintado por él mismo]
- **David Alfaro Siqueiros.** *Víctima proletaria*

Suplemento núm. 496, 14 de septiembre de 1958:

- **Vicente Rojo.** *Víctimas atómicas* — Exhibida en la Galería Proteo.

Suplemento núm. 509, 14 de diciembre de 1958:

- **Dr. Atl.** [1].

Suplemento núm. 517, 8 de febrero de 1959:

- **Pablo Picasso.** [5] (Meninas).

Suplemento núm. 519, 22 de febrero de 1959:

José Clemente Orozco

- *Cortés y la victoria* — Colección de Luis Kafman
- *Prisioneros con sus guardias*
- *Cristo cargando la cruz*
- [crucifixión]

Suplemento núm. 535, 14 de junio de 1959:

- **Antonio Rodríguez Luna.** *Los torturados*
- **Antonio Rodríguez Luna.** [2]

Suplemento núm. 546, 30 de agosto de 1959:

- **George Grosz.** *Alemania, un cuento de navidad*

Suplemento núm. 549, 20 de septiembre de 1959:

- **José Clemente Orozco.** *Autorretrato,*
- **José Clemente Orozco.** [1]

Suplemento núm. 552, 11 de octubre de 1959:

- **Vicente Rojo.** [2]
- **Alberto Gironella.** [1]

Suplemento núm. 556, 8 de noviembre de 1959:

Diego Rivera.

- [1]
- *La fuente cerca de Toledo*
- *El hombre de la pluma fuente*

Suplemento núm. 570, 15 de febrero de 1960:

- **Max Ernst.** *Pájaros y océanos*

Suplemento núm. 576, 27 de marzo de 1960:

- **Vincent Van Gogh.** *Autorretrato* — Museo del Louvre

Suplemento núm. 588, 19 de junio de 1960:

Pedro Coronel.

- [2]
- *Los caballeros del silencio*

Suplemento núm. 592, 17 de julio de 1960:

- **Paul Klee** [1]

Suplemento núm. 595, 15 de febrero de 1960:

- **Leonora Carrington** [2]

Suplemento núm. 599, 4 de septiembre de 1960:

- **James Ensor.** *Esqueletos alrededor de un brasero*

Suplemento núm. 625, 3 de mayo de 1961:

- **Francis Picabia.** *Novia* —Óleo (1920)

Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961:

- **Diego Rivera** [1]
- **José Clemente Orozco** [1]
- **David Alfaro Siqueiros** [1]
- **Rufino Tamayo** [1]
- **Juan Soriano** [1]
- **Leonora Carrington** [1]
- **Pedro Coronel** [1]
- **Carlos Mérida** [1]
- **Alberto Gironella** [1]

- **Vlady** [1]
- **Lilia Carrillo** [1]

Suplemento núm. 640, 18 de junio de 1961:

- **Jean Dubuffet.** [2]

Suplemento núm. 652, 10 de septiembre de 1961:

- **Carlos Mérida.** [1]

Suplemento núm. 663, 26 de noviembre de 1961:

Carlos Mérida.

- *Las nueve musas* — Caseína sobre pergamino pulido (1960)
- *El disco rojo* — Tablero pulido
- *Las moradas* — Fibracel pulido

**Suplemento núm. 665, 10 de diciembre de 1961 (Último número a cargo de Fernando Benítez y Vicente Rojo)

A continuación se presentan los artistas modernos y las obras pictóricas que se reprodujeron en las portadas de *México en la cultura* entre 1962 y 1966, bajo los mismos parámetros de la lista anterior. Esto como parte del ejercicio comparativo por ser estos los cinco años posteriores a la salida del equipo de Fernando Benítez del suplemento.

Suplemento núm. 669, 7 de enero de 1962:

- **José Clemente Orozco.** *Zapatistas*

Suplemento núm. 675, 18 de febrero de 1962:

- **Manuel Felguérez.** *Pintura abstracta con mensaje en francés*

- **Juan O' Gorman.** *Paisaje del Tepeyac* — Temple de caseína

Suplemento núm. 690, 3 de junio de 1962:

- **Juan B. Meana.** *Taxco en domingo* — Acuarela
- **Ignacio Beteta.** *Paisaje morelense* — Acuarela
- **Joaquín Martínez Navarrete.** *Los olvidados* — Acuarela

Suplemento núm. 708, 14 de octubre de 1962:

- **Pierre-Auguste Renoir.** *Las dos bañistas* (1916) 92 x 73. Colección Durand Ruel, París.
- **Eugene Delacroix.** *Los caballos árabes peleando en una cuadra* — Óleo sobre tela (1860) Museo del Louvre.

Suplemento núm. 711, 4 de noviembre de 1962:

- **Edgar Degas.** *En la bolsa de valores* — Óleo sobre tela (1879) Louvre.

Suplemento núm. 722, 20 de enero de 1963:

- **David Alfaro Siqueiros** [1]

Suplemento núm. 758, 29 de septiembre de 1963:

- **Ignacio Beteta** [1]

Suplemento núm. 772, 5 de enero de 1964:

- **David Alfaro Siqueiros.** *Retrato de Juárez*

Suplemento núm. 774, 19 de enero de 1964:

Roberto Montenegro

- *Los chichifos* — Óleo (1963)
- *Autorretrato*

Suplemento núm. 781, 8 de marzo de 1964:

- **Giuseppe Capogrossi.** *Fragmento de una pintura*

Suplemento núm. 804, 16 de agosto de 1964:

- **Dr. Atl.** *Autorretrato*

Suplemento núm. 822, 20 de diciembre de 1964:

- **Pierre-Auguste Renoir.** *Le Moulin de la Gallette*

Suplemento núm. 839, 18 de abril de 1965:

- **José Clemente Orozco.** [1]

Suplemento núm. 872, 5 de diciembre de 1965:

- **José Chávez Morado.** *México negro* — Óleo (1942)

Suplemento núm. 898, 5 de junio de 1966:

- **David Alfaro Siqueiros.** [1]

Suplemento núm. 900, 19 de junio de 1966:

- **Georges Seurat.** [1]

Anexo 2: Lista de artistas modernos de caballete reproducidos en *México en la Cultura* por orden alfabético (1949-1961)

En esta lista se presentan los artistas modernos y sus obras pictóricas de caballete que se reprodujeron en las portadas de *México en la Cultura* entre 1949 y 1961, por orden alfabético por artista. Se especifica en qué números del suplemento aparecieron las reproducciones. Como en el Anexo 1, los números entre corchetes colocados después del nombre de un artista señalan el número de obras no identificadas de dicho artista que aparecen en la portada correspondiente y se repite la información original contenida en los pies de página utilizados en *México en la Cultura*.

Alfaro Siqueiros, David

- Suplemento núm. 73, 25 de junio de 1950: *El pedregal sin figuras* (Expuesto en Venecia)
- Suplemento núm. 83, 3 de septiembre de 1950: *Retrato de Orozco; Autorretrato; Nueva resurrección; Muerte del centauro colonial; Muerte y funerales de Caín*
- Suplemento núm. 91, 29 de octubre de 1950: *Llorona*
- Suplemento núm. 138, 23 de septiembre de 1951: *El eco del llanto — Piroxilina (1937)*
- Suplemento núm. 155, 20 de enero de 1952: *Imagen de nuestro tiempo*
- Suplemento núm. 160, 17 de febrero de 1952: *Estudio para el Cuauhtémoc redivivo*

- Suplemento núm. 210, 29 de marzo de 1953: *Retrato de Amado de la Cueva*
- Suplemento núm. 489, 27 de julio de 1958: *Víctima proletaria*
- Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961: [1]

Anguiano, Raúl

- Suplemento núm. 210, 29 de marzo de 1953: *Retrato de Alfa Henestrosa*
- Suplemento núm. 468, 2 de marzo de 1958: [1]

Bonnard, Pierre

- Suplemento núm. 406, 30 de diciembre de 1956: *Gran desnudo en el espejo* (1933)

Braque, Georges

- Suplemento núm. 178, 8 de marzo de 1952: *El mantel rosa*
- Suplemento núm. 451, 10 de noviembre de 1957: [2]

Carrillo, Lilia

- Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961: [1]

Carrington, Leonora

- Suplemento núm. 595, 15 de febrero de 1960 [2]
- Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961: [1]

Caserman, Ghitta

- Suplemento núm. 485, 29 de junio de 1958: *Botón de rosa*

Cezanne, Paul

- Suplemento núm. 488, 20 de julio de 1958: [1]

Chagall, Marc

- Suplemento núm. 23, 10 de julio de 1949: *Tratante en ganado; El prestidigitador; Por encima de Vitebsk*
- Suplemento núm. 96, 3 de diciembre de 1950: *Autorretrato; Enamorados; En un pueblo; Doble retrato; El juglar; La caída de un ángel; Nocturno; El rabí de Vitebsk*
- Suplemento núm. 263, 4 de abril de 1954: *Yo y el pueblo — Óleo (1911); La boda —Paris — 1910 — Óleo; Autorretrato con una copa (1917); Paseo (1917); [uno de sus cuadros más famosos]; El circo — Óleo (1926)*
- Suplemento núm. 398, 4 de noviembre de 1956: *En torno de ella*

Chávez Morado, José

- Suplemento núm. 160, 17 de febrero de 1952: *Fusilamiento de Companys*
- Suplemento núm. 200, 18 de enero de 1953: *3 Danzantes*
- Suplemento núm. 284, 29 de agosto de 1954: *Guanajuato*

Coronel, Pedro

- Suplemento núm. 588, 19 de junio de 1960: [2]; *Los caballeros del silencio*
- Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961: [1]

Courbet, Gustave

- Suplemento núm. 226, 19 de julio de 1953: *Mujeres al borde del Sena (detalle); El padre del artista*

Covarrubias, Rosa

- Suplemento núm. 141, 14 de octubre de 1951: *Retrato de Dolores del Río*

Cuevas, José Luis

- Suplemento núm. 468, 2 de marzo de 1958: [1]

Dalí, Salvador

- Suplemento núm. 487, 13 de julio de 1958: Detalle de la obra monumental *Santiago el Grande*; [1]

De Chirico, Giorgio

- Suplemento núm. 318, 24 de abril de 1955: *Nostalgia del infinito*

Degas, Edgar

- Suplemento núm. 144, 4 de noviembre de 1951: *Los músicos*
- Suplemento núm. 370, 22 de abril de 1956: *Descanso en el ballet*
- Suplemento núm. 401, 25 de noviembre de 1956: [5]

Dr. Atl

- Suplemento núm. 104, 28 de enero de 1951: *El Paricutín; Autorretrato; Frente de lava en movimiento*; [Su cabaña y el Paricutín]
- Suplemento núm. 155, 20 de enero de 1952: *El Paricutín*
- Suplemento núm. 509, 14 de diciembre de 1958: [1]

Dubuffet, Jean

- Suplemento núm. 640, 18 de junio de 1961: [2]

Ensor, James

- Suplemento núm. 599, 4 de septiembre de 1960: *Esqueletos alrededor de un brasero*

Ernst, Max

- Suplemento núm. 570, 15 de febrero de 1960: *Pájaros y océanos*

Gauguin, Paul

- Suplemento núm. 158, 10 de febrero de 1952: *Nunca más*

Gironella, Alberto

- Suplemento núm. 552, 11 de octubre de 1959: [1]
- Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961: [1]

Goitia, Francisco

- Suplemento núm. 73, 25 de junio de 1950: *Zacatecas*
- Suplemento núm. 155, 20 de enero de 1952: [Paisajes]
- Suplemento núm. 288, 26 de septiembre de 1954: *Tata Jesucristo; La casa de vecindad; Muchacho de Zacatecas; Paisaje de Patillos; Tipo indígena*

González Camarena, Jorge

- Suplemento núm. 163, 23 de marzo de 1952: *Paredón de los Judas*
- Suplemento núm. 210, 29 de marzo de 1953: *Los abuelos*

Goya, Francisco de

- Suplemento núm. 428, 2 de junio de 1957: [2]

Grosz, George

- Suplemento núm. 546, 30 de agosto de 1959: *Alemania, un cuento de navidad*

Guerrero Galván, Jesús

- Suplemento núm. 200, 18 de enero de 1953: *Imagen de México*

Guttuso, Renato

- Suplemento núm. 472, 30 de marzo de 1958: *La fuga del Etna, durante una erupción* (1938) Galería de Arte Moderno en Roma.

Kahlo, Frida

- Suplemento núm. 259, 7 de marzo de 1954: *La columna rota* (1944); *La cama volando* (1932); *Frida, sus padres y sus abuelos*; [Esta era su

nodriza]; *Venado herido por mil flechas*; Pinté a mi padre, artista fotógrafo;

Retrato del doctor Farril

- Suplemento núm. 464, 2 de febrero de 1958: [4]

Klee, Paul

- Suplemento núm. 71, 11 de junio de 1950: *Rey de bárbaros*
- Suplemento núm. 166, 20 de abril de 1952: *El arpa de Eolo* — Acuarela (1922); *Parque cerca de Leu*; *Hoja de álbum* — Óleo (1937); *Cimbalo dragón* — Óleo (1930); *Dulzura oriental* — Óleo (1938)
- Suplemento núm. 440, 25 de agosto de 1957: [1]
- Suplemento núm. 592, 17 de julio de 1960: [1]

Kokoschka, Oscar

- Suplemento núm. 73, 25 de junio de 1950: *Florenxia* (1948)
- Suplemento núm. 139, 30 de septiembre de 1951: *Retrato de Westheim*; *La borrasca*; [3]; *El caballero errante*; *El presidente Masaryk*; *Florenxia* [un cuadro de 1948]; *Venecia*

Latour, Fantin

- Suplemento núm. 226, 19 de julio de 1953: *Madame Edwards*

Manet, Edouard

- Suplemento núm. 144, 4 de noviembre de 1951: *Comida sobre la hierba*
- Suplemento núm. 370, 22 de abril de 1956: *Retrato de Antonin Proust*

Mérida, Carlos

- Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961: [1]
- Suplemento núm. 652, 10 de septiembre de 1961: [1]

- Suplemento núm. 663, 26 de noviembre de 1961: *Las nueve musas* — Caseína sobre pergamino pulido (1960); *El disco rojo* — Tablero pulido; *Las moradas* — Fibracel pulido

Meza, Guillermo

- Suplemento núm. 163, 23 de marzo de 1952: *Las tres caídas*

Miró, Joan

- Suplemento núm. 318, 24 de abril de 1955: *Composición*

Monet, Claude

- Suplemento núm. 144, 4 de noviembre de 1951: *La estación de San Lázaro; La iglesia de Vetheuil*
- Suplemento núm. 203, 8 de febrero de 1953: *Saint German L'Auxerrois* (1866); *Los cargadores de carbón* (1872); *El puente de Argenteuil* (1874); *La señora Mojonet con su perro* (1866); *Estación San Lazare* (1877); *Los iris del agua* (1900); *El desayuno* (hacia 1875); *Rosas de navidad* (hacia 1881); *Venecia crepúsculo* (1908); *Fin del estío* (1891); *Inundación* (1896)
- Suplemento núm. 370, 22 de abril de 1956: *Vista de París desde el Louvre*

O'Gorman, Juan

- Suplemento núm. 284, 29 de agosto de 1954: *Destrucción de occidente*

Orozco, José Clemente

- Suplemento núm. 33, 18 de septiembre de 1949: *Fuerzas brutas* (1941); *Autorretrato; Las soldaderas*
- Suplemento núm. 91, 29 de octubre de 1950: *De Requiem*
- Suplemento núm. 155, 20 de enero de 1952: *Las soldaderas*

- Suplemento núm. 210, 29 de marzo de 1953: *La noche triste*
- Suplemento núm. 245, 29 de noviembre de 1953: *Cristo destruye su cruz*
- Suplemento núm. 418, 24 de marzo de 1957: Serie *Los Teules*
- Suplemento núm. 489, 27 de julio de 1958: *Paisaje de los picos* — Óleo
- Suplemento núm. 519, 22 de febrero de 1959: *Cortés y la victoria* — Colección de Luis Kafman; *Prisioneros con sus guardias; Cristo cargando la cruz*; [crucifixión]
- Suplemento núm. 549, 20 de septiembre de 1959: *Autorretrato*; [1]
- Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961: [1]

Orozco Romero, Carlos

- Suplemento núm. 163, 23 de marzo de 1952: *El fantasma*
- Suplemento núm. 200, 18 de enero de 1953: *Retrato de María*
- Suplemento núm. 210, 29 de marzo de 1953: [1 óleo]

Osorio, Trinidad

- Suplemento núm. 284, 29 de agosto de 1954: *Minas de Arena*

Peinado, Joaquín

- Suplemento núm. 260, 14 de marzo de 1954: *Las Sandías; Paisaje intimista; Retrato de Nina*

Picabia, Francis

- Suplemento núm. 625, 3 de mayo de 1961: *Novia* — Óleo (1920)

Picasso, Pablo

- Suplemento núm. 142, 21 de octubre de 1951: *Tres músicos* (1921); *Cuadro sin título; Caballo herido* (1923); *Cabeza de mujer; Mujer en un sillón rojo; Niño arlequín*

- Suplemento núm. 148, 2 de diciembre de 1951: (Toro)
- Suplemento núm. 178, 8 de marzo de 1952: *Calavera de Buey*
- Suplemento núm. 227, 26 de julio de 1953: *El niño de las palomas* (1934); *El hijo Pablo* (1923); *El niño de la langosta* (1941); *La guerra* (1952); *La paz* (1952); *Gato con pájaro* (1939); *Paisaje mediterráneo* (1952)
- Suplemento núm. 318, 24 de abril de 1955: *Noche de pesca en Antibes*
- Suplemento núm. 428, 2 de junio de 1957: [1]
- Suplemento núm. 470, 16 de marzo de 1958: [7]
- Suplemento núm. 517, 8 de febrero de 1959: [5] (Meninas)

Pissarro, Camille

- Suplemento núm. 144, 4 de noviembre de 1951: *El camino de Osny*
- Suplemento núm. 226, 19 de julio de 1953: *El puente real y el Louvre*

Prieto, Miguel

- Suplemento núm. 160, 17 de febrero de 1952: *Desnudo*
- Suplemento núm. 202, 1 de febrero de 1953: [4]
- Suplemento núm. 388, 26 de agosto de 1956 [Número en homenaje a Miguel Prieto tras su muerte]: [1]; *La guerrillera del trigo*

Renoir, Pierre-Auguste

- Suplemento núm. 144, 4 de noviembre de 1951: *Bañista*

Reyes Meza, José

- Suplemento núm. 163, 23 de marzo de 1952: *El judas florido*
- Suplemento núm. 200, 18 de enero de 1953: *Las seis p.m.*

Rivera, Diego

- Suplemento núm. 18, 5 de junio de 1949: *Retrato de Martín Luis Guzmán* — Óleo (1914); *Niña vestida de rosa* — Óleo (1930); *Autorretrato* — Óleo (1941); *Mercado de flores* — Óleo (1948)
- Suplemento núm. 91, 29 de octubre de 1950: *Día de muertos*; *La ofrenda de Janitzio*
- Suplemento núm. 155, 20 de enero de 1952: *Los alcatraces*
- Suplemento núm. 489, 27 de julio de 1958: [El gran Diego, pintado por él mismo]
- Suplemento núm. 556, 8 de noviembre de 1959: [1]; *La fuente cerca de Toledo*; *El hombre de la pluma fuente*
- Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961: [1]

Rodríguez Lozano, Manuel

- Suplemento núm. 163, 23 de marzo de 1952: *Piedad*

Rodríguez Luna, Antonio

- Suplemento núm. 160, 17 de febrero de 1952: *Máscaras en el taller*
- Suplemento núm. 535, 14 de junio de 1959: *Los torturados*; [2]

Rojo, Vicente

- Suplemento núm. 496, 14 de septiembre de 1958: *Víctimas atómicas* — Exhibida en la Galería Proteo
- Suplemento núm. 552, 11 de octubre de 1959: [2]

Rouault, Georges

- Suplemento núm. 119, 13 de mayo de 1951: *Autorretrato de clown*; *Éxodo*; *El hombre es el lobo del hombre*; *Los tres jueces*; *El viejo rey*; *Cristo escarnecido por los soldados*; *Trío*; *Desfile*

- Suplemento núm. 158, 10 de febrero de 1952: *Muchacha del circo*
- Suplemento núm. 475, 20 de abril de 1958: *La crucifixión*; [Retrato del artista]; *Retrato de Eulalia*; *Su título "Maitre X"*; [1]

Rousseau, Henri

- Suplemento núm. 84, 10 de septiembre de 1950: *Retrato de Pierre Loti*; *El poeta y su musa*; *Una boda en el campo*; *Bosque de Vincennes*; *La guerra*; *Encantadora de serpientes*
- Suplemento núm. 158, 10 de febrero de 1952: *Las nupcias*
- Suplemento núm. 318, 24 de abril de 1955: [1]

Seurat, Georges

- Suplemento núm. 144, 4 de noviembre de 1951: *Un domingo de estío en el parque*

Shahn, Ben

- Suplemento núm. 382, 15 de julio de 1956: *El comité Lowel, contra Saco y Vanzetti*; *Las víctimas Bartolomeo Vanzetti y Nicola Sacco*; *El acordeonista ciego*; *La figura política de la madre de Mooney*; *Los dos testigos: Mellie y Sadie Edau*; *Huelga de mineros*; *El gobernador que perdonó a Mooney*

Signac, Paul

- Suplemento núm. 144, 4 de noviembre de 1951: *El puerto de Volendam* (1896)

Sisley, Alfred

- Suplemento núm. 144, 4 de noviembre de 1951: *La inundación de puerto Marley*

Soriano, Juan

- Suplemento núm. 163, 23 de marzo de 1952: *Juego de máscaras*
- Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961: [1]

Souto, Arturo

- Suplemento núm. 149, 9 de diciembre de 1951: [7]

Tamayo, Rufino

- Suplemento núm. 103, 21 de enero de 1951: *Mujer de Tehuantepec* — Acuarela; *Retrato de Olga* — Pastel; *Hombre contemplando el firmamento*; *Bailarinas en el mar* — Óleo; *León y cabello* — Óleo; *Animales* — Óleo; *Niña bonita* — Óleo; *Manifestación obrera* — Gouache; *Mujeres de Tehuantepec* — Óleo
- Suplemento núm. 155, 20 de enero de 1952: [óleo]
- Suplemento núm. 160, 17 de febrero de 1952: [1]
- Suplemento núm. 245, 29 de noviembre de 1953: *Perro ladrando a la luna*
- Suplemento núm. 253, 24 de enero de 1954: *Bestia herida* — Óleo (1953); *Castillos en el aire* — Óleo; *Gato atrapado* (1953)
- Suplemento núm. 318, 24 de abril de 1955: *Perros ladrando a la luna*
- Suplemento núm. 482, 8 de junio de 1958: [1]
- Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961: [1]

Torres Campalans, Jusep (Max Aub)

- Suplemento núm. 487, 13 de julio de 1958: *Cabeza de Cristo*; *Retrato de Max Jacob*

Toulouse Lautrec, Henri de

- Suplemento núm. 2, 13 de febrero de 1949 [1]

Utrillo, Maurice

- Suplemento núm. 349, 27 de noviembre de 1955: [10]

Van Gogh, Vicente

- Suplemento núm. 73, 25 de junio de 1950: *Ciprés bajo el cielo nocturno*
- Suplemento núm. 158, 10 de febrero de 1952: *Los girasoles; El dormitorio*
- Suplemento núm. 576, 27 de marzo de 1960: *Autorretrato* — Museo del Louvre

Villaseñor, Isabela

- Suplemento núm. 210, 29 de marzo de 1953: [el último cuadro de]

Vlady

- Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961: [1]

Zalce, Alfredo

- Suplemento núm. 163, 23 de marzo de 1952: *Concheros*

A continuación se presentan los artistas modernos y las obras pictóricas que se reprodujeron en las portadas de *México en la cultura* entre 1962 y 1966, bajo los mismos parámetros de la lista anterior. Esto como parte del ejercicio comparativo por ser estos los cinco años posteriores a la salida del equipo de Fernando Benítez del suplemento.

Alfaro Siqueiros, David

- Suplemento núm. 722, 20 de enero de 1963 [1]
- Suplemento núm. 772, 5 de enero de 1964: *Retrato de Juárez*
- Suplemento núm. 898, 5 de junio de 1966: [1]

Beteta, Ignacio

- Suplemento núm. 690, 3 de junio de 1962: *Paisaje morelense* — Acuarela
- Suplemento núm. 758, 29 de septiembre de 1963: [1]

Capogrossi, Giuseppe

- Suplemento núm. 781, 8 de marzo de 1964: *Fragmento de una pintura*

Chávez Morado, José

- Suplemento núm. 872, 5 de diciembre de 1965 *México negro* — Óleo (1942)

Delacroix, Eugene

- Suplemento núm. 708, 14 de octubre de 1962: *Los caballos árabes peleando en una cuadra* — Óleo sobre tela (1860) Museo del Louvre

Degas, Edgar

- Suplemento núm. 711, 4 de noviembre de 1962: *En la bolsa de valores* — Óleo sobre tela (1879) Louvre

Dr. Atl

- Suplemento núm. 804, 16 de agosto de 1964: *Autorretrato*

Felguérez, Manuel

- Suplemento núm. 675, 18 de febrero de 1962: *Pintura abstracta con mensaje en francés*

Martínez Navarrete, Joaquín

- Suplemento núm. 690, 3 de junio de 1962: *Los olvidados* — Acuarela

Meana, Juan B.

- Suplemento núm. 690, 3 de junio de 1962: *Taxco en domingo* — Acuarela

Montenegro, Roberto

- Suplemento núm. 774, 19 de enero de 1964: *Los chichifos* — Óleo (1963); *Autorretrato*

O' Gorman, Juan

- Suplemento núm. 675, 18 de febrero de 1962: *Paisaje del Tepeyac* — Temple de caseína

Orozco, José Clemente

- Suplemento núm. 669, 7 de enero de 1962: *Zapatistas*
- Suplemento núm. 839, 18 de abril de 1965: [1]

Renoir, Pierre-Auguste

- Suplemento núm. 708, 14 de octubre de 1962: *Las dos bañistas* (1916) 92 x 73. Colección Durand Ruel, París.
- Suplemento núm. 822, 20 de diciembre de 1964: *Le Moulin de la Gallette*

Seurat, Georges

- Suplemento núm. 900, 19 de junio de 1966: [1]

Anexo 3: Portadas de *México en la Cultura* diseñadas por Miguel Prieto (1949-1956)

En este anexo se muestran las portadas de *México en la Cultura*, suplemento de Novedades (con presencia de arte moderno pictórico de caballete) diseñadas por Miguel Prieto. Este anexo sirve para poder observar de forma más clara y seguida la totalidad de las portadas que nos conciernen. Todas las imágenes pertenecen al acervo del Instituto de Investigaciones Estéticas. Los pies de foto indican únicamente el número de suplemento y la fecha de publicación.



Suplemento núm. 2, 13 de febrero de 1949; Suplemento núm. 18, 5 de junio de 1949; Suplemento núm. 23, 10 de julio de 1949.



Suplemento núm. 33, 18 de septiembre de 1949; Suplemento núm. 71, 11 de junio de 1950; Suplemento núm. 73, 25 de junio de 1950.



Suplemento núm. 83, 3 de septiembre de 1950; Suplemento núm. 84, 10 de septiembre de 1950; Suplemento núm. 91, 29 de octubre de 1950.



Suplemento núm. 96, 3 de diciembre de 1950; Suplemento núm. 103, 21 de enero de 1951; Suplemento núm. 104, 28 de enero de 1951.



Suplemento núm. 119, 13 de mayo de 1951; Suplemento núm. 138, 23 de septiembre de 1951; Suplemento núm. 139, 30 de septiembre de 1951.



Suplemento núm. 141, 14 de octubre de 1951; Suplemento núm. 142, 21 de octubre de 1951; Suplemento núm. 144, 4 de noviembre de 1951.



Suplemento número 148, 2 de diciembre de 1951; Suplemento número 149, 9 de diciembre de 1951; Suplemento número 155, 20 de enero de 1952.



Suplemento número 158, 10 de febrero de 1952; Suplemento número 160, 17 de febrero de 1952; Suplemento número 163, 23 de marzo de 1952.



Suplemento núm. 166, 20 de abril de 1952; Suplemento núm. 178, 8 de marzo de 1952; Suplemento núm. 200, 18 de enero de 1953.



Suplemento núm. 202, 1 de febrero de 1953; Suplemento núm. 203, 8 de febrero de 1953; Suplemento núm. 210, 29 de marzo de 1953.



Suplemento núm. 226, 19 de julio de 1953; Suplemento núm. 227, 26 de julio de 1953; Suplemento núm. 245, 29 de noviembre de 1953.



Suplemento núm. 253, 24 de enero de 1954; Suplemento núm. 259, 7 de marzo de 1954; Suplemento núm. 260, 14 de marzo de 1954.



Suplemento núm. 263, 4 de abril de 1954; Suplemento núm. 284, 29 de agosto de 1954; Suplemento núm. 288, 26 de septiembre de 1954.



Suplemento núm. 318, 24 de abril de 1955; Suplemento núm. 349, 27 de noviembre de 1955; Suplemento núm. 382, 15 de julio de 1956.



Suplemento núm. 388, 26 de agosto de 1956; Suplemento núm. 398, 4 de noviembre de 1956.

Anexo 4: Portadas de *México en la Cultura* diseñadas por Vicente Rojo (1956-1962)

En este anexo se muestran las portadas de *México en la Cultura*, suplemento de Novedades (con presencia de arte moderno pictórico de caballete) diseñadas por Vicente Rojo. Este anexo sirve para poder observar de forma más clara y seguida la totalidad de las portadas que nos conciernen. Todas las imágenes pertenecen al acervo del Instituto de Investigaciones Estéticas. Los pies de foto indican únicamente el número de suplemento y la fecha de publicación.



Suplemento número 401, 25 de noviembre de 1956; Suplemento número 406, 30 de diciembre de 1956; Suplemento número 418, 24 de marzo de 1957.



Suplemento número 428, 2 de junio de 1957; Suplemento número 440, 25 de agosto de 1957; Suplemento número 451, 10 de noviembre de 1957.



Suplemento núm. 464, 2 de febrero de 1958; Suplemento núm. 468, 2 de marzo de 1958; Suplemento núm. 470, 16 de marzo de 1958.



Suplemento núm. 472, 30 de marzo de 1958; Suplemento núm. 475, 20 de abril de 1958; Suplemento núm. 482, 8 de junio de 1958.



Suplemento núm. 484, 22 de junio de 1958; Suplemento núm. 485, 29 de junio de 1958; Suplemento núm. 487, 13 de julio de 1958.



Suplemento núm. 488, 20 de julio de 1958; Suplemento núm. 489, 27 de julio de 1958; Suplemento núm. 496, 14 de septiembre de 1958.



Suplemento núm. 509, 14 de diciembre de 1958; Suplemento núm. 517, 8 de febrero de 1959; Suplemento núm. 519, 22 de febrero de 1959.



Suplemento núm. 535, 14 de junio de 1959; Suplemento núm. 546, 30 de agosto de 1959; Suplemento núm. 549, 20 de septiembre de 1959.



Suplemento núm. 552, 11 de octubre de 1959; Suplemento núm. 556, 8 de noviembre de 1959; Suplemento núm. 570, 15 de febrero de 1960.



Suplemento núm. 576, 27 de marzo de 1960; Suplemento núm. 588, 19 de junio de 1960; Suplemento núm. 592, 17 de julio de 1960.



Suplemento núm. 595, 15 de febrero de 1960; Suplemento núm. 599, 4 de septiembre de 1960; Suplemento núm. 636, 21 de mayo de 1961.



Suplemento núm. 640, 18 de junio de 1961; Suplemento núm. 652, 10 de septiembre de 1961; Suplemento núm. 663, 26 de noviembre de 1961.

Anexo 5: Portadas de *México en la Cultura* (1962 - 1966)

En este anexo se muestran las portadas del suplemento (con presencia de arte moderno pictórico de caballete) entre 1962 y 1966, dónde no hubo un director artístico o diseñador señalado en los créditos de la publicación. Este anexo sirve para poder observar de forma más clara y seguida la totalidad de las primeras páginas que nos conciernen. Todas las imágenes pertenecen al acervo del Instituto de Investigaciones Estéticas. Los pies de foto indican únicamente el número de suplemento y la fecha de publicación.



Suplemento núm. 669, 7 de enero de 1962; Suplemento núm. 675, 18 de febrero de 1962; Suplemento núm. 690, 3 de junio de 1962.



Suplemento núm. 708, 14 de octubre de 1962; Suplemento núm. 711, 4 de noviembre de 1962; Suplemento núm. 722, 20 de enero de 1963.



Suplemento núm. 758, 29 de septiembre de 1963; Suplemento núm. 772, 5 de enero de 1964; Suplemento núm. 774, 19 de enero de 1964.



Suplemento núm. 781, 8 de marzo de 1964; Suplemento núm. 804, 16 de agosto de 1964; Suplemento núm. 822, 20 de diciembre de 1964.



Suplemento núm. 839, 18 de abril de 1965; Suplemento núm. 872, 5 de diciembre de 1965; Suplemento núm. 898, 5 de junio de 1966.



Suplemento núm. 900, 19 de junio de 1966.

Anexo 6: Portadas coetáneas a *México en la Cultura*: Los suplementos culturales *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional* y *Diorama de la Cultura* de *Excélsior*

En forma de breve muestrario, hemos consultado algunas portadas con presencia de arte pictórico moderno de los suplementos culturales de otros dos importantes diarios capitalinos durante la década de los cincuenta.⁴³⁴ Esto nos ayuda a tener una idea más completa del panorama al que estaba expuesto el público interesado en la cultura, que hojeaba su periódico cada domingo en busca de ese tipo de información.

En primer lugar observemos tres portadas de la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*.



Revista Mexicana de Cultura, suplemento de *El Nacional*. Núm. 309, 4 de enero de 1953. Núm. 341, 11 de octubre de 1953, Núm. 346, 15 de noviembre de 1953.

⁴³⁴ Estos dos suplementos son los únicos que se encontraron para la época. Contamos con la ayuda del personal de la Hemeroteca Nacional de México, donde nos mencionaron que no existe aún un índice de suplementos culturales por parte de su acervo. Para un índice de publicaciones periódicas en México nos recomendaron consultar *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2002.

Todos los números: Acervo del Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México

Lo que más resalta en el caso de la *Revista Mexicana de Cultura* es un diseño invariable a través de las portadas, donde siempre se reproducía únicamente una imagen en la primera página, la cual ocupaba un lugar central en la composición. También cabe señalar que la obra pictórica no ilustraba directamente al texto, sino que servía de indicación o invitación a hojear el suplemento, cuya penúltima página contenía un artículo sobre el artista mostrado en portada. La contraportada de este suplemento fue durante esta época completamente dedicada a la reproducción de más obras del artista tratado en cada número. Los artistas reproducidos fueron en su mayor parte mexicanos.

A continuación veamos tres portadas de *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excélsior*.



Diorama de la Cultura, suplemento de *Excélsior*. s/n, 5 de septiembre de 1954. Núm. 13,819, 31 de julio de 1955. Núm. 14,456, 27 de enero de 1957. Todos los números: Acervo del Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México

A primera vista, el diseño de las portadas de *Diorama de la Cultura* recuerda a las portadas de *México en la Cultura*, ya que cuenta con equilibrios dinámicos, con variaciones semanales en su tipología, el uso de focos de

atención, así como de diversos tamaños y escalas en las imágenes reproducidas. También hubo en el caso de este suplemento un cambio en el diseño de la portada a partir de 1955, lo cual se puede observar al comparar el primer ejemplo anteriormente mostrado con el segundo y el tercero. En el primer momento, el suplemento al parecer no existía como tal, y era tan sólo una extensión del diario (su numeración empezaba en 7-C y acababa en 10-C). Después de 1955 ya aparece como ente independiente, con su propio cabezal y créditos; es decir, con una presencia propia de portada de publicación, acompañada con un aumento en el tamaño de las imágenes. Sin embargo, la comparación con *México en la Cultura* es más válida en la segunda etapa de *Diorama de la Cultura* (después de 1955); y remite más al diseño de la etapa diseñada por Prieto en *México en la Cultura* (1949-1955).⁴³⁵ En este sentido, el diseño de *Diorama de la Cultura* parece más una copia del estilo que Prieto había mostrado durante seis años en *Novedades*.

⁴³⁵ Recordemos que en 1956 Rojo efectuó una renovación en el diseño del suplemento de *Novedades*.