



**Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas**

HISTORIETA / LIBRO SEMANAL

Tesis

**Que para obtener el título de:
Licenciado en Comunicación Gráfica**

**Presenta: Ricardo Rafael Rodríguez Jiménez
Director: Licenciado C. G. Helmuth Eckerle Yáñez**

México, Distrito Federal, 2013



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

**Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas**

HISTORIETA / LIBRO SEMANAL

Tesis

**Presenta: Ricardo Rafael Rodríguez Jiménez
Director: Licenciado C. G. Helmuth Eckerle Yáñez**

México, Distrito Federal, 2013

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

COMUNICACIÓN GRÁFICA 12

1.1 PROCESO DE LA COMUNICACIÓN 14

1.2 EVOLUCIÓN DEL ALFABETO 20

CAPÍTULO 2

EL DIBUJO Y SU HISTORIA 21

2.1 LAS PROPORCIONES DEL CUERPO HUMANO 28

2.2 LA ANATOMÍA 32

2.3 EL ESQUELETO 33

2.4 ENSEÑANZA DEL DIBUJO 34

CAPÍTULO 3

DIVISIONE DE LAS TÉCNICAS DE ILUSTRACIÓN 36

3.1. MEDIOS LÍQUIDOS 37

3.1.1. TEMPERA O GUACHE 37

3.1.2. ACRÍLICOS: PROCEDIMIENTO ACUOSO 37

3.1.3. TINTAS DE COLOR 39

3.1.4. ACUARELAS 40

3.1.5. PLUMONES 41

3.2. MEDIOS GRASOS 42

3.2.1. CERA ENCÁUSTICA 42

3.2.2. ÓLEO 42

3.2.3. CHAPOPOTE 43

3.3. MEDIOS SECOS 44

3.3.1 EL CARBONCILLO 44

73.3.2. ESFUMINO 44

3.3.3. PASTEL 45

3.3.4. CRAYONES 45

3.4. MEDIOS MIXTOS 46

3.4.1. SCRATCH (raspado) 46

3.4.2. COLLAGE 46

3.4.3. GRAFITI 46

CAPÍTULO 4

HISTORIA DE LA IMPRENTA Y EL OFFSET	48
4.1 ORÍGENES DE LA IMPRENTA	49
4.2 TÉCNICA DE GRABADO	50
4.3 ¿QUÉ MATERIALES SE UTILIZABAN?	53
4.4 MANUSCRITOS COLOREADOS	55
4.5 LAS MINIATURAS	56
4.6 DESDE ROMA HASTA GUTENBERG	56
4.7 OTROS MÉTODOS DE REPRODUCCIÓN IMPRESA	59
4.8 JUAN PABLOS Y LA IMPRENTA EN MÉXICO	61
4.9 ASPECTOS BÁSICOS DEL OFFSET	63
4.10 IMPOSICIÓN O FORMACIÓN	65
4.11 DOBLEZ Y REFINE	66
4.12 LA ENCUADERNACIÓN	67

CAPÍTULO 5

PROCESO DE TRABAJO DEL HISTORIETISTA	68
5.1 EL ARGUMENTO Y LA DOCUMENTACIÓN	69
5.2 EL PAPEL Y EL GRAFIADO	72
5.3 EL BOCETO Y TAZOS PREVIOS	73
5.4 LA PLUMILLA	76
5.5 EL PINCEL	78
5.6 LA TINTA	79
5.7 ESTILÓGRAFOS	80
5.8 FONDOS O ESCENOGRAFÍAS	80
5.9 OTRAS HERRAMIENTAS DE TRABAJO	84

CAPÍTULO 6

HISTORIA DE LA HISTORIETA	87
6.1 HISTORIETA POPULAR MEXICANA	88
6.2 NACIMIENTO DE LA HISTORIETA MODERNA	92
6.3 CONCURSO LEGENDARIO	94

CAPÍTULO 7

HISTORIETA/LIBRO SEMANAL	100
---------------------------------	------------

(Entrevistas: Laura Bolaños, *Abril*. Creadora de *El Libro Semanal* y Rafael Márquez Torres, director editorial y creador de *El Libro Vaquero*, *Libro Policiaco* y *Libro Rojo*.)

CONCLUSIÓN	113
-------------------	------------

BIBLIOGRAFIA_____ **118**

ANEXO: Entrevistas a Laura Bolaños Cadena y Rafael Márquez Torres. _____ **122**

AGRADECIMIENTOS

Hay personas que cuando van a leer un libro prefieren saltarse los agradecimientos y la introducción e ir directamente al texto. Yo, te pediría que los leyeras. Si decidí incluirlos, es porque fueron importantes para el desarrollo de esta obra.

- **Mi esposa, Tere Castro Palafox**, por ser mi ayuda idónea, el aire bajo mis alas y apoyarme siempre para que pueda alcanzar libremente mis sueños. Cómo me iba a imaginar que esos dulces ojos color miel que me sonrieron por primera vez hace casi veintitantos años, serían los que iba a ver cada mañana al despertar, y con quienes espero compartir el resto de mi vida.

Gracias por tu fuerza y amor, me han sostenido en los momentos más difíciles de mi vida.

- **Mi hijo, Ricardo Alfonso**; mi tesoro y regalo de Dios, mi primogénito, mi fortaleza y el principio de mi vigor y quien —en lo que parece un abrir y cerrar de ojos— ya está más alto que yo y en camino de emprender su propia aventura en la vida. Querido hijo, gracias por llenarme el corazón de alegría y satisfacciones e impulsarme a dejar un legado del cual te sientas orgullosos. Tus manos te basten para ser el mejor en todo.

- **Mi hija, Cinthya Vanessa**; mi *CuneshCuneshca*, eres mi sonrisa y mi alegría, hermosa entre las hijas de Dios, esforzada y valiente, de sueños grandes e ideas firmes. Nunca se aparte la misericordia y la verdad, átalas a tu cuello y escríbelas en tu corazón, fíate en Dios de todo tu corazón, reconócelo en todos tus caminos y tendrás refrigerio en tu vida. Vane muchas gracias por tu fe y oraciones, nuestro Señor Jesucristo te bendiga y te conceda la vida eterna. Espero te sientas orgullosa de mi. Te quiero.

- **Y tú, Julio César** hijo mío, mi compañero y amigo, perfeccionista y sincero, gracias por tu apoyo y confianza, gracias por sentir mis cargas y solidarizarte con mis pruebas y por incondicionalmente siempre contar contigo, Jehová te bendiga, y te guarde; Jehová haga resplandecer su rostro sobre ti, y tenga de ti misericordia; Jehová alce sobre ti su rostro, y ponga en ti paz. Reconoce al Dios de tu padre, y sírvele con corazón perfecto. Sé un hombre exitoso y un varón íntegro siempre. Gracias Julito.

- Mis Hermanos, compañeros de infancia, amigos en la juventud, entrañables en mi madurez, gracias por estar conmigo siempre, por los consejos y su apoyo, estoy orgulloso de cada uno de ustedes. Pablo, Omar, Víctor, Moisés y mi hermanita Erika. Me conocen de verdad, tal como soy, y cuyo cariño sincero permanecen pese al tiempo y la distancia. Siempre mutantes y orgullosos.

- Remontándome en el tiempo, agradezco a mi papá, **Abel Rodríguez Concha**. Gracias *apa*, por tus años de sacrificio y por descubrir e impulsar mi talento en mi niñez. Te quiero y te extraño. Siempre serás el mejor ejemplo de un verdadero padre. Separados por un tiempo, pero juntos en la eternidad, nos veremos algún día.

- No puedo olvidar a mi Mamá, **Estela Jiménez Villegas**, por su constante apoyo y amor incondicional que aún iluminan mi vida, aunque ella ya no esté entre nosotros. Mi querida Mamá, sé que algún día nos volveremos a ver. Gracias por enseñarme el Camino, la Verdad y la Vida.

- A cada una de mis hermanas de **Monte de Los Olivos**, cuyas historias están entre las páginas de este libro. Algunos famosos, otros desconocidos; algunos ya no están entre nosotros pero su legado permanece. Gracias por permitir que sus vidas sean un ejemplo. Y cuando aparezca el Príncipe de los pastores, ustedes recibirán la corona incorruptible de gloria.

- A mis **maestros y sinodales**, gracias por su apoyo y confianza, hicieron un trabajo excelente guiándome por el camino del conocimiento y esfuerzo, retándome para obtener mejores resultados. Gracias, muchas Gracias.

A mi Suegra **Julia Palafox Burgos** y **Cuñados**, cada uno de ellos, mis hermanos en las buenas y en las malas, gracias por su apoyo, brindarme su amistad y aceptarme en su familia. Siempre han sido una bendición a mi familia. Dios los bendiga.

- Y por último, y más importante, gracias a **Dios**, cuya guía y amor me acompañan desde mi niñez, y quien me inspira día a día a vivir una vida apasionante. Gracias mi Señor y Salvador, seré fiel hasta la muerte y me darás la corona de la vida.

INTRODUCCIÓN

*La influencia de la comunicación gráfica en los medios y en el proceso de comunicación es determinante para analizar el surgimiento, cúspide y caída de la edición semanal que nos proponemos analizar en este documento: **El Libro Semanal.***

Vivimos en una cultura cada vez más visual, más basada en la imagen. La era digital ha potenciado la producción reduciendo tiempos y ampliando posibilidades a partir de los años ochentas ha habido un creciente interés por la educación gráfica. Las señales y los símbolos, las imágenes estáticas o en movimiento, parecen acompañar a casi todas las variantes de la comunicación.

Definitivamente la imprenta es uno de los desarrollos tecnológicos más importantes para los medios impresos, veremos la (adaptación técnica) influencia y beneficios que aportó la comunicación al ser humano, junto con las diversas técnicas de impresión del pasado hasta llegar al presente con el offset y la rotativa, así como los tipos de acabado que ofrecen para las diversas publicaciones modernas.

Las necesidades comunicativas siempre han estado presentes entre nosotros, hemos convivido con ellas. Nuestra naturaleza humana es descriptiva y narrativa. Los padres de familia hacen una historia de sus hijos, son los cronistas de sus vidas, ilustrándolas con escenas gráficas, desde su nacimiento, hasta lo más cercano a lo presente. Y se apoyan en fotografías y recuerdos como los dientes guardados, las ropitas dobladas con cuidado en el armario. Estos recuerdos son las mejores ilustraciones de la narración más importante de sus vidas: Su familia. Todos contamos historias, porque a todos nos gusta que nos cuenten un cuento. Cuando nos dicen: Te voy a platicar una historia, nos pone en una actitud de espera, de querer escuchar algo nuevo, distinto y agradable. Todos estamos necesitados de ver y oír algo que nos estimule los sentidos y nos transporte a un mundo de imaginación, trama y aventura, siempre hemos sido así. La naturaleza y nuestra condición de humanos nos impulsan a crear historias, de la manera más real hasta la imaginación más fantasiosa llena de creatividad.

La **Universidad de Salamanca**, España, tiene un letrero en la entrada principal que dice así: *Lo que natura no da Salamanca no presta.* Es decir un ilustrador de historieta debe elevar a nivel de arte su trabajo, echando mano de todas las técnicas requeridas y posibles para enriquecer su trabajo y que el lector pueda sentirse satisfecho de haber adquirido un producto de calidad. Claro está que con base en el estudio y disciplina podemos llegar a adquirir ciertas capacidades y habilidades, pero ya lo dice el refrán popular: *Zapatero a tu zapato.* Puede suceder que alguien se aventure a la difícil tarea de ilustrar sin tener el talento ni herramientas necesarias para hacerlo y el resultado será lamentable.

A lo largo de la historia se encuentran los antecedentes de la historieta. Esbozada en las pinturas rupestres o en las ilustraciones de vasijas egipcias, así como en los escudos de guerreros de la antigüedad clásica. México cuenta con murales prehispánicos preciosos que dan fe del trabajo artístico de nuestros antepasados, los tonos deslavados de los muros estucados o la piedra descubierta de lo que hoy llamamos ruinas, en su tiempo fueron narrativas de la vida social, política y religiosa brillantemente coloreadas e ilustradas en paredes. Los códices la

pintura, el muralismo, son muestras claras de que siempre en cualquier época y lugar ha habido personas con talento para ilustrar su entorno y dejar un legado visible, inmortalizando un momento que durará para siempre. En estas y otras culturas encontramos los precursores de la historieta.

El elemento fundamental de la historieta es la imagen. Pero no es el único, puesto que también puede aparecer un mensaje verbal. También sabemos que hay una secuencia de imagen y palabra. Podemos decir que la historieta es descrita en dos lenguajes que se mantienen unidos basados en una línea narrativa: el lenguaje visual, el dibujo y el verbal, del argumento.

Entonces, la historieta es fundamentalmente un arte que necesita imágenes (fundamental) y al lenguaje verbal secundario. Una historieta sobre un soporte plano y estático destinado a ser reproducido técnicamente mediante proceso de impresión, para su venta al público.

La historieta puede ser tanto un entretenimiento, como una herramienta para transmitir mensajes de cualquier tipo, filosóficos, políticos, etc. Puede ser incluso, la forma de introducir a los niños en la lectura y educar o puede ser solo un fetiche de colección. La historieta básicamente es una forma de expresión artística y un producto editorial

En éste documento encontraremos la historia del dibujo, desde Altamira, España, México y su murales pasando por los grandes del Renacimiento, para llegar las proporciones del cuerpo humano y hablar del matemático Luca Pacioli, quien publicará en 1509 el tratado de *De Divina Proportione*; según él, la proporción perfecta.

En el cuerpo humano encontraremos los inicios de la investigación anatómica de primera mano, aquellos precursores que se atrevieron a adentrarse en las entrañas del hombre, un desafío y conquista de la ciencia.

La anatomía, sus 206 huesos, funciones y estructura dan un amplio panorama al dibujante para poder entender cada movimiento del maravilloso sistema óseo que nos fue dado. Nuestro esqueleto con sus múltiples articulaciones que nos permiten correr, cargar, trabajar, hacer deporte y toda clase de actividades, y con una resistencia tan efectiva que no cabe duda que Dios nos creó para vivir muchos años. (Al principio de la creación Matusalén vivió ciento ochenta y siete años, dice el libro de Génesis 5:25; escrito por Moisés, y al pasar los años los hombres morían a temprana edad como a los 40 o 50 años de edad y gracias a la ciencia actualmente vivimos hasta los 70, 80 o más años).

Recorreremos las páginas del pasado de la historieta en México, desde sus inicios, hasta ***El Libro Semanal***, los actores que intervinieron desde su oficina y su restirador.

Se realizó una entrevista a la Señora Laura Bolaños Cadena, (Creadora de ***El Libro Semanal***, argumentista y directora de la revista), el 9 de abril de 2013 en su departamento ubicado en la colonia Nápoles. El fin de la entrevista es conocer de primera mano. ¿Cómo? fue creado ***El Libro Semanal*** y los datos importantes que llevaron a consolidar esta historieta en el gusto popular por más de cincuenta años. Comprenderemos el inicio y desarrollo profesional en la empresa ***Publicaciones Herrería*** y transición a ***Novedades Editores***. Narra cómo fue el cambio de la historieta diaria el ***Chamaco***, a consolidarse como novela semanal. Laura Bolaños contará el por qué del seudónimo ***Abril***. Los dibujantes que colaboraron y las argumentistas que fueron determinantes para la consolidación de ***El libro Semanal***.

La historieta ***El Libro Semanal*** ha sido un medio de distracción y entretenimiento, porque la gente se identifica con sus historias, sueña con parecerse a los personajes y anhela una aventura, es decir el lector sueña e imagina. Eso y más pueden transmitir una historieta que ha sido diseñada para que la mente se recree. Como ***El Libro Semanal***.

El Libro Semanal es una historia ilustrada, sobre temas cotidianos que le puede suceder a cualquiera: Un padre de familia, un hermano, un familiar cercano o lejano o a nosotros mismos. Un relato expresado con dibujos basado en personajes ideales y ambientes diferentes que permite ubicar al lector en tiempo y espacio mediante la ilustración y la técnica correctamente empleada.

También se presenta una entrevista con el Señor Rafael Márquez Torres. Director editorial y creador de ***El Libro Vaquero, Libro Rojo, Libro Policiaco: de Miami, San Francisco y New York***. Esta entrevista se realizó en su casa, en la Colonia Lomas Estrella, el día 20 de marzo de 2013 y el propósito fue saber que ocasionó la caída de ***El Libro Semanal***.

La historia de la historieta y la raíz de la palabra, así como los inicios de la historieta en México, primeros hombres ilustres que incursionaron en diferentes épocas realizando la noble labor artística de plasmar su tiempo a través del arte ilustrado.

Posteriormente nos centraremos en la historieta mexicana, su proceso, avance y consolidación en el gusto popular mexicano, analizaremos sus características como instrumento de lectura y alfabetización, obra cultural, obra popular, arte, basura. Muchos calificativos podemos hallar de la Historieta, pero lo cierto es que, detrás de cada dibujo hay un artista decidido a expresarse desde su trinchera y elevar su trabajo a la calidad de arte.

Entraremos a la intimidad del estudio de trabajo de un dibujante de historieta. Para comprender su proceso desde el inicio de cada novela, su técnica, la pasión y entrega por el dibujo y el desarrollo de cada página que se ilustra. Como convertir una opalina blanca en una historieta popular, desde el trazo inicial, usando el lápiz o lapicero, borrando bocetando, para dar paso al manguillo y plumilla que definirá la figura trazada, las tramas, los ahurados las técnicas necesarias para avanzar en el trabajo artesanal de cada cartón. Y un pincel, sólo eso basta para que un hombre con talento pueda ilustrar un argumento y desarrollar toda una historia, parecida a la realidad, tan real que puede ser la vida de alguno de los lectores.

Conoceremos las herramientas necesarias para dibujar ***El Libro Semanal***, y las diferentes técnicas que podemos emplear en una ilustración.

Daremos una mirada al interesante mundo de la perspectiva, los planos más importantes en la historieta. Es tan importante, que si no se sabe proyectar, puede estropear el trabajo realizado.

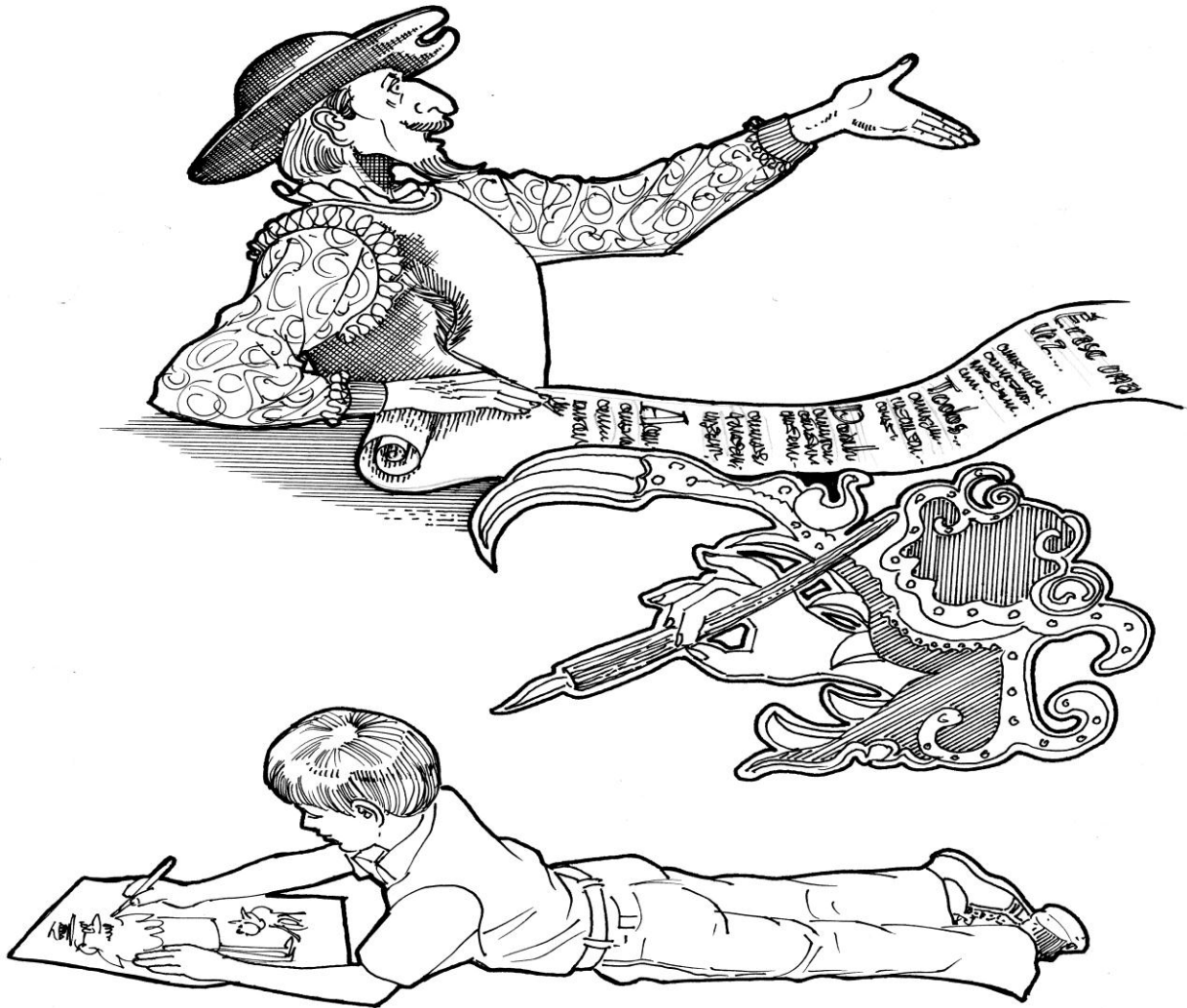
Si les gustan las historias esta será la más emocionante que les hayan contado... ***Había una vez***.

CAPITULO 1



LA COMUNICACIÓN GRÁFICA

La comunicación gráfica es el proceso de transmitir mensajes por medio de imágenes visuales que normalmente están en una superficie plana.



La comunicación es esencialmente una forma de enviar una idea o pensamiento, y la transmisión de esta información se lleva a cabo mediante la emisión, conducción y recepción de un mensaje.

La comunicación se produce de diferentes formas pero todas llevan implícitas un soporte visual, es decir que el conocimiento de nuestra realidad se traduce en imágenes y el proceso de transmitir mensajes tiene básicamente éste sistema, así se procede por medios como el escrito, que se reduce a signos pictográficos, o el proceso de habla, que se traduce a relación de objetos que se denominan con algún sonido específico.

La expresión comunicación visual se utiliza habitualmente para describir el campo general del diseño y la ilustración. Algunos consideran que el concepto de

comunicación es la línea divisoria entre las Bellas Arte y las artes comerciales o gráficas. El escultor David Smith define el arte comercial como: *Arte que satisface las mentes y las necesidades de otras personas. Mientras que las Bellas Artes son un tipo de arte que satisface la mente y las necesidades del artista.*¹

Para Bruno Munari La Comunicación Visual es todo lo que ven nuestros ojos, es un conjunto de imágenes que pueden constituir un lenguaje visual, más limitado que el escrito pero más directo.²

¹ David Smith, *Ensayos 1906-1965*, Ediciones IVAM y Museo Reina Sofía, Madrid, España. 1980. p 79.

² Bruno Munari, *Escritura verbal*. Ediciones Corraini, Mantua, Italia. 1982. p 45.

1.1. PROCESO DE LA COMUNICACIÓN GRÁFICA.

El comunicador gráfico es un traductor o cifrador que transforma en imágenes el contenido informativo del mensaje. El área de la comunicación por mensajes visuales define el universo del diseño gráfico, que es el universo de los signos y de los símbolos.

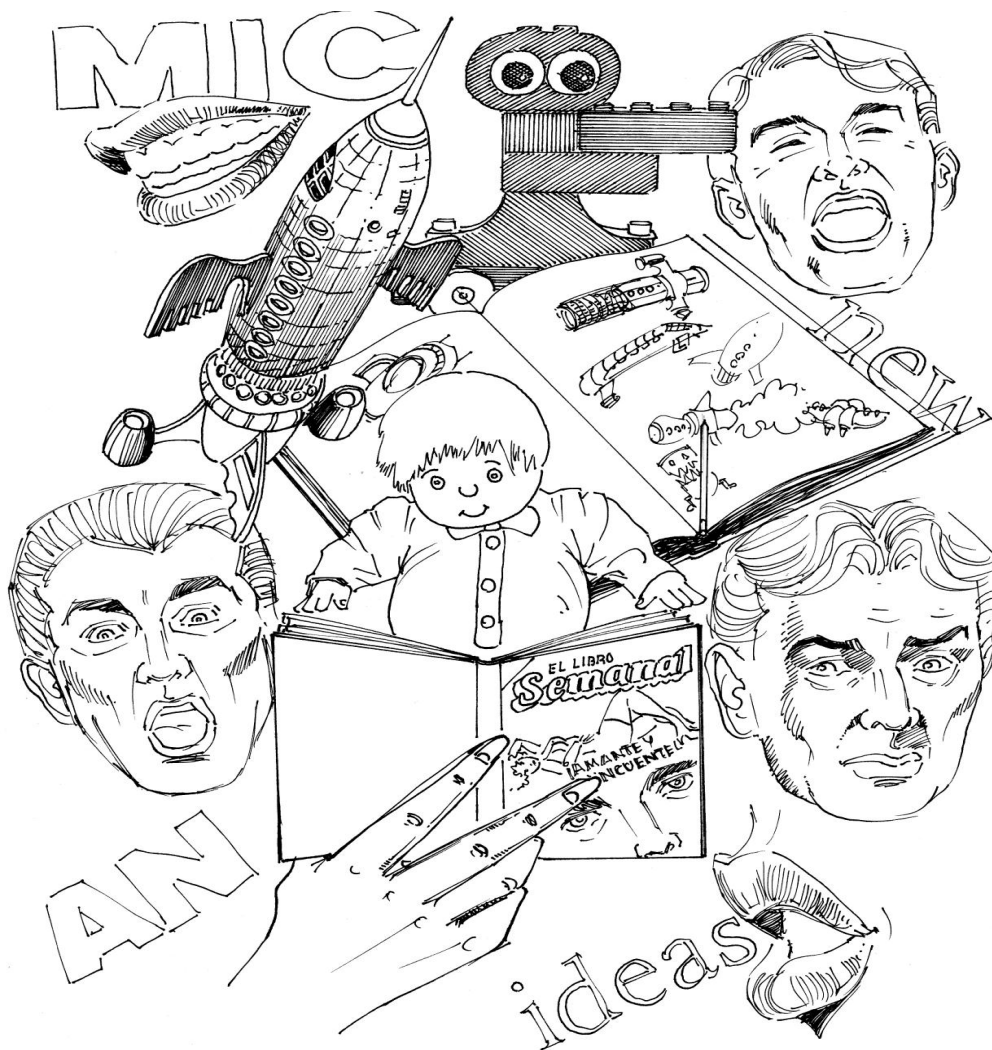
1.- **Emisor** (usuario). Utiliza y recurre al diseño en sus diferentes formas, productos, planes de producción, comunicación, formalización de mensajes.

2.- **Codificador** (diseñador-dibujante). Es codificador de mensajes.

5.- **Receptor** (consumidor).

La comunicación gráfica trabaja con símbolos visuales, letras y textos (signos caligráficos, tipográficos, tecno gráficos, etc.) Y con figuras, ilustraciones e imágenes (códigos icónicos).³

El término *ilustraciones* incluye fotografías, pinturas y dibujos. Las palabras se representan gráficamente mediante símbolos de diversas formas llamados *letras*. Estas letras y las palabras que forman se llaman símbolos porque nada de ellos puede relacionarse con los objetos o



3.- **Mensaje** (producto, *El Libro Semanal*). El mensaje es el resultado del diseño y dibujo que es un conjunto de signos extraídos de un código visual determinado y ordenados de cierta manera. Con estos signos y sus reglas combinatorias se construye un lenguaje.

4.- **Transmisor** (medio de difusión).

ideas que representan. Las imágenes por otra parte, normalmente muestran objetos o cosas en forma muy parecida a la que

³ María Eugenia Regalado Baeza, *Lectura de imágenes, elementos para la alfabetización visual*. Plaza y Valdés editores, México, D.F. 2006. p 35.

realmente tienen. No obstante las imágenes también pueden usarse como símbolos. Es posible representar una imagen que simbolice celebraciones como el día del trabajo (1º Mayo), el 25 de diciembre (Navidad).

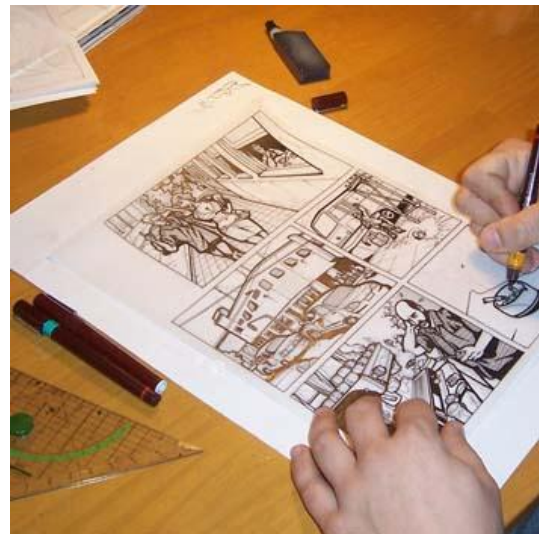
Las imágenes y el lenguaje escrito desempeñan funciones muy diferentes en la comunicación gráfica, pero comparten una notable similitud. Además en aquellos momentos en que examinamos las imágenes visuales, el sentido de la vista, controla nuestra conducta directamente; por ejemplo, cuando vemos que algo entorpece nuestro camino, lo evitamos. En lo que se refiere a las imágenes visuales, éstas posibilitan que los seres humanos consideren cosas que no se refieren al aquí y el ahora.

Hay otra similitud entre los dos tipos de imágenes que también es digna de mencionar. El receptor de una imagen visual que busca comprender el mensaje debe leerlo. La lectura puede definirse como la extracción de información a partir de imágenes visuales, lo que significa que se leen tanto las imágenes como las palabras. Es fácil ver cómo se aplica esto a las palabras; el ojo explora a lo largo de una línea escrita haciendo pausas frecuentes para asimilar unas pocas palabras. Sólo pueden manejarse cuatro o cinco palabras en cada una de estas pausas, que representan en realidad un área pequeña, como lo confirmará si echa un vistazo al espacio que abarcan cuatro palabras en una línea de este texto.⁴

El área que ocupa una ilustración normalmente es más grande que la que ocupa una palabra. Para que el lector pueda extraer información de esta área más grande, su ojo debe explorar la imagen haciendo pausas frecuentes para asimilar la información. La información que se asimila en todas las pausas se sintetiza después en un todo significativo, en forma muy similar

a como se extrae el contenido de las palabras que constituyen un enunciado.

De estos dos tipos de imágenes, las palabras-símbolos son más básicas para una comunicación gráfica efectiva. El lenguaje es, después de todo, el medio principal de comunicación humana, y las palabras desempeñan un papel importante en la acción de pensar y en la toma de decisiones. Esto no quiere decir que sea imposible pensar sin las palabras; es más correcto decir que el lenguaje facilita el pensamiento. Pensar es el resultado de la actividad cerebral que implica códigos simbólicos que tienen la forma de patrones de energía neutrales. Los símbolos-palabras externos activan estos patrones. Los resultados del pensamiento se convierten después para lograr la comunicación, es un código formado por palabras.



La palabra escrita es una extensión de la palabra hablada y la impresión es el medio por el cual se reproducen las imágenes visuales para la comunicación masiva. El diseñador de mensajes impresos también trabaja con un vocabulario, pero éste no consiste en palabras sino en puntos, líneas, formas, texturas y tonos. Al igual que el escritor, el diseñador puede organizar estos elementos en una estructura o forma para dirigir los procesos del pensamiento del

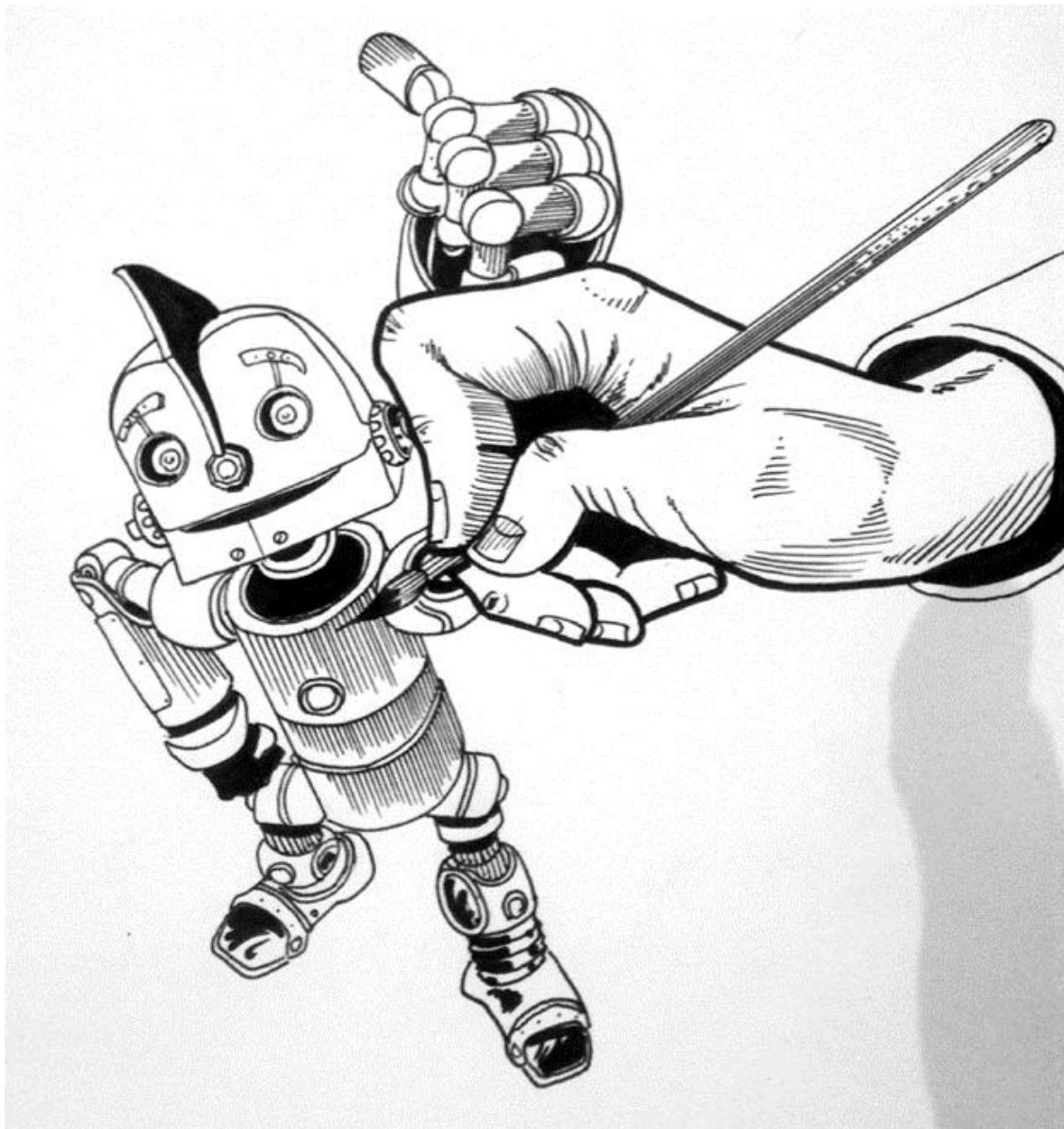
⁴ John Rowan Wilson. *La Mente*. Edición Científica Life en español. México D. F. pp. 10-11.

lector. El diseñador gráfico debe combinar la comunicación con la creatividad.⁵

La comunicación gráfica es una gran fuerza de sustento de nuestra existencia económica, política y cultural. Analicemos nuestro entorno. Pagamos con papel

publicidad impresa y los llevamos a casa en cajas de cartón o bolsas impresas.

Siempre estamos leyendo libros, revistas, folletos, tarjetas de felicitación, las grandes obras de arte pasadas o presentes, nos llegan de lejanos museos en la forma de



moneda, las facturas impresas, con cheques o tarjetas de crédito impresas, conocemos los artículos de consumo mediante la

reproducciones exactas. Viajamos guiados por mapas impresos de carreteras. Las bibliotecas, los aparadores de exhibición de supermercado y farmacias, todo está atestado de materiales impresos, naturalmente es de esperarse que el público seleccione lo que va a leer; es una

⁵ D. A. Donis. *La sintaxis de la imagen*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1976. p. 10.

cuestión de autodefensa. De aquí se desprende que los diseñadores de materiales impresos necesitan de toda su habilidad y técnica para evitar que su trabajo se vaya al cesto de basura sin ser leído. La competencia por el tiempo del lector es feroz. Los mensajes de los periódicos, por ejemplo, deben competir no solo con la televisión, las revistas y otros periódicos, así como con cientos de folletos, sino también con la competencia interna. Puesto que son pocos los que leen, todo lo que viene en un periódico, cada página, artículo, ilustración y encabezado debe competir por llamar la atención del lector con todas las demás páginas. Sólo las publicaciones e individuos que ofrecen lo mejor en contenido y forma pueden resultar vencedores en una lucha tal.

El proceso de impresión de palabras e imágenes consta de tres etapas sucesivas: 1) planeación, 2) preparación del original y 3) producción e impresión. Esto es válido independientemente del material de que se trate: periódicos, revistas, libros, anuncios y hasta las historietas entran en este proceso.

Etapas de planeación: La actividad creativa más significativa surge en esta etapa. La organización del contenido y de la forma se decide en este momento, antes de escribir las palabras y de hacer ilustraciones o ambas se combinan en un boceto. El proceso de decidir tales asuntos recibe el nombre de *visualización*. Tanto el escritor como el diseñador deben participar en este proceso⁶

La visualización (capacidad de formar imágenes mentales) es primordialmente un proceso del pensamiento. Las ideas que serán comunicadas se les proporcionan al escritor (argumentista) y al diseñador (dibujante) para que conjuntamente planeen cómo aparecerá ante el lector el material terminado (*El Libro Semanal*). Se

ven en la mente diferentes posibles soluciones de imágenes visuales, hasta que se selecciona la que transmite más efectivamente las ideas. En la historieta este proceso se describe cuando el dibujante lee el argumento, busca su documentación y hace un trabajo de bocetaje previo de los personajes y lugares que tendrá que dibujar en la novela. Así las palabras pasan al dibujo.

Etapas de preparación: Una vez que se tienen los planes para los materiales impresos es necesario llevar el siguiente paso. Todo depende del tipo de material impreso. En el campo de los libros. Por ejemplo, el manuscrito y las ilustraciones diseñador antes de que se empieza el bocetaje o diseño.⁷

En lo que toca a periódicos y revistas tienen un formato definido. El formato de estas publicaciones se continúa de número en número. Por *formato* se entiende el tamaño, la forma, el ancho y número de columnas, la tipografía (puntaje y fuentes).

Un argumento de historieta impreso consta de 80 a 100 páginas, las cuales contienen 100% texto, la labor del dibujante será ilustrar las palabras e ideas del argumentista. Una gran cantidad de información se presenta con palabras solamente. Un mensaje impreso que sólo lleve texto puede ser placentero o desagradable a la vista, pero será mejor un mensaje con ilustraciones. En esta etapa es cuando las ilustraciones se acomodan en el espacio destinado en la etapa anterior. Si las ilustraciones o palabras no se ajustan al espacio, debe cambiarse el boceto o alterarse el número de palabras o el tamaño de las ilustraciones.

Etapas de producción: En esta etapa el diseñador-dibujante tuvo que añadir al plan la información sobre los métodos de producción que serían utilizados. El dibujante tendrá que seguir cada paso en colaboración estrecha con la gente de

⁶ Arthur Turnbull, Comunicación Gráfica, tipográfica, diagramación, diseño y producción. Editorial Trillas, México, D.F. 1999. p. 16

⁷ Idem, p. 16.

producción, para asegurarse de que el trabajo resultará según fue avisado. Para un mejor resultado el diseñador deberá conocer las etapas de producción, como el proceso de impresión, selección de papel y de otras superficies. Doblado, encuadernado y acabado. En el caso del dibujante no será tan necesario ya que el material se entrega al director de revista y este se encarga de enviarlo a los departamentos correspondientes para su proceso y acabado.⁸

El diseñador está acostumbrado a trabajar con imágenes sobre papel. Las palabras se componen sobre papel. Las pinturas y dibujos se hacen sobre papel; aun el boceto se realiza sobre papel.

El siguiente paso es llevarlo al departamento de fotomecánica donde lo trabajarán en un escáner cilíndrico que utiliza fotomultiplicadores para obtener la imagen. El original se monta sobre el tambor que rota ante ópticas del escáner



⁸Ibidem, p. 18.



que separan la luz del material gráfico en el espectro lumínico cromático (rayo rojo, azul y verde). Los escáners de tambor pueden producir resultados de resolución muy alta (1200 dpi o más) a partir de materiales gráficos y transparencias, pero son más caros de usar, debido a ello, los escáners planos (en lugar de un dispositivo parejo cargado) se utilizan para materiales gráficos y los escáners de tambor para transparencias.⁹

El escáner plano tiene un vidrio sobre el que se coloca el material gráfico opaco, el documento a escanear se ilumina y una estructura óptica pasa por debajo para leer la luz reflejada en él y convertir la luz en imagen.

Para hacer posible la impresión, es necesaria una especie de transportador de la imagen, denominado *placa de impresión*. Cuando esta ha sido colocada en la prensa de impresión y entintada con el color apropiado, la placa de impresión transfiere las imágenes que contiene a la superficie de impresión. Esto lo veremos más adelante.

⁹Ibid., p. 19

1.2 EVOLUCIÓN DEL ALFABETO.

Las pinturas sobre las paredes de las cavernas usadas como habitación, la prueba más remota de la comunicación gráfica, se remonta a unos 50 000 años. El lenguaje hablado es mucho más antiguo, tiene por lo menos un millón de años de acuerdo con los antropólogos.

El lenguaje escrito es una extensión del lenguaje hablado y ha formado parte de la vida humana desde principio de la historia, hace unos 5 000 o 6 000 años. La frontera entre la historia y la prehistoria se establece ahí donde la habilidad para registrar el lenguaje en forma visual se convirtió en parte de la civilización humana.¹⁰

El alfabeto evolucionó a partir de imágenes, sin embargo, en sus inicios el lenguaje hablado sufrió una gran limitación: el conocimiento sólo podía transmitirse de una generación a otra en forma oral. Con el paso de los años las imágenes de objetos se convirtieron en diseños pictográficos y finalmente llegaron a representar ideas, más que simples objetos. En los jeroglíficos egipcios, antecesores de nuestro alfabeto, se utilizaban las pictografías así como los ideogramas. Además algunos símbolos servían como fonogramas, es decir, representaban sonidos vocales. Ciertas tribus semíticas del norte intuyeron la utilidad de la fonografía y adoptaron el concepto. Usaron 22 de sus propias pictografías para representar los sonidos del lenguaje. Por ejemplo *alef*, la primera letra, era la pictografía del buey y *bet*, la segunda letra, representaba una casa. Los griegos adoptaron el *alfabeto* semita en el siglo IX a. C. Conservaron el mismo orden de letras y adaptaron al griego algunos de los nombres de ellas, por ejemplo, *alefse* convirtió en *alfa* y *bet* se convirtió en *beta*. De ahí la raíz de nuestra palabra alfabeto.¹¹

Los etruscos llevaron el alfabeto griego a los romanos en el siglo IX a C. Solo fueron necesarios unos ajustes para adaptarlo a los

sonidos latinos. Una vez completo, el alfabeto romano tenía 23 letras; las seis letras restantes se agregaron posteriormente para que su total quedara en la actual cifra: 29 letras.

La escritura con el alfabeto romano ha existido durante aproximadamente 3 000 años. No obstante, las fechas de la impresión moderna se remontan apenas a unos 500 años. Entre los antiguos romanos las clases sociales más altas mantuvieron la escritura como un derecho especial y no fomentaron su uso entre los menos privilegiados, ese fue un motivo por el cual el proceso de la imprenta se detuvo en este período. Después de la caída del Imperio Romano, la Iglesia dominó la estructura social de la Edad Media y la necesidad de contar con materiales escritos producidos en cantidad fue satisfecha por los escribanos eclesiásticos. Finalmente con el Renacimiento, en el que se debió la atención de la religión hacia el humanismo, hubo una reaparición del aprendizaje. La gente común quería conocer y ser conocida; quería leer y escribir. Así se preparó el escenario para el advenimiento de la imprenta.¹²

¹⁰Ibid. . p 25.

¹¹ Simón Loxley, *La historia secreta de las letras*, Editorial Campgráfico, Valencia, 2007. p.1.

¹²Idem, p. 2

CAPITULO 2



EL DIBUJO Y SU HISTORIA

El dibujo es una técnica manual de producir imágenes con fines comunicativos.

Dibujar no es, o no debiera ser, una actividad pasiva. Cuando se dibuja lo que se observa, los trazos que se hacen no solo describen la forma o los contornos del tema, sino que se expresan aquellos aspectos en los que, de manera consciente o inconsciente, estamos más interesados o por los que sentimos más curiosidad.

El ilustrador estadounidense James Mc Mullan (Profesor en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York), dijo, “*No quería enseñarles un estilo de dibujo, quería enseñarles una manera de pensar por sí mismos a través del dibujo*”.¹³

¿Desde cuándo –siglos, milenios, períodos históricos- ha sentido el hombre el impulso de dibujar? ¿Y de qué forma? ¿Y por qué motivos? A la sugerente pregunta han intentado dar una no menos sugerente respuesta los antropólogos, con una serie de estudios sobre el arte de los pueblos primitivos actuales. Si una tribu de cazadores, aislada en la jungla del África Meridional o de Australia, privada desde siempre de todo trazo de civilización, se dedica todavía a dibujar, esto prueba que el dibujo ha existido siempre, desde que existe la humanidad.

Gran parte de la magia del dibujo reside en su inherente naturaleza subjetiva, pues los trazos dibujados proporcionan semejanza con la experiencia.

Todo trazo sugiere forma espacio, luz y movimiento. El *Shorter Oxford Dictionary* define dibujo como: *La formación de una línea arrastrando algún instrumento de*

trazado de un lado a otro sobre una superficie.

Etimológicamente el término *arte* viene del latín *ars, artis*, que traduce el *técne* de los griegos y tiene el significado de técnica adquirida, de habilidad o maestría para hacer algo.¹⁴

Se dibuja desde siempre, en fin, igual que se vive. Miles de años antes de Cristo, el hombre primitivo se expresó artísticamente en las pinturas rupestres; animales domésticos y fieras, cazadores con arcos y guerreros con lanzas, danzas rituales y signos mágicos. Con tales imágenes, el hombre primitivo intentaba salir de su tremendo aislamiento en el mundo hostil e incomprensible y que las de la naturaleza, los dioses de la caza y de la pesca le fueran

propicios. Como todavía sucede hoy en las tribus salvajes, el animal que se intenta cazar o el enemigo al que se quiere derrotar se dibujaba previamente sobre cualquier superficie tangible.



El productor de imágenes prehistórico se

servía, de hecho, de piedras negras sobre fondo claro, o bien de madera carbonizada, después se coloraba o se sombreaba, generalmente con ocre rojo o con marrones vegetales, a menudo esparcidos mediante una caña. Los pigmentos se fijaban después con sustancias oleosas como clara de huevo.

Por tanto, la primera labor bien puede llamarse dibujo. Sobre un fondo de roca clara, blanqueada artificialmente, los signos lineales, oscuros saltan a la vista con una

¹³ Martin Salisbury, *El arte de dibujar libros infantiles*, Editorial Blume, Barcelona, España, 2012. p. 56.

¹⁴ Julieta de Jesús Cantú Delgado, *Historia del arte*, Editorial Trillas, México, D.F. 1991. p.11.



vitalidad deslumbrante, una tensión jamás moderada, un ritmo expresivo existencial.¹⁵

Es posible afirmar que el mayor documento de esta primitiva expresión del dibujo se admira en las grutas de Altamira, Santander (España). Las pinturas aparecen por casualidad, en 1869, en una caverna de una altura de un poco superior a los 2 m; sin embargo, tienen proporciones gigantescas. Una manada de bisontes, de tamaño natural, se extiende por las paredes, con sus enormes y toscos cuerpos, sus largos cuernos pintados, una tempestad de patas y pezuñas. Algunos bisontes se lanzan a la carga, mientras otros están detenidos, en reposo; pero es tal la fuerza expresiva del signo gráfico, subrayado por el carbón negro, que sugiere una tensión vibrante que parece devorar la vida de las bestias, con un efecto estremecedor y tremendamente sugestivo.

También de hace unos trece mil a quince mil años son las imágenes de las grutas de Lascaux, en Montignac (Francia).

¹⁵ José Manaut Viglietti, *Técnica del arte de la pintura*, Editorial Dossat, S.A. Madrid 1959. p 17.

En muchas de ellas prevalece el carácter gráfico, como se ve, especialmente, en el largo friso de los ciervos atravesando un río. La impresión de las líneas se basa, sobre todo, en el vibrar incisivo de las grandes cornamentas, vistas en la típica perspectiva en escorzo, es decir dispuesta, en parte, de frente, sobre un cuerpo puesto de perfil. Arte profundamente naturalista, representativo de un pueblo que vivía de la caza y en la naturaleza, la pintura de Lascaux revela una conciencia técnica y una sensibilidad hacia el signo gráfico ya muy avanzadas.¹⁶

Es interesante preguntarse si los artistas prehistóricos dibujaron bocetos antes de pintar las paredes. El hecho de que estas figuras estén superpuestas una sobre otra, casi hasta crear un enrevesado conjunto de líneas, da más valor a la hipótesis de que se trate efectivamente de material experimental, en el que la investigación gráfica se disponía de forma casual, como si se fuera un folio de papel de las épocas históricas.

Sería correcto decir que la humanidad ha dibujado en todo tiempo, en todo lugar, con técnicas diversas, por similares motivaciones mágicas, rituales o incluso solamente figurativas. Todo hombre anhela dejar un legado, pasar a la posteridad habiendo cumplido una labor de cualquier índole y en el misterio de las oscuras cavernas prehistóricas aquellos hombres no fueron la excepción. Nació el milagro expresivo del dibujo.

De dibujo podemos hablar también, en el terreno del arte egipcio, entre el tercer milenio y la época de Roma. Es precisamente la técnica de las decoraciones murales al fresco la que implican un primer esbozo gráfico, realizado, generalmente, en rojo con pincel, y sólo después de recubierto, y no del todo, por la elaboración pictórica final. En algunos de los más hermosos frescos, como los del Imperio Nuevo (1567-1329 a.C.), fuertemente

¹⁶ Idem, p. 18

realistas, en la tumba de Nebamón, el color cuidadosamente difuminado en azul, ocre, azul marino y verdoso, se extiende en un dibujo claro y fluido que sugiere un efecto fresco y vital. En aquel tiempo los pintores usaban el dibujo también con fines preparatorios, realizando sus esbozos sobre tablas calizas (*ostraka*), algunas de las cuales se ven en el Museo de El Cairo. La imagen aparece marcada por perfiles a tinta, hechos con pincel, ligeros como hojas acuáticas movidas por el viento.¹⁷

De otras culturas como la fenicia, la hitita o la micénica, nada nos ha quedado, dentro del campo pictórico y gráfico, de las civilizaciones mediterráneas, sin embargo, han dejado monumentos notables en el campo arquitectónico y escultórico. De Creta, en cambio, se conservan muchas pinturas, que se pueden fechar entre el 2500 y el 1500 a. de C. Sin embargo no es fácil destacar en su fijación icónica algún elemento autónomo en el campo del dibujo.

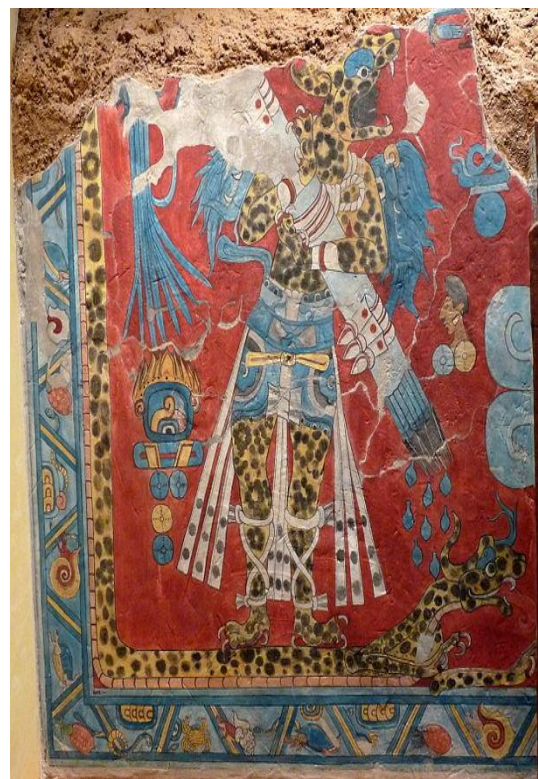
A las civilizaciones mediterráneas suceden los griegos, especialmente activos en Ática durante el primer milenio antes de Cristo. Aunque sus principales expresiones artísticas pertenecen a la arquitectura y a la escultura, podemos localizar algunas que, por lo menos en el proceso de creación, asumen elementos gráficos importantes. Se habla sobre todo de los vasos pintados, especialmente los de figuras negras subrayadas por un dibujo más grabado; también (principalmente en Atenas) con figuras rojas. Todavía más atractivas son las cerámicas pintadas sobre fondo blanco, especialmente a partir del siglo V a. de C. Se trata de los famosos *lekytoi*, con una particular forma de cilindro alargado, sobre los cuales se traza el dibujo a pincel, con colores oscuros opacos, casi con un efecto semejante al de la pluma sobre el pergamino. Una extraordinaria soltura de dibujo subraya una técnica que, mejor que ninguna otra, se acerca a la concepción

¹⁷Reginald Marsh, *Dibujo anatómico artístico*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona. España, 1980. p. 50.

moderna del dibujo: por algo la adoptó Picasso como modelo en sus cerámicas blancas pintadas.¹⁸

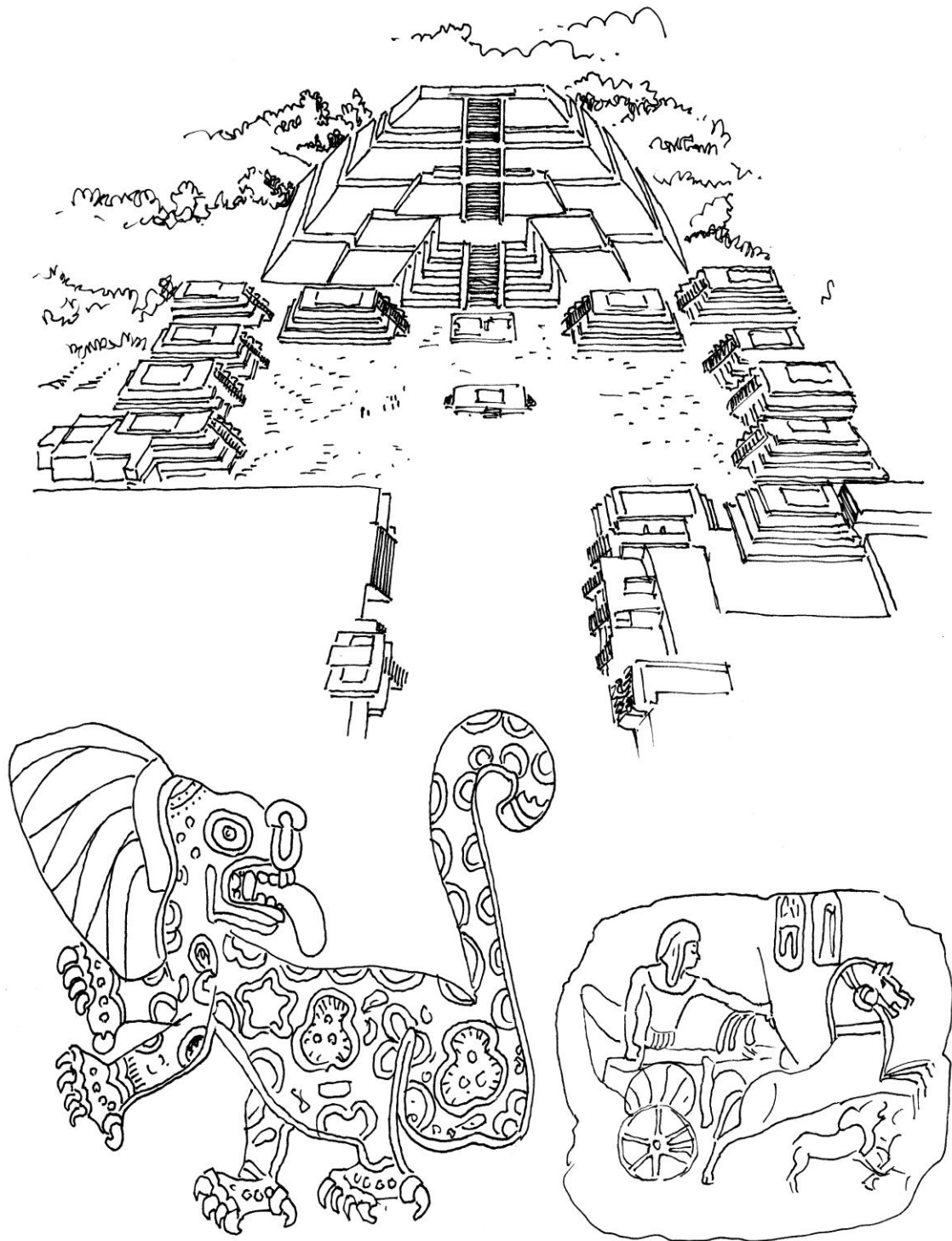
La pintura mural de Mesoamérica es la pintura mural realizada por los pueblos prehispánicos de la región conocida como Mesoamérica. De hecho, los tonos deslavados de los muros estucados o la piedra descubierta de lo que hoy llamamos ruinas, en su tiempo fueron obras brillantemente coloreadas.

A principios del siglo pasado, solo existían algunas referencias respecto a los murales de México y casi ninguna a su estudio. Hacia la segunda mitad del siglo, investigadores como Laurette Séjourné, Arthur Miller, Martha Foncerrada y Sonia Lombardo, ofrecieron importantes estudios, al tiempo en que se daban importantes descubrimientos, entre los que destacan las pinturas de Bonampak, en Chiapas en 1946, y de Cacaxtla, en Tlaxcala en 1985.¹⁹



¹⁸Altamira de Picasso, *El Dibujo*, Editorial Cátedra S.A. Madrid, Noviembre 1981. p. 9

¹⁹Peter Tompkins. *El misterio de las pirámides mexicanas*. Editorial Diana, México, D.F. p. 295.



Teotihuacán es una de las ciudades prehispánicas que más pintura mural conservan, importantes ejemplos se pueden encontrar en Tepantitla, Tetitla, Atetelco, la Ventilla o en el Museo de murales prehispánicos Beatriz de la Fuente, (nombre de la fundadora del proyecto). La pintura teotihuacana se localiza en el exterior de los edificios en los taludes y los tableros de los basamentos piramidales y en el interior, en

los pórticos y en los cuartos y corredores. Según Sonia Lombardo Investigadora de dicho proyecto, las primeras obras pictóricas datan de la fase Micaotli (150-200 d. C.).²⁰

²⁰Emma Sánchez Montañés. *El esplendor del arte clásico en México Central*, Ediciones 3R de Dastin. Madrid, 2007. p. 51

El hallazgo de los murales de Cacaxtla, más antiguos que los de Teotihuacán y los de Bonampak, se llevó a cabo en 1975 y representó para los arqueólogos la necesidad de replantear muchos supuestos sobre la historia prehispánica.

Las pinturas datan del año 790 d. C. y fueron realizadas en una compleja técnica donde sobre un enlucido fresco de cal se aplicaron los pigmentos en un medio de agua cal (lechada) mezclado con un aglutinante orgánico. Los murales muestran la mano de un maestro que trabajó en compañía de por lo menos dos ayudantes. Los tres cuartos muestran una serie de eventos de su actualidad con gran realismo. El primero representa una procesión de sacerdotes y nobles. Una orquesta toca trompetas de madera, tañe tambores, y toca otros instrumentos; mientras los nobles charlan entre sí. El segundo cuarto muestra una escena de guerra, con prisioneros a los que les son arrancadas la uñas de los dedos de las manos, sentados ante el Señor Chan Muwan de Bonampak. Se presume que los prisioneros eran preparados para el sacrificio humano. El tercer cuarto muestra una ceremonia con bailarines ricamente ataviados y usando máscaras de dioses, y a la familia gobernante punzándose la lengua con agujas de maguey hasta hacerla sangrar, en uno de los muchos tipos de sacrificio que practicaban los mesoamericanos. La escena está acompañada por fechas numerales y los nombres de los participantes en la ceremonia.²¹

En México se han encontrado murales hechos por las diferentes culturas, sobre todo del Altiplano Central, la Costa del Golfo, la región Maya y en el estado de Oaxaca.

Como se ha visto el dibujo de la figura humana es una disciplina milenaria, base para la realización de una obra de arte, que será el centro de miles de miradas, pero lo más importante es el mensaje que

²¹ Paul Westheim. *Arte antiguo de México*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1991, p.121.

transmitirá, como medio de comunicación. El proceso del dibujo no es simple, requiere un control libre de la expresión gráfica.

El calígrafo, el miniaturista y el dibujante se confunden en la persona del monje en los comienzos de la ilustración y en los primeros repertorios de imágenes, creados en los scriptoria de los monasterios y abadías, antes de ser obra de los talleres de pintores y arquitectos y, a partir del siglo XVII, de los talleres laicos de las universidades. En los tres casos, la imagen está al principio estrechamente unida al texto. La introducción del pergamino, que en los albores del siglo IV la aparición del códice (del latín *codex*). El códice, de forma más bien rectangular, es un conjunto de hojas de pergamino de papel encuadernadas. En la época medieval, las páginas de los códices contienen detalles disociados, anotados simplemente para memoria con el fin de ser utilizados ulteriormente. Las imágenes parecen haber sido registradas al azar en la hoja de pergamino, sin la menor preocupación de organización ni de escala, en una yuxtaposición dispar de temas vistos o copiados (de pinturas, esculturas o iluminaciones) e incluso imaginarios.²²

En el siglo XIII aparecieron en Francia los cantares de gesta y los romances de caballería, que dieron lugar al arte de corte y a nuevas manifestaciones de la vida placenteras. Este movimiento se extendió primero a Lombardía y de allí se transmite al resto de Italia. Las creaciones franco-italianas o de artistas procedentes de los Países Bajos, marcados por las influencias italianas, se multiplican hasta formar lo que se llamará el arte gótico internacional.

Estos dibujos a la acuarela, o a la pluma, hechos a menudo sobre vitela, se relacionan con el arte de la iluminación, pero sus temas – personas conversando, bailando o paseándose por jardines

²² Julieta de Jesús Cantú Delgado, *Historia del arte*, Editorial Trillas, México, D.F. 1991. p.25.



poblados de animales exóticos, señoras sosteniendo halcones, escenas de torneos y de caza – se encuentran también en las pinturas murales y tapicerías contemporáneas.²³

En la Edad Media, la obra de monjes primero y de artistas después, ofrecen un sinfín de precisiones sobre las técnicas y enseñanzas de las artes, aunque son más bien unos conjuntos de recetas que unas compilaciones teóricas. El dibujo, raramente formulado al principio y asociado estrechamente con las demás artes hasta confundirse con ellas, comienza a expresarse a través de la geometrización de

las formas. El dibujo es mostrado entonces en su relación con el proceso de realización del arquitecto: se convierte en una de las bases necesarias para la estructura de los edificios, así como para la integración de las figuras humanas esculpidas. Paralelamente, por estar fundado en la geometría, el dibujo va a ser considerado como una ciencia. Hacia finales del siglo XVI, en su libro *Del Arte*, Cennino Cennini presenta el dibujo como una actividad esencialmente intelectual: *El intelecto se deleita en el dibujo*. Cennini distingue dos fases en la práctica del dibujo: la concepción y la ejecución.

En el siglo XVI, los tratados que reúnen las reglas y los principios son casi siempre obra de los artistas y su finalidad es didáctica. Más tarde, estos textos estarán

²³W.M. Ivins Jr. *Imagen impresa y conocimiento*, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1990, p.47

dirigidos en mayor medida a los humanistas especializados. Leonardo concibe la pintura como una ciencia del saber y el dibujo como un medio de conocimiento.

Sus investigaciones se basan en un método experimental cuyo positivismo tiene un carácter innovador; sus dibujos, fundados en el estudio directo, traspasan los límites de los conceptos y modelos anteriores. Su curiosidad le lleva a explorar todos los campos: anatomía, perspectiva, movimiento, proporciones, valores, colores, volúmenes... A su juicio, el dibujo, más significativo que el texto, realza la primicia de lo visual sobre la teoría.

Durante la época amanerada, (El nombre de manierismo aparece en el S. XVIII a partir del término *maniera* dado por Lanzi a todo alarde técnico sin inspiración o "defecto del que se abandona al género amanerado". Este concepto proviene de una valoración extrema del Alto Renacimiento que no reconoce como un estilo diferente al que se desarrolla entre 1520 y 1600 y lo considera una fase decadente del clasicismo, un "amaneramiento de quienes trataban de copiar a los maestros clásicos sin lograrlo". Se pensaba que estos artistas trataban de pintar "alla maniera" de Rafael, por ejemplo, cuando estaban desarrollando un lenguaje diferente. Inclusive con conceptos similares se despreció al estilo barroco del S. XVII, pues no se puede valorar un estilo no clásico con los elementos característicos de lo clásico. Recién se revalorizó estos estilos a fines del S. XIX y el XX, cuando se les otorga autonomía como movimientos anti clásicos y anti renacentistas) casi todos los artistas son teóricos; es entonces cuando son abiertas las academias.

El dibujo es reconocido como un arte análogo a las demás Artes Liberales; es concebido como la forma tangible de la idea, de la invención de la obra, y así, la idea predomina sobre el aspecto manual de la realización. Para el pintor florentino Georgiio Vasari, considerado como el primero que se fijo la tarea de narrar la

historia de los creadores, el dibujo adquiere una importancia nueva por ser la base fundamental de las tres artes mayores: la arquitectura, la escultura y la pintura. El dibujo es el *padre delletreartinoestre, architettura, scultura e pittura*, afirma Vasari, quien pone de relieve el hecho de que el dibujo, que es una técnica, debe ser también una *ideaozione: el dibujo no es más que una expresión y manifestación visibles del concepto que se tiene en el ánimo.*²⁴

En los escritos de Vasari acerca del arte, así como en las teorías de la academia florentina que tomo el nombre de Academia del Diseño, el *dibujo*, primera expresión de la concepción artística y testigo de todas las búsquedas, aparece como raíz y cimiento de todas las artes. El dibujo, cuya importancia irá en aumento durante el siglo XVII, es reconocido entonces como elemento básico para la elaboración de la obra, de acuerdo con el concepto académico y clásico.

El dibujo es considerado por los clásicos como superior al color; por ser racional e intelectual, fija la forma en su permanencia por oposición al color, material y empírico, que se revela como un criterio subjetivo. En rigor, el dibujo no tiene necesidad del color, pues es basta a sí mismo. *Un solo trazo de pluma o de carbón hace reconocer la cosa que se quiere representar.*

Los dibujantes puros son unos naturalistas dotados de un sentido excelente; pero dibujan por razón, mientras que los coloristas, los grandes coloristas, dibujan por temperamento, casi sin darse cuenta.²⁵

2.1. LAS PROPORCIONES DEL CUERPO HUMANO.

Lo que se considera cánones romanos son los estudios realizados por Vitruvio. Marco Pollio Vitruvio, arquitecto romano, 86-26 a. C. El emperador Augusto lo designa inspector de edificios públicos y demás le

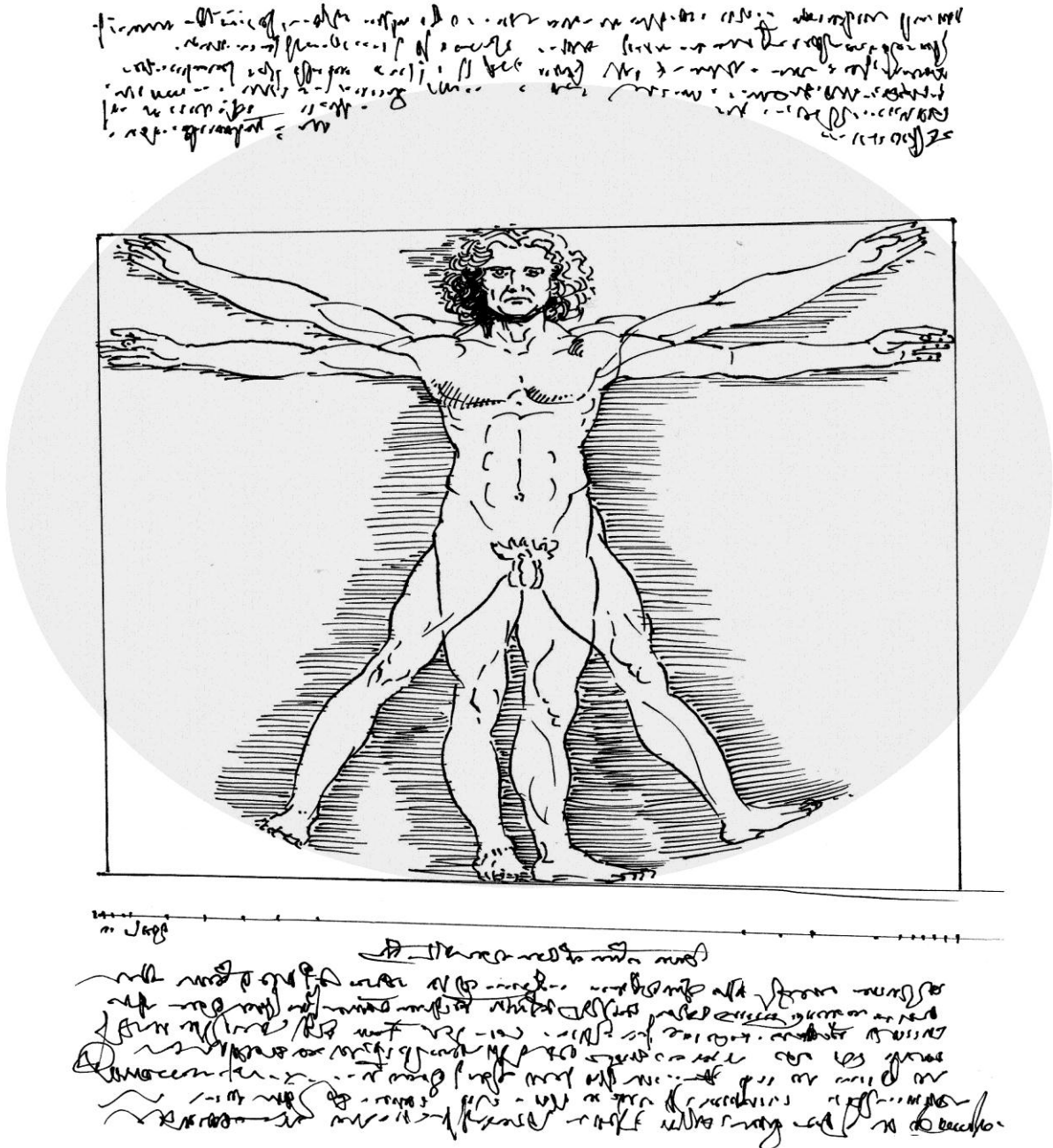
²⁴ J. Dumesnile, citado por. Paris, 1958.

²⁵ Baudelaire, Salón de 1846.

encomienda construir máquinas de guerra y fortificaciones. Es el autor del “tratado de Arquitectura”, diez libros sobre arquitectura y cánones humanos. En uno de los capítulos dice. “Ningún edificio será bien compuesto si no tiene proporciones y relaciones análogas a las de un cuerpo bien formado.” De la parte dedicada a los cánones y medidas del cuerpo humano tomamos

luego trascienden hasta el Renacimiento y de allí a todo el orbe.²⁶

Según Vitruvio el cuerpo humano está dividido en ocho partes iguales a la medida de la cabeza. La cabeza la divide en cinco partes, la mano, del extremo del dedo mayor a la muñeca, mide igual que la cara; el dedo mayor mide la mitad de la mano.



dibujos y las más interesantes observaciones de medidas proporcionales, que constituyen los cánones romanos, que

²⁶ Pablo Tosto, *La Composición Áurea de las Artes Plásticas*, Librería Hachette, Argentina, 1983. p. 178.

El hombre parado con los brazos extendidos mide de alto igual que su envergadura, en ambas márgenes de su dibujo Vitruvio ha señalado varias divisiones geométricas a manera de módulos; los números pares de un lado y los impares del otro, seguramente para ofrecer una escala múltiple y minuciosa.

El cuerpo del hombre queda aquí inscrito en un cuadrado perfecto, cuyas diagonales se cruzan en el pubis, que es su centro.

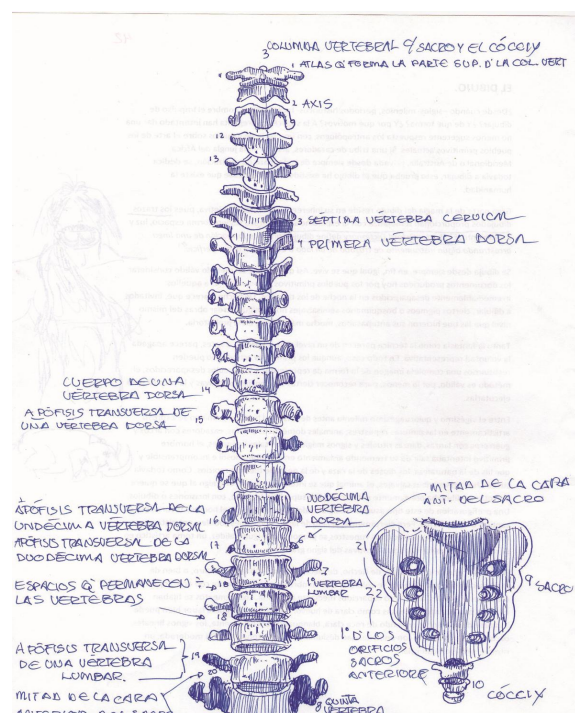
Para poder estudiar mejor la relación existente entre la figura humana y el conjunto del universo, es preciso definir el lugar del hombre en el espacio que los artistas y teóricos renacentistas acaban de organizar y de someter inventando el sistema de perspectiva. El cuerpo es estudiado en función de sus medidas, de sus proporciones. Es enmarcado, encerrado y cuadriculado en diagramas, esquemas geométricos, cifras y numeraciones.

La misma preocupación por la geometría aparece en las diversas reglas de las proporciones del cuerpo humano que son elaboradas en toda Europa, particularmente por Piero della Francesca, Leonardo de Vinci y Durero. El dibujo de proporciones consiste en inscribir una figura humana en un trazado geométrico, al que es sobrepuesta una red de líneas y medidas. Villard de Honnecourt fue uno de los primeros en inscribir sus estudios de figuras humanas y de animales en triángulos, circunferencias y rectángulos, subrayando sus esquemas constructivos de acuerdo con su práctica de la arquitectura. Un alumno de Piero, el matemático Luca Pacioli, publicará en 1509 el tratado de *De Divina Proportione*; según él, la proporción perfecta, ideal, es la de la sección áurea y los números tienen un significado místico.²⁷

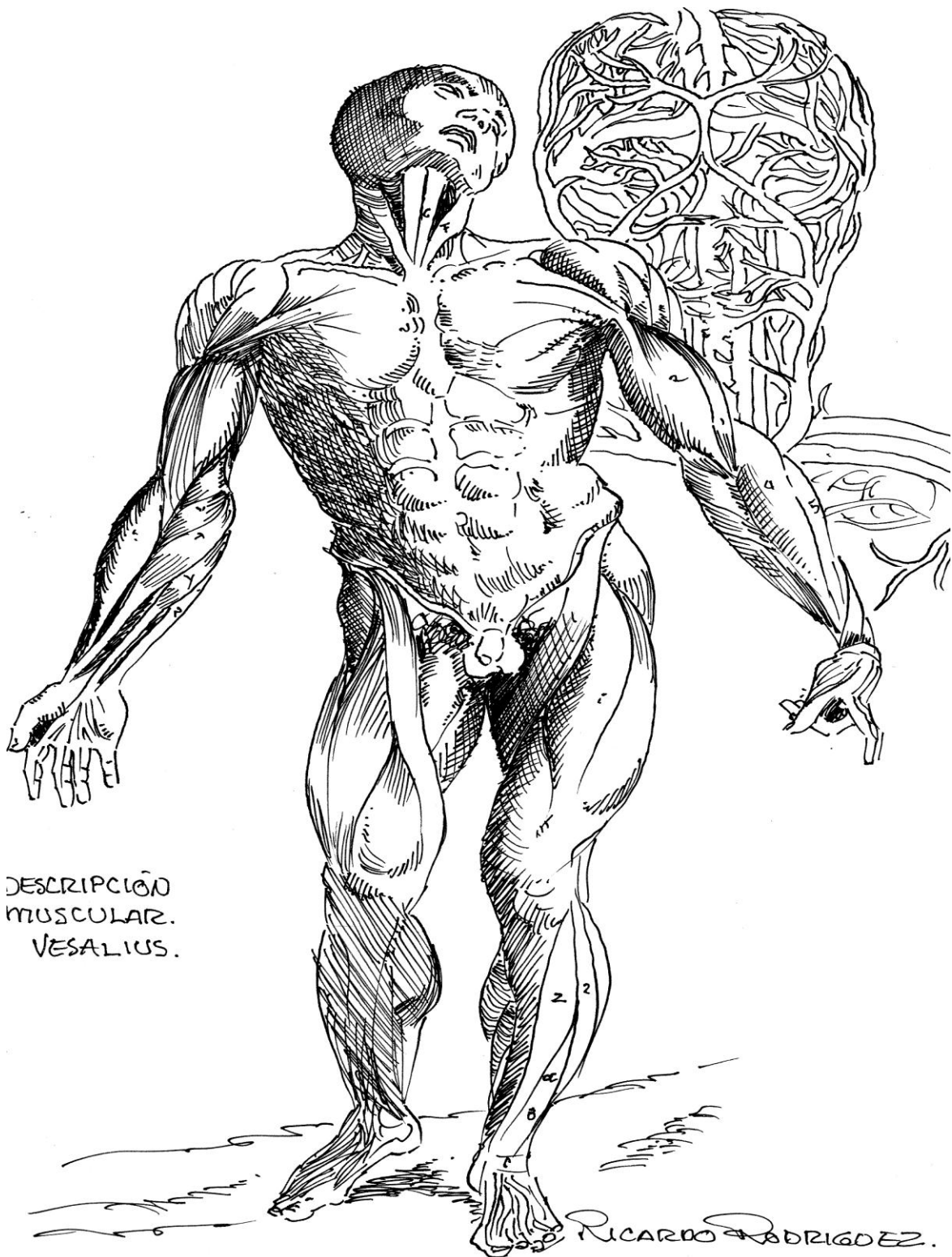
En todo el arte Romano está presente la cultura Griega. Los arquitectos, escultores y

pintores griegos fueron a trabajar a Roma, empujados por la decadencia y deslumbrados por el florecimiento romano.

Basándose en las reglas establecidas por Vitruvio, más de 1.500 años después, Alberti examina las proporciones según sus vínculos con la perspectiva. Leonardo da Vinci intenta establecer relaciones entre las proporciones de la figura humana, sus movimientos y el sistema perspectivo. En cuanto a Durero, cuyos trabajos están basados igualmente en los de Vitruvio, insiste en la noción de la simetría y de esquematización del cuerpo humano; adopta el canon de proporción vitruviano en el que la cabeza representa la octava parte de la altura total. A finales del Renacimiento, se observa cierto alejamiento con respecto al canon ideal, patente ya en Miguel Ángel, que se manifiesta en la deformación voluntaria, la torsión y el alargamiento de la figura humana. Esta tendencia subjetiva, opuesta a la objetividad matemática, se desarrollará con el amaneramiento y el barroco: los efectos de la musculatura, de expresión y de movimiento predominarán entonces sobre las reglas de la armonía. Excepción hecha de ciertos dibujantes como Luca Cambiaso, que utilizan maniqués articulados de madera para dibujar el



²⁷ Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, Editorial Alianza, S.A. Madrid 1986, p. 17.



cuerpo humano según volúmenes geométricos, la importancia concedida al sistema de las proporciones disminuirá a medida que se desarrollarán los estudios de anatomía.²⁸

El ritmo en el dibujo es algo que se siente. El ritmo debe estar estrechamente asociado al diseño, y cada figura posee su diseño. Las líneas se relacionan entre sí, armonizando u oponiéndose una a otra. El ritmo es la libertad del dibujo, libertad para expresar formas, no cuidadosa sino

²⁸Idem, p.18.

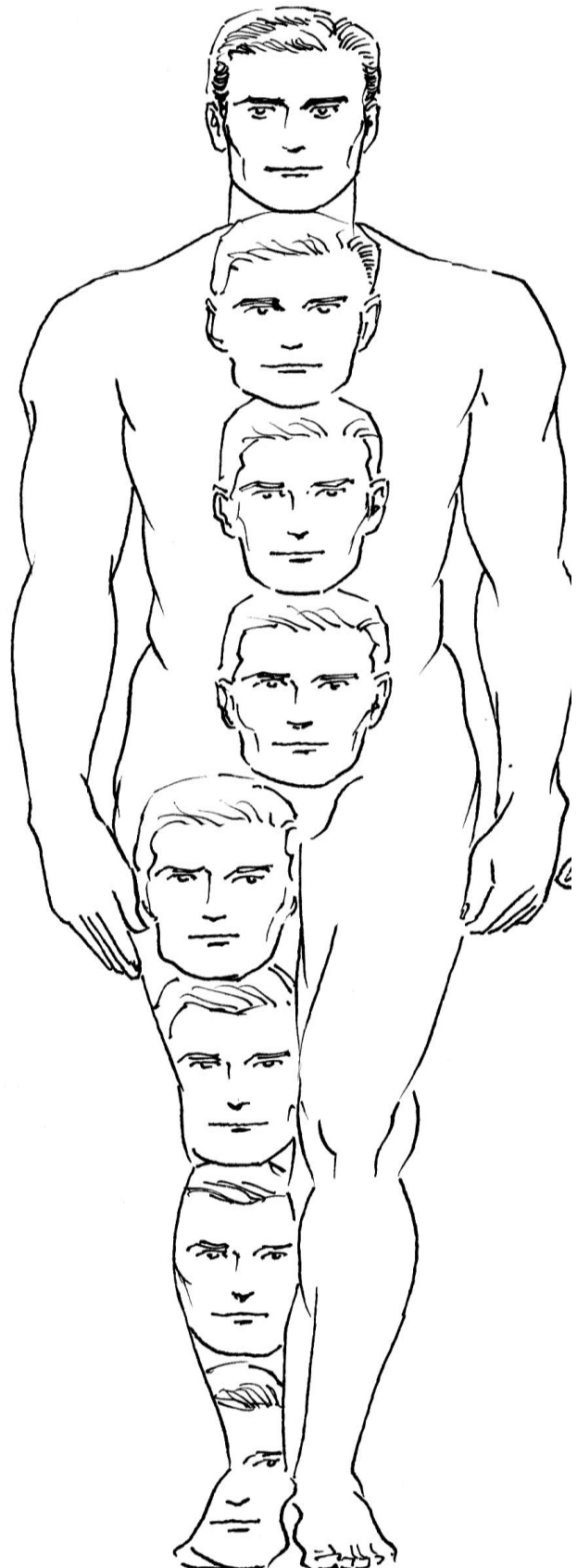
armónicamente. El ritmo es la mano que trabaja más con la mente que con el ojo, sentir algo antes que expresar su aspecto. En el dibujo el ritmo se adquiere con la práctica como ocurre con el manejo de un auto, lo adquirimos con el uso y cuando tengamos conciencia del ritmo nos daremos cuenta de su presencia y su importancia. El ritmo es el acento donde éste es más necesario. El espectador siente el ritmo de la obra aun cuando no pueda definirlo conscientemente.²⁹

2.2 LA ANATOMÍA.

Con el Renacimiento, se desarrolla una nueva curiosidad no solamente por el aspecto exterior de la figura humana, sino también por el conocimiento del interior del cuerpo, del que se intentan identificar los órganos y su funcionamiento. Las disecciones, aunque estuvieron prohibidas hasta 1540 aproximadamente, eran practicadas en Europa desde el siglo XIII y contribuyeron a los progresos científicos de la anatomía. Leonardo Da Vinci ocupa un lugar excepcional en este terreno, del que explora todas las posibilidades. Es el primer erudito que muestra en sus dibujos la vida interna del cuerpo humano y algunos de sus mecanismos al representar, por ejemplo, la cópula y la gestación.

Por sus descripciones sistemáticas concernientes a todos los aspectos de la anatomía, Leonardo aparece como un precursor tanto en el campo científico como el artístico. Tenía la intención de realizar un tratado de anatomía, pero el mismo jamás fue terminado. Leonardo, realizó estudios de los músculos del hombro y del cuello de quitada la piel. Otros artistas italianos – Mantegna, Pollaiolo, Verrocchio, Signorelli, Miguel Ángel, Rafael, y BaccioBandinelli– se interesan por la figura humana y la anatomía mucho antes de que sea publicada (1543) la obra científica *De corporishumani fabrica* de Andrés Vesalius,

que resume entonces todos los conocimientos experimentales. El interés por la anatomía alcanza su grado máximo durante el renacimiento y en la época



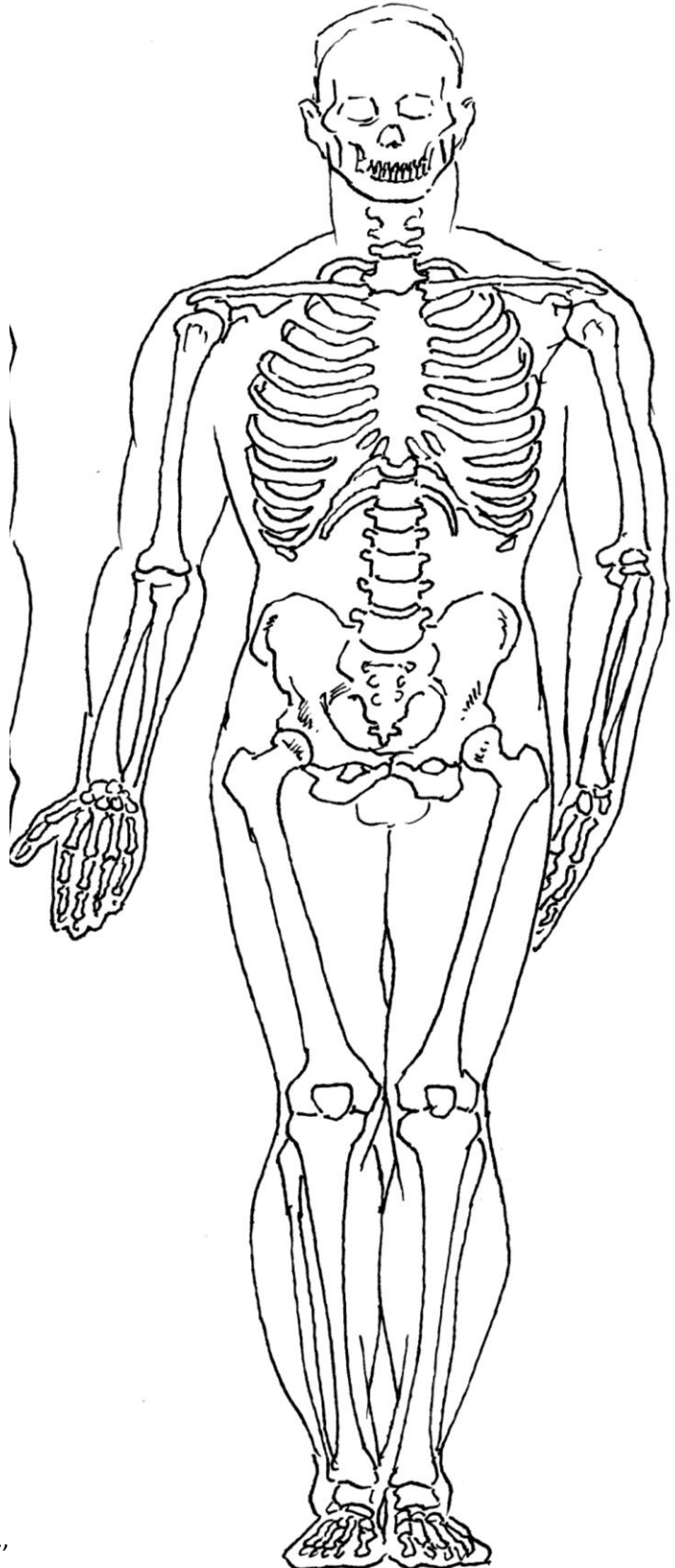
²⁹ Andrew Loomis, *Dibujo de cabeza y manos*, Edit. Hachette S.A. Buenos Aires, Argentina, Julio, 1957. p. 41.

barroca. Una colaboración más estrecha entre artistas y anatomistas dará como resultado la creación de colecciones de modelos utilizados con fines didácticos. El dibujo de Allori corresponde a una imagen totalmente imaginaria: el hombre desprovisto de su piel anda hacia la izquierda con un brazo levantado. La precisión y estilización de las figuras de estudio sin piel son fascinantes por representar un punto extremo de la figuración. Estos dibujos, considerados durante mucho tiempo como simples herramientas de taller. Fueron objetos de compilaciones de grabados destinadas a los dibujantes.³⁰

2.3 EL ESQUELETO.

El cuerpo humano de un adulto tiene **206 huesos**, mientras que el de un **recién nacido** está formado por **cerca de 300**, ya que algunos huesos, sobre todo los de la cabeza, se van fusionando durante la etapa de crecimiento. La mayor parte de los **huesos humanos** se concentran en las **extremidades**, estando las superiores compuestas por un total de **64 huesos** y las inferiores, por **62 huesos**. La cabeza se forma con **28 huesos** y el tronco con **52**. El **hueso más pequeño** del cuerpo humano está en el oído y es el **estribo**, que mide cerca de tres milímetros. Por el contrario, el **hueso más largo** es el **fémur**, que está en el muslo y mide casi cincuenta centímetros. La preocupación principal de un estudiante del cuerpo humano es familiarizarse con los huesos, que son las causas de formas exteriores. Los huesos largos, que se encuentran principalmente en las cuatro extremidades, representan el papel más importante en los movimientos del cuerpo humano. Además de ser fuertes soportes óseos, los músculos los convierten en maravillosas palancas mecánicas.

Sus extremidades suaves están hechas para la articulación.³¹



³⁰ Franco Russoli, *El esplendor del Renacimiento*, 2ª parte, Fabbri Editorial, S. p. A., Milan 1980. p. 35.

Los huesos algo aplanados tales como la calavera y el íleon de la pelvis sirven de protección a los tejidos y órganos delicados que encierran. Además algunos músculos poderosos encuentran su origen en esos huesos, como por ejemplo el hueso temporal al lado de la cabeza, que levanta la mandíbula inferior, y los músculos del muslo y de la cadera que nacen en la cima del íleon. La jaula de las costillas proporciona una protección a los órganos vitales, además de tener la elasticidad necesaria para la expansión y contracción de la respiración. Así es que tenemos huesos largos, planos y además huesos irregulares que se encuentran en el rostro, la espina dorsal, manos y pies.³²

Existen cuatro clases de articulaciones. Las de bola y alvéolo y tienen una cabeza redonda que se inserta en una cavidad en forma de copa (hombro y cadera). Las articulaciones de bisagra tienen un movimiento hacia adelante y hacia atrás (codo y rodilla). Las de pivote (como ocurre entre la cabeza del radio y la hendidura radial del cúbito, fuera del codo) permiten una acción de torsión. Finalmente, las articulaciones deslizantes tienen movimiento limitado (en la espina dorsal y entre los huesos del tarso y del carpo en la mano).

2.4 ENSEÑANZA DEL DIBUJO.

La palabra *Accademia*. En Grecia se aplicaba a la vez al lugar donde se practica el estudio del modelo y a la obra resultante de este ejercicio. El vocablo fue empleado en el siglo XV en Italia para designar los lugares (talleres o palacetes de mecenas) frecuentados por artistas y eruditos. Según Wacker-nagel, la primera *Accademia* privada fue la formada en Florencia hacia 1490 en el taller del escultor Bertoldo. El 13 de enero de 1563 fue fundada oficialmente en Florencia por Cosme de Médicis la *Accademia del Disegno*, organizada por Giorgio Vasari. Esta Academia tenía la doble finalidad de formar a los artistas y modificar la enseñanza del arte centrada en el dibujo.

³²Idem, p. 41

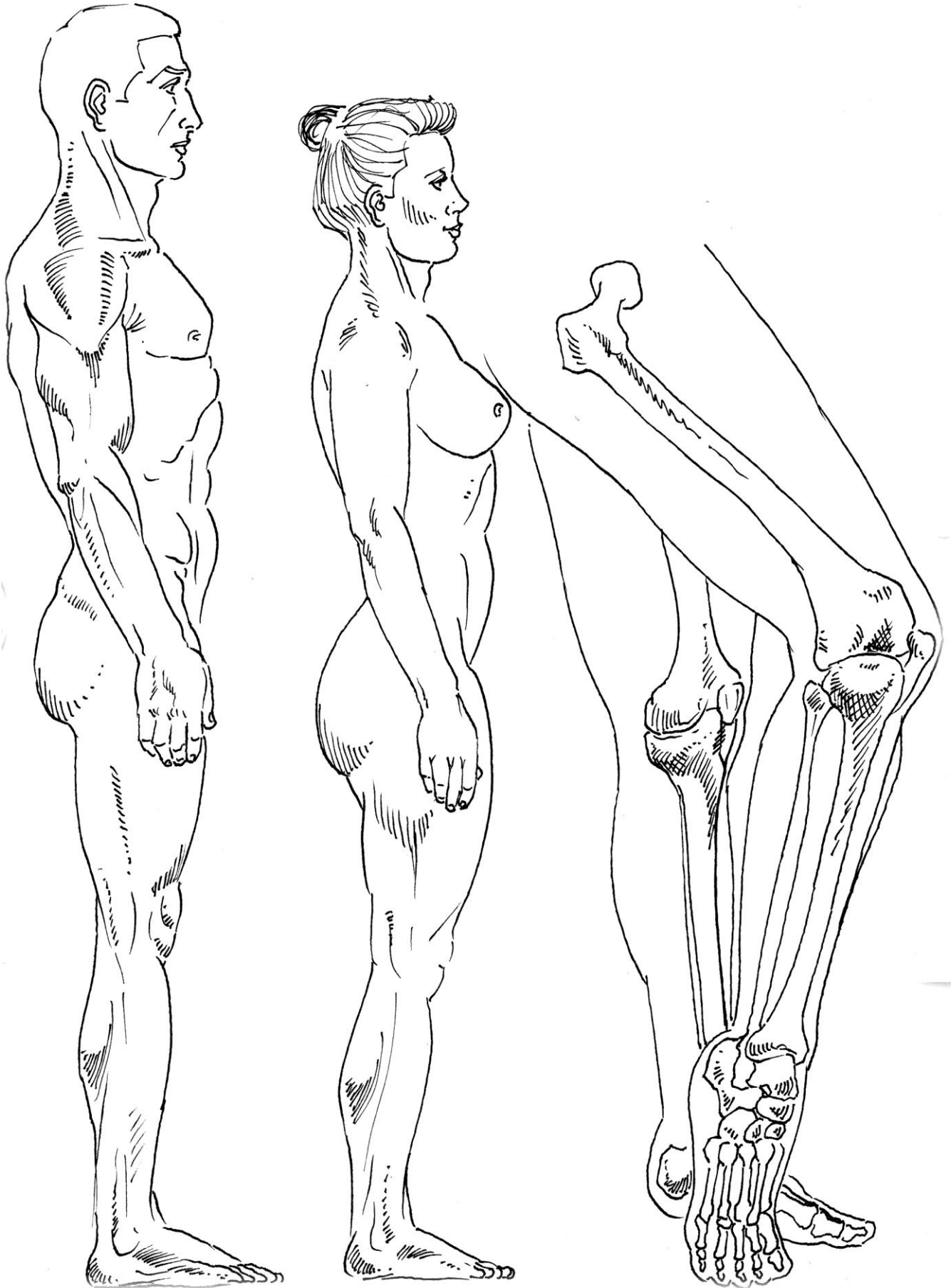
La función educadora de la *Accademiano* se limita al campo del dibujo, sino que abarca también los de la pintura, la escultura y la arquitectura.

Por decreto de Luis XVI de 20 de enero de 1648, fue fundada en París la Real Academia de Pintura y Escultura. Al igual que en Roma, los principios de la enseñanza se fundaban sobre la doble base de las conferencias y los cursos prácticos ante el modelo. La enseñanza de los doce profesores era dispensada en tres etapas la copia de dibujos de maestros, la escultura y el modelo. De esta forma se vislumbra el arte, históricamente documentado a través de las fuentes artísticas existentes, podemos deducir que el dibujo siempre ha sido parte importante de cada civilización, pues todo hombre tiene un natural sentido del arte y es por este que podemos estudiar el dibujos con bases sólidas, apoyándonos en la historia, arqueología, geografía y otras ciencias exactas que dan categoría de arte al dibujo.³³

Para Leonardo, el arte y la ciencia eran una sola cosa. Sus intereses científicos y su actividad artística estuvieron siempre presididos por la observación del mundo visible y de los principios de la naturaleza viviente. Una enorme cantidad de documentos suyos de los años 1485-1518 se conservaron para la posteridad como testimonio grandioso de la inquietudes de un espíritu universal a su alcance. Su representación clásica del *homo quadratus* vitruviano, que expresa de forma matemático-geométrica la posición central del hombre en el universo, se encuentra en la *Accademia* de Venecia. Una y otra vez insiste Leonardo en que la pintura tiene carácter de *ciencia*: *Podemos considerarnos por nuestro arte nietos de Dios; si la poesía puede representar a la filosofía moral, el arte representa a la filosofía natural.*³⁴

³³ Albert Skira, *El Dibujo, Pintura, Color, Historia*, Barcelona España, 1988. p. 30

³⁴Gotz Pochat, *Historia de la Estética y la Teoría del Arte*, Editorial Akal. p. 242.



CAPITULO 3**DIVISIÓN DE LAS
TÉCNICAS DE
ILUSTRACIÓN**

La ilustración es un medio amplio para comunicar imágenes visuales. Permite representar pensamientos o ideas realistas o abstractas en una sola imagen, con las diferentes posibilidades técnicas se acentúa más esta característica primordial.

Para el quehacer del dibujante se derivan una serie de conocimientos y prácticas que ya se han desarrollado con anterioridad al experimentar el trabajo realizado con técnicas básicas como son el grafito, el lápiz, la plumilla, pincel, la tinta china, etc.

El campo de las técnicas y de los materiales para la ilustración es muy amplio y con el conocimiento adecuado, aunado a la experimentación y a la práctica aumentan las capacidades expresivas y de creación que cada uno posee; El lenguaje propio del material va llevando por una amplia gama de posibilidades que permite acercarse con mayor énfasis a la creación de nuevas imágenes.

Veremos las divisiones de las técnicas en medios líquidos, secos, grasos y mixtos y es aquí donde corresponde adentrarse a un camino de mayores respuestas dentro de la ilustración gráfica que permita conocer un mayor número de técnicas ahora avanzadas para ampliarse en el amplio mundo de la ilustración.

3.1. MEDIOS LÍQUIDOS.

Las técnicas húmedas, además de un aplicador, requieren un diluyente: el agua si se trata de un medio acuoso.

3.1.1. Témpera o Guache.

El *gouache* (aguada, aunque el galicismo *gouache* puede derivar del italianismo *guazzo*), es una acuarela opaca. Es distinto de la pintura transparente sobre papeles brillantes, pues se puede pintar con *gouache* y aplicando campos lisos, con líneas precisas, pero normalmente se utiliza para producir un efecto de pinceladas con un flujo espontáneo.³⁵

Un *gouache* bien pintado no debe tener gruesos empastes ni capas muy espesas de pintura, sin embargo produce el efecto de ser más espeso de lo que en realidad es. Su luminosidad no depende de

la base, si es blanca o no, sino que su brillo está en la misma pintura. Debido a su opacidad, los colores claros pueden pintarse sobre los oscuros sin que estos aparezcan a través de los claros. Además, puede rebajarse en agua, dándole una transparencia parecida a la de la acuarela.

Al igual que la acuarela, su medio (o agente aglutinante) es la goma arábiga, aunque muchos gouaches modernos contienen plástico. El medio está ampliado con pigmento blanco, que hace opaca la pintura. Esto significa eliminar algunas de las limitaciones impuestas por la acuarela transparente: es posible aplicar pintura clara sobre oscura, y construir un cuadro con colores más sólidos.³⁶

La pintura con gouache tiene menos luminosidad que la acuarela pura, pero es muy apropiada para pintar temas que requieran mucha elaboración, ya que el artista puede trabajar "a partir de los oscuros" (aplicando los colores más oscuros y después añadiendo los detalles más claros), un proceso que no es adecuado para las acuarelas.

Pero el color utilizado en esta técnica es más pastoso, más viscoso, parecido al óleo, y el blanco y la luz no se obtienen por la transparencia del papel, sino con el empleo del color blanco. El gouache deriva probablemente de la técnica de las miniaturas medievales, y fue muy utilizado en Francia durante el siglo XVIII. La pintura de témpera recibe su nombre por el proceso de moler los pigmentos y mezclarlos con agua: templar los colores.

3.1.2. Acrílicos: Procedimiento acuoso.

Las pinturas acrílicas son un derivado de la industria del plástico, igual que las emulsiones de pintura que se utilizan para las paredes. También son una emulsión. Estos colores se fabricaron por primera vez alrededor de 1950 en Estados Unidos.³⁷

³⁵ José ManautViglietti. Técnica de arte de la pintura, Editorial Dossat, S.A. Madrid, 1959. p. 158

³⁶Idem, p. 160

³⁷Ibidem, p. 169.

Los acrílicos se caracterizan porque se aglutinan en una emulsión acuosa transparente de resinas polímeros como las que se utilizan en la fabricación de plásticos transparentes. Ésta es la razón por la cual los acrílicos son tan resistentes; la resina una vez seca actúa como un recubrimiento plástico. Como la base de estos colores es el agua, se diluyen con ella misma y de hecho las buenas pinturas acrílicas pueden aplicarse en forma pastosa y gruesa, utilizarse en forma de cobertura y en veladuras, así como lavarse a modo de acuarelas, es posible elaborar una infinita variedad de texturas con espátulas.³⁸

La única posible desventaja es que secan muy rápido. Esto es útil en el sentido de que permite superponer capas de pintura sin esperar a que se seque la capa anterior, pero dificulta el movimiento de la pintura por la superficie y la mezcla de colores. Para este tipo de problemas, los fabricantes de pinturas para artistas han producido diferentes catalizadores para prolongar el tiempo de secado y poder trabajar más eficazmente con ésta técnica.

Las pinturas acrílicas se adaptan a una gran variedad de superficies, y en las primeras fases del trabajo son más fáciles



³⁸Ibid., p. 169.

de usar que cualquiera de los medios tradicionales. Se las puede aplicar sobre casi cualquier soporte absorbente -lienzo, madera, aglomerado, cartón o papel- sin ninguna base aislante entre el soporte y la pintura, aunque suele emplearse un aparejo acrílico.

Otra característica de los acrílicos es su fácil mezcla. Con doce o quince colores se consigue una variedad infinita de posibilidades, y de hecho, muchos pintores utilizan aún menos colores.

Debe cuidarse la limpieza de la tapa del tubo de pintura. El uso constante hace que se deposite pintura en el cuello del tubo, enrudeciéndose y dificultando el volver a colocar la tapa, con lo cual puede entrar aire en el tubo endureciendo todo el contenido. Con los pinceles usados para acrílicos hay que tener especial cuidado, porque la pintura se seca rápidamente y endurece como una piedra. Después de usarlos, deben lavarse con agua concienzudamente, para que no quede nada de pigmento entre el pelaje. El agua caliente disuelve mejor la pintura y después quitando la pintura con los dedos se lava con agua y jabón.

Las paletas, caballetes y tableros de dibujo usados por pintores al óleo y acuarelistas sirven también para pintar con acrílicos. Existen también paletas de plástico, en las que es algo más fácil eliminar la pintura acrílica seca.

El desarrollo de la pintura acrílica como medio artístico se produjo a consecuencia de un imperativo social. En los años 20, un grupo de pintores hispanoamericanos, en especial Orozco (1883-1949), Siqueiros (1896-1974) y Rivera (1886-1957), querían pintar grandes murales para edificios públicos, algunos de ellos en los muros exteriores, expuestos al aire libre.

Comprobaron que el óleo no duraría mucho en tales condiciones, y experimentaron con el fresco, pero esto tampoco resultó práctico. Necesitaban una pintura que se secase rápidamente y

permaneciera estable ante los cambios climáticos. En realidad, lo que necesitaban existía ya desde hacía tiempo en el campo industrial, pero nunca se había empleado como vehículo para pigmentos: las resinas plásticas. El plástico moldeado se usaba ya para los utensilios domésticos, y el plexiglás sustituía al vidrio en trenes y aviones. En forma líquida, el plástico se había empleado como agente anticorrosivo.

3.1.3. Tintas de color.

Prácticamente todas las técnicas pictóricas se pueden utilizar para la ilustración, sus materiales y procedimientos son prácticamente los mismos, pero la diferencia se da dentro de los propósitos que conforman las imágenes. El uso de las técnicas y la cercanía con los diferentes materiales dan sensibilidad para la creación de nuevas imágenes, claro está, sin dejar de lado los materiales y herramientas electrónicas que se poseen hoy en día, se humaniza a la imagen y se dan más posibilidades de creación.

La tinta es un medio de múltiples usos que puede aplicarse con muchos instrumentos y se adapta a la mayoría de las superficies de dibujo. Algunas tintas de color son solubles en agua y otras tienen una base de goma laca o acrílica. Son transparentes y poseen una considerable profundidad de color. Las tintas chinas de color se presentan en frascos y botellas. Algún tiempo después de pintar con ella, la tinta se vuelve resistente al agua y ya no puede ser diluida. Las tintas de color son impermeables, no emborronan y tienen muy buenas propiedades adherentes, son un medio excelente para dibujo lineal, ilustraciones a la aguada y rotulación. Son transparentes, pueden mezclarse entre sí y superponerse para crear una infinita variedad de tonos y matices, se secan con rapidez y pueden aplicarse con pincel o con plumilla.³⁹

³⁹ María Fernanda Canal, *Todo sobre la técnica de acuarela*. Editorial Parramón, Barcellona, España, 1996 p. 45.



En la Edad Media se empleaba solamente en la ilustración e iluminación de libros sagrados.

Posteriormente otros artistas como Rembrandt o Rubens empleaban la acuarela para sus bocetos que después ejecutarían al óleo. Durante el Renacimiento, Alberto Durero fue otro de los artistas que apreciaba las cualidades de esta técnica. Esta técnica empezó a utilizarse como técnica a principios del siglo XVIII en Inglaterra. El método tradicional inglés consiste en superponer finos lavados de colores delicadamente mezclados hasta que se alcancen los efectos de profundidad y color deseados.

Esta técnica se basa en el sistema de pigmentación por veladuras transparentes, se utiliza el blanco brillante del papel para los efectos de luz y sin intervención alguna del pigmento blanco. La textura de la superficie sobre la que se aplica el color es un factor importante en ésta técnica. Los papeles de algodón de grano rugoso o

medio son los mejores ya que el color se adhiere mucho mejor.

3.1.4. Acuarela.

La acuarela incorpora, además, miel y glicerina, lo que aumenta su plasticidad y mejora su solubilidad. Procedimiento acuoso. La acuarela está realizada con pigmentos disueltos en agua. La característica que distingue a la acuarela es su transparencia; la superficie del papel resulta visible a través de sus finos colores, creando un efecto velado. La pintura a la acuarela es fluida y su secado es rápido, por lo que exige del pintor seguridad de toque y rapidez en la ejecución; su objeto es obtener tintas diluidas, ligeras y transparentes. El papel de acuarela es grueso y rugoso, para soportar el agua de la acuarela

Las acuarelas se obtienen por aglutinación de pigmentos secos en polvo mezclados con goma arábiga, que se extrae de la acacia y que solidifica por evaporación, pero que es soluble en agua. Los colores utilizados en la acuarela deben

ser particularmente estables a la luz. Se recurre generalmente a las tierras y ocre, naturales y tostados, cobaltos, cadmios ultramar y óxidos de hierro y cromo. A la goma arábiga se le añaden otros componentes, como la miel, el azúcar o la glicerina, que sirven para hacer los colores más solubles y las tintas más manejables. Con glicerina o con solución de cloruro de calcio se retarda la desecación.⁴⁰

La acuarela es popular por la simplicidad de sus materiales, pero no admite raspaduras ni enmiendas. Las acuarelas, en estado sólido, se disuelven en agua y se aplican sobre el papel con un pincel. Los diferentes tonos de acuarela se obtienen por la transparencia sobre el fondo blanco. Es un proceso parecido a las tintas de colores aguadas.

A lo largo de la historia se han utilizado diferentes pinturas a base de agua. Se puede considerar que las primeras acuarelas son los papiros del antiguo Egipto y algunos teóricos consideran

decoración de manuscritos.

3.1.5. Plumones, otra presentación de acuarela.

Dentro de las técnicas gráficas para la ilustración encontramos una que provee de singular belleza de línea y transparencia: el plumón; que además de introducir por el camino de la línea en variados grosores, permite saturar las superficies con gran calidad de opacidad o transparencia. El plumón es uno de los materiales más exactos para aplicar y sin duda alguna uno de los más sencillos de utilizar. Tanto en color negro como en su amplia gama de colores, el plumón brinda la posibilidad de realizar imágenes figurativas o la abstracción más pura, de manera rápida y sencilla pero también exacta que lleve a exponer, proyectar y practicar dentro de sus posibilidades técnicas. Se pueden utilizar todo tipo de soportes, desde papeles delgados a gruesos e incluso madera, plástico, vidrio, etc.⁴¹



algunos frisos jeroglíficos como las primeras historietas, aunque técnicamente la historieta es un producto impreso. En el siglo VIII los chinos emplearon esta técnica para pintar sobre seda y papel de arroz. En la Europa medieval se utilizó mezclando los colores con clara de huevo, para la

⁴⁰Idem, p. 46.

Los plumones resultan adecuados para realizar bocetos o composiciones previas, guiones ilustrados y un sin fin de ilustraciones de diferentes temas.

⁴¹ Cristina Vilella. *Técnicas mixtas, guía visual para aprender a pintar de forma creativa*. Editorial Parramón, Barcelona, España, 2009. p. 25.

Es recomendable realizar varios bocetos y ejercicios de línea antes de comenzar el trabajo de ilustración. El objetivo principal de ésta técnica es conseguir claros y sombras intensos, y así dar forma con tonos simples. Cuando se cubra una zona de color o con tonos, los trazos deben aplicarse en la misma dirección de modo que se superpongan y creen un área de color plano evitando dejar espacios en blanco. Si se desea que los bordes o contornos estén bien definidos. Se consiguen diferentes tipos de texturas si utilizamos plumones gastados o nuevos y diferentes tipos de papel.

3.2. MEDIOS GRASOS.

Los medios grasos emplean como diluyente la esencia trementina o el aguarrás, si bien la pintura se puede presentar de forma cremosa o sólida. Los medios más comunes son el óleo y las ceras, pero también se incluyen en este grupo los esmaltes y los barnices, de menor aplicación artística, aunque muy interesantes en un trabajo experimental.

3.2.1. Cera-encáustica.

Procedimiento graso. Como aglutinante, la cera da lugar a un procedimiento usado desde hace mucho tiempo llamado encausto. El encausto se prepara con la solución de resina copal disuelta en gasolina, luego se emulsiona al baño maría con cera de abeja, posteriormente se mezclan los pigmentos previamente molidos, y se agregan a la emulsión, una vez fría se solidifica, logrando la consistencia de un crayón. Se diluye en aguarrás. Como aglutinantes del color, y además de la cera, se usaban resinas, aceites y a veces cola y goma; estas materias eran necesarias para facilitar la fluidez de la cera, sin la cual habría sido difícil pintar.⁴²

Para la aplicación de los colores se utilizaban, además del pincel, los cauterios (laminas de bronce para extender el color) y las espátulas. La cera se calentaba sobre

braseros o estufillas y se aplicaba mezclada con el color en estado fluido y caliente; para ello se empleaba el pincel y se retocaba con el cauterio. Esta operación exigía una gran habilidad en el manejo de la cera.

Una vez terminada la aplicación de los colores, se pasaba la estufilla por todo el soporte para que al reblandecerse la cera fuese bien absorbida por el enyesado del fondo. Era necesario calentar todo por igual para así evitar diferencias de tonalidades. Si se quería obtener un matiz brillante, se frotaba la superficie pintada. La cera tiene muy buenas propiedades como base para el color, ya que no amarillea ni se oxida, tampoco se contrae, es poco sensible al agua, resistente a los ácidos, y entre las ventajas ópticas destacan su gran luminosidad y una transparencia especial.

La cera en el mercado está en forma de barras y colores, y es un material muy barato y escolarizado. El problema de esta técnica es la obtención de diferentes tonos por mezcla, por lo que son necesarias muchas gradaciones. Este procedimiento tuvo un gran desarrollo en Grecia y Roma. Además de aplicarse sobre el muro, se utilizaba el encausto o pintura a la encáustica sobre objetos y sobre tabla. Especialmente en Egipto, donde se han conservado sarcófagos decorados con esta técnica

3.2.2. Óleo.

Procedimiento graso. Se trata de aplicaciones de pigmentos con aglutinante disueltas en aceite sobre una superficie de tela o tabla aunque también se ha indicado que esta técnica es asimismo válida para pintar sobre pared. Las telas preferidas para la pintura al óleo han sido las de lino y de cáñamo; el algodón ya presenta una porosidad y sensibilidad, por su parte, la seda tiende a quebrarse bajo la acción de los aceites.

Es muy importante, así mismo. El tipo de tejido de la tela; los venecianos utilizaban los tejidos en espina-pezuca y los de fuerte granulosidad. A continuación, es

⁴²Ibid.. p. 47.

necesario preparar el lienzo para que "imprimación". Debe tenerse en cuenta que este proceso es de máxima importancia, puesto que de una buena imprimación depende no solamente la luminosidad del cuadro, sino, en gran parte, la propia duración del mismo, y, en definitiva, la vida de la obra de arte. Cuando se quiere obtener un fondo no absorbente, hay que emplear aislantes a base de barniz, para eliminar la absorción.

El aglutinante más común es el aceite de linaza, obtenido de las semillas de lino, que al secarse forma una película flexible, resistente e insoluble. También se usan esencias (como las resinas) para disolver los aceites. Otros aceites usados para la pintura al óleo son el aceite de nueces y el de adormidera. La pintura al óleo se seca relativamente despacio con poca alteración del color, lo que permite igualar, mezclar o degradar los tonos y hacer correcciones con facilidad.⁴³

El procedimiento permite la aplicación de la pintura en empastes muy gruesos, y también en veladuras. Se tratan de capas tenues y fluidas que van siempre del claro al oscuro. El diluyente más apropiado es el



aguarrás (esencia de trementina). El color se aplica por capas. En la primera capa se obtiene el dibujo (la forma) el modelado con sus luces (sombreado) y una ligera indicación del color; y en la capa superior el artista se entrega directamente a la representación del efecto cromático.

Al terminar la obra, y una vez secada, conviene dar una capa de barniz. El barniz también se usa para mezclar con los colores para tornarlos en unos más brillantes y sólidos; o se usa para separar las capas de color para que el aceite de una no pase a la otra. Los barnices duros o oleaginosos no sirven para recubrir la obra porque la pueden amarillean y se vuelven pardos, y son difíciles de eliminar.

3.2.3. Chapopote.

El trabajo de ilustración con chapopote resulta bastante divertido ya que nos permite emplear diferentes texturas y calidades de imagen.

Existe un principio básico para preparar el chapopote que es el de mezclar un poco de él con aguarrás puro o esencia de trementina en un frasco de cristal para que resista el solvente, hay que tener en cuenta que las cantidades de cada uno dependen del grado de saturación de pasta que se desea, mucho aguarrás nos da una mezcla aguada que nos permite trabajar a base de veladuras y transparencias y poco aguarrás nos da la posibilidad de trabajar con más pasta, textura y empaste, además de que proporciona más contrastes de color con el fondo.

Combinando los dos obtendremos más tonos grises y más calidades incluso para caligrafía.

⁴³Ibid., p.177.



Se puede trabajar con línea, mancha, escurridos, estarcidos, y dejarse llevar por la plasticidad del mismo material que va sugiriendo nuevas respuestas. Los soportes para recibir el chapopote son preferentemente papeles gruesos: marquilla, Cartulinas, cartones, cartoncillos, minagris, manila, entre otros. Se puede aplicar con pinceles especialmente de pelo grueso o sintético, con plumilla, espátula, y además con esponjas, estopas, pedazos de tela, algodón etc.

3.3. MEDIOS SECOS.

3.3.1.El carboncillo.

Es probablemente el primer material que utilizó el hombre para dibujar, y también ha sido el material con el que a lo largo de la historia los artistas se han enfrentado al dibujo, la pintura y la escultura, utilizándolo para bocetar y como material final. Es sin duda la técnica estrella con la que los artistas se han formado y esto es así gracias a las cualidades especiales que posee, como son su facilidad de rectificación, su versatilidad y sobre todo su gran capacidad expresiva especialmente en los problemas relativos a la luz.

Para el estudio del claroscuro: se reservan las zonas de luces y se trabaja conseguir tonos medios. Se ajustan los

valores lumínicos poniendo o quitando carbón por medio de difuminos, dedo, gomas, trapo. Una vez que la luz esta estudiada, se puede terminar el trabajo aplicando grafito, dando contraste y sacando las luces con goma dura. Aunque no pertenece estrictamente a la técnica en estos últimos pasos se puede aplicar lápiz compuesto, que oscurece más, lo que suele aumentar el detalle en las personas que se están iniciando pues controlan mejor el trazo del lápiz y consiguen mas contraste.⁴⁴

3.3.2. Esfumino.

Es un instrumento de papel, enrollado en forma de lápiz para su fácil manejo. Se emplea generalmente en superficies de papel bond y cartulina. Se utiliza mucho la técnica del esfumado que consiste en difuminar los tonos desde los más claros hasta los más oscuros, aunque se debe tener cuidado porque puede llegar a ensuciar mucho. Por lo regular el carboncillo y el esfumino son inseparables herramientas de trabajo.⁴⁵



⁴⁴ Rosa Puente J. *Dibujo y comunicación gráfica*, Editorial Gustavo Gili, México, 2004 p 21.

⁴⁵Idem, p. 21.

3.3.3. Pastel.

Procedimiento seco. Son barras de color fabricadas con pigmentos en polvo puros y otra sustancia cohesiva, como goma o resina (para darles cohesión y formar barras); se utiliza principalmente en dibujo. Estos pigmentos son los mismos que se usan para el temple.



Posee la particularidad de utilizar muy poco aglutinante (como engrudos de avena, goma tragacanto o jabón), por lo que el color de la barra es el definitivo. A cambio, tiende a ser alterado con facilidad y necesita de un fijador poroso para su total adherencia al soporte, que suele ser papel. Es un procedimiento de mucha luminosidad, por carecer de aglutinante. Los colores se fabrican en gradaciones muy extensas para evitar las mezclas.

Con el pastel se consiguen delicadas gradaciones cromáticas, y por la viveza y frescura del color que proporciona, con una luz superficial pura, es una técnica especialmente apta para captar nítidos efectos luminosos. El principal problema



del pastel es su escasa adherencia al fondo, lo que obliga, una vez acabada la obra, a un proceso de fijación que puede restarle un tanto de su viveza. Puede decirse que el fijado constituye ya desde antiguo la mayor dificultad de esta técnica y que aún no ha sido bien resuelto: un fijado muy fuerte o inexpertamente realizado puede hacer desmerecer toda la gracia del colorido. El pastel es especialmente sensible a las acciones mecánicas, tanto golpes como rayados, etc., que pueden causar deterioros irremediables.⁴⁶

El soporte del pastel sirve cualquier superficie suficientemente áspera (papel, cartón o tela) como para soportar el color aplicado mediante una ligera presión. Tiene su origen en Italia durante el siglo XVI como evolución de la tiza de dibujar y usado como técnica complementaria de aplicación de color a retratos ya realizados mediante otros métodos artísticos. Su época de máximo esplendor fue el siglo XVIII con artistas como La Tour y Chardin. Con el movimiento impresionista, durante la segunda mitad del siglo XIX, volvió a recuperar su popularidad. Se encuentran destacados ejemplos de esta técnica en la obra de Edgar Degas, Auguste Renoir y Toulouse-Lautrec.

3.3.4. Crayón y lápices de color.

Se usa crayones capa por capa muy opaca empezando por las tonalidades más suaves y cambiando de tonos cuando lo amerite. Lo mejor es usar crayones semi blandos y que no sean tan aceitosos ya que se saturaría el color muy rápido.



⁴⁶ Albert Skira, *El dibujo, pintura, color, historia*, Skira editores, Barcelona, España. 1988. p. 40

3.4. MEDIOS MIXTOS

3.4.1. Scratch (raspado)

La característica principal de ésta técnica es precisamente el esgrafiado, que generalmente se hace sobre una superficie oscura, preferentemente negra.

Se trabaja sobre papel fotográfico que se ha velado con anterioridad, lo que nos da una superficie muy oscura entre sepia y negro; se procede a esgrafiar con cualquier material con punta de tal manera que sobresalga el tono blanco del mismo papel. Otra manera es trabajar sobre estireno, que podemos conseguir en cualquier lugar donde se vendan acrílicos para ventanas y puertas; lijar con una lija de agua para quitar la parte satinada y no dificulte el segundo paso que es el de aplicar una mezcla de tinta china, acrílico negro y un poco de Jabón detergente sobre toda la superficie y esgrafiar.

Otra posibilidad nos la da esgrafiar sobre una superficie que puede ser también estireno, ahora con una o dos capas de aerosol negro brillante o pintura acrílica negra.⁴⁷

3.4.2. Collage.

Procedimiento seco. Este procedimiento queda diferenciado del resto, ya que no usa ni aglutinante ni diluyente. Se trata de pegar objetos diversos sobre un soporte. De este modo se consiguen el color, la forma, la textura...etc. Esta técnica se



⁴⁷ Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Editorial Reverté, 1982. p. 15.



usaba ya durante la edad media en Japón, pero su uso en la pintura occidental es muy reciente, pues fue introducido por los pintores cubistas (Picasso, Braque, Juan Gris) a principios de siglo. Se usa como soporte el papel o la madera. Además de pegar objetos, el collage usa también otras técnicas de pintura logrando mezclas como dibujos acompañados de objetos encolados.⁴⁸

3.4.3. Grafiti.

Dibujo o inscripción hecho sobre una pared u otra superficie, usualmente en lugares a la vista del público. Una inscripción irreverente hecha sobre un muro en un lugar público se llama grafito (en plural: grafiti). El término *graffiti* fue usado por primera vez en este sentido por los arqueólogos para designar las escrituras informales en tumbas y monumentos antiguos. Hoy, al igual que entonces, grafiti se refiere a una amplia variedad de temas tratados en un tono satírico. En la segunda mitad del siglo XX el término se ha aplicado a numerosos actos, a veces considerados vandálicos, sobre la apariencia de las propiedades, mediante pintura y otros medios gráficos.

El grafiti término que proviene del italiano *sgraffio*, “arañazo” ha existido desde el principio de la historia del hombre y es la expresión de una idea visual, tal como la ve o concibe un individuo, se ha desarrollado desde su forma original en tres fases diferentes, la de imitación y la de

⁴⁸ Idem, p. 18



transición. La fase de imitación muestra dibujos imitando el entorno del dibujante. La fase de transición usa palabras para expresar ideas sociales, pensamientos personales y mensajes. La fase apócrifa consiste en palabras que parecen dibujos, o caracteres, que solo pueden ser comprendidos por el "grafista" iniciado. Los monjes italianos, dejaban mensajes a sus colegas en las paredes públicas, su interés porque los mensajes fueran ininteligibles para el público en general, dio lugar a un nuevo estilo de escritura, difícil de entender aunque estéticamente atractivo.⁴⁹

El moderno movimiento grafiti que tiene sus raíces en la cultura hip-hop (o vice-versa) comenzó en los años 60 con los jóvenes. Desde entonces crecieron nuevas formas de marcar el territorio y de hacer reclamos anónimos. Los escritores de Grafiti se convirtieron en Artistas del grafiti. Usaban mas colores, letras más

⁴⁹ Nicholas Ganz, *GraffitiWorld*, Editorial Gustavo Gilli, Portugal, 2010. p. 8

grandes, incorporaron imágenes de la cultura pop, como personajes de dibujos animados e incluso crearon sus propias imágenes.

Escapando de los *ghettos* del Este americano, el grafiti ha alcanzado a la juventud de las grandes (y menos grandes) ciudades de todo el mundo.

Es una reflexión ligada a un espacio concreto, pero con aspiraciones de universalidad. Un método improvisado, en una práctica cotidiana.⁵⁰

En los años 90 el grafiti ha vuelto a resurgir con gran fuerza. Lo podemos ver en televisión, en el fondo de los anuncios, vídeos musicales y películas. Se extiende por nuestra ropa e incluso nuestros cuerpos, mediante tatuajes. La letra de estilo grafiti se ven en numerosas impresiones y etiquetas de productos.⁵¹

⁵⁰ Silvano Héctor Rosales Ayala, *Tepito Aca*, UNAM, México 1988. p. 35

⁵¹ Lee Towsed, *Técnicas mixtas*, Editorial Parramòn. Barcelona, España. 1998. p.9.

CAPITULO 4



HISTORIA DE LA IMPRESA Y EL OFFSET

*Gutenberg empleó moldes de
bronce para producir sus piezas
de tipos y con su uso nació la
impresión.*

El antecedente más antiguo que se conoce como medio de impresión es la utilización de piedras para sellar. Estas se utilizaban sobre todo en Babilonia y pueblos de características similares. Su utilidad se basaba prácticamente como sustituto de la firma o como símbolo religioso.

Estos aparatos estaban formados por sellos y tampones que imprimían sobre arcilla o bien piedras con dibujos tallados. Esta se incrusta en un anillo se coloreaba y se prensaba para así conseguir la impresión. Esta evolución hasta hoy en día se ha producido de forma independiente tanto en diferentes épocas como en diferentes lugares o civilizaciones, por ejemplo:

En Egipto, Grecia o Roma, los libros se copiaban a mano con tinta. Posteriormente, esto también se aplicó posteriormente en los monasterios medievales. Ya se lanzaban ediciones de hasta 5000 ejemplares, entre ellos manuscritos coloreados como *los Epigramas* de Marcial.

4.1. ORÍGENES DE LA IMPRENTA.

Factores que influyeron en el desarrollo de la imprenta en China:

- El papel
- La difusión de la religión budista.

Los materiales como el papiro o el pergamino no eran muy aptos para imprimir por su fragilidad y su finura. Además como materias primas no eran de fácil acceso (piel de animales o de origen vegetal) El papel sin embargo es más resistente y económico.

Primeros ejemplos: 200 d. C, imágenes talladas en relieve en bloques de madera, en el 972 se imprimieron así los sagrados escritos budistas que tienen más de 130 000 páginas. En esta época se llegó al concepto de impresión mediante tipos móviles, que son caracteres sueltos dispuestos en fila, como actualmente. Pero como el idioma chino es tan complejo

(entre 2000 y 40000 caracteres), los antiguos chinos no consideraron esta técnica y la abandonaron.⁵²

En Europa se empezaron a utilizar hacia mediados del siglo XV. Con respecto a los orientales las diferencias son:

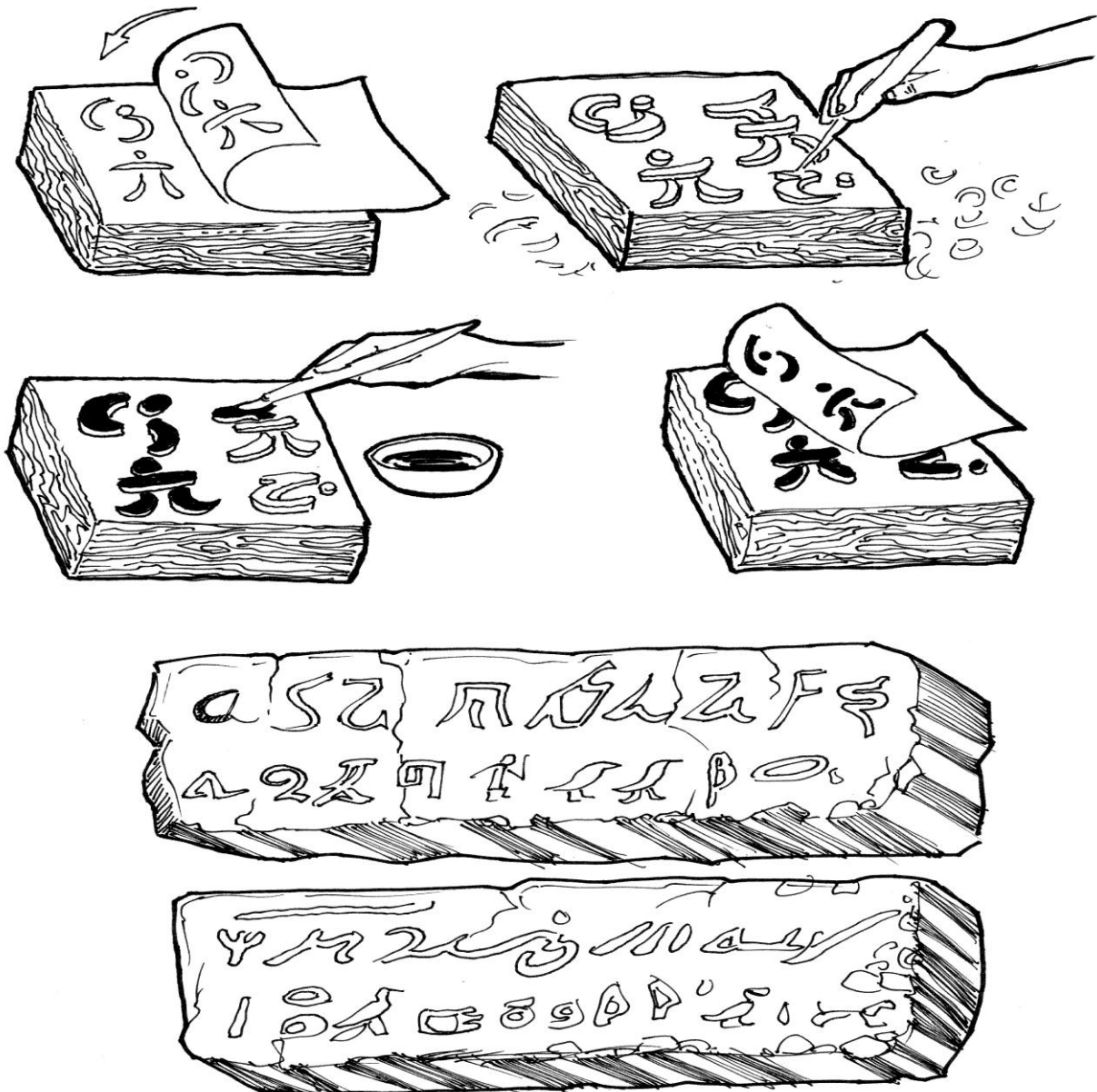
- **Orientales:** tintas solubles al agua, **occidentales:** tintas diluidas en aceites.
- **Orientales:** las impresiones se conseguían oprimiendo el papel con un trozo de madera contra el bloque entintado, y en **occidente:** prensas mecánicas de madera cuyo diseño recordaba al de las prensas del vino.
- **Orientales:** tenían unidos los tipos móviles con barro o varillas, en **occidente** se mantenían unidos por simple presión.⁵³

Este sistema hace que las letras que sobresalieran aunque sean mínimamente sobre las demás, hacían que las de su alrededor quedaran sin imprimir. Fundir letras con dimensiones precisas fue un gran logro en el invento occidental.

Los fundamentos de la imprenta ya habían sido utilizados por los artesanos textiles europeos para estampar los tejidos, al menos un siglo antes de que se inventase la impresión sobre papel. El arte de la fabricación de papel, que llegó a Occidente durante el siglo XII, se extendió por toda Europa durante los siglos XIII y XIV. Hacia mediados del siglo XV, ya existía papel en grandes cantidades. Durante el Renacimiento, el auge de una clase media próspera e ilustrada aumentó la demanda de materiales escritos.

⁵² Santiago Ortega Hernández, *Manual de grabado e impresión*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México C.M. 2008. p. 16.

⁵³ Idem, p.17.



4.2. TÉCNICA DEL GRABADO.

Los antecedentes del grabado tienen su origen en China, hacia la época de la invención del papel en el año 105. Prospero en Europa en el siglo XV, cuando llegaron al continente las técnicas de fabricación de papel procedentes de Oriente.

Las litografías son anteriores a cualquier forma de grabado a la fibra. Los textos clásicos y las imágenes sagradas eran esculpidos en grandes losas planas de piedras para que los alumnos chinos pudieran estudiar. Después se aplicaban papeles húmedos sobre la superficie y así

el papel queda introducido en las ranuras que formaban el diseño, luego se aplica la tinta sobre el papel, pero no manchaban las zonas que estaban metidas en las ranuras. Se levantaba el papel y la imagen aparecía en líneas blancas sobre un fondo negro. Esta es la verdadera esencia del grabado que continuó desarrollándose cuando empezó a difundirse el budismo desde la India hasta la China.

Una sola plantilla servía para estampar en el papel las imágenes y el texto. Este método se llamó libro xilográfico.⁵⁴

⁵⁴ W.M. Ivins Jr. Imagen impresa y conocimiento, Editorial Gustavo Gilli, S.A. Barcelona, 1990, p. 30.

Esta técnica se empleó sobre todo para ediciones baratas. Tuvo una vida muy corta en Europa, pues seguía siendo lento y las tiradas no superaban las doscientas o trescientas.

La aparición de la imprenta permite aligerar la producción. Fue producto de la demanda social de la época, no sólo Gutenberg fue el inventor, si no que parece que hubo varios autores más.

El grabado a fibra más antiguo que hay, con texto e imágenes combinadas, es un manuscrito budista de unos 5 m de largo, del Sutra del Diamante. Estas primitivas estampas devocionales eran reproducciones de dibujos de artesanos anónimos de diferente calidad. Las imágenes son tan toscas que se supone que no se reproducían pensando en su presentación artística como se hacía en Europa en el s. XV. Estas obras fueron muy importantes para el desarrollo de la estampación.⁵⁵

Los primeros grabados a fibra que se hicieron en el mundo Occidental son del s. XV, coincidiendo con el establecimiento de los molinos de papel en varias zonas de Alemania, Francia e Italia. Los primeros dibujos fueron tallados toscamente en trozos de madera entintados y estampados.

Las primeras estampas que se hicieron fueron para jugar a los naipes (entretenimiento popular de la época). Se vendían baratas y se podían reproducir en grandes cantidades. Además como la mayor parte de la vida se centraba en la iglesia, el clero utilizaba estas estampas con fines devocionales, distribuyéndolas entre los fieles. Estas estampas representaban la vida de Jesús, la Virgen María y los Santos, así también como historias de la Biblia.

Cuando mejoró la calidad del papel y su precio se abarató fue cuando mejoró

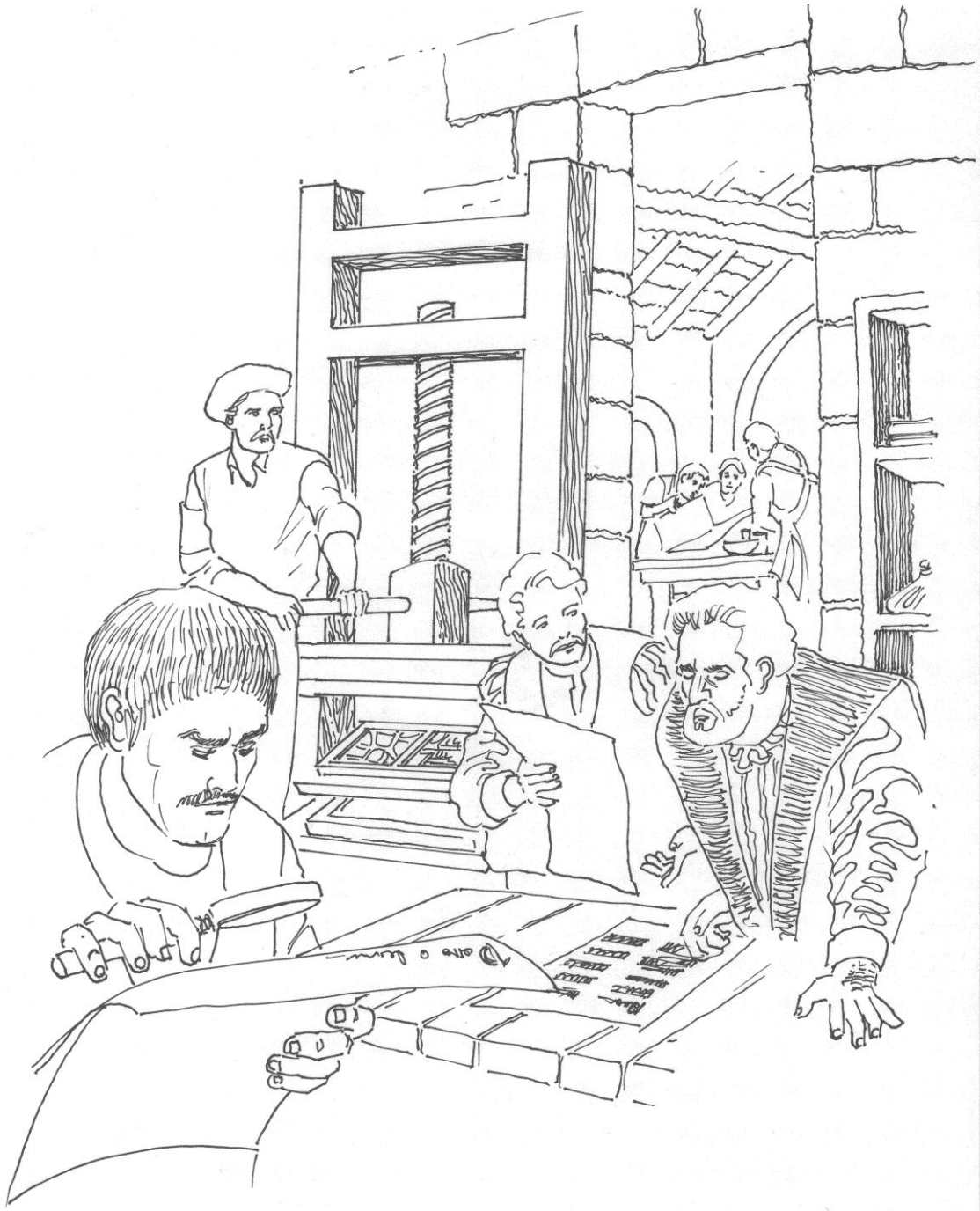


también la calidad de la estampación y se produjeron ya libros ilustrados.

Entre las muestras más destacadas de libros xilográficos europeos se encuentra el *Apocalipsis*, editado en los Países Bajos y Alemania a mediados del siglo XV, y la *Biblia Picta* editada en Alemania hacia 1470. Los libros xilográficos solían ser más pictóricos que textuales. Se realizaban en menos tiempo que los libros pintados a mano tradicionalmente, pero este proceso de producción era laborioso y solo resultaba satisfactorio en caso de libros breves y muy solicitados. Con el incremento de la cultura, el interés por saber y la literatura, se produjo una demanda de libros de texto más fuerte (Renacimiento). La única forma de hacer estos libros rápido y de una forma más o menos barata era con los tipos móviles, y por eso en 1500 este método había sustituido casi por completo al libro xilográfico.

La invención de la imprenta de tipos móviles en Europa Occidental fue el resultado de una apremiante necesidad provocada por el desarrollo de la alfabetización. Entre los siglos VI y XII las copias manuscritas de textos, tanto

⁵⁵Idem, p. 63.



religiosos como laicos, realizadas por los monjes en los escritos de sus monasterios, eran más que suficientes para atender la escasa demanda. Durante el siglo XII, sin embargo, Europa comenzó a salir gradualmente de lo que los libros de historia llamaban *Edades Bárbaras* y un retoñar de intensa actividad intelectual provocó el nacimiento de las primeras universidades en Europa: Montpellier (antes de 1137), Vicenza (1204), Padua (1222) y Toulouse (1229), seguidas de una veintena más, entre ellas Bolonia, París y

Salerno, durante los cien años siguientes. Además las peregrinaciones y las Cruzadas de la Edad Media dieron ocasión para unos intercambios culturales muy fructíferos.⁵⁶

Esta actividad intelectual trajo consigo inevitablemente una mayor demanda de libros. El número de obras manuscritas del que se disponía resultó pronto insuficiente.

⁵⁶ Simón Loxley, *La historia secreta de las letras*, Editorial Campgrafic, Valencia 2007, p. 17.

Los libros que realizaban los monjes con tanto cuidado resultaban apropiados para las bibliotecas de los monasterios, pero no para satisfacer la demanda de los estudiantes. Es por esto por lo que fue preciso que pareciera un método barato y rápido de reproducción de los textos en tamaños fácilmente transportables.

En cada ciudad universitaria se puso en marcha un sistema de copia que consistía en lo siguiente. Se separaba el manuscrito en cuadernos y se repartían entre los copistas de la universidad y cada cual copiaba su parte para después unirlos en un sólo ejemplar. Con este proceso en París y Florencia acabó convirtiéndose en un auténtico negocio de librería.

En Holanda existió muy tempranamente impresión de algún tipo, de los que conservamos hasta ocho tipos de impresión distintas, anteriores a Gutenberg, sin embargo, nadie puede negar que el honor a la prioridad se lo debemos a la ciudad de Maguncia y a Johann Gutenberg por el sistema práctico de impresión tipográfica que utilizamos aún hoy en día.

4.3. ¿QUÉ MATERIALES SE UTILIZABAN?

Para crear los colores:

- Rojos, marrones o amarillo ocre: sustancias terrosas.

- Azul: Lapislázuli: Residuos de minerales o metales de la azurita. Incluso yerbas pastel o el índigo.

- Blanco: Cal, plomo o cenizas de huesos de pájaro.

- Amarillo: Oro pimienta (sulfato arsénico o del azafrán)

- Verde: Malaquita.

Estos pigmentos se molían muy finos y se aplicaban después de diluirlos en clara de huevo batida hasta que se hacía lo suficientemente denso para ser aplicados con el pincel

- Las láminas de oro: En Europa se batían hasta quedar tan delgadas como una tela de araña. Primero se ponían capas de cal o yeso y más tarde se revestían con el oro. Se utilizaban como aglutinantes

clara de huevo, cola hecha de gelatina animal, miel o azúcar.⁵⁷

En Europa se escribieron muchos tratados sobre esta fabricación de pinturas, ya que este arte (el de los manuscritos) fue considerado como un arte mayor y su ornamentación era variadísima (desde motivos animales o imaginarios hasta iniciales que se ampliaban)

EGIPCIO - Origen: Decoración del " Libro de los Muertos". Es una amplia colección de textos funerarios de distintas épocas que contienen fórmulas mágicas, himnos y oraciones que según los egipcios, guiaban y protegían al alma durante su viaje a la región de los muertos. También se hablaba que la felicidad en el más allá dependía de la vida que hubieras llevado en el mundo terrenal. Los primeros textos se encontraron en esculpido en jeroglíficos en el interior de las pirámides, en el periodo intermedio se encontraron en los ataúdes, en el último periodo se esculpieron en papiros que medían entre 15 y 30 cm y tenían ilustraciones a color.⁵⁸

Se presentaban escenas de procesión funeraria, embalsamamiento, los difuntos en los campos del paraíso y la presentación a Osiris, el dios de los muertos.

- El clima egipcio ha ayudado a la conservación de estos rollos de papiro bajo tierra. El más famoso es el papiro de Ani.

- Se dice que en Alejandría, los escribas se inspiraron en estos libros egipcios para copiar los manuscritos de su famosa biblioteca. Estos rollos han servido de modelos para la pintura y la escultura posterior.

⁵⁷ Ann D`Arcy Hughes, *La impresión como arte*, Editorial Blume, Barcelona, 2010, p. 25

⁵⁸ Nicolas J. Gibelli, *Arte-Rama, enciclopedia de las artes*, Editorial Codex, B.A. Argentina, 1961, p., 191.

CLÁSICOS, CRISTIANOS Y BIZANTINOS -

Son pocos los que se han conservado de esta época, pero sobresalen:

- Ejemplares de textos de Virgilio
- Una versión de la *Iliada* de Homero
- Biblias suntuosas (*Génesis de Viena, los Evangelios de Rossano y los de Rábula*)
- *De Materia Medica*, de Dioscórides,

IRLANDESES E INGLESES - Los monasterios de Inglaterra e Irlanda en los siglos VII y IX fueron importantes centros de iluminación de manuscritos. Evangelios, misales y devocionarios con recargadas páginas de estilos zoomórficos. Los dibujos realizados por los artistas eran completamente planos.



famosa versión minada que ha sido copiada por el mundo bizantino e islámico.⁵⁹

CAROLINGIOS - Estilo que predominó en Europa a finales de siglos VIII y IX. Se iluminaron obras bíblicas, históricas y literarias. Maravillosamente decorados con sus fondos de pan de oro.

ROMÁNICOS - Sobre todo en los monasterios

⁵⁹ Antonio Fernández del Castillo, *Historia del Arte*, Salvat, Editores, México, S.A. 1972. p. 71.

de Canterbury y Winchester en Inglaterra, durante los siglos X y XI. Los iluminadores se habían hecho expertos en integrar las ilustraciones, decoraciones y texto.

GÓTICOS - Los manuscritos más bellos estaban destinados a la familia real y a la nobleza. Las figuras eran más realistas y vestían según la moda del momento dentro de fondos arquitectónicos realistas,

RENACENTISTAS - Se seguían encargando manuscritos miniados, incluso después de la década de 1450, cuando tuvo lugar la invención de la imprenta, aunque esta fue la encargada de que decayera este arte en Europa.

ÁRABES Y PERSAS -

Tuvo la misma aceptación que en Occidente. Sin embargo la imprenta no, y los libros se siguieron decorando a mano. Los escritos de la antigüedad se caracterizaban por tener páginas-alfombras. El Corán estaba adornado, pero no con figuras. Luego llegaron obras científicas y literarias. También había fábulas ilustradas. Irán se convirtió en el centro de creación de manuscritos.

INDIOS Y TURCOS - En la India, la tradición de iluminar manuscritos comenzó entre 1100 y 1350, con libros de hoja de palma, que más tarde fueron sustituidos por hojas de papel. Los iluminadores indios tenían gran lirismo, con un colorido característico y poniendo todos los rostros de perfil.

Los temas: escenas de vidas de profetas, tratados científicos, imágenes de festivales...

HEBREOS - Imitan mucho la iluminación coránica, luego vinieron muchos más motivos geométricos y posteriormente se introdujeron figuras, sobre todo en el libro de la conmemoración de la pascua judía, que seguía influencias bíblicas. En ellos se ha caracterizado su línea de escritura diminuta (micrografía) formando el contorno de las figuras geométricas, animales y humanas.

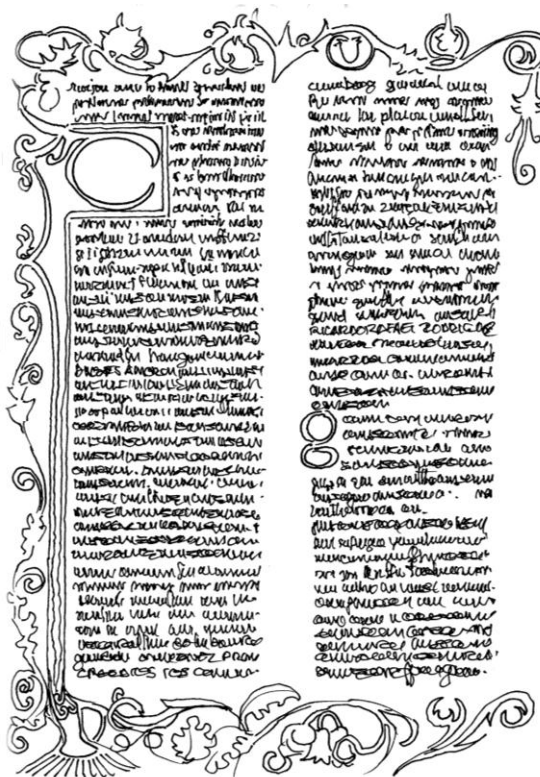
-Las raíces de todas estas ilustraciones y textos se encuentran en los **pictogramas** (símbolos que representan palabras y frases) y en

los jeroglíficos (imágenes de objetos que representan palabras, sílabas o sonidos), desarrollados por otras culturas ya no sólo egipcias, sino mayas, olmecas o hititas.

4.4. MANUSCRITOS COLOREADOS.

En Europa las primeras ilustraciones fueron de carácter científico. Aristóteles hacía referencia a las ilustraciones perdidas en la actualidad, que acompañan a sus escritos. Luego vinieron ilustraciones en formas

de retratos del autor, seguidas por ilustraciones de textos literarios como la *Ilíada* o la *Odisea*. También en China, desde principios del siglo V a. C se conocía la ilustración de obras literarias. En el mundo Islámico, los artistas persas y mongoles ilustraban los libros de poesía e historia con delicadas pinturas semejantes a joyas.⁶⁰



⁶⁰ Elizabeth L. Eisenstein, *La imprenta como agente de cambio*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F. 2010, p. 30

Al igual que los manuscritos, las ilustraciones sólo podían duplicarse copiándolas a mano.

Son códices caligráficos y libros o rollos pintados a mano, en los que los artistas plasmaban tanto decoraciones como pinturas.

4.5. LAS MINIATURAS.

Son pinturas, generalmente retratos, de pequeño formato. La palabra miniatura no se refiere al tamaño, sino que procede de minio, un óxido de plomo (cinabrio rojo) que se empleaba en la edad media para la decoración de manuscritos. Las técnicas que se desarrollaron en esta modalidad del arte fueron aplicadas posteriormente a la creación de pequeños retratos, que acabaron por ser llamados miniaturas. Para llevar a la práctica este arte tan delicado, los miniaturistas suelen emplear pinceles finos y puntiagudos con los que pintan en superficies de tan diversa naturaleza como el dorso de un naipe, pergamino, metal y marfil.⁶¹

La miniatura, en forma de imágenes estilizadas, se practicaba ya en Asia en tiempos antiguos. La técnica estaba muy desarrollada en Irán, especialmente durante los siglos XV y XVI. Entre los temas preferidos se encontraban motivos de caza, de batallas y del ambiente cortesano, así como temas literarios.

Estas miniaturas, que cabían en la palma de la mano, las encargaban los clientes ricos que las exhibían en acontecimientos sociales. Hasta esta época las miniaturas eran las ilustraciones características de manuscritos, códices y de los primeros libros antes de la aparición de la imprenta, que se produjeron tanto en Europa, como en la América prehispánica.

4.6. DESDE ROMA HASTA GUTENBERG.

En Roma hay un gran interés por el libro, lo que hace que se cree un circuito comercial.

Los esclavos eran los que copiaban la obra (copistas) de alguien que la dictaba.

Primero emplearon la corteza de árbol como soporte para escribir, pero el material más común fue el rollo de papiro (s. III a. C). También era frecuente utilizar soportes como tablas de madera encerada en los cuales se utilizaba un estilo puntiagudo como en Grecia.⁶²

El códice de pergamino también fue una aportación romana (s. II d. C) y a partir del siglo V fue imparable. Tenía mejor calidad y era más económico. Los primeros cristianos, como el Apóstol San Marcos, utilizaron el códice de cuero pequeño. El códice de pergamino se utilizó hasta la chancillería papal (s. XIV), al principio en formato pequeño y luego se utilizaron formatos mayores.

En el Medievo se aportó la ilustración de los pergaminos, las páginas llegaron a tener una grandísima importancia como unidad estética. Se empleaban sustancias colorantes más densas, ya que tenían mayor capacidad de absorción y de resistencia. También se le añadió el marco o recuadro alrededor de la viñeta. Otra modalidad (época de Carlomagno) fue decorarlos en plan muy suntuoso, para plasmar así la riqueza soberana y se utilizaban materiales como las letras de oro o plata, el pergamino púrpura o azul y piedras preciosas o marfil para la encuadernación.

Llegó un momento en el que la demanda del pergamino hizo que se superara la posibilidad de producción y se buscaron técnicas alternativas (gracias al descubrimiento del papel). Los europeos adoptaron esta técnica 1000 años después de que la inventaran los chinos.

Las técnicas fueron puramente manuales hasta la primera técnica de reproducción gráfica, la xilografía, de

⁶¹ Albert Skira, *El dibujo, pintura, color e historia*, Skira editores, Barcelona, España. 1988. p. 40.

⁶² Julio E. Payró, *Arte-Rama, enciclopedia de las artes*, Editorial Codex, B.A. Argentina, 1961, p. 138.

origen mesopotámico. Esta es una de las primeras técnicas de reproducción gráfica mecánica. En su origen se utilizaba para poner sellos a las propiedades. Esta técnica se desarrolló sobre todo en China, donde se obtenían calcos de documentos

Con esto se obtenía un negativo del original, los caracteres eran en blanco sobre un fondo negro. La xilografía plena consiste en variar la tarea tallando los caracteres en relieve con lo que la copia resulta positiva, con los caracteres en



en piedra grabados mediante el simple procedimiento de impregnar la piedra de tinta y presionar el papel. Pero el original quedaba dañado con esta técnica y por eso se optó en hacerlo sobre una base de madera.

negro y el fondo blanco. Esta técnica se empleó comúnmente y durante milenios en Japón, China, Corea.

Johann Gutenberg, natural de Maguncia (Alemania), está considerado

tradicionalmente como el inventor de la imprenta en Occidente. La fecha de dicho invento es el año 1450. Ciertos historiadores holandeses y franceses han atribuido este invento a paisanos suyos, aduciendo abundantes pruebas. Sin embargo, los libros del primer impresor de Maguncia, y en concreto el ejemplar conocido como la Biblia de Gutenberg, sobrepasa con mucho en belleza y maestría a todos los supuestos libros anteriores.⁶³

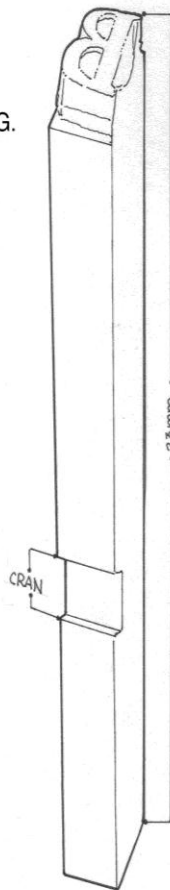
La Biblia de Gutenberg es un icono de la historia de la cultura y del arte de la impresión. Impresa en 1455, en la actualidad sólo tiene tres ejemplares perfectos, impresos en piel. Es uno de los tesoros de la Biblioteca Nacional de Austria mientras que sus otras dos copias se encuentran en la Biblioteca Británica y en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.⁶⁴

La copia de la biblioteca inglesa ha sido digitalizada, quedando disponible en Internet, con el objetivo de conmemorar a Gutenberg en el siglo XXI y facilitar el acceso a la herencia cultural europea. Por su parte, la copia ubicada en los Estados Unidos, está siendo procesada por la empresa Octavo, utilizando cámaras de alta resolución para captar los detalles de la tipografía y la superficie del papel.⁶⁵

Por sus características, la historia de la imprenta es quizás, la mejor documentada de todas, ya que desde el origen, hay testimonios físicos (ya sean papiros, piedras talladas u otros utensilios) sobre ella. Durante siglos, la mayor parte de la obra impresa se ha producido con este método, totalmente mecánico, sin embargo su evolución esta variando de procesos.

El gran logro de Gutenberg contribuyó sin duda a la aceptación inmediata del libro impreso como sustituto del libro manuscrito. Los libros impresos antes de 1501 se dice que pertenecen a la era de los incunables.

TIPO MOVIL DE GUTENBERG.



PERMITE AL COMPOSITOR SABER, AL TACTO, LA POSICIÓN CORRECTA DEL TIPO.

hacti vltiq ad colie qui
 lincios: regnuma iudat e
 bit itreahel. Si hiltorie

LA LETRA GÓTICA DE GUTENBERG.



Esta máquina transfería la tinta desde la plancha de impresión a la página impresa y se denomina prensa. Las primeras prensas de imprimir, como las del siglo XVI e incluso anteriores, eran de tornillo, pensadas para transmitir una cierta presión al elemento impresor o

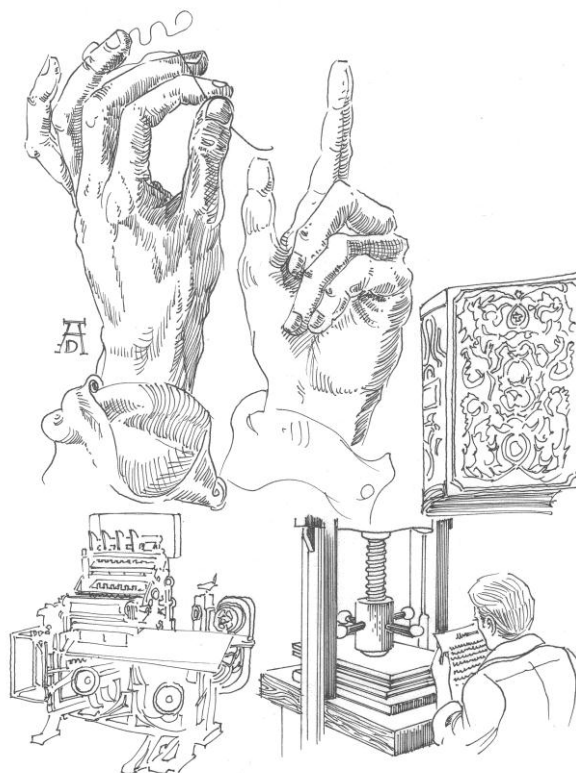
⁶³ Robert O'Brien, *Máquinas, colección científica*, Ediciones Multicolor, México, D. F. 1964, p. 66.

⁶⁴ Simón Loxley, *La historia secreta de las letras*, Editorial Campgráfico, Valencia, 2007, p. 7.

⁶⁵ Ambrose-Harris, *Manual de producción, guía para diseñadores*, Barcelona, España, ediciones Parramón 2007. p. 153.

molde, que se colocaba hacia arriba sobre una superficie plana.

El papel, por lo general humedecido, se presionaba contra los tipos con ayuda de la superficie móvil o platina. Las partes superiores de la imprenta frecuentemente iban sujetas al techo y una vez que el molde se había entintado, la platina se iba atornillando hacia abajo contra el mismo. La prensa iba equipada con raíles que permitían expulsar el molde, volviendo a su posición original, de modo que no fuera necesario levantar mucho la platina. Sin embargo, la operación resultaba lenta y trabajosa; estas prensas sólo producían unas 250 impresiones a la hora, y sólo imprimían una cara cada vez.⁶⁶



4.7. OTROS MÉTODOS DE REPRODUCCIÓN IMPRESA.

La primera reproducción mecánica de ilustraciones se hizo por medio de matrices de madera. Se dibujaba la ilustración sobre la superficie lisa del bloque y se vaciaba la madera a ambos lados de las líneas del dibujo. La imagen en relieve resultante era untada con pigmento o con tinta y se estampaba sobre el pergamino o el papel. El proceso podía repetirse una y otra vez, consiguiendo con una sola matriz numerosas reproducciones idénticas.

En algunos casos se utilizaba una única matriz para tallar la página completa de un libro, texto e ilustraciones; los libros realizados con esta técnica se llaman libros xilográficos. Los textos eran forzosamente limitados, por lo que el contenido de casi todos estos libros era simple y tosco, destinado a lectores poco instruidos. Muchos contenían un mensaje religioso como la *Biblia* (*Biblia*) y el *Arsmoriendi* (*El arte de morir*).

La llegada de los caracteres móviles permitió imprimir las ilustraciones sueltas grabadas sobre madera cortada a la fibra junto con el texto. La necesidad de un mayor detalle en las ilustraciones propició el desarrollo de diferentes técnicas de grabado, entre ellas el aguafuerte, sobre planchas de metal, por lo general de cobre. El grabado al humo, también conocido como manera negra, que se realiza bruñendo una lámina de cobre y que consigue sutiles gradaciones de luz y sombra, se desarrolló en el siglo XVIII, al igual que la aguainta que permite simular el efecto de la pintura a la acuarela. A finales de siglo se perfeccionó la técnica de la xilografía que consiste en grabar, con un buril metálico, sobre la madera cortada a la testa, consiguiendo imágenes de gran delicadeza que, en muchos casos, aparecen en blanco sobre un fondo oscuro. A finales del siglo XVIII se inventó la litografía, que permitía mayor fluidez y un campo más amplio al artista en el terreno de la técnica de la ilustración.⁶⁷

⁶⁶Idem, p. 155

⁶⁷*Enciclopedia Ilustrada Cumbre*, Tomo 6, Editorial Cumbre, México 1977. 167-168. p. 196.

Durante siglos, los dibujantes trabajaban en libros ilustrados a mano; con la llegada de la imprenta, los artistas grababan sus creaciones en madera o metal, lo cual permitía a los impresores renacentistas reproducir en sus imprentas tanto imágenes como textos. Entre los artistas famosos del renacimiento que produjeron ilustraciones para libros se hallan el italiano Andrea Mantegna y los alemanes Alberto Durero y Hans Holbein el Joven. La amplia reproducción de sus trabajos influyó de manera notable el desarrollo del arte renacentista.⁶⁸

En el periodo comprendido entre 1450 y 1500 se imprimieron más de 6.000 obras diferentes. El número de imprentas aumentó rápidamente durante esos años. En Italia, por ejemplo, la primera imprenta se fundó en Venecia en 1469, y hacia 1500 la ciudad contaba ya con 417 imprentas.

Los impresores del norte de Europa fabricaban sobre todo libros religiosos, como biblias, salterios y misales. Los impresores italianos, en cambio, componían sobre todo libros profanos, por ejemplo, los autores clásicos griegos y romanos redescubiertos recientemente, las historias de los escritores laicos italianos y las obras científicas de los eruditos renacentistas. Una de las primeras aplicaciones importantes de la imprenta fue la publicación de panfletos: con la Reforma Protestante de Martín Lutero en su lucha religiosa y en la política de los siglos XVI y XVII, dependían en gran medida de la prensa y del flujo continuo de impresos.



La producción de estos materiales ocupaba en gran medida a los impresores de la época. Los panfletos tuvieron también una gran difusión en las colonias españolas de América en la segunda mitad del siglo XVIII.

En el siglo XVII se añadieron muelles a la prensa para ayudar a levantar rápidamente la platina. Hacia 1800 hicieron su aparición las prensas de hierro, y por aquellas mismas fechas se sustituyeron los tornillos por palancas para hacer descender la platina. Las palancas eran bastante complicadas; primero tenían que hacer bajar la platina lo máximo posible, y al final tenían que conseguir el contacto aplicando una presión considerable. Aunque las mejores prensas manuales de la época sólo producían unas 300

impresiones a la hora, las prensas de hierro permitían utilizar moldes mucho más grandes que los de madera, por lo que de cada impresión se podía obtener un número mucho mayor de páginas.

La impresión de libros utilizaba cuatro, ocho, dieciséis y más páginas por pliego.

Hacia 1800, sin embargo, los avances en el mundo de la impresión hicieron hincapié en aumentar la velocidad. Charles, tercer conde de Stanhope, introdujo la primera prensa de imprimir construida totalmente de acero. En 1803, los hermanos Henry y Sealy Fourdrinier instalaron en Londres su primera máquina de fabricar papel; producía una bobina de papel continuo capaz de hacer frente a una demanda en constante crecimiento. Más tarde, en 1814 Friedrich König inventó la prensa accionada por vapor, revolucionando toda la industria de la impresión. En 1817, Francisco Xavier Mina, liberal español organizó una expedición para apoyar la lucha de los patriotas

⁶⁸ Jorge Carretero Madrid, *Mire los Mundos de ayer, hoy y mañana*, Año 2, No. 73. Editorial Cultural y Educativa, S. A. de C.V. México 1969. p. 5.

mexicanos por su independencia, trajo a México la primera imprenta de acero, en la que imprimió sus periódicos y proclamas. Se creó que fue la primera imprenta en el estado de Texas, entonces territorio de Nueva España. Actualmente se encuentra en el Museo del Estado.

En 1863 el inventor norteamericano William A. Bullock patentó la primera prensa de periódicos alimentada por bobina, capaz de imprimir los periódicos en rollos en vez de hojas sueltas. En 1871 el impresor Richard March Hoe perfeccionó la prensa de papel continuo; su equipo producía 18.000 periódicos en una hora. En 1886 los equipos de impresión se perfeccionaron, reducir drásticamente el tiempo necesario para componer un libro en comparación con las labores manuales. Por último, la fotografía ha venido a contribuir al desarrollo de los modernos procesos de fotomecánica. Durante el siglo XIX, las mejoras incluyeron el desarrollo de la prensa movida por vapor; la prensa de cilindro, que utiliza un rodillo giratorio para prensar el papel contra una superficie plana; la rotativa, en la que tanto el papel como la plancha curva de impresión van montados sobre rodillos y la prensa de doble impresión, que imprime simultáneamente por ambas caras del papel. Los periódicos diarios de tirajes largos necesitaban utilizar varias de estas prensas, para imprimir sus ediciones, se había perfeccionado el oficio de la imprenta.

En la década de 1960 aparecieron las primeras máquinas de fotocomposición, que producían imágenes fotográficas de los tipos en vez de fundirlos en plomo. Estas imágenes se fotografían con una cámara de artes gráficas a fin de producir negativos en película que sirven para obtener las planchas litográficas. Los avances en la tecnología de planchas en los años cincuenta y del siglo pasado, junto con la fotocomposición, pusieron fin a un reinado de 500 años de la tipografía como principal proceso de impresión. La composición tipográfica con tipos de

fundición prácticamente ha desaparecido, pero el huecograbado sigue utilizándose de forma habitual. La mayoría de las planchas en relieve se fabrican en la actualidad por procesos fotomecánicos directos.

Actualmente la tecnología es tan avanzada que, a través de las computadoras es posible enviar directamente el diseño sin pasar por negativos, simplemente a láminas, para montar en el tambor de la rotativa e imprimir. Las computadoras que se utilizan hoy como máquinas de oficina pueden producir imágenes listas para impresión, reduciendo el tiempo y los costos de los principales procesos de imprenta. Las computadoras se utilizan de una manera muy fácil, para crear dibujos, definir tipos, digitalizar y retocar imágenes y fundir todos estos elementos en un único trozo de película o directamente sobre la plancha de imprimir.

4.8. JUAN PABLOS Y LA IMPRENTA EN MÉXICO.

Las raíces históricas de la prensa tipográfica en la Nueva España son controversiales. Se nombra a un impresor americano de nombre Esteban Martín “*enprimydor*” que aparece en una acta del 5 de septiembre de 1539, como dato adicional se exigían cinco años de residencia para obtener este título. Fray Agustín Dávila Padilla dice que: “...el primer libro que en este Nuevo Mundo se escribió, y la primera cosa que ejerció la emprenta en esta tierra, fue ... un libro de S. Juan Címaco..., llamado *Escalera Spiritual*, traducido al latín al castellano por fray Juan Estrada...”, No hay pruebas claras que confirmen la existencia de una prensa tipográfica anterior a 1539, año del convenio formal entre Juan Pablos y Juan Cromberger, impresor radicado en Sevilla, para establecer un taller tipográfico en América.⁶⁹

⁶⁹ María Isabel Grañen Porrúa. *Los grabados en la obra de Juan Pablos*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 2010. p.1.

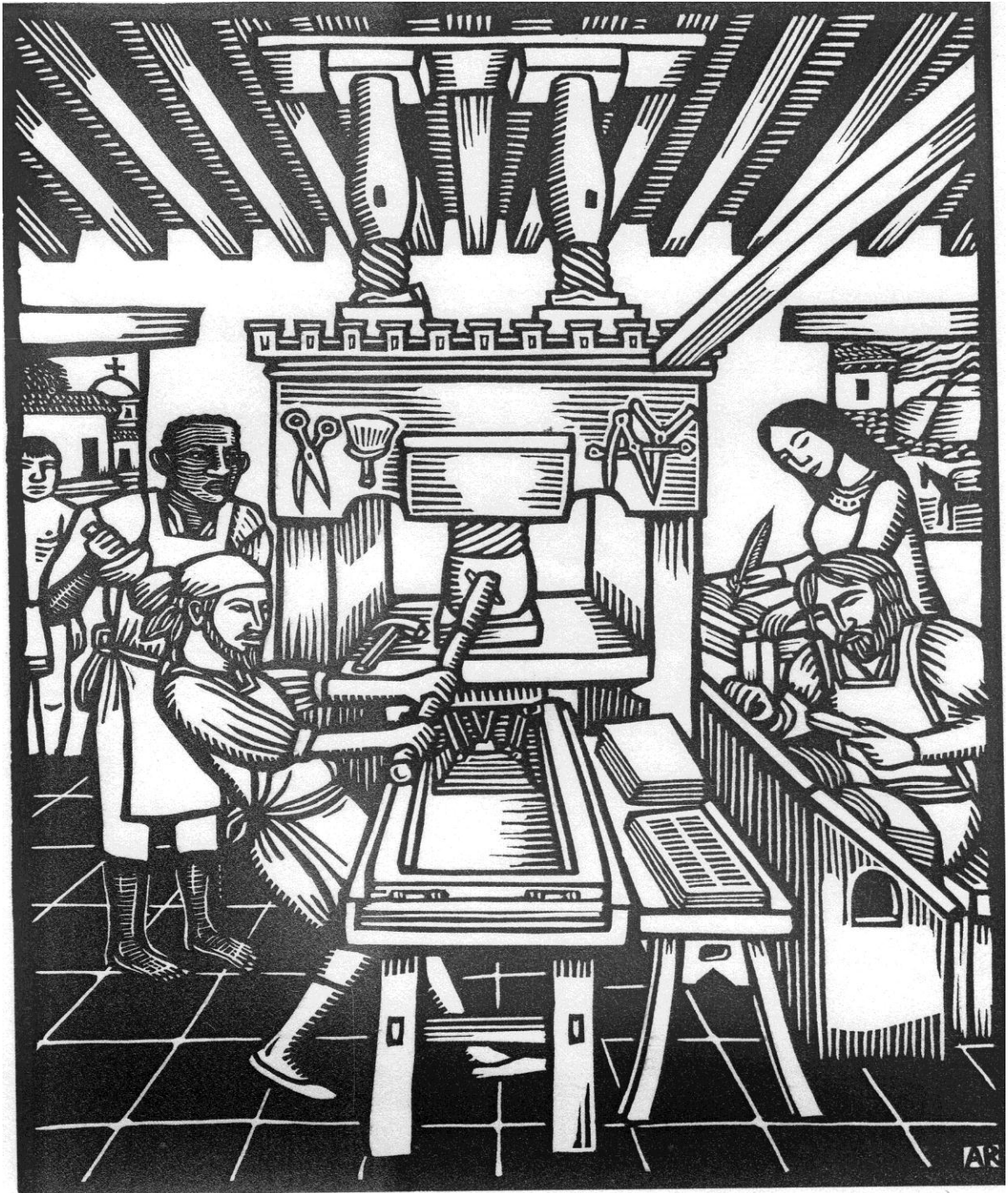


LÁMINA X

Artemio Rodríguez, *El taller de Juan Pablos*,
grabado en linóleo, 2007.

Giovanni Paoli, castellanizado Juan Pablos fue el primer impresor que llegó a la Nueva España, era un italiano de Brescia. Cuando Juan Cromberger, alentado por el obispo fray Juan de Zumárraga y el virrey don Antonio de Mendoza, decidieron establecer un taller de imprenta en la ciudad de México, escogió a Juan Pablos

para que éste se hiciera cargo de la empresa y de paso cuidara otros intereses de la familia en la Nueva España. Juan Cromberger y Juan Pablos firmaron un convenio en Sevilla el 12 de junio de 1539, en él consta que el primero debía facilitar a su factor todo el material necesario para poner en marcha la imprenta: prensa,

papel, tinta, letras y “...otros los aprejos que para la dicha arte fueren menester...”, entre los cuales estaban algunas planchas de madera con grabados decorativos, a los que el convenio se refiere como “figuras”. Juan Pablos se comprometió a “...componer letras..., e de hazer la tarea que es uso e costumbre de se fazer en esta cibdad de Sevilla, según que la hacen los conponedores en la casa que vos el dicho Joan Crombergerteneys en esta dicha cibdad de Sevilla...”.⁷⁰

Juan Pablos, Nació en Brescia, Italia, en torno al 1500. Fue el primer impresor documentado en América cuando empezó a imprimir en la Ciudad de México en 1539. En 1536, Juan Cromberger recibió el encargo de poner una imprenta en América, y envió a un empleado suyo, Juan Pablos. Éste partió de Sevilla el 12 de junio de 1539 y llegó en octubre de 1539, y situó su compañía en una casa que ahora es reconocida como Casa de la Primera Imprenta de América.

El primer libro que fue publicado en América fue la edición de 1539 de *Breve y más compendiosa doctrina Christiana en lengua Mexicana y Castellana* por Juan de Zumárraga. Juan Pablos obtuvo las patentes necesarias y los permisos para continuar los trabajos de la imprenta de Cromberger hasta su muerte en 1560 o 1561.

4.9. ASPECTOS BÁSICOS DEL OFFSET.

Francis Meynel (1891-1975) propietario de la imprenta PelicanPress, en Inglaterra publicó en 1923 *typography* cuya introducción era “Con veinticinco soldados de plomo he conquistado el mundo”⁷¹

El offset es un proceso químico que imprime imágenes en el papel con base en el fenómeno de que grasa y agua no se mezclan. Una placa plana, normalmente de

aluminio, es fotográficamente expuesta y tratada de forma que la zona de la imagen recibe tinta grasosa y la zona sin imágenes recibe agua y repele la tinta. En la prensa, la placa nunca toca el papel; el proceso tiene este nombre porque la tinta de la placa primeramente es calcada (offset) sobre una superficie de caucho que imprime la tinta sobre el papel.

Las prensas de offset son rotativas, es decir, la imagen de los tipos gira mientras ocurre la impresión. La placa recubre un cilindro que se pone en contacto con otro cilindro cubierto con una mantilla de caucho que, a su vez, transmite la imagen al papel cuando éste pasa por un cilindro de impresión. A cada impresión, se aplica más agua a la zona sin imágenes y más tinta, repelida por el agua de la zona sin imágenes, a la zona de las imágenes únicamente.

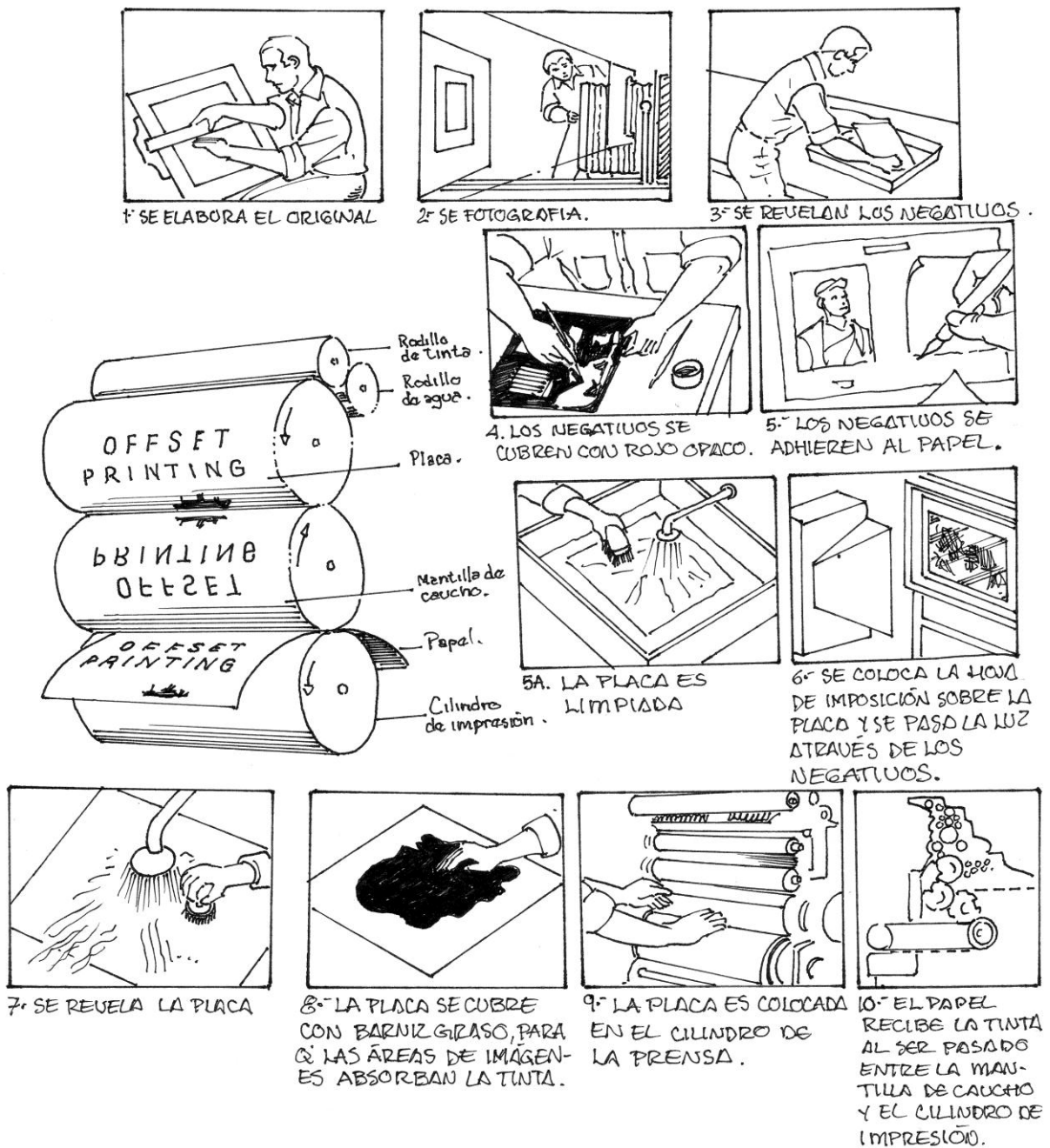
Las prensas de uso común para offset, son tanto la prensa alimentada por hojas como la prensa alimentada por bobinas.

Puesto que la elaboración de la placa y otros pasos preliminares en el offset son fotográficos, cualquier método de composición tipográfica puede usarse para la impresión de offset. La colocación manual de letras, las letras adheribles, las mecanografiadas, el fototipo, las pruebas finas de composición tipográfica o cualquier otra imagen de letras puede ponerse en posición lista para la fotografía. Cualesquiera dibujos de líneas, puntos u otros patrones pueden colocarse y fotografiarse junto con la tipografía ya pegada o por separado si es necesario. Las ilustraciones de línea y la tipografía se denominan *originales de línea*, la fotografía del original a línea recibe el nombre de fotografía de línea.

Las fotografías y otros materiales de tonos continuos (es decir, originales que contienen variaciones del tono claro al oscuro) deben fotografiarse por separado para producir un negativo tramado.

⁷⁰ Idem, p. 2.

⁷¹ Michael Bierut, *Fundamentos del diseño gráfico*, Ediciones Infinito. B.A. Argentina, 2005. p. 46



Todos los negativos, los resultantes de la fotografía de los originales y de las ilustraciones de tonos continuos son adheridos a una hoja de papel opaco llamada mascarilla. Este ensamblado de negativos recibe el nombre de montaje. El formador o montador corta entonces una ventana para cada área con imágenes y las áreas de imágenes en los negativos son transferidas a una placa exponiendo una luz brillante a través de ellas; este proceso se denomina insolación. Algunas veces las placas sufren una doble o triple exposición para absorber una colocación precisa. Por ejemplo, cuando la descripción de una

fotografía va a quedar demasiado cercana a ésta. Puede usarse un montaje independiente con la fotografía. La exposición del original es por tanto la primera exposición y la del medio tono sería la doble exposición.⁷²

Para evitar la doble exposición, el negativo tramado de una fotografía es expuesto en papel fotográfico para crear una copia fotográfica tramada llamada

⁷² Ambrose Harris, *Manual de producción, guía para las Artes Gráficas*, Parramón Ediciones, Barcelona España, 2007, p. 152.

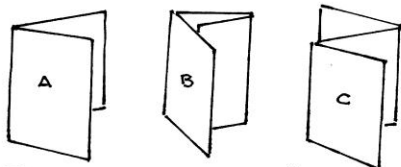
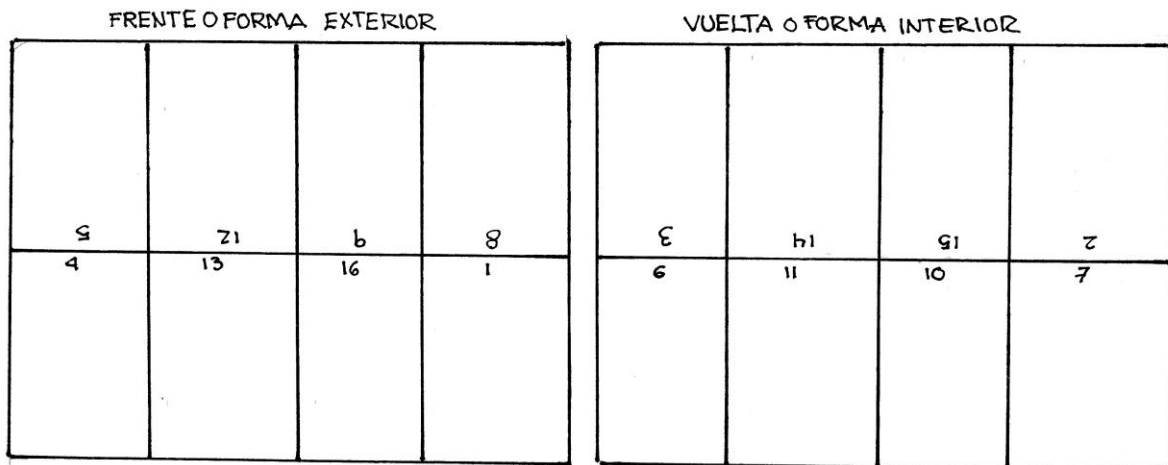
velox; esta impresión puede colocarse después en un original como si se tratara de un dibujo de puntos y líneas.

Para la impresión que requiere de más de un color, es necesario hacer por separado originales, montajes y placas para cada color. Los originales normalmente reciben el nombre de mecánicos y el mecánico básico (guía) se hace sobre papel o cartulina ligera mientras que los otros se hacen en acetato o papel traslúcido, La colocación correcta de cada color se

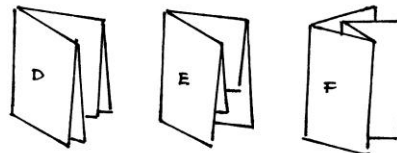
asegura con el uso de maracas de registro en cada mecánico.

4.10. IMPOSICIÓN O FORMACIÓN.

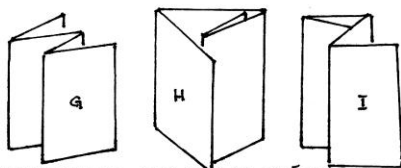
Cuando producen folletos, revistas, libros u otras publicaciones de este tipo, los impresores ordinariamente imprimen varias páginas en una sola hoja de papel. Todas las páginas que serán impresas en un lado de la hoja deben ser colocadas de tal forma que cuando ambos lados de la hoja hayan sido impresos, ésta podrá ser



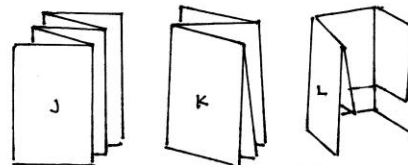
- A) PLEGABLE DE CUATRO PÁGINAS.
- B) DOBLEZ ESTANDAR DE SEIS PÁGINAS.
- C) ACORDEON DE SEIS PÁGINAS.



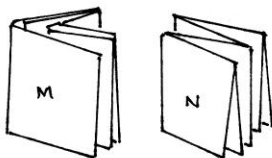
- D) FOLLETO OCHO PÁGINAS (DOBLEZ FRANCES).
- E) PLEGABLE DE OCHO PÁGINAS.
- F) PLEGABLE DE OCHO PÁGINAS, DOS DOBLECES.



- G) ACORDEON DE OCHO PÁGINAS.
- H) PLEGABLE, OCHO PÁGINAS PARALELAS.
- I) MAPA PARALELO DE OCHO PÁGINAS.



- J) ACORDEON DE DIEZ PÁGINAS.
- K) DOBLEZ CARTA DOCE PÁGINAS.
- L) PLEGABLE DE DOCE PÁGINAS.



- M) FOLLETO PARALELO 16 PÁGINAS.
- N) PLEGABLE DE 16 PÁGINAS.



ENCUADERNACIÓN SIN COSIDO.

doblada y encuadrada con las páginas en la secuencia correcta. Esta disposición o arreglo de las páginas recibe el nombre de formación.

Cada hoja impresa y doblada recibe el nombre de *signatura* y constituye una o más secciones de la publicación. Cualquier sección de una publicación en la que todas las páginas de esa sección hayan sido impresas en una hoja es una signatura. La más simple de las signaturas puede ser de dos páginas (una hoja impresa de ambos lados), pero las signaturas ordinariamente fluctúan entre cuatro y 64 páginas, en múltiplos de cuatro. Para folletos, libros o revistas las signaturas más comunes son 8, 16 o 64 páginas, y las unidades de dos o cuatro páginas son tratadas como excepciones.⁷³

Para la mayoría de los propósitos existen dos tipos básicamente de imposición. El primero consiste en la mitad de las páginas en una signatura impresa en un lado de la hoja y la otra mitad es impresa al revés de la hoja. Este preferido por gran parte de los impresores para la mayoría de los trabajos.

En el otro tipo, todas las páginas de una signatura son impresas en un lado de la hoja para la mitad de la tirada de la

prensa y la hoja es volteada después para que las mismas páginas sean impresas del lado opuesto durante la mitad final de la tirada. Posteriormente, la hoja se corta para formar dos signaturas. Dependiendo de la manera de voltear la hoja para la impresión de la otra cara, esta imposición tiene tres variaciones; la impresión a blanco y retirada, o frente y vuelta, que es la más común, la impresión a blanco y voltereta y la impresión a blanco y torsión.

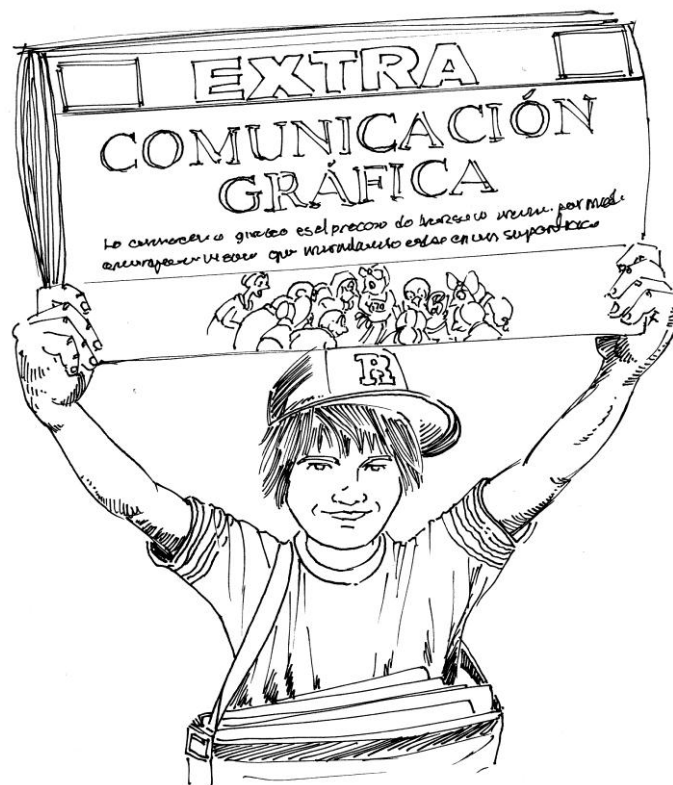
4.11. DOBLEZ Y REFINE.

Cuando las hojas impresas salen de la prensa, el trabajo del impresor como tal ha

terminado. El impresor puede o no seguir procesando el trabajo; básicamente el trabajo restante pertenece a los especialistas en encuadración o acabado.

En la mayoría de los casos las operaciones de encuadración empiezan con el doblado, un paso a menudo subestimado en la producción

de publicaciones. Algunas veces las hojas deben ser cortadas antes de ser dobladas. El doblado más comúnmente utilizado, debido a su uso para libros, folletos y revistas es el doblado rectangular o perpendicular. De esta forma una sola hoja doblada una vez se convierte en una signatura de cuatro páginas; doblada nuevamente en ángulo recto se convierte en una signatura de 8 páginas y así sucesivamente. Una signatura de 8 páginas doblada de esta forma debe ser cortada antes de que las páginas se encuentren



⁷³ Arthur Turnbull, *Comunicación Gráfica, Tipografía, diagramación, diseño y producción*. Editorial Trillas, México, D.F. 1999. p. 376.

libres para darles vuelta de tal forma que puedan leerse las 2, 3, 6 y 7.⁷⁴

El dobléz francés es una unidad de ocho páginas hecha con dobleces en ángulo recto y que no se cortan. Los folletos de dobléz francés a menudo se utilizan en trabajos de publicidad y promoción. Los dobleces paralelos pueden ser el *acordeón*, en el que cada dobléz sucesivo es paralelo pero vuelto hacia la dirección opuesta, o el uno tras otro en el que cada dobléz tiene la misma dirección. Al igual que el dobléz francés, estos dos dobleces no requieren refino.

4.12. LA ENCUADERNACIÓN.

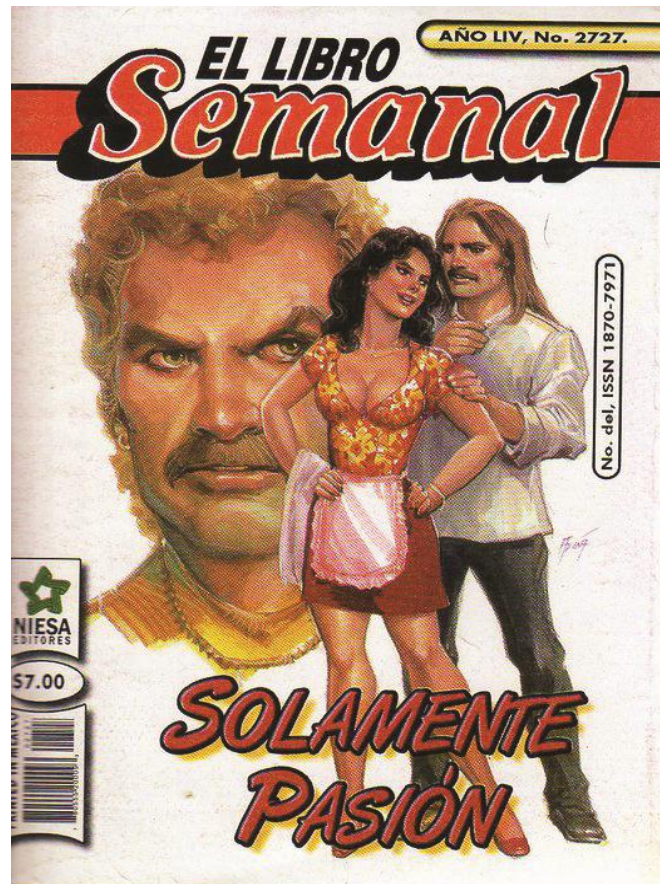
Cosido a caballete con alambre.

El tipo de encuadernación más común, debido a que es barato y adecuado para muchas revistas y libros, es cosido a caballete con alambre. “Las signaturas encuadernadas mediante éste método son insertadas unas dentro de la otra y después engrapadas en el dobles atravesando el centro de la publicación.

A medida que son encuadernadas, las signaturas semejan una silla de montar”.

Cosido lateral con alambre. Las revistas o folletos más gruesos pueden encuadernarse mediante el sistema de cosido lateral. “En este tipo de encuadernación, las signaturas son puestas una sobre otra y se engrapa de arriba hacia abajo. Puesto que estas grapas son insertadas aproximadamente a 3.175 mm del lomo, impiden que las publicaciones con cosido lateral queden planas al ser abiertas. Normalmente usan una cubierta independiente que es adherida mediante pegamento al lomo de las publicaciones de cosido lateral”.

Encuadernación sin cosido. El desarrollo de adhesivos plásticos durables



y flexibles ha aumentado el uso de la llamada encuadernación sin cosido. “Este es un método mucho más barato que la encuadernación tradicional de libros y no obstante puede ser usado para volúmenes tan grandes como los directorios telefónicos.

No es necesario coser o engrapar en este tipo de encuadernación. En lugar de ello se hacen pequeños cortes en el área del lomo usando una fresadora, se le aplica adhesivo flexible y después se le pega la tela de recubrimiento.

La encuadernación sin cosido se utiliza tanto para libros a la rústica como para libros de cubierta o pasta dura. Este libro de encuadernación es encuadernación sin coser”.⁷⁵

Este es el tipo de encuadernación que se usa para la historieta *El libro Semana*

⁷⁴Idem, p.376.

⁷⁵Ibidem, p. 378.

CAPITULO 5

PROCESO DE TRABAJO DEL HISTORIETISTA

El Libro Semanal, un verdadero éxito en el mundo de la historieta en México, ahora recorreremos el fascinante mundo del Dibujante de historieta.



5.1 EL ARGUMENTO Y LA DOCUMENTACIÓN.

Como punto de partida el dibujante recibe un argumento completo (ya se habló de los temas y autores) el cual inicia con una descripción de personajes, es decir un perfil completo, que incluye: estatura, color de ojos, color de cabello (lacio, chino, largo, corto), color de piel, tipo de vestimenta, posición social, lugar de origen, época en la cual se desarrolla la trama (Puede ser en cualquier año), carácter, puede ser el personaje principal, secundario o aparecer pocas veces, pero cada uno de ellos tendrá su importancia y se debe captar correctamente su interpretación para plasmarlo en sus actitudes, modo de hablar, puede ser muy seguro de sí mismo o puede ser introvertido, puede causar problemas o ser un pacificador, o un conquistador o una doncella sin experiencia, una madre matriarcal, un padre dominante o un padre sin carácter. Todo eso debe ser captado y bien definido para poder presentar correctamente el argumento y transmitir al lector una real novela ilustrada.



El número de personajes lo determina el argumentista, puede ser una familia muy numerosa o pequeña, pero siempre habrá varios personajes que estén involucrados en la trama, puede haber una historia o varias entrelazadas. Si el argumentista decide que la novela se lleve a cabo en la época actual, toda la ambientación, ropa, autos, casas, peinados, accesorios, teléfonos, etc., tendrán que corresponder a tal período, pero si decide, que sea por

ejemplo en el año 1920, todo deberá estar perfectamente ilustrado para transportar al lector a esa época. Eso es lo maravilloso de la ilustración, que puede transportarnos a través de la vista a mundos y tiempos lejanos y con la imaginación estar allá con solo una mirada.

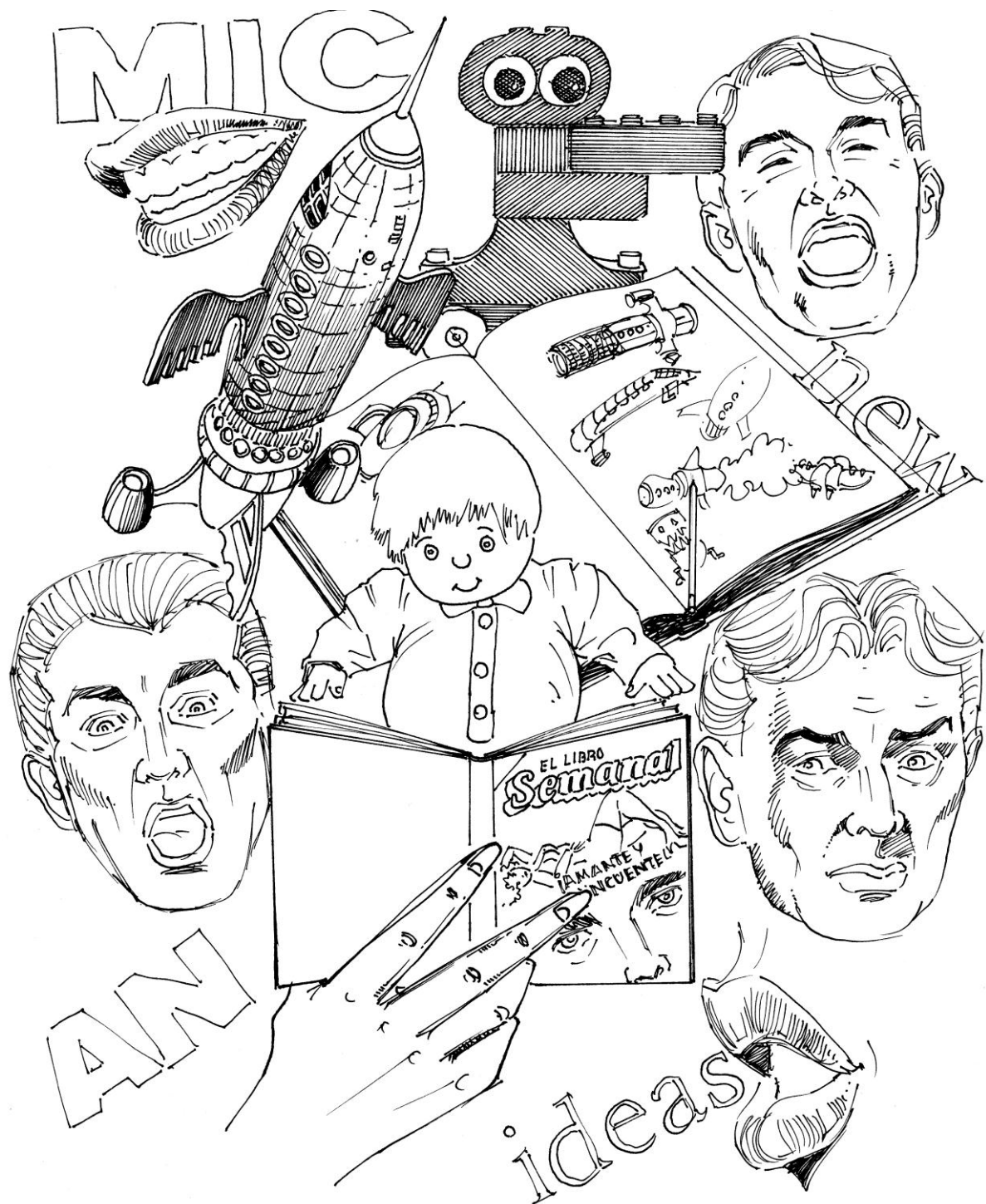
Después de la lista de personajes viene la sinopsis, es decir un escrito con un resumen general de una obra o tema en particular. El término sinopsis procede del latín *synopsis*, cuyos orígenes se remontan al griego y significa resumen o sumario.⁷⁶

La sinopsis otorga al dibujante un extracto de los aspectos más relevantes del argumento y le proporciona una visión general de una manera resumida y adecuada. Por lo general no incluye una visión crítica del tema, sino que tiene como objetivo informar.

Posteriorment e se realiza una descripción a detalle de cada una de las páginas del argumento.

Inicia con el folio número cuatro, ya que la portada es el número uno, la segunda de forros la número dos y la tres una página destinada a publicidad. El inicio siempre será un sólo cuadro para lucir la primera escena de la historia, en la parte superior parece el encabezado de la novela con una tipografía que va de acuerdo al título de la novela o simplemente luce llamativa y sugestiva.

⁷⁶Víctor Civit, *Diccionario Ilustrado de la Lengua Española*, Editorial Abril Cultura, 1972, Brasil. P. 1080.



Cada página a ilustrar incluye en el argumento una serie de acotaciones las cuales pueden sugerir o indicar de manera firme una situación definida para que el dibujante se base en ellas y la historia se desarrolle como el argumentista lo escribió.

Puede indicar así: *se reunió la familia a desayunar, los cuatro hijos sentados en los costados de la mesa, la madre en la cabecera cerca de la cocina y el padre en la*

otra cabecera frente a ella, el comedor es muy sencillo, su mesa de madera y los muebles de acuerdo a su situación económica, se ve poca comida, los utensilios básicos, tortillas y una jarra de agua, los niños se ven hambrientos, el padre triste y la madre preocupada tratando de distribuir la comida para que todos alcancen.

Así el dibujante se va guiando cuadro por cuadro de las indicaciones de la argumentista.

El material que recibe el dibujante para ilustrar consiste en una serie de páginas de papel opalina color blanco, tamaño carta, con los textos ya impresos y distribuidos de tal manera que dejan espacio para las ilustraciones. Hay ocasiones en que el argumentista escribe demasiado y el espacio para ilustrar se limita u otras veces deja mucho espacio para lucir los dibujos y plasmar más detalles en la escena, pero eso ya depende del argumentista y del que distribuye la tipografía.

Lo ideal es leer el argumento por primera vez, de corrido y sin pausas, para poder captar toda la trama y visualizar las escenas con toda su ambientación. Este proceso de lectura, facilita el trabajo a desarrollar. El siguiente paso es buscar la documentación necesaria. Cada dibujante cuenta con un acervo visual muy amplio. De su documentación depende una gran parte del éxito de sus dibujos. Hay dibujantes que toda su vida han ilustrado y cuentan con un amplio archivo visual que incluye revistas antiquísimas hasta de mil novecientos (puede ser que hasta más antiguas) en buen estado. Por ejemplo la revista **Blanco y Negro** de mil novecientos veinte, fue una publicación de moda, política, valores, viajes y cocina, entre otros temas.

Entre sus anuncios encontramos publicidad de joyería, tiendas de ropa femenina o masculina y autos. Los personajes del mundo de la farándula, política y deporte fueron retratados e inmortalizados en esta revista; al hojearla nos lleva a aquel tiempo, es más, huele a antigua, aún y cuando está perfectamente conservada, sus hojas amarillentas evocan la historia y remontan a esa época estando en el presente. El archivo visual representa un tesoro invaluable para el dibujante, que ávido de información de época escudriña cada detalle para extraer los mínimos aspectos que en cada foto se quedaron fijos, para que en nuestro presente se puedan revivir y hacer no sólo una obra literaria sino también una obra artística perfectamente documentada para nuestro proyecto.

Cada dibujante ha acomodado su documentación por temas, es decir tendrá un folder para: religión, autos, teléfonos, cocinas, salas, personas hablando, paradas, sentadas, caminando, corriendo, peleando, niños, partos, hospitales, ciencia, terror, playas, campo, nieve, mar, barcos, trenes, aviones, armas, soldados, vaqueros, políticos, artistas, deportistas, Dinosaurios, extraterrestres, ovnis, etc.. Con el pasar del tiempo seguirá acumulando más y más



información pues todo es valioso. El archivo deberá contener una amplia gama de temas pues cualquier detalle será esencial para ambientar su trabajo.

Una vez leído el argumento y preparado su documentación, pasa a sentarse a trabajar frente a su restirador bien acondicionado, con lo necesario para pasar largas horas de trazos y bocetos. Se procede a dibujar a los personajes en una hoja blanca, el rostro (frente, espalda, perfil, picada, contra picada, de todos los ángulos posibles), cuerpo completo, sentado, caminando, tirado etc. Esto con el fin de ir definiendo los rasgos, pues al haber varios personajes cada uno de ellos debe ser siempre el mismo y debe parecerse durante toda la historia y no debe haber fallas en su apariencia física, pues de ser así podría confundir al lector con un *nuevo personaje* salido de la nada.

Una vez definidos los rasgos, ropa, época y lugar de cada escena o situación se procede a trazar sobre el primer cartón; los bocetos serán tenues para comenzar a dar movimiento a la figura, se puede borrar y bocetar nuevamente cuántas veces sea necesario, lo que importa es que el autor quede convencido de que cada figura está correctamente proporcionada, bien erguida, con adecuada presencia, peso y equilibrio. Siempre el inicio de una historia implica algo nuevo, sin importar la experiencia, siempre será un reto, un desafío, una aventura y sin exagerar una nueva pasión. El dibujante tendrá que vivir, gozar, sufrir, llorar, reír con los personajes.

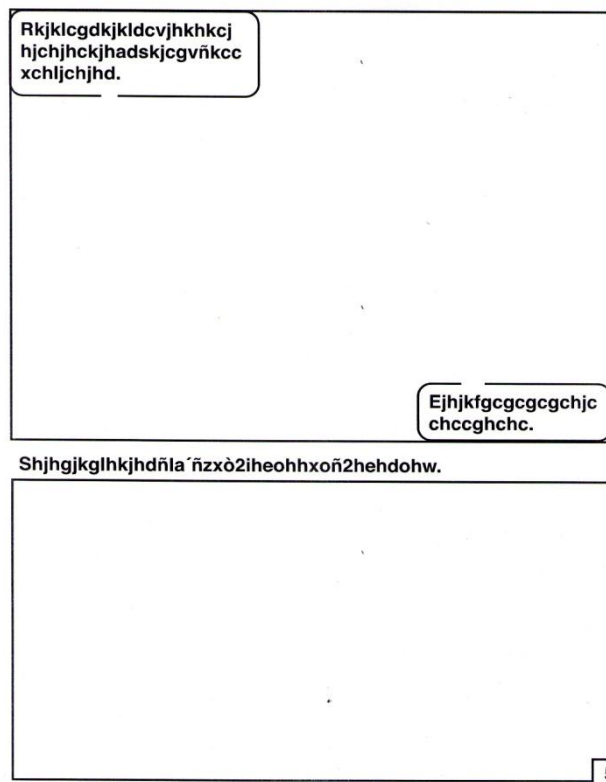
Es un artista que está interpretando a partir del texto, el perfil de cada personaje y lo debe hacer para convencer al lector y atraerlo, seducido por las palabras del argumento. Por las imágenes que vea deberá ser cautivo visual para no querer dejar de leer y ver la novela que tiene en sus manos, para que cuando la termine desee volver a leerla una y otra vez, no importa las veces, deberá ser atrapado por las pasiones, por las intrigas, por los desamores, por las risas, por los

sufrimientos, por las ausencias. Esa es la labor del dibujante, complacer al lector asiduo para seguir embriagándolo con las imágenes más elocuentes posibles y tenerlo semana a semana buscando su **Libro Semanal**.

El dominio práctico del *Arte de la Historieta* supone la adquisición de una extensísima serie de conocimientos de carácter manual, que se engloban bajo el nombre de técnica, y que exigen el uso diestro de unas herramientas y el profundo conocimiento de unos materiales. Para *alcanzar la maestría en el dibujo*, como en todo oficio, es necesario pasar por los *tres grados universales de aprendizaje, oficial y maestro*, y seguir, sin impaciencia y con absoluta humildad, este largo camino.⁷⁷

5.2. EL PAPEL (soporte) Y EL GRAFIADO. (Jerga de los dibujantes).

El material sobre el cual se trabaja es; papel Opalina tamaño carta (21.54 x 28 cm), color blanco, de un peso de 225 g/m².



⁷⁷ José Manuel Viglietti, *Técnica del Arte de la Pintura*, Editorial Dossat, S.A. Madrid, 1959. p. 36.

En la descripción de las técnicas son tenidos en cuenta los tres elementos indispensables para realizar el dibujo: Los materiales, los instrumentos y los soportes o bases. Los materiales se dividen en dos grupos: los que se presentan en estado sólido (piedra negra, sanguina, tizas, pastel, carboncillo, lápiz Conté, mina de plomo, lápices de color...) y los que se utilizan en estado líquido (las tintas, aguadas, acuarelas, temple o gutiámbar...). Los instrumentos son los punzones, las plumas, los pinceles, las barritas de esfumino, las gomas... Los soportes se reparten en cuatro categorías principales: las tablillas, los tejidos, los pergaminos y los papeles.

Las tablillas, de las que se conservan rarísimos ejemplares, eran en la Edad Media de madera pulida recubierta de una imprimación a base de polvo de hueso o de una hoja de pergamino preparado con yeso y blanqueado. Los tejidos de uso más corriente son los lienzos y las sedas, sobre los cuales el artista dibuja al pincel y la aguada o a la pluma.

Los pergaminos (del latín *pergamenus*; de la ciudad de Pérgamo en Asia Menor) obtenidos de la piel de res debidamente tratada, y las vitelas, hechas con piel de becerro, se emplearon antes de la implementación del papel.

El papel es atribuido a TseLuen, en el año 105. La industria del papel se extendió de China a Asia central durante el siglo V y a la India en el VI. Fue introducido en Bagdad en 793, en Egipto en el siglo X, en África del Norte y en España (Játiva) en el siglo XI, en Italia (Fabriano) en 1276, en Francia (Troyes) en 1348, y luego la fabricación del papel se difundió por toda Europa. Así se convirtió en uno de los inventos más importantes en beneficio del hombre y en aras del arte universal literario y gráfico.⁷⁸

Sobre el cataron blanco con los textos impresos se procede a *grafiarlo*. (Jerga de los dibujantes) es decir con el grafo (Antes del estilógrafo se usaba un mango con puntas intercambiables de diferentes grosores al cual se le ponía tinta en el depósito y se le bombeaba como una pluma fuente y al hacer burbujitas estaba listo para grafiar) marcar los márgenes y delimitar los globos con los diálogos y las onomatopeyas así como los folios.

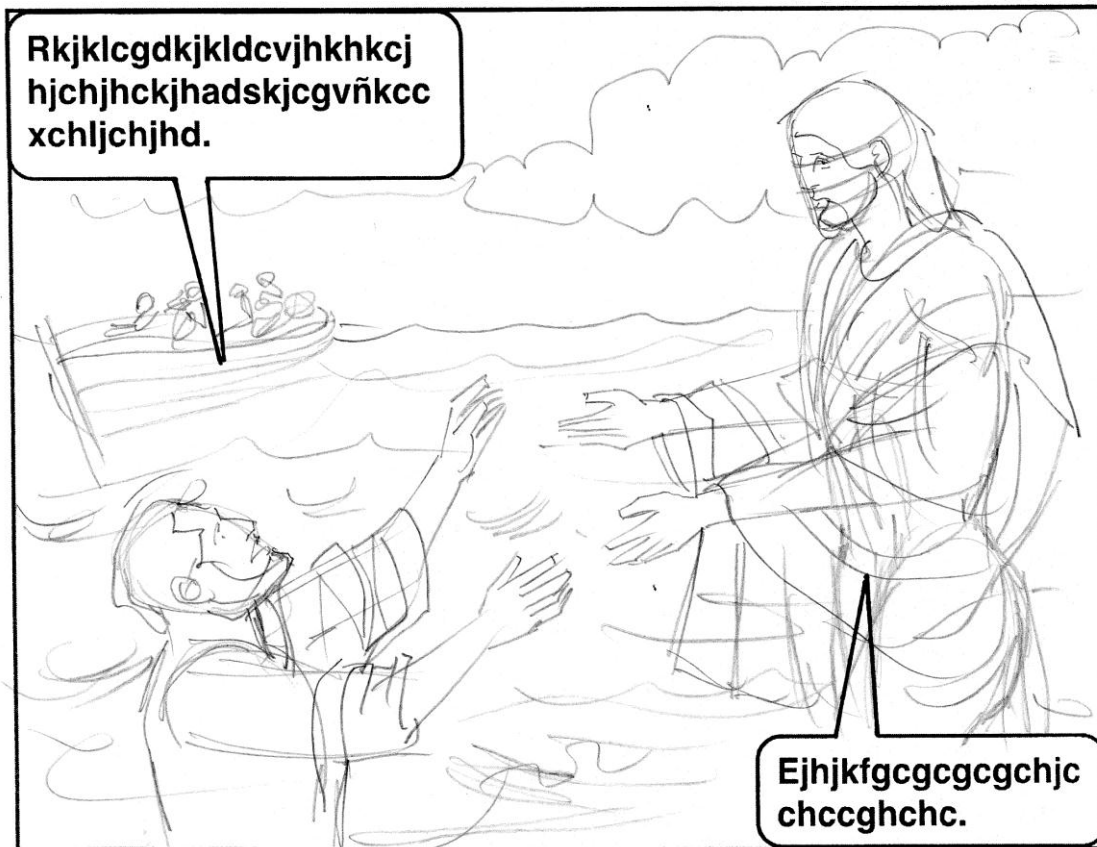
Es importante hacerlo pues se empiezan a delimitar las áreas de trabajo, el espacio de arriba y abajo o un espacio más amplio para dibujar algunas secuencias o lucir la figura de una manera especial. De los estilógrafos se recomienda el 1.2 mm de grosor para el grafiado pues un punto grueso y las líneas que se trazan en la historieta son más delgadas que este.

5.3. EL BOCETO Y TRAZOS PREVIOS.

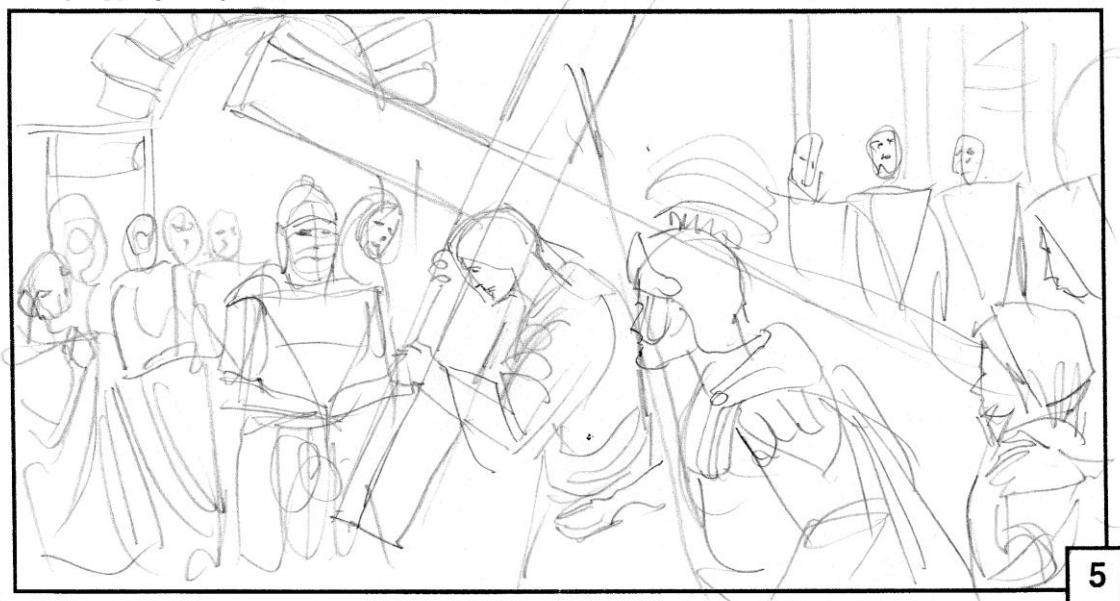
Es básico conocer las proporciones del cuerpo para darle un movimiento natural, se debe conocer la perspectiva y trazar todo tipo de ángulos para dar mayor movimiento al personaje. Una vez trazado el primer cartón, se analiza críticamente. El más convencido debe ser el autor. Se pone en pie, se sienta, lo aleja, lo acerca, pareciera que estuviera esculpiendo la Piedad o el Miguel Ángel, cada trazo debe ser perfecto, debe convencer, el primer cartón o página es la presentación, es como el poster de una película, puede atraer o repeler al lector. Los demás cartones son igual de importantes, cada uno es una obra de arte única, elaborado con paciencia, experiencia y pasión, pueden pasar horas y horas y el dibujante seguirá embelesado trazando una y otra página, no importa el tiempo, lo que cuenta son los resultados y la calidad.

Utilizar un maniquí será de gran ayuda para crear las proporciones anatómicas de la figura humana. Como las articulaciones de su cuerpo se mueven, pueden imitar el movimiento del cuerpo humano. Correr, saltar, arrodillarse, sentarse, etc. Es un buen punto de partida para crear un

⁷⁸ P. Lavalleé, *Las técnicas del Diseño*, Paris, 1949. P. 125.



Shjhgjkglhkjhdñla´ñzxò2iheohxoñ2hehdohw.



personaje, especialmente cuando éste hace algo extraordinario.

para obtener la proporción y perspectiva deseadas.⁷⁹

El maniquí también es útil para crear una perspectiva anatómica correcta, como el escorzo de los brazos y las piernas cuando el personaje corre o camina. Colocar los brazos y las piernas del maniquí en la postura que se quiere dibujar, servirá

⁷⁹Lee Towsed, *Dibuja Comics de Acción*, Editorial Parramón. Barcelona, España, 2009. P. 11.

Como dato adicional en 1469, Leonardo da Vinci entró al taller de Verrocchio, famosos orfebre, escultor, pintor e ingeniero. El taller tenía varias estancias. En la más grande se forjaban metales, se modelaban estatuas y se pintaban cuadros, las demás salas se dedicaban a la preparación de los materiales necesarios para las distintas actividades.

Por regla general un aprendiz entraba al taller a la edad de doce años, y el

estudio y esfuerzo, aprendió las técnicas necesarias para ser un artista que trascendería por su obra.⁸⁰

En una jornada se pueden trazar entre veinte y treinta cartones, dependiendo de la habilidad y experiencia de cada dibujante, e incluso de el ánimo en que se encuentra; el entorno debe estar en silencio quizá escuchando música suave, con muy buena iluminación y sin distracciones, hay ocasiones que se está dibujando y la esposa o los hijos o el



aprendizaje se iniciaba con las tareas más humildes: barrer, tritular y amasar los colores. Sin embargo, Leonardo ya tenía diecisiete años y estaba lo suficientemente maduro como para dedicarse a la realización de dibujos. Bajo la guía de Verrocchio aprendió la técnica del dibujo de trazos y de claroscuro con la punta de plomo, la relación de los rápidos esbozos a pluma, los secretos de la perspectiva y la capacidad de dar vida a los rostros. Un hombre dotado de un gran talento, estuvo con las personas correctas, a través del

teléfono pueden distraernos y romper el ambiente íntimo con los personajes. No se debe soltar el lápiz, la plumilla o el pincel, para regresar en una hora y continuar. Es metafóricamente como si una madre estuviera pariendo y el doctor le pidiera que lo esperara una hora y él regresara para continuar. Se debe concluir esa noble labor de abrir camino para una nueva vida, la madre estará haciendo un esfuerzo

⁸⁰ Andrea Ricciardi, *Los Maestros del Arte, Leonardo da Vinci*, Editorial Serres. P. 15.

máximo para que su amado y esperado hijo pueda nacer. Así, el dibujante estará haciendo el máximo esfuerzo para que su obra surja a la vida, su creación nazca, no se puede dejar el parto inconcluso, la labor del parto en el restirador o mesa de trabajo, no se debe abandonar la obra.

Las distracciones en el artista son letales para su inspiración, para su creatividad. Es por eso que muchos dibujantes prefieren rentar un departamento u oficina para instalar su estudio.

5.4. LA PLUMILLA.

Una vez trazado a lápiz los dibujos de la

detalles tan precisos como el pelaje de la cabeza de un caballo. Leonardo da Vinci, con gran libertad de expresión, deja correr su pluma en líneas suaves y ondeantes.

La plumilla presenta muchas calidades de trazo según su suavidad o dureza, pero básicamente son suficientes tres, presentando la más suave un trazo fino, (MassagFalconPF, No. 120 y Guillo 170, 290), similar al del estilógrafo. La plumilla mediana permite una mayor modulación de la línea (Guillot 1950) y la plumilla gruesa admite una mayor carga de tinta, pudiéndose realizar a su vez trazos gruesos y uniformes, porque permite una mayor presión, (Sirtpen No. 2080 y Turner &



figura humana, se procede a usar la plumilla. La pluma y la tinta, medios corrientes de escritura, son usadas ya para ejecutar algunos de los dibujos más antiguos y seguirán siéndolo de la manera más constante.

El empleo de las plumas de ave (cisne, oca o cuervo) cortadas a mano es conocido desde el siglo VI; más tarde aparecen las plumas vegetales (de caña), que proporcionan un trazo menos flexible y más grueso debido a su pico cuadrado. En el siglo XIX se generaliza el empleo de las plumas metálicas de fabricación industrial. El empleo de una pluma de ave finamente cortada permite a Pisanello reproducir

Harrison Phila-pa. U.S.A.). El cuidado de la plumilla es esencial; la plumilla es un instrumento muy delicado que se estropea al mínimo golpe o presión inadecuada, abriéndose las dos hojas de la punta, una vez separadas o sin punta ya no sirve.

El número hace referencia a la dureza de la plumilla, es decir, la fuerza que hay que aplicar para conseguir trazos más o menos gruesos.⁸¹

⁸¹ Ma. Fernanda Canal, *Todo sobre la técnica de la acuarela*, Editorial Parramón, Barcelona, España, 1996. p. 32.

Rkjkclcgdkjklcvcjhkhkcj
hjchjhckjhadskjcgvñkcc
xchljhjhd.



Ejhjkfgcgcgchjc
chccghhc.

Por ello, tras su uso, conviene lavarla para evitar que se acumule tinta y tras un cuidadoso secado, guardarla en una cajita especialmente para conservarla intacta. La célebre plumilla que dará la línea negra y firme a cada trazado, reafirmará la figura con tanto vigor que parecerá salir del mismo papel, con realidad absoluta para moverse a través de cada página interpretando su papel hasta el final de la historia. Es con ésta herramienta que se dará fuerza a un rostro enojado o a una mano firme o a una pareja discutiendo. Pero con ella se podrá suavizar unos labios ansiosos por ser besados, una mirada tan tierna que inspire amor. Así de importante es la plumilla, esta pieza de acero flexible, pequeño pero letal, porque mal empleada puede salpicar el cartón, ofendiendo la blancura con manchas de tinta negra, las cuales sólo se pueden borrar con corrector. Pero si el daño fue irreversible deberá iniciarse el proceso de bocetaje sobre un nuevo cartón.

Con la plumilla se hacen tramas muy cerradas o *ashurados* si se quiere oscurecer

alguna zona mediante líneas horizontales, líneas verticales, diagonal izquierda, diagonal derecha. Deberán trazarse tan cercanas como se requiera, hasta llegar a al efecto requerido. También separadas para dejar un velo traslúcido o una sombra tenue, según el caso. Pero con la plumilla se hace magia, realismo y vida, se crea arte.

La plumilla definirá la ropa, las texturas y pliegues, la moda se inclinará ante *ella* para definir los más caprichosos estampados en telas suaves o duras, translúcidas mantas de gasa, seda y lino fino, así como las más gruesas telas para cubrir el frío o simplemente resistir cualquier actividad que se realiza. La plumilla se desliza en el papel creando fantasía y vida en cada detalle del cabello, los lacios deberán ser trazos largos y balanceados bien ordenados unos y otros, dejando espacio entre ellos para dar soltura y suavidad a la caída del cabello sobre los hombros de una hermosa mujer que quiere lucir espléndida frente a su amado, que la mira a detalle y solo

encuentra perfección, porque su amada es artísticamente trazada por la plumilla obediente a la mano experta. El cabello del hombre deberá ser sedoso, suave y bien peinado la plumilla dará el efecto deseado, usándose suavemente se desliza sobre la cabeza para dar trazos cortos y bien definidos, con algunos claros para que después el pincel pueda dar golpes gruesos y definir sombras y movimientos definitivos. Así de importante es la plumilla.

5.5. EL PINCEL.

Es un utensilio que se utiliza para extender la pintura sobre el soporte. A pesar de todos los avances en la técnica y

La virola, es la funda metálica que recoge, sujeta y une los pelos al mango. Las hay en varios materiales pero las mejores son las que están hechas de una sola pieza de latón niquelado, sin soldaduras, por ser más precisas que las otras, pues no se oxidan y no se abren. La virola es la parte que determina el número y la forma del pincel de acuerdo con la forma que se le vaya a dar, redondo o plano.

El pelo, la parte más importante y por la cual se diferencian las calidades de los pinceles.

El pelo animal es cónico con pequeñas cavidades donde se acumula la pintura al hacer presión sobre el pelo.⁸²



en el estilo el pincel sigue jugando un papel relevante en la creación. Un buen pincel, si se cuida como es debido, durará mucho y facilitará enormemente la tarea del artista.

El pincel está formado por tres partes:

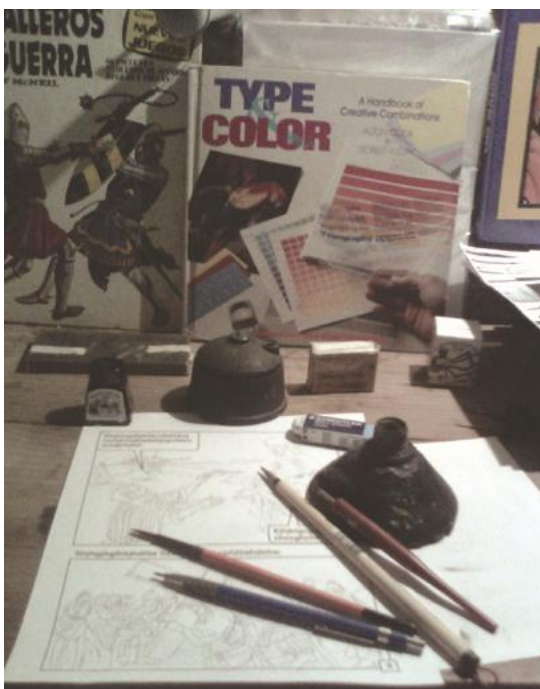
El mango, es la parte que sirve para sostener y manejar el pincel, los de calidad están hechos de maderas ligeras y firmes para evitar deformaciones. Existen los mangos largos y cortos, los primeros se utilizan para trabajos donde el artista necesita mirar su obra a cierta distancia, y los cortos son más adecuados para los trabajos de detalle y para pintar sobre una mesa.

Existen diversas marcas de pinceles y de diferentes materiales, los preferidos de los dibujantes son los de marca Winsor & Newton. Fabricados desde 1866. Hechos a mano Winsor & Newton ofrece una punta parecida a un estoque, una elasticidad perfectamente equilibrada, una capacidad extraordinaria y control de la fluidez. Pelo de la cola de verdadera *marta Kolinsky siberiana* (*Mustela sibirica sibirica*), excepcionalmente fuerte y resistente a consecuencia de las constantes temperaturas bajas de esa región oriental de Siberia.

⁸²Idem, p. 19.



La consistencia y elasticidad permiten al pincel recuperar su forma firme, con el grado correcto de elasticidad facilita que el artista tenga un control superior con cierto grado de tensión entre el pincel y la superficie pictórica. **Con el control de la fluidez** la tinta viaja uniforme y consistentemente desde la punta hasta el cuerpo grueso donde se acumula mayor cantidad de líquido. Existe una diversa gama de grosores disponible desde el número 000 al 10, (los más recomendables para historieta).



De mango firme y pelo terso, suave punta delgada bien esculpida y cuerpo grueso para extenderse en toda su anchura y cubrir áreas de negro intenso, con él se dan sombras; claros y oscuros, se suaviza la ropa y el cabello, se dan expresiones intensas y dan el efecto de primer y segundo plano. Se pueden dar siluetas fuertes, noches oscuras, sombras caprichosas y arboles bailando en un amanecer contrastado. Efectos y texturas, en uso seco, semi- seco y húmedo. Se usan pinceles perfectamente peinados para extremos detalles o pinceles viejitos para un follaje tupido.

5.6. LA TINTA.

Lo fundamental en una tinta es que sea negra. Si no es lo suficientemente negra y espesa, al cubrir grandes áreas quedan “chivos”, (zonas grisáceas donde se ve el trazo).

Lo cual obliga a dar otra pasada, con la consiguiente pérdida de tiempo (y gasto de tinta).

El empleo de la tinta en China se conoce desde el siglo III a.C., con la Dinastía Han se atribuye la invención de la tinta a los chinos, quienes la inventaron unos 2500 años antes de Cristo. Las primeras tintas estaban hechas con tinturas vegetales naturales. La tinta se comenzó a usar en la antigüedad para escribir en papiro. Se han encontrado también en Egipto antiguas escrituras en negro y en rojo, en papiros escritos con cálamo, en algunos hipogeos (Sepulturas subterráneas).⁸³

Escritores, poetas etc. la han utilizado para plasmar sus obras de arte, pinturas, poemas, novelas, cuentos y demás. En fin todo lo que se pueden realizar con ella.

Es la tinta más popular para su utilización en el dibujo industrial ya que la tinta tiene una gran variedad de beneficios como lo es que seca rápidamente, por su estructura química compuesta de negro de humo y

⁸³Ibidem, p 34.



goma arábica no se decolora con el sol y penetra profundamente en las fibras del papel del material en el que se está aplicando y no se corre la tinta con la fricción que hay entre las manos.

La tinta más durable es la que se realiza con sulfato ferroso, mezclado en agua con tanino y ácido gálico, a lo que se le añade el color. Los bolígrafos usan tintas más similares a las de imprenta. Las tintas son el resultado de las mezclas más diversas propias de cada artista. Una de las más corrientes, que puede tomar una coloración parda, se obtiene de la decocción de la bugalla (excrecencia que se forma en las hojas de roble) añadiéndole vitriolo, goma arábica y aguarrás. La tinta negra a base de negro de humo, tal como la tinta china, puede adquirir todos los tonos de gris al ser diluida en agua.⁸⁴

Winsor & Newton es la tinta más espesa. La más negra que existe y la más cara. Según se va usando, o quizá por tener el bote abierto se va haciendo más espesa con el tiempo. Se puede ir aplicando agua según la consistencia que se requiera. Es recomendable no usarla tan aguada ya que al perder consistencia se pueden derramar gotas o salpicar, dejando manchas

⁸⁴ Enciclopedia Ilustrada Cumbre, Tomo 13, Editorial Cumbre, México 1977. p. 168.

inesperadas y no deseadas. Otra opción es la tinta Talens. Semi espesa. Muy buena opción sobre todo por el precio.

5.7. ESTILÓGRAFOS.

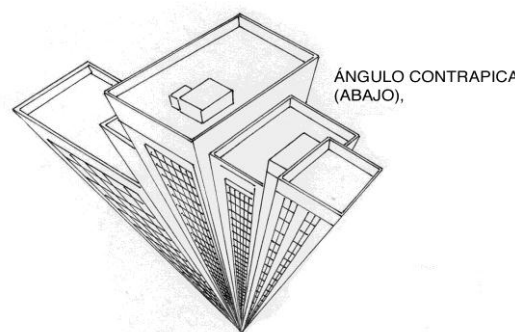
Una vez definida la figura en un plano blanco se procede a trazar el fondo o la escenografía. Y el proceso es el mismo, primero a lápiz se boceta el fondo, después la plumilla o se pueden usar los estilógrafos, los más comunes son Steadlers Mars. Es recomendable contar con el estuche con los puntos completos ya que se usarán distintos grosores de línea. Contiene 9 estilógrafos: 0.1, 0.2, 0.3, 0.4, 0.5, 0.6, 0.8, 1.0 y 1.2 mm. Y viene con adaptadores y botella de tinta modelo 745 R-9.

5.8. FONDOS O ESCENOGRAFÍAS.

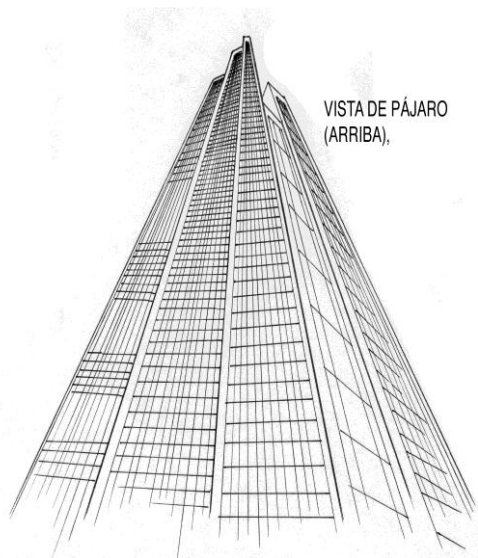
La perspectiva es fundamental para dibujar con precisión los personajes y su entorno y conseguir las proporciones adecuadas entre ambos. Dibujar rascacielos desde diferentes puntos de vista sirve para crear entornos impactantes.

Dibujar bien las perspectivas requiere tiempo y práctica, pero después se tendrá la satisfacción de comprobar la calidad del trabajo, siempre una buena escenografía será indispensable pues la ambientación transporta al lector a la ciudad, al campo o a la oficina, no importa a donde. Lo que cuenta es que debe ser una perfecta replica gráfica del lugar.

La perspectiva de tres puntos utiliza tres puntos de fuga. Así se consiguen escenas impactantes, el entorno perfecto para los



personajes de acción. Se utiliza la vista de pájaro (vista desde arriba) Uno de los puntos de fuga se sitúa en la parte inferior del edificio o casa que se va a trazar. En la parte superior, convergen las líneas de los tejados y hay otro punto de fuga a cada lado del dibujo. Estos puntos se encuentran fuera de los límites del dibujo y se conocen como puntos “arbitrarios”.



El otro estilo de proyección es el ángulo contrapicado (vista de abajo hacia arriba) Existen tres puntos de fuga posibles: uno a cada lado de la base del edificio y otro en la parte superior. Se llevan las líneas hasta el punto superior del punto de fuga.⁸⁵

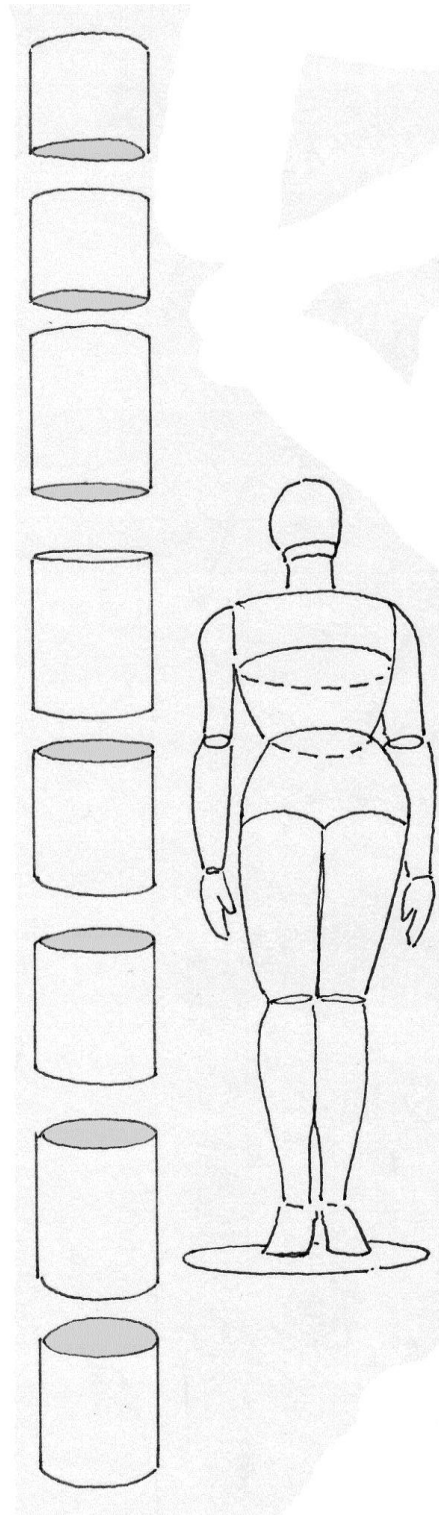
También se utiliza estos tipos de perspectivas;

La primera: a nivel del ojo, las líneas convergen de los lados de la figura y van hacia abajo desde los bordes superiores y hacia arriba desde los bordes inferiores, para encontrarse y desaparecer en los puntos imaginarios del horizonte (o en el nivel del ojo) llamados puntos de fuga.

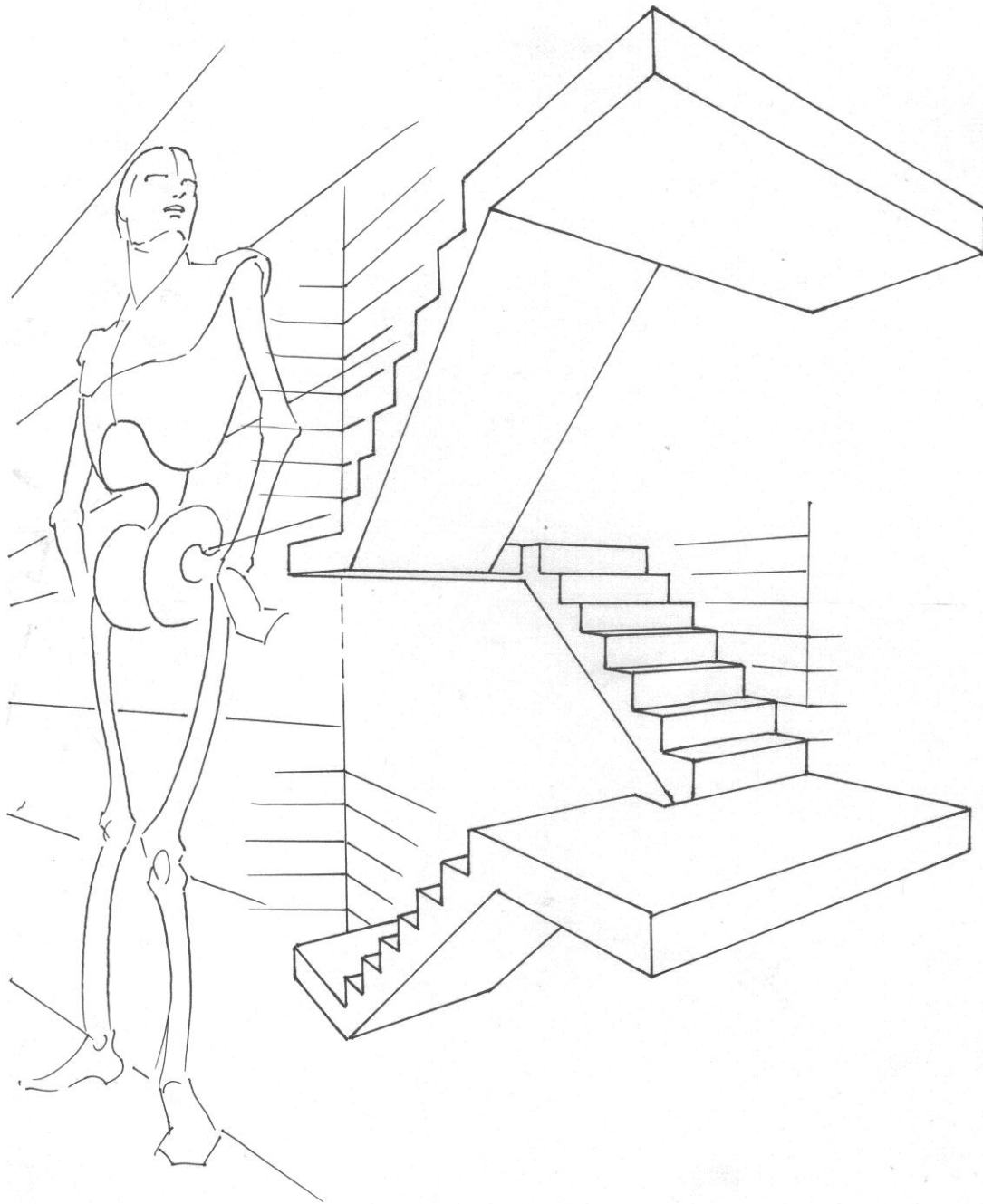
La segunda: Cuando la figura está por debajo del nivel del ojo, todas las líneas convergentes van hacia arriba a sus respectivos puntos de fuga.

⁸⁵ Lee Towsed, *Dibuja Comics de Acción*, Editorial Parramón. Barcelona, España, 2009. p. 18.

Y la tercera: Cuando la figura está por encima del nivel del ojo, todas las líneas convergentes van hacia abajo a sus respectivos puntos de fuga.⁸⁶



⁸⁶ Rudy de Reyna, *El Dibujo Realista*, Ediciones CEAC, Perú, julio 1990. P. 45.



Siempre una buena escenografía será indispensable pues la ambientación transporta al lector a la ciudad, al campo o a la oficina, no importa a donde. Lo que cuenta es que debe ser una perfecta replica gráfica del lugar.

Para poder hacer buenos fondos se necesita saber de perspectiva, trazar un buen punto de fuga y justificar cada línea. Pues la figura puede requerir un ángulo de contra picada y si la perspectiva no está bien trazada puede parecer que el dibujo

se vea volando, fuera de lugar o de profundidad. Se debe colocar el fondo a una distancia natural, nunca pegado a la figura, los muebles deben tener la proporción adecuada respecto a la figura, los autos deben ser proporcionados a los personajes, las casas en la calle o los edificios deben ser tamaño real en proporción al cuerpo humano.

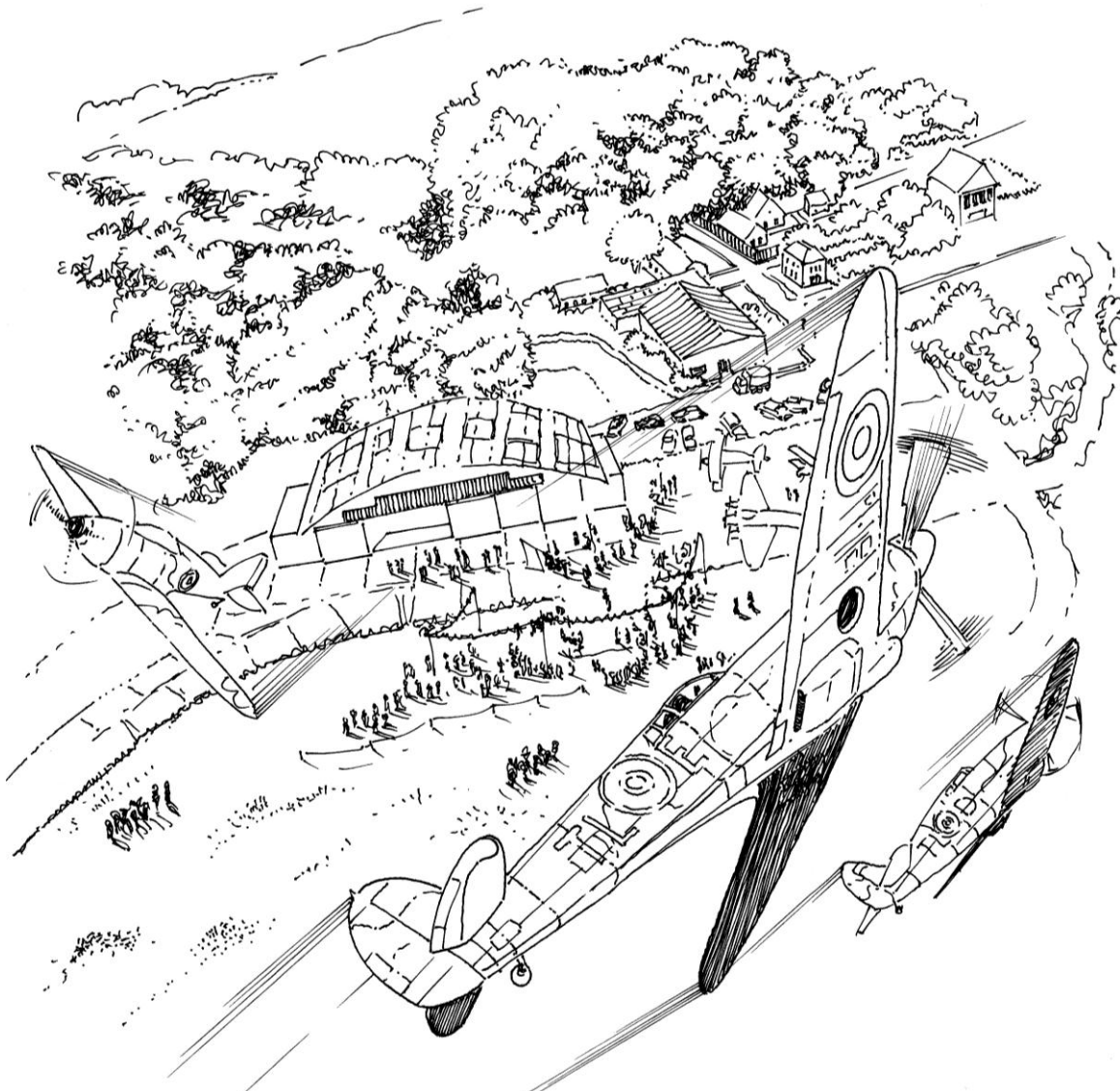
Siempre el punto de referencia serán las personas que se dibujan. Si el fondo no se traza bien en el proceso de bocetaje,

con la tinta jamás se podrá corregir. No así la figura humana, pues aunque el trazo previo tenga algunos errores el dibujante experto podrá corregir deficiencias incluso con el trazado de la plumilla.

El fondo es tan importante que debe equilibrar el dibujo. Nunca una buena profundidad o proporción eliminará la figura, siempre será el segundo plano. A no ser que el fondo deba predominar y la figura pasará a segundo plano, esto ocurre cuando en el argumento pide lucir paisajes o escenas especiales como una ciudad en la noche, una avenida transitada o el mar embravecido meciendo un barco en altamar. Y aun así el fondo deberá ser bien documentado con los detalles necesarios para dar el máximo realismo. Puede ocurrir que en una novela de época se pidan

detalles especiales como carruajes, calles propias del lugar y vestimenta apropiada. Y por no detallar esos aspectos parecerá que la novela se desarrolla en otra época y lugar diferentes a lo descrito en los diálogos y argumento. Es muy importante tener un buen fondista o saber hacer buenos fondos.

Se requiere la documentación necesaria para detallar y crear un ambiente natural y creíble, no locaciones fuera de lugar. Una vez definido el fondo se utilizan los estilógrafos o plumilla junto con las escuadras para entintar el trabajo trazado, un buen manejo de las escuadras facilitará el avance y evitará muchas manchas y accidentes, que pueden hacer que el dibujante *dé gritos de cólera*, pero eso no impedirá que repita el proceso andado.



Terminado el limpio trazo del fondo se continúa con el pincel, para destacar las luces y sombras, estas son muy importantes para dar el toque final y elegante para todo buen fondo.

Cuando se tenga la figura y fondo delineados con la plumilla y trabajados con el pincel se prosigue a borrar el lápiz, ese trazo previo que sirvió de guía y surgió de la imaginación del artista.

Es necesario que desaparezca para dejar limpio el cartón. Y como toque final se usará un pincel fino cargado con Vinci blanco, para limpiar imperfecciones que hubieran surgido cuando el cartón se grafeo y se eliminarán esos excedentes de tinta que no deben publicarse, para dejar el cartón tan limpio que debe parecer que nunca fue tocado.

5.9. OTRAS HERRAMIENTAS DE TRABAJO.

Por experiencia lo barato sale caro, y el material de dibujo lo es. Y no se puede escatimar en un lápiz o una goma de baja calidad o cualquier artículo pues puede echar a perder el trabajo y eso es muy lamentable.

Los artículos más básicos para trabajar en la ilustración de *El Libro Semanal* son los siguientes, aunque no todos los dibujantes usan lo mismo, si es lo más común.

Lápices: duros (H) y blandos (B) se pueden clasificar según su dureza, desde el más duro 8H, pasando por 7H, 6H, 5H, 4H, 3H, 2H, 1H, HB, 1B, 2B, 3B, 4B, 5B, 6B, 7B, hasta 8B, el más blando.

En el centro tenemos el HB que es lo más común cuando se pide un lápiz "a secas". Los lápices duros se utilizan para perfilar o calcar, ya que hacen un trazo más nítido y fino, y son muy limpios.

Los blandos se acercan más al carboncillo, son muy suaves al dibujar y se logran unos negros muy intensos. Se utilizan más para bocetar.

Portaminas se pueden usar como lápiz. Básicamente es un lápiz recargable. Las minas normales son 0,5 HB. HB hace referencia a la dureza de la mina y 0,5 (mm) al grosor.

Lápiz azul se utiliza mucho en dibujos animados, y algunos dibujantes lo usa para abocetar.

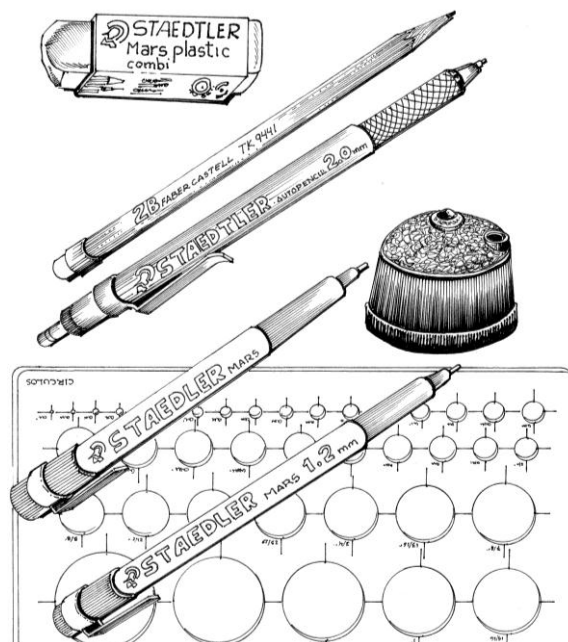
La ventaja que tiene el azul es que no registra al escanearse y por tanto no hay que borrarlo.

Escuadras, las más comunes son la de 60°, 30° y 45° se

requieren con bisel, para evitar accidentes sobre el cartón. Es necesario tener varios tamaños, pues siempre serán necesarias.

Se usan para hacer líneas rectas paralelas y perpendiculares. Del buen manejo de ellas depende el resultado de los fondos (escenografías).

Reglas transparentes, flexible y de unos 15, 30 y 50 cm. estarían bien, pues se usan para líneas cortas o muy largas, pero hay que tener varias, es indispensable. No se podría usar una escuadra grande para trazar algo pequeño sería incómodo y podría haber accidentes.



Plantillas decírculos, de varios tamaños, permite trazar circunferencias perfectas con facilidad.

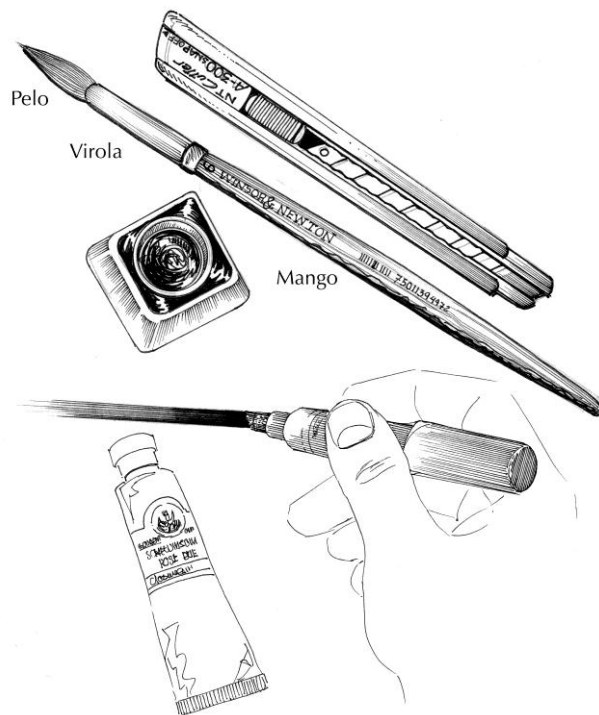
Plantillas con elipses, teniendo unas 3 o 4 reglas de diferentes aberturas es mejor. Son muy útiles pues para los que no tienen buen pulso, se pueden apoyar en esta herramienta, no ocupan mucho espacio y son fáciles de lavar (de los excesos de tinta).

Reglas de curvas vienen en paquetes de tres. Grande, mediana, pequeña. Su funcionamiento es muy simple. Primero se hace la línea a mano, y luego se busca la parte de la regla que mejor se amolda al trazo. Es común entintar la línea por partes.

Cúter básicamente es una cuchilla con mango, es una herramienta muy versátil. Se puede usar para cortar una goma y hacer una textura de follaje o para raspar la tinta y dar efecto de lluvia o para cortar el papel Fashion y cubrir un accidente o para sacar punta al lápiz o limpiar la plumilla, etc. Todo dibujante tiene un cúter a la mano. Si no se tiene experiencia para usarse puede ser muy dolorosa la experiencia (y hasta sanguinaria), se debe manejar con mucho cuidado.

Tempera color blanco, para corregir errores. Lo bueno que tiene la ténpera (o *guache*, pronunciado *guash*) se usa agua para diluirla ya sea más líquida o más espesa; si se diluye bastante se puede usar con el pincel para hacer líneas ¡y hasta con la plumilla! La marca Vinci o Pelikan serían lo más barato y para una emergencia las dos están muy bien.

Corrector líquido, existen diferentes marcas, con pincel o punta, base de agua o aceite, baratos y caros. Aquí lo más importante es que en la papelería de la esquina lo consigues, sin ir a una casa de arte y material, la técnica para usarse es sencilla.



Restirador, es indispensable para los dibujantes, pasan muchas horas trabajando, y así como los futbolistas tienen esguinces, digamos que el desgaste de los ilustradores son los problemas de espalda y de muñeca. Trabajar en mesas normales (horizontales) provoca estar agachado y forzar la espalda. Cuando alguien se hace profesional, o incluso antes, debe conseguir lo más pronto posible un restirador. Existen muy económicos, pero pueden ser muy frágiles. Siempre que el dibujante está trabajando tendrá visitas inesperadas o esperadas, el punto es que siempre llegan y se quedan viendo fascinados como trabaja el artista y lo más lamentable es cuando se recargan. Si el restirador es firme y seguro no habrá problemas, pero si es endeble habrá un severo accidente.

Banco cómodo para regular diversas alturas y ángulos de respaldo sería lo ideal. Si no es posible se recomienda una silla cómoda lo más cómoda para pasar muchas horas sentado en ella.

Mesa de luz, sirve para calcar. Hay dibujantes que calcan el boceto para

pasarlo a limpio. O calcan el trazo de lápiz para entintarlo. También se puede usar el cristal de la ventana, mucho más incómodo pero mucho más barato.

Computadora, ofrece inmensas posibilidades, incluso a su nivel más básico. Versiones alternativas de un dibujo ya acabado (o no), documentación, contactos con otros profesionales, envíos de trabajos por email, por citar sólo unas pocas ventajas para el dibujante. El precio varía y depende de la capacidad de adquisición de cada persona.

¿Mac o PC? ¿De escritorio o Lap top? Las diferencias entre **Mac** y **PC** cada vez lo son menos. Windows y el software para PC en general han ido copiando todos los desarrollos de Mac. Además, los discos duros son cada vez más potentes, y ya casi cualquiera de ellos normalmente, cumple lo suficiente para las necesidades básicas de almacenaje de documentación. Mac está fabricado para diseño 100%, es como el Rolls Royce de los autos, es un lujo y presenta menos problemas con virus y desconfiguraciones, pero, es una elección personal.

¿De escritorio o Lap top? Depende del bolsillo y sobre todo del espacio que se tenga en el estudio, casa o donde se trabaje, esto es muy importante, porque no sólo es la computadora, sigue una impresora, un escáner y tantas cosas que requerirán mucho espacio, por eso se debe comprar en función al lugar.

Escáner permite captura la imagen y la envía al disco duro de la computadora. Existen con una resolución muy baja o de alta calidad, es opcional. Para dibujos en blanco y negro uno básico sirve perfectamente.

Impresora, es necesaria para

imprimir documentación. A pesar de que los cartuchos de tinta de color son muy caros. Es práctica, y si se tiene un buen archivo fotográfico en la memoria de la computadora se puede imprimir a cualquier hora y listo a utilizarse como referencia.

Conexión Internet hoy en día es necesaria, aunque con tanto Café Internet en la colonia no es indispensable tenerlo en casa. Pero es muy útil si se desea ver algún detalle de inmediato. Consultar una imagen o aclarar una duda de la moda de 1950 por ejemplo. Esto puede ayudar mucho y sin perder tiempo. Si se conocen las páginas correctas se puede evitar el almacenaje de miles de documentos en libreros y estantes. Un libro o revista como documentación siempre valdrá oro. Pero el Internet es una magnífica herramienta de trabajo.



CAPITULO 6



HISTORIETA DE POSADA, SU INOLVIDABLE PERSONAJE DE COMIC:
"EL INGENUO "DON CHEPITO", RECIBE CASTIGO
"POR AMAR A UNA MUJER CASADO".

HISTORIA DE LA HISTORIETA

En 1959 sólo aparece el término *filacterias*: "Banderola de inscripción que se encuentra en los monumentos de la Edad Media y del Renacimiento".

La Reforma de 1968 reconoce la existencia de la historieta (En el original francés se usan las iniciales BD – Bande Dessinée- que se traduce como historieta). Historia narrada con dibujos, y la *filacteria* se convierte en *banderola utilizada por los artistas de la Edad Media para inscribir en ella las palabras que pronunciaban los personajes de la escena representada en el cuadro, el vitral, etc.* Apenas en 1981 se impusieron realmente las historietas (bandedessinée) en el Petit Larousse ilustré con la incorporación del término inglés comics – revista de historietas- que utilizaban ya corrientemente los aficionados a éste género de revistas norteamericanas.⁸⁷

La palabra filacteria viene del griego filatein (proteger) que significa en su origen: *pedazo de piel o pergamino que los judíos llevaban en el brazo izquierdo, con algunos pasajes de la Escritura, también significa cinta con inscripciones o leyendas, que suele ponerse en pinturas o esculturas.* El Padre de la historieta, el suizo Rodolphe Topffer, por su parte, la había calificado como “literatura en estampas”.

Si queremos proponer una definición, habríamos de buscar los componentes de una historieta considerando su evolución, no pertenece a un género determinado, puesto que recurre a dos categorías de Artes: literarias y visuales, (La comunicación gráfica). Que son el dibujante y el escritor, a la vez que depende de las artes plásticas y de la

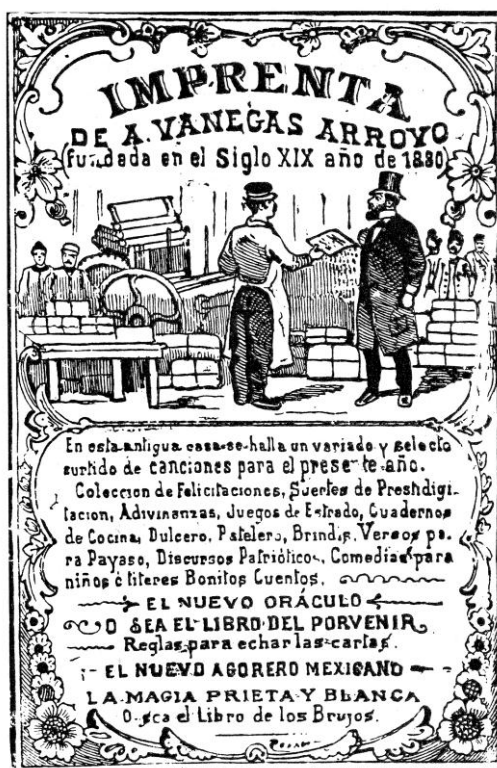
literatura. No siempre es necesario el texto para comprender el hilo narrativo: un relato puesto en imágenes sobre una sola lámina (cada hoja dibujada) puede muy bien no necesitar comentario. Se trata de una sucesión de dibujos yuxtapuestos destinados a traducir un relato, un pensamiento, un mensaje; su propósito no es ya sólo el de divertir al lector, sino en ocasiones el de transmitir por medio de la expresión gráfica, lo que no siempre logra expresar la abstracción de la literatura.

Algunos consideran, sin razón, que la historieta sirve de sustituto a quienes no

gustan de leer *verdaderos* libros. Hasta el cine, a través de los directores Orson Wells, Federico Felini, Alain Resnais y George Lucas, reconocen su deuda con la historieta por lo que se refiere a los conceptos y a las técnicas cinematográficas: montaje, toma angular, plano general, acercamiento, storyboard, etc.⁸⁸

6.1 HISTORIETA POPULAR MEXICANA.

Nuestra historieta no viste, no da prestigio cultural, no adorna salas de bibliotecas. Es un producto efímero, desechable. Se lleva en el bolsillo trasero del pantalón o en la bolsa del mandado. Se lee en el camión o en el metro. Se manosea y se tira. Se vende. Se alquila. Sin embargo para tres generaciones de mexicanos, los monitos han sido el ABC y cartilla de lectura, lecciones de historia y fuente de educación “*sentimental*”, acceso al mundo exótico y materia prima de los sueños, satisfacción vicaria de frustraciones económicas, sociales y sexuales. La historieta ha creado



⁸⁷AnnieBaronCarvais, *La Historieta*, Fondo de Cultura Económica, México 1985, p. 9.

⁸⁸Idem, p.13.

mitos y consagrado ídolos y ha ratificado nuestro machismo.

La historieta mexicana nace en las postrimerías del siglo XIX, con el surgimiento de la prensa moderna, pero sus fuentes son tan remotas como las de la literatura y la imaginación popular. Nuestra historieta es, como la de otros países, un fenómeno del siglo XX, sin embargo sus rasgos nacionales están determinados por las fuentes de las que abrevia.

En la Colonia, la Ilustración es más seducción o espanto que crónica. Si apenas documenta la vida terrena de la sociedad colonial, los grabados están poblados, en cambio, de ejemplos y castigos; amenazas de fuego eterno y promesas de paz celestial. Su inspiración es religiosa y medieval. Quizá por ello las primeras imágenes de la cultura popular nacen del mestizaje entre el horror ante lo inexplicable y la moraleja edificante. El ingrediente humorístico que se agrega más tarde a esta estampería significa una profunda liberación. Entonces el mexicano se ríe de la muerte, goza con las representaciones impresas de crímenes, enanos, calaveras y demás deformidades morales y físicas. No es extraño que Francisco Díaz de León encuentre los primeros indicios de cierto nacionalismo gráfico en las ilustraciones que Francisco Agüeros realiza, en 1792, para la portentosa vida de la muerte, de fray Joaquín Bolaños. La obra de Agüeros y Bolaños despoja a la muerte de su carácter fatídico y solemne y la vuelve simple calaca, jocosa y picaresca, y por ello la Santa Inquisición la prohibirá por años.⁸⁹

Mientras que la litografía mexicana de vocación artística y regeneradora hace el retrato ideal de una sociedad en construcción, sin poder ni querer

⁸⁹ Juan Manuel Aurrecochea, *Puros cuentos I, La Historieta Mexicana en México 1874-1934*. Consejo Nacional para las Artes y Museo Nacional de Culturas Populares, Editorial Grijalbo, México 1988. p. 9.

despojarse de una vida pintoresca y retórica de lo nacional, los talleres de artes gráficas surgen en todo el país y la demanda popular de publicaciones menos pretenciosas se generaliza. Cromos, almanaques, calendarios, juegos, corridos, instrucciones para escribir cartas amorosos, cancioneros, gacetas, estampas, catecismos, cuentos infantiles, folletines, programas de circo, libretos de obras teatrales, hojas sensacionalistas de insólitos sucesos, horripilantes y crímenes sangrientos, se vuelve hábito y cotidiana necesidad popular.

Sin afanes ideológicos o académicos, surge la figura del editor popular que encuentra su expresión más acabada en la persona de Antonio Vanegas Arrollo. Despreciado por la élite de su época el taller de Vanegas Arrollo -escribe Antonio Rodríguez-, es considerado la máxima expresión de lo plebeyo. Del taller destaca la gigantesca figura del grabador José Guadalupe Posada.

Los juegos de la oca y la Lotería llegan a nuestro país por los hermanos Maucci, establecidos en la calle El Relox. Con sede en Barcelona exportan a Hispanoamérica las Aleluyas de Maucci, que son narraciones en forma de historieta, con secuencias de grabados y textos en rima, aventuras picarescas y galantes, sucesos políticos, crímenes famosos, etc.

De la misma manera que la historieta mexicana abrevia en la tradición, el folclor popular se alimenta del comic. Los temas, personajes e imágenes consagrados por los *monitos* se hacen presentes en la plástica de los pintores populares y las leyendas se pregonan la tradición oral: en Tepoztlán, Morelos, se cuenta que, por las noches, *El caballo del diablo* protagonista de una famosa historieta de los años setentas recorre la serranía asustando a sus pobladores.

En 1896 Rafael Reyes Spíndola publica, con patrocinio de Porfirio Díaz, el primer número de un diario oficialista, que

pretende ser noticioso, informativo y popular. Fundador del periodismo industrial y moderno, que definirá el carácter de la prensa mexicana del siglo XX, su nombre: **El Imparcial**.⁹⁰

El lenguaje de la historieta comienza a aparecer en nuestro país como una variante de la caricatura política. Dos motivos esenciales se hallan implícitos en todo trabajo de humor. La deformación física de las personas, los animales o las cosas y la situación cómica.⁹¹

Existen tres tipos de caricatura: deformativa, caracterizante y simbolista. El caricaturista capta la expresión del caricaturizado y, a su vez, *se expresa a sí mismo* en la caricatura. Hay que poder decir: *Esta caricatura es Fulano; y la ha hecho Mengano*. Lo básico en una caricatura no está en tomar todos los rasgos externos de un personaje, sino *en tomarle a él por entero*. Las malas caricaturas exageran los rasgos de un personaje, pero el individuo en sí se les *escapa*.⁹²

Hasta donde sabemos las primeras sátiras políticas en forma de historieta aparecen en **El Ahuizote**, “semanario feroz, aunque de buenos instintos...” que se publica de 1874 a 1876, animado por

Vicente Riva Palacio, Mirafuentes y De la Sierra, como redactores y Trinidad J. Alamilla y José María Villasana, como dibujantes. **El Ahuizote** es una revista liberal, aunque antilerdista.

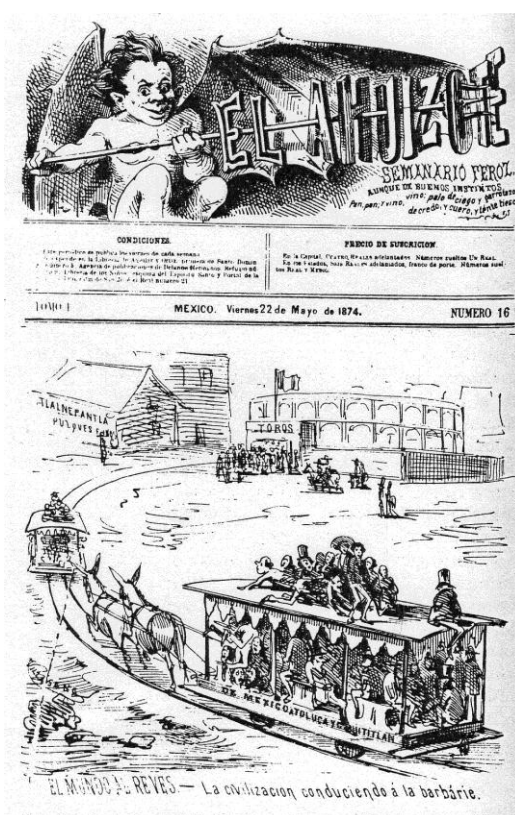
Villasana, joven dibujante que a los 24 años ya era poseedor de un estilo suelto y eficaz, desde sus primeros trabajos en **El Ahuizote**, procede a desdoblarse el chiste político. El artista demuestra un notable dominio sobre el lenguaje de la historieta. Al triunfo del Plan de Tuxtepec, **El Ahuizote** tiene Heredero. En 1885 aparece **El Hijo del Ahuizote**, dirigido,

editado y dibujado por Daniel Cabrera con la colaboración gráfica de Jesús Martínez Carreón y Santiago Hernández.

El Hijo del Ahuizote continúa la tradición de su padre: junto a la caricatura y el chiste político de un sólo cuadro, aparecen las planchas de viñetas múltiples y las historietas propiamente dichas. Algunos comics son extensos y se publican en números sucesivos. Tal es el caso de La mula gacha, que relata las desventuras de un par de equinos que

pierden su trabajo cuando los tranvías de tradición animal son desplazados por vehículos eléctricos.

A fines de los ochentas y en la última década del siglo XIX, la represión diezma a la prensa satírica. Sin embargo, algunas publicaciones perseveran en su anti porfirismo y en ellas sobrevive la historieta política. Tal es el caso de **El Colmillo Público** publicada e ilustrada por Martínez Carreón. En diciembre de 1903, este dibujante inicia una larga serie de historietas que se prolonga hasta abril de



⁹⁰ Idem, p. 46.

⁹¹ José Antonio, *El Dibujo de Humor*, Ediciones CEAC, Barcelona, España, Septiembre 1986. p. 29

⁹² Pastecca, *Dibujando Caricaturas*, Ediciones Cac, Perú. 1990. p. 11.

1904, titulada *Las Aventuras de un turista*. Es precursora, en historieta, de otra crónica de viajes que escribiría el periodista norteamericano John Kenneth Turner.

Rafael Reyes Spíndola, promotor de la prensa moderna mexicana, es también el introductor de la historieta blanca en las publicaciones periodísticas de nuestro país. Todo parece indicar que Joseph Pulitzer era el modelo personal que inspiraba a don cotidiano *TheWorld*, de tal manera que el primer diario estable y primer semanario poblano reciba el nombre de El Mundo. En 1896, *TheWorld*, inicia la tradición de publicar historietas en suplementos dominicales a color y Richard F. Outcault crea para Pulitzer el primer comic moderno: *TheYellowKid*. Spíndola tardará 15 años en imitar a Pulitzer, pues hasta 1911 *El Imparcial* empieza a publicar historietas modernas con globos y color en su suplemento dominical.

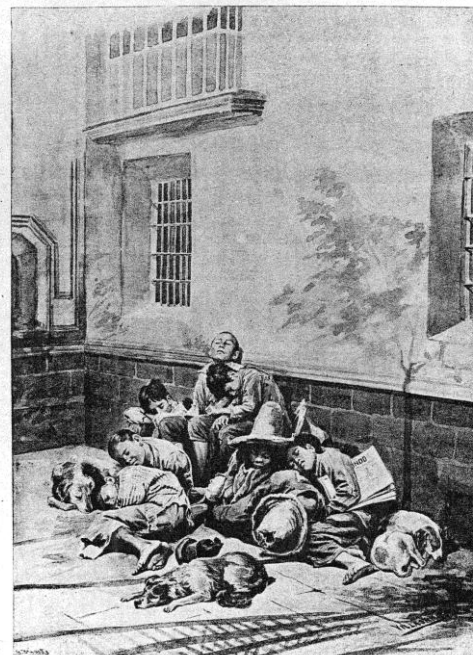
En 1906, José Clemente Orozco realiza *El chirrión palito*, una de las primeras historietas originales publicadas en *El Mundo Ilustrado*, pero será su compañero de la Academia de Bellas Artes, Rafael Lillo, quien comience a publicar sistemáticamente comics en el semanario de Reyes Spíndola. Rafael Lillo, de origen catalán, pero radicado en México, y estudiante de la Academia de San Carlos, joven dibujante dueño de un estilo pulcro y elegante.

Un auténtico revolucionario de la publicidad es Ernesto Pugibet, empresario francés radicado en México desde 1879 que representa a la *SocietéFinancierépourL`industria a Mexique*. Punta de lanza de las inversiones galas en el país.

El joven Juan Bautista Urrutia es contratado por Pugibet en 1899 y su colaboración con *El Buen Tono* se prolongará hasta 1928, año de la muerte del dibujante. **Juan Bautista Urrutia es el primer historietista profesional mexicano.** Antes muchos hicieron comics, pero nadie

EL MUNDO.

MEXICO, ENERO 10 DE 1897.



fue tan prolífico. El publicista de Pugibet se especializó en el comic y sus historietas se cuentan por centenares, Urrutia es guionista y dibujante, crea un formato, una gráfica y un estilo, absolutamente originales e inconfundibles.

Comicidad sin saña, fraternal. Antes que otra cosa Don Juan debe haber sido un





hombre bondadoso. Juan Bautista Urrutia tiene el compromiso de promover en cada historieta las virtudes de los cigarros y la cerveza de sus patrocinadores y a la vez contar algo graciosos. La imaginación de Urrutia es inagotable y el litógrafo pocas veces repite su temática, aborda el reflejo en la cotidianidad de grandes sucesos históricos. La galería de personajes se antoja inagotable, entre ellos: el espantoso “Pepe Camote” —que se hace guapo al fumar cigarros de *El Buen Tono*, es sólo un ejemplo.

Urrutia es, sin duda, un adelantado de la historieta mexicana, más no le corresponde el merito de haber introducido las series de personaje fijo, que ya Rafael Lillo, había inaugurado con *Las desventuras de Adonis*, en 1908, sin embargo en 1922, Urrutia se pone a la altura de los tiempos y crea el inefable “*Ranilla*”, que se convierte en personaje estable de las últimas series del litógrafo.

El éxito de “*Ranilla*” es tan grande que la serie, sin dejar de ser publicada, se autonomiza de los diarios y revistas donde había comenzado a publicarse y, a partir de 1923, las aventuras maravillosas de Ranilla, aparece en forma de cuadernillos independientes, adelantándose en casi una década a *Adelaido el conquistador*, la

historieta que abre el camino a los cuadernos, fascículos o revistas de *monitos*.⁹³

6.2 EL NACIMIENTO DE LA HISTORIETA MODERNA.

Los pioneros y adelantados de la historieta mexicana difundieron la mayor parte de sus obras en revistas políticas, humorísticas o familiares, pero no es hasta la segunda década de este siglo que los diarios mexicanos comienzan a publicar sistemáticamente tiras cómicas y suplementos dominicales con “*sección de Monitos*”. Al principio se trata de comics importados, pero después de la Revolución, algunos periódicos empiezan a sustituir los “servicios” por trabajos de autores locales. Nace así la historieta mexicana moderna, siguiendo un itinerario muy semejante al que recorriera el comic norteamericano un cuarto de siglo antes.

Durante los años veintes y la primera mitad de los treintas, el nuevo lenguaje arraiga y se nacionaliza. Aparecen las primeras series duraderas, y sus personajes, definidos y estables, cobran extraordinaria popularidad. La primera generación de moneros mexicanos, constituida por dibujantes que ya no coquetean marginalmente con el nuevo



Juan Manuel Aurrecochea, *Puros cuentos I, La Historieta Mexicana en México 1874-1934*. Consejo Nacional para las Artes y Museo Nacional de Culturas Populares, Editorial Grijalbo, México 1988. p. 181.



Conforme al modelo norteamericano el comic moderno debe ser producto industrial, mercancía dirigida a un público masivo concebido como simple receptor. Sacado al pueblo de las anónimas comunidades campesinas y las ocultas barriadas proletarias. El nuevo estado y la industria de los medios masivos, necesitan vitalmente, legitimidad popular y clientela masiva, y para ello deben tomar en serio el estado de ánimo de las mayorías nacionales. Así el pueblo bajo, que la Revolución sacó del anonimato, se transforma en invocaciones permanentes y destinatario privilegiado de políticas gubernamentales, en justificación del omnipresente nacionalismo y en portador y receptor de una flamante cultura popular, recién valorizada, que el Estado y los medios privados se proponen administrar. En esta emergente cultura popular está el origen y destino del comic mexicano moderno.

lenguaje, sino que lo practican de manera sistemática y profesional. Autores como Zenndejas, Pruneda, Arthenack, Audiffred, Tilghmann, Acosta, Neve o Edwards quedan definitivamente asociados a *Don Catarino y su apreciable familia*, *Adelaido el conquistador*, *El Sr. Pestaña*, *Chupamirto*, *Mamerto y sus conocencias*, *Chicharrín y el sargento pistolas*.

Las primeras historietas que aparecen en la prensa pos revolucionaria están concebidas para atraer lectores infantiles. En 1918, *El Universal* publica *El Cuento diario para niños*, historieta que adapta temas clásicos de la literatura infantil. Un año después en 1919, *El Demócrata* publica también una tira infantil diaria.

El comic mexicano moderno de los veinte, es, pues, una obra mimética, como lo fue la historieta humorística durante el porfiriato, aunque ahora el modelo ya no era predominantemente europeo sino norteamericano.

Pero diez años de insurgencia popular no han transcurrido en balde. Después de la Revolución el país es otro, y aunque el periodismo retome el camino marcado veinte años antes por empresarios como Spíndola el contexto ha cambiado. En los veinte hay un nuevo público consumidor con actitudes inéditas ante las opciones de diversión y esparcimiento, y el estado pos revolucionario está forjando también una nueva política cultural de corte nacionalista y popular.



Vida y milagro de Lorín, el perico detective, que aparece por primera vez en la segunda página del periódico, el domingo 30 de marzo de ese año.

El vehículo inicial y decisivo del comic mexicano de los años veintes es *El Heraldo de México*. Ahí se publica **el domingo 1º de enero de 1921, la primera historieta nacional realmente moderna: Don Catarino y su apreciable familia**, con dibujo de Salvador Pruneda y guión de Hipólito Zendejas. Pero no es la única tira cómica que aparece en sus páginas. Los esfuerzos de *El Heraldo* por mexicanizar la historieta continúan con la publicación de *Lipe* en *El Heraldo Ilustrado*.

El primer héroe memorable de nuestra historia pos revolucionaria será un inmigrante rural recién llegado a la capital: un charrito que abandona la tierra, la milpa y el caballo, para incorporarse a la vida urbana del Distrito Federal. Así, el más socorrido símbolo de la mexicanidad –el charro- hace su incursión en la historieta con el nombre de **Don Catarino**. Sus antecesores: **Adonis, Lorín, Lipe** habían sido efímeros, en cambio **Don Catarino** estará presente en la historieta mexicana, por más de un cuarto de siglo, desde 1921 hasta mediados de la década de los cincuentas.

6.3 CONCURSO LEGENDARIO.

La historia de la formación del equipo de historietistas de la Compañía Periodística Nacional, se inicia con la convocatoria a un concurso, que aparece publicada a toda plana en el pliego a color del suplemento dominical de *El Universal* el 16 de enero de 1927, en cuyo título se lee: **Aquí hay un camino abierto a todos** adelante: Entre las cláusulas de la convocatoria se señalan que aunque el tema es libre se dará preferencia a las historietas de asunto nacional. Con fecha límite el 7 de febrero del mismo año, sólo quedan, a partir de entonces, veintiún días para la realización de cinco episodios originales e inéditos de doce cuadros cada uno, como lo establecen las bases. La



ilustración que acompañaba la convocatoria era una historieta realizada por Hugo Tilghmann, quien a la postre resultara ganador con su **Mamerto y sus conciencias**. En ella se cuenta cómo un dibujante desempleado iluminado por San Diego Rivera participa en el concurso y lo gana, resolviendo así todos sus problemas.

El 1º de agosto de 1928, en la edición vespertina de *El Universal Gráfico*, aparece la tira de **Adelaido el conquistador** de Juan Arthenack. Nació en 1891, estudia en la Academia de San Carlos. Y a los 16 años Carlos Alcalde lo saca de un empleo de lavador de platos para llevarlo al taller de dibujo de *El Imparcial*, como su ayudante.

Las aventuras de **Adelaido el Conquistador** se publicaron todos los días en *El Universal Gráfico*, de 1929 a 1940, y sólo se interrumpen cuando Juan Arthenack muere víctima de septicemia, a la edad de 50 años.

El esplendor de los “moneros” nacionales en *El Universales* efímero y tras unos cuantos años de gloria las historietas mexicanas son desplazadas por los servicios importados. En la década de los cuarenta **Jim de la selva, Tarzán, Trucutú, El llanero solitario** y otros héroes de los comics norteamericanos le ganan definitivamente la batalla a los monitos locales. Cenizas de aquellos fuegos son dos tiras mexicanas que se siguen publicando

SECCION COMICA DE "EL UNIVERSAL"

AQUI HAY UN CAMINO ABIERTO A TODOS LOS DIBUJANTES Y ESCRITORES FESTIVOS

En estas páginas se colocan y publican los obras de los dibujantes que han sido premiados en el Concurso de los dibujantes y escritores festivos. Este concurso de obras se publica en las páginas de "El Universal" y "El Mundo" que se publica y se publica por día en un número de \$100.00 en adelante.

Esta es una oportunidad maravillosa para tener expuestas sus obras festivas para ser premiadas y para ser publicadas en las páginas de "El Universal" y "El Mundo" que se publica y se publica por día en un número de \$100.00 en adelante.

PRIMERA—El concurso de los dibujantes y escritores festivos se publica en las páginas de "El Universal" y "El Mundo" que se publica y se publica por día en un número de \$100.00 en adelante.

SEGUNDA—El concurso de los dibujantes y escritores festivos se publica en las páginas de "El Universal" y "El Mundo" que se publica y se publica por día en un número de \$100.00 en adelante.

TERCERA—El concurso de los dibujantes y escritores festivos se publica en las páginas de "El Universal" y "El Mundo" que se publica y se publica por día en un número de \$100.00 en adelante.

CUARTA—El concurso de los dibujantes y escritores festivos se publica en las páginas de "El Universal" y "El Mundo" que se publica y se publica por día en un número de \$100.00 en adelante.

QUINTA—El concurso de los dibujantes y escritores festivos se publica en las páginas de "El Universal" y "El Mundo" que se publica y se publica por día en un número de \$100.00 en adelante.

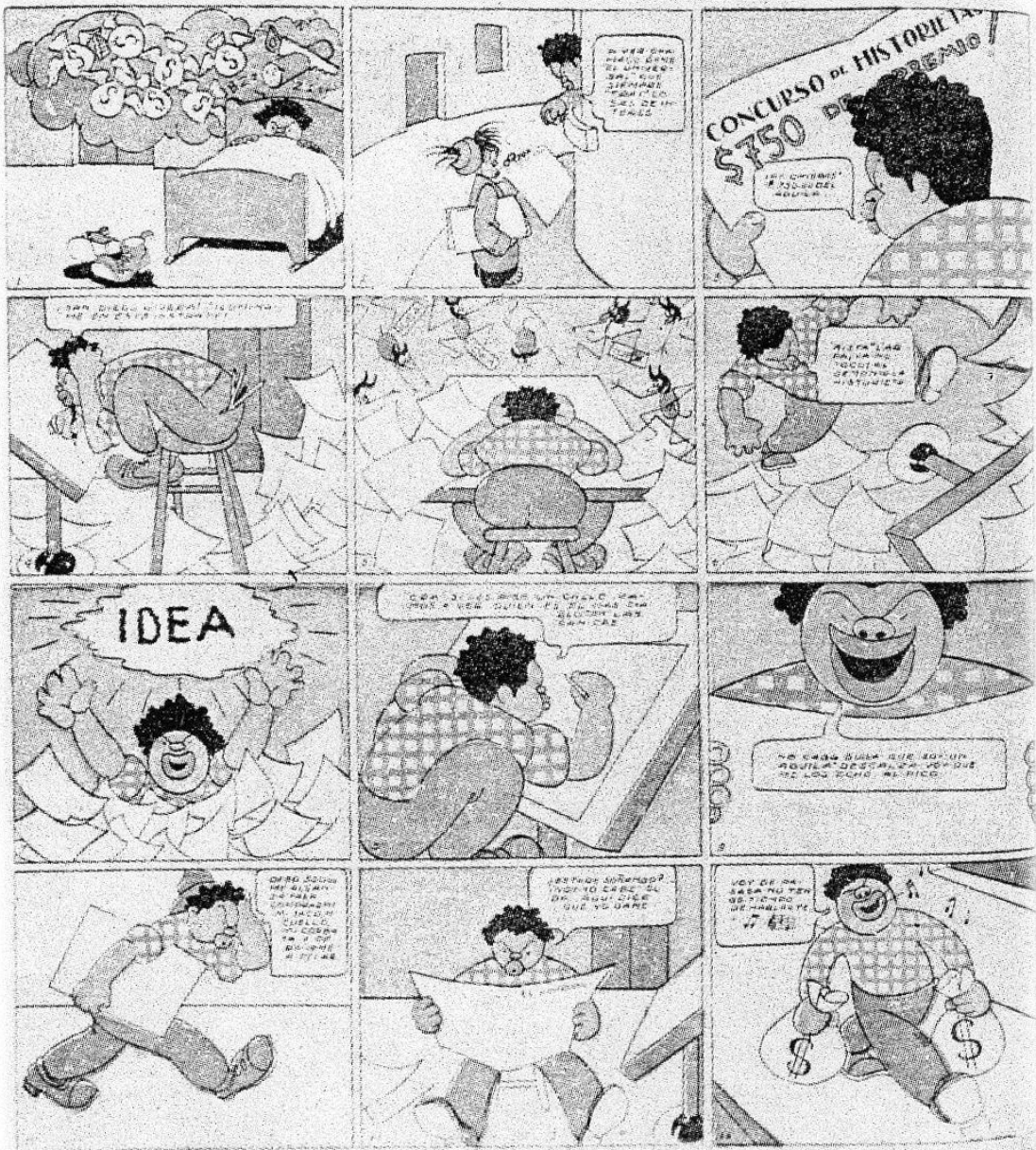
SEXTA—El concurso de los dibujantes y escritores festivos se publica en las páginas de "El Universal" y "El Mundo" que se publica y se publica por día en un número de \$100.00 en adelante.

SEPTIMA—El concurso de los dibujantes y escritores festivos se publica en las páginas de "El Universal" y "El Mundo" que se publica y se publica por día en un número de \$100.00 en adelante.

OCTAVA—El concurso de los dibujantes y escritores festivos se publica en las páginas de "El Universal" y "El Mundo" que se publica y se publica por día en un número de \$100.00 en adelante.

NOVENA—El concurso de los dibujantes y escritores festivos se publica en las páginas de "El Universal" y "El Mundo" que se publica y se publica por día en un número de \$100.00 en adelante.

DIEZ—El concurso de los dibujantes y escritores festivos se publica en las páginas de "El Universal" y "El Mundo" que se publica y se publica por día en un número de \$100.00 en adelante.



A partir de un concurso convocado por *El Universal*, en enero de 1927, se forma el memorable equipo de historietistas de la empresa periodística. Las planchas que ilustran las convocatorias las realiza Hugo Tilghmann, quien a la postre resultará ganador del certamen.

en las páginas interiores de esta edición: **Mamerto y sus conocencias** que desaparece a mediados de los años cuarentas y **Chupamirto** que permanece hasta el inicio de la década de los cincuentas.

Todavía en 1946, Hipólito Zendejas y Hugo Tilghmann publican una historieta en **El Universal: Tito y Chita**, que aparece en el *Magazine para todos* impresa en una sola tinta.

El “Chango” Cabral fue ante todo, ilustrador, caricaturista, cronista gráfico y cartonista editorial, y su obra como historietista es esporádico, no obstante dura cuatro décadas su influencia en la gráfica periodística mexicana.



Nació en Huatusco de Chicuella, Veracruz, en 1890 el “Chango” Cabral es pensionado por el gobernador Dehesa para que estudie pintura en la Academia de San Carlos, donde ingresa en 1907. Una rala mensualidad de 25 pesos lo obliga desde temprano a comercializar su talento gráfico en pequeñas revistas satíricas como *La tarántula* de Fortunato Herrerías y Pablo Prida. Más tarde publica chistes y algunas historietas en **El Alacrán**, y **El Herald de México**.

En 1929, asociado con Manuel Horta, director de **Jueves de Excelsior**, publica la revista **Fantoche**, retomando la línea del humorismo apolítico practicada antes de la Revolución por semanarios como **la Risa y Cómic**. **Fantoche** aparece durante tres años y ahí se publican tanto historietas de

Cabral como de otros dibujantes aún no consagrados, como Cadena M. y Guerrero Edwards. Cabral colabora en **Revista de Revistas y Jueves de Excelsior** durante 17 años, pero en 1936, cuando Ignacio Herrerías funda el diario **Novedades** y recluta a muchos de los colaboradores de **Excelsior**, el dibujante se incorpora al nuevo periódico, donde hará cartón editorial hasta su muerte en 1968.⁹⁴

La lectura masiva de *cómics* se inicia simbólicamente en 1934 con la aparición de **Paquín**. La proliferación de las revistas de historietas, durante la segunda mitad de la década, constituyen el despegue y la pasión por los *monitos* toma altura y se estabiliza durante los cuarentas. Varias publicaciones se hacen cotidianas y los tirajes crecen desmesuradamente y el consumo de *pepines* se transforma en *vicio* nacional. En México el *comic* ha tenido siempre un público adulto, aunque por mucho los editores lo arrinconaron en las secciones infantiles. En sus orígenes las revistas de *monitos* arrastran también estos prejuicios, del que dan fe los nombres de las primeras y más famosas. **Paquín, Paquito, Pepín y Chamaco**. **Pepín** a mediados de los treinta se titulaba **El chico más famoso del mundo**, a mediados de los cuarentas se ha transformado en **Diario de novelas gráficas para adultos**.



Los pepines nacen grandes y después se achican: aunque al principio adoptan el formato medio tabloide de sus semejantes norteamericanos, pronto la mayoría es reducida a un cuarto, transformándose en revistas de bolsillo; literatura portátil para

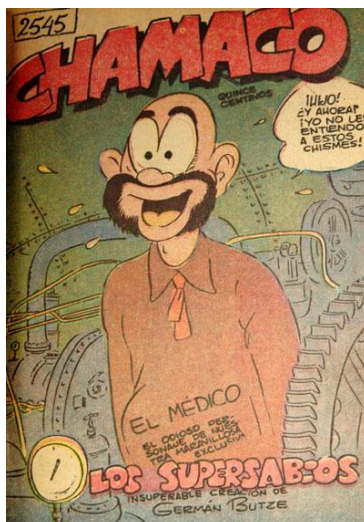
⁹⁴Ibid., p. 268.

alfabetizados supera, por primera vez, al de analfabetos. El mayor porcentaje de iletrados corresponde a personas de edad avanzada, mientras que la mayoría de los menores de 25 años han aprendido o están aprendiendo a leer y escribir.

En el antiguo régimen la lectura era sólo para la clase privilegiada y en el poder, muy poco para la clase media, los nacidos durante o después de la revolución sólo tenían acceso a dos o tres años de educación primaria y eso era mucho. Para la quinta década del siglo también los jóvenes obreros y bastantes campesinos modestos habían sido alfabetizados y por primera vez leer y escribir son habilidades masivas populares. ¿Qué leerán estos millones de neoalfabetas? Para los años cuarentas la respuesta es clara y contundente: el pueblo recién alfabetizado lee *pepines* o no lee nada.

Un emigrado español experto en mercadotecnia, un coronel revolucionario de pocas batallas y muchos negocios y un periodista deportivo con pretensiones editoriales, son los hombres que nos dieron historieta. Los tres *comics* de mayor éxito comercial en los años treinta y cuarenta son hijos de estos editores: el retoño de Francisco Sayrols fue bautizado *Paquín*. (Editorial Sayrols 1934-1947), el del Coronel José García Valseca, *Pepín*. (Editorial Juventud, luego Panamericana 1936-1958), y el de Ignacio Herrerías no se llamó *Nacho* pero sí *Chamaco*. (Publicaciones Herrerías 1936-1957).⁹⁶

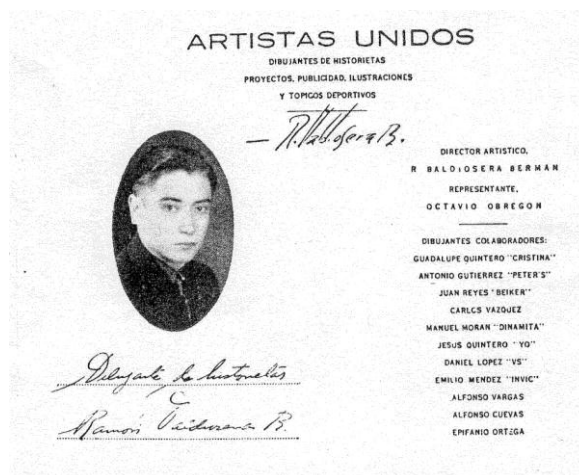
Mujeres y Deportes es el punto de partida de *Publicaciones Herrerías*, pero la nueva empresa no diversifica sus ediciones sino hasta tres años después cuando el



suplemento noticioso de la revista, titulado *Novedades*, se independiza como semanario. En 1937 *Novedades* se hace diario y como todos los diarios nacionales incluye una sección de historietas, en la que predominan los servicios. El nuevo diario publica una edición dominical vespertina, llamada *Novedades Taurino*, que aparece después de la corrida. En septiembre de 1936 Ignacio Herrerías lo transforma en una revista de monitos independiente.⁹⁷

Fue tan grande el éxito de *Chamaco Chico*, que también la competencia adopta el mismo formato y los *paquines*, *paquitos* y *pepines* se desdoblan en una versión grande y otra pequeña. A las innovaciones en el tamaño siguen los cambios en la periodicidad. Y también ahí Herrerías abre brecha. Durante 1938 Herrerías acelera el ritmo de aparición de sus revistas y a principios de 1939 *Chamaco Chico* se hace cotidiano. García Valseca y Saylor le pisan los talones.⁹⁸

Tan cerca lo sigue el Coronel. Que una semana después de que *Chamaco* se transformara en diario, también *Pepín* adopta es periodicidad.



⁹⁷ Ibidem, p 71.

⁹⁸ Ibid., p 75.

⁹⁶ Idem, p.43

Ramón Valdiosera, Berman dibujante y guionista, que a principios de los cuarenta fue director artístico de **Chamaco Chico**, proporciona datos: “Teníamos un tiraje de 600 mil y llegamos a subir a 750 mil. Si contamos con que lo leían el chamaco y su hermana, pues mínimo teníamos un público de millón y medio de lectores”. **Publicaciones Herrerías** se permite extraer, sólo por concepto de **Chamaco Chico**, alrededor de dos millones de pesos mensuales de los exhaustos bolsillos de los mexicanos.



Ramón Valdiosera, dibujante y guionista.

En marzo de 1994 estalla una huelga en el personal sindicalizado de **Novedades**, y el 3 de Abril, Ignacio Herrerías acude a una cita en el Departamento del Distrito Federal y mientras hace antesala, un hombre le dispara tres tiros por la espalda y lo asesina. Florencio Zamarripa es el autor de semejante vileza.⁹⁹

Después del asesinato, la gerente la joven viuda Vesta Montoya, que había sido tesorera de la empresa, pero meses después ésta renuncia y nombra en su lugar a Gonzalo Herrerías, anterior presidente de la editorial. A mediados de 1946 la señora Montoya asume nuevamente la gerencia, aunque por poco tiempo pues a fines del año Jorge Pasquel ocupa el puesto y los Herrería abandonan definitivamente la administración. Entre tanto las acciones han cambiado de manos y la familia O’Farril se ha adueñado del periódico, lo que se concreta, un año después, cuando Pasquel renuncia y Rómulo O’Farril Silva ocupa la gerencia general.

⁹⁹Ibid.. p 80.

Con la muerte de Herrerías se inicia también la decadencia de los **Chamacos**. El director de las publicaciones, Martínez Estrada no puede suplir la inexperiencia comercial de los sucesivos gerentes y la competencia hace su agosto. Desde 1944 se desata un éxodo; los mejores dibujantes se pasan a la revista de García Valseca y **Chamaco** comienza a perder lectores.¹⁰⁰

El sustituto de Martínez Estrada no puede con el paquete y en 1956, cuando Laura Bolaños (**Abril**) ocupa la dirección de la revista, la única decisión posible es renovarse o morir.

Chamaco ha muerto, viva **El Libro Semanal**. El fin del comic creado por Herrerías, y su sustitución por historietas románticas, publicada en tomos, inauguran una nueva etapa en el curso de las historietas. Pero esto sucedería durante los años cincuentas y en tiempos de los O’Farril.



Y de éste tema se hablará en el siguiente capítulo. Quién mejor para narrarlo sino la misma Laura Bolaños, mejor conocida como **Abril**, creadora de **El Libro Semanal**.

¹⁰⁰Ibid., p 81.

CAPITULO 7



HISTORIETA/ LIBRO SEMANAL

*(Entrevista a Laura Bolaños Cadena, "Abril" Creadora de **El Libro Semanal** y Rafael Márquez Torres, Director editorial y creador de **El Libro Vaquero**, **Libro Policiaco**, **Libro Rojo**)*



Juan Manuel Aurrecochea (Dibujante, editor de historietas y fotonovelas de inmenso éxito; además de actor y guionista, nació en Teocaltiche, Jalisco en 1917.) escribió: En México, las historietas han sido escuela, silabario y cartilla de lectura; fuente de educación sentimental, ventana al mundo, materia prima de sueños; han saciado la sed de narrativa de millones de personas; han creado mitos y consagrado ídolos; han fijado y dado esplendor al habla popular. En sus viñetas y globos se hallan invaluable pistas para comprender la sensibilidad del México del Siglo XX.¹⁰¹

Como ya se ha indicado, todo medio masivo de comunicación lleva implícito un mensaje que puede ser de cualquier índole; pues busca cumplir un objetivo, ya sea para beneficio colectivo o particular de algunos individuos. La historieta no es la excepción ya que su formato de fácil adquisición y bajo costo, así como su estructura narrativa conformada por la interacción de palabra e imagen, hacen de

ella un medio de comunicación con un lenguaje muy peculiar.

La historieta ***El Libro Semanal***, definió una época en la vida de la cultura popular mexicana (1952- 2010). Una empresa que apoyó la difusión y promoción de ésta fue ***Novedades Editores***. Ubicada entre las inolvidables calles de Morelos y Balderas en el Centro histórico de nuestra Ciudad de México. Esta empresa unió generaciones de hombres talentosos, mujeres creativas con capacidades extraordinarias y artistas entregados a una sola pasión: El dibujo de la historieta mexicana.

Establecida en la esquina de la noticia junto con el ***Diario Novedades***, 1955-2002 (Fundado por Rómulo O'Farril Silva, de la empresa ***Televisa***, por entonces llamada ***Telesistema Mexicano***. La fundó junto con el productor cinematográfico Emilio Azcárraga Vidaurreta (quien tenía el control real de la compañía) y con el ex presidente de México Miguel Alemán Valdés). ***The News*** (Diario en Inglés) y otras publicaciones las cuales dejaron una marca imborrable en la sociedad mexicana en sus diferentes estratos sociales, pues las ediciones de esta empresa eran para todos y para siempre.

¹⁰¹ Juan Manuel Aurrecochea, *Puros Cuentos III. La Historieta Mexicana en México 1934-1950*. Consejo Nacional para las Artes y Museo Nacional de Culturas Populares, Editorial Grijalbo, México, 1988. p.146.

Para iniciar tenemos que hablar de Don Ignacio Herrerías fundador de **Publicaciones Herrerías**, hombre generoso, que a sus dibujantes de la revista **Chamaco** les rifaba año con año casas, ubicadas en la zona sur del Distrito Federal, San Ángel Inn, ni más ni menos.

El equipo de trabajo del **Chamaco** fue: Germán Butze Olivier, nace el 11 de febrero de 1912 en la ciudad de México y fallece en 1974. Contrajo matrimonio con Catalina López Aguillo y procreo tres hijos: Germán, Irma y Javier. Fue un historietista conocido especialmente por ser el creador del cómic **Los Supersabios** (1936-1968). Descendiente de familias alemanas e inglesas, fue estudiante de pintura en la Academia de San Carlos y después recibió clases particulares del retratista Ignacio Rojas. Fue introducido por su hermano Valdemar en las artes gráficas, en las que se desempeñó particularmente en el área de publicidad, llegando a diseñar personajes (como **Memo Migajay Pinito Pinole**) para diversas empresas.



También crea **Los Supersabios** en 1936, primero semanalmente en un suplemento del **diario Novedades**, a instancia de su director, Ignacio Herrerías, y después en la revista **Mujeres y Deportes**. Luego se hicieron tiras diarias de la historieta y fue adoptada por la revista **Chamaco**. En todas estas publicaciones aparecía **Los Supersabios**, simultáneamente. En 1953, debuta en su propia revista. Butze también fue aficionado a la ciencia, particularmente a la astronomía. Butze recibió el Tlacuilo de Oro en los años setentas. Murió de un

infarto en 1974, a causa de su afición al tabaco.

Rafael Araiza Acosta, (1915-2002). Dibujante y guionista mexicano, nacido en San Luis Potosí. (**A batacazo limpio, El Ingenioso Ricardín**). **A batacazo limpio** tenía como tema el boxeo y la lucha libre profesional, con fuertes dosis de humor negro. En **A batacazo limpio**, reaparece también El ingenuo Ricardín, el bebé gigante es ahora convertido en boxeador y manejado por su madre demente (Ver catálogo). **A batacazo limpio**, también apareció como revista de 32 páginas en 1952, editada por Ediciones José G. Cruz.

Apareció por primera vez en la revista Paquín en el año de 1935. La historieta pasó a ser publicada por la revista **Chamaco** entre 1937 y 1948, y posteriormente en **Publicaciones José G. Cruz** desde 1952 hasta finales de la década de 1950, cuando deja de ser publicada.



Gaspar Bolaños Villaseñor (**Rolando el Rabioso**), es una de las series de humor más longevas e importantes de la historieta mexicana. Se empezó a publicar en **Chamaco** en 1939 y su autor la mantuvo hasta 1974, año de su muerte.



Salvador Lavalle, quien había sido uno de sus colaboradores más estables, la siguió publicando dos años más, y la relanzó en los años ochenta.

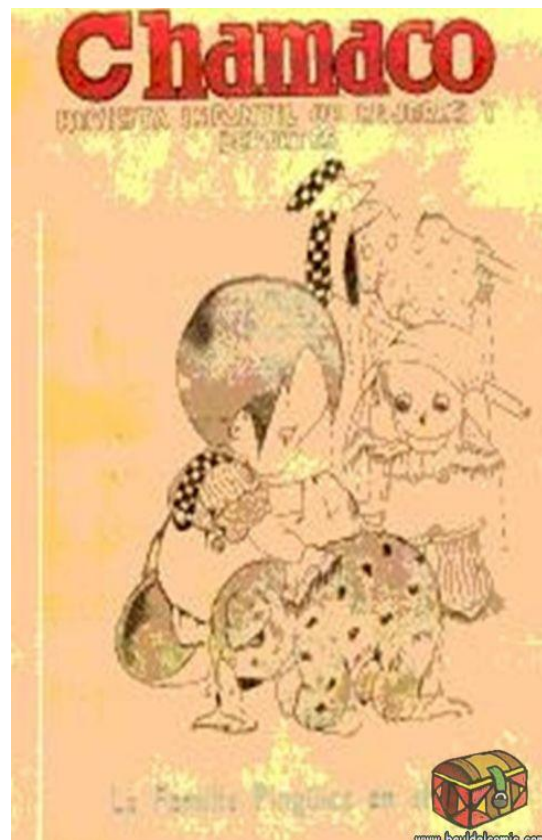
Bismark Mier 1906-1962. Nacido en Linares, Nuevo León, (**Padrinos y Vampiresos**). Historieta que recrea el mundo pachuco de los años cuarenta del Siglo XX. Este modo de vida, sus costumbres y lenguaje, son producto de la ola migratoria mexicana hacia California (sobre todo a la ciudad de los Ángeles) ocurrida en los años cuarenta debido a la demanda de braceros provocada por la Segunda Guerra Mundial.



El universo pachuco, magistralmente recreado en clave humorística por Germán Valdés, *Tin-Tán*, tiene su exacto equivalente en Padrinos y vampiresos. Al igual que *Tin-Tán*, Bismarck Mier vivió en su juventud en Los Ángeles y conoció bien el mundo de los pachucos.

Salatiel Alatraste Batalla. 26 de Mayo 1918-12 de Diciembre 2012 nacido en México, D.F., es el tercer hijo del matrimonio formado por Salatiel Alatraste Batalla y Mireya Lozano Pavón. Comenzó su carrera profesional a los 20 años y en 1941 inició en **Detectives y Bandidos** dentro del comic **Chamaco**; durante 16 años ilustró diversos títulos como **Lágrimas de Mujer, Majestad Negra, Escuadrón 201**, entre otros.

Todas ellas de corte masculino. Al frente como Director el Sr. José Martínez Estrada. **Chamaco** fue una conocida revista mexicana de historietas publicada por Publicaciones Herrerías desde 1936 hasta 1956, la primera con material predominantemente nacional.



Durante casi toda su existencia le disputó a la revista **Pepín** el predominio en el mercado, siendo ambas las revistas de mayor influencia social y cultural en México. En 1937 se convirtió en la primera del mundo con periodicidad diaria en su formato de "**Chamaco Chico**".



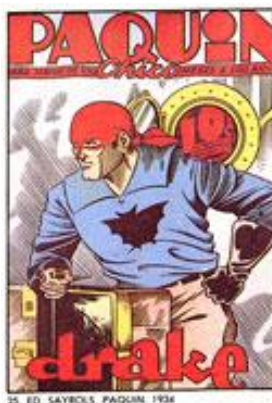
Chamaco era originalmente un suplemento del semanario **Novedades Taurino**, de Publicaciones Herrerías, propiedad del periodista deportivo Ignacio "**El Chamaco**" Herrerías. El apodo del propietario fue por lo tanto el origen del nombre de la revista, que apareció como semanario en septiembre de 1936. Con un formato de 37 x 28 cm, se convirtió en la cuarta revista de historietas con producción industrial en México (previamente habían aparecido **Paquín**, **Paquito** y **Pepín**, todas de gran éxito).



Desde 1937 apareció una revista hermana, **Chamaco Chico**, la primera del mercado en formato de bolsillo (18 x 13 cm), a un precio de diez centavos. Este modelo fue imitado por la competencia: poco después apareció **Pepín Chico** y **Paquín Chico**.

Al mismo tiempo la demanda hizo que la periodicidad se acortara y ambas revistas se convirtieron en diarias en 1937, las primeras del mundo.

Pepín también se hizo diario tiempo después, y desde entonces sería la principal competencia de **Chamaco**. Ambas editoriales, **Publicaciones Herrerías** y **Editorial Sayrols**. (La editorial comienza por cambiarle el nombre y asignarle el de **Paquín**, posiblemente en referencia al



nombre del dueño de la casa editora, Francisco Sayrols) se disputaban el trabajo de los historietistas y según señalaron algunos de ellos, con amenazas se intentaba evitar el éxodo hacia la competencia.

Chamaco y Chamaco Chico alcanzaron cifras récord de ventas al llegar a publicar cada una hasta 750, 000 ejemplares diarios. Al igual que **Pepín**, se vendía también en Centro y Sudamérica.

Pregunta: Doña Laura Bolaños Cadena. ¿Cómo y cuándo fue su ingreso a **Novedades?**¹⁰²

L.B.C. *Por el año de 1944, una jovencita con tobilleras, y de mucha determinación con sueños grandes entró por el umbral de la puerta de un edificio viejo y feo. Con estudios de dibujo comercial y un deseo de trabajar comenzó elaborando portadas. Entonces Gaspar Bolaños Villaseñor, su primo y creador de **Rolando el Rabioso**, la apoyo para hacer sus primeros argumentos. Así, me integre al mundo de la historieta, realizando la labor de supervisora para empezar a conocer la industria artística y editorial de las historietas.*

*Descubrí malos manejos por parte del Sr. José Martínez Estrada, (recibía materiales sin terminar, en trazo a lápiz o delineados en tinta, además cobraba una cuota a los dibujantes por darles trabajo). Por tal motivo lo despidieron y fui nombrada directora de la revista **Chamaco**.*

Pregunta ¿Cómo surge **El Libro Semanal** y por qué el seudónimo de **Abril**?

L.B.C. *Siempre quise escribir argumentos, pero el Director General, Don Fernando Canales Lozano me explicó que*

*no se veía bien que la directora de las revistas le estuviera haciendo competencia a su gente. Entonces propuso que no pusiera mi nombre, así que me pareció bien ponerme **Abril**, porque sonaba bonito. Y como dato curioso dice Laura Bolaños (**Abril**). Ese nombre no existía pero ahora hay muchas muchachas que se llaman **Abril**. Porque suena bonito y original, no era nombre común, pero las novelas empezaron a influir en las familias, por ejemplo también el nombre de **Oyuki** se volvió otro nombre para las niñas de esa época*

Así se estaba estructurando la mejor organización humana para sostener el gran peso que estaba por caer sobre la novel empresa, que se abría paso en medio de una sociedad ávida de cultura y recreación.

Continúa Laura Bolaños - *A los dos meses de haber entrado a colaborar estalló una huelga. El 3 de abril de 1944 en la Junta de Conciliación y Arbitraje uno de los trabajadores de apellido Zamarripa, disparó y mató a Don Ignacio Herreras. Posteriormente vendió la editorial a Jorge Pasquel, decían que era un presta nombre de Miguel Alemán Valdés (ex presidente de México) y a su vez él la vendió a Rómulo O'Farril Silva.*

*El Lic. Miguel Alemán junto con el Sr. Don Rómulo O'Farril Silva intervinieron y presentaron como Gerente General al Contador Público Don Fernando Canales Lozano. Hombre de una calidez humana inigualable, comprometido con su trabajo y con las personas. Tuvo la sensibilidad para escuchar las propuestas creativas de los empleados así como sus necesidades. Pieza clave para el desarrollo de la historieta, hombre no sólo inteligente sino interesado en que verdaderamente salgan las cosas y supo buscar a las personas adecuadas. Esa fue parte fundamental de su inteligencia, se rodeo de personal capaz. Don Fernando Canales llegó a mejorar el negocio, las historietas eran secundarias para **Novedades** y debido a la corrupción de*

¹⁰² Entrevista con Laura Bolaños Cadena, Argumentista. Creadora de **El Libro Semanal**. 9 de abril de 2013, en su departamento ubicado en la colonia Nápoles.

aquel hombre mencionado antes. Las novelas se estaban muriendo, y su contraparte el **Memín** con Yolanda Vargas Dulché estaba surgiendo velozmente. Tuvo la idea de poner un promotor de ventas con la visión del alcance que tendría la empresa dirigida por él. Alguien le propuso traer al mejor vendedor y así llegó Don Marino Rivera Carrera a la empresa. Y viendo la necesidad también cubrió el área de cobranza, teniendo magníficas ideas con la Unión de Voceadores. Adelantaba el tiro y las mandaba a provincia quince días antes de la publicación así evito el contrabando de las historietas, cuando el intermediario llegaba con la mercancía las revistas ya estaban en los expendios.

El promotor de ventas Don Marino Rivera Carrera y Laura Bolaños hablando con los agentes distribuidores llegaron a la conclusión que a las personas ya no quería una historieta diaria corta, sino leer historietas de más páginas y completas. Se tuvo que adaptar el material (argumento y dibujos) para llevar la nueva propuesta. Y así lo hicieron, se presentaron con el Sr. Don Fernando Canales y le propusieron un cambio radical: Ediciones mensuales; Canales no lo aceptó de primera instancia, su argumento fue que “no se podía matar a las historias cortas diarias”. Se le siguieron exponiendo razones y argumentos a favor de la nueva idea pero no había avances, por unos meses se negó. Hasta que un día llegó un dibujante de nombre Salatiel Alatríste y hablo con Doña Laura Bolaños, proponiéndole la reducción de las historias en un sólo tomo; al escucharlo ella le pidió que lo acompañara con el Director General, al cual le presentaron nuevamente la misma propuesta pero de labios de otra persona, a lo cual Don Fernando Canales respondió “Hagamos la prueba” Así que la idea original del Gerente de Ventas Don Marino Carrera y Laura Bolaños se empezaba a realizar.

Comenzó la labor editorial, pues había que adaptar las historietas de hasta tres mil páginas en una edición más corta (348 páginas) y entre dibujos que se tuvieron

que hacer para que la historieta hilara con el argumento se pusieron manos a la obra. La primera edición de **El Libro Semanal** fue **Callecita de mi barrio**, con mi autoría y usé el seudónimo de **Abril**, para que no se relacionara con el cargo de directora de las historietas. Salió con una circulación de cuarenta mil ejemplares. Al ver buen resultado se modificó a quincenal.

Teniendo una buena aceptación se cambio a edición quincenal porque los vendedores la pedían. Una historia ya publicada que se llamó **Caprichosa**, de mi autoría, traté de reducirla y por más que lo intenté no lo pudo hacer, entonces se me ocurrió sacarla en tres tomos, (ya había sido publicada, todos eran materiales editados) cual sería la sorpresa que el distribuidor Benítez, muerto de risa presentó una sola novela de devolución. Cuando llegamos a 100 mil ejemplares no cabíamos de la alegría, después llegamos a 200 mil y hasta los 500 mil, semanales, siempre el estilo es lo que nos ha distinguido. Tuvo tal éxito que se convirtió en **El libro Semanal** por el año de 1952, quedando su nombre oficial **El Libro Semanal**.- Comenta Laura Bolaños.

Continúa narrando: Así que el libro **El Libro Semanal**, se publicó con 348 páginas a precio de \$3 pesos durante muchos años y posteriormente se fueron bajando el número de páginas y así pasaron a 320, luego a 270 y después de muchos años 180 a 140 a 120 hasta que protesté y dije, no se puede hacer un buen desarrollo de la historia en tan pocas páginas. Así le regresaron a las 180 páginas.

El Libro Semanal empezó a arrasar con las historias masculinas, así les llamaban por el contenido: Aventuras, cómicas, terror, policiacas en países exóticos, etc. Historias muy buenas, incluso el **Chamaco** empezó a publicarse con temas de conflictos amorosos. Los argumentos que se presentaban eran totalmente innovadores, para la época de los 50s. La historieta empezó siendo primordialmente

masculina, tanto en las temáticas, como por los realizadores, la historieta clásica era de aventura, policíaca sobre todo y humorística.” “México era un país en donde sus historietas, sobre todo en el **Pepín** y en el **Chamaco** se publicaban historias que continuaban de un número a otro, de publicación diaria pero todas masculinas.” - dice Laura Bolaños.

Por ejemplo: Defender a las madres solteras era casi una blasfemia, mujeres divorciadas que se volvían a casar, mujeres que se atrevían a dejar al esposo, aunque no era la postura presentar a los hombres como villanos sino la dignificación de la mujer y la familia iba totalmente contra corriente. Una vez leyendo las historias de Yolanda Vargas lo comparó con su material y me asusté. Como es posible que les guste lo que yo hago. Pero llegué a la conclusión que todo estaba en la presentación y que hasta el lenguaje era determinante. Además Yolanda tenía la gracia tremenda, el don de gustarle al público y ella abordaba temas y personajes que eran lo más gustado en ese momento, eran auténticas novelas rosa muy bien escritas y al público le gustó muchísimo.

*Aunque **El Libro Semanal** nunca vendió como ellos, pero si llegamos al millón de novelas semanales, pero los de la Parra (Editorial Vid) vendían varios millones semanales. Otro atractivo fue el adaptar al ambiente mexicano a obras de Shakespeare, o las historias costumbristas de campo o de ciudad chica, al medio de las historietas, grandes novelas que se resaltaban los valores nacionales, textos de Juan José Arreola, en donde por el estilo neutro de la obra se presta muy bien para adaptarlo a las viñetas. Siempre en las tramas hemos pugnado por no ser obvios, porque sean buenas. Sigue comentando Laura Bolaños.*

*Desapareció la revista diaria, **el Pepín**. Don Guillermo de la Parra tuvo grandes éxitos con su **Chamaco** y otras ediciones más. Laura Bolaños se dió a la tarea de*

*reducir y adaptar mensualmente los materiales hasta llegar a ser semanales. Guillermo de la Parra decidió poner su propia editorial (Editorial Vid) y salió de **Novedades**. No empezaron con historias cortas sino con novelas largas y continuas. Comenzó a trabajar con Yolanda Vargas Dulché, quien fue una escritora de las más célebres del país. En su haber se contemplan más de 60 historias, la mayoría de la cuales aparecen en la revista **Lágrimas, Risas y Amor**, siendo más tarde adaptadas para televisión y cine. Creadora además de la historieta **MemínPingüín**.*

En **El Libro Semanal**, Laura Bolaños empezó a demostrar su creatividad creando la **Novela Policiaca**. Dos revistas infantiles **Colorín y Mexicolor**. Por su parte, la empresa **Novedades Editores** seguía en auge publicando su Diario informativo de la tarde junto con su edición en inglés, **The News**.

Elementos valiosos empezaron a destacar como Salatiel Alatraste Batalla creando su revista **Rex**. Constantino Rábago haciendo una recopilación de la historia, ambas artísticamente ilustradas. Don Alfredo Hernández con su recopilación de **Historias Inolvidables**, aunque no duraron en el mercado debido a la gran fuerza que estaba tomando **El Libro Semanal**

***El Libro Semanal** empezó a marcar la pauta en el mercado y aunque hubo algunos intentos por imitarlo no se pudo, todos se quedaron en el camino, ninguna otra editorial prosperó, Laura Bolaños llegó a esta conclusión. No pudieron con **El Libro Semanal**. Lo más importante es el argumento no haciendo menos al dibujo, pero cuando se conjugan los dos es lo óptimo. Porque un buen argumento aguanta un dibujo regular y un magnífico dibujo no aguanta un mal argumento. Entre los competidores estaba el diario **Excélsior** que sacó un libro de historieta, que desde el primer número lo dibujo Pancho Flores, un magnifico dibujante,*

pero fracasaron porque no había buenos argumentos.

Los señores O'Farril se asociaron con el Sr. César Civita, hermano de Víctor Civita. Argentino dueño de una editorial llamada **Abril**, (que también contribuyó a la masificación de la literatura en el país en todos los estratos sociales). así surgió **Mex-Abril**, Estas fotonovelas argentinas tenían muy buena fotografía, mucho mejores que las nuestras, (**Novelas de Amor, Capricho, Fiesta**) pero los argumentos eran malísimos; además con conflictos ajenos a nuestra cultura por ejemplo en esa época en Argentina no había divorcios o como el argumento de un joven sin padre que no podía casarse por carecer de familia. No funcionó. No me vengan con cuentos porque entonces la mitad de los mexicanos no se van a casar - Dice Laura Bolaños. Este es otro ejemplo de que con material gráfico (Fotos) pero argumentos malos, es imposible sostener una novela o fotonovela, el argumento es determinante para sostener la estructura editorial.

Pregunta: ¿Cómo estructuró su equipo de argumentistas?

L.B.C. Fueron llegando, ya al frente de la Dirección estructuré el equipo de argumentistas de **Novedades**, entre ellas estaba; Josefina Díaz Herrera, María del Carmen Hernández, Amparo Rodríguez, Delfidia L. de Trujeque, (Quien era la mayor de todas ellas de treinta y siete años y la veíamos mayor). Silvia Rey que era actriz radiofónica, escribió una temporada pero no encajó tampoco. María Espinoza, Marisa Garrido, Elba Bolaños quien entró más tarde ya en el tiempo de Alicia Ibáñez, Guadalupe de Vega, María Luisa López. Martha Eugenia y Doña Alicia Ibáñez Parkman, quien más adelante asumiría la dirección de las revistas.

Rompimos el mito de que las mujeres no se pueden llevar bien y se odian, nosotras nos llevamos muy bien y con Alicia Ibáñez que fue primero mi subordinada y

después mi jefa quedamos siempre como amigas, me trató bien, siempre fue muy educada y firme. Yo soy más enfática y de más temperamento. Añade Laura Bolaños.

Como dato curioso. De los argumentistas varones que incursionaron en **El Libros Semanal**, ninguno supo hacer historias de amor; no digo que los hombres no puedan, no sabían, yo les decía. ¿Pues cómo le hacen para hacerle el amor a su mujer? Escribanlo, escriban cosas bonitas, románticas que expresen emociones, pero no le dieron al clavo y se fueron quedando sólo mujeres.

Pregunta: Háblenos de la Sra. Alicia Ibáñez Parkman.

L.B.C. Alicia Ibáñez Parkman fue una mujer cálida y firme que sabía tratar al actor más exitoso como al trabajador más sencillo. Siempre en su sala de espera, había artistas famosas, encumbrados y de gran nombre que aparecían en la televisión o en el cine. Así como jóvenes talentos que iban a hacer sus pininos, a los cuales nunca les negó una oportunidad y debido a ese buen tacto y visión a través de las fotonovelas se dieron a conocer varios actores y actrices que hoy son reconocidos pero en sus inicios desfilaron por esa sala atendidos por Srta. Hortensia.

Entre los actores consagrados y nóveles están: Mari Cruz Olivier, Verónica Castro, Lucía Méndez, Andrés García, César Costa, Enrique Guzmán, Daniela Romo, María Medina, Cristian Bach, Humberto Zurita, Estrellita, Olga Breeskin, Susana Dosamantes, Claudia Islas, Omar Fierro, Nailea Norvin, Adela Noriega, entre muchos más.

Después de nueve años en la dirección Laura Bolaños consideró que era tiempo de dedicarse de lleno a los argumentos y cedió la estafeta a Carlos Vigil. Las revistas seguían en auge y posteriormente pasó a manos de Alicia Ibáñez Parkman quien supo mantener las novelas ya en

circulación a la alza, ella estuvo más tiempo en la dirección de las revistas. Laura Bolaños dejó encarrilado **El Libro Policiaco** y la primera Fotonovela que salió. **El Libro Policiaco** y demás ediciones habían pasado a otra Dirección Editorial.

Pregunta. ¿Y para el equipo de dibujantes?

L.B.C. Referente a los dibujantes hubo varios y muy buenos, pero también otros muy “maletas”. El Señor que estaba en la dirección (Sr. José Martínez Estrada), les cobraba dinero por el trabajo, aunque a los “gallos” no, pero sí a los “maletas” porque era un favor darles trabajo y se llevaba su “tajada”, hacía muchas trampas. Y al ser despedido, tuve que estructurar la plantilla de dibujantes lo cual no fue fácil, pues había que despedir a los malos y quedarse con los mejores. Para ese tiempo no había mucho campo laboral, no había muchas ediciones en el mercado, sólo **El Pepín**, **El Chamaco** y **El Paquito**. Una que otra vez, me daba dolor de estómago correr a alguien pero hay momentos en los que se debe ser implacable, así que para buscar nuevos dibujantes no fue de la calle sino que los dibujantes tenían ayudantes y estos no tenían la mínima posibilidad de tener su propia revista. Entre ellos había muy buenos e incluso mejores que el titular. Como iba corriendo dibujantes llegaban los ayudantes, así llegó Sotico Fonseca, un excelente dibujante, Ángel Mora fue otro de los nuevos que llegaron; Ángel Mora dice recordar a Laura Bolaños en aquellos años, como una maestra de esas exigentes, pero después le agradecen mucho, por el aprendizaje recibido.

Así se formó el equipo de artistas que con el tiempo fue consolidándose con otros dibujantes que se incorporaron más tarde.

El mérito de estas ediciones fue que desplazaron a la historieta extranjera. Fue el gran auge de la historieta mexicana. “Precisamente estoy escribiendo un libro –

*Dice Laura Bolaños- sobre esa etapa de la historieta mexicana, porque el más viejo de los historietistas mexicanos que todavía vive y produce obras actualmente Ramón Valdiosera Berman, (Nace en Ozuluama, Veracruz, el 28 de abril de 1918, es un diseñador de moda, autor, pintor, dibujante, historietista, caricaturista, ilustrador y coleccionista mexicano), quién triunfó como historietista tanto en **Chamaco (El Ladrón de Bagdad y Alex)** como en **Pepín (Relámpago Kidy Oreja y Rabo)** es uno de los artistas mexicanos que se preocupó por impulsar un estudio donde se formaran y foguearan nuevos artistas de la historieta. Ramón Valdiosera, pionero de la historieta mexicana, narra que “Pronto los empresarios aprendieron a exprimirnos a cambio de migajas y palmaditas en el hombro o con amenazas y secuestro. Cuando la demanda de historietas creció, la producción de un dibujante llegó a ser de 12 cartones diarios. El pago era raquítico: 50 centavos la página y 1.50 pesos el dibujo. La explotación laboral era tal que tuvimos que estar tres días y noches continuas sin dormir y sin comer” y a fines de los 30 y 40 es la más rápida del mundo, donde los moneros se sometieron a ritmos de trabajo frenéticos”.*

*Ramón Valdiosera Berman, autor de **Medio Litro**. De 95 años de edad, camina derecho derecho, sin lentes y con una mente lúcida, él me va a dar algunos datos de los que carezco, él y otros de su época (1952) hablan de los inicios de la época de oro de la historieta mexicana, (Entre los años 1940 y 1950, aunque obviamente se gestó unos años antes y concluyó otros más tarde. Dos fueron las publicaciones icónicas del periodo, **el Pepín** editado por José García Valseca; y **el Chamaco** publicado por Ignacio Herreras, aunque no debemos dejar de mencionar que fue **Paquín**, de Francisco Sayrols, la revista que abrió la brecha para el desarrollo de esta industria de tinta y papel). Porque en ese tiempo nosotros estábamos al frente, **El Libro Semanal** llegó a tirar cerca del millón de ejemplares semanales. **El libro Vaquero***

superaba el millón semanal". **El Libro Vaquero** apareció por primera vez el 23 de Noviembre de 1978.

Otra historieta que tuvo mucho éxito fue **Chanoc**. Su historia fue así. Un día, el promotor de ventas Don Marino Rivera Carrera fue con el Director General, Fernando Canales, y le dijo "Tenemos que hacer un Tarzán mexicano, eso va a pegar mucho" Y llamaron a Don Ángel Martínez Lucenal, Español refugiado en México, vivía en Veracruz y escribía. Le pidieron que hiciera el primer argumento, los nombres de los personajes los creo él. El primer número lo dibujó Ángel Mora Suárez. Pero tres meses después murió el argumentista. En 1960, Carlos Vigil que estaba en la dirección y le llamó a su amigo Pedro Sapián, un hombre con el don para gustar con argumentos salpicados de humor, visitaba mucho a los remeros y tiburoneros de Acapulco y a través de experiencias y creatividad pudo darle vida nueva a la revista. Se pueden enseñar muchas cosas pero si la gente no tiene ese algo, no va a pegar. "Algunos de manera natural lo tienen más alto que otros". Mucha gracia y creatividad para los argumentos le dieron el levantón a **Chanoc**. A Tsecub, un personaje enojón y seco le dio vida alegría y chispa. También fallece Pedro Sapián y no pudieron levantar **Chanoc**, entraron argumentistas unos tras otros y no pudieron continuar con la revista. Tan fuerte impactó que hasta la pantalla grande fue Chanoc; Andrés García fue quien interpretó al personaje. En una publicación de **Contenido** salió un artículo que decía "Chanoc mató a Tarzán".

Las historietas posteriores lanzadas por **Novedades Editores** fueron: **El Libro Sentimental, El Libro Pasional, Cuerpos y Almas** y las fotonovelas **Novelas de Amor y Fiesta**. La historieta basada en mujeres argumentistas dominó el mercado durante decenios. Sólo igualaron su éxito entre las editadas por **Novedades**, las masculinas **El Payo** y **El Libro Vaquero**.

De la segunda oleada de dibujantes que continuaron con la gran obra podemos mencionar a: Abel Rodríguez Koncha, Arnulfo Valles Cosío, Otón Luna Díaz, Roberto Reyes Zambrano Melesio Esquivel Romero, Fausto Buendía, David Reyes, entre otros.

Pregunta ¿Puede surgir otra historieta como **El Libro Semanal**, con esas ventas actualmente?

L.B.C. Para que surgiera otro **Libro Semanal** en la actualidad, debería tener otras características según su contexto, hay un cambio social muy grande en la salida de la mujer del hogar e integrarse al campo laboral, no digo que a trabajar, porque dentro de la casa se trabaja más.

En **El libro Semanal** siempre hubo más problemas de pareja. Me dijeron recientemente –dice Laura Bolaños– que en Filipinas la lectura del **Memín Pingüín** es obligatoria porque mantiene los valores familiares. Y yo la verdad esos valores universales tradicionales "me los pase por el arco del triunfo." Yo iba a contracorriente. Actualmente no metería asuntos de homosexualidad ni temas parecidos, debido a que no hay una aceptación tan grande sobre esos temas. Y **El Libro Semanal** se saldría de la línea, yo a lo más que llegué a hacer fue un argumento donde los personajes eran muy curiosos, ella heterosexual, el homosexual, una amistad con cariño y ternura muy grandes. Primero presento el conflicto del muchacho cuando todavía no se había atrevido a decir que era homosexual, fue a lo más que llegué pero poner directamente el amor de pareja entre dos hombres o dos mujeres no. Ningún argumento trató de política ni religión, porque no era terreno. Yo soy más política, mi profesión es comentarista política, ese es otro terreno y no se debe porque disminuye el público.

El Libros Semanal está en un terreno comercial y las personas que la compraban no buscaban política sino una historia

bonita de amor. Yo siempre metí dentro de la historia un granito de mensaje, sin que fuera explícito para nada porque las moralejas son lo peor sino que el lector sacara sus propias conclusiones. Y en ese sentido tuve la satisfacción de que más de una de las mujeres que leían el **Libro Semanal** me escribieran y dijeran **Abril** (Laura Bolaños) cambió mi vida. Porque mi matrimonio estaba hundido y pude ver cómo sacarlo adelante. No tuve mucho contacto con el público, no lo busqué, porque no querían estrellas. Otra ocasión una joven universitaria me escribió diciendo que le gustaban mucho mis argumentos porque me metía en los temas muy intensamente. Así que siempre mandé un mensaje de exaltación al marido cuando lo merecía pero también poner en ridículo a las “rogonas” y “arrastradas.”

Pregunta: ¿Hasta dónde se vendía **El Libro Semanal**?

L.B.C. **El Libro Semanal** trascendió fronteras llegando a Nueva York, Chicago y en Centro América a Guatemala y en América del Sur, a Perú y Colombia. Había setecientos agentes para la República y el extranjero. Las historietas proporcionaban realmente un fuerte ingreso para la empresa.

Termina entrevista con Laura Bolaños Cadena y continúa entrevista con Rafael Márquez Torres (Director y creador de **El Libro Vaquero, **Libro Rojo**, **Libro Policiaco**, etc.).** Se realizó en su domicilio, en la Colonia Lomas Estrella, el día 20 de marzo de 2013.

Pregunta: ¿Qué ocasionó el desplome de **El Libro Semanal**?¹⁰³

R.M.T. Al salir Don Fernando Canales Lozano de la empresa **Novedades Editores** deja un vacío imposible de llenar ya que su

sucesor Samuel Podolski Rapaport de profesión banquero, estaba totalmente ajeno al movimiento de la empresa y mucho menos conocía la existencia de las revistas populares como les llamaron a partir de ese momento en un tono despectivo. Transformaron la empresa en oficinas de lujo, sobre todo el área directiva creando un “bunker” inaccesible para cualquier empleado, se acabó la comunicación con el gerente general y se volvió imposible llegar a él. Contrató “juniors” para los diferentes departamentos que creó, mandó a hacer gafetes con banda electrónica para que el personal ingrese a través de torniquetes deslizando el gafete en el lector óptico. El edificio se llenó de guardaespaldas y personal de seguridad, como si fuera un reclusorio. En los pasillos, banquetas, escaleras y accesos, el ambiente se volvió pesado. Cuando llegaban los directores cerraban los accesos, la calle y detenían los elevadores, nadie se podía acercar y sin exagerar, ni siquiera verlos.

La nueva directiva desdeñó la fuente de ingreso, repudió las revistas que cubrían sus sueldos estratosféricos y caprichos extravagantes. Para ese entonces ya había muerto Don Marino Rivera Carrera, aquel hombre de ideas frescas y acceso directo a la dirección general y en su lugar quedó el señor Próspero Ibarrola pero no duró mucho pues un día habló la Sra. Hilda O’Farril de Compean y preguntó por su revista de sociedad **Claudia** y al no estar al tanto de los datos que solicitaba la Señora, pidió que lo despidieran de inmediato. Y así el fiel Podolski lo echó de la empresa sin más ni más. Los nuevos asesores eran personas de un nivel económico tal que en su vida habían visto un **Libro Vaquero** o un **Libro Semanal** o **Sentimental**, menos un **Libro Policiaco** o una **fotonovela Romántica**. No tuvieron el tino ni la capacidad para asesorar al lunático director general y así se vinieron a menos las historietas publicadas por esta casa editorial. De no haber sido por su arraigo y solidificación en el público hubieran desaparecido por completo, pero la debacle

¹⁰³ Entrevista con Rafael Márquez Torres, Argumentista y creador de **El Libro Vaquero**, **Libro Policiaco**, **Libro Rojo**, etc.

se veía venir y después de tantos errores directivos salió Samuel Podolski y llegó Víctor Hugo O'Farril, que tampoco sabía nada del negocio y se rodeó de un personal tan nefasto que nadie se atrevía a pedir audiencia para nada. Prosiguió la caída del imperio y contrataron a un contador de nombre José Calderón y su primer acto arrebatado fue quitar catorce revistas, acabando con el flujo económico que representaban esas ediciones.

Hasta que el 31 de Diciembre de 2002, después de un pequeño brindis de Navidad se dió la noticia de que el periódico **Novedades** cerraba sus puertas a 65 años de haber sido fundado por Ignacio Herrerías y adquirido después por la familia O'Farril. Dijo Don Rómulo O'Farril Jr., "se acabó el trabajo, voy a liquidar a mis trabajadores al cien por ciento, esto ya no es negocio". Y así después de unos meses de rumores, chismes y mentiras por parte de directores y hasta del sindicato "vendido" que representaba a una gran parte de los trabajadores sindicalizados, se dió por terminado el trabajo en las instalaciones de **Novedades Editores**. Literalmente la prensa se detuvo, las rotativas dejaron de avanzar y todo lo que era movimiento, ruido, trabajo y pasión, de la noche a la mañana se volvió soledad y silencio. Cesó el trabajo y el diario **Novedades** con una trayectoria de prestigio llagaba a su última edición matutina, para perderse en el recuerdo. La época del periodismo mexicano cerraba una etapa más en su historia impresa. Y a su vez todas las ediciones guardaron silencio para pasar al baúl de los recuerdos, los buenos recuerdos. Y un viejo edificio que se fue deteriorando, más y más hasta que los dueños le encuentren un buen comprador o una jugosa utilidad.

Con ello, **El Libro Vaquero** pasaba a manos de **Nueva Impresora y Editora (Niesa)**, de la familia O'Farril, por lo que presenté mi renuncia.

Fue necesario que los dibujantes que habían sido liquidados decidieran si seguían trabajando, pero en unas nuevas instalaciones ubicadas allá por el lago de Guadalupe, en una empresa de los O'Farril llamada **Nueva Impresora y Editora S.A de C.V.** Nueva razón social, nuevas condiciones de trabajo, mismo sueldo, pero toda una excursión para ir a las nuevas oficinas. La mayoría de dibujantes eran y son ya de edad avanzada y les resultaba tan cansado y pesadotrasladarse que de no ser por la necesidad hubieran claudicado todos. Y si a esto se le añade que la nueva administración a cargo de la Contadora María de La Paz Dueñas que siguió a la lista de contadores que desfilaron en la empresa quien literalmente se adueñó de ella y que junto con el Lic. Omar Álvarez nuevamente hicieron imposible tratar con los O'Farril, dejaron de pagar, no daban trabajo continuamente y nunca hubo respuesta favorable o señales de mejoría. Cada vez el descontento era mayor. Y por falta de pago en varios meses los dibujantes decidieron presentar una demanda contra la empresa, la cual ganaron después de varios trucos y mentiras por parte de los abogados de la empresa. Que por cierto el abogado defensor de los trabajadores al final llegó a un arreglo muy bueno para él principalmente y los ya cansados trabajadores aceptaron más que por alegría, por necesidad.

A los dibujantes que habían demandado a la empresa ya no les dieron trabajo obviamente y a los que se quedaron les disminuyeron la cantidad de cartones para entregar, les bajaron la entrega de trabajo y les redujeron el salario argumentando "La economía anda mal y los que quieran quedarse y los que no pues adiós". Por unos meses continuaron así, pero terminaron cancelando las publicaciones y así después de una "Crónica de una muerte anunciada," llegó a su fin la célebre historieta **El Libro Semanal**.

CONCLUSIÓN

Hay muchas cosas que ya no recordaba, pero al estar estudiando me di cuenta que jamás las olvide, simplemente deje de pensar en ellas, este trabajo me ayudo a revivir el llamado profesional, mi vocación.

Reafirmé que lo estudiado en la carrera de Comunicación Gráfica era lo que de verdad quería. Hoy me siento capaz de retomar cualquier reto y sé que ahora soy alguien con más deseos de ser productivo, útil y con ánimo de seguir diseñando y dibujando.

El dibujo de la figura humana es un arte, se nace con ese talento y capacidad, los cuales se deben desarrollar buscando la oportunidad y estímulo para crecer como artista. Es por eso que aquel que diga tener creatividad y talento para ilustrar, dibujar y trazar, debería estudiar de una manera profesional para estar preparado para los retos que demandan nuestra sociedad y país.

Desde la niñez dibujé, crecí viendo a mi padre trazar a lápiz, entintar con la plumilla y usar el pincel para dar el acabado final a sus cartones de *El Libro Semanal*. El olor de la tinta, los pinceles, el restirador, colores y papeles fueron mi vida, soñaba ser un ilustrador, dibujante, artista, poder crear mi propia historieta e ilustrarla, ver mi nombre impreso en mis trabajos, vivir bien, formar mi familia y ser un hombre productivo, desarrollado profesionalmente.

Mi padre me inspiró, lo vi trabajar muy duro, desvelarse, levantarse temprano y con una gran satisfacción ir a la empresa a entregar su trabajo, fui testigo de cómo lo reconocían, lo distinguían por ser de los mejores dibujantes de *Novedades Editores*, me consta como amó a su familia y suplió todas sus necesidades. Y su estilo de vida y proyecto familiar me impactó.

Es por eso que cuando terminé la primaria ya sabía lo que quería para mi vida, lo que quería estudiar y sin parar me dediqué a trazar, bocetar todo lo que estaba frente a mí, personas, plantas, edificios, automóviles. A mi hermano le dieron folletos de las carreras que impartía la UNAM, después de leerlos los dejó en el restirador de mi Padre, los leí y al llegar a los trípticos de Artes Plásticas vi por primera vez mi futura carrera, lo que siempre había soñado; no dudé y le dije a mi Padre. “*Quiero estudiar, Comunicación Gráfica*”. Estudié para mi examen de la preparatoria y con gran alegría recibí el sobre con el recibo de pago bancario y la carta de aceptación a la UNAM, me inscribí en la **Preparatoria No. 7, Ezequiel A.**

Chávez, donde elegí el área de Bellas Artes y una vez concluidos mis estudios preparatorios, ingresé a la **ENAP**, plantel Xochimilco, en la carrera que había elegido.

Ya en la **ENAP** los maestros, cada uno de ellos, ampliaron mis sueños, cada materia me sirvió para concretar los cimientos de un futuro profesional próspero. La materia de dibujo fue un oasis para mis sedientos deseos de aprender técnicas de dibujo, cada instrucción, consejo, dirección y hasta los reveses fueron lo mejor que pude haber recibido en mi formación académica, nunca había dibujado con modelo al natural. (Mi padre estudió dibujo en la **Academia de San Carlos** y su enseñanza fue muy buena, me dió las bases y el impulso para llegar a la **UNAM**). Pero en la **ENAP** tenía muchos maestros, (no sólo uno en casa) que influyeron en mi vida y me dieron nuevas directrices para mi rumbo como profesionista.

La materia de *Ilustración* me permitió dar un extra a la capacidad de dibujar, dar color a lo que siempre había sido en blanco y negro. Fue un cambio total para mi repertorio, dibujar pintando, trazar en luz y color me preparó para resolver muchos retos y enfrentarlos con seguridad. La técnica del guache es mi favorita, fondear la cartulina ilustración, dar volumen, forma y el acabado final son experiencias únicas, que sólo el que dibuja, puede comprender al valor de un trabajo terminado e impreso.

El mundo de los talleres, imprentas, el olor a tinta, máquinas de impresión desde una Minerva hasta una máquina rotativa Heidelberg, negativos con su inseparable cuenta hilos, las láminas, en fin cada una de las visitas que nos mandaron a hacer sirvió para estrechar amistad con los dueños y operadores de los distintos talleres y posteriormente las puertas se abrieron para cotizar y mandar a imprimir trabajos ya de una manera profesional. Hablar de negativos al principio fue tedioso, pero al comprender que los utilizaría siempre, cambió mi idea de ellos: es mejor conocer el proceso y manejarlo

que ignorarlo y vivir en el *analfabetismo gráfico*.

No es lo mismo hablar de letras grandes y chicas, que hablar de una terminología tipográfica, como remate, filete, contorno interior, ascendente, descendente, altura, línea de base, pero no todas las letras tienen adornos y remates gruesos y delgados, a estas letras se les llama palo seco o *sansserif*. Aprendí un nuevo lenguaje, el cual me fue 100% útil.

Aprender a aplicar correctamente tipografía con letraset o recortar hojas impresas con la tipografía elegida fue de mucha ayuda, me sirvió cuando hice mi servicio social, tenía ventaja sobre otros diseñadores, pues la experiencia y destreza adquirida en clase y tareas me facilitaron mucho las labores profesionales. Me hice amigo del famoso tipómetro, aquella regla de aluminio que permitía medir el puntaje de los tipos, así como el interlineado.

Por lo regular un dibujante *nato* tiene un sentido del diseño y buen gusto para realizar una buena composición en sus trabajos, con armonía y equilibrio, pero saber diseñar es la mancuerna perfecta para la ilustración y diseño, un buen diseñador es más completo si sabe ilustrar a mano con herramientas y técnicas variadas, aunque hoy en día la computadora es una perfecta opción para presentar trabajos de calidad óptima. Al entrar a trabajar al periódico Novedades en la redacción del Diario, en el departamento de arte, un año antes de terminar mis estudios, lo pude comprobar. Los compañeros diseñadores eran muy buenos y diestros en el manejo del cúter, escuadras y formación de páginas en tablas de corte y con tipografía editada en una máquina fotocomponedora Harris, que imprimía la tipografía en un rollo de papel fotográfico al cual se le aplicaba cera caliente y se montaba en la tabla de corte, para formar en los machotes de acetato, cada página del Diario, pegar los textos y distribuirlos de manera perfecta, cabe destacar que si al editor o al director de

arte no le gustaba el diseño, o llegaba una nota más importante, se debía despegar toda la tipografía con el cúter y empezar de nuevo. Esta labor artesanal me dió mucha experiencia en la formación de originales mecánicos y rapidez, que es lo que se requiere en un Diario. En este departamento de arte eran requeridas siempre las ilustraciones y para mí fue un placer poder aportar mis habilidades adquiridas en la escuela así como las diferentes técnicas de dibujo y pintura.

En todos mis trabajos siempre el diseño editorial fue básico y recuerdo que la materia de Diseño junto con su mentor me retaron a crear siempre cosas novedosas y dinámicas y nunca me conformé con el estándar, sabía que con lo aprendido podía resolver cualquier proyecto con seguridad.

Un buen dibujante es más completo si él mismo puede y sabe hacer sus fondos. De no ser así tendrá que contratar a un *fondista* para que juntos terminen el trabajo, pero a su vez eso implica dividir la paga de cada cartón. Hay dibujantes malos pero que tienen buen *fondista* y eso levanta el trabajo y viceversa. En mi caso me se sirvió para la proyección y elaboración de los fondos (escenografías) de cada página de ***El Libro Semanal***, trabajé siempre con mi Padre en esa área, hasta que él murió en el 2003. Después yo sólo dibujaba ***El Libro Semanal*** desde el trazo inicial, hasta los fondos. El uso y manejo de la perspectiva era diario. También en el Periódico me sirvió cuando, Jeff Goerzen, Director del ***Diario Miami Herald*** nos dio un curso de Infografía, era necesaria como estructura primaria saber los diferentes tipos de proyecciones y al realizar la página de examen agradecí esas clases de proyecciones y geometría.

La enseñanza sobre el Arte en México y Universal ampliaron mi cultura y diversificaron mis conocimientos plásticos. Enfocar el arte y aprender del pasado me enriqueció mucho; cabe señalar que debido a esta materia en la carrera pude dar clases de historia del arte a nivel

secundaria aún en la escuela y al finalizar mis estudios. Era un recibir y compartir, buscar información más allá de lo aprendido en clases y verterlo en los estudiantes. Fue una experiencia única. Sin el material de la biblioteca de la **ENAP** no hubiera sido posible. Esta materia y sus conocimientos adquiridos me abrieron muchas puertas y pude defenderme en varias pláticas con personas versadas en estos temas.

En fin cada una de las asignaturas recibidas realmente las valoro y puedo decir que son escudo y espada en cada momento de mi vida laboral, personal y social, son herencias invaluable, tesoros recibidos y armas poderosas para enfrentar retos difíciles pero nunca imposibles de vencer.

El paso por **Novedades Editores** en **El Libro Semanal**, fue una experiencia de vida muy satisfactoria y en lo profesional cien por ciento desafiante, trabajar al lado de hombres súper talentosos, llenos de experiencia y destreza, se convirtieron en años de aprendizaje y consolidación. Mi trabajo competía con el de ellos y gracias a la enseñanza y camino que me abrió mi Padre, (**Abel Rodríguez Koncha**) fue más fácil mantenerme por varios años en este trabajo. Debo reconocer también que lo aprendido en la **ENAP** fue determinante para lograr los resultados obtenidos en cada publicación. Y al final tener la edición en mis manos con mi nombre como autor es la más grande satisfacción que un creador pueda recibir.

El haber estudiado en la **UNAM, ENAP** fue un valioso y hermoso periodo de mi vida, el cual nunca olvidaré, pues me enseñaron el valor del trabajo, honradez y esfuerzo. Mis maestros me alentaron con ejemplo y capacidad a ser mejor cada día en todo lo que hago, puedo decir con orgullo y satisfacción que la **UNAM-ENAP**, es verdaderamente una excelente casa de estudios y el mejor lugar para estudiar, aprender y crecer.

Para mí, realizar esta tesis después de haber salido de la escuela en 1989, a mis

45 años (aunque parezco de 60) fue un gran reto. Puedo recomendar ampliamente a los estudiantes, que en su tiempo realicen su servicio social, presenten su tesis, examen profesional y se titulen. A los veinte o veinticinco años que es un promedio general de la edad de los estudiantes, son más hábiles y tienen los conocimientos frescos en la mente y sobre todo están en la **ENAP**.

Porque después de algunos años ya no es igual, se puede tener toda la experiencia del mundo, pero ya no hay tiempo, hay más gastos (si ya se casaron, para que les digo), las distancias para trasladarse se vuelven días, la caminata del deportivo a la **ENAP** parece maratón de la Ciudad de México, ya nadie te da aventón, nadie te conoce y te ven como un extraño, ya no tienes credencial y no puedes sacar libros para trabajar en casa. Si no fuera por la tarea noble de las personas de la biblioteca que me facilitaron mucho mi investigación, la Señora de las copias, el amigo que me ayudó a encontrar los libros que necesitaba, de veras muchas gracias.

Es por eso que todo tiene su tiempo, tiempo de empezar y tiempo de terminar, tiempo de estudiar, tiempo de titularse, tiempo de trabajar, tiempo de vivir. Yo creo que ninguna persona pasa de moda, sino que día con día nos podemos enriquecer más, para mí fue una experiencia de vida muy importante, retomar los estudios y emprender un proyecto como este, sinceramente me parecía imposible, es más, lo retrase muchos años, pero quise hacerlo por testimonio y ejemplo para mis hijos, tal vez ellos se desesperaron más que yo, porque no veían avances, me preguntaban ¿Cómo vas, ya terminaste? Y yo completamente enredado, queriendo encontrar la punta de la hebra para seguir jalando, pero de verdad había días que no encontraba ni pies ni cabeza al escrito, nada fluía, me sentía presionado y cansado, quería dejarlo y poner algún pretexto, pero yo sabía que lo tenía que terminar, no podía vencerme delante de mi familia.

Por eso recomiendo que los estudiantes se titulen en su tiempo y en su momento, de lo contrario se sentirán obsoletos y dinosaurios, en un mundo de tecnología y juventud.

Si no fuera por la dirección y apoyo incondicional de mis maestros, que dirigieron y literalmente dieron forma a esto que se llama tesis, me trataron como amigo, no hubiera podido concluir, ellos fueron una luz en medio de mis tinieblas, gracias muchas gracias.

Nunca debemos dejar de estudiar, siempre hay algo nuevo para nosotros, siempre hay personas que conocer y aprender de ellas, siempre habrá retos, pruebas, en unas seremos vencedores y en otras nos caeremos, pero sea cual se nuestra condición, siempre tenemos que seguir adelante, el desánimo es el peor enemigo del hombre, sigamos caminando y avancemos con paciencia en la carrera que tenemos por delante, puestos los ojos en Jesús, nuestro Señor y Salvador. Dios les bendiga.

BIBLIOGRAFÍA

Albert Skira, *El Dibujo, Pintura, Color, Historia*, Barcelona España, 1988. p. 30.
Idem, p. 40.

Altamira de Picasso, *El Dibujo*, Editorial Cátedra S.A. Madrid, Noviembre 1981. p.9.

Ambrose Harris, *Manual de producción, guía para las Artes Gráficas*, Parramón Ediciones, Barcelona España, 2007, p. 152.
Idem, p. 153.
Ibidem, p 155.
Ibid., p 152.

Andrea Ricciardi, *Los Maestros del Arte, Leonardo da Vinci*, Editorial Serres. p.15.

Andrew Loomis, *Dibujo de cabeza y manos*, Librería Hachette S.A. Buenos Aires, Argentina 25 de Julio de 1957. p.41

Ann D`Arcy Hughes, *La impresión como arte*, EditorialBlume, Barcelona, 2010, p. 25.

AnnieBaronCarvais, *La Historieta*, Fondo de Cultura Económica, México 1985, p. 9.
Idem, p.13.

Antonio Fernández del Castillo, *Historia del Arte*, Salvat, Editores, México, S.A. 1972. p. 71.

Arthur Turnbull, *Comunicación Gráfica, Tipografía, Diagramación, Diseño, Producción*, Editorial Trillas, México D.F. 1999. p.16.
Idem, p.16.
Ibidem, p.18.

Ibid., p.19.
Ibid. p.25.
Ibid., p 376.
Ibid., p 376.
Ibid., p 378.

Baudelaire, Salón de 1846.

Bruno Munari, *Escritura Verbal*, Ediciones Corraini, Mantua, Italia. 1982. P. 45.

Cristina Vilella. *Técnicas mixtas, guía visual para aprender a pintar de forma creativa*. Editorial Parramón, Barcelona, España, 2009. p. 25.
Ibid.. p. 47.
Ibid., p.177.

D. A. Donis, *La sintaxis de la imagen*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1976. p. 10.

David Smith, *Ensayos 1906-1965*, Ediciones IVAM y Museo Reina Sofía, Madrid, España. 1980. p. 79.

Martin Salisbury, *El arte de dibujar libros infantiles*, Editorial Blume, Barcelona, España, 2012. p. 56.

Elizabeth L. Eisenstein, *La imprenta como agente de cambio*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F. 2010, p. 30.

Emma Sánchez Montañés. *El esplendor del arte clásico en México Central*, Ediciones 3R de Dastin. Madrid, 2007. p. 51.

Enciclopedia Ilustrada Cumbre, Tomo 6, Editorial Cumbre, México 1977. p. 196.

- Enciclopedia Ilustrada Cumbre, Tomo 13, Editorial Cumbre, México 1977. p. 168.
- Entrevista con Laura Bolaños Cadena, Argumentista. Creadora de *El Libro Semanal*. 9 de abril de 2013, en su departamento ubicado en la colonia Nápoles. Entrevista con Rafael Márquez Torres, Argumentista y creador de *El Libro Vaquero*, *Libro Policiaco*, *Libro Rojo*.
- Franco Russoli, *El esplendor del Renacimiento*, 2ª parte, Fabbri Editorial, S. p. A., Milán 1980. p. 35.
- GotzPochat, *Historia de la Estética y la Teoría del Arte*, Editorial Akal. p. 242.
- J. Dumesnile, citado por. Paris, 1958.
- Jack Haman, *Drawing the Head and Figure*, Grosset& Dunlap, EstadosUnidos, 1989. p. 40. Idem, p. 41.
- John Rowan Wilson, *La Mente*, Edición Científica Life en español. México D. F. pp. 10, 11.
- Jorge Carretero Madrid, *Mire los Mundos de ayer, hoy y mañana*, Año 2, No. 73. Editorial Cultural y Educativa, S. A. de C.V. México 1969. p. 5.
- José Antonio, *El Dibujo de Humor*, Ediciones CEAC, Barcelona, España, Septiembre 1986. p. 32. Idem, p. 29.
- José ManautViglietti, *Técnica del arte de la pintura*, Editorial Dossat, S.A. Madrid 1959. p 17 Idem, p. 18. Ibidem, p 159.
- Ibid., p 153.
Ibid.. p 155.
Ibid., p 36.
Ibid., p158.
Ibid., p 160.
Ibid., p. 169.
Ibid., p. 169.
Ibid., p 36.
- Juan Manuel Aurrecochea, *Puros cuentos I, La Historieta Mexicana en México 1874-1934*. Consejo Nacional para las Artes y Museo Nacional de Culturas Populares, Editorial Grijalbo, México 1988. p. 9. Idem, p. 46. Ibidem, p. 181. Ibid., p. 268.
- Juan Manuel Aurrecochea, *Puros cuentos II, La Historieta Mexicana en México 1934-1950*. Consejo Nacional para las Artes y Museo Nacional de Culturas Populares, Editorial Grijalbo, México 1988. p. 19. Idem, p.43. Ibidem, p 71. Ibid., p 75. Ibid.. p 80. Ibid., p 81.
- Juan Manuel Aurrecochea, *Puros Cuentos III. La Historieta Mexicana en México 1934-1950*. Consejo Nacional para las Artes y Museo Nacional de Culturas Populares, Editorial Grijalbo, México, 1988. p.146
- Julieta de Jesús Cantú Delgado, *Historia del arte*, Editorial Trillas, México, D.F. 1991. p.11. Idem, p. 25.
- Julio E. Payró, *Arte-Rama, enciclopedia de las artes*, Editorial Codex, B.A. Argentina, 1961, p. 138.

- Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, Editorial Alianza, S.A. Madrid 1986, p. 17.
Idem, p.18.
- Lee Towsed, *Dibuja Comics de Acción*, Editorial Parramón. Barcelona, España, 2009. p.9.
Idem, p.11.
Ibidem, p 18.
Ibid., p11.
- María Eugenia Regalado Baeza, *Lectura de imágenes, elementos para la alfabetización visual*. Plaza y Valdés editores, México, D.F. 2006. p. 35.
- María Fernanda Canal, *Todo sobre la técnica de acuarela*. Editorial Parramón, Barcelona, España, 1996 p. 45.
Idem, p. 46.
Ibidem, p 32.
Ibid., p 19.
Ibid., p 34.
- María Isabel Grañen Porrúa. *Los grabados en la obra de Juan Pablos*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 2010.
p.1.
Idem, p. 2.
- Martin Salisbury, *El arte de dibujar libros infantiles*, Editorial Blume, Barcelona, España, 2012.
p.56
- Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Editorial Reverté, 1982. p. 15.
Idem, p. 18.
- Michael Bierut, *Fundamentos del diseño gráfico*, Ediciones Infinito. B.A. Argentina, 2005. p. 46.
- Nicholas Ganz, *GraffitiWorld*, Editorial Gustavo Gili, Portugal, 2010. p. 8.
- Nicolas J. Gibelli, *Arte-Rama, enciclopedia de las artes*, Editorial Codex, B.A. Argentina, 1961, p. 191.
- P. Lavalleé, *Las técnicas del Diseño*, Paris, 1949. p. 125.
- Pablo Tosto, *La Composición Áurea de las Artes Plásticas*, Librería Hachette, Argentina, 1983. p.178.
- Pastecca, *Dibujando Caricaturas*, Ediciones Cac, Perú. 1990. P. 11.
Idem, p. 181.
- Paul Westheim. *Arte antiguo de México*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1991, p.121.
- Peter Tompkins. *El misterio de las pirámides mexicanas*. Editorial Diana, México, D.F. p. 295.
- Reginald Marsh. *Dibujo anatómico artístico*, Editorial Gustavo Gili S. A., Barcelona. España, 1980. p. 50.
- Rudy de Reyna, *El Dibujo Realista*, Ediciones CEAC, Perú, julio 1990. p.45.
- Robert O'Brien, *Máquinas, colección científica*, Ediciones Multicolor, México, D. F. 1964, p. 66
- Rosa Puente J. *Dibujo y comunicación gráfica*, Editorial Gustavo Gili, México, 2004.
p. 21.
Idem, p. 21.
- Santiago Ortega Hernández, *Manual de grabado e impresión*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México C.M. 2008.
p. 16.
Idem, p.17.

Silvano Héctor Rosales Ayala,
Tepito Aca, UNAM, México 1988.
p. 35.

Simón Loxley. *La historia secreta
de las letras*, Editorial
Campgráfico, Valencia, 2007. p.1.
Idem, p. 2.
Ibidem, p. 17.
Ibid., p 7.

Víctor Civit. *Diccionario Ilustrado
de la Lengua Española*, Editorial
Abril Cultura, 1972, Brasil.
p.1080.

W.M. Ivins Jr. *Imagen impresa y
conocimiento*, Editorial Gustavo
Gili, S.A. Barcelona, 1990, p.47.
Idem, p. 30.

ANEXO

Entrevista a Laura Bolaños Cadena, Abril creadora de **El Libro Semanal** y Rafael Márquez Torres, Director editorial y creador de **El Libro Vaquero**, **Libro Policiaco**, **Libro Rojo**.

Pregunta: Doña Laura Bolaños Cadena. ¿Cómo y cuándo fue su ingreso a **Novedades**?

L.B.C. Por el año de 1944, una jovencita con tobilleras, y de mucha determinación con sueños grandes entró por el umbral de la puerta de un edificio viejo y feo. Con estudios de dibujo comercial y un deseo de trabajar comenzó elaborando portadas. Entonces Gaspar Bolaños Villaseñor, su primo y creador de **Rolando el Rabioso**, la apoyo para hacer sus primeros argumentos. Así, me integre al mundo de la historieta, realizando la labor de supervisora para empezar a conocer la industria artística y editorial de las historietas.

Descubrí malos manejos por parte del Sr. José Martínez Estrada, (recibía materiales sin terminar, en trazo a lápiz o delineados en tinta, además cobraba una cuota a los dibujantes por darles trabajo). Por tal motivo lo despidieron y fui nombrada directora de la revista **Chamaco**.

Pregunta ¿Cómo surge **El Libro Semanal** y por qué el seudónimo de **Abril**?

L.B.C. Siempre quise escribir argumentos, pero el Director General, Don Fernando Canales Lozano me explicó que no se veía bien que la directora de las revistas le estuviera haciendo competencia a su gente. Entonces propuso que no pusiera mi nombre, así que me pareció bien ponerme **Abril**, porque sonaba bonito. Y como dato curioso dice Laura Bolaños

(**Abril**). Ese nombre no existía pero ahora hay muchas muchachas que se llaman **Abril**. Porque suena bonito y original, no

era nombre común, pero las novelas empezaron a influir en las familias, por ejemplo también el nombre de **Oyuki** se volvió otro nombre para las niñas de esa época

Así se estaba estructurando la mejor organización humana para sostener el gran peso que estaba por caer sobre la novel empresa, que se abría paso en medio de una sociedad ávida de cultura y recreación.

Continúa Laura Bolaños - A los dos meses de haber entrado a colaborar estalló una huelga. El 3 de abril de 1944 en la Junta de Conciliación y Arbitraje uno de los trabajadores de apellido Zamarripa, disparó y mato a Don Ignacio Herreras. Posteriormente vendió la editorial a Jorge Pasquel, decían que era un presta nombre de Miguel Alemán Valdés (ex presidente de México) y a su vez él la vendió a Rómulo O'Farril Silva.

El Lic. Miguel Alemán junto con el Sr. Don Rómulo O'Farril Silva intervinieron y presentaron como Gerente General al Contador Público Don Fernando Canales Lozano. Hombre de una calidez humana inigualable, comprometido con su trabajo y con las personas. Tuvo la sensibilidad para escuchar las propuestas creativas de los empleados así como sus necesidades. Pieza clave para el desarrollo de la historieta, hombre no sólo inteligente sino interesado en que verdaderamente salgan las cosas y supo buscar a las personas adecuadas. Esa fue parte fundamental de su inteligencia, se rodeo de personal capaz. Don Fernando Canales llegó a mejorar el negocio, las historietas eran secundarias para **Novedades** y debido a la corrupción de aquel hombre mencionado antes. Las novelas se estaban muriendo, y su contraparte el **Memín** con Yolanda Vargas Dulché estaba surgiendo velozmente. Tuvo la idea de poner un promotor de ventas con

la visión del alcance que tendría la empresa dirigida por él. Alguien le propuso traer al mejor vendedor y así llegó Don Marino Rivera Carrera a la empresa. Y viendo la necesidad también cubrió el área de cobranza, teniendo magníficas ideas con la Unión de Voceadores. Adelantaba el tiro y las mandaba a provincia quince días antes de la publicación así evito el contrabando de las historietas, cuando el intermediario llegaba con la mercancía las revistas ya estaban en los expendios.

El promotor de ventas Don Marino Rivera Carrera y Laura Bolaños hablando con los agentes distribuidores llegaron a la conclusión que a las personas ya no quería una historieta diaria corta. Sino leer historietas de más páginas y completas. Se tuvo que adaptar el material (argumento y dibujos) para llevar la nueva propuesta. Y así lo hicieron se presentaron con el Sr. Don Fernando Canales y le propusieron un cambio radical: Ediciones mensuales; Canales no lo acepto de primera instancia, su argumento fue que “no se podía matar a las historias cortas diarias”. Se le siguieron exponiendo razones y argumentos a favor de la nueva idea pero no había avances, por unos meses se negó. Hasta que un día llegó un dibujante de nombre Salatiel Alatríste y hablo con Doña Laura Bolaños, proponiéndole la reducción de las historias en un sólo tomo, al escucharlo ella le pidió que lo acompañara con el Director General, al cual le presentaron nuevamente la misma propuesta pero de labios de otra persona, a lo cual Don Fernando Canales respondió “Hagamos la prueba” Así que la idea original del Gerente de Ventas Don Marino Carrera y Laura Bolaños se empezaba a realizar.

Comenzó la labor editorial, pues había que adaptar las historietas de hasta tres mil páginas en una edición más corta (348 páginas) y entre dibujos que se tuvieron que hacer para que la historieta hilara con el argumento se pusieron manos a la obra. La primera edición de **El Libro Semanal** fue **Callecita de mi barrio**, con mi autoría y usé el seudónimo de **Abril**, para que no se

relacionara con el cargo de directora de las historietas. Salió con una circulación de cuarenta mil ejemplares. Al ver buen resultado se modificó a quincenal.

Teniendo una buena aceptación se cambio a edición quincenal porque los vendedores la pedían. Una historia ya publicada que se llamó **Caprichosa**, de mi autoría, traté de reducirla y por más que lo intenté no lo pudo hacer, entonces se me ocurrió sacarla en tres tomos, (ya había sido publicada, todos eran materiales editados) cual sería la sorpresa que el distribuidor Benítez, muerto de risa presentó una sola novela de devolución. Cuando llegamos a 100 mil ejemplares no cabíamos de la alegría, después llegamos a 200 mil y hasta los 500 mil, semanales, siempre el estilo es lo que nos ha distinguido. Tuvo tal éxito que se convirtió en **El libro Semanal por** el año de 1952, quedando su nombre oficial **El Libro Semanal**.- Comenta Laura Bolaños.

Continúa narrando: Así que el libro **El Libro Semanal**, se publicó con 348 páginas a precio de \$3 pesos durante muchos años y posteriormente se fueron bajando el número de páginas y así pasaron 320, luego a 270 y después de muchos años 180 a 140 a 120 hasta que protesté y dije, no se puede hacer un buen desarrollo de la historia en tan pocas páginas así le regresaron a las 180 páginas.

El Libro Semanal empezó a arrasar con las historias masculinas, así les llamaban por el contenido: Aventuras, cómicas, terror, policiacas en países exóticos, etc. Historia muy buenas, incluso el Chamaco empezó a publicarse con temas de conflictos amorosos. Los argumentos que se presentaban eran totalmente innovadores, para la época de los 50s. La historieta empezó siendo primordialmente masculina, tanto en las temáticas, como por los realizadores, la historieta clásica era de aventura, policiaca sobre todo y humorística.”“México era un país en donde sus historietas, sobre todo en el **Pepín** y en

el **Chamaco** se publicaban historias que continuaban de un número a otro, de publicación diaria pero todas masculinas.” - dice Laura Bolaños.

Por ejemplo: Defender a las madres solteras era casi una blasfemia, mujeres divorciadas que se volvían a casar, mujeres que se atrevían a dejar al esposo, aunque no era la postura presentar a los hombres como villanos sino la dignificación de la mujer y la familia iba totalmente contra corriente. Una vez leyendo las historias de Yolanda Vargas lo comparó con su material y me asusté. Como es posible que les guste lo que yo hago.

*Pero llegué a la conclusión que todo estaba en la presentación y que hasta el lenguaje era determinante. Además Yolanda tenía la gracia tremenda, el don de gustarle al público y ella abordaba temas y personajes que eran lo más gustado en ese momento, eran auténticas novelas rosa muy bien escritas y al público le gustó muchísimo. Aunque **El Libro Semanal** nunca vendió como ellos, pero si llegamos al millón de novelas semanales, pero los de la Parra (Editorial Vid) vendían varios millones semanales. Otro atractivo fue el adaptar al ambiente mexicano a obras de Shakespeare, o las historias costumbristas de campo o de ciudad chica, al medio de las historietas, grandes novelas que se resaltaban los valores nacionales, textos de Juan José Arreola, en donde por el estilo neutro de la obra se presta muy bien para adaptarlo a las viñetas. Siempre en las tramas hemos pugnado por no ser obvios, porque sean buenas. Sigue comentando Laura Bolaños.*

*Desapareció la revista diaria, **el Pepín**. Don Guillermo de la Parra tuvo grandes éxitos con su **Chamaco** y otras ediciones más. Laura Bolaños se dio a la tarea de reducir y adaptar mensualmente los materiales hasta llegar a ser semanales. Guillermo de la Parra decidió poner su propia editorial (Editorial Vid) y salió de **Novedades**. No empezaron con historias*

*cortas sino con novelas largas y continuas. Comenzó a trabajar con Yolanda Vargas Dulché, quien fue una escritora de las más célebres del país. En su haber se contemplan más de 60 historias, la mayoría de la cuales aparecen en la revista **Lágrimas, Risas y Amor**, siendo más tarde adaptadas para televisión y cine. Creadora además de la historieta **MemínPingüín**.*

En **El Libro Semanal**, Laura Bolaños empezó a demostrar su creatividad creando la **Novela Policiaca**. Dos revistas infantiles **Colorín y Mexicolor**. Por su parte, la empresa **Novedades Editores** seguía en auge publicando su Diario informativo de la tarde junto con su edición en inglés, **The News**.

Elementos valiosos empezaron a destacar como Salatiel Alatraste Batalla creando su revista **Rex**. Constantino Rábago haciendo una recopilación de la historia, ambas artísticamente ilustradas. Don Alfredo Hernández con su recopilación de **Historias Inolvidables**, aunque no duraron en el mercado debido a la gran fuerza que estaba tomando **El Libro Semanal**

***El Libro Semanal** empezó a marcar la pauta en el mercado y aunque hubo algunos intentos por imitarlo no se pudo, todos se quedaron en el camino, ninguna otra editorial prosperó, Laura Bolaños llegó a esta conclusión. No pudieron con **El Libro Semanal**. Lo más importante es el argumento no haciendo menos al dibujo, pero cuando se conjugan los dos es lo óptimo. Porque un buen argumento aguanta un dibujo regular y un magnífico dibujo no aguanta un mal argumento. Entre los competidores estaba el diario **Excélsior** que sacó un libro de historieta, que desde el primer número lo dibujo Pancho Flores, un magnifico dibujante, pero fracasaron porque no había buenos argumentos.*

Los señores O’Farril se asociaron con el Sr. César Civita, hermano de Víctor Civita.

Argentino dueño de una editorial llamada **Abril**, (contribuyó a la masificación de la literatura en el país en todos los estratos sociales). así surgió **Mex-Abril**, Estas fotonovelas argentinas tenían muy buena fotografía mucho mejores que las nuestras, (**Novelas de Amor, Capricho, Fiesta**) pero los argumentos eran malísimos además con conflictos ajenos a nuestra cultura por ejemplo en esa época en Argentina no había divorcios o como el argumento de un joven sin padre que no podía casarse por carecer de familia. No funcionó. No me vengan con cuentos porque entonces la mitad de los mexicanos no se van a casar - Dice Laura Bolaños. Este es otro ejemplo de que con material gráfico (Fotos) pero argumentos malos, es imposible sostener una novela o fotonovela, el argumento es determinante para sostener la estructura editorial.

Pregunta: ¿Cómo estructuró su equipo de argumentistas?

L.B.C. Fueron llegando, ya al frente de la Dirección estructuré el equipo de argumentistas de **Novedades**, entre ellas estaba; Josefina Díaz Herrera, María del Carmen Hernández, Amparo Rodríguez, Delfidia L. de Trujeque, (Quien era la mayor de todas ellas de treinta y siete años y la veíamos mayor). Silvia Rey que era actriz radiofónica, escribió una temporada pero no encajó tampoco. María Espinoza, Marisa Garrido, Elba Bolaños quien entró más tarde ya en el tiempo de Alicia Ibáñez, Guadalupe de Vega, María Luisa López. Martha Eugenia y Doña Alicia Ibáñez Parkman, quien más adelante asumiría la dirección de las revistas.

Rompimos el mito de que las mujeres no se pueden llevar bien y se odian, nosotras nos llevamos muy bien y con Alicia Ibáñez que fue primero mi subordinada y después mi jefa quedamos siempre como amigas, me trató bien, siempre fue muy educada y firme. Yo soy más enfática y de más temperamento. Añade Laura Bolaños.

*Como dato curioso. De los argumentistas varones que incursionaron en **El Libro Semanal**, ninguno supo hacer historias de amor; no digo que los hombres no puedan, no sabían, yo les decía. ¿Pues cómo le hacen para hacerle el amor a su mujer? Escribanlo, escriban cosas bonitas, románticas que expresen emociones, pero no le dieron al clavo y se fueron quedando sólo mujeres.*

Pregunta: Háblenos de la Sra. Alicia Ibáñez Parkman.

L.B.C. Alicia Ibáñez Parkman fue una mujer cálida y firme que sabía tratar al actor más exitoso como al trabajador más sencillo. Siempre en su sala de espera, había artistas famosas, encumbrados y de gran nombre que aparecían en la televisión o en el cine. Así como jóvenes talentos que iban a hacer sus pininos, a los cuales nunca les negó una oportunidad y debido a ese buen tacto y visión a través de las fotonovelas se dieron a conocer varios actores y actrices que hoy son reconocidos pero en sus inicios desfilaron por esa sala atendidos por Srta. Hortensia.

Entre los actores consagrados y nóveles están: Mari Cruz Olivier, Verónica Castro, Lucía Méndez, Andrés García, César Costa, Enrique Guzmán, Daniela Romo, María Medina, Cristian Bach, Humberto Zurita, Estrellita, Olga Breeskin, Susana Dosamantes, Claudia Islas, Omar Fierro, Nailea Norvin, Adela Noriega, entre muchos más.

Después de nueve años en la dirección Laura Bolaños consideró que era tiempo de dedicarse de lleno a los argumentos y cedió la estafeta a Carlos Vigil. Las revistas seguían en auge y posteriormente pasó a manos de Alicia Ibáñez Parkman quien supo mantener las novelas ya en circulación a la alza, ella estuvo más tiempo en la dirección de las revistas. Laura Bolaños dejó encarrilado **El Libro Policiaco** y la primera Fotonovela que salió. **El Libro**

Policiaco y demás ediciones habían pasado a otra Dirección Editorial.

Pregunta. ¿Y para el equipo de dibujantes?

L.B.C. Referente a los dibujantes hubo varios y muy buenos, pero también otros muy “maletas”. El Señor que estaba en la dirección (Sr. José Martínez Estrada), les cobrara dinero por el trabajo, aunque a los “gallos” no, pero si a los maletas porque era un favor darles trabajo y se llevaba su “tajada”, hacía muchas trampas. Y al ser despedido, tuve que estructurar la plantilla de dibujantes lo cual no fue fácil, pues había que despedir a los malos y quedarse con los mejores. Para ese tiempo no había mucho campo laboral, no había muchas ediciones en el mercado, sólo **El Pepín**, el **Chamaco** y el **Paquito**. Una que otra vez, me daba dolor de estomago correr a alguien pero hay momentos en los que se debe ser implacable, así que para buscar nuevos dibujantes no fue de la calle sino que los dibujantes tenían ayudantes y estos no tenían la mínima posibilidad de tener su propia revista. Entre ellos había muy buenos e incluso mejores que el titular. Como iba corriendo dibujantes llegaban los ayudantes, así llegó Sotico Fonseca, un excelente dibujante, Ángel Mora fue otro de los nuevos que llegaron; Ángel Mora dice recordar a Laura Bolaños en aquellos años, como una maestra de esas exigentes, pero después le agradecen mucho, por el aprendizaje recibido.

Así se formó el equipo de artistas que con el tiempo fue consolidándose con otros dibujantes que se incorporaron más tarde.

El mérito de estas ediciones fue que desplazaron a la historieta extranjera. Fue el gran auge de la historieta mexicana. “Precisamente estoy escribiendo un libro – Dice Laura Bolaños- sobre esa etapa de la historieta mexicana, porque el más viejo de

los historietistas mexicanos que todavía vive y produce obras actualmente Ramón Valdiosera Berman, (Nace en Ozuluama, Veracruz, el 28 de abril de 1918, es un diseñador de moda, autor, pintor, dibujante, historietista, caricaturista, ilustrador y coleccionista mexicano). *Quién triunfó como historietista tanto en Chamaco (El Ladrón de Bagdad y Alex) como en Pepín (Relámpago Kidy Oreja y Rabo) es uno de los artistas mexicanos que se preocupó por impulsar un estudio donde se formaran y foguearan nuevos artistas de la historieta.* Ramón Valdiosera, pionero de la historieta mexicana, narra que “Pronto los empresarios aprendieron a exprimirnos a cambio de migajas y palmaditas en el hombro o con amenazas y secuestro., Cuando la demanda de historietas creció, la producción de un dibujante llegó a ser de 12 cartones diarios. El pago era raquítico: 50 centavos la página y 1.50 pesos el dibujo. La explotación laboral era tal que tuvimos que estar tres días y noches continuas sin dormir y sin comer” y a fines de los 30 y 40 es la más rápida del mundo, donde los moneros se sometieron a ritmos de trabajo frenéticos”. Asienta Puros Cuentos, historia de la historieta en México 1934-1950, de Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecoechea.

Autor de **Medio Litro**. De 95 años de edad, camina derechito derechito, sin lentes y con una mente lúcida, el me va a dar algunos datos de los que carezco, el y otros de su época (1952) hablan de los inicios de la época de oro de la historieta mexicana, (Entre los años 1940 y 1950, aunque obviamente se gestó unos años antes y concluyó otros más tarde. Dos fueron las publicaciones icónicas del periodo, **el Pepín** editado por José García Valseca; y el **Chamaco** publicado por Ignacio Herrerías, aunque no debemos dejar de mencionar que fue **Paquín**, de Francisco Sayrols, la revista que abrió la brecha para el desarrollo de esta industria de tinta y papel). Porque en ese tiempo nosotros estábamos al frente, **El Libro Semanal** llegó a tirar cerca de un millón de ejemplares semanales. **El libro Vaquero** superaba el

millón semanal". **El Libro Vaquero** apareció por primera vez el 23 de Noviembre de 1978.

Otra historieta que tuvo mucho éxito fue **Chanoc**. Su historia fue así. Un día, el promotor de ventas Don Marino Rivera Carrera fue con el Director General, Fernando Canales, y le dijo "Tenemos que hacer un Tarzán mexicano, eso va a pegar mucho" Y llamaron a Don Ángel Martínez Lucenal, Español refugiado en México, vivía en Veracruz y escribía. Le pidieron que hiciera el primer argumento, los nombres de los personajes los creo él. El primer número lo dibujó Ángel Mora Suárez. Pero tres meses después murió el argumentista. En 1960, Carlos Vigil que estaba en la dirección y le llamó a su amigo Pedro Sapián, un hombre con el don para gustar con argumentos salpicados de humor, visitaba mucho a los remeros y tiburoneros de Acapulco y a través de experiencias y creatividad pudo darle vida nueva a la revista. Se pueden enseñar muchas cosas pero si la gente no tiene ese algo, no va a pegar. "Algunos de manera natural lo tienen más alto que otros". Mucha gracia y creatividad para los argumentos le dieron el levantón a **Chanoc**. A Tsecub, un personaje enojón y seco le dio vida alegría y chispa. También fallece Pedro Sapián y no pudieron levantar **Chanoc**, entraron argumentistas unos tras otros y no pudieron continuar con la revista. Tan fuerte impactó que hasta la pantalla grande fue Chanoc; Andrés García fue quien interpretó al personaje. En una publicación de **Contenido** salió un artículo que decía "Chanoc mató a Tarzán".

Las historietas posteriores lanzadas por **Novedades Editores** fueron: **El Libro Sentimental, El Libro Pasional, Cuerpos y Almas** y las fotonovelas **Novelas de Amor y Fiesta**. La historieta basada en mujeres argumentistas dominó el mercado durante decenios. Sólo igualaron su éxito entre las editadas por **Novedades**, las masculinas **El Payo** y **El Libro Vaquero**.

De la segunda oleada de dibujantes que continuaron con la gran obra podemos mencionar a: Abel Rodríguez Koncha, Arnulfo Valles Cosío, Otón Luna Díaz, Roberto Reyes Zambrano Melesio Esquivel Romero, Fausto Buendía, David Reyes, entre otros.

Pregunta ¿Puede surgir otra historieta como **El Libro Semanal**, con esas ventas actualmente?

L.B.C. Para que surgiera otro **Libro Semanal** en la actualidad, debería tener otras características según su contexto, hay un cambio social muy grande en la salida de la mujer del hogar e integrarse al campo laboral, no digo que a trabajar, porque dentro de la casa se trabaja más.

En **El libro Semanal** siempre hubo más problemas de pareja. Me dijeron recientemente –dice Laura Bolaños– que en Filipinas la lectura del **MemínPingüín** es obligatoria porque mantiene los valores familiares. Y yo la verdad esos valores universales tradicionales "me los pase por el arco del triunfo." Yo iba a contracorriente. Actualmente no metería asuntos de homosexualidad ni temas parecidos, debido a que no hay una aceptación tan grande sobre esos temas. Y **El Libro Semanal** se saldría de la línea, yo a lo más que llegué a hacer fue un argumento donde los personajes eran muy curiosos, ella heterosexual, el homosexual, una amistad con cariño y ternura muy grandes. Primero presento el conflicto del muchacho cuando todavía no se había atrevido a decir que era homosexual, fue a lo más que llegué pero poner directamente el amor de pareja entre dos hombres o dos mujeres no. Ningún argumento trató de política ni religión, porque no era terreno. Yo soy más política, mi profesión es comentarista política, ese es otro terreno y no se debe porque disminuye el público. **El Libros Semanal** está en un terreno comercial y las personas que la compraban no buscaban política sino una historia bonita de amor. Yo siempre metí dentro de

la historia un granito de mensaje, sin que fuera explícito para nada porque las moralejas son lo peor sino que el lector sacara sus propias conclusiones. Y en ese sentido tuve la satisfacción de que más de una de las mujeres que leían el **Libro Semanal** me escribieran y dijeran **Abril** (Laura Bolaños) cambió mi vida. Porque mi matrimonio estaba hundido y pude ver cómo sacarlo adelante. No tuve mucho contacto con el público, no lo busqué, porque no querían estrellas. Otra ocasión una joven universitaria me escribió diciendo que le gustaban mucho mis argumentos porque me metía en los temas muy intensamente. Así que siempre mandé un mensaje de exaltación al marido cuando lo merecía pero también poner en ridículo a las “rogonas” y “arrastradas.”

Pregunta: ¿Hasta dónde se vendía **El Libro Semanal**?

L.B.C. El **Libro Semanal** trascendió fronteras llegando a Nueva York, Chicago y en Centro América a Guatemala y en América del Sur, a Perú y Colombia. Había setecientos agentes para la República y el extranjero. Las historietas proporcionaban realmente un fuerte ingreso para la empresa.

Termina entrevista con Laura Bolaños Cadena y continúa entrevista con Rafael Márquez Torres (Director y creador de **El Libro Vaquero, **Libro Rojo**, **Libro Policiaco**, etc.)**

Pregunta: ¿Qué ocasionó el desplome de **El Libro Semanal**?

R.M.T. Al salir Don Fernando Canales Lozano de la empresa **Novedades Editores** deja un vacío imposible de llenar ya que su sucesor Samuel Podolski Rapaport de profesión banquero, estaba totalmente ajeno al movimiento de la empresa y mucho menos conocía la existencia de las revistas populares como les llamaron a partir de ese momento en un tono despectivo. Transformaron la empresa en

oficinas de lujo, sobre todo el área directiva creando un “bunker” inaccesible para cualquier empleado, se acabó la comunicación con el gerente general y se volvió imposible llegar a él. Contrato “juniors” para los diferentes departamentos que creó, mandó a hacer gafetes con banda electrónica para que el personal ingrese a través de torniquetes deslizando el gafete en el lector óptico. El edificio se llenó de guardaespaldas y personal de seguridad, como si fuera un reclusorio. En los pasillos, banquetas, escaleras y accesos, el ambiente se volvió pesado. Cuando llegaban los directores cerraban los accesos, calle y detenían los elevadores, nadie se podía acercar y sin exagerar ni siquiera verlos.

La nueva directiva desdeñó la fuente de ingreso, repudió las revistas que cubrían sus sueldos estratosféricos y caprichos extravagantes. Para ese entonces ya había muerto Don Marino Rivera Carrera, aquel hombre de ideas frescas y acceso directo a la dirección general y en su lugar quedó el señor Próspero Ibarrola pero no duró mucho pues un día habló la Sra. Hilda O’Farril de Compean y preguntó por su revista de sociedad **Claudia** y al no estar al tanto de los datos que solicitaba la Señora, pidió que lo despidieran de inmediato. Y así el fiel Podolski lo echó de la empresa sin más ni más. Los nuevos asesores eran personas de un nivel económico tal que en su vida habían visto un **Libro Vaquero** o un **Libro Semanal** o **Sentimental**, menos un **Libro Policiaco** o una **fotonovela Romántica**. No tuvieron el tino ni la capacidad para asesorar al Lunático director general y así se vinieron a menos las historietas publicadas por esta casa editorial. De no haber sido por su arraigo y solidificación en el público hubieran desaparecido por completo, pero la debacle se veía venir y después de tantos errores directivos salió Samuel Podolski y llegó Víctor Hugo O’Farril que tampoco sabía nada del negocio y se rodeó de un personal tan nefasto que nadie se atrevía a pedir audiencia para nada. Prosiguió la caída del imperio y contrataron a un contador de

nombre José Calderón y su primer acto arrebatado fue quitar catorce revistas, acabando con el flujo económico que representaban esas ediciones.

Hasta que el 31 de Diciembre de 2002, después de un pequeño brindis de Navidad se dio la noticia de que el periódico **Novedades** cerraba sus puertas a 65 años de haber sido fundado por Ignacio Herrerías y adquirido después por la familia O’Farril. Dijo don Rómulo O’Farril Jr., “se acabó el trabajo, voy a liquidar a mis trabajadores al cien por ciento, esto ya no es negocio.” Y así después de unos meses de rumores, chismes y mentiras por parte de directores y hasta del sindicato “vendido” que representaba a una gran parte de los trabajadores sindicalizados, se dio por terminado el trabajo en las instalaciones de **Novedades Editores**. Literalmente la prensa se detuvo, las rotativas dejaron de avanzar y todo lo que era movimiento, ruido, trabajo y pasión, de la noche a la mañana se volvió soledad y silencio. Cesó el trabajo y el diario **Novedades** con una trayectoria de prestigio llagaba a su última edición matutina, para perderse en el recuerdo. La época del periodismo mexicano cerraba una etapa más en su historia impresa. Y a su vez todas las ediciones guardaron silencio para pasar al baúl de los recuerdos, los buenos recuerdos. Y un viejo edificio que se fue deteriorando, más y más hasta que los dueños le encuentren un buen comprador o una jugosa utilidad.

Con ello, **El Libro Vaquero** pasaba a manos de **Nueva Impresora y Editora** (Niesa), de la familia O’Farril, por lo que presenté mi renuncia.

Fue necesario que los dibujantes que habían sido liquidados decidieran si seguían trabajando, pero en unas nuevas instalaciones ubicadas allá por el lago de Guadalupe, en una empresa de los O’Farril llamada **Nueva Impresora y Editora S.A de C.V...** Nueva razón social, nuevas condiciones de trabajo, mismo sueldo, pero

toda una excursión para ir a las nuevas oficinas. La mayoría de dibujantes eran y son ya de edad avanzada y les resultaba tan cansado y pesadotrasladarse que de no ser por la necesidad hubieran claudicado todos. Y si a esto se le añade que la nueva administración a cargo de la Contadora María de La Paz Dueñas que siguió a la lista de contadores que desfilaron en la empresa quien literalmente se adueñó de la empresa y que junto con el Lic. Omar Álvarez nuevamente hicieron imposible tratar con los O’Farril, dejaron de pagar, no daban trabajo continuamente y nunca hubo respuesta favorable o señales de mejoría. Cada vez el descontento era mayor. Y por falta de pago en varios meses los dibujantes decidieron presentar una demanda contra la empresa, la cual ganaron después de varios trucos y mentiras por parte de los abogados de la empresa. Que por cierto el abogado defensor de los trabajadores al final llegó a un arreglo muy bueno para él principalmente y los ya cansados trabajadores aceptaron más que por alegría, por necesidad.



Novedades

SE HUNDE



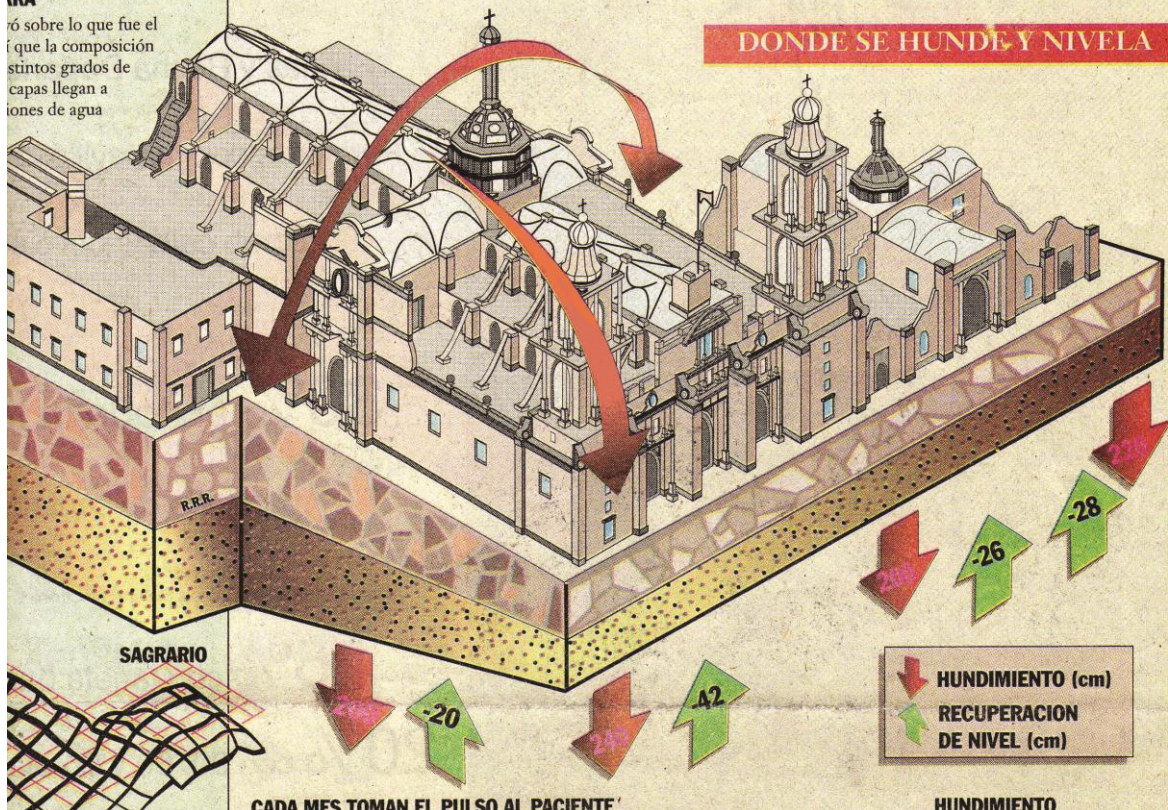
RA
ó sobre lo que fue el
í que la composición
stintos grados de
capas llegan a
iones de agua

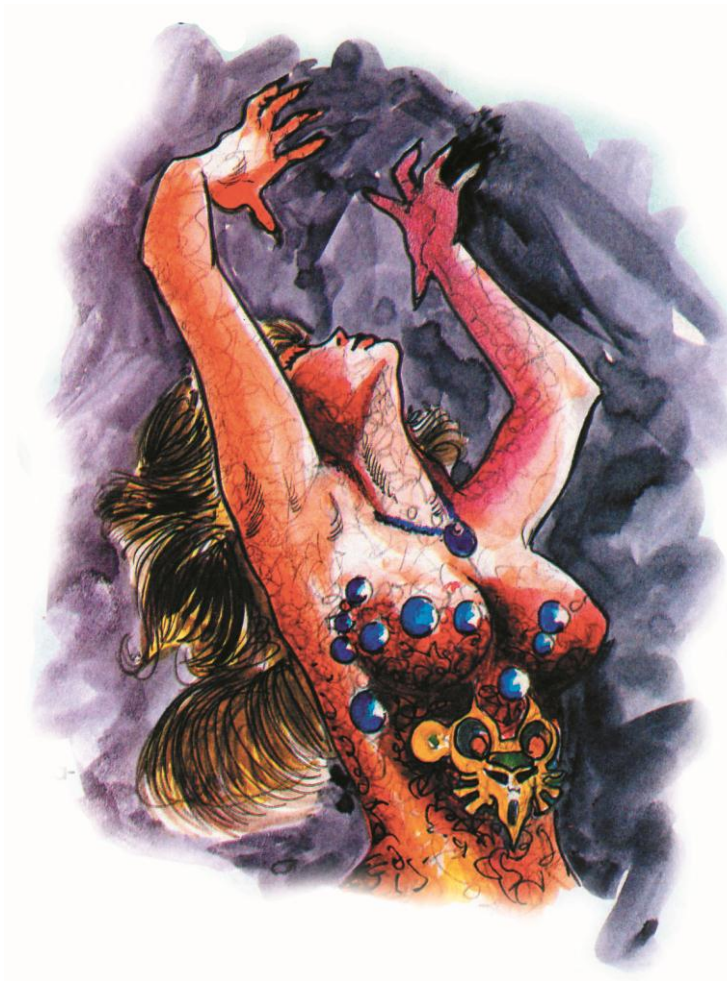
EL RETO DE SALVAR LA

Catedral

LA ciudad de México se hunde desde hace un siglo y con ella la Catedral. En 10 años, la zona del Zócalo capitalino ha descendido de nivel al menos 7.5 metros; si embargo, el templo más importante de la urbe no ha caído de manera uniforme sino que ha registrado un desnivel de 2.40 metros de norte a sur, debido a que fue construida sobre templos aztecas.

DONDE SE HUNDE Y NIVELA





des dosis pueden resultar muy perjudiciales.

Con aloe también se elabora una loción muy eficaz para prevenir la caída del cabello. Consiste en el jugo de varias hojas mezclado con vinagre y todo macerado al sol durante nueve días. Después se cuela y se envasa en un recipiente que cierre herméticamente. Pue-



al día en forma de apilar.



un famoso y curioso médico murió al llegar a Egipto con el fin de examinar a la momia. La guadaña de la Parca segó la vida de varios visitantes de la tumba, entre ellos el egiptólogo francés Georges Benédite. Como había sido dicho, la momia se vengó: nada ni nadie puede dudarlo. ¿Las inexplicables muertes habrán logrado que el alma del faraón siguiera descansando?

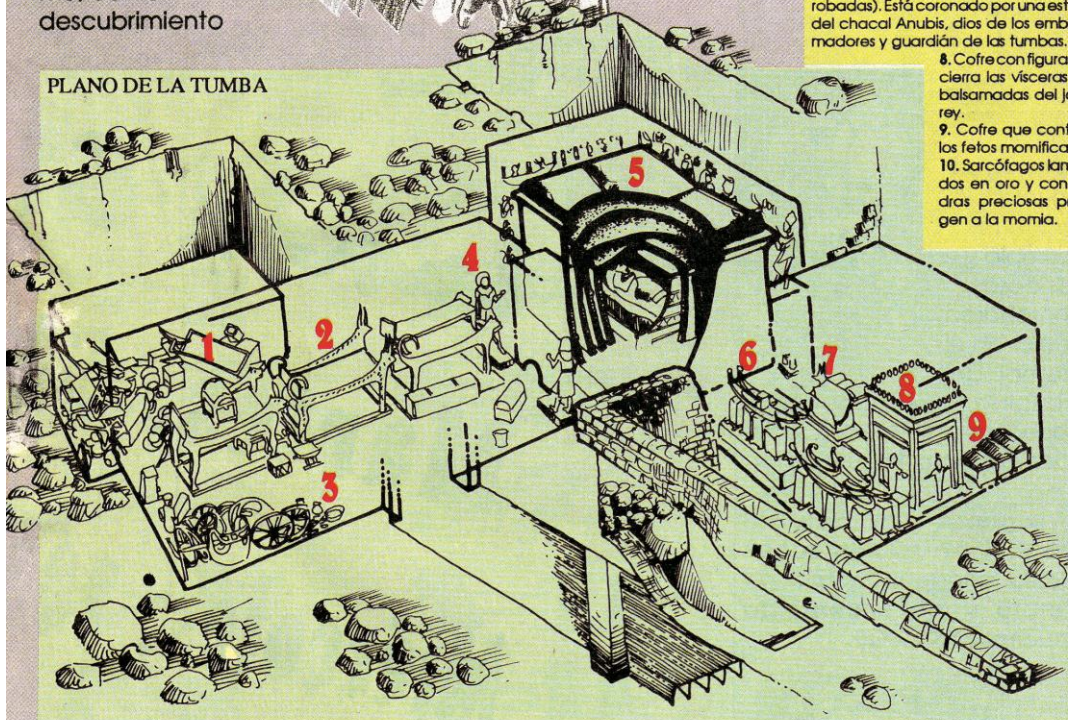
Pero, algo aún más misterioso pesa sobre la momia. Según egiptólogos versados en ocultismo, con el descubrimiento



de la tumba de Tutankamón se efectuó una transferencia cuyos detalles son desconocidos, supersecretos. Pero, lo que sí se sabe, es que con esta operación el joven faraón se convirtió en el paladín de su país, en un talismán protector de todo Egipto. Cuando la mo-

1. Cofres que contienen "ushebtiti". Estas estatuas son las encargadas, en el otro mundo, de cultivar la tierra para el faraón.
2. Camas funerarias.
3. Piezas de carros.
4. Estatuas protectoras de madera pintada, tamaño natural. En su origen, es posible que encerraran textos mágicos ultrasecretos.
5. Cuatro enormes muebles de madera de cedro, recubiertos con una hoja de oro.
6. Modelos reducidos de barcos funerarios. Gracias a ellos, el faraón podrá seguir el Sol en su curso y llegar al paraíso, rodeado de mares enfurecidos.
7. "Naos". Este relicario en madera esculpida contenía estatuas de dioses (fueron robadas). Está coronado por una estatua del chacal Anubis, dios de los embalsamadores y guardianes de las tumbas.
8. Cofre con figuras. Encierra las vísceras embalsamadas del joven rey.
9. Cofre que contiene los fetos momificados.
10. Sarcófagos laminados en oro y con piedras preciosas protegen a la momia.

PLANO DE LA TUMBA



**...DE NUEVO LA ESPERABA
LA SOLEDAD DE LA NOCHE,
EN ESAS CALLES DESIERTAS,
CON LA LLUVIA AZOTÁNDOLE
EL CUERPO Y EL ROSTRO.**



**...CORRIÓ Y CORRIÓ, HASTA QUE SE QUEDÓ SIN ALIENTO...Y SE
DETUVO EN EL QUICIO DE UNA PUERTA, CASTIGADA POR EL AGUA...**



SOLAMENTE LIDIA SU MADRE TENIA EL PRIVILEGIO DE COMPARTIR UNA ALCOBA INDEPENDIENTE CON SU MARIDO.



ATRAJO A SU MUJER BRUSCAMENTE, SIN NINGUNA TERNURA PREVIA.



CUANDO LAS CORTINAS SE RECORRIERON, APARECIO MARA, TOTALMENTE TRANSFORMADA, CON LOS CABELLOS COLOR PLATINO Y UN VESTIDO BLANCO BRILLANTE QUE SE AMOLDABA A CADA CURVA DE SU CUERPO...



...TODOS ADMIRABAN SU IMPECABLE BELLEZA. LE TOMARON FOTOGRAFÍAS POR CIENTOS. Y AHÍ ESTABA, ERGUIDA COMO UNA REINA, SIN UNA JOYA, CON SÓLO EL VESTIDO BLANCO SOBRE SU PIEL DESNUDA.



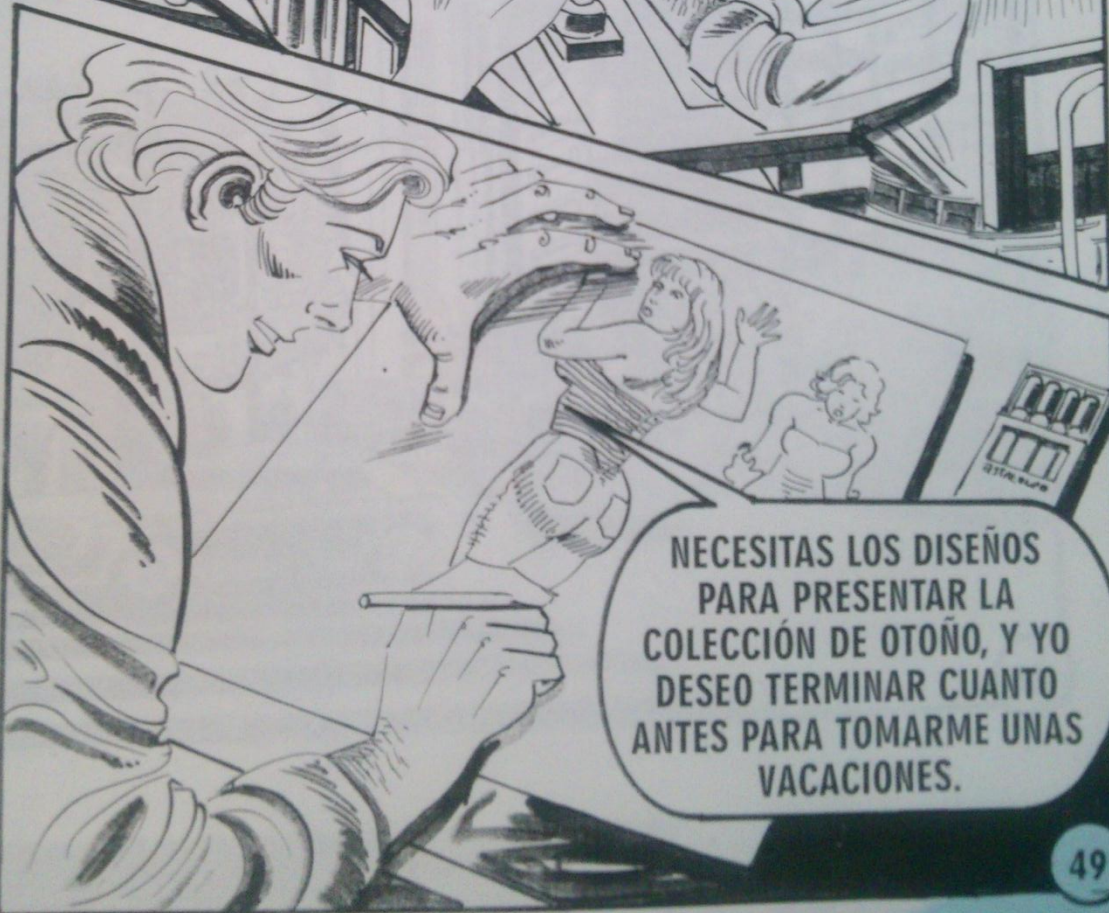


LE SORPRENDIÓ ENCONTRAR AL MUCHACHO EN PIE DE LUCHA.



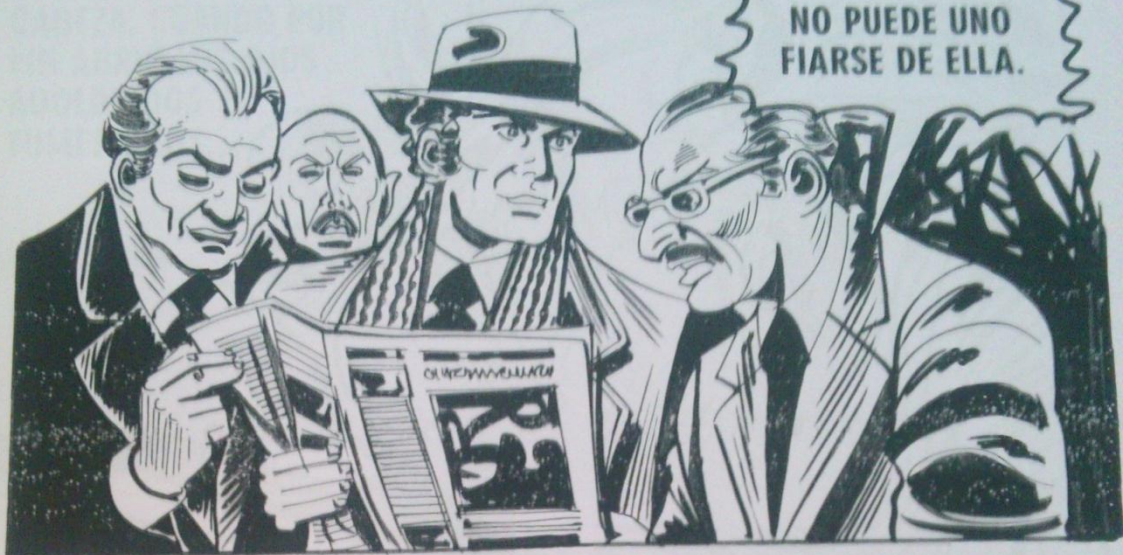
¿TRABAJANDO YA TAN TEMPRANO?

¿POR QUÉ NO?



NECESITAS LOS DISEÑOS PARA PRESENTAR LA COLECCIÓN DE OTOÑO, Y YO DESEO TERMINAR CUANTO ANTES PARA TOMARME UNAS VACACIONES.

EN LOS ESTUDIOS DE CINE, CONSIDERARON QUE ESE ESCÁNDALO HABÍA REBASADO TODO...Y DE COMÚN ACUERDO, POR UNANIMIDAD, DECIDIERON CANCELARLE SU CONTRATO.



EN ESE MOMENTO LLEGÓ DICK REYNOLDS. PRODUCTOR Y ACCIONISTA DE LA COMPAÑÍA, CUYO VOTO ERA MUY IMPORTANTE.





MARA VOLVIÓ A LA VIDA, PERO SIN DESEOS DE VIVIR. ESTABA DESTRUÍDA SU ALMA, Y CARECÍA DE FUERZA PARA CONTINUAR LUCHANDO.



