

LYDIA
ELIZALDE

DISEÑO
EN LA
REVISTA
DE LA
UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
BONILLA ARTIGAS EDITORES

**DISEÑO EN LA REVISTA
DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO**

Lydia Elizalde

DISEÑO EN LA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



Diseño de portada: Vicente Rojo

Z253.5

E45 Elizalde Valdés, Lydia

Diseño en la Revista de la Universidad de México /
Cuernavaca, México : Universidad Nacional Autónoma de
México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos,
2009.

262 p. ; il.col. ; 25 x 20 cm.

ISBN 978-607-7771-03-6 (UAEM)

ISBN 978-607-7588-15-3 (BONILLA ARTIGAS ED.)

1.DISEÑO DE REVISTAS. 2. DISEÑO GRÁFICO. I. T.II.
Universidad Nacional Autónoma de México. III.
Universidad Autónoma del Estado de Morelos. IV.
Bonilla Artigas Editores.

Segunda edición: 2009

© Lydia Elizalde Valdés

Coedición: Universidad Autónoma del Estado de Morelos

D. R. © 2009 de la presente edición

Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Av. Universidad 1001
Chamilpa, cp. 62209
Cuernavaca, Morelos, México.

Bonilla Artigas Editores
Cerro Tres Marías 354
Campestre Churubusco, cp. 04200
México, D.F.

D. R. © Universidad Nacional Autónoma de México. Iconografía.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Diseño: Claudia Lomelí

Formación: Carolina Valdez

ISBN de la UAEM: 978-607-7771-03-6

ISBN de la BONILLA-ARTIGAS EDITORES: 978-607-7588-15-3

Impreso y hecho en México

Prólogo

En este libro hay una historia completa de la difusión cultural en este país, contada a través de un arduo y completo análisis sobre el diseño de la *Revista de la Universidad de México* de 1946 a 2006, con el antecedente de su etapa fundamental: 1929 a 1939, años de la lucha y consolidación de la autonomía universitaria.

La autora hace una serie de consideraciones acerca de las publicaciones de las humanidades desde la UNAM — que, en esa materia, ocupa el tercer lugar en el ámbito mundial— y de las características del diseño de la revista de difusión de la cultura universitaria en específico, que completan el capítulo central de esta obra, enmarcado por los aspectos generales de la comunicación gráfica, la semiótica y la significación.

Las reflexiones sobre el lenguaje visual sirven de entramado teórico al libro; los planteamientos sobre el perfil de las revistas, las gacetas y el *magazine* son de gran utilidad, como lo son también las observaciones sobre las maneras de leer, la formación gráfica de las publicaciones periódicas, la percepción visual, las artigrafías, el estilo, la estética en la modernidad y la posmodernidad, y la aplicación de dichas teorías a las realidades mexicanas.

El estudio se vuelve especialmente minucioso cuando Lydia Elizalde detalla las características del diseño de esta revista y cuando entra en los terrenos de la historia, de los directores, editores y artistas gráficos que, en el transcurso de muchos años y con sus múltiples avatares, han sacado adelante la que es ya una de las más fundamentales publicaciones culturales de Latinoamérica.

La imagen gráfica y los diferentes logotipos que han identificado a este medio impreso son historiados deconstructivamente por la autora, quien profundiza desde la semiótica gráfica en las distintas etapas de la publicación.

La síntesis contiene una serie de conclusiones sobre el desarrollo de su diseño, lo que me da pie para recordar a Vicente Rojo, maestro de los diseñadores mexicanos que se formaron en la Madero y quienes continuaron excelentemente sus empeños. También fui parte de esta revista cultural, que dirigí en los últimos años de la década de 1970, cuando la formación de textos se hacía en galeras con el uso de elementos artesanales para su armado.

El lector tiene en sus manos, pues, un valioso libro que se enriquece con las portadas y las ilustraciones de las páginas interiores de la revista, diseñadas en las distintas épocas que ha vivido la benemérita *Revista de la Universidad de México*.

Hugo Gutiérrez Vega
Copilco el Bajo, verano de 2008

Introducción

Los estudios que se han hecho de las revistas culturales mexicanas han sido pocos y éstos han sido desde el enfoque histórico y literario. Hacer un análisis del diseño de una de las revistas culturales más destacadas desde mediados del siglo xx, la *Revista de la Universidad de México*, es uno de los primeros intentos de revalorizar este medio impreso de comunicación y dar a conocer su determinante influencia en las formas culturales y sociales de nuestro país.

Las revistas han sido un campo adecuado para la experimentación del diseño gráfico y de la expresión visual. Las revistas culturales publicadas por instituciones educativas están menos sujetas a las demandas del mercado para su edición; por esta razón tienen un margen más amplio para la creatividad en proponer nuevas formas visuales; además son un espacio gráfico desde donde se puede guiar y moldear al lector con mayor facilidad.

El dispositivo principal que modificó la apariencia de las revistas culturales desde la segunda mitad del siglo xx en México fue la utilización de diferentes criterios en la composición, diferentes conceptos para el uso de tipografías y la inclusión de mayores soluciones expresivas por medio de lenguajes fotográficos.

Las estructuras de formación de páginas en este diseño moderno habilitaron mayor versatilidad en la disposición de las fotografías y dibujos, lo que permitió que la caja tipográfica se definiera también como elemento modular visual. Limitar la composición a una estructura, en apariencia más rígida, permitió la dramatización visual de las condiciones mecánicas de la formación de una página. La introducción del recurso del contrapunto de los módulos de tipografía e imágenes con espacios en blanco permitió aportar mayores soluciones expresivas.

El conjunto de la disposición de estos elementos gráficos, además de funcional, resulta ser la base para la formación de hábitos y gusto por la lectura de determinadas páginas, y reflejan códigos culturales a partir de estilos y tendencias en la práctica del diseño editorial.

La tipografía es la herramienta principal que permite que las ideas se expresen en una forma esencial. La manera de reproducir textos de párrafo a párrafo, de columna a columna y de página a página —resaltando las cualidades expresivas y legibilidad de determinado tipo de letras, de los espacios entre líneas, del ancho y largo de la columna— ha sido uno de los aspectos más cuidados en esta revista cultural, y que la han hecho reconocible.

Después de los signos tipográficos, los códigos estéticos de la fotografía han sido un amplio campo de experimentación y creatividad en estas revistas. Se han recreado diversos lenguajes visuales con el uso de pantallas, medios tonos, fotomontajes, fotografías documentales, grandes acercamientos que resaltan el grano y la densidad de los contornos, fotografías en duotono y color, elocuentes altos contrastes, así como la inclusión de imágenes provenientes de medios plásticos —pintura, grabado, dibujo, de obras tridimensionales, de formas manipuladas virtualmente— a los que se añaden las variables visuales en texturas con el uso de diferentes papeles para interiores y portadas.

Un componente esencial del proceso creativo en el diseño de la revista ha sido la continuidad de un estilo gráfico funcional y memorable, que se ha construido a partir del conocimiento y la práctica profesional en ediciones. El estudio de estos aciertos logrados en determinadas etapas, ha permitido adaptarlos a las nuevas propuestas, a partir de repeticiones sutilmente alteradas, para continuar la creación de formas que sigan aportando resultados estéticos. Estas propuestas gráficas permiten reconocer la riqueza y diversidad de las expresiones visuales en el quehacer editorial que, en este caso, es contemplado con un distanciamiento crítico para poder darle o no un valor artístico.

Al enunciar las características de la *Revista de la Universidad de México* no se puede dejar de introducir el enfoque histórico, que ha determinado el desarrollo de esta fuente de difusión de las expresiones culturales que se generan desde la Universidad Nacional Autónoma de México, del contexto político mexicano, del internacional, del contexto editorial, de los métodos de producción, de los medios de distribución y la tipificación de sus lectores.

También es imperativo incluir los antecedentes en la edición de este medio de difusión universitario —durante este periodo de publicación ininterrumpida— de la definición de los enfoques de difusión de la cultura desde la UNAM, de los directores y equipo de edición de las revistas, de otras revistas que se publican en la Universidad y el desarrollo de las revistas independientes, con características semejantes, en el contexto cultural mexicano.

Para delimitar este acercamiento semiótico al diseño en la *Revista de la Universidad de México* de 1946 a 2006 se seleccionaron varias portadas de cada década, que coinciden con los cambios formales que se dieron en la revista: de algunas se hizo un análisis semiótico, de otras una descripción gráfica. Se presentan las portadas más atrayentes por estar bien logradas y ser memorables, después las que se referían a acontecimientos históricos y culturales especiales y se incluyeron algunas que se distinguían por ser diferentes. Se exponen los cambios formales que ha tenido la revista en la presentación de su nombre y logotipo, que definen el reconocimiento inicial de la revista. Se destacan las soluciones icónicas en las portadas como lenguajes significantes; se añaden al estudio algunas páginas interiores y contraportadas representativas de diferentes estilos gráficos y, finalmente, se destacan los aportes que se hicieron al diseño que se produce desde México.

Con el material escogido, fue posible someterlo a este estudio con la perspectiva de que en la composición de una revista, en sus imágenes y en su contenido textual, existen y se relacionan determinadas coyunturas que ayudan a entender y valorar el conjunto de signos expresivos que el diseñador utiliza para comunicar y significar.

Todos estos elementos permiten leer el sentido del desarrollo y la objetivación de la cultura que difunde la Universidad Nacional Autónoma de México a través de esta revista. Se puede inferir que la *Revista de la Universidad de México* es un objeto estético, que presenta funciones comunicantes y artísticas que posibilitan ampliamente el estudio de su propuesta gráfica a partir de los signos y códigos culturales que la determinan.

Lenguaje visual¹

La revista

Antes de 1900, pocas revistas tenían características gráficas individuales; sólo se diferenciaban de los libros por su portada endeble y flexible: se destacaban por un estilo decorativo simétrico tradicional; generalmente, estaban estructuradas con columnas sencillas y su manufactura era privilegio de los editores en su carácter de periodistas y, en muchas ocasiones, también como tipógrafos y viñetistas.

A partir de su diseño y contenido, la revista es una forma nueva que tiene algunas de las características de los diarios, ya que a veces es realmente portadora de noticias y, por lo general, contiene calidad en la síntesis informativa, pero además tiene un valor permanente que la hace más parecida a los libros.

El impacto de los nuevos métodos de impresión, el desarrollo de la fotografía y la reproducción fotomecánica redujeron los ciclos de producción de las revistas. Los editores utilizaron las nuevas tecnologías para incrementar la circulación de las revistas y propagar de manera más rápida la información, pero el formato y la composición de las revistas habían variado poco. El diseño gráfico, a excepción de la ilustración de la portada, no tenía el reconocimiento de actividad independiente. Entre 1920 y 1930, en el medio tipográfico empezaron a utilizar el término “redactor de arte”; para 1940 se hablaba del “director de arte”, y a mediados de los años setenta se comenzó a utilizar el término “diseñador gráfico”, nombre con el que ahora se conoce al formador creativo de una revista. Durante todo este tiempo, fue cambiando el carácter artesanal de la composición y formación de estas publicaciones.

La revista tiene una serie de características técnicas determinadas por su soporte, el papel, que le da propiedades de tacto y textura, tamaño y peso; es flexible, pero resistente al uso constante, lo que permite que sea coleccionable; además, se trata de un material cálido y funcional para el lector. El material de la revista la hace más maleable que un libro y más rígida que un periódico. La periodicidad de la edición es diferente a la del libro y del periódico. La publicación puede ser semanal, quincenal, mensual, bimestral, trimestral, semestral e irregular. La revista generalmente se edita en papel de poco peso y se busca que sea resistente; el terminado más común es el engrapado, y cuando tiene bastantes páginas se usa el método de pegado y, en ocasiones, también se cose. La información que manejan las revistas es de interés para lectores claramente definidos, de acuerdo con el enfoque que busque difundir su emisor. El rigor intelectual requerido por una revista y por su lector está en un punto intermedio entre el libro y el diario, aunque esta norma se rompe con frecuencia en las monografías. Las revistas son parcialmente efímeras, lo que hace que sea la causa de su fuerza, además de que tienen una estructura secuencial. En el nuevo diseño de revistas son evidentes

distintas condiciones para su edición: la serie de cambios tecnológicos que liberan y facilitan su impresión; los cambios en los hábitos de percepción generados por la influencia de la televisión a partir de 1950 —los lectores actuales están acostumbrados a recibir una abundante información gráfica, de forma fragmentada e impuesta por el emisor—, la competencia con otros productos editoriales, y la consolidación de la posición de los diseñadores en el proceso editorial, hecho evidente en la uniformidad de formatos y estilos gráficos de las revistas.

Al editor de la revista cultural le interesa la proximidad de la relación intelectual entre la revista y sus lectores; ésta va dirigida a un grupo claramente tipificado. Diseñar se puede entender como la comunicación y expresión de significados a través de la forma total de la revista. El diseño actúa como catalizador de comprensión en la interacción entre el mensaje y el lector, por medio del sistema de códigos que lo definen. En la edición de algunas revistas, la responsabilidad del diseñador aumenta hasta llegar a convertirse en autor, no sólo intérprete, creando así al diseñador-periodista, que por lo general forma parte del consejo editorial de la publicación.

La forma final de una revista está determinada por diversos factores: enfoque del contenido, recursos económicos para la edición, requerimientos publicitarios, posibilidades gráficas y solución de imágenes, método de impresión, tipo de papel y técnica de acabado, expectativas y gusto del lector.

Las revistas demandan un lenguaje visual pleno de contenido; el diseño y la edición de estas publicaciones periódicas exigen una síntesis de la capacidad artística del diseñador en la selección de la tipografía, fotografías y composición de cada página. Estos componentes aportan la expresión visual de la revista y le confieren el valor estético.

Gaceta, magazine, revista

La gaceta ilustrada es el precedente de la revista. Básicamente, la revista es un invento de la Revolución industrial, y tuvo una relación de mutua dependencia con el movimiento moderno en la definición de su formato y diseño artístico. Es durante la última década del siglo XIX, en el inicio de la era de la educación, del alfabetismo y de los profundos cambios sociales, que se dan las condiciones para el desarrollo de técnicas de producción de revistas con una distribución más amplia. Los nombres con que son conocidas estas publicaciones varían de un país a otro, de acuerdo con la predilección de su editor: gaceta, *magazine* y revista, términos que se refieren al mismo medio de información con matices y enfoques diferentes.

La palabra *gaceta* viene del italiano *gazetta*, y su raíz es del dialecto veneciano. En 1539 se acuñó una pequeña moneda veneciana conocida como *gazza* (que también significa urraca). El significado para nombrar de esta manera una revista es lo que cuesta una *gazeta*, y también el término *gaceta* se refiere a periódico, diario oficial o boletín.

El término *magazine* viene del árabe *makhzen*, en singular; *makhzin*, plural que significa almacén; de esta palabra, los franceses medievales del siglo XIV derivan *magazin*, como lugar para guardar. En el siglo XVI, los ingleses toman esta palabra de los franceses con el mismo sentido. El término adquiere diferentes significados dependiendo de lo que se almacenaba.

Al principio se utilizó para designar los lugares del ejército donde se depositaban municiones y armas. Después la palabra *magazine* se empleaba en títulos de libros con el sentido de que guardaban conocimientos. Era como una metáfora del latín *promptuarium* y *storeroom*, que se usó en algunos libros de referencia ingleses, como el diccionario del siglo xv *Inglés-Latín*. En 1731 apareció en Inglaterra la publicación *The Gentleman's Magazine Monthly Intelligencer*. La palabra *magazine* se aplicaba para promover una colección mensual; así, ésta adquirió el significado de publicación periódica. El nuevo sentido de la palabra funcionó y, a finales del siglo XVIII, los franceses tomaron de los ingleses la palabra *magazine* con su nuevo significado.

El origen de la palabra *revista* viene del latín *revidere*, que significa *ver otra vez, estudiar, examinar nuevamente*. El término empezó a utilizarse en Francia, en 1792, para describir una publicación periódica, generalmente mensual, que contenía ensayos de temas culturales y científicos. El significado apropiado del término se adecuó perfectamente al nuevo medio de información escrita.

Las revistas publicadas en la primera mitad del siglo xx contribuyeron al desarrollo de la literatura. La difusión de la educación era una preocupación en la floreciente sociedad industrial y utilizaron las revistas, además de los libros, como una forma para propagar el conocimiento y para entretener.

Por lo general, los editores también hacían las ilustraciones y muchas de las portadas estaban coloreadas a mano. En formatos verticales, correspondientes a los tamaños actuales de medio oficio y oficio, hasta el tamaño tabloide (hay que recordar que los tamaños de las ediciones se determinaban, principalmente, por las medidas de los papeles existentes) se diseñaban portadas e interiores; en ellos la experimentación era una característica primordial que agradaba a los pocos lectores que las adquirían.

Escritores que hoy son reconocidos publicaban, en estas revistas, sus obras o fragmentos de ellas por entregas; lo mismo ocurrió con dibujantes y artistas que creaban las portadas e ilustraban las páginas interiores.

Las revistas culturales, por lo general, son subvencionadas para su edición por oficinas de gobierno, universidades y asociaciones culturales con recursos económicos. Para su publicación necesitan de este soporte previsor, porque casi nunca son autofinanciables. Hasta ahora se están buscando nuevos patrocinadores en la iniciativa privada, que tengan interés especial en la difusión de la cultura a través de este medio semimasivo, para sufragar los costos de papel, impresión y distribución. Resulta difícil sostener la edición de una publicación cultural sin apoyos financieros predeterminados, porque de sus ventas no se recuperan los costos de producción y de distribución, menos aún el pago a sus colaboradores. El enfoque especializado de las revistas culturales y de las ediciones monográficas ha permitido que su demanda empiece a ser mayor.

Formación gráfica en ediciones periódicas

El diseño gráfico es una actividad que surge en el siglo xx como una división técnica del trabajo artístico, y busca insertar una estructura armónica, perfectible, en objetos con funciones prácticas y utilitarias. El diseño aplicado a ediciones organiza, da forma a espacios bidimensionales para crear objetos compuestos por elementos icónico-verbales como la tipografía, y reproduce imágenes de la realidad visible y reconocible, por medio del dibujo y la fotografía. El diseño tiene dos funciones básicas: la artística y la tecnológica. El diseño estetiza una estructura.¹

El diseñador produce objetos para complacer el enfoque de su emisor o productor y, también, el gusto del consumidor. El diseño gráfico, como la esencia de ese proceso de trabajo, constantemente se está renovando al estructurar espacios bidimensionales a partir de las creaciones y cambios en las técnicas visuales.

A partir del desarrollo industrial del siglo xx, la utilidad práctica de un objeto se convirtió en un medio de experimentación de las nuevas manifestaciones artísticas. La revista moderna nació con la invención de la fotografía y la automatización de la imprenta, lo que permitió una experimentación de nuevas formas de composición tipográfica y espacial. El diseño de revistas contemporáneas evolucionó de forma paralela a los nuevos lenguajes visuales desarrollados durante los primeros 30 años del siglo xx, cuando se marcaron pautas que enriquecieron su diseño y manufactura. Las primeras revistas fueron gacetas literarias o políticas, publicadas para las élites, y su producción resultaba cara para hacer una difusión más amplia.

A partir de 1950, las máquinas de impresión en *offset* permitieron producir revistas con tirajes mayores y secciones a color, en una gama más amplia de tamaños y calidades de papeles. El surgimiento de una clase media instruida y de obreros especializados fomentó la invención de este nuevo tipo de publicación y proliferó la edición de revistas populares. Se buscaba entretener al lector y mantenerlo informado. Su popularidad y difusión marchó a la par de los avances técnicos en la imprenta: mecanización en la fabricación del papel, las prensas de fundición mejoraron su eficacia y rapidez, la composición tipográfica se automatizó parcialmente con el linotipo. La ilustración seguía siendo un proceso manual para reproducir imágenes, pero consumía mucho tiempo para su elaboración y poco a poco fue sustituida por la fotografía ya que, a principios del siglo xix, el grabado de un bloque de madera se producía en un tiempo que iba de un día a un mes, dependiendo de su tamaño; y un siglo después, en el siglo xx, un fotograbado de medio tono se preparaba en unas cuantas horas. Hoy en día la impresión de un periódico se hace en cuatro horas y la reproducción de un texto es casi inmediata. Las mejoras en los procedimientos de impresión desarrollados en el siglo xx convirtieron a los objetos gráficos en objetos de difusión masiva. Todo esto redujo los costos de las revistas y se convirtieron en objetos accesibles para la clase media y las clases populares.

En puestos de venta de publicaciones periódicas, en supermercados y en librerías, las revistas se encuentran acomodadas para su venta. Los especialistas en diseño gráfico consideran que las mejor diseñadas son las más atractivas, pero esto no se puede generalizar ya

que el factor gusto juega un papel determinante. Las variaciones de formatos entre las diferentes revistas son las que determinan su imagen gráfica y las distingue entre otras, y es el diseñador gráfico quien se encarga de formar de manera racional las informaciones textuales o icónicas sobre el soporte plano del papel. Cada vez son más las revistas que, para facilitar su distribución y exhibición, estandarizan sus tamaños.

La organización inicial de los signos tipográficos tiene como objeto lograr una lectura accesible como cualquier superficie artística; en la gráfica influye la lectura de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda. Aquí interviene la base biológica de toda organización visual y se destaca lo más legible y de mayor dimensión, además de la jerarquización de los elementos, en función del enfoque que se quiere destacar. La ubicación de los signos en una revista permite tener reacciones hedonistas: inicialmente nos guiamos por el gusto personal y por la legibilidad. Este ordenamiento gráfico se da en función de la interdependencia que se ha creado entre el editor y el lector, y responde al gusto que ha sido aceptado por ambos en la edición de determinada revista. El diseño gráfico es educativo, habitúa a la lectura de determinada forma. El lector es fiel a sus preferencias, por eso no es fácil que acepte cambios de primera instancia y que pueda adaptarse enseguida a nuevos diseños o a diferentes revistas.

El espacio gráfico no sólo informa, sino también forma; si no está bien logrado y estructurado, deforma el gusto. Las variables visuales crean la imagen visual de determinado objeto artístico, y aquélla responde a los intereses económicos e ideología del sistema que la produce y difunde.²

Lenguaje visual

La revista como objeto de comunicación lleva a cabo la transmisión de información mediante la emisión, la interpretación y la recepción de un mensaje como proceso socializado. La comunicación se origina a través de un soporte físico —el objeto revista— entre dos interlocutores —el emisor de la revista y su lector— por medio de un código visual: el diseño gráfico que utiliza imágenes, textos e ilustraciones, que relacionan la forma y el contenido a través de una serie de reglas para crear una sintaxis visual.

Este proceso comunicativo también se puede estudiar en su especificidad para definir cómo se percibe la información a través de las imágenes visuales y el significado de su contenido textual, observando la interacción que se da en el interior del grupo social al que está dirigida, en este caso la comunidad universitaria, o la relevancia que tiene la revista en la sociedad mexicana urbana, educada, de fines del siglo xx, o el comportamiento de la gente involucrada en la emisión y en el consumo de la revista.

Utilizar la semiótica visual como punto de partida de este acercamiento al diseño gráfico de la *Revista de la Universidad de México*, permite tipificar las expresiones culturales como fenómenos de comunicación, ya que son procesos de significación que requieren de una interpretación por parte del receptor.

La semiótica estudia estos lenguajes: la comunicación táctil, los sistemas del gusto, la paralingüística, la semiótica médica, la cinésica y proxémica (gestos, posturas, distancias), los

lenguajes formalizados (álgebra, lógica, química), los sistemas de escritura, los sistemas musicales, las lenguas naturales, las gramáticas narrativa y textual, la tipología de la cultura, la estética, las comunicaciones visuales, las comunicaciones de masas, los sistemas ideológicos. Todo esto desde el punto de vista de la comunicación y de la significación. Los signos y códigos visuales forman parte de un sistema significante. La semiótica visual permite entender los mecanismos fundamentales de la función simbólica. Eco afirma en el *Tratado de semiótica general*, que “la semiótica tiene que ver con cualquier cosa que pueda ser asumida como signo [...] como un sustituto significante de cualquier otra cosa”.³

El análisis de un objeto de arte puede hacerse a partir de diferentes enfoques, entre los que se destacan: la historia de los artistas, de los hechos históricos, de los estilos y las formas, de las ideas y las imágenes, de la sociología del arte, psicología del arte, la estética y la semiótica visual.⁴ A este respecto, Carlo Ginzburg relaciona el trabajo del historiador del arte con el del rastreador, que debe utilizar los menores indicios dejados por la presa durante su huida para reconstruir una realidad de la que no fue testigo. Esta realidad que surge de la investigación del pasado es, como lo define Croce, siempre historia contemporánea, una imagen del pasado que se define por las presiones y expectativas del momento en que se escribe. El objeto artístico es un sistema, una estructura que se expresa a través de un lenguaje, compuesto por formas sensibles; su función específica es transmitir y expresar un sentido.

La semiótica del lenguaje visual, como metodología de análisis, permite hacer una valoración de cada uno de los signos visuales que determinan la imagen total de la portada de la revista para precisar su función e influencia en un medio específico. Estos signos conforman este medio de comunicación como objeto estético, a través de la imaginaria⁵ que da forma y sentido a la portada y a sus páginas interiores.

La *Revista de la Universidad de México* ha tenido como fin divulgar el pensamiento artístico, científico, literario e histórico de la cultura nacional y extranjera. Inicialmente era un espacio abierto para que se difundiera el quehacer de los diferentes sectores integrantes de la máxima casa de estudios en México. Sus espacios fueron ampliándose a expresiones de artistas, científicos y escritores de distintas latitudes e idiosincrasias, promoviendo la diversidad de criterios, tendencias y expresiones. Los cambios formales de este medio impreso en diferentes etapas de su edición le han dado prestigio a la publicación: un diseño cuidadoso y armónico, desarrollado por destacados artistas gráficos que han enriquecido sus portadas y páginas con amplia creatividad, debido al beneficio estético de la experimentación.⁶

Mirar y hojear diferentes ejemplares de la *Revista de la Universidad de México* permite conocer su desarrollo durante las últimas cinco décadas, y ver cómo los acontecimientos históricos y artísticos que se dieron en estos años repercutieron en el diseño y los contenidos de sus portadas y páginas. Los cambios en el adelanto de las técnicas fotográficas, de composición e impresión también modificaron la imagen de este medio impreso. La publicación revela el esfuerzo permanente para crear, por medio de la palabra escrita y de ilustraciones, sucesos relevantes en las artes, las humanidades y la ciencia.

Esta revista, al ser analizada a partir de la presemiótica —la percepción inicial— y del análisis semiótico del lenguaje visual,⁷ aporta una lectura rica y compleja de sintaxis de ele-

mentos gráficos: una identidad propia, con una estructura y tipografía distintivas, además de técnicas originales en el tratamiento de las fotografías y dibujos, así como la expresividad de contrastes formales utilizados en la composición de sus páginas.

En ella es inseparable el proceso práctico material de transformación a través del trabajo humano: forma-función. Desde el momento en que se crea, hay una “intención estética”; se le considera un objeto producido para que funcione estéticamente, pues se utilizan la forma y los signos gráficos adecuados para el cumplimiento de su función estética y de comunicación.

El objetivo al producir la revista es componer páginas para comunicar un mensaje escrito y visual a través de textos e ilustraciones; ambos elementos forman la imagen de la revista. La revista tiene un valor específico, de cambio en el mercado, y un valor estético porque fue producida con esa conciencia.

El interés estético hacia la revista se da cuando el lector percibe toda su riqueza sensible, a la que es inherente un significado. La perdurabilidad de su valor estético se afirma con la acción determinante del tiempo, con los criterios como es definida y valorada por su efecto en el lector, además de su influencia en el desarrollo del diseño gráfico y la retroalimentación que ha tenido con otras revistas similares.

El objeto estético tiene una finalidad y es sometido a valoraciones. El historiador del arte, el historiador de la cultura, el crítico y el teórico de arte seleccionan una serie de signos visuales, codificados. Al definirlos se delimita conscientemente el sentido de un objeto artístico y le dan coherencia al reducirlo en tendencias. Cada época es un conjunto de gustos, necesidades, principios y técnicas.

El diseño de revistas es una práctica moderna y hoy día, posmoderna;⁸ utiliza signos estéticos que afectan a la sociedad al precisar los fenómenos culturales. Estos signos son a la vez sistemas simbólicos que representan un ideal, un concepto, determinado por el grupo cultural que los genera y propaga.

Percepción visual

Los métodos de análisis utilizados en la percepción de las artes visuales y gráficas se basan en la acción de los sentidos y en la impresión visual que tienen los objetos que percibimos, de manera sensible e inteligente, en el pensamiento visual.

Karl Marx escribe en el Tercer Manuscrito sobre los sentidos físicos: “Por medio de los sentidos el hombre se apropia de su realidad, de su esencia universal como hombre total; se relaciona humanamente con el mundo: ver, oír, oler, gustar, sentir, pensar, observar, percibir, desear, actuar, amar, y precisa un comportamiento hacia el objeto, la apropiación de éste”.⁹ El sentido de un objeto llega hasta donde se ha desarrollado la riqueza de la sensibilidad humana, subjetiva, como un ojo educado para apreciar la belleza de la forma. Cuando los sentidos se afirman como fuerzas esenciales humanas, permiten una actividad en la sociedad y son órganos de manifestación vital y modos de apropiación de la vida humana.

Percibimos un objeto como una totalidad: una forma que determina la dimensión, las funciones de sus partes y las interacciones entre éstas. Definimos este proceso cognitivo como el

inicio donde se resuelven los mecanismos de estructuración y abstracción de la realidad. La primera etapa de la psicología de la *Gestalt* que desarrollaron Max Wertheimer, en *Estudios experimentales sobre la visión del movimiento* (1912); Wolfgang Köhler en *Physische Gestalten* (1920); Kurt Koffka en *Principios de psicología de la forma* (1935), se caracterizó por un intenso trabajo del conocimiento de las leyes fundamentales del proceso de la percepción. Rudolf Arnheim, en *Abstracción perceptual en el arte*, en 1947, vincula la teoría de la *Gestalt* con el arte.

A partir de ese momento aparece como natural la relación entre el yo observador, con su carga afectiva y cultural, y lo observado. Las teorías de la *Gestalt* han tenido una enorme influencia en la formalización estética y han fomentado la creencia de la objetividad y universalidad de expresiones perceptivas. Rudolf Arnheim, en su obra *El pensamiento visual* (1954), puntualiza que la percepción visual es un procedimiento activo que abarca el espacio en que se sitúan todos los objetos visualizables.¹⁰ La percepción es una actividad intelectual y sensorial centrada en material cognitivo. Por cognitivo, Arnheim significa todas las operaciones mentales implicadas en la recepción, almacenaje y procesamiento de la información: percepción sensorial, memoria, pensamiento, aprendizaje. La percepción en sí misma es un proceso mental y sensorial.

Primero captamos los perceptos en bruto y los convertimos en conceptos al abstraerlos y despojarlos de sus características visuales. En ello hay una exploración activa, selección, captación de lo esencial, simplificación, abstracción, análisis y síntesis, completamiento, corrección, comparación, solución de problemas, combinación, separación y ubicación en un contexto: “La percepción visual es pensamiento visual”;¹¹ ver es una manera de pensar y viceversa.

La visión como medio de cognición es un auxiliar biológico para la supervivencia. “Esto significa que la percepción tiene fines y es selectiva”.¹² Al mirar un objeto, tratamos de alcanzarlo [...] lo tocamos, lo asimos, examinamos su superficie, seguimos sus bordes, exploramos su textura. La selectividad activa es un rasgo básico de la visión. En el funcionamiento de nuestro organismo, la visión se interesa más por los cambios que por la inmovilidad. Hay una defensa consciente ante situaciones estáticas y rechaza la monotonía.¹³ La percepción visual se da a través de los contrastes de tamaño, color, forma, textura, simbología tipográfica, profundidad, perspectiva y composición.

La teoría de la *Gestalt* describe como principio explicativo esencial la tendencia a construir totalidades, para incluir dentro de la psicología de la visión conceptos como simbolización, conciencia o significación, al interpretar la estructura de un conjunto. Entre las posibles maneras de agrupar un material se tiende a escoger el que presenta la mejor estructura; los rasgos que constituyen la estructura global básica de una configuración resultan ser los más llamativos y los primeros en ser percibidos.¹⁴

La *Gestalttheorie* o Teoría de la Forma consideró la percepción visual como un proceso activo y selectivo que se demostraba por las características de los estímulos visuales y nuestras tendencias psicofisiológicas básicas.¹⁵ De las leyes perceptuales que formularon los psicólogos de la Forma se destacan: la ley de la buena forma, según la cual se tiende a la percepción de la imagen estructuralmente más sencilla; las leyes de la figura y fondo, a partir de que la

imagen contemplada siempre se divide en dos componentes: la figura, nítida y estructurada, en primer plano; y el fondo, más difuso y en segundo plano; toda forma se desprende del fondo al que se opone. La noción de pregnancia es la fuerza de la forma que dirige el movimiento de los ojos a determinadas partes de la imagen percibida. También es determinante el principio de jerarquización: cuanto más compleja es una forma, será más pregnante y se leerá de lo principal a lo accesorio. El principio de isomorfismo o relación estructural entre forma y contenido varía en una amplia escala. Esta variedad de esquematismo se conoce como iconicidad, que es la cantidad de realismo, la cantidad de imaginería inmediata, contenida o retenida en la imagen de un objeto.

La iconicidad tiene diferentes grados desde un nivel máximo 12 cuando el objeto físico, el referente, es el original o casi idéntico al original y llega a su nivel mínimo de iconicidad en el lenguaje utilizado en ecuaciones y textos. La iconicidad decrece mientras el grado de abstracción crece. En esta escala presentada por Abraham Moles, los niveles 9 y 8 hacen uso de diferentes recursos para conservar cierta analogía con el referente. La representación por medio de la fotografía es uno de los recursos visuales más utilizados en la edición de revistas, una esquematización cercana a la realidad. El nivel 0 de iconocidad se relaciona directamente con el texto escrito que es una abstracción.

Estas leyes se presentan como cualidades intrínsecas de las formas y de la supuesta universalidad del mecanismo perceptivo. Pero no hay que dejar de reconocer el efecto psicovisual por la experiencia pasada, el aprendizaje, la educación y la cultura del perceptor.

La percepción es un proceso activo; percibir es abstraer, en el sentido que se representan casos individuales mediante configuraciones de categorías generales. La abstracción comienza en el nivel más elemental de cognición al adquirir los datos a través de los sentidos. Gombrich señala que “es poco probable que avancemos hacia una mejor comprensión del funcionamiento de las imágenes, si no partimos del supuesto de que nuestros sentidos nos fueron dados para aprehender no formas, sino significados”.¹⁶

El impacto de la semiótica en la *Gestalt* ayuda a aclarar este proceso: las formas se interpretan como conceptos visuales. Al percibir las captamos sus rasgos estructurales. La simplicidad de conceptos visuales: colores, formas o movimientos simples hacen que sean percibidos de modo más claro y tienen posibilidades de ser fácilmente identificables. La captación de formas y colores varía de acuerdo con el grupo cultural y el grado de adiestramiento del observador.

La estructura de las formas de la naturaleza y su combinación es más compleja que la de letras, números o de otros signos creados por el ser humano. La estructura de las obras gráficas, al estar jerarquizada, permite una exploración escogida de los elementos que expone Juan Acha, teórico y crítico de arte, quien destaca que estamos acostumbrados a percibir la totalidad esquemática de la *Gestalt* de cada objeto. “Las operaciones sensoriales se concretan en la biología que subyace a toda actividad humana y que identificamos con la realidad somática del ser humano con sus limitaciones perceptuales, sensitivas y mentales”.¹⁷

Cuando el producto artístico o estético se da a conocer a la sociedad, el receptor lo percibe de acuerdo con sus intereses. Lo puede distinguir como objeto, a partir de sus propiedades

ESCALA DE ICONICIDAD		
NIVEL	DEFINICIÓN	EJEMPLO
12	El referente físico mismo	Objeto en vitrina o en exposición.
11	Modelo bi o tridimensional	Reconstrucción ficticia, maqueta a escala.
10	Esquema bi o tridimensional	Mapas en tres dimensiones, reducido o aumentado.
9	Fotografía o proyección	Perspectiva, medios tonos y sombras. Catálogos ilustrados, carteles, revistas.
8	Dibujo, fotografía de línea	Continuidad del contorno y de color, alto contraste. Carteles, catálogos, fotografías técnicas.
7	Esquema anatómico	Corte anatómico, corte de un motor, plano de conexiones eléctricas, mapa geográfico.
6	Representación técnica	Disposición artificial de piezas, objetos técnicos en manuales de ensamble o reparación.
5	Esquema de principio	Substitución de componentes, mapas de conexiones de cableado de tv; mapa esquematizado del Metro.
4	Organigrama	Elementos unidos por medio de conexiones lógicas. Presentación de funciones; organigrama de empresas.
3	Esquema de formulación	Relación lógica, no topológica, en un espacio no geométrico, entre elementos abstractos. Fórmulas químicas desarrolladas.
2	Esquema de espacios	Combinación de elementos esquemáticos en diferentes sistemas complejos.
1	Esquema de vectores	Gráficos vectoriales en electrónica, espacios abstractos.
0	Descripción de conceptos	Signos abstractos sin conexión imaginable con el significado; ecuaciones y fórmulas; textos.

Relación simplificada por la autora a partir del cuadro elaborado por A. Moles.¹⁸

primarias: tamaño, formato y material, y necesita que las operaciones perceptuales sean objetivadas al máximo.¹⁹ Aquí intervienen ideas, preferencias y valoraciones. “La percepción se convierte en una fuerza compleja”.²⁰ La percepción visual es un proceso de categorización determinado por el interés y la cultura del receptor.

Atraído por el objeto, el receptor hace la primera lectura, sumaria y rápida de la totalidad estética o artística, registrando las reacciones sensoriales y teoréticas que le producen las formas y el contenido. El sujeto da sentido al objeto, lo interpreta y valora. Los sentimientos de agrado o desagrado son biológicos y socioculturales; generan en nosotros asociaciones de acuerdo con experiencias previas. Entre nuestra experiencia visual y el mundo óptico no existe una correlación fija; esto se explica por las variables particulares que aporta el observador, la experiencia previa, expectativas y conocimientos. Lo que ignoramos es en qué grado lo que vemos está determinado por los estímulos sensoriales y en qué grado por nuestras actitudes y filtros mentales que condicionan lo que vemos y cómo lo interpretamos; estas inferencias perceptivas pueden ser de tipo personal o responder a hábitos o códigos sociales determinados por la influencia de las circunstancias históricas y de las proyecciones del receptor.²¹

El cerebro organiza espontáneamente el sentido de los datos según pautas simples: ver es un proceso de ordenación. La luz entra al ojo a través de la córnea. Atraviesa el cristalino y el humor vítreo y llega a la retina en donde se encuentran los elementos fotosensibles: conos y bastones. En la retina, como receptora de impresiones luminosas, se forman las imágenes de los objetos que vemos. La transmisión de los impulsos lumínicos a la corteza cerebral se hace por medio de las fibras que forman el nervio óptico. Su estructura física consiste de tres arcos: la fóvea central, la mácula y la retina periférica, que actúan de manera simultánea y son interdependientes.²² Los movimientos oculares son irregulares, no son continuos ni armónicos. Estos movimientos llevan ciertas partes de la imagen, las que queremos ver nítidamente, a la fóvea central, que es una depresión circular ubicada detrás del centro de la retina y que contiene miles de conos sensibles al color. La función foveal es de precisión y agudeza. Su campo visual está entre 0.64 mm y 30.48 cm de profundidad en un pequeño arco angular de 1 a 2 grados. Otra parte de la retina es la mácula, un cuerpo ovalado amarillento o mancha que rodea la fóvea. Tiene un número menor de concentración de conos fotorreceptores del color, y cubre un campo visual más ancho, un ángulo de 12 a 15 grados, más alto y más profundo, pero sin la agudeza foveal. La mácula es la parte de la retina que nos permite tener la visión con mayor detalle. La retina periférica ocupa la parte más alejada del centro de la retina, tiene menos conos receptores de color pero es rica en bastones receptores de tonalidades. Su campo visual es de 90 grados trazando un eje vertical entre los ojos, y se especializa en la percepción del movimiento, en detrimento de los detalles.

La aplicación de los principios gestaltistas para ordenar visualmente los objetos que se perciben se basa en las posiciones naturales del ser humano: horizontal y vertical. Desde esta situación física se deriva una manera de actuar y pensar psicofísica, señalando cuatro direcciones: arriba-abajo, derecha-izquierda. Nos movemos en estas cuatro direcciones dentro de un plano y un espacio. Este planteamiento es una síntesis de la estructura del espacio físico y su percepción de los fenómenos a nuestro alrededor, y ayuda a explicar determinadas

respuestas perceptivas. Estas direcciones no son sólo una referencia física sino también ideológica dentro del ámbito cultural occidental.²³ Leer de izquierda a derecha condiciona la percepción, aunque sea de manera inconsciente. Además, el modo como un diseñador hace una revista no es independiente de su experiencia perceptiva. Interviene una combinación entre lo que sabe y lo que ve. El receptor común y corriente no percibirá una serie de variables visuales conscientemente porque no las conoce; en cambio, el especialista se puede adaptar, consciente e inconscientemente, a las reglas que determinan diversos tipos de representación del espacio, y puede tener una percepción más adecuada y, por lo tanto, una interpretación bien orientada. Desde su análisis sociológico de la imagen, Pierre Bourdieu desarrolló la idea de que las posibilidades de acceso a la cultura están estrictamente vinculadas a un modo de percepción de la realidad.

Toda percepción implica el desciframiento de un código, y la diferencia principal entre el especialista y el profano es que el primero conoce más códigos que el segundo. La percepción e interpretación del especialista han sido aprendidas a través de la escuela, la universidad, las lecturas, las discusiones en su entorno familiar y social, con la selección del material artístico y gráfico que asimila. Estos nuevos códigos y hábitos perceptivos son aprendidos, y cualquiera tiene acceso a ellos a través de la educación. La percepción en sí está condicionada por diversos factores y hay ejemplos que ponen de manifiesto la no universalidad de los hábitos perceptivos y la gran cantidad de factores externos que interactúan en este proceso.

El objeto que se percibe es síntoma y medio de conocimiento de un modelo social concreto, que permite conocer la actitud del diseñador y del lector, el momento cultural al que pertenecen, su inclinación ideológica y grupo socioeconómico. El significado se deduce como una connotación del signo plástico, gráfico o visual, como documento de un fenómeno cultural histórico.

El creador tiene una manera particular de ver que expresa a través de la representación visual: selecciona, transfigura, clarifica y destaca lo que observa en la naturaleza, y al apropiarse de ella le da una expresión. Henri Focillon, en *La vida de las formas*, retoma el principio esencial del puro visualismo, y estudia las formas artísticas independientemente de otros elementos de la historia y de la historia de la cultura. La iconografía también utiliza este proceso inicial de percepción. Estas formas o figuras tienen características visuales que percibimos por empatía o intuición primera, aun sin concretar qué clase de figura está representada por esas formas. El percepto visual permite iniciar el análisis presemiótico de un objeto. La sensorialidad visual y la táctil son un medio para conocer la realidad plástica. El creador y el receptor de arte tienen que desarrollar una capacidad sensorial, visual y táctil, a partir de sutilezas formales y matéricas.²⁴

Otto Pächt habla de saber situarse en “la posición adecuada” al hacer un análisis y crítica de un trabajo artístico para poder aproximarse al máximo a las condiciones y categorías perceptivas de la época que se estudia.²⁵ Así como son determinantes las aportaciones del creador o editor, no se pueden ignorar ni subestimar las aportaciones del lector y sus circunstancias históricas. En las artes visuales es tan importante la representación como lo representado, ya que la anécdota figurada es el objeto en las formas visuales. Para la comprensión

visual de las formas hay que captar y analizar las cualidades visuales: la fisonomía del objeto artístico, las figuras a través de las cuales se logra la representación signíca.

No se trata de sentimientos que proyectamos sobre el objeto artístico, sino de la percepción de cualidades expresivas, que se hallan en cada detalle y en el conjunto total. Esta cualidad expresiva es propia de cualquier forma. Después se identifica la forma o figura y la organización que cada una de las partes tiene en el conjunto, antes de conocer su contenido. La identificación de los motivos, expresivos y figurativos, es un acto puramente visual o sensible. Posteriormente, por medio del trabajo reflexivo, conocemos su significado.

Semiótica visual

El lenguaje visual empieza a estudiarse porque los estímulos más determinantes en la cultura actual son visuales. La semiótica estudia los signos no lingüísticos y su pertinencia para el estudio de los signos visuales es amplia como sistema donde éstos se interrelacionan de acuerdo con ciertas leyes y regularidades. A partir de dos líneas de investigación se definió la metodología de investigación de los signos: la semiología social se basa en la teoría de la significación apuntada por Ferdinand de Saussure y la corriente anglosajona llama a esta teoría, semiótica, iniciada por Charles Peirce a partir de la lógica. Con variaciones de enfoques, la escuela europea y la anglosajona se dirigen a lo mismo: el análisis de los sistemas de signos. El descubrimiento de las unidades fundamentales del lenguaje visual se hicieron a partir del conocimiento de las relaciones internas del sistema del lenguaje verbal, de la lingüística. Eco parte de uno de los principios jakobsonianos: la significación “es un fenómeno que abarca el universo cultural entero. Hay signos por doquier fuera del lenguaje verbal”.²⁶

El estructuralismo propone la lectura de un objeto con la intención de determinar los elementos semánticos que lo componen: los signos. Saussure establece que el valor de un signo se encuentra en los demás signos, según el lugar que ocupa y según sus relaciones con el sistema al que pertenece. El signo es un estímulo y su imagen mental está asociada a la imagen de otro estímulo para establecer una comunicación.²⁷ El signo está formado por un significante codificado, que se percibe por medio de los sentidos, y un significado que es propiamente su referente. La relación entre el significante y el significado es convencional y puede ser más o menos amplia y precisa.

Saussure define al signo como la relación de un significante y un significado, Roland Barthes como la unión de un concepto y de una imagen visual y Charles Morris, a partir de Peirce, define al signo estético como un icono: “Un signo icónico es aquel que denota un objeto que tiene algunas propiedades que el mismo signo posee”.²⁸ El signo puramente informativo se disuelve en el significado; en el signo artístico el significante permanece y retiene al receptor-espectador.

El significante es el mediador o vehículo que visualiza la imagen, por lo que constituye el plano de la expresión por medio de cualidades visuales, y el significado es la representación del “objeto” que constituye el plano del contenido figuralmente en forma de imágenes o de textos conceptuales. La significación interrelaciona expresión y contenido, y al connotar una

significación convierte al signo en documento, señal, síntoma o testimonio del ser humano con su entorno. El análisis estructuralista por medio de la semiótica no parte de una ideología determinada, únicamente aplica una técnica y una metodología refinada y útil para la lectura de signos visuales.

De esta manera su aplicación al análisis del diseño gráfico es pertinente. La estructura gráfica es una ordenación interna de los elementos que forman un sistema, de tal manera que ningún elemento queda fuera del lugar que ocupa en la configuración total.²⁹ Los objetos, las imágenes y su composición aportan una amplia gama de significados y están estrechamente vinculados al medio que utilizan y a su codificación.

Morris es el iniciador de la semiótica estética al proponer un acercamiento al arte por medio de la semiótica; señaló al objeto artístico consistente en signos icónicos a partir de su obra *Aesthetics and the theory of signs*, publicada en 1939. Basándose en la teoría peirciana, Morris desarrolló una triádica que relaciona al signo a partir de las tres posibles funciones básicas:

- La semántica investiga la relación del signo con sus significados.
- La sintaxis examina la relación del signo con signos contiguos.
- La pragmática estudia los modos de producción y de aplicación de los signos.

Anteriormente, el lingüista Roman Jakobson había realizado una serie de reflexiones teóricas sobre las vanguardias y desarrolló un método intersemiótico pionero con los sistemas de las artes visuales en la obra *Futurizm*, publicada en 1919.

Para Jakobson, la significación es un fenómeno que abarca el universo cultural entero. Elaboró la idea de que el arte en general, como fenómeno semiótico, es analizable en términos de lenguaje. Todas las artes están ligadas a un sistema de convenciones artísticas y se basan en sistemas rutinarios o en codificaciones específicas. Cuando se estudia un lenguaje verbal o uno visual no se puede prescindir del análisis de la totalidad de la cultura. Los postulados de Jakobson dieron lugar a las tendencias formalistas y estructuralistas en la crítica de la literatura y del arte entre los años veinte y treinta.

Umberto Eco extrae una serie de conclusiones sobre el trabajo de Jakobson en la semiótica³⁰ y las expone en los siguientes postulados:

- Hay un signo cuando una situación nos remite a otra.
- La significación abarca todos los elementos pertenecientes a la cultura.
- La semiótica hace un inventario completo, establece leyes y aísla mecanismos constantes y universales de la significación, de manera interdisciplinaria.
- Todos los sistemas semióticos son sistemas de códigos, generadores de mensajes.
- La semiótica se encarga de aislar y describir los signos y códigos para después relacionarlos entre sí.
- La semiótica examina la estructura sintáctica de los signos. La sintaxis tiene un valor semiótico.
- La teoría semiótica estudia la estructura de los signos transmitidos y la estructura de su contenido. No se da la semiótica sin una semántica.

- Todo proceso en el que hay signos implica contextos. La semiótica estudia los signos aislados y los sintagmas de signos en un contexto.³¹

Eco ha demostrado, en investigaciones teoréticas y de crítica de arte, la capacidad que tiene la semiótica de adaptación y fecundidad hermenéutica. El término frecuentemente utilizado por los semióticos italianos en los últimos años para interpretar un mensaje expresivo es el de “texto”.³² Son textos los literarios, pero también los mensajes publicitarios, fotografías, arquitecturas, representaciones teatrales, filmes, material gráfico y obras de arte. La noción de texto es de gran utilidad para una semiótica del arte porque permite analizar si se trata de un sistema o no. Y permite recuperar el sentido de la historicidad de los códigos, porque un texto siempre es texto-en-la-historia. La cultura es un continuo que tiene distintos tipos de signos interrelacionados entre sí. La semiótica es la metodología que permite su lectura.

Así, la interpretación de las imágenes en objetos visuales lo incluye todo: formato, textura, color, dimensión, dirección, posición en el plano y su composición; a esto se añade el estudio de su producción en determinado contexto sociocultural. Esta lectura parte del examen de estructuras sistémicas que se combinan a niveles de complejidad creciente; todo esto para la interpretación del significado que comunica.

Al crearse en 1969 la Asociación Internacional de Semiótica, un grupo de estudiosos de las teorías de los signos acordó en utilizar el término semiótica para identificar a la disciplina que estudia los sistemas de significación de los signos, que incluye las dos ramas básicas de estas teorías y metodologías de estudio. La corriente europea, la saussureana, utiliza el término semiología y se refiere a los signos en la vida social incluyendo las estructuras lingüísticas, y la corriente anglosajona, lógico-filosófica, iniciada por Peirce, llama semiótica a la disciplina que estudia los sistemas de signos no verbales.

La semiótica es un proceso sucesivo de revisión de los métodos e instrumentos formales, que exige una aproximación diferente a los lenguajes icónicos: texto e imagen, discursos que están codificados para poder definir un sistema de interpretación.³³

Artigrafías

Artistas visuales, historiadores del arte y psicólogos han tratado de determinar los elementos básicos del lenguaje visual: pintura, escultura, arquitectura y diseño gráfico, que sirvan como unidades mínimas para interpretar la cualidad que representan. Inicialmente Kandinsky,³⁴ Klee, Mondrian, Albers, Moholy-Nagy y Kepes hicieron estudios sobre la naturaleza de los elementos visuales, que han servido como base para el desarrollo de la semiótica visual; utilizaron la psicología de la *Gestalt* para aportar una racionalidad científica al lenguaje de la visión.³⁵

Charles Morris es el primero en delinear globalmente un acercamiento semiótico a la estética.³⁶ Ha caracterizado el objeto artístico como consistente en “signos icónicos” y se han precisado categorías del lenguaje visual desde la semiótica. Para algunos, los términos pueden ser sinónimos, para otros hay una diferenciación apoyada en la intención de significación y comunicación, lo que ha dificultado una definición precisa de dichos términos.

Donnis A. Dondis expone una introducción al alfabeto visual por medio de una gramática de las imágenes, para dar estructura a los elementos visuales de la cultura actual.³⁷ Propone estas categorías: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, escala, dimensión y movimiento. Sin embargo, esta artigrafía es confusa y poco precisa en términos y conceptos. Por otro lado, la manera simplificada como expone Dondis la sintaxis visual permite que la gente que se inicia en el campo del diseño la entienda fácilmente; además de ser funcional es la más difundida en las escuelas de diseño en México.

Hace unos años, en 1982, todavía se hablaba de la fonología plástica, porque no se habían determinado las unidades básicas del lenguaje visual.³⁸ Siguiendo el modelo de los fonemas y de los morfemas para estudiar otros lenguajes, Saint-Martin trató de definir las categorías de las unidades básicas del lenguaje visual. Debido al papel decisivo de los procesos perceptuales en la construcción del campo visual, la dimensión de las unidades de la semiótica deben estar determinadas de acuerdo con la estructura específica de la percepción visual. La definición de los elementos básicos para el lenguaje visual es el resultado de un proceso de análisis de las unidades visuales primarias que, al unirse, forman unidades más grandes; hay reglas sintácticas de asociación entre ellas.

Saint-Martin crea una gramática del lenguaje visual para realizar lecturas sensibles e inteligentes de los textos; para definir la forma como se relacionan los elementos visuales. El modelo de análisis propuesto por Saint-Martin resalta la necesidad de una gramática del lenguaje visual para realizar lecturas sensibles e inteligentes de los textos visuales y de cómo se relacionan estos elementos. Este análisis es presemiótico. El lenguaje visual se compone de variables visuales; con el término colorema se reconoce la unidad básica del lenguaje visual, que es un percepto que limita la agrupación de variables visuales en una unidad en el momento de la fijación ocular.

La definición del material semiótico tiene acepciones diferentes: la materia es móvil, energética y está en constante cambio. Los problemas de "visibilidad" dependen de un proceso perceptual que está en movimiento y cambio: el fenómeno de la reflexión de la luz en un objeto opaco. Es importante tomar el punto de vista del receptor en la semiótica visual, así como la posición del creador en la representación. El productor es el primer receptor de su trabajo, y la percepción es inherente al proceso de producción. Ambos, el productor y el receptor, dependen igualmente de las relaciones perceptuales de las funciones de los elementos del lenguaje visual: las variables visuales.

Esta agrupación de variables visuales o coloremata se comprenden en seis categorías: color, textura, límites, dimensión, vectorialidad, posición en el plano. Ninguna de estas variables se puede considerar independientemente como una unidad básica del lenguaje visual, porque se presentan simultáneamente. Todas se manifiestan globalmente en cada punto del campo visual. La percepción de la relación en un campo visual tiene dos categorías de variables visuales.

El primer grupo, el de las variables plásticas, está formado por el color y la textura.

El segundo grupo es más complejo y es síntesis de los procesos de percepción a partir de estímulos externos.

En este grupo se detallan las variables perceptuales:

- Dimensión (alto, largo y ancho o grosor)
- Límite (define el contorno)
- Vectorialidad (dirección)
- Localización en el plano (planos y sistemas de perspectivas)

Saint-Martin asevera que en el grafismo, los signos semánticos tienen una denotación casi en un solo sentido, ya que no usan más de dos o tres variables semánticas, y asienta: “los signos gráficos no sirven para formar un espacio continuo porque la representación gráfica postula regiones sin significado en una superficie bidimensional”.³⁹ Esto se refiere básicamente a los signos gráficos utilizados en la realización de esquemas, planos y mapas. Esto no se aplica al diseño gráfico de revistas, en donde las variables visuales son plásticas y perceptuales, y aunque se maneja de manera bidimensional, su sentido es polisémico. En contraposición, Jacques Bertin hace un acercamiento semiológico a la infografía, que constituye sólo una forma de transcripción del lenguaje verbal, predefiniendo la organización, significado y función de los signos visuales utilizados, en donde el sentido es monosémico.⁴⁰

Las variables visuales son fuente de información y marcan una fijación central ocular entre el campo externo y la relación de movilidad que determina al colorema como una función dinámica. La estructura de las variables visuales constituye un plano de expresión. Estas variables tienen comportamientos dinámicos y cambios constantes, por lo que se necesita conocer el lenguaje visual de su construcción e interrelación en el espacio topológico donde se aplican.

Esta sintaxis visual agrupa elementos dinámicos e interrelacionados que funcionan según ciertas reglas que se dan en el espacio visual, que es una superficie donde se reúnen diferentes fuerzas. En el diseño gráfico, el orden de actuación de estas normas es jerárquico. El diseñador gráfico establece esta disposición en función de los objetivos que quiere obtener. Para definir esta sintaxis se parte de una serie de reglas que distinguen la estructura de la obra artística, en este caso la revista cultural:

- Las relaciones topológicas son las que definen las variables visuales en un campo o espacio determinado al estudiar la conexión que tienen entre sí y la forma de colocación o sucesión en este espacio. Aquí se desarrollan las funciones de ritmo, equilibrio y continuidad-discontinuidad, y de dirección.⁴¹
- Las relaciones gestálticas permiten reconocer los procesos estructurales de la percepción:
 - La relación figura-fondo, que crea espacios ficticios y el percepto de distancia y profundidad.
 - La relación de proximidad entre las variables visuales las agrupa en tres dimensiones espaciales: alto, largo y ancho o grosor.
 - Las variables visuales agrupadas que son percibidas como totalidades, como formas, que nos remiten a esquemas geométricos básicos y son la base del reconocimiento icónico.

- La teoría de la *Gestalt* define la buena forma como aquella que permite una percepción directa, que tiene una estructura claramente definida.
- La similitud entre las variables visuales produce el efecto de homogeneidad y fuerza en el campo visual.
- En la lectura de los textos visuales son determinantes las necesidades y las habilidades conceptuales de los perceptores.

Tanto las relaciones topológicas como las gestálticas se presentan en toda percepción visual y se complementan.

- La interacción entre los colores enriquece y modifica las relaciones gestálticas y topológicas, a través de procesos visuales como la igualación, los contrastes cromáticos y tonales, la complementariedad.
- Es importante destacar, en el análisis semiótico, la función de los planos básico y gráfico. El plano básico es la infraestructura que precede a cualquier creación plástica. En el caso de la revista, el plano básico es su soporte, el papel. En él se colocan los coloremata que crean el texto visual. El plano solo no incluye un lenguaje visual, pero sí presenta relaciones topológicas y gestálticas propias.

Acha la define como subestructura material pasiva; contrariamente, Kandinsky determinó el plano básico como un campo de fuerzas y tensiones. Este plano es una superficie semiótica donde se percibe una retícula, como constante visual en las diferentes páginas de la revista, donde se disponen los elementos visuales. El plano básico es el área de trabajo, que antecede al plano gráfico.

El plano gráfico es la parte del discurso visual que elabora, en este caso, el diseñador gráfico mediante la organización y aplicación de los elementos básicos del lenguaje visual, tomando como punto de partida las reglas sintácticas de interrelación topológica, gestáltica y de interacción de colores. Acha la define como subestructura material activa. En el análisis semiótico visual de Saint-Martin no hay la oposición pasivo-activo, porque ambos campos visuales son dinámicos.

Las variables visuales constituyen el colorema. Cada colorema produce un diferente efecto al variar su organización y función. Al estar estructurado el colorema como masa topológica, apunta a diferentes características en las áreas centrales y periféricas del plano pictórico. El análisis de las variables visuales no es una simple enumeración de la manera en que aparecen en el trabajo plástico, ya que sin establecer de antemano la posibilidad de la función de unir-desunir no daría ninguna información del discurso que se pretende construir. Regrupadas las variables visuales en la unidad de colorema, están insertadas en una mínima estructura sintáctica, en una región topológica capaz de relacionarse energéticamente con otras unidades. La estructura interna-externa de los coloremata percibidos en el trabajo de diferentes diseñadores gráficos mostrará las distintas concepciones plásticas de cada uno.

En el método de análisis semiótico hay que evidenciar las interrelaciones que hay entre los elementos visuales en su totalidad; esto consiste en no señalar los elementos por separado, sino establecer las relaciones que tienen entre sí.

Saint-Martin propone crear una retícula con escalas modulares para realizar un trabajo de análisis de manera flexible. En el caso del diseño editorial existe una estructura previa, un andamiaje donde se colocan los elementos básicos del diseño. La interrelación y lectura de éstos es más sencilla por la jerarquización de los elementos visuales. Por su parte, el diseñador toma la decisión respecto a qué elementos gráficos destacará y su orden, y puede cambiar la disposición de acuerdo con el efecto que quiera dar o el enfoque que el emisor determine.

Las categorías para el análisis semiótico de la imagen visual son la base para iniciar el estudio presemiótico de las constantes visuales en el plano básico y en el plano gráfico. Adaptado a este estudio, se entiende por plano gráfico el espacio en donde se desarrolla el formato de la página editorial y que Saint-Martin llama plano pictórico.

Lupton retoma el trabajo iniciado por Kandinsky y crea un diccionario visual para la práctica del diseño. La palabra “gráfico” se refiere tanto a la escritura como al dibujo, dos medios diferentes que emplean instrumentos semejantes. El gráfico representa una línea continua trazada en un espacio reticulado: el trazado de un gráfico se percibe como una *Gestalt*, una forma o imagen simple. El lenguaje visual tiene una relación cultural con el concepto que representa. Responde a la percepción “inmediata” y provoca una respuesta sensual y emocional, además de intelectual.⁴²

El gráfico es el primer signo visual que tiene una relación causal con su referente. El gráfico funciona como modelo para una estética, un arte funcional y expresivo. “Todo trazo o color tiene relación con oposiciones geométricas, psicológicas y perceptivas como vertical-horizontal, recto-curvo, cálido-frío o activo-pasivo”.⁴³ Un signo no es un recipiente de significado autónomo, sino que sólo tiene valor en relación con otros signos. El signo visual es arbitrario en el vínculo entre forma y concepto, y conlleva asociaciones culturales.

La integración de los elementos gráficos es indispensable en función de la compleja relación entre las prioridades editoriales, técnicas y estéticas que crean el aspecto de una edición impresa.

El diseño editorial se estructura a través de la retícula que organiza el espacio, sobre la que se traza el signo gráfico. Es una forma que articula el espacio de acuerdo con oposiciones: vertical y horizontal, arriba y abajo, izquierda y derecha, ortogonal y diagonal. Los textos se organizan en una retícula por medio de la tipografía: una página genérica consiste en hileras horizontales de tipos compuestos en un bloque rectangular. La relación entre el lenguaje verbal y el visual es cercana; un lenguaje, visual o textual, es una retícula y una retícula es un lenguaje.

“La figura es una forma activa, revelada sobre un fondo pasivo, negativo”.⁴⁴ En el lenguaje de la edición, una figura es una ilustración que apoya un texto, pero el texto también es una figura, así como los títulos, subtítulos y los pies de ilustraciones.

Las figuras básicas del diseño gráfico utilizado en revistas son la tipografía, con todas las aplicaciones y modalidades que puede tener en una página, y las ilustraciones: fotografías, dibujos, reproducciones de obras, y todas ellas forman la imaginaria visual. La tarea predominante de la teoría moderna del diseño ha sido estimular la sintaxis del lenguaje de la visión: los modos de organizar elementos geométricos y tipográficos en relación con oposiciones

formales como estático-dinámico, figura-fondo, línea-plano o regular-irregular.⁴⁵ Lupton también retoma el término traslación que se refiere a la relación que puede existir entre los diferentes elementos básicos en el espacio, que es la sintaxis visual.

Müller-Brockman, desde su práctica en la gráfica, propone una metodología de empleo y de análisis de los elementos que determinan una página editorial con todas sus variantes:

- Retícula.
- Formato: alto, largo y ancho o grosor (número de páginas).
- Tipografía: tamaño del tipo, tipos de letras, número de columnas, anchura de columnas, espacio entre columnas, interlineado, mancha tipográfica o texto, títulos y subtítulos, pies de ilustración, notas.
- Ilustraciones: fotografías, dibujos.
- Superficies cromáticas.
- Superficies blancas.
- Signos de orientación: flechas, adornos, numeración.

Estos elementos tienen una significación precisa. La manera de colocarlos sobre el plano básico, papel en este caso, y sobre el plano gráfico, la retícula, permite que se inicie una interrelación para originar una expresividad y un sentido.

Además, la revista como objeto factual tiene elementos que distinguen y determinan sus características formales, tal como lo expone Bruno Munari: nombre de la revista, emisor, productor, formato, material, peso, técnica de impresión, terminado, costo, función, ergonomía, manejabilidad, duración, estética, estilo y el valor social.⁴⁶

Estas metodologías permiten analizar el diseño de una página y detectar las variables visuales, plásticas y perceptuales descritas en los estudios de semiótica visual de Saint-Martin, de gráfica en Müller-Brockman y los procedimientos de su hechura detallados por Bruno Munari, para proceder a la lectura de su contenido visual, que está determinado por las relaciones subjetivas de percepción del editor, del diseñador y del lector.

Estética

La percepción estética es producto de una relación que establece el ser humano con su entorno, en determinadas condiciones históricas y sociales.⁴⁷ El término estética se deriva del vocablo griego *aisthesis*, que significa sensación; Baumgarten, filósofo alemán, utiliza por primera vez, en 1750, el término “estética” para definir el conocimiento sensorial en el cual reside la belleza. Este término no se limita a lo bello sino que comprende también lo feo, lo trágico, lo sublime, lo cómico y lo grotesco.⁴⁸ El objeto estético se define por el efecto emocional que produce en el sujeto. La calidad estética de un objeto se halla determinada por su expresión y por la capacidad de contagiar a los receptores.⁴⁹ Para que un objeto exista estéticamente tiene que relacionarse con un sujeto concreto que lo use y lo consuma. La cualidad sensible del objeto bello se establece por los factores objetivos de sonido y luz que destacan su aparición y por circunstancias subjetivas: las emociones que nos despiertan. Sus cualidades no son sólo

perceptibles sino significativas porque han sido organizadas, trabajadas en cierta forma, para dar determinado significado al lector concreto, que se halla en un contexto histórico, social y cultural definido.

Lo estético es útil cuando la relación sujeto-objeto satisface necesidades profundamente humanas de creación, expresión y comunicación. Ésa es la tesis fundamental de la estética funcionalista contemporánea. Lo bello es útil en un sentido práctico-material. El objeto estético tiene una materia sensible, perceptible, una forma y un significado.

El trabajo artístico es la capacidad de representar ideas a través de un objeto hecho, con habilidad y maestría, con las tecnologías existentes para recrear e innovar la realidad percibida.⁵⁰ La revista como objeto artístico tiene un propósito y, por lo tanto, la forma de la representación se relaciona con su función.⁵¹ El objeto artístico es un medio de comunicación y tiene la capacidad creativo-expresiva para lograr un efecto estético al producir un objeto con determinadas técnicas o modalidades de realización.

La obra artística es aquella que se realiza a partir del dominio de un oficio y que busca un valor estético, y no tiene un significado por sí mismo como la obra de arte, sino que está determinado por una función específica. Sánchez Vázquez define el trabajo a partir de su praxis, el trabajo enajenado, que es producido para cumplir una función básica determinada, y el trabajo creador, que no tiene un fin utilitario, sino que busca expresar; el trabajo creador es una esencia del hacer humano. También Sánchez Vázquez define la autonomía del arte, tanto en su creación como en su percepción. Vale de por sí, no está supeditado a otros valores. Así, desde el punto de vista dialéctico, el arte se define como una actividad práctica, creadora, que vincula la teoría del trabajo como la esencia del ser humano y de la producción material, y es factor determinante del proceso histórico social.

La revista es un objeto sensible, perceptible; es significativa para “un ser humano concreto, el que se halla en un contexto histórico, social y cultural determinado”.⁵² Como cualquier objeto, la revista, tanto en sus orígenes como en su desarrollo, “se halla condicionada por factores económicos, sociales y culturales: el modo de producción material, la división social del trabajo, las relaciones sociales de producción, la estructura de clase de la sociedad, la ideología dominante”.⁵³

Cuando una revista se afirma como un objeto estético, se desliga de sus funciones originarias, pero a la vez hay un sentido estético que permea su historia, ese excedente sensible que los editores y diseñadores le han impreso en el contexto histórico, social o ideológico en que fue producida.

El estudio histórico del desarrollo formal de la revista en el contexto mexicano, de 1946 a 2006, nos da diferentes lecturas y la imagen visual se convierte en un reflejo de las circunstancias sociales. Al colocarse en un museo o ser contemplada estéticamente, la revista tiende a universalizarse, y se aísla de las condiciones en que se produjo.

En la revista, es inseparable el proceso práctico material de transformación por medio del trabajo humano: forma-función. Desde el momento en que se crea hay una “conciencia estética”, como objeto que sí es producido para que funcione estéticamente, al utilizar la forma y signos gráficos adecuados para el cumplimiento de su función. La forma se adecua a

la función. Sánchez Vázquez destaca estos puntos para la producción de un objeto que, además de su carácter utilitario, se califique de estético:

- Preexistencia ideal del producto y de su forma en la conciencia del productor, conciencia de la relación forma-función, de la bondad de la forma y del trabajo bien hecho.
- Dominio cada vez mayor del hombre sobre la materia debido a conocimientos más extensos de los materiales, instrumentos de fabricación más precisos y empleo de técnicas de reproducción más avanzados.
- Placer vinculado a la conciencia del trabajo bien realizado.
- Eficacia formal y funcional.

Al buscar la belleza en la eficacia, el hacedor de objetos da un excedente a lo estrictamente utilitario, un elemento no exigido para su uso o buen funcionamiento, y así asume una nueva función: la estética.⁵⁴

La relación estética se da a través de una actividad práctico-utilitaria, en la producción de objetos que satisfacen necesidades vitales. Hay una articulación entre lo estético y la vida cotidiana, lo estético y lo técnico, lo estético y la industria. Además de satisfacer una necesidad utilitaria hay un deseo de proporcionar placer: la experiencia estética. A través del trabajo, el ser humano afina y desarrolla sus sentidos: “la formación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior”.⁵⁵

El estilo es la síntesis formal que se da en un momento histórico, en una época y en un lugar determinados, elaborada por un individuo o un grupo de personas con una misma ideología o que buscan el mismo fin, en las diferentes prácticas artísticas como la pintura, escultura, diseño gráfico, cinematografía, fotografía y arquitectura. En la cultura actual, donde los hipermedios de comunicación sirven cada vez más como árbitros poderosos de la realidad, la primacía del estilo sobre los objetos se ha vuelto la conciencia normativa.⁵⁶ Los estilos son variables que dependen de los principios estructurales en los que se configura una obra de arte. El cambio de estilo tiene su raíz en el cambio de ideología de un grupo determinado de personas. Cada época tiene su propia estructura, su propia visión del mundo, y con esto es evidente que no hay una época mejor que otra, sino simplemente distinta. El estilo es una ruptura del pasado que señala una nueva manera de ver y representar. Como receptores del objeto artístico, escogemos el estilo que más nos gusta, de acuerdo con nuestra educación, cultura e intereses.⁵⁷ Dentro de la gráfica editorial, hay una cierta tendencia del lector común a preferir el diseño gráfico tradicional.

El objeto de arte es una obra abierta que representa y evoca.⁵⁸ En él está definido, con una intención concreta, su propósito, como lo ha pensado y realizado: si este objeto es gustado por un grupo de receptores, cada uno degustará conforme a sus propias características psicológicas y biosensoriales, a partir de su formación ambiental y cultural. El autor crea la obra como apertura a estas posibilidades en el sentido de provocarlas como respuestas diferentes a partir de un estímulo definido. Eco expone que el desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido acentuando la aspiración a un tipo de obra de arte que ofrece varias

lecturas; es un estímulo para una libre interpretación a partir de sus rasgos esenciales. Esta intención se muestra en obras abiertas que son simbólicas porque este simbolismo abierto es comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente. Hay obras que exigen del lector reacciones interpretativas libres, y otras que por la complejidad de sus estructuras tienden a renovar continuamente sus propios significados, revelando una inagotable posibilidad de lecturas. Esta progresiva tendencia a la apertura de la obra va de la mano de una evolución de la lógica y de las ciencias que han substituido los sentidos unívocos por plurivalentes. La pluralidad de explicaciones geométricas, la relatividad de las medidas espacio-temporales, la investigación psicofenomenológica de las ambigüedades perceptivas como inicio del conocimiento, permiten ver varias soluciones en una obra, que es la tendencia de la cultura contemporánea. Esto mismo expresa una evolución radical de la sensibilidad estética, en un proceso activo en el que convergen motivos intelectuales y emotivos, teóricos y prácticos.

El diseño gráfico de una revista es una continua invitación a la formación y adecuación progresiva de nuestras exigencias de utilidad y esteticidad, que se recrean en una educación del gusto, en una renovación de la sensibilidad perceptiva. Uno de los motivos de la deseducación estética de los lectores proviene del sentido de inercia estilística, del hecho de que sólo tienden a gozar aquellos estímulos que satisfacen su sentido de las probabilidades formales tradicionales. Con la obra abierta, se puede hablar de una contribución a la educación estética del lector común, porque llega a muchos más sin que se juzgue inicialmente como obra de arte, que en ciertos grupos sociales puede resultar un prejuicio por sentir que no lo pueden leer por no estar capacitados para hacerlo.

El arte es interpretado como un fenómeno participante de un sistema más amplio que es la cultura. Geertz define a la cultura, desde su práctica antropológica, como una red de significantes en donde lo determinante es la interpretación del modo de pensar, de sentir y creer, del mapa de comportamiento que se repite. Así, los sistemas de significación son convenciones de un grupo, que responden a su universo imaginativo, transmitidos históricamente por medio de símbolos.⁵⁹

El arte, definido como fenómeno cultural, es un hecho de comunicación dotado de un lenguaje propio. El objeto de arte es polivalente, y su interpretación es más abierta que la de un mensaje verbal. Es un objeto artificial y está provisto intencionalmente de un contenido. Desde la semiótica, Ouspensky considera el objeto de arte como un texto compuesto de símbolos a los que cada receptor atribuye un significado. La obra de arte puede ser materia de investigación semiótica porque el artista o el diseñador organiza un contenido según ciertas reglas y formas para obtener como resultado una sucesión de símbolos comunicantes que los receptores cargarán de contenido y no necesitan ser coincidentes en su interpretación.

Modernidad/posmodernidad

La hechura de la *Revista de la Universidad de México* responde a dos etapas históricas que han definido la manera como vemos, pensamos y producimos: la modernidad y la posmodernidad.

En la modernidad,⁶⁰ la práctica artística se caracteriza por la autonomía del arte y la restricción de sus efectos directos en su medio. Desde finales de los años sesenta se ha producido una serie de prácticas visuales que no han estado subordinadas a este medio específico y, en cierto sentido, han ocurrido “después” de la modernidad.

El crítico americano Leo Steinberg (1972) empleó el término posmodernidad aplicado a las artes visuales para referirse a ciertas obras de los cincuenta, especialmente al arte de Robert Rauschenberg, pionero del *American Pop Art*. El término empezó a aparecer en títulos de libros y artículos hasta después de 1980. Este concepto de posmodernidad aparece en una variedad de disciplinas como el arte plástico, arquitectura, música, cine, literatura, sociología, comunicaciones, moda y tecnología. Su inicio no es fácil de ubicar y cada cultura define este origen junto con algún evento cultural que parecía romper con los lineamientos básicos de la modernidad.

Entre las características principales que hereda del modernismo está la ruptura entre la alta cultura y la popular, en el gusto por los materiales que se usan para producir trabajos artísticos y en los métodos de mostrarlos, distribuirlos y consumirlos. También rompe con una distinción rígida de género, enfatizando la parodia, la ironía y el juego.

El arte de la posmodernidad favorece la reflexión y la conciencia de sí por medio de la fragmentación y discontinuidad, la ambigüedad, la simultaneidad y da un énfasis a la desconstrucción, rompiendo el centro, la unidad. Aplauda la idea de provisionalidad e incoherencia. No le importa mucho el sentido total. Hay un rechazo a las formas elaboradas a favor de los diseños más depurados y, también, a favor de la espontaneidad y del realce de la creación.⁶¹

Tanto la modernidad como la posmodernidad son formaciones culturales que resultan de diferentes etapas del capitalismo. Estas fases del capitalismo han determinado ciertas prácticas culturales. La primera fase es el capitalismo de mercado que se dio en los siglos XVIII y XIX en Europa occidental y en los Estados Unidos. Esta fase estaba asociada con el desarrollo tecnológico como el motor de vapor y, en la estética, con el realismo. La segunda fase crece desde finales del siglo XIX hasta mitad del XX y es conocida como el capitalismo de monopolio que se asocia a la electricidad, motores de combustión interna y, en estética, con el Movimiento Moderno. La tercera fase del capitalismo, en la que estamos ahora, es la multinacional o capitalismo de consumo exacerbado, la globalización que imprime un mayor énfasis en la colocación en el mercado y en las comodidades de consumo, que en la producción del objeto; está asociada con el desarrollo de las tecnologías de la electrónica y la nuclear; en la estética tiene que ver con el eclecticismo. Esta caracterización de posmodernidad se da en términos de los modos de producción y de las tecnologías. Pero es la modernidad la que sienta las bases para el pensamiento filosófico, político, ético y estético de este siglo, que en muchos aspectos todavía siguen vigentes.

La modernidad se relaciona con el orden, con la racionalidad para acabar con el caos. Se asume que creando una racionalidad se conduce a un orden y esto permite que una sociedad funcione mejor. Por ello, las sociedades modernas están siempre contra todo aquello que produce desorden.

En cambio, en la posmodernidad se critican estos grandes relatos que no permiten la diversidad, y apoya las pequeñas historias, que explican prácticas y eventos locales. Estas mini-historias son provisionales, locales, contingentes, temporales, instantáneas y no buscan la universalidad, la verdad, la razón y menos la estabilidad. En la posmodernidad sólo hay significados.

Estas son verdades supuestamente universales, absolutas, utilizadas para legitimar diversos proyectos políticos, científicos y culturales. Foucault aborda el tema del poder desde los sistemas del pensamiento que controlan el conocimiento y que, socialmente, son legitimados e institucionalizados. La episteme de un sistema se convierte en el discurso dominante de una época histórica determinada.⁶²

Por su parte, Baudrillard expone que en la sociedad posmoderna no hay originales, sólo copias, sólo simulacros. Las fronteras entre realidad y arte se han esfumado y ambas se han convertido en un simulacro que destruye la distinción entre representación y realidad, entre los signos y su referencia en la realidad. Esto es el concepto de realidad virtual, una realidad creada por la simulación en donde no hay un original.

En las sociedades modernas occidentales, industrializadas, el conocimiento se relaciona con la ciencia en contraste con lo narrativo. La ciencia es el conocimiento, lo narrativo como opuesto es malo, primitivo e irracional. El conocimiento se obtiene con la educación. En la sociedad posmoderna el conocimiento se vuelve funcional, se aprende, no para saber, sino para usar ese conocimiento. El conocimiento se caracteriza por su utilidad, y se distribuye, guarda y consume por su valor en el mercado. Este proceso está relacionado con las tecnologías de la computación, y cualquier conocimiento que no pueda ser reconocido, promovido y guardado en una computadora deja de existir. Lyotard dice que la pregunta más importante para las sociedades posmodernas es quién decide qué es conocimiento y qué es ruido como opuesto. Esta pregunta también se puede aplicar al objeto artístico.

El fenómeno cultural del posmodernismo es difícil de encasillar, ya que se compone de diversos estilos y es discontinuo. El eclecticismo es el estilo idóneo para expresar la diversidad cultural y este creciente pluralismo, como resultado de tecnologías instantáneas y de información de 24 horas al día que, desde 1950 a la fecha, ha tenido constantes transformaciones:⁶³

- Producción masiva/producción parcial.
- Manufactura repetitiva de objetivos idénticos/variaciones rápidas en la manufactura de objetos.
- Cultura de masas integrada/diversas culturas fragmentadas.
- Control centralizado en la autoridad/decisiones plurales, descentralizadas.
- Pocos estilos/varios géneros.
- Producción programada/producción instantánea.
- Dogmatismo (exclusión)/más tolerancia a la diversidad (inclusión).
- Conciencia nacional/conciencia global e identificación local.
- Información lineal/información cíclica.

Características nacionales

El diseño gráfico y el contenido de la *Revista de la Universidad de México* reflejan los signos de identidad que surgen de una manera de proceder en esta área geográfica-cultural, del conocimiento que se difunde en el momento de su edición y del grupo en el poder que dirige la Universidad, y que avala y difunde la cultura que se genera en ella; este proceso es lo que Edmundo O’Gorman definió como “el horizonte cultural”.⁶⁴

Desde los inicios del México independiente hubo una preocupación para definir lo nacional; con la reforma y la restauración de la República se produjo un nuevo “despegue” cultural,⁶⁵ y después de la Revolución se desarrolló una práctica en diferentes disciplinas para determinar la autoconciencia nacional y también la latinoamericana.

El nacionalismo cultural, más que generar una identidad, tendió a manipular, en detrimento de la “pluralidad y versatilidad de las culturas locales y las proposiciones originales de individuos concretos”.⁶⁶ Pérez Montfort asienta: “se construyeron diversas identidades populares-oficiales, incorporando la importante influencia de los medios, la propagación de la educación oficial y la divulgación de las diversas instituciones promovidas por el Estado y la iniciativa privada”.⁶⁷ La presencia constante de estereotipos culturales⁶⁸ en diferentes medios ha hecho que el imaginario que simbolizan se acepte como válido. Esta repetición hace más fuerte la capacidad de penetración de una imagen que tiende a uniformar y a simplificar un fenómeno de expresión cultural.

Sin embargo, no todos los signos de la cultura mexicana están estereotipados; antes de la reducción hay una expresión que remite a las peculiaridades de una manera de pensar, actuar y producir. El interés por definir la nacionalidad mexicana en la producción de bienes estéticos y científicos se centra en estos puntos:

- Examinar la realidad visible del país, haciendo énfasis en el pasado indígena, con manifestaciones estéticas diferentes a las occidentales. Este camino privilegia lo nacional, que es plural y que tiene ingredientes indígenas y mestizos.
- Seguir participando en la cultura internacional de los países ricos de Europa y América, porque somos parte de la cultura occidental producto de “grandes instituciones formativas: el idioma español, la religión católica, las costumbres que se practican y los procesos de consolidación histórica”.⁶⁹
- Buscar la interrelación dialéctica, en la práctica, de los avances de la cultura occidental y su repercusión en las realidades nacionales concretas, para crear una síntesis.⁷⁰

Una de las preocupaciones culturales de la historia de México ha sido la necesidad de comprobar hasta qué punto somos autónomos y en qué medida no somos una invención truncada de la cultura occidental.

De esto se derivan las contradicciones y sincretismos que configuran la historia de la cultura en México entre el universalismo y el nacionalismo:

- La búsqueda de las raíces, de la herencia hispánica o indígena.
- Obsesión por tener una educación.
- La originalidad, ¿cuáles son nuestros aportes a la cultura universal?
- La identidad, ¿qué es lo mexicano, lo propio?
- División entre el compromiso social y el artepurismo.
- Lo urbano y lo rural.
- Integración cultural de las masas y la cultura para las minorías selectas.⁷¹
- Reivindicación de lo popular.⁷²

La acelerada transformación de la información visual, a partir de 1950, ha producido cambios en la carrera de la cultura hegemónica de un país que quiere alcanzar la cultura occidental, a la que parece emparejarse más cada día, a pesar de los grandes contrastes económicos y culturales que hay en México. Pero los problemas de identificación cultural se han hecho más graves porque en la “aldea global”, que definió McLuhan, se ha creado una fuerte dependencia cultural que tiende a reducir y uniformar los símbolos nacionales y, contradictoriamente, desde adentro hacemos mayores esfuerzos por exaltar estos signos antes de que desaparezcan, pero también con el fin de explotarlos como objetos de consumo.

Esta subordinación ya no es ante las potencias occidentales, sino frente a las poderosas transnacionales ubicadas en diferentes partes del mundo, que al controlar las estructuras visuales y de lenguaje, reordenan las ideas de nación y de mundo. “Museos, fundaciones y bienales, revistas culturales, instancias en las que antes prevalecía la valoración estética y simbólica, adoptan cada vez más las reglas del autofinanciamiento, rentabilidad y expansión comercial”.⁷³

Hay una inmersión de los países en esta nueva forma de vivir la realidad,⁷⁴ y aunque se quiera mantener al margen de este hipertexto, no se puede dejar de entrar en la simultaneidad.

Los estudios realizados de las imágenes que determinan la cultura visual mexicana nos dan la pauta para examinar sus cualidades o defectos, sin descalificar estilos y movimientos. El trabajo interdisciplinario, creativo y abierto, permite conservar lo que se ha logrado, que es mucho y valioso, sobre todo ahora que la globalización y los símbolos de consumo amenazan toda identidad.

	MODERNIDAD			POSMODERNIDAD
	1450	siglos XVIII - XIX	siglos XIX - XX 1890 - 1950	siglos XX - XXI 1960 - 2006
Producción	<u>Talleres artesanales</u> - agricultura	<u>Revolución industrial</u> - regionalismo	<u>Producción masiva</u> - centralismo	<u>Revolución informática</u> - oficinas - descentralizado - producción parcial
Técnica	- artesanal - xilografía - grabado en metal - metalurgia - prensa	- motor de vapor - desarrollo de ciencias aplicadas	- electricidad - motores de combustión interna	- electrónica - energía nuclear - computación - láser
Sociedad	<u>Feudalismo</u> - reinos - monasterios - milicia - campesinos	<u>Capitalismo de mercado</u> - propietarios - burgueses - trabajadores	<u>Capitalismo de monopolio</u> - medios masivos de comunicación	<u>Capitalismo global</u> - monopolio del conocimiento - teletrabajo - red de trabajo
Enfoque	<u>Regional</u> - cambios lentos procesos naturales: - reversible - cíclico	<u>Nacional</u> - racionalización de los negocios - excluyente - lineal		<u>Global total</u> - multinacional - nacionalista - incluyente - puntual
Cultura	<u>Aristocrática</u> - estilo integrado	<u>Realismo</u> - alta cultura - cultura popular	<u>Movimiento moderno</u> - cultura de masas - funcional - cultura marginal	<u>Posmoderna</u> - ecléctica - neovernácula - neoprimitiva - varios géneros - revivals - contracultura
Imagen	<u>Simbolismo</u> - arquetipo	<u>Representación</u> - prototipo	<u>Expresión / Abstracción</u> - lenguaje visual	<u>Simulación</u> - estereotipo - ficciones personales

Cuadro integrado por la autora, a partir de conceptos de Charles Jencks, *op. cit.*, p. 47; Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós (Comunicación), Barcelona, 1994, pp. 178-179; Abraham A. Moles, *La imagen...*, *op. cit.*, pp. 21-91.

NOTAS DE REFERENCIA

- ¹ Juan Acha, *Crítica del arte*, Trillas, México, 1992, p. 34.
- ² *Ibid.*, p. 126.
- ³ En Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 13.
- ⁴ *Ibid.*
- ⁵ En María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Barcelona, 2000, se define imaginería a la pintura o escultura de imágenes sagradas; sin embargo, en la práctica del diseño gráfico contemporáneo su significado se ha ampliado al conjunto de imágenes o expresiones visuales utilizadas por un diseñador o un editor en publicaciones impresas y digitales.
- ⁶ William Owen, *Diseño de revistas*, G. Gili, México, 1991, p. 7.
- ⁷ Los signos gráficos conforman la imagen total de la revista, y éstos son la tipografía, con todas sus variantes de tamaño, estilo, interlineado, ancho de columnas, número de columnas, y las ilustraciones que pueden ser dibujos, fotografías y reproducciones de obras; todos interrelacionados en un espacio, por medio de una retícula. Josph Müller-Brockman, *Sistemas de retículas*, G. Gili, México, 1992, pp. -13.
- ⁸ Mitchell Stephens, "Deconstructing Jacques Derrida", *Los Angeles Times Magazine*, 21 de julio de 1991, p. 14.
- ⁹ Karl Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, Alianza, Madrid, 1974, p. 147.
- ¹⁰ Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, G. Gili, Barcelona, 1986, p. 27.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² *Ibid.*, p. 33.
- ¹³ *Ibid.*, p. 34.
- ¹⁴ Donnis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, G. Gili (Comunicación visual), Barcelona, 1973, p. 128.
- ¹⁵ Rudolf Arnheim, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza, Madrid, 1980, p. 40.
- ¹⁶ Ernst H. Gombrich, *La imagen y el ojo*, Debate, Madrid, 2002, p. 271.
- ¹⁷ Juan Acha, *Las operaciones sensoriales en el consumo de las artes visuales*, ENAP/UNAM (Cuadernos de la División de Estudios de Posgrado), México, 1988, p. 10.
- ¹⁸ Abraham A. Moles, *La imagen. Comunicación funcional*, Trillas/Sigma, México, 1999, p. 104.
- ¹⁹ Rudolf Arnheim, "Dinamic and invariants", en John Fischer (ed.), *Perceiving Artworks*, Temple University Press, Filadelfia, 1980, p. 26.
- ²⁰ Juan Acha, *Las operaciones sensoriales...*, *op. cit.*, p. 21.
- ²¹ Vicenc Furió, *Ideas y formas en la representación pictórica*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 166-167.
- ²² Fernande Saint-Martin, *Semiotics of visual language*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, pp. 50-51.
- ²³ Vicenc Furió, *Ideas y formas...*, *op. cit.*, p. 181.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 23.
- ²⁵ Otto Pächt, *Historia del arte y metodología*, Alianza, Madrid, 1993, p. 35.
- ²⁶ José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 131.
- ²⁷ El vocablo signo proviene del latín *signum*, que es la combinación de un concepto y una imagen entrelazados: un significado y un significante.
- ²⁸ Roland Barthes, *Elementos de semiología*, Alberto Corazón Editor (Comunicación), Madrid, 1971, pp. 37, 45-54.
- ²⁹ Vicenc Furió, *Ideas y formas...*, *op. cit.*, p. 45.

- ³⁰ Umberto Eco, "El pensamiento semiótico de Roman Jakobson", en *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, núm. 102, 1980, pp. 213-236.
- ³¹ Herón Pérez Martínez, *En pos del signo*, El Colegio de Michoacán, México, 1995, pp. 180-181.
- ³² Omar Calabrese, *El lenguaje...*, op. cit., p. 120.
- ³³ Herón Pérez Martínez, op. cit., pp. 183-185.
- ³⁴ Wassily Kandinsky, *Punto y línea frente al plano*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.
- ³⁵ Lászlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Institute of Design, Chicago, 1947 y György Kepes, *Language of Vision*, Dover Publications, Nueva York, 1944; ambos libros fueron publicados en la Escuela de Diseño de Chicago, fundada como la "Nueva Bauhaus" en 1937.
- ³⁶ Ferruccio Rossi-Landi, en la introducción a la traducción italiana de los trabajos de Morris, señala el año 1972 como el comienzo de una verdadera semiótica estética.
- ³⁷ Donnis A. Dondis, op. cit.
- ³⁸ Felix Thürlemann en Omar Calabrese, *ibid.*, p. 72.
- ³⁹ Fernande Saint-Martin, *Semiotics of visual language...*, op. cit.
- ⁴⁰ Jacques Bertin, *Semiologie Graphique*, Mouton et Gautier Villars, París, 1973.
- ⁴¹ El espacio topológico es una abstracción basada en la teoría de las superficies que permite estudiar la relación entre los elementos visuales y la forma de sucesión o colocación de estas variables.
- ⁴² Ellen Lupton y J. Abbot Miller, *El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño*, G. Gili, Barcelona, 1993, p. 38.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 26.
- ⁴⁴ Percepción estética basada en la psicología de la Gestalt desarrollada por Rudolf Arnheim.
- ⁴⁵ Emil Ruder, *Manual de diseño gráfico*, G. Gili, Barcelona, 1983, p. 38.
- ⁴⁶ Bruno Munari, *Diseño y comunicación visual*, G. Gili, Barcelona, 1976, p. 27.
- ⁴⁷ Karl Marx, *Manuscritos...*, op. cit., p. 145.
- ⁴⁸ Estética, modo específico de apropiación de la realidad, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*. Grijalbo, México 1992, pp. 55-57.
- ⁴⁹ Juan Acha, *Las operaciones sensoriales...*, op. cit., p. 22.
- ⁵⁰ Silvia Salgado Ruelas, *Glosario de términos empleados por la semiótica visual*, CIDHEM; *El universo de la forma plástica*, Mecanoescrito, México, 1998.
- ⁵¹ Charles Morris en Omar Calabrese, *El lenguaje...*, op. cit., p. 79.
- ⁵² Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética...*, op. cit., p. 117.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 95.
- ⁵⁴ *Ibid.*, 102.
- ⁵⁵ Karl Marx, *Manuscritos...*, op. cit., p. 129.
- ⁵⁶ Stuart Ewen, *Todas las imágenes del consumismo*, Grijalbo/CNCA, México, 1991, p. 17.
- ⁵⁷ José Fernández Arenas, *Teoría y metodología...*, op. cit., pp. 91-99.
- ⁵⁸ Umberto Eco, "El problema de la obra abierta", en Adolfo Sánchez Vázquez, *Textos de estética y teoría del arte*, CCU/UNAM, México, 1972, pp. 449-459.
- ⁵⁹ Clifford Geertz, *Interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- ⁶⁰ La palabra "moderno" proviene del latín *modernum*, que significa "en este momento".
- ⁶¹ Mary Klages, *Literary theory: a guide for the perplexed*, Continuum Press, Londres-Nueva York, 2006.
- ⁶² *Intelligence*, la denomina McLuhan; *Cognitariat*, Jenks; *Poder-conocimiento*, Foucault.

⁶³ Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, St. Martin's Press, Nueva York, 1989, pp. 43-47.

⁶⁴ Edmundo O'Gorman en Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, CIDHEM/ CIESAS (Colección Historias), México, 2000, p. 16.

⁶⁵ Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas*, Grijalbo, México, 1989, p. 245.

⁶⁶ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares...*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁸ "El estereotipo es una síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, por determinado grupo social o regional", *ibid.*, p. 16.

⁶⁹ Frabrizio Mejía Madrid, "Tiempo fuera. Monsiváis: 'Y mientras lo escribía ya era posteridad'", *La Jornada Semanal*, 14 de mayo de 2000, p. 10.

⁷⁰ Juan Acha, *Las operaciones sensoriales...*, *op. cit.*, p. 5.

⁷¹ Sara Sefchovich, *México...*, *op. cit.*, pp. 255-271.

⁷² Ricardo Pérez Montfort, *Juntos y medio revueltos. La ciudad de México durante el sexenio del general Cárdenas y otros ensayos*, Ediciones ¡Uníos! (Colección Sábado Distrito Federal), México, 2000, p. 158.

⁷³ Miryam Audiffred y Néstor García Canclini, "La globalización imaginada", *La Jornada*, 9 de febrero de 2000, p. 33.

⁷⁴ Carlos Monsiváis, "Lecturas para globalifóbicos", *La Jornada Semanal*, 27 de febrero de 2000.

2

Difusión de la cultura

La difusión de la cultura en México a través de revistas

En la primera mitad del siglo xx hubo en México un desarrollo significativo de las revistas y suplementos culturales. En ellos se reflejaba el proceso de la “alta cultura mexicana” que rescataba y hacía suya la cultura occidental; además, difundía la nacional, la prehispánica, la colonial, la del México independiente y la posrevolucionaria.

La difusión de la cultura ha sido la forma empleada en primer lugar por instituciones gubernamentales y, posteriormente por las privadas, para acercar a la sociedad a las artes y las humanidades. Uno de los primeros programas que, a principios del siglo xx, intentó promover la difusión cultural en México de manera institucional fue la creación del Ateneo de la Juventud, que buscaba “llevar a quienes no podían costearse estudios ni tenían tiempo de concurrir a las escuelas, aquellos conocimientos que no estaban en los programas de las primarias”.¹

Durante la Revolución y los años posteriores se reduce este esfuerzo, pero en 1921, cuando José Vasconcelos es nombrado secretario de Educación Pública, se destaca el apoyo oficial a la difusión de la cultura. Vasconcelos propuso lo que persiguen todas las revoluciones: la creación del hombre nuevo, un renacimiento espiritual y de la educación integral.² En 1920, Vasconcelos señaló que “sólo el contacto íntimo de los trabajadores con los intelectuales puede dar lugar a un renacimiento espiritual [...] aprendiendo el intelectual la santidad que se deriva del trabajo, y conociendo el trabajador la ley que emana de las ideas”.³

“Se abren nuevos espacios para el periodismo, la enseñanza y las artes plásticas, la literatura y la música. Se hace una división profunda entre la educación que servirá a las mayorías, y la cultura como algo propio de la minoría selecta”.⁴

El desarrollo de la edición de revistas y suplementos culturales en México tiene estos elementos que surgen en la primera mitad de ese siglo, que son la base para la creación de una sólida cultura impresa:

- **Grabado:** La tradición del grabado que le imprime un carácter “nacional”, que respondía a la iconicidad que promovía el Estado. El representante más sobresaliente fue el artista gráfico José Guadalupe Posada; sus grabados expresan un dominio de la composición, de la técnica gráfica y de una gran imaginación. Posada renovó el arte del grabado; aprendió esta técnica del progresista impresor, editor y artista gráfico José Trinidad Pedroza. El grabado en metal se utilizaba desde el siglo xviii. La litografía era la técnica de impresión más usada en México durante el siglo xix. Posada retomó la técnica del grabado y se convirtió en un maestro del claroscuro. El resultado es una obra con fuerza y espacios negativos muy expresivos. Posteriormente utilizó una técnica, con entintados de zinc, que permitía líneas más

puras. Posada dibujaba directamente en la placa de zinc utilizando una pluma especial con tinta grasosa y le daba un baño en ácido. Con esta última técnica, su obra más relevante la desarrolló en la imprenta de Vanegas Arroyo, ubicada en la calle de Moneda, en el centro de la ciudad de México, donde se imprimían cancioneros, discursos patrióticos, volantes, cuadernos de cocina, juegos para niños. Las impresiones más reconocidas fueron impresas en papel barato en colores llamativos, que relatan toda clase de crímenes, desastres y milagros que ocurrían en México. Los temas y figuras que Posada manejó fueron una herencia para el arte mural posrevolucionario. A la muerte de Posada, el editor de estas hojas volantes utilizó la fotografía en lugar de los célebres grabados.

Artistas como Jean Charlot y Covarrubias, que ilustraron varias publicaciones culturales, utilizaron la xilografía; esta técnica, junto con el grabado en metal, fue el cauce formal de diversas publicaciones hasta 1930 y se convirtió en un caudal para 1952. La tradición del grabado la continuaría el Taller de la Gráfica Popular, en 1937, fundado por Leopoldo Méndez.

- **Fotografía:** El avance técnico de la fotografía permitió que la modernidad entrara a las páginas de revistas y diarios, primero como reportaje gráfico y luego como fotografía de autor. La fotografía permitió reconocer la expresión del paisaje rural y urbano, la fisonomía del mexicano, sus costumbres, aspectos de la vida cultural, social y política. Una de las características principales de las revistas culturales fue la inserción de la fotografía como periodismo gráfico.

A principios del siglo xx las técnicas fotográficas del medio tono empiezan a sustituir las ilustraciones grabadas o litografías que se utilizaban en las ediciones; las imágenes fotográficas tienen mayor espacio en los diarios debido al impacto visual que tienen sobre una sociedad, en su mayoría analfabeta y poco letrada.⁵

Agustín Víctor Casasola fue de los pioneros del reportaje y la fotografía documental en México; fundó la primera agencia gráfica del país a partir de 1911, con la que se convirtió en compilador de imágenes, aunque muchas de ellas eran anónimas y la piratería ya era una práctica conocida. El acervo fotográfico de los Casasola, de más de 750 mil fotografías que adquirió el Instituto Nacional de Antropología e Historia, integra una crónica visual que abarca desde los últimos años del siglo xix hasta 1970.

Los hermanos Casasola —Agustín Víctor, Gustavo e Ismael—, Ezequiel Álvarez Tostado, Isaac Moreno, Gerónimo Hernández, Samuel Tinoco, Víctor León, Enrique Díaz y Luis Santamaría entre otros, iniciaron el periodismo gráfico en México.⁶

Utilizan este medio documental diarios como *El Universal*, *El Mundo Ilustrado*, *El Imparcial* y *El Mundo*, editados por Reyes Spíndola a finales del siglo xix, y los periódicos *Excelsior*, *El Popular*, primer diario de rotograbado en México publicado por Gonzalo de la Parra, y las revistas *Jueves de Excelsior*, *Revista de Revistas*, *El Ilustrado* y *Todo* que se editaron a partir del siglo xx. Surgen revistas ilustradas como *Artes y letras*, *La Ilustración*, *La Semana Ilustrada*, *El Tiempo Ilustrado*.

Álvarez Tostado dirige el departamento de fotograbado de la *Revista de Revistas* del *Excelsior* y forma la Compañía Periodística Nacional, agencia dedicada al fotoperiodismo, tratamiento de información e imágenes. Por la gran demanda de trabajo, Álvarez creó la imprenta Tostado Grabador que funcionó hasta 1948, donde se realizaron las primeras tricromías.

En 1937, José Pagés Llergo crea la revista *Rotofoto*, publicación al estilo estadounidense en diseño y formato, con un enfoque en la política nacional y un tratamiento con humor. Por primera vez en la historia de la prensa mexicana, los nombres de los fotógrafos figuran en el índice editorial: Ismael Casasola, Antonio Carrillo, Enrique Díaz, Gustavo Casasola, Farías, Luis Olivares, Luis Zendejas y Enrique Delgado. La revista tuvo una edición de 11 números y sus páginas son memorables. Los fotógrafos de la revista se dispersaron en otras publicaciones como *Todo, Mañana y Siempre!*, de los Pagés Llergo, y *Esto* de José García Valseca.

Manuel Álvarez Bravo rompió con la tendencia retratista de finales de los años 20 y fotografió hombres y mujeres en su contexto, en sus calles, en su trabajo. También lo hizo en interiores, desvinculados de su entorno, resaltando aspectos expresivos de la vida íntima de las mujeres. Lola Álvarez Bravo se inició como reportera gráfica, haciendo reproducciones, ilustraciones para libros y recorridos por zonas rurales. Con su lente, ella creó un estilo propio y fue testigo veraz de momentos significativos de la vida cotidiana de mujeres y hombres. Sus fotomontajes buscaban complementar la realidad: presentar una expresividad que una sola toma no ofrecía.⁷ La fotografía como expresión artística se destaca en los trabajos de Edward Weston y Tina Modotti, que retratan los rostros, cuerpos y paisajes de este país. La obra de Emilio Amero, alumno del maestro Alfredo Ramos, sobresale por la experimentación de nuevos lenguajes en las revistas *Contemporáneos* y *Futuro*.

En 1939, los hermanos Mayo trajeron a México las primeras cámaras Leica, aparatos capaces de registrar 36 imágenes con un rollo de 35 milímetros. Esta facilidad permitió a los periódicos mexicanos obtener más imágenes en menor tiempo. Los Mayo parecían estar en todos lados para capturar con sus lentes la vida diaria en las colonias, calles, cantinas, teatros y parques. Gabriel Figueroa recreó las imágenes de los cielos, paisajes y rostros de los artistas del próspero cine nacional de los años cuarenta y cincuenta.

Héctor García se forma en el medio periodístico como reportero gráfico; sobresale la expresividad de sus fotografías que no se reducen a registrar los hechos. En 1954 ilustra *La nueva grandeza mexicana* de Salvador Novo, editada por el Fondo de Cultura Económica. En 1958, cuando trabajaba para *Excelsior*, hizo un reportaje sobre las manifestaciones de estudiantes y ferrocarrileros que publicó en *Ojo, una revista que ve*, número único e histórico; un notable esfuerzo por sobrepasar la censura.⁸ Nacho López documentó la transformación de una sociedad rural en urbana como una denuncia social. Sus imágenes se conocieron como fotografía de prensa y posteriormente como fotografía de autor; colaboró en las revistas *Siempre!* y *Mañana*. Alrededor de 30 mil de sus fotografías se conservan en la fototeca del INAH.

- La fotomecánica se inserta al proceso de impresión y permite una revolución técnica al conseguir una mejor calidad en la reproducción y rapidez de ilustraciones y textos.
- Dos técnicas para componer textos fueron las más utilizadas hasta mediados de los años sesenta. Manualmente, por medio de tipos móviles en una regleta, que se acoplan a una prensa manual; la composición mecánica que se efectuaba a través del linotipo (*line on type*), que se basa en la fundición de líneas completas de tipografía. El operador trabajaba en un tablero similar al de una máquina de escribir y

activaba los moldes tipográficos llamados matrices, hasta completar cada línea de texto, permitiendo que el proceso de composición se realizara con mayor rapidez.

- El desarrollo técnico de los medios de impresión, desde fines del siglo XIX, acelera la transformación en la difusión de materiales culturales. Desde principios del siglo XX hasta finales de los años cuarenta, en los talleres de impresión en México, se utilizaban prensas sencillas (Minervas) y prensas dúplex.
- A principios de los cincuenta, los periódicos y las imprentas más importantes empiezan a adquirir rotativas *offset* blanco y negro; en los sesenta, llega el *offset* color y equipo electrónico para la formación de negativos y placas, lo que posibilitó hacer tirajes mayores y alcanzar un grupo de lectores más amplio que permitieron el desarrollo de las cadenas de periódicos, la edición de los suplementos culturales y revistas, en donde se volvió indispensable la ilustración por medio de fotografías.
- Las revistas culturales fueron medios de expresión para literatos, filósofos y artistas plásticos mexicanos que reseñaban una parte determinante de la cultura mexicana moderna.

En esta primera mitad del siglo hubo grandes y discontinuos esfuerzos de intelectuales y artistas mexicanos por difundir la cultura en artículos de revistas especializadas y en periódicos. Era notable la voluntad de transmitir sus conocimientos a un mayor número de personas. Estas élites culturales respaldaron la política cultural oficial que apoyó la publicación de obras centradas en manifestaciones expresivas populares, y se crearon también espacios para la edición de publicaciones especializadas en la cultura mexicana, sobre todo en la literatura.

La mayoría de estas publicaciones periódicas tienen estas características en común: se editan en la ciudad de México como centro cultural del país; alcanzan una vida corta; la difusión es hecha por las élites, destinadas a ellas mismas y casi todas contienen propuestas nacionalistas.⁹

A partir de los cincuenta, el sentido de la cultura oficial empieza a modificarse. “Los estímulos de la Revolución parecen agotados”.¹⁰ Monsiváis resume los esfuerzos por difundir la cultura en esta primera mitad del siglo XX: “Lo que se ha perdido después de los años 50, o de lo que se ha prescindido es de la carga de optimismo prefabricado, el alborozo ante la construcción del México nuevo”.¹¹ Se inicia el estudio, la práctica y la difusión de nuevos temas culturales.

La divulgación de la cultura ha sido tarea permanente de las instituciones culturales, de editoriales y diarios que tratan de publicar sin los altibajos de los intereses gubernamentales. Se ha buscado reducir el centralismo que provocó una concentración desmesurada de ofrecimientos culturales en la ciudad de México, la limitación de los recursos humanos en el interior del país, y la noción de la provincia como aquello condenado sin remedio al atraso y a la cursilería, debido al descuido en la calidad formativa de la enseñanza media y superior.¹² Muchos esfuerzos se han hecho para reducir este centralismo. A partir de la década de los setenta, institutos de cultura y universidades, tanto estatales como privadas, han concebido programas culturales que abarcan exposiciones, conferencias, cursos y publicaciones.

“Las publicaciones periódicas de un país constituyen uno de sus rostros profundos. En ellas se registra buena parte del diálogo entre el tiempo de los sucesos culturales de una sociedad y sus protagonistas. En las revistas culturales de México hay una memoria significativa de lo que hemos sido”.¹³

A la par de la publicación de estas revistas culturales, están las populares que por lo general tienen tirajes más grandes, mayores recursos económicos, más lectores y con temas de interés general, y son menos especializados.

La lista de publicaciones culturales independientes, universitarias, experimentales e institucionales es amplia:

- De las 309 revistas culturales que circulan en México a fines de del siglo xx, 51% se edita en el interior del país y el resto en el Distrito Federal. Los contenidos de estas revistas son 133 de literatura; 123 sobre arte, cultura y sociedad; 17 de artes visuales; 14 de música; siete de teatro; cuatro de culturas populares; cuatro de cine y video; tres de danza; dos de arquitectura, y cinco de arte y medios de comunicación.
- La periodicidad de la edición de estas revistas es el 27% trimestrales, 25 bimestrales, 21 mensuales, 11 irregulares, 6 semestral, 2 anuales y el 1% quincenal. Un porcentaje de 41 tienen un tiraje menor a dos mil ejemplares y sólo el 10% más de 10 mil.
- El 57% del total de estas revistas registradas son independientes y con apoyos publicitarios; el 28 tiene financiamiento de instituciones públicas y 15% tiene apoyo de la iniciativa privada.¹⁴

De estas revistas, la que tiene mayor antigüedad es *Universidad de México*, que se editó inicialmente en 1930, y a partir de 1946 es una publicación periódica ininterrumpida que ha marcado un estilo propio para manejar textos e ilustraciones, al experimentar y reproducir una cierta diversidad de propuestas formales para difundir la cultura del país.

Cronología cultural

Como antecedentes de esta selección cronológica se citan para este estudio los siguientes hechos, determinantes en la edición de la revista *Universidad de México*:

1929 Se otorga la autonomía universitaria y se publica la ley orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1930 Aparece el primer número de la revista *Universidad de México*, bajo la dirección de Julio Jiménez Rueda. La revista era continuación y enlace del *Boletín universitario*, creado en 1917. La periodicidad de la publicación fue irregular y a finales de los años treinta su nombre cambió a *Universidad*.

1937 El gobierno de Lázaro Cárdenas recibió a un grupo de maestros españoles que escapaban de la guerra civil y de la derrota de la República para continuar su labor académica en nuestro país. Llegaron varias decenas de intelectuales, científicos y escritores que vinieron a

enriquecer la vida cultural del país. Su aportación en las humanidades fue destacada en la enseñanza, en la filosofía, en las letras, en las artes, en las disciplinas jurídicas, en la economía y en la ciencia. En 1938, crearon la Casa de España en México a partir de una idea del historiador mexicano Daniel Cosío Villegas. De 1940 a 1941 estuvo bajo la tutela de Alfonso Reyes y, posteriormente, esta casa de estudios se convertiría en el Colegio de México. Los nombres de estos estudiosos marcan una de las grandes épocas de las humanidades en la Universidad Nacional: José Gaos, Wenceslao Roces, Eduardo Nicol, Adolfo Sánchez Vázquez, Blas Cabrera, Juan Comas, Ramón Xirau, Jaime Serra Puche, Santiago Genovés, Federico Álvarez, Rodolfo Halffter, Juan de la Encina, José Moreno Villa, sólo algunos de una lista extensa. Entre los refugiados, los trasterrados o los españoles de México como les llamó Carlos Pellicer, llegaron cinco mil profesionales calificados, dos mil 700 catedráticos, 500 magistrados, 500 escritores, poetas y pintores... además de niños y jóvenes que crecieron como mexicanos.¹⁵ Con esta herencia republicana, dos artistas gráficos modelan la revista Universidad de México durante 20 años, primero Miguel Prieto y posteriormente su discípulo, Vicente Rojo.

1945 - 2006

1945 *Medio Siglo* es la revista que editan futuros personajes de la vida intelectual mexicana, entre otros, Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea, Porfirio Muñoz Ledo y Enrique González Pedrero. “*Medio Siglo* fue uno de los últimos tributos al nacionalismo revolucionario”.¹⁶

El Taller de la Gráfica Popular hace su declaración de principios y toma como herramienta de expresión y lucha el grabado, género prácticamente desaparecido con la muerte de J.G. Posada en 1913, con el fin de servir al pueblo y defender y exaltar al personaje popular. Sus exponentes más destacados en 60 años de práctica plástica fueron Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Jean Charlot, Fernando Leal, Luis Arenal y Jesús Álvarez Amaya, entre otros.

1946 Se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) para “custodiar, fomentar, auspiciar, vigilar y fortalecer todas las formas artísticas en que se expresa y se define el espíritu de México y de lo universal”.¹⁷ El INBA fortalece el centralismo, está vinculado con el gobierno, aunque se presenta como apartidista, y es laico.

Se reanuda la edición de la revista *Universidad de México*, durante el rectorado de Salvador Zubirán, recobrando el nombre que originalmente tuvo la revista cuando se fundó en 1930.

1949 *México en el Arte*, revista iniciada durante el alemanismo, dedicada a las manifestaciones expresivas; se caracterizó por sus números monográficos y, además, dedicó un espacio al arte subalterno. Fue editada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Educación Pública.

1952 Se inicia el traslado de las facultades y escuelas a la Ciudad Universitaria. En un terreno volcánico, localizado en el Pedregal de San Ángel, se construyó un inmenso conjunto de edificios que formaban las escuelas y facultades, con la participación de más de 70 arquitectos bajo la dirección de Mario Pani y Enrique del Moral. Entre las obras plásticas de Ciudad Universitaria sobresalen el mural de Juan O’Gorman en la Biblioteca Central, los

murales de Chávez Morado en Ciencias, los murales escultóricos de David Alfaro Siqueiros en Rectoría, el macrorrelieve de Diego Rivera en el Estadio Olímpico y el Pabellón de Rayos Cósmicos de Félix Candela.

1953 *Artes de México*, revista-libro monográfico, editado por el INBA bajo la dirección de Miguel Salas Anzures y como director artístico Vicente Rojo, quien se formó como editor con Miguel Prieto. Esta revista contó con el patrocinio de destacados mexicanos como Manuel Barbachano Ponce, Ignacio Beteta, Alvar Carrillo Gil e Ignacio Marquina. Entre los asesores de la revista destacan en diferentes épocas Alfonso Caso, Carlos Lazo, Martín Luis Guzmán, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Rafael Solana, Pedro Ramírez Vázquez, entre muchos otros. Publicada en inglés y español, con portadas en color e interiores en blanco y negro, trimestral y con un formato estándar de 22.2 x 29.5 cm, con entregas de 96 a 108 páginas, la revista se editó con la calidad de un libro de arte; presenta artículos especializados de literatura, historia, sobre artes plásticas y arquitectura en México. *Artes de México* siempre ha buscado difundir la cultura mexicana en el interior del país y en el extranjero. Durante su primera época, la revista se publicó en inglés y español. Desapareció del mercado de publicaciones durante 10 años.

A partir de 1988 inicia la nueva época de *Artes de México*, y con el primer número obtiene el Premio al Arte Editorial 1988. Su director es Alberto Ruy Sánchez Lacy, quien en 11 años ha vuelto a poner a *Artes de México* en uno de los lugares más destacados de las revistas culturales mexicanas. Los números son monográficos y su hechura propone un proyecto editorial ambicioso y profesional, no se reduce a la edición de la revista, sino que consiste también en la edición de libros especiales sobre diferentes aspectos de la cultura mexicana, agendas y calendarios; además, se ha dado un giro especial a la comercialización por medio de exhibidores móviles de madera colocados en librerías. La periodicidad de la edición es de dos meses y medio. Su formato es de 22.5 x 32.5 cm, con 140 páginas. Su edición destaca por la calidad de sus fotografías, reproducciones e ilustraciones; el diseño gráfico ha sido realizado, en diferentes números, por mujeres como Azul Morris, de 1988 a 1990, y Mónica Puigferrat, asistente de Luis Rodríguez, diseñador gráfico del libro-revista desde 1990. Está impresa en papeles de importación, la portada en *creagloss* y los interiores en *creaprint*. La calidad de la impresión es alta. Su tiraje es de 12 mil ejemplares.

1962 El equipo de Fernando Benítez entró a colaborar con la revista *Siempre!*, en el suplemento *La Cultura en México*. Vicente Rojo se hizo cargo de la dirección de arte, José Emilio Pacheco era el jefe de redacción, y en 1971 Carlos Monsiváis. Se imprimía en rotograbado, por lo que el cálculo de la extensión de los textos debía ser preciso; esta técnica permitía utilizar algunos grises y trazar algunas cabezas¹⁸ con composiciones más atractivas. Promovió la difusión de las obras de artistas plásticos contemporáneos en las cuatro páginas centrales de la revista, impresas en algo “cercano al color”: pinturas de Antoni Tàpies y Saura, de Rauschenberg y Jasper Jones. Contó con la colaboración de artistas mexicanos como Soriano, Cuevas, Gironella, Vlady, Lilia Carrillo, Felguérez, Fernando García Ponce, Helen Escobedo, Von Gunten, Nissen, Cohen y artistas más jóvenes como Toledo, González Cortázar, Sebastián y el dibujante Rogelio Naranjo. En 1972, después de diseñar cada semana durante casi veinte años este suplemento, Rojo deja el trabajo en manos de Bernardo Recamier.¹⁹

1970-1979 En esta década aparecen las preocupaciones teóricas en torno a las artes visuales. En México destacaron los trabajos de los críticos Raquel Tibol, Alberto Hajar, Óscar Olea, Juan Acha, Jorge Alberto Manrique, Rita Eder, Armando Torres Michúa, del sociólogo Néstor García Canclini y del poeta Luis Cardoza y Aragón.

También se hacen evidentes las publicaciones que por sus contenidos no tienen cabida en la “cultura para las élites”. Estas publicaciones cuentan con menos recursos económicos y tecnológicos que las culturales, y su fin es “la expresión artística, ideológica y de protesta en contra de la cultura que se impone como oficial;” el emisor generalmente es independiente y se conocen como publicaciones marginales o contraculturales; éstas hacen un aporte original y espontáneo a la cultura impresa.

Y “las otras revistas”, las que utilizan medios artesanales para su producción, aunque sus contenidos pertenezcan o no a la cultura hegemónica: editadas en mimeógrafo, hechas a mano, trazadas en tela, sobre el cuerpo y en ocasiones efímeras.

1970 El periódico *El Día* edita el suplemento cultural *El Gallo Ilustrado*, y la dirección de arte la hace el grabador y dibujante Alberto Beltrán.

1973 El Museo de Arte Moderno edita la revista *Artes Visuales* (1973-1981), bajo la dirección de Fernando Gamboa. El director huésped de la publicación fue Juan Acha. El diseño gráfico de Vicente Rojo, y la impresión se hizo en la imprenta Madero. Esta revista fue dirigida posteriormente por Torres Michúa.

1973 A partir de esta fecha hasta 1979, jóvenes artistas plásticos forman el Frente de Trabajadores de la Cultura; por primera vez, después del muralismo, artistas mexicanos se agrupaban para hacer proposiciones fuera de lo establecido, a causa de los acontecimientos de 1968 y por la represión de los procesos democráticos en los países de América Latina.²⁰ La inclinación de los grupos fue por las ambientaciones con fines políticos o sociales. Hubo un gusto por lo popular y lo lúdico, sobresalieron los trabajos del TAI (Taller de Arte e Ideología) dirigido por el polémico crítico de arte Alberto Hajar, Germinal, Fotográfico Independiente, Troje Taller, Suma, Proceso Pentágono, Mira, Arte Acá, Colectivo. Algunos de sus integrantes regresaron a la pintura abstracta, otros al geometrismo, algunos se fueron a enseñar diseño gráfico a la recién formada Universidad Autónoma Metropolitana y pocos, como el caso de Felipe Ehrenberg, continuaron subvirtiendo los conceptos establecidos del arte visual.²¹

1974 El poeta y promotor cultural, Víctor Sandoval, inicia la edición de la publicación *Tierra Adentro*, en Aguascalientes. Actualmente es una publicación del Consejo Nacional para la Culturas y las Artes. Se trata de un espacio para la edición de literatura, las artes visuales y todas las expresiones contemporáneas que aportan las diversas comunidades de México a la cultura nacional. Contiene narrativa, poesía, ensayo, fotografías, tres separatas a color dedicadas a la plástica y promueve la obra de nuevos creadores. En 1990, a partir de su número 47 de mayo-junio, la revista propuso dar una nueva dimensión a su proyecto editorial para dinamizar su contenido, afirmar su presencia en los medios culturales con una distribución comercial más eficaz y hacerla atractiva y accesible para cualquier lector. Por medio de un suplemento de color, *Tierra Adentro* difunde la obra de artistas plásticos noveles y reconocidos. Presenta forros en cartulina couché a color e interiores en papel cultural a una tinta con excepción de

las páginas de artes plásticas. Su periodicidad es bimestral. El tamaño final es de 22 x 30.5 cm con 80 páginas y un tiraje de 4 mil ejemplares. El diseño gráfico lo hace Natalia Rojas, quien ha dado a la revista una identidad original de manera expresiva, moderna y dinámica.

1976 Se inicia la edición de la revista *Vuelta*, la cual es el regreso de la revista *Plural*, que inicialmente editó el periódico *Excelsior* de 1971-1976. La dirige el poeta y ensayista Octavio Paz. Es una revista dedicada a la ficción literaria, la traducción, el ensayo filosófico y la crítica de libros y autores. También aborda la problemática sociopolítica del país y del ámbito internacional. El diseño de los primeros años se hizo en la Imprenta Madero, y Bernardo Recamier estuvo a cargo de su diseño. Su último número fue el de agosto-septiembre de 1998, después de la muerte de Paz. Su formato es carta, con forros en couché a color e interiores en papel bond a una tinta, con ilustraciones. La periodicidad es mensual, su formato 21 x 27 cm, con 80 páginas. El tiraje fue de 10 mil ejemplares. En el consejo editorial colaboraron Fabienne Bradu, Christopher Domínguez Michael y Guillermo Sheridan, entre otros.

Julio Scherer García y su equipo de periodistas tienen que salir del periódico *Excelsior* por problemas políticos. Este valioso equipo forma *Proceso*, revista de análisis político nacional, que tiene una de las secciones culturales más representativas de la cultura en México. Esta sección, coordinada durante veinte años por Armando Ponce, expone el análisis de críticos de la cultura como Raquel Tibol en artes visuales, José Antonio Alcaraz en música, José Emilio Pacheco y Marco Antonio Campos en letras, Florence Toussaint, en medios masivos de comunicación. *Proceso* destaca la historia cotidiana de la cultura en México, que se presenta en las galerías, teatros, salas de conciertos, televisión y radio; analiza las publicaciones más relevantes que aparecen en el país. Esta sección cultural es uno de los espacios críticos destacados del quehacer cultural en el país. Además de la sección *Inventario* de José Emilio Pacheco que presenta ensayos sobre la vida de escritores, filósofos, y personajes de la historia mexicana y mundial. Su diseño hasta 1999 es funcional, sin tener pretensiones estéticas. A partir de 2000 se renueva el diseño gráfico total de la revista. En ocasiones, algunas de sus portadas están trabajadas con ilustraciones que tienen mensajes políticos bien estructurados. El tamaño es carta, con 80 páginas. El tiraje de esta revista es de 80 mil ejemplares semanales; se distribuye en México y América Latina, Estados Unidos, Canadá y en Europa.

1976-1980 Se construye el Centro Cultural Universitario (CCU), al sur de la Ciudad Universitaria, entre jardines rodeados de piedra volcánica; esta obra arquitectónica consta de: la sala de conciertos Nezahualcóyotl, el teatro Juan Ruiz de Alarcón, la sala de danza Miguel Covarrubias, el foro Sor Juana Inés de la Cruz, las salas cinematográficas José Revueltas y Julio Bracho, la sala para música de cámara Carlos Chávez, la sede del Centro Universitario de Teatro; además de las instalaciones de la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, el Instituto de Estudios sobre la Universidad, el conjunto de institutos de investigación de la Coordinación de Humanidades, las oficinas de la Coordinación de Difusión Cultural, el Museo de Ciencias *Universum* y el Espacio Escultórico, obra de un grupo de escultores mexicanos como Helen Escobedo, Federico Silva, Manuel Felguérez, Sebastián, Mathias Goeritz y Hersua. A la entrada del CCU está colocada una escultura de Rufino Tamayo que conmemora los 50 años de la Autonomía Universitaria.

1977 Se crea la Coordinación de Extensión Universitaria para regular los distintos centros de extensión y entidades dedicadas a la difusión cultural y absorbe a la Dirección General de Difusión Cultural.

1978 La revista *Nexos* es publicada por el grupo Nexos, Sociedad, Ciencia y Cultura; contiene artículos y ensayos relacionados con la literatura, aspectos políticos y culturales de México y el mundo. Incluye reseñas de cine, libros y exposiciones, además de novedades en música. *Nexos* obtuvo el premio Nacional de Periodismo en 1998. Esta publicación ha sido dirigida por Luis Miguel Aguilar, Héctor Aguilar Camín, Enrique Florescano y Rafael Pérez Gay; en el consejo editorial se destaca el trabajo de intelectuales como Soledad Loaeza, Cinna Lomnitz, Ángeles Mastreta y 60 colaboradores más. Se distribuye mensualmente, tiene un formato de 21 x 27 cm, con 96 páginas. Inicialmente el tamaño fue tabloide. Su portada está impresa en cartulina couché dos caras, el tiraje es de 17 mil ejemplares. En un principio, la revista se diseñó en la Imprenta Madero, y Bernardo Recamier fue su realizador. En julio de 2000, la revista cambia su diseño interior para “inventarse” un nuevo público.²²

1980-1989 “Después de las luchas democratizadoras en Latinoamérica, y del regreso a la realidad después de las revoluciones en Nicaragua y El Salvador, además de la caída de los gobiernos socialistas de Europa del Este con el derrumbe soviético, las manifestaciones plásticas buscaron nuevos lenguajes que concluyeron en el eclecticismo posmoderno. Se acentuó el consumismo en la comodidad de los objetos y en el entretenimiento como máxima aspiración espiritual”.²³ Las ferias del arte florecieron y superaron a las bienales. Todas las facetas del diseño gráfico fueron alcanzadas por la digitalización: la ilustración, el corporativo, el editorial y, por supuesto, el diseño en los multimedia.

1986 La Coordinación de Extensión Universitaria se convirtió en la Coordinación de Difusión Cultural.

1990 La proliferación de la fotografía como documento y como obra de arte forma parte esencial en la manufactura de las revistas culturales actuales. Trabajos como los de Héctor García y Nacho López han abierto la historia en imágenes, las puertas al fotoperiodismo posmoderno, desligado del apego a la información para penetrar en la vida cotidiana y convertir sus imágenes en iconos de nuestra cultura. Fotógrafos siempre presentes en las ediciones, Pedro Valtierra, Christa Cowrie, Marco Antonio Cruz, Fabrizio León, Rubén Cárdenas Pax, Rogelio Cuéllar, Mariana Yampolsky, Flor Garduño, Graciela Iturbide, Lourdes Grobet y Pablo Ortiz Monasterio, entre muchos otros, son los hacedores de la historia en imágenes.

1991- *Saber ver, lo contemporáneo del arte* es una revista de la Fundación Cultural Televisa, dirigida por Paula Cussi, entre otros; el diseño es de Luis Almeida, los servicios fotográficos de Lourdes Almeida, la tipografía de *Redacta*, la impecable impresión se hace en Reproducciones Fotomecánicas. Es una publicación monotemática que analiza la obra de artistas plásticos del mundo; detalla la historia de las corrientes y estilos de las artes visuales y estudia la producción plástica y artesanal de diversas culturas. Armónicamente diseñada y proporcionada, con inserciones de diferentes papeles y una reproducción precisa de ilustraciones del arte universal. Formato 20.5 x 27 cm, 80 páginas, bimestral, con forros e interiores en papel couché a color, fotografías de calidad y con un tiraje de 80 mil ejemplares.

1990-1995 Se editan varias revistas sobre el arte fotográfico en México y el mundo: *Nitrato de Plata* en 1990, *Luna córnea* en 1992, *Cuartoscuro* en 1993, *Reflex* en 1994. *Fotozoom* fue la revista pionera de fotografía y se publica mensualmente desde 1975; su formato es carta, con forros e interiores en couché impresos a color. Todas estas revistas pueden consultarse en las páginas de la Internet.

1992 Se editan dos espacios de crítica para las artes visuales con énfasis en el arte contemporáneo: *Poliester* y *Curare*.

1993 Gilardi Editores presenta una revista singular y controvertida, *Origina*, relacionada con la comunicación visual, gráfica y también auditiva. El uso de las nuevas tecnologías de formación y soluciones gráficas es evidente: pantallas con textura visual, plastas de color, variedad en los tamaños de tipos. La fotografía y la ilustración son parte básica de su enfoque visual. *Origina* es una nueva proposición gráfica en donde no hay limitaciones técnicas ni económicas. Su contenido es diverso y acepta artículos de especialistas en la comunicación, siempre que tengan el nivel profesional. El diseño es posmoderno. Su periodicidad es mensual, tamaño 24.5 x 34 cm, de 64 páginas, forros e interiores en couché a color. *Origina* obtuvo el Premio Nacional de las Artes Gráficas y *The Premier Prints Award* en 1996. El tiraje fue de 8 mil ejemplares mensuales hasta el año 2000.

1995 *Visual* es editada por Visual Editores y está dedicada a la difusión de las artes plásticas y visuales. Contiene además catálogos de exposiciones, a manera de separata. Su periodicidad es bimestral, el formato de 21 x 27 cm, con 48 páginas y el tiraje es de 3 mil ejemplares.

1997 La revista *Matiz*, editada por *Print Link*, es una revista con un diseño audaz, diferente. Propone la idea de que el diseño gráfico es una de las actividades profesionales que mejor refleja el estado de una sociedad y una cultura. Presenta trabajos de diseñadores mexicanos y extranjeros, resalta las innovaciones tecnológicas en el campo del diseño gráfico. Cada artículo presenta una solución gráfica diferente hecha por diversos artistas gráficos, bajo la dirección de arte de Domingo Noé Martínez. Los artículos tienen integración visual y unidad: ilustraciones, textos, títulos, fondos, son manejados plásticamente con innovación. Su diseño es posmoderno. El editor es Víctor Hugo Piña Williams y el director Álvaro Rego García de Alba. El formato es carta con 64 páginas, los forros e interiores están impresos en papel couché a color, con profusión de fotografías e ilustraciones. Su periodicidad es bimensual, el formato de 21 x 29 cm, con 64 páginas y el tiraje de 15 mil ejemplares.

1999 *Letras Libres* es una revista dirigida por Enrique Krauze. Su contenido es de cultura general, con enfoque especial en política y literatura. Las portadas son atractivas y muestran con imágenes parte del contenido principal, lo mismo que las ilustraciones de los artículos. Su hechura es clásica con plastas de color a manera de marcos que la hacen atractiva comercialmente. En las páginas centrales tiene una sección de fotografía a color, presentando diferentes y reconocidos artistas de la lente. La tipografía de la revista es propia, creada con base en un tipo mexicano del siglo XVIII. El consejo editorial lo forman destacados intelectuales mexicanos como Juan Villoro, David Huerta, Hugo Hiriart, entre otros. La dirección de arte la hace Mayte Amezcua. Tiene tamaño carta, es de 64 páginas, impresa a color en papel couché mate. El tiraje es de 30 mil ejemplares mensuales.

Publicaciones de la UNAM

Las publicaciones periódicas de la UNAM comprenden un conjunto de ediciones: boletines y gacetas, revistas, cuadernos, anales, memorias, catálogos, que informan y son testimonio de las diferentes actividades que genera la institución. Algunas publicaciones ya no se editan, pero forman parte de la memoria histórica universitaria; otras siguen circulando y se constituyen como voceros de la casa universitaria. A continuación se detallan algunas de ellas, sus contenidos no compiten con los de la *Revista de la Universidad de México*, aunque en ocasiones pueden coincidir, con diferencias de enfoque.²⁴

1954 *Gaceta UNAM*, el órgano informativo de la máxima casa de estudios, concebida desde sus inicios como una publicación en la que se difunden las actividades universitarias, se ha caracterizado por su constante renovación, sin que ello haya significado la pérdida de sus funciones sustantivas: dar a conocer el quehacer y la historia de la Universidad Nacional. Fundada por Enrique González Casanova, durante el rectorado de Nabor Carrillo, esta publicación se ha convertido en el impreso institucional más leído y, por lo tanto, una referencia obligada para conocer los acontecimientos más relevantes sobre los avances y resultados de los proyectos de investigación desarrollados por universitarios de esta casa de estudios, y la difusión de las innovaciones científicas y tecnológicas realizadas al interior de la institución. Se ha adaptado a los reclamos informativos de la comunidad universitaria y la sociedad, como lo muestran los diversos cambios que ha tenido en su formato, número de páginas y periodicidad. Con este medio, la UNAM ha tenido un mecanismo eficaz para afianzar la comunicación entre los universitarios y mostrar a la sociedad la complejidad y diversidad de esta casa de estudios. En sus páginas también se presentan entrevistas acerca de la vida y obra de destacados universitarios, así como las reflexiones, propuestas y recomendaciones de investigadores y humanistas sobre diferentes problemas nacionales. Reseña actividades oficiales del rector, informes de labores, nombramientos, sesiones del Consejo Universitario, ceremonias conmemorativas o entregas de premios y reconocimientos. Desde su primer número, la *Gaceta UNAM* edita un suplemento semanal todos los lunes, en el cual informa sobre los servicios, cursos y eventos que ofrecen las dependencias universitarias a la comunidad y público en general. Su periodicidad es bisemanal y su alcance se limita al campus y las dependencias universitarias externas; desde 1996 puede consultarse en la página electrónica de la UNAM.

1966 La Dirección General de Difusión Cultural (DGDC), de la UNAM, inicia la edición de *Punto de partida*, revista estudiantil en la que sobresalieron las direcciones de destacadas especialistas en letras como Margo Glantz y Eugenia Revueltas, que dio entrada a noveles escritores y viñetistas; ofrece un espacio al trabajo creativo de jóvenes en los géneros de ensayos, cuentos, poemas, crónicas, reseñas, material gráfico e ilustraciones. Presenta forros en cartulina a color e interiores en papel bond a una tinta. Su formato es de 16 x 28 cm, 64 páginas, el tiraje de 5 mil ejemplares y su periodicidad es bimestral. En ella publicaron sus escritos primerizos autores hoy ya reconocidos como José Joaquín Blanco, David Huerta y Marco Antonio Campos, por nombrar algunos.

1973 La DGDC de la UNAM inicia la publicación de la revista *Los universitarios*, enfocada a la comunidad estudiantil y académica, con el fin de difundir las actividades culturales de la

universidad. Contiene ilustraciones y textos informativos y de opinión. Su formato es de 23 x 33 cm, con 32 páginas, forros e interiores en couché impresos a dos tintas. Su primera directora fue la periodista y profesora universitaria Margarita García Flores. En su nueva época de publicación, a partir de octubre de 2000, *Los universitarios* tuvo un tiraje de 20 mil ejemplares, lo cual la convirtió en una de las publicaciones culturales de mayor circulación en el país, además de editarse en versión electrónica.

La Coordinación de Difusión Cultural, a través de la Dirección de Literatura, tiene un vasto programa de publicaciones, de autores fundamentales, de jóvenes escritores y de autores poco accesibles para el lector mexicano. Algunas series son: *Textos de Humanidades*, *Los creadores y las artes*, *La crítica literaria en México* y *Cuadernos de Humanidades*.

1978 *Material de lectura* es otra de las contribuciones imprescindibles a la difusión y al desarrollo de la literatura; se trata de una serie de antologías seleccionadas con rigor y que van precedidas de introducciones y presentaciones hechas por escritores y estudiosos de las letras contemporáneas, de reconocido prestigio; una edición cuidada, sobria, en un formato de 11 x 21.5 cm, con un promedio de 32 páginas, con portada en cartulina couché a 2 tintas. En su edición se distinguen estas series: *Las artes en México*, *El ensayo contemporáneo en México*, *Historia*, *Poesía moderna* y *El cuento contemporáneo*.

1991 *Voices of Mexico*, revista del Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN), espacio destinado a publicar los trabajos de su personal académico para estimular el desarrollo de una red institucional de colaboración y recolectar material sobre las relaciones entre Norteamérica y México en los campos de la cultura, medio ambiente y desarrollo económico. La edición tiene un formato de 21.5 x 29 cm, con 104 páginas; la portada y páginas interiores se ilustran con imágenes en selección a color. Su presentación es en inglés y se distribuye en México, Estados Unidos y Canadá. La periodicidad de la edición es trimestral y el consejo editorial está formado por Sergio Aguayo, Jorge Bustamente, Rita Eder, Julio Labastida, entre otros destacados investigadores.

La amplia labor editorial de la UNAM se extiende a sus diferentes direcciones, facultades, escuelas, centros de investigación de estudios específicos, coordinaciones, institutos y en los sistemas de bachillerato y en los programas especiales. En la selección que se enlista en la siguiente página, se destacan sólo las publicaciones cuyo contenido tiene una relación cercana a lo que difunde la *Revista de la Universidad de México*, en el entendido de que este conjunto es una breve representación de la amplitud de publicaciones universitarias.

A esta lista se añaden las publicaciones editadas en otras instancias de la UNAM, en sus diferentes sedes, como son la Escuela Nacional de Estudios Profesionales, la Escuela Nacional Preparatoria y el Colegio de Ciencias y Humanidades.

1998-2000 La revolución de la información por medio de la Internet permitió el desarrollo de las revistas virtuales. La UNAM ha editado diferentes revistas en ese medio que están relacionadas con las artes y la cultura: *Universidad de México*, *Voices of Mexico*, *Humanidades*, *Gaceta UNAM*, *Latin Art International*.

Desde diferentes instancias académicas, la UNAM publica revistas arbitradas con temáticas especializadas, además de revistas y boletines de difusión de la cultura, por citar algunas:

Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos	<i>Nuestra América</i> , cuatrimestral <i>Cuadernos americanos</i> , bimensual
Coordinación de Humanidades	<i>Periódico Humanidades</i>
Dirección General de Publicaciones	<i>Catálogo anual de publicaciones de la UNAM</i>
Dirección General de Fomento Editorial	<i>Fomento editorial</i>
Dirección General de Actividades Cinematográficas	<i>Pantalla</i> , trimestral <i>Butaca</i> , mensual
Dirección de Teatro y Danza	<i>Escénica</i> , <i>Teatro universitario</i>
Escuela Nacional de Artes Plásticas	<i>Revista de artes plásticas</i> y monografías de la obra de diversos artistas plásticos. <i>Revista de la ENAP</i> , trimestral
Escuela Nacional de Música	Boletín de la Escuela Nacional de Música, mensual
Facultad de Arquitectura	<i>Cuadernos de arquitectura mesoamericana</i> <i>Cuadernos de arquitectura virreinal</i> <i>Cuadernos de urbanismo</i>
Facultad de Filosofía y Letras	<i>Notas de investigación</i> , bimestral; <i>Utopías</i> Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras Boletín del Sistema de Universidad Abierta
Instituto de Investigaciones Antropológicas	<i>A dos tintas</i>
Instituto de Investigaciones Bibliográficas	<i>Bibliografía mexicana</i> Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas <i>Gaceta Bibliográfica</i> , irregular
Instituto de Investigaciones Estéticas	<i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>
Instituto de Investigaciones Filológicas	<i>Anuario de letras</i>
Instituto de Investigaciones Filosóficas	<i>Crítica</i> , <i>Diánoia</i> , <i>Anuario de filosofía</i>
Instituto de Investigaciones Históricas	<i>Estudios de historia novohispana</i> <i>Estudios de historia moderna y contemporánea</i> <i>Estudios de cultura náhuatl</i>
Instituto de Investigaciones Sociales	<i>Revista mexicana de sociología</i>

La diversidad de publicaciones es productiva: los tirajes, la difusión, la comercialización y el número de lectores se han incrementado, sin dejar de ser dirigidas a una minoría. Las nuevas técnicas de impresión facilitaron la edición de los suplementos y revistas culturales en un menor tiempo, con un mayor tiraje y con mejores y más recursos tipográficos y fotográficos.

La selección de las revistas culturales que se han descrito en este estudio puede tener una relación con la revista *Universidad de México* en alguno de estos aspectos:

- Similitud de edición: un emisor institucional.
- Contenido: difusión de la cultura y las artes visuales.
- Diseño gráfico: una propuesta estética original.
- Relevancia en la historia de la difusión de la cultura en México.

Esta breve reseña del desarrollo de la difusión de la cultura, y del diseño editorial de revistas en México, enmarca la solidez y presencia de la *Revista de la Universidad de México*, que es el objeto de este estudio en su expresión gráfica.

Práctica del diseño gráfico

Fue a finales de los años cuarenta cuando empieza en México el desarrollo de los suplementos y revistas culturales. Los periódicos y las instituciones culturales se preocupaban por reflejar a través de la forma impresa —diagramación, tipografía e ilustraciones—, una imagen con una personalidad propia, original, y que tuviera cualidades estéticas.

Acha habla de la “inadvertida invasión tecnológica”²⁵ que llega a los países latinoamericanos, durante los años cincuenta, con instalaciones industriales que tecnológicamente ya eran chatarra en sus países de origen. También entran los productos con los últimos avances industriales de Europa y los Estados Unidos, como la televisión, que creó una nueva forma de entretenimiento y percepción visual. Esto en pocos años condujo al consumismo y a la transculturación, y las tablas de valores culturales y estéticos fueron cambiando con rapidez.

Debido a esta coyuntura económica y cultural se empezaron a fundar en los países de Latinoamérica museos e instituciones de arte moderno, galerías y revistas sobre el tema, así como centros para enseñar historia y apreciación del arte. Se desarrolló así la producción, valoración y consumo del arte moderno.²⁶

Los principales diarios mexicanos se ocuparon también por la difusión de la cultura e incluyeron los suplementos culturales con el fin de acercar a mayores grupos sociales a las artes y humanidades. Uno de los más destacados promotores de este género fue el periodista y narrador Fernando Benítez,²⁷ junto con un grupo de jóvenes escritores como Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco. Artistas de la plástica y gráfica abrieron la brecha a las actuales páginas culturales, así como a los mejores escritores nacionales y extranjeros del momento, que trabajaban temas como literatura, arte, teatro, cine, filosofía y ciencias y hasta política cuando era preciso. El diseño tipográfico bien hecho, con las ilustraciones adecuadas, crearon una plasticidad sobresaliente. Vicente Rojo repetía: “las publicaciones periódicas también tienen obligaciones estéticas”.²⁸

Era necesario crear revistas que reflejaran la actividad cultural del país, que tuvieran crítica y una renovación formal, ya que “el periodismo mexicano de esa época estaba sometido a las variantes de la cultura priísta”.²⁹ Los directores artísticos, los hacedores de estas publicaciones, con su trabajo diario, artesanal y preciso formaban páginas en pocas horas y, con una notable reducción de recursos económicos, atrajeron nuevos lectores a través de la forma visual.

El desarrollo editorial en México estuvo vinculado inicialmente a las editoriales españolas como sus representantes y distribuidores. Las influencias de estas maneras de diseñar han sido a través de publicaciones bien confeccionadas de empresas como Espasa, Sopena, Salvat, Gustavo Gili, y posteriormente, por Paidós, Anthropos, Tusquets, Anagrama, Alfaguara, Alianza Editorial, entre otras; y por medio de revistas culturales como *Revista de Occidente* (1923), *Litoral* (1926), *Cuadernos Hispanoamericanos* (1950), *El Viejo Topo* (1976), por nombrar algunas. También hay una corriente del diseño editorial que siguió los lineamientos de la escuela suiza para la formación de textos agregando la dinámica en fotografías, ilustraciones y titulares de la vanguardia norteamericana. En los años setenta, la revista *Graphis* era un material que se difundía en las escuelas iniciadoras del diseño. No se pueden poner límites a la recepción y asimilación por parte de diseñadores y lectores de diferentes representaciones visuales de otras latitudes, ya que estas imágenes se han permeado a través de diversos materiales de lectura en la cultura del país.

En el diseño editorial que se produce en México hay ciertos elementos que le imprimen una identidad nacional en el ámbito cultural; de los más importantes, se destacan el trabajo impulsado por Vicente Rojo en diversas publicaciones culturales y la amplia edición de libros de la Editorial Era; el diseño de la revista *Artes de México*, la sobresaliente imagen gráfica de *Tierra Adentro* y la revista *Origina* entre las más destacadas plásticamente y de edición regular. Además, existe una gran inquietud de las nuevas generaciones de diseñadores por resolver nuevas formas y dar una identidad al diseño que se produce en México. A partir de los años setenta, están en proceso de consolidación varias instituciones de educación superior donde se imparte esa especialidad.

En la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1962, se fundó una carrera técnica artesanal de tres años, con un enfoque a la publicidad y al diseño gráfico. La Universidad Iberoamericana fue la primera en establecer la licenciatura en Diseño Gráfico a finales de los años sesenta. En 1971, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, entró en vigor el plan de estudios para la Licenciatura en Artes Visuales, en donde, además de las disciplinas propias de las artes como la pintura, escultura y grabado, se incorporaron nuevas materias como educación visual, diseño básico, diseño gráfico, arte cinético, fotografía, que contribuirían a la actualización de los métodos de enseñanza de las artes plásticas.

Los promotores de esta carrera fueron los destacados profesores de las artes plásticas y artistas visuales que buscaron una actualización de los programas de estudio, a partir del desarrollo que ya habían tenido el diseño gráfico y las artes visuales en la Bauhaus, en la Escuela Suiza y en la práctica francesa en las escuelas de artes visuales. El plan de estudios

lo desarrollaron los profesores Carlos Sandoval, Manuel Felguérez y Luis Pérez Flores. Se incorporaron a la consolidación de la carrera los maestros Oscar Olea, Federico Silva, Héctor Trillo, Antonio Ramírez, Kasuya Sakai, Carlos González Lobo, Osami Kawano, entre otros. En Historia del Arte exponían los maestros Juan Acha y Armando Torres Michúa. En los talleres tradicionales seguían impartiendo sus conocimientos artistas como la escultora Elizabeth Cattlet, Enrique Carvajal (Sebastián); en grabado el maestro Francisco Capdevilla; en dibujo y pintura, Gilberto Aceves Navarro y Carlos Olachea.

En 1973 se creó la licenciatura de Diseño Gráfico, por la importancia que empezaba a tener este campo de trabajo en el desarrollo cultural, social y económico del país y se contó con la colaboración de los profesores Omar Arroyo, Alfonso Miranda, Juan Antonio Madrid y Alejandro Solís. En 1979, las cátedras se empezaron a impartir en Tepepan, Xochimilco; a partir de entonces, el espléndido edificio de Academia 22, en el centro de la ciudad de México, es la sede de la División de Estudios de Posgrado que ofrece especializaciones en escultura, grabado y pintura, además de la maestría en Artes Visuales en la que se suman arte urbano, comunicación y diseño.

Posteriormente, a finales de los setenta y durante los ochenta, otras universidades instauraron la licenciatura en diseño gráfico: Universidad InterContinental, Universidad La Salle, Universidad Anáhuac, Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad de las Américas en Puebla, entre otras. Treinta años de formar profesionales en el diseño de la imagen visual en México han dado como resultado un profesionalismo en esta práctica. Los nombres de grupos y diseñadores independientes empiezan a reconocerse, por su práctica, en este amplio campo de trabajo, y se destaca la relevante inserción de la mujer en el diseño gráfico y en el diseño editorial.

Actualmente, es una práctica común la organización de congresos anuales de diseño gráfico; en ellos se presentan destacados exponentes en las diferentes áreas del diseño gráfico: editorial, corporativo, multimedia, ilustración; la diversidad de propuestas y enfoques gráficos es amplia y las fronteras desaparecen.

Las universidades privadas y estatales que imparten la carrera de diseño gráfico, dentro de su programa anual, dedican una semana para exponer los trabajos realizados, apoyándose en conferencias de reconocidos diseñadores. Otras promueven eventos más abiertos y traen a exponentes del extranjero; se destacan los congresos de diseño que se llevan a cabo en diferentes ciudades del país. Casi todos estos eventos son anuales; compañías papeleras, de artículos para las artes gráficas y de computación son los principales patrocinadores de estos concurridos eventos.

En la década de 1990, fue evidente la utilización de elementos visuales o signos de diferentes estilos, *revival*, o directamente un solo estilo, revalorando el medio impreso sobre los electrónicos, para obtener ediciones de excelente manufactura. Así mismo, es importante destacar las soluciones gráficas a partir de expresiones vernáculas, sobre todo en revistas experimentales y en las marginales. Entre las revistas culturales editadas en México, en los primeros seis años de 2000, es notorio el regreso al diseño legible y la inserción de fotografías y dibujos con alta definición, en ediciones finamente cuidadas.

La forma visual es una escritura universal, pero está sujeta a los procesos de producción y al significado que le confieren el emisor y el receptor, de acuerdo con patrones culturales y circunstancias históricas. Diseñar una revista es comunicar y expresar un contenido de signos visuales, que actúan como catalizadores de comprensión en la dinámica que se da entre el escritor, el fotógrafo, el editor y el diseñador.

NOTAS DE REFERENCIA

¹ Alfonso Reyes, *Pasado inmediato y otros ensayos*, El Colegio de México, México, 1941, p. 48, expresa: "Estos proyectos en papel resultaban más grandes que los logros obtenidos en la realidad".

² Carlos Monsiváis, "Un siglo de difusión cultural", *Revista de la Universidad de México*, núms. 554-555, marzo-abril de 1997, p. 15.

³ "Presentación", *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*, núm. 1, abril-septiembre de 1921, en *El Maestro, 1921-1923*, FCE (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), México, 1979, p. VII.

⁴ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 15

⁵ Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Conaculta (Lecturas mexicanas), México, 1994, p. 146.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁸ *Ibid.*, pp. 165-166.

⁹ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ "Presentación", *Catálogo de Revistas de Arte y Cultura*, CNCA, México, 1999.

¹⁵ "Ferrer: en México recuperamos la patria de la hermandad histórica", *La Jornada*, mayo de 1999.

¹⁶ Los intelectuales estudiaron el concepto de mexicanidad en la historia colonial y prehispánica y en la fenomenología de la vida cotidiana. Y siguiendo las pautas de Paz, descubrieron que los mexicanos eran, por primera vez en la historia, "contemporáneos de todos los hombres", Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Tusquets, México, 1997, p. 253.

¹⁷ "Por Ley del 31 de diciembre de 1946, se creó este Instituto que empezó a funcionar el 1 de enero inmediato con el propósito de custodiar, fomentar, auspiciar, vigilar, fortalecer todas las formas artísticas en que se expresa y define el espíritu de México, sin negar ni excluir el arte de otros países, el arte universal entendido precisamente como el conjunto de diversas expresiones del arte nacional de estos países. Es, por consiguiente, el órgano del Estado en esta rama, y como tal viene siendo una dependencia especializada de la Secretaría de Educación Pública", en "Fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes", *Diccionario Histórico Porrúa. Historia de México*, pp. 805-806.

¹⁸ Término utilizado para designar lo que hoy llamamos logotipo o nombre de la revista trazado con una tipografía especial.

¹⁹ Vicente Rojo, "Suplementos culturales", en *Cuarenta años de diseño gráfico*, Coordinación de Difusión Cultural UNAM/FIL Guadalajara/Ediciones Era/Imprenta Madero/Trama Visual, México, 1990, p. 34.

²⁰ Juan Acha, *Las culturas estéticas de América latina (reflexiones)*, UNAM, México, 1993, p. 189.

²¹ *Ibid.*, p. 189.

²² "Pensamos que el 2000 era más que emblemático para remozar Nexos", *La Jornada*, lunes 8 de mayo de 2000, en <http://www.jornada.unam.mx/2000/05/08/cul1.html>.

²³ Juan Acha, *Las culturas estéticas...*, *op. cit.*, p. 187.

²⁴ *Guía universitaria UNAM*, México, 1992, pp. 148-154.

²⁵ Juan Acha, *Las culturas estéticas...*, *op. cit.*, p. 218.

²⁶ *Ibid.*, pp. 147-171.

²⁷ Fernando Benítez, director del diario *El Nacional*, formó la *Revista Mexicana de Cultura* (1947-1948) y dirigió los suplementos culturales de diferentes periódicos de circulación nacional: en *Novedades, México en la Cultura* (1949-1961); en *Siempre!*, *La Cultura en México* (1962-1971); en el *Unomásuno, Sábado* (1977-1986), y en *La Jornada, La Jornada Semanal* (1987-1988).

²⁸ Federico Álvarez, "Testimonios", en Vicente Rojo. *Cuarenta años de diseño gráfico*, Coordinación de Difusión Cultural UNAM/FIL Guadalajara/Ediciones Era/Imprenta Madero/Trama Visual, México, 1990, p. 39.

²⁹ Carlos Monsiváis, "De las maestrías de Vicente Rojo", en Vicente Rojo. *Cuarenta años...*, *op. cit.*, p. 8

3 Comunicación gráfica

Revista de la Universidad de México en el tiempo

Los antecedentes de la actual *Revista de la Universidad de México* fueron el *Boletín Universitario*, editado a partir de 1917 durante el rectorado del doctor José N. Macías; su publicación fue irregular y duró cerca de cuatro años, hasta agosto de 1923, en el rectorado del doctor Antonio Caso.

En 1929, con el nombre *Universidad de México*, surgió la publicación oficial de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su primer número apareció en septiembre de ese año, bajo la dirección de Julio Jiménez Rueda y de Pablo Martínez del Río, durante el último año de su publicación en 1933, cuando fungía como rector el doctor Roberto Medellín.

Hubo una interrupción en su edición, y en el periodo de gestión del rector Luis Chico Goerne, en 1936, Miguel N. Lira se hizo cargo de la edición de la revista y su nombre cambió a *Universidad*, con el subtítulo *Mensual de Cultura Popular*. En junio de 1938, Antonio Acevedo se hace cargo de la dirección del último número de la revista, fecha en que se interrumpe la publicación.¹

En 1946 se reanudó la edición con el nombre *Revista de la Universidad de México* y el subtítulo *Órgano Oficial de la Universidad Nacional Autónoma de México*, durante el rectorado de Salvador Zubirán. A partir de esa fecha, la edición de la revista no se ha interrumpido y fueron encargados, en esta etapa de su publicación, Francisco González Castro (1946 a 1948); Rafael Heliodoro Valle (1948 a 1949); Rafael Corrales Ayala (1949 a 1952); Miguel Prieto y Antonio Acevedo Escobedo (1952 a 1953).

En el primer número de la revista *Universidad de México*, publicado en octubre de 1946, se presenta en la portada, con el título *Justificación*, la explicación del objetivo de la revista:

“La publicación de la revista Universidad de México tiene como propósito asociar a los estudiantes en un esfuerzo común para mejorar y dignificar su Casa de Estudios, así como fomentarles un sentimiento de solidaridad indestructible con ella. Cada mes se recogerá aquí la voz de los más destacados maestros universitarios que a través de nuestras columnas prolongarán su sapiente diálogo con los estudiantes. Éstos, a su vez, hallarán en la revista todas aquellas disposiciones y noticias relativas a actividades de la Universidad, que les conciernan directamente”.

Los responsables de invitar a los valiosos colaboradores de este medio impreso fueron inicialmente los directores de Difusión Cultural: Jaime García Terrés, Gastón García Cantú, Leopoldo Zea, Diego Valadés, quienes fungieron como directores de la revista. Posteriormente, los directores de la revista fueron nombrados desde las diferentes coordinaciones universitarias que estuvieron a cargo de la publicación de la revista, como es el caso de los

ETAPA EDICIÓN	RECTORADO	DIRECCIÓN / EDICIÓN
Antecedentes de la actual Revista de la Universidad de México		
Boletín de la Universidad / Órgano del Departamento Universitario y de Bellas Artes Universidad de México		
1917-1921	José N. Macías José Vasconcelos Antonio Caso	Departamento Universitario y de Bellas Artes
Edición irregular. En el Acervo de la Hemeroteca Nacional sólo hay cuatro números: diciembre de 1917, diciembre de 1919, agosto de 1920, diciembre de 1921. Características técnicas: tamaño 19 x 24 cm, portada y páginas interiores en papel couché, textura visual semimate.		
Le siguió una edición del Boletín de la Universidad Nacional de abril de 1922.		
Universidad de México / Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México		
1930-1933	García Téllez Medellín Ostos	Jiménez Rueda (1930-1932) Martínez del Río (1932-1933)
Números y periodicidad Último número publicado	33/34 - bimestral julio / agosto 1933	
Características técnicas: tamaño 19 x 26 cm, portada cartulina 210 kg, textura visual rústica, Páginas interiores, couché mate e inserciones de grabados en couché brillante, a una tinta.		
Universidad / Mensual de cultura popular		
1936-1938 1936 1938	Chico Goerne Baz Prada	Departamento de Acción Social de la Universidad Ediciones de la Universidad Lira Álvarez / núm. 1 - núm. 28 Acevedo Escobedo / núm. 29

A partir del núm. 18, julio de 1937, la revista Universidad va acompañada de un suplemento musical (once suplementos). Publicó, además, seis suplementos titulados Cuadernos de Arte (del núm. 1 de enero de 1938 al núm. 6 de junio de 1938).

En este cuadro se resaltan en negritas los nombres de directores destacados del boletín y de la revista.

destacados escritores y editores: Arturo Azuela, Julieta Campos, Federico Reyes Heróles, Horacio Labastida, Fernando Curiel, Alberto Dallal, Ricardo Pérez Montfort y el actual director de la revista, Ignacio Solares.

A partir de la dirección de García Terrés, se estableció la tradición de asignar al titular de la DGDC la dirección y edición de la revista, con la colaboración y apoyo de un Consejo Editorial; esta práctica duró hasta la gestión de Diego Valadés (1970 a 1978). Después, el director de la revista sería escogido por un consejo de la Coordinación de Extensión Universitaria (1977 a 1986); a partir de esa fecha, por el consejo de la recién creada Coordinación de Humanidades, y desde 2004 la designación la hace rectoría.

En este trabajo señalo la trayectoria en la difusión de la cultura de dos directores que tuvieron a su cargo la revista por periodos largos. El primero, Jaime García Terrés, originario de la ciudad de México (1924 a 1996), ensayista y estudioso de la cultura, fue director de la revista *México en el arte*, de Difusión Cultural de la UNAM y de la revista *Universidad de México* de 1952 a 1960, de suplementos culturales en periódicos nacionales, del Fondo de Cultura Económica y de su órgano *La Gaceta*, y miembro de El Colegio Nacional desde 1975.

El segundo, Alberto Dallal, también originario de la capital del país nace en 1936; dirigió la revista durante la última década del siglo XX, 1992 a 2001. Su prolífica obra se destaca en las letras: dramaturgo, narrador, ensayista, poeta, crítico de danza y literario; fue colaborador de la revista en diferentes tareas editoriales en los años cincuenta; al hacerse cargo de la dirección de la revista, en 1992, expresa:

“Nuestra revista ha sido desde hace más de cincuenta años, uno de los foros más importantes para la cultura. La publicación ha sabido amalgamar con paciencia y sabiduría las más distintas líneas del pensamiento político, artístico, científico y literario. Aunque al comienzo era éste un espacio abierto donde debían darse la mano los diferentes sectores integrantes de nuestra máxima casa de estudios, con el tiempo las aspiraciones fueron ampliándose y cubriendo más zonas del imprescindible diálogo mexicano con la cultura del país y del mundo. Así, hoy resulta evidente la transformación por etapas de este medio impreso, hasta su actual diseño, uno de los más prestigiados de América. *Universidad de México* constituye quizás la revista con mayor tradición y envergadura en nuestro país, en la cual han participado figuras como Agustín Yáñez, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Jaime García Terrés, Luis Villoro, José Sarukhán, Carlos Fuentes, Jorge Ibarguengoitia, Margarita Peña, José Emilio Pacheco, Ruy Pérez Tamayo, por citar sólo algunos [...] A la fecha, el trabajo reunido es sin duda uno de los más dignos y encomiables que se producen en México e Hispanoamérica”.²

A partir de 2004 se hizo cargo de la dirección de la revista el literato Ignacio Solares — dramaturgo, novelista, profesor y crítico literario— originario de ciudad Juárez, Chihuahua (1945), dirección que coordina hasta el cierre de este estudio en agosto de 2006.

En el primer número de esta nueva etapa de dirección, publicado en marzo de 2004, el rector Ramón de la Fuente hace la introducción al cuidado ejemplar:

“Al principio de una nueva época, es necesario dejar constancia de nuestro reconocimiento a quienes en el pasado contribuyeron a forjar primero, y fortalecer después, esta cátedra de periodismo cultural que la UNAM ha puesto al servicio del país entero. Desde los años treinta,

cada época surcada por la *Revista de la Universidad de México* ha dejado su huella y ha enriquecido el pensamiento y el espíritu de la nación a la cual nuestra universidad se debe. Cada época a su manera, en sus propias circunstancias y con su propio estilo. Si alguna institución requiere del encuentro equilibrado y creativo entre los diversos lenguajes de su historia y los nuevos lenguajes que hoy la conforman, es la universidad. Somos tradición y modernidad en un mismo organismo vivo y actuante. Por ello, no buscamos competir con nuestro propio pasado, sino tratar de continuarlo y conseguir nuevos equilibrios entre la solidez y la alegría, el rigor y el júbilo que nos hacen universitarios.

Se funden hoy la *Revista de la Universidad de México* y *Los Universitarios*, porque encarnan dos tradiciones con dos pesos específicos; confiamos que de su convergencia habrán de surgir frutos aún mejores. Esperamos que la juventud de los universitarios, con su vocación literaria unida a la apuesta por la fotografía y el cuidado editorial y gráfico, se encuentre felizmente con la *Revista de la Universidad de México*, surtidora del arte y del pensamiento que enriqueció, a su vez, las artes gráficas. Tradición y modernidad en los inicios de un nuevo milenio, para que la unión, que hace la fuerza, repercuta en bien de la universidad y de todos nuestros lectores”.

El maestro Solares continúa la difusión, en este medio impreso, de temas que se gestan desde el interior y alrededor de la universidad y que inciden en la construcción de las formas culturales del país, como lo expresa en la página editorial del ejemplar dedicado a los 75 años de la Autonomía Universitaria, número 7, septiembre de 2004, donde destaca la función de las artes: “El arte no es algo superfluo en la vida social. Es una expresión fundamental que, en muchos sentidos, ha explicado y transformado los caminos de cualquier nación. En México, la Universidad sabe que propiciar espacios para la expresión artística es parte de su más profunda vocación, aun cuando las políticas tiendan a considerar al arte como prescindible y a los presupuestos para su promoción lo primero a sacrificar. También el ejercicio de la autonomía universitaria se comprueba en esta voluntad de generar espacios para el arte y considerar su difusión como uno de los objetivos principales de la UNAM. A ello se refiere el rector Juan Ramón de la Fuente en su artículo sobre la autonomía universitaria: ‘Es verdaderamente absurdo pensar que México pueda tener un desarrollo digno, independiente, completo, si no seguimos nutriéndonos de esa enorme riqueza que representa el campo de las humanidades y de las artes para el desarrollo integral del país’”.

Desde su reedición ininterrumpida en 1946, la revista contó con la valiosa colaboración de editores que le proporcionaron un enfoque particular a los ejemplares en sus periodos de trabajo de acuerdo con su especialidad.

En los números de los años cincuenta se destaca el trabajo como editor de Enrique González Casanova, iniciador de la Filmoteca de la Universidad, de la *Gaceta Universitaria*, ensayista y funcionario de Difusión Cultural, y en la redacción, las colaboraciones de Carlos Valdés y de Emmanuel Carballo, poeta, narrador, ensayista y crítico literario.

En los años sesenta se distingue el trabajo de Luis Villoro con una trayectoria en el campo de la docencia e investigación, además de funcionario universitario en la UNAM y en la UAM; director, editor y colaborador de diferentes revistas de cultura mexicana; también, el amplio

trabajo de Juan García Ponce, narrador prolífico de origen yucateco, autor de obras como *El gato*, *Crónica de la intervención*, *Figura de paja*, *El nombre olvidado*, por citar unas cuantas de su extenso arsenal creativo. Su presencia es relevante en la cultura literaria del país como ensayista, traductor y novelista. Entre los redactores durante esta década se distinguen Alberto Dallal, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José Emilio Pacheco y Carlos Valdés.

De 1968 a 1970, Jorge Alberto Manrique, historiador y crítico de arte, fue editor y director de la revista en cuya gestión se destaca la edición de números monográficos, y dio primacía a los temas históricos y de la plástica. Entre 1974 y 1975 sobresale también la labor como editor de Carlos Montemayor, historiador y crítico político. En esta década se contó con la colaboración de Antonio Millán como jefe de redacción, de Armida de la Vara y Joana Gutiérrez como editoras. Bajo la atinada dirección de Arturo Azuela, se destaca el trabajo de Cristina Pacheco en la coordinación editorial y el importante aporte de editores como Guillermo Sheridan y Rafael Vargas.

En los años ochenta, los directores de la revista son Julieta Campos, Federico Reyes Heróles, Horacio Labastida, con sus respectivos editores: Danubio Torres, Francisco Blanco, Gómez-Robledo; en el Consejo Editorial de esta década sobresalen los nombres de Juan Bañuelos, Héctor Cuadra, Fernando Curiel, Beatriz de la Fuente, Carlos Martínez Assad, Carlos Martínez Moreno y Carlos Pereyra.

De 1989 a 1993, Fernando Curiel se hace cargo de la dirección de la revista y los editores que colaboran con él fueron León Olivé, en Humanidades y Miguel José Yacamán, en Ciencias. A partir de 1992 a 2001, el crítico de arte Alberto Dallal se hace cargo de la revista y el editor fue Octavio Ortiz Gómez.

El Consejo Editorial, de 1990 a 1993, estuvo integrado por José Luis Ceceña, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Ruy Pérez Tamayo, Sergio Pitol, Arcadio Poveda, Vicente Quirarte, Luis Villoro y Miguel José Yacamán. En el lapso de 1996 a 2000, componen este consejo Raúl Benítez, Rubén Bonifaz Nuño, Alberto Dallal, Juliana González, Humberto Muñoz, Enriqueta Ochoa, Herminia Pasantes, Manuel Peimbert Sierra, Ricardo Pozas Horcasitas y Josefina Zoraida Vázquez.

El editor moldea el carácter interno de la revista, y el diseñador gráfico crea la personalidad externa física de la revista en un trabajo en conjunto. La función contenido-imagen crea la identidad y le da un carácter propio, en el mejor de los casos, inconfundible y memorable.

La historia del diseño de la revista se inicia con el oficio detallado de Miguel Prieto, tipógrafo y pintor, quien aportó a las revistas y los suplementos culturales un planteamiento estético claramente definido a partir de la sobriedad en el uso de la tipografía y en la medida de los materiales con que se imprimía. Prieto había participado en la elaboración de publicaciones, de pequeños tirajes, de los republicanos españoles; después de seis años de haber llegado a México inicia su práctica como tipógrafo junto a otro republicano, Elicio Muñoz, experimentado impresor, linotipista, tipógrafo y propietario de una imprenta.³

En 1949, cuando Fernando Benítez inicia el suplemento cultural del diario *Novedades* con el nombre *México en la Cultura*, Prieto se hace cargo de su edición. Ambos estaban “conscientes de que el éxito o el fracaso de la publicación radicaba en el grado de integración que alcan-

zara la propuesta, es decir, que la información documental no sólo fuera “acompañada” o “ilustrada” por fotografías o viñetas, sino que ambos elementos, el escrito y el visual, contaran con valores equivalentes en la composición, así el suplemento adquiriría las virtudes necesarias para su permanencia”.⁴

Partiendo prácticamente de la nada, se inició la conformación de un archivo visual que les proveería de las ilustraciones necesarias para la formación. Ésa fue una labor ardua y continua que redituó de manera significativa en una generosa gama temática y documental.

Miguel Prieto tenía la capacidad de integrar planas que contenían una proporción grande de imágenes en relación con la mancha tipográfica del texto.⁵ “A todos los elementos gráficos, conjuntos de palabras e imágenes les brindaba la misma atención. La tipografía Bodoni fue para él una especie de divisa. Renovó los capitulares: se arriesgó al uso de espacios vacíos; desbordó el tamaño de las ilustraciones, construyó con manchas encuadradas de texto, estableció ejes rigurosos de simetría, abriendo y cerrando medidamente los espacios entre las letras, trabajó el tipo cursivo y negritas como colores nuevos”.⁶ Añade Federico Álvarez: “además del uso de las tipografías Garamond y Caslon combinadas con elegancia con la moderna Futura y la muy condensada Empire conjugaba con gran belleza los tipos redondos y cursivos”.⁷ También utilizaba letras originales de su invención, que siempre dibujó a mano,⁸ como vemos en la solución gráfica del nombre de la revista *Universidad de México* en 1952, y que se utilizó hasta 1959.

El sentido natural de Prieto para colocar tipos e imágenes en un espacio bidimensional se fortaleció con el seguimiento de los principios del diseño tipográfico de Jan Tschichold, alemán de origen y seguidor de los principios de diseño de la Bauhaus, contenidos en su obra titulada *La nueva tipografía* (1928);⁹ Prieto revisó la edición en inglés *Asymmetric Typography* y la puso en práctica; esta concepción tipográfica desarrollada en el Movimiento Moderno dio un giro total al diseño editorial.

En la dirección del Departamento de Artes Plásticas del INBA, Prieto se encargó de dar una personalidad propia a las publicaciones del recién creado organismo cultural. Para él, la belleza radicaba en la simplificación de una página sólidamente armada. También fue director artístico de la revista *Romance* donde inició una manera diferente en la formación de publicaciones. La propuesta inicial de diseño de Prieto se basaba en el concepto de simetría. Los bloques tipográficos y la distribución de las imágenes muestran ese equilibrio de la forma en el espacio de la página; este diseño se conoce como clásico y amalgama los elementos gráficos en una unidad.

La labor gráfica de Miguel Prieto en México es un punto de partida para la renovación del diseño editorial que difunde la cultura en la segunda mitad de este siglo, por la aplicación y seguimiento que le dio Vicente Rojo al trabajo iniciado por su maestro. Estas primeras ediciones del INBA se hacían en la imprenta Muñoz, que contaba con pocas tipografías modernas y el único tipo de transición era el Empire. Después imprimieron en la imprenta Corzo que tenía otras tipografías, entre ellas la Futura, en blanco y en negro.

Desde 1946, Prieto estuvo a cargo del diseño de la revista *Universidad de México*; en esta etapa, aparecía como una gaceta tamaño oficio. En 1952 se edita en estilo de gaceta gráfica en

formato tabloide; en 1954, cuando Miguel Prieto tiene que retirarse por una grave enfermedad, Vicente Rojo se hace cargo de la revista y modifica sus dimensiones a 23.5 x 34 cm, pero el estilo gráfico diseñado por Prieto se conserva hasta finales de los años cincuenta.

En 1953, cuando el doctor Jaime García Terrés se hace cargo de la edición de la revista, la técnica del *offset* en México todavía no estaba difundida, así que la selección de una imprenta se hacía en función de la diversidad de tipos con que contaba, en linotipo y tipografía de prensa, y de acuerdo con los diferentes tamaños de las prensas. Después se empezó a imprimir en una pequeña imprenta de la Librería Madero, los Talleres Gráficos de Librería Madero, que años más tarde se convertiría en la Imprenta Madero, en donde trabajaban amigos de Rojo, compañeros de organizaciones antifranquistas, como José Azorín, Jordi y Francisco Espresate. La imprenta, situada en la calle de Amberes, contaba con una sola máquina, una prensa de 50 x 70 cm; al poco tiempo, la imprenta se trasladó a la calle de Aniceto Ortega, en la colonia del Valle. Las tipografías con que contaba eran la Bodoni y la Egipcia.¹⁰

En enero de 1950, Vicente Rojo entró a trabajar como asistente de Miguel Prieto en la oficina de ediciones del Instituto Nacional de las Bellas Artes y como formador del suplemento *México en la Cultura*, que dirigía Fernando Benítez. Vicente Rojo dice de Prieto: “Manejaba las letras, los colores, los distintos papeles y las imágenes con gran elegancia y sencillez; sabía darle el mismo valor a cada publicación que dirigía”.¹¹ En 1953, cuando Miguel Prieto se retiró del INBA, Rojo se hizo cargo de las ediciones del instituto y continuó trabajando junto a él en el suplemento semanal *México en la Cultura* del diario *Novedades*. Rojo asimiló bien la lección de su maestro y trató de dar a las publicaciones que él formaba una nueva imagen. Rojo aprendió la maestría de Prieto, basada en el método de una jerarquía asumida y de respeto mutuo, en un clima de trabajo concreto, de disciplina de taller con dedicación artesanal. Ambos eran trabajadores perfeccionistas, infatigables y puntuales, dejando en Rojo la huella de un oficio bien aprendido. La formación y dirección artística de *Universidad de México* la hizo Miguel Prieto de 1946-1953. Al morir el maestro en 1956, Vicente Rojo se hizo cargo de la dirección artística de las publicaciones que diseñaba para el INBA. Rojo siguió fielmente la línea de Prieto, primero como director artístico de Imprenta Madero y después de Ediciones ERA.¹²

El diseño de Vicente Rojo empezó a tener gradualmente una intención creadora, original. “Obedeciendo a ritmos cíclicos impredecibles, el influjo del Constructivismo y la herencia de la Bauhaus... Rojo fue integrando la herencia directa del moderno clasicismo y las viejas y renovadas libertades de los años treinta”.¹³

En 1954, las facultades y escuelas de la UNAM se desplazan hacia el sur, a la ciudad universitaria. “Momento histórico importante pues se iniciaba una nueva forma de vida universitaria, más integral y relacionada con necesidades de homogeneización cultural”.¹⁴ Era el tiempo para evidenciar estos relevantes cambios también a través de la imagen visual impresa y se destaca la publicación periódica de la revista *Universidad de México*.

A partir de esta fecha, la publicación se tituló *Revista de la Universidad de México*, y el equipo de edición estuvo a cargo de la formación de la revista. En 1966, Vicente Rojo se responsabilizó del diseño y la producción de todas las publicaciones de los distintos departamentos de Difusión Cultural; su tarea consistía en diseñarlas con eficacia y economía. En esta fecha,

la Imprenta Madero se traslada a sus nuevas instalaciones en la calle de Avena, en Ixtapalapa, donde continúa su trabajo editorial; las impresiones se hacían en *offset*.

También realizó el diseño del periódico *Los Universitarios* y la revista estudiantil *Punto de Partida*, además de toda la propaganda cultural que acompañaba las presentaciones de los eventos que organizaba la Dirección General de Difusión Cultural a través de sus diferentes departamentos: teatro, música, exposiciones, conferencias, cine, ediciones, intercambio cultural, por medio de carteles, folletos y trípticos. En las oficinas de Difusión Cultural, todos sabían que cuando entraba un nuevo director a los pocos días tenía la visita de Vicente Rojo para definir el enfoque de las políticas culturales que se seguían en la imagen visual y para hacer los cambios que fueran pertinentes. Estos materiales gráficos, producidos en la Imprenta Madero, tienen fuerza visual y son identificables por su solución plástica; se creó una identidad gráfica a través de un estilo moderno, limpio, con signos propios.

Gastón García Cantú fue el segundo director de la revista y quiso darle un carácter visual distinto. Rojo propuso cambiar la cabeza de la revista cada año, y también el tema de la portada. Durante estos años, el diseño de la portada tuvo diferentes soluciones gráficas: abstracta, documental, figurativa. Esta línea en su trabajo se pudo continuar durante la gestión de diferentes directores de Difusión Cultural como Leopoldo Zea, Diego Valadés, Hugo Gutiérrez Vega, Gerardo Estrada; además, contó con la ayuda de dos asistentes, primero con Adolfo Falcón y, a partir de 1974, con Bernardo Recamier.

Vicente Rojo, como director artístico de la revista *Universidad de México* empieza a incorporar nuevos elementos plásticos. Estudia y aplica los conceptos tipográficos y de diagramación de los diseñadores gráficos suizos. La revista *Du* es uno de sus materiales de estudio.¹⁵



Dibujos de logotipo, Revista *Du*.



Revista *Du*, noviembre 1959, número 225, diseñador: Roland Schenk

Con esto, aunado a su práctica con Miguel Prieto, Rojo inicia la renovación del diseño gráfico en el ámbito cultural. Origina una identidad propia de las publicaciones, carteles y

folletos de la UNAM. Crea un estilo, una escuela, una nueva manera de diseñar: las posibilidades expresivas se ampliaron en estas publicaciones, entre las que hay que señalar el contrapunto en la composición, las orlas y adornos seleccionados con buen gusto y precisión, la tipografía expresiva en títulos y en capitulares, el uso audaz de espacios blancos, la fotografía en alto contraste, la presentación de obras de artistas visuales reconocidos, la aplicación de grabados anónimos, la utilización de pantallas ampliadas o de grano, la mancha tipográfica perfectamente proporcionada con el tamaño tipográfico, el interlineado y el ancho de columnas precisos. Aparecieron nuevos ejes, nuevas proporciones, una mayor plasticidad y una cierta dosis de humor, rompiendo así con la severidad de las revistas culturales, cuando se podía hacer.¹⁶

Rojo supo obtener excelentes resultados con pocos recursos técnicos y económicos, diseñó formas ricas y sensibles con un manejo tipográfico sobrio y elegante y creó un extenso archivo gráfico en la Imprenta Madero, formado por grabados anónimos y fotografías de eventos universitarios. Continuó su trabajo de diseño en otras publicaciones culturales, el diseño de portadas para libros en la Madero y su obra pictórica.

Como artista, su obra es también relevante; inicialmente fue pintor y dibujante figurativo. A principios de los años sesenta, su lenguaje plástico dio un giro radical: con base en estructuras geométricas creó formas repetidas y secuencias de riqueza visual. A partir de 1960, en el arte pictórico mexicano empezaron a cambiar las políticas culturales. Había una apertura a la influencia de las corrientes plásticas norteamericanas, desde los años cuarenta hasta los sesenta. Estos movimientos plásticos fueron la *Action painting*, de Jackson Pollock y Franz Kline; el Expresionismo abstracto de Robert Motherwell; el Minimalismo de Robert Newman, Frank Stella, Joseph Albers y Mark Rothko; el *Pop art* de Andy Warhol y Robert Rauschenberg.

También hubo influencias europeas como el Manchismo, Informalismo y la Abstracción Lírica de artistas como Antoni Tàpies, Hans Hartung; la Nueva Figuración de Willem de Kooning, Francis Bacon y Antonio Saura; y el Arte Óptico de Victor Vasarely. Todas estas corrientes contribuyeron en la reformulación y expresión del arte latinoamericano. Rojo como artista plástico, miembro fundador del Salón de los Independientes, asimiló algunas características de estos signos que se hacen patentes en su obra plástica y gráfica.

Los artistas mexicanos que formaron este salón fueron los pintores inicialmente figurativos que derivaron hacia la Abstracción Lírica, como Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Pedro Coronel y Enrique Echeverría, a los que se unieron Vicente Rojo y Fernando García Ponce. Las obras de Felguérez y Rojo contenían algunos elementos geométricos, pero en los años setenta sus obras revelaron un verdadero geometrismo.

A partir de 1980 se sucedió una serie de cambios formales en la revista, y se añadió en la cabeza el subtítulo de Nueva Época. Bernardo Recamier se hace cargo completamente del diseño de la revista. Creativo y dedicado, retoma las enseñanzas de Rojo y su trabajo se destaca por ser detallado y versátil en las páginas interiores, con la ordenación heredada del trabajo de Rojo y cuidado de la mancha tipográfica, continuando el uso de fragmentos de grabados y fotografías en alto contraste, lo que le daba una fuerza expresiva a las páginas interiores, además de proporcionar nuevos signos comunicantes para las portadas. Recamier añade, junto a Jorge Pablo de Aguinaco, composiciones fotográficas de estudio para las portadas de 1986 a 1992.

El valioso equipo de la Madero lo conformaron los diseñadores que trabajaron junto con Rojo, los técnicos que hacían posible el proceso de impresión y cuyos nombres no aparecen en las páginas de créditos; ellos fueron un elemento decisivo en el desarrollo de los artistas gráficos, una verdadera escuela; cabe destacar a Roberto Muñoz, jefe de *offset*; Hipólito Galván en encuadernación; Antonio González en linotipo; Javier Fonseca en fotolito y el incansable Gustavo Romero como jefe de producción.

En 1985 se retomó el nombre original de la revista, con el que se reanudó su edición en 1946: *Universidad de México*, con el subtítulo *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, que se utilizó hasta el año 2003. El cambio tecnológico en la composición de textos y formación de originales fue decisivo y revolucionó la realización de todo material impreso a partir del inicio de la era de la digitalización. La última revista diseñada por Recamier fue en noviembre de 1993, bajo la dirección de Alberto Dallal, historiador y crítico de arte especialista en la cultura mexicana.

De 1994 a 1998, otro equipo se hizo cargo de la edición de la revista; ésta es diseñada y producida por *El Equilibrista*, grupo de diseño gráfico y servicios editoriales, y dirigida por Dallal hasta la conclusión de este estudio. El diseño gráfico de esta etapa se caracterizó por retomar las normas tradicionales, clasicistas, de hechura cuidadosa.

Bajo la dirección de Dallal se incluye un índice temático, general, anual, en la revista, lo que la vuelve una fuente de información más accesible para los estudiosos de la cultura, además de presentar cada número de este periodo de dirección en una página digital. En esta etapa, la revista *Universidad de México* contiene fotografías e ilustraciones y una sección destinada a difundir la obra de un artista plástico.

A partir de 1999, la revista *Universidad de México* contó con un equipo de edición y producción editorial que coordina Octavio Ortiz. La impresión se realizaba en la Impresora y Editora Infagón. Este cambio, aunque sutil, se evidencia en las portadas; la selección de las obras plásticas se realizó con mayor creatividad, evitando la monotonía y soluciones repetitivas que se dieron en algunos ejemplares anteriores.

A principios de 2002, cuando Pérez Montfort se hizo cargo de la dirección de la revista, la identidad formal, construida durante los previos veinte años, se rompió con su propuesta gráfica. Nuevos títulos en las secciones de la revista muestran esta breve etapa de dirección que da espacio a autores y temas poco difundidos en estas páginas universitarias. La publicación por primera vez en la historia de la revista tiene una periodicidad mensual.

En 2004 toma la dirección de la revista el escritor Ignacio Solares y la imagen gráfica se rediseña. El enfoque de la publicación se acerca a los números editados de 1950 a 1980, para dar espacio a las letras y crítica de las artes, y reflexionar sobre la cultura nacional y del extranjero.

Es importante resaltar que los artistas plásticos, escritores e investigadores que colaboraron en la revista desde 1946, han ido edificando sólidamente el quehacer cultural en México. Así, la *Revista Universidad de México* se distingue como un medio de comunicación universitario difusor del pensamiento, el arte y la crítica.

Edición de la *Revista de la Universidad de México*

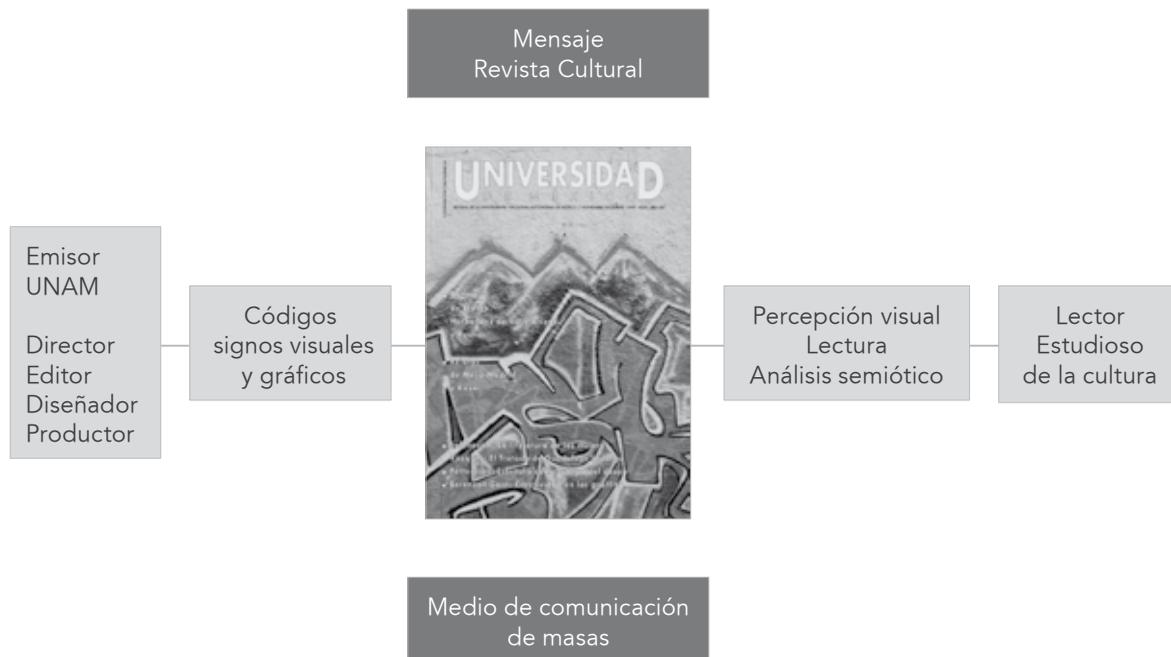
El emisor de la *Revista Universidad de México* ha sido la misma casa de estudios a través de diferentes instancias universitarias:

- En 1947, en el rectorado de Salvador Zubirán se formó la Dirección General de Actividades Académicas y Difusión Cultural, dependencia que se hizo cargo de la publicación de la revista.
- En 1977, con Guillermo Soberón, se creó la Coordinación de Extensión Universitaria encargada de regular los distintos centros de extensión y entidades dedicadas a la difusión de la cultura, incluyendo la Dirección General de Difusión Cultural.
- En 1986, en el rectorado de Jorge Carpizo, la Coordinación de Extensión Universitaria se convirtió en la Coordinación de Difusión Cultural y desapareció la Dirección General de Difusión Cultural; así, la revista pasó a ser parte de la Coordinación de Humanidades, encargada de las publicaciones universitarias.
- A partir de 2003, durante el rectorado de Juan Ramón de la Fuente, la revista recobra el nombre que tuvo en la década de 1950, *Revista de la Universidad de México*; la revista deja de pertenecer a la Coordinación de Humanidades y la publicación de la revista depende directamente de Rectoría.

La *Revista de la Universidad de México* es el reflejo de las autoridades universitarias y de sus políticas. Esta influencia es evidente en el nombramiento de los responsables de la revista, quienes definen el enfoque del contenido de cada edición. Como órgano de difusión de la máxima casa de estudios de México, los contenidos de la revista representan las inquietudes de la institución: educativas, de investigación, de difusión de la literatura y las artes visuales, científicas, tecnológicas, ecológicas y de las ciencias sociales. Debido a que el contenido de las revistas está calendarizado, no siempre es vigente en el momento de su publicación, aunque cubre su función como documento de divulgación en diferentes áreas.

La realización de la *Revista de la Universidad de México* requiere de una tecnología apropiada, de la creación de un lenguaje visual y semántico convencional, el entrenamiento de especialistas para su diseño y formación, de la experimentación o sintaxis de estos elementos para construir este objeto concreto de comunicación y de lectores educados para interpretar su lenguaje. Se definen las secciones y espacios para colaboraciones, los criterios para la elección de los artículos y las soluciones gráficas que son el primer elemento que identifica el lector.

En la revista se desenvuelven los intereses y patrones de gusto del grupo que la edita y sus miembros adquieren lugares protagónicos en su realización. Hay una competencia que se organiza según el grado de adhesión o transgresión a las convenciones que regulan este quehacer.¹⁷ Estas convenciones o normas son lo que Bourdieu llama capital cultural y en la publicación de la revista tienen una particular importancia, en el ámbito nacional e internacional, pues reflejan la cultura que se difunde en la universidad: en qué se piensa, qué se hace y cómo se divulga el conocimiento.



Esquema basado en el modelo de comunicación de la información desarrollado por Shannon-Weaver (1949); a partir de este esquema, Roman Jakobson elabora este circuito de comunicación lingüística, que aquí se adapta a la comunicación de un objeto por medio de códigos visuales.

Impresión

El productor de la revista es el encargado de la realización de la edición. A través de la coordinación universitaria responsable de su publicación, contrata a la imprenta que se hará cargo de la reproducción; así se ha hecho desde 1946.

Imprenta Muñoz / 1946 a 1950

Imprenta Corzo / 1950 a 1953

Talleres Gráficos de la Librería Madero / 1953 a 1956

Las máquinas de impresión utilizadas en estas imprentas eran prensas con una plancha de impresión de 50 x 70 cm. Les siguieron las máquinas de impresión en *offset* aumentando la calidad en la impresión.

Imprenta Madero / 1956 a 1993

Offset Rebosán / 1994 a 1996

Artes Gráficas Panorama / 1997 a 1998

Impresora y Editora Infagón / 1999 a 2001

Industrias Gráficas Panorama / 2002 a 2003

Offset Rebosán / 2004 a 2006

La calidad que se obtiene en la impresión de la revista y en la reproducción de las imágenes fotográficas es cada vez mejor, ya que las máquinas de *offset* tienen una tecnología más precisa y confiable en cuanto al control de calidad debido a la automatización.

A partir de 1985, la composición de textos se digitaliza en la computadora y desde 1990, a través de este medio electrónico, se realizan los procesos de pre prensa, formación de negativos y fotolito, para pasar directamente a las placas de impresión. Este desarrollo tecnológico se refleja en la calidad de la impresión y de resolución de las imágenes.

El tiraje de la revista actualmente es de cuatro mil ejemplares, de los cuales 30% son suscriptores; el resto de las revistas se vende en librerías, otras se distribuyen en oficinas o institutos culturales y otras se obsequian para eventos conmemorativos de la UNAM. Los formatos de talonarios de suscripción a la revista insertados en los ejemplares de diferentes periodos, evidencian el bajo precio que siempre ha tenido por estar subsidiada por la universidad.

La revista, como objeto codificado, transmite a través de la imagen gráfica un mensaje que informa al lector. Esta imagen construida cuidadosamente es parte de un sistema, de un conjunto de signos estables y variables que son interpretados y estimados por el grupo que recibe el mensaje. En este caso, es la comunidad universitaria: estudiantes, académicos y empleados; los suscriptores de la revista en diferentes puntos del país y en el extranjero, lectores independientes fuera del ámbito de la institución, interesados en la cultura, y grupos de otras universidades y organismos culturales. La condición esencial para el funcionamiento de la comunicación visual es la codificación específica y la interpretación de los intereses particulares del lector al que va dirigida.

La revista se puede consultar en el servidor de la UNAM, uno de los primeros y más grandes de nuestro país. La revista virtual *Universidad de México* cuenta con un acervo digitalizado desde noviembre de 1993 a la fecha; cabe destacar que la difusión de la revista por este medio electrónico ha incrementado la venta de los ejemplares impresos.

Secciones de la revista

Elementos de contenido que definen la *Revista de la Universidad de México*.

- El directorio, por lo regular, se presenta en la segunda de forros y desde 1980 se incluye el escudo de la UNAM; presenta los nombres de los funcionarios de cada rectorado y el equipo de edición de la revista. En números recientes se detallan contenidos de otros ejemplares de la revista, además del directorio universitario.
- El índice permite al lector localizar fácilmente lo que requiere y casi siempre está colocado en la primera página de la revista. Su presentación es clara y funcional; en ocasiones, muestra una fotografía del tema del artículo principal o el recurso frecuente del uso de grabados.
- La página editorial es la reflexión de fondo que hace el director de la revista para expresar su opinión sobre un determinado tema. A partir de 1980, la revista incluye la página editorial.

- El director de la revista, en conjunto con el consejo editorial, selecciona los artículos que se publicarán en cada ejemplar y define el orden en la presentación de los artículos que, por lo general, son elaborados por académicos de la institución. El enfoque que define la revista incluye las colaboraciones de historiadores, sociólogos, filósofos, científicos y críticos de literatura y artes visuales.
- En las páginas centrales ha sido una constante formal reproducir, en ocho o doce páginas, una separata monográfica o sobre la obra plástica de algún artista reconocido; en la segunda parte de la revista, continúan las páginas informativas sobre reseñas de diversas actividades culturales y educativas.
- La propaganda o anuncios¹⁸ que apoyan la edición de la revista se han presentado de diferentes maneras. De 1946 a 1952, la propaganda se insertaba en las páginas de los artículos. De 1954 a 1959, los nombres de los patrocinadores aparecen en la sección de créditos. A partir de los años sesenta, éstos se presentan en las últimas páginas. Estos espacios, por lo general, son para divulgar publicaciones y eventos culturales de la misma universidad y de otras instituciones culturales.
- La contraportada, como página atractiva visualmente, ha tenido diferentes funciones en la edición de la revista, desde ser una página más para continuar la información, un espacio para propaganda, una extensión de la imagen de la portada, o simplemente una plasta de color y, en ocasiones, sólo una página en blanco.

Diseño de la revista

El conocimiento detallado del significado de los elementos gráficos que componen la revista, la portada y cada una de sus páginas, permite reconocer la función que cada uno desempeña, sea ésta estética, de lectura o de información.

Las cualidades físicas y de hechura de la revista *Universidad de México*: su tamaño y proporciones, el color y textura del papel, el sonido que provoca cuando se pasan las páginas, el olor del papel, la tinta, la mancha tipográfica, el tamaño y tipo de letra se constituyen en elementos fundamentales que revelan al lector las características del entorno donde se ha editado y condicionan la forma en que ésta es percibida.

El primer acercamiento a esta revista es presemiótico. Mediante los circuitos oculares periféricos se obtiene un reporte del aspecto general de la revista al reconocer la organización física de los componentes materiales, identificar los colores y espacios, agrupamientos y desuniones, dirección, dimensión y textura.

La intuición permite al lector establecer un primer nivel de análisis definiendo el sistema y los códigos objetivados a través de los signos gráficos. La mácula es la que permite al lector definir la expresión y contenido del lenguaje visual al analizar las relaciones gestálticas y topológicas que se dan entre los signos.

La lectura detallada del lenguaje gráfico se realiza por medio de la fovea central; se determina el formato de la publicación, la retícula utilizada para definir la colocación de los elementos gráficos en la portada y páginas interiores: la tipografía, fotografía e ilustraciones, el

color y la proposición compositiva. Lo subjetivo del percepto visual se define frente al primer estadio de conciencia y conocimiento del texto visual; lo objetivo, en la definición del sistema y códigos de este lenguaje.¹⁹

Para acercarse a las soluciones gráficas que caracterizan esta publicación es necesario revisar una serie de categorías opuestas que se dan en las prácticas del diseño gráfico:

racional	expresivo
elitista	popular
legible	experimental
claro	ambiguo
universal	individual
arte	oficio
utilitario	estético
simple	complejo
homogéneo	contraste

Las soluciones gráficas en la tipografía y la diagramación en la formación de la revista, a partir de 1946, parten de los principios clásicos del diseño. Los del diseño moderno se incorporan a partir de los años sesenta hasta finales de los ochenta tanto en la portada como en las páginas interiores. A partir de los noventa, estas soluciones gráficas son eclécticas, toman elementos de diferentes estilos.

En el diseño editorial se configuran todos los elementos visuales estructurados de manera satisfactoria y compuestos de acuerdo con la intuición creadora del diseñador.²⁰ Todo para que cumpla su función: ser leído.

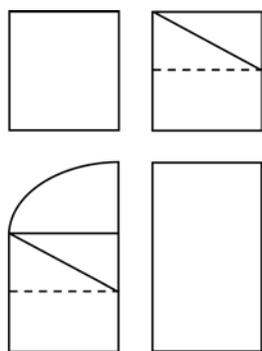
Formato

Dos planos dan forma y estructura a la revista: el básico y el gráfico. El plano básico es la infraestructura sobre la que se construye la obra gráfica. En él se establecen los puentes que unen al diseñador y al lector con el texto visual. La experiencia espacial del plano básico es concreta: un área de trabajo donde se producirán estímulos, relaciones entre variables y movimiento visual. La propia superficie opone tensores entre los vectores que la determinan, así como entre el centro y las esquinas, que se perciben como un campo de fuerzas y direcciones. Los límites del plano dan forma a la superficie, la cual se define por sus dimensiones de alto, largo y ancho o grosor. Incluye también el peso del material, la orientación del rectángulo y dos variables plásticas que también lo significan: el color y la textura del papel. Comúnmente, las revistas son verticales y el tamaño de ellas está relacionado con las medidas estándar del papel.

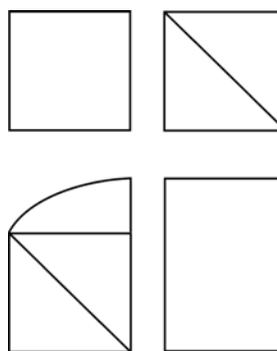
El tamaño y la orientación de la revista definen su formato, así como las proporciones de la retícula, que establecen las constantes del diseño tipográfico, caja tipográfica, largo de columnas,

interlineado, tamaño de la tipografía. Con estos elementos gráficos se precisa la identidad visual de la revista y son un recurso funcional que ayuda a la producción y al diseño de la misma. Los tamaños responden a las divisiones de papel obtenidas de los pliegos extendidos con base en el sistema métrico decimal regulado por la ISO, *International Standards Organization*.²¹

La dimensión de la revista de 1946 a 1979 se acerca a la proporción áurea; el tamaño de ésta, a partir de 1980, es un rectángulo armónico cercano a la serie de Fibonacci (raíz cuadrada de dos).²² En México, las medidas más comunes de pliegos de papel bond y couché, utilizados en la revista, son 57 x 87 cm, 70 x 95 cm, y 87 x 114 centímetros.



Proporción áurea en tamaño oficio.



Rectángulo armónico; la diagonal del cuadrado es raíz cuadrada de 2; tamaño carta.

El papel tiene un peso que se representa en gramos por metro cuadrado del pliego. El gramaje del papel utilizado para la revista en las páginas interiores fluctúa entre 60 y 90 gramos, que le da resistencia y solidez al tacto. Las portadas, por lo general, son cartulinas y sus pesos son de 180 gramos por metro cuadrado, adecuadas para su frecuente uso, con excepción de los números realizados en el periodo de 1946 a 1960, en los que se utilizó el mismo papel para portada e interiores. El grosor de la revista es parte de su formato, la medida final de éste se halla en función del tipo, peso, textura del papel y del número de páginas. La experiencia táctil que dan estos elementos conforman el primer impacto físico que recibe el usuario de la revista.

El formato de la página se delimita con los siguientes elementos: proporciones de la página y de la caja tipográfica; tamaño de la hoja: ancho y altura; caja tipográfica: retícula, número de columnas; márgenes: superior, inferior, laterales. La definición del formato es el elemento que permite identificar la revista. El tamaño 23 x 34 cm utilizado en 1946 se ha modificado hasta ajustarse al actual de 22.5 x 32 cm, lo que facilitó su manejo, distribución y comercialización.

El número de páginas de la revista se han modificado. En 1946 se inició con 32 y la actual revista, desde 2004, es de 120 páginas. Los tipos de papel para portadas han sido los papeles y cartulinas couché, con diferentes calidades: brillante, semimate y laminado mate a partir

de 2001. En los años setenta, las portadas presentaron un terminado rústico y se imprimieron en cartulinas sulfatadas. La selección del papel de las páginas interiores ha variado: couché, cultural o malinche y en algunas ediciones bond. La revista presentó un terminado con doblez y grapa doble en el lomo hasta 2001; en ejemplares con un mayor número de páginas la encuadernación está cosida y pegada.

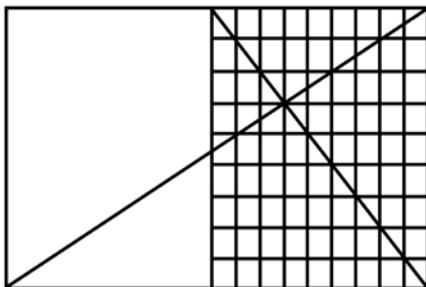
Retícula

El plano gráfico es parte del discurso que elabora el diseñador mediante la organización y aplicación de los elementos del lenguaje visual, por medio de las reglas sintácticas de interrelación topológica y gestáltica de las variables plásticas y perceptuales. El trazo de una estructura permite sistematizar el recorrido ocular sobre la superficie, además de facilitar un nivel esencial de organización.

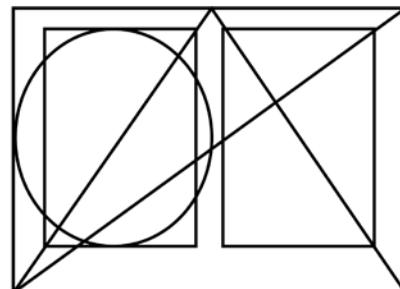
La síntesis formal que se realiza en las páginas de la revista tiene dos significados, uno es la expresión del diseño total: condiciones técnicas, contenido en palabras e imágenes, secuencias y continuidad. El segundo es la integración de los signos gráficos de la página, incluyendo color, forma y textura, en un solo objeto.

Una revista es un *collage*, y también es la organización de los contenidos para crear una secuencia coherente. Se produce un flujo integrado de información para obtener un objeto único y con un carácter singular a partir de los diversos componentes visuales y textuales de la página. La previa organización objetiva para configurar texto e imágenes determina las prioridades en el diseño total de la publicación, que se refleja en la transmisión de un significado inteligible e inteligente que asegura el acercamiento e interés del lector.

La retícula divide la superficie bidimensional en espacios que permiten colocar los diferentes elementos gráficos,²³ lo que facilita al diseñador la ordenación significativa de una superficie o de un espacio y obtener una unidad en la representación de diversas informaciones visuales, incluyendo márgenes y espacios blancos. Ello facilita la hechura de la revista en menor tiempo y con menor costo y así resolver problemas aislados con un estilo unificado y característico.



Canon áureo renacentista basado en la proporción 2:3, dividida en nueve unidades.



Proporción de Tschichold de 2:3.

En el diseño moderno, las divisiones del espacio de la página se basan en proporciones matemáticas que se adaptan a distintos anchos de páginas y márgenes, y éstas varían de acuerdo con las necesidades y gusto del diseñador, números que representan unidades de proporción, no de medida. El método de los tercios, propuesto por Albert Kapr en 1950, divide la página en tercios verticales y horizontales. Dos tercios de la página equivalen al ancho y alto de la caja de texto. El tercio vertical restante se subdivide en tres partes iguales y lo mismo se hace con el tercio horizontal; de aquí salen las proporciones para los márgenes.

La división del plano gráfico en segmentos permite que el diseñador defina inicialmente la caja tipográfica para determinar el tamaño de las ilustraciones y textos en función de su importancia temática.

La delimitación del formato y la retícula en la *Revista de la Universidad de México* ha seguido las normas editoriales tradicionales, lo que da coherencia y solidez formal a sus páginas. Relacionar estos elementos gráficos amalgama una variedad de signos y símbolos complejos y en ocasiones contradictorios: creamos asociaciones, armamos un nuevo todo completo y “leemos” su significado. Este significado gráfico cambia al modificarse su sintaxis.

Tipografía

El diseño tipográfico proporciona un sistema de producción regular y reconocimiento; establece la identidad de la revista y permite ampliar las posibilidades de diseño con base en las características formales y expresivas de diferentes tipografías. Se recomienda el uso de un máximo de tres fuentes de la misma tipografía para crear una identidad y cohesión visual; Vicente Rojo dice que se puede añadir un tipo en los títulos. Hay que evitar el uso de las tipografías misceláneas en texto y usarlas con cuidado en títulos. La legibilidad de la tipografía es fundamental para asegurar la transmisión del mensaje. Recordemos que la tipografía es el diseño de caracteres unificados con propiedades visuales uniformes y la fuente es el juego completo de caracteres de determinado diseño y estilo.

Toda tipografía crea una expresión, que se puede destacar de diferentes maneras: diversidad de tamaños, color, textura y ubicación dentro de la página. El interlineado es el otro elemento tipográfico que influye en la composición y en la legibilidad del texto. Cuando las líneas del texto se encuentran muy próximas entre sí, la lectura resulta difícil, lo mismo puede decirse del interlineado excesivo. Para lograr una composición tipográfica armónica y funcional es importante seleccionar el interlineado correcto entre renglones, ya que en la lectura sin esfuerzo, las palabras son comprendidas con mayor intensidad en su significado. La tipografía digital de las computadoras proporciona diferentes rangos armónicos de interlineado.

El espacio correcto entre letras está definido por el tipo, el cuerpo y el grosor de la letra. Un interletraje uniforme, proporcionado, da un “color” tipográfico homogéneo al texto y es una característica que proporciona legibilidad. Otro elemento determinante para la lectura fluida es el espacio entre columnas, que en algunos ejemplares de la revista resultan pequeños en relación al tamaño del tipo y del interlineado, de manera que el lector puede,

erróneamente, continuar la lectura horizontalmente. El número de columnas y su longitud tienen una relación directa con el largo del contenido, la tipografía utilizada, el interlineado y el interletraje, y están proporcionados con relación al tamaño de la revista.

La selección idónea del interlineado, de la anchura de la columna y el tamaño de la letra tienen una relación con la configuración reticular, y el diseño tipográfico adquiere un aspecto armónico. La transmisión de un mensaje con títulos, subtítulos, imágenes y textos, dispuestos con claridad y lógica en una página, se lee con mayor rapidez y con menor esfuerzo.²⁴

Los métodos de composición tipográfica utilizados para editar la revista han variado desde 1946, cuando se utilizaba el linotipo; en los años setenta, la fotocomposición y, a partir de 1985, la composición tipográfica en la computadora.

La especialidad del trabajo del director artístico y del editor de la revista era evidente en el cuidado de las ediciones; el conocimiento sólido que tenían de los principios fundamentales de tipografía les permitía dar soluciones a la mancha tipográfica ante cualquier reto de diseño. Esto no siempre sucede ahora, ya que la computadora automáticamente ajusta el texto y en muchas ocasiones el diseñador y el corrector de estilo pasan por alto mínimos errores.

Un objetivo de la *Revista de la Universidad de México* es crear páginas con el equilibrio de los elementos gráficos que la componen. Esto se ha conseguido, la mayor parte de las veces, con el concepto tipográfico y criterio de selección de las ilustraciones que se utilizan en cada número.

Al tratarse de una revista institucional y seria, la tipografía sirve de guía objetiva y deliberada hacia los contenidos. Solamente se rompe con esta seriedad en el uso de números, plecas y fotografías manejadas con diferentes efectos.

Las familias tipográficas que se han utilizado con mayor frecuencia para la composición de textos en esta revista son: Baskerville, Garamond, Caslon y Bodoni.

Baskerville pertenece al estilo de transición (1757). Tiene un mayor contraste entre gruesos y delgados, los patines son menos cerrados que la Garamond, el acento de la letra es casi



Fuente: Vicente Rojo. *Cuarenta años...*, op. cit., p. 16.

vertical; es una de las tipografías más agradables y fáciles de leer. La tipografía Caslon también pertenece al estilo de transición (1723).

La tipografía Garamond está catalogada como estilo antiguo o clásico (1617). Su contraste entre rasgos gruesos y delgados es moderado, la modulación inclinada y los patines pesados. Las formas de la letra son abiertas y redondas lo que la hace sumamente legible. Esta tipografía se ha utilizado en la revista, desde 1993, para títulos en las portadas y en las páginas interiores en textos.

La tipografía Bodoni pertenece al estilo moderno (1788). El contraste entre rasgos gruesos y delgados es máximo, la modulación vertical, los remates finos y en ocasiones sin enlaces. El seguimiento horizontal para la lectura es fluido. La afición de Miguel Prieto por esta tipografía se la transmitió a Rojo, y él a sus discípulos.

En los titulares y en el logotipo se han utilizado tipografías como Futura, tipografía contemporánea diseñada por Paul Renner (1927);²⁵ es una de las tipografías más armónicas y rítmicas sin patines, sin *serifs*. El trazo es geométrico y sus proporciones precisas la hacen legible, aunque su uso no es frecuente en los textos de caja tipográfica. También se ha empleado la tipografía Egipto (1894), un tipo versátil que se utiliza para títulos y textos cortos por su peso visual.

Todas estas tipografías, por su frecuente y acertado uso son parte de la identidad y del estilo de la revista, además de que eran las más comerciales y difundidas en la industria gráfica mexicana. Otras tipografías como la Empire, muy condensada, con características del Art Nouveau y la Cornivus, no tan pura, con rasgos del estilo de transición y el moderno, aunque utilizadas por el grupo Madero no son evidentes en la revista, pero sí en diversos materiales de difusión que ahí se diseñaron boletos, invitaciones y catálogos.

En el diseño de la revista, de 1986 a 2001 se siguieron utilizando tipografías clásicas para los textos, como Bodoni, Garamond y se añadió la moderna Meridien, diseñada por Frutiger,²⁶ todas con diferentes variaciones tipográficas, y en titulares se añadió la Futura, también con sus variaciones.

En el periodo de 2002 a 2003 se incluyen para textos la clásica Times New Roman y la moderna Humanist 521;²⁷ en títulos la Futura. A partir de 2004 a 2006 la revista regresa a la clásica Bodoni en textos y títulos, y se utiliza la NewsGothic en elocuentes apostillas.

Fotografía e ilustración

Las imágenes gráficas utilizadas en la edición de la revista son fotografías e ilustraciones y sus funciones son amplias: apoyar al texto, como anécdota independiente del texto, punto de atracción, contrapunto y como textura de fondo.

La fotografía es un medio directo y objetivo. La expresividad fotográfica se define por su lenguaje visual y la forma de composición en la página: detalle ampliado, la repetición de un elemento, la fragmentación de una imagen, la reducción como puntuación, el recurso de señalización, el método clásico que utiliza la línea visual de un retrato para dirigir al lector al texto, el *collage* fotográfico, que es una interacción entre imágenes; la secuencia de hechos.

Las cualidades de la hechura de una fotografía son su contenido, composición, valores de iluminación y la textura visual: alto contraste, línea, medio tono, ampliación de puntos, uso de pantallas, blanco y negro, duotono, selección de color.

En la *Revista de la Universidad de México* la fotografía se ha utilizado en la portada y en las páginas interiores, y representa diversos contenidos: acontecimientos históricos y culturales, retratos, la naturaleza, arquitectura, diferentes detalles de procesos tecnológicos, principalmente.

Los recursos expresivos utilizados en el diseño de la revista son las fotografías impresas a una tinta, en línea, medio tono y en alto contraste, además del *collage* de fotografías: fotos recortadas y descontextualizadas, grandes acercamientos, efectos ópticos, fotografías de estudio de objetos inútiles y reproducciones de obras plásticas.



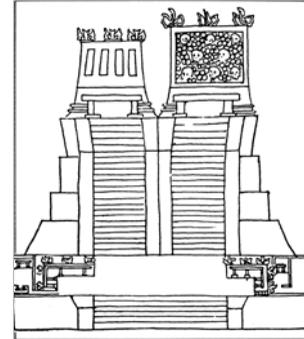
Duotono



Fotomontaje



Uso de pantallas



Dibujo de línea



Foto documental



Obra gráfica



Fotografía artística

La ilustración es la otra manera de representar imágenes de manera directa. Es una forma de expresión gráfica más individualizada y subjetiva, basada en la experiencia e interpretación personal; su mensaje puede ser retórico o autónomo. La revista se ha ilustrado de diferentes maneras: viñetas, grabados y dibujos de artistas noveles y reconocidos, además de un amplio material anónimo. Un aporte sustancial a la imagen de la revista han sido los lenguajes visuales a través de la reproducción fotográfica. La ilustración le da una calidez especial a

la página y nos remite a una actividad todavía artesanal, que en esta época automatizada es, sin duda, una cualidad extra de la publicación.

En las revistas culturales tradicionales hay un equilibrio entre la fotografía y la ilustración; en revistas de los años noventa se destaca más el uso de la fotografía y de los efectos especiales, obtenidos en los programas de edición, para representar texturas visuales en páginas completas.

Color

Las páginas de color también están cimentadas en los principios básicos del diseño, que consiste en mantener un equilibrio, crear un contraste, determinar un ritmo, un movimiento y definir una proporción. El color en la portada tiene como objetivo dotar a la revista de un mayor atractivo, desarrollar asociaciones con otros signos, lograr una mayor retención y crear un espacio gráfico placentero.²⁸

Inicialmente, las portadas de la revista estaban impresas a una tinta, luego se añadió el nombre de la revista en color; en los años sesenta se imprimieron algunas fotografías en selección de color. De 1970 hasta 1985 se utilizaron tres tintas, y a partir de 1986 a 2003 la portada se presenta en selección de color. En la edición de 2004 a 2005 los ejemplares mensuales se presentan en duotono.

En los interiores, el color empezó a utilizarse en el papel, en las ocho páginas centrales con la impresión en una tinta de color; un ejemplo de esto es el número de diciembre-enero 1973-1974, en donde se imprimió la separata en papel azul con tinta morada.

A partir de 1980 a 2003, en la Nueva Época de la revista, se incluyen cuatro páginas a color en el centro, generalmente con reproducciones de obras plásticas, a manera de portafolio. Esto se ha convertido en una constante en el contenido de la revista; el número de páginas centrales en algunos ejemplares ha llegado hasta doce.

Otro recurso utilizado en la revista, que crea el efecto de un “color” adicional en el texto, es el uso de la tipografía en itálicas o en negritas. Sin embargo, la constante en la edición de la revista es la impresión de las páginas interiores a una tinta, y tiene una relación directa con las limitaciones del presupuesto y la imagen que se quiere dar a la publicación.

Composición

Las reglas tradicionales para solucionar retos compositivos, si se respetan puntualmente, pueden garantizar resultados atractivos. Por esta razón, el equilibrio axial ha constituido una estrategia de diseño valiosa en la confección de diseños limpios y nítidos en las portadas y en páginas interiores. Esto lo podemos ver en los primeros números publicados de 1946 a 1968, así como en los correspondientes al periodo de 1992 a 2001 en que se ha regresado al uso del formato tradicional incluyendo soluciones modernas. Sin embargo, la monotonía puede ser una amenaza cuando se siguen los mismos criterios compositivos por largos periodos. La mente y el ojo exigen estímulos y sorpresas para que el diseño actúe con audacia en la transmisión de sus mensajes.²⁹

La estrategia visual para organizar los estímulos visuales dirigidos a obtener un efecto intenso se logra por medio del contraste o contrapunto. No se trata únicamente de la yuxtaposición de elementos visibles, consiste también en la cancelación de lo superficial y lo innecesario para destacar lo esencial. Esta nueva manera de formar páginas tipográficas es evidente en las décadas de los años setenta y noventa, en donde se buscaba un dinamismo en las portadas y páginas interiores, tal como se ve en los ejemplos que se incluyen en este estudio.

El contraste es una herramienta esencial para controlar los efectos visuales y su significado. Es el aguzador de todo significado; es el definidor básico de las ideas que permite establecer el valor diferencial del signo. Cada polaridad conceptual puede asociarse y expresarse mediante elementos y técnicas visuales, asociables a su significado: contraste de colores, de escala, de tonos, de contornos, de proporciones.³⁰

Para poder comunicar un significado hay que reforzar las intenciones expresivas. La composición o sintaxis visual de todos estos elementos en las páginas de la revista se basa en las técnicas de comunicación visual: el contraste equilibrio-tensión, la interacción de percepciones opuestas.

La unidad visual y la sencillez en el diseño hacen reconocible esta revista, en contraposición a la saturación de información visual en las portadas de tantas revistas del género cultural y de otros, que hemos padecido los lectores de finales del siglo xx y principios del xxi. La síntesis visual de los elementos gráficos, las técnicas, la composición, la expresión y el enfoque básico al diseñarla y editarla, determinan el estilo gráfico de la revista; éste es una expresión visual conformada por un entorno cultural total.³¹

Como se ha manifestado, el estilo gráfico en la edición de la revista varía de acuerdo con los diferentes criterios de la dirección editorial y de la dirección de arte.

Portada

Como su nombre lo indica, la portada es la puerta a través de la cual entramos a la revista.³² En ese espacio se indica el nombre de la revista, que por lo general se coloca en la parte superior por ser más visible. Éste proporciona a una publicación su identificación inmediata. Cuando el nombre de la revista es muy largo, como en el caso de *Revista de la Universidad de México*, se tiene que buscar una solución gráfica para que sea leído como una unidad.

Después del logotipo, sigue un complemento en el que se describe el enfoque de la revista, el número del ejemplar y la fecha. La portada también contiene un subtítulo debajo del logotipo de la revista que señala quién es el emisor de la misma, número del ejemplar, fecha de publicación. En la portada pueden aparecer los temas de la publicación para informar a los lectores sobre su contenido.

La competencia con otras revistas es definitiva, por eso las portadas tienen que estar renovándose constantemente para atrapar al lector —independientemente de que muchos de ellos la reciban por suscripción— por medio de soluciones gráficas bien resueltas con variaciones que preserven la continuidad de la identidad de la revista.

El elemento gráfico principal para atraer al lector es una imagen que puede ser la reproducción de una obra plástica o gráfica, una fotografía, o sólo una textura visual. Los títulos en la portada deben ser breves para indicar los temas principales del contenido, ordenando su tamaño por importancia, de acuerdo con el criterio del editor.

La cuarta de forros es la contraportada. Como es una página atractiva visualmente, se utiliza para dar crédito al editor o continuar la ilustración de la portada. La segunda y tercera de forros son páginas interiores y pueden ser neutras, manejadas con una textura o color, o bien tener ilustraciones alusivas al contenido temático de la revista.

Poder lograr una identificación precisa de la portada, y distinguir cada ejemplar, es uno de los objetivos del editor y del diseñador gráfico. Las constantes gráficas que repiten las revistas en un determinado periodo: logotipo, enfoque de la revista, fecha, número de ejemplar, tamaño y acabados, se diferencian de las variables visuales, que son flexibles, como el color, tipo de ilustración, composición de los títulos de contenidos, número de tintas, para lograr diferenciar una revista de otra. Una publicación bien diseñada forma un conjunto de signos que ayudan al lector a recibir la información de manera fácil y directa.

Vivimos en la era visual y las imágenes se desgastan rápidamente. No sabemos si la revista la vimos hace tres horas o hace cinco meses, a menos que sea notable. Por eso, modificar y crear diferentes elementos gráficos variables permite conservar a los lectores de esta publicación, siempre y cuando no se pierda la identidad formal de la revista.

Páginas interiores

La definición de la estructura de la página, con caja tipográfica y márgenes alrededor, conduce al lector y lo introduce en el texto. La posición de la caja tipográfica no tiene que estar en el centro de la página, puede ubicarse asimétricamente. Los espacios parejos pueden resultar tediosos, por eso es acertado buscar diferentes balances: espacios estrechos y amplios, espacios vacíos y llenos. Esta relación de simetría y asimetría, de balance y contraste de la forma y el tamaño dan flexibilidad al diseño.

Una página que está bien proporcionada hace que el lector acceda a una percepción estética, de armonía y belleza, independientemente de su contenido. No hay proporción ideal y son los conocimientos y la práctica del diseñador lo que le permite decidir cuándo modificar las proporciones de los elementos tipográficos.

Los márgenes en el diseño tipográfico tienen las funciones de encerrar la caja dentro de la página y delimitar las páginas opuestas, de enmarcar la caja para obtener un mejor diseño y proteger el texto, dejando un espacio adecuado para facilitar el manejo de la revista.

La mancha tipográfica queda rodeada de una zona de blancos. Este esquema espacial del uso de blancos bien proporcionados puede acrecentar el goce de la lectura, y si no está bien resuelto puede producir cierta molestia. Hay otros espacios dentro del bloque del texto, como las sangrías, líneas en blanco entre párrafos, entre capítulos, espacios en los textos justificados a la izquierda o derecha, las apostillas y sus proporciones, que también dan vitalidad a la página y la relacionan con la caja tipográfica.

Los números de las páginas sirven de guía para llevarnos por la revista. En ocasiones pasan inadvertidos, pero en algunas ediciones de la revista los números se vuelven atractivos, como signos independientes con fuerza visual. Lo mismo sucede con los títulos de secciones que se presentan fuera de la caja tipográfica.

La retícula ayuda al diseñador a organizar los elementos tipográficos y las ilustraciones en la página, y para dar coherencia a todos los elementos gráficos. Por medio de estas referencias gráficas se pueden controlar elementos disímiles y combinarlos de manera rápida y con orden. El diseño de la lectura de la página, por lo general, se inicia en el extremo superior izquierdo y baja al extremo inferior derecho, movimiento que se repite en la lectura.

La diagramación de las columnas está en relación directa con la legibilidad de las páginas interiores. El ancho de columna adecuado crea las condiciones para un ritmo regular y agradable que posibilita una lectura fácil. Elegir la anchura de la columna que posibilita la lectura sin esfuerzos es uno de los objetivos más importantes. La anchura de la columna tiene que ser adecuada al tamaño de la letra y a la cantidad de texto.

Una columna bien proporcionada le da al texto presencia y le agrega el valor de disfrutar, seleccionar y releer la página. En cambio, las columnas largas y angostas sugieren una disposición para leer rápidamente sin detenerse en la reflexión del contenido. En una revista de 21.5 cm de ancho se pueden utilizar una, dos, tres, cuatro columnas de acuerdo con el contenido, proporcionando los elementos tipográficos acordes con ese espacio.

Se definen los siguientes estilos de páginas según su diseño. En las páginas tradicionales o clásicas, los márgenes superior e inferior son reducidos, la caja tipográfica se define por una o dos columnas y, por lo general, son simétricas. Las fotografías e ilustraciones también se presentan de forma equilibrada, dentro de los límites de la caja tipográfica. El diseño total de la página es una unidad.

Las páginas modernas presentan márgenes amplios, incluyendo los laterales, espacios vacíos, o blancos, que juegan una parte importante en la composición de los elementos gráficos, con soluciones asimétricas y dinámicas; la caja tipográfica puede contener una o dos columnas. Las ilustraciones son audaces, rebasan las columnas y la caja, y utilizan diferentes lenguajes gráficos como el alto contraste, pantallas, fragmentos de imágenes. Los elementos gráficos se leen como bloques que producen un contraste compositivo y el efecto final es la claridad.

Proposiciones gráficas que se han dado a la revista desde su reinicio en 1946, para lograr mayores posibilidades expresivas:

- Utilización de grabados de archivo anónimos para ilustrar artículos.
- Uso de viñetas, marcos, plectas y números como grafismos, los cuales enriquecen las páginas y crean un lenguaje lúdico.
- Fotografías en alto contraste, técnica que utilizó la Madero diez años antes de que se usara en las ediciones mexicanas.
- Pantallas ampliadas o de grano para dar otra expresión y textura visual a las fotografías en blanco y negro.³²
- Obras plásticas, diseñadas especialmente para portadas de 1970 a 1976.

- Fotografías de estudio en color para algunas portadas de 1985-1992, mismas que dirigió Bernardo Recamier y realizó el fotógrafo Jorge Pablo de Aguinaco.
- La presentación de obras de artistas con renombre, nacionales y del extranjero, en páginas a color en la portada y en las páginas centrales de la revista de 1993 a 2002.
- La fotografía en duotono de la portada da prestancia al nuevo formato propuesto a partir de 2004 a 2006. Se destaca el magnífico acervo fotográfico y una óptima calidad en la resolución e impresión de éstas en blanco y negro. Las páginas centrales son selecciones de color de obras visuales de reconocidos creadores.

En el desarrollo de la edición de la revista se manifiestan estilos gráficos que tienen un paralelo con los lenguajes utilizados en diversas tendencias de las artes visuales; estas representaciones gráficas están determinadas, a su vez, por las técnicas de reproducción.

La intención del equipo de hacedores de este medio impreso —director, diseñador, productor— ha enfatizado las características identificables del diseño gráfico en la comunicación cultural universitaria. Los márgenes para desarrollar un trabajo abierto y creativo han sido amplios, sin dejar de destacar las épocas en que se han logrado mejores resultados.

ETAPA DISEÑO	RECTORADO	DIRECCIÓN/EDICIÓN	DISEÑO GRÁFICO
Universidad de México			
1946-1952	Zubirán Garrido Díaz	<u>Dirección de Difusión Cultural</u> González Castro/Heliodoro Valle Corrales Ayala /Antonio Acevedo	Miguel Prieto
1953-1959	Carrillo Flores Garrido Díaz	García Terrés /H. Glez. Casanova E. Carballo/J. García Ponce L. Villoro/C. Valdés	Prieto/ Vicente Rojo
Revista de la Universidad de México			
1960-1969	Chávez Barros Sierra	<u>Dirección General de Difusión Cultural</u> García Terrés /A. Dallal/J. García Ponce García Cantú /L. Villoro J.E. Pacheco	Rojo/ Adolfo Falcón
1970-1980	Glez. Casanova Soberón	L. Zea / J.A. Manrique D. Valadés / H. Gutiérrez Vega C. Montemayor/A. Millán /H. Labastida <u>1977 - Coordinación de Extensión</u> <u>Universitaria</u> M. Azuela /Cristina Pacheco G. Sheridan	Rojo/Falcón Bernardo Recamier
Universidad de México			
1981-1992	Rivero Serrano Carpizo Sarukhán	Julieta Campos /D. Torres F. Reyes Heroles H. Labastida /F. Blanco A. Gómez-Robledo <u>1986 - Coordinación de Difusión</u> <u>Cultural</u> F. Curiel /Olivé/Yacamán A. Dallal /O. Ortiz	Recamier
1993-1998	Barnés	A. Dallal /O. Ortiz 1993 - Coordinación de Humanidades	El Equilibrista
1999-2001	De la Fuente	A. Dallal /O. Ortiz	Equipo de edición revista <i>UM</i>
2002-2003	De la Fuente	R. Pérez Montfort	Francisco Montellano
Revista de la Universidad de México			
2004- 2006	De la Fuente	<u>2004 - Rectoría</u> I. Solares	Daniela Rocha

Se resaltan en negritas los directores de la revista; después de la diagonal (/) están los editores de cada periodo.

NOTAS DE REFERENCIA

¹ Datos recopilados de la Biblioteca Nacional. Las portadas de la revista forman parte del acervo de la Hemeroteca Nacional.

² Fragmento de nota editorial de Jorge Dallal en índice temático, *Revista de la Universidad de México*, vol. XLVIII, enero-diciembre de 1993, p. 1.

³ Federico Álvarez, "La espiral de Vicente Rojo", *La Jornada Semanal*, 10 de diciembre de 1989, p. 26.

⁴ Federico Álvarez, *ibid.*, p. 23.

⁵ Luis Francisco Gallardo, "Miguel Prieto, tipógrafo, pintor, escenógrafo", en Miguel Prieto. *Diseño gráfico*, Era/UNAM/UAM/UAP/Conaculta/Trama Visual-Revista de comunicación visual, México, 2000, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ Federico Álvarez, "Diseño, gráfico, arquitectura de la plana", en Miguel Prieto. *Diseño gráfico...*, op. cit., p. 45.

⁸ Vicente Rojo, "Miguel Prieto, sus lecciones", en Miguel Prieto. *Diseño gráfico...*, op. cit., p. 52.

⁹ Jan Tschichold, *La nueva gráfica*, Campgràfic Editors, Valencia, 2003.

¹⁰ Federico Álvarez, "La espiral de Vicente Rojo"..., op. cit., p. 23.

¹¹ Vicente Rojo. *Cuarenta años de diseño gráfico*, Coordinación de Difusión Cultural UNAM/FIL Guadalajara/Ediciones Era/Imprenta Madero/Trama Visual, México, 1990.

¹² El nombre de la editorial ERA está formado con las iniciales de sus socios: la E es de Neus Espresate, la R de Rojo y la A de Azorín.

¹³ Federico Álvarez, "La espiral de Vicente Rojo"..., op. cit., p. 25.

¹⁴ Irene Vázquez Valle, *La cultura popular vista por las élites. (Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952)*, UNAM, México, 1989, p. 4.

¹⁵ William Owen, *Diseño de Revistas*, G. Gili, México, 1991, p. 81.

¹⁶ Federico Álvarez, en "La espiral de Vicente Rojo"..., op. cit., p. 23, reseña que el punto extremo que alcanzó Vicente Rojo en experimentación puede verse en muchas de las páginas de la *Revista de Bellas Artes*, editada entre 1982 y 1983 (segunda época). Diez números de la revista dejan ver la libertad expresiva, como en ninguna otra publicación periódica.

¹⁷ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989, pp. 38-39.

¹⁸ "La propaganda pregona las cualidades de un objeto. La publicidad halaga los deseos del receptor", Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós (Comunicación), Barcelona, 1994, p. 207.

¹⁹ Fernand Saint-Martin, *Semiotics of visual language*, Indiana University Press, Bloomington, 1990, p. 24.

²⁰ Arthur Turnbull y Russel N. Baird, *Comunicación Gráfica*, Trillas, México 1995, pp. 370-371.

²¹ *Ibid.*, p. 306.

²² *Manual gráfico*, Intergraphos, México, 1998, p. 25.

²³ Robert Bringhurst, *The elements of typographic style*, Hartley and Marks Publishers, Vancouver, 1997, p. 173.

²⁴ Arthur Turnbull y Russel N. Baird, *Comunicación Gráfica...*, op. cit., p. 306.

²⁵ Robert Bringhurst, *The elements...*, op. cit., p. 241.

²⁶ *Ibid.*, p. 225.

²⁷ Tipografía desarrollada a partir de la Syntax diseñada por Meier y editada por la tipográfica Stempel, en 1969, en *ibid.*, p. 247.

²⁸ *Ibid.*, p. 298.

²⁹ Donnis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, G. Gili (Comunicación Visual), Barcelona, 1973, p. 103.

³⁰ Fernande Saint-Martin, *Semiotics...*, *op. cit.*, pp. 65-68.

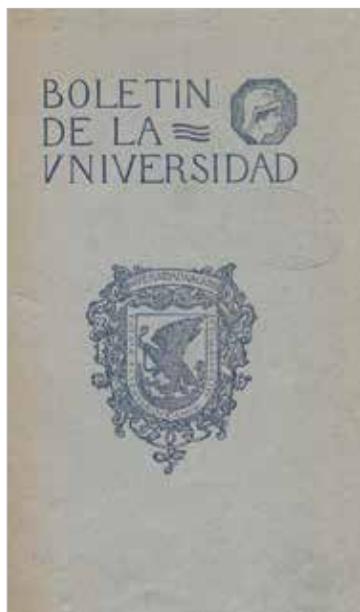
³¹ El estilo es una convención establecida por un grupo, determinada por el momento histórico y por el lugar geográfico, que transmite la forma y el contenido de una expresión plástica-visual.

³² Vicente Rojo. *Cuarenta años...*, *op. cit.*, p. 24.

4

Imagen gráfica

Desde la perspectiva de la semiótica visual, esta revisión se centra en el desarrollo y cambios experimentados en el lenguaje visual de las portadas de la revista de 1946 a 2006. Como complemento, se detallan algunas características de las constantes gráficas en las páginas interiores y en las contraportadas de la publicación.



Portada



Página interior

Antecedentes de la actual *Revista de la Universidad de México* Boletín de la Universidad

Órgano del Departamento Universitario y de Bellas Artes
Universidad de México

Rectorados

José Natividad Macías	mayo 1917-mayo 1920
(Antonio Caso, del 7 al 21 de mayo 1920-Balbino Dávalos, mayo-junio 1920)	
José Vasconcelos	9 de julio 1920-12 de octubre 1921
Antonio Caso	12 de diciembre 1921-28 de agosto 1923

Publicación irregular que duró cerca de cuatro años.
Impresa en papel couché mate de 19 x 24 cm.

En el acervo de la Hemeroteca Nacional sólo se encuentran cuatro números:
diciembre 1917, diciembre 1919, agosto 1920, diciembre 1921.
El último ejemplar del *Boletín de la Universidad* se publicó en abril de 1922.

1930 - 1933



Página interior: carta editorial



Página interior: índice 1930



Página interior: índice 1932



Página interior: índice 1933

1930-1933

Universidad de México / Órgano de la Universidad Nacional Autónoma de México

Rectorados

Ignacio García Téllez	septiembre 1929 – septiembre 1932
Roberto Medellín	septiembre 1932 – octubre 1933

Directores

Julio Jiménez Rueda	noviembre 1930 – agosto 1932
Andrés Iduarte Foucher	septiembre 1932 – octubre 1932
Pablo Martínez del Río	noviembre 1932 – agosto 1933

Tamaño: 19 x 26 cm

Portada: grabado sobre cartulina 210 gr; dos tintas sobre fondo blanco

Interiores: couché mate y grabados en couché brillante
(inserciones de grabados, pegados – una tinta)

Páginas: 90 aproximadamente

Números y periodicidad: 1 al 33 / 34 – bimestral

Último número: julio / agosto 1933, fecha de interrupción en su edición

1936-1938

Universidad

Mensual de cultura popular

Departamento de Acción Social de la Universidad

Ediciones de la Universidad

Justo Sierra 16

México

Rectorados

Luis Chico Goerne

septiembre 1935 – junio 1938

Gustavo Baz

junio 1938 – diciembre 1940

Directores

Miguel Nicolás Lira

febrero 1936 – mayo 1938 (núm. 1 al 28)

Antonio Acevedo

junio 1938 (núm. 29)

Portada y páginas interiores

Tamaño: 21 x 29 cm

Portada: grabado sobre cartulina 210 gr; dos y tres tintas

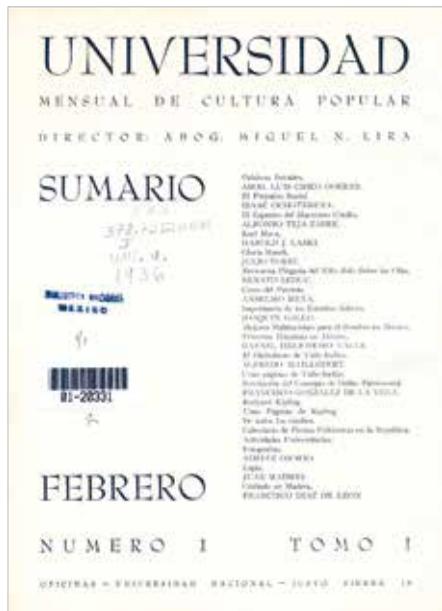
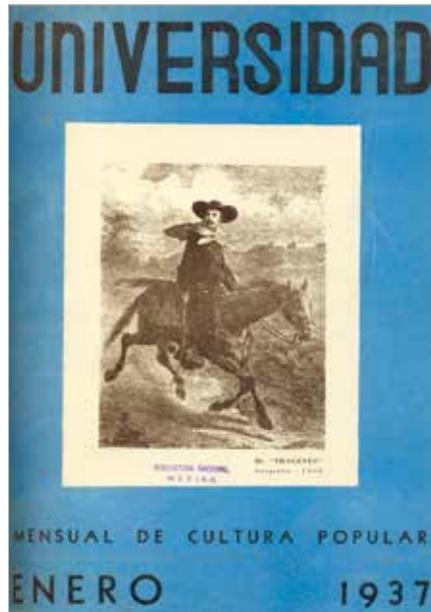
Interiores: couché mate

Páginas: 114 páginas

Secciones de imágenes: 8 hojas en couché brillante

Números y periodicidad: 29 números editados; 6 suplementos

núm. 1, febrero 1936 – núm. 29, junio 1938



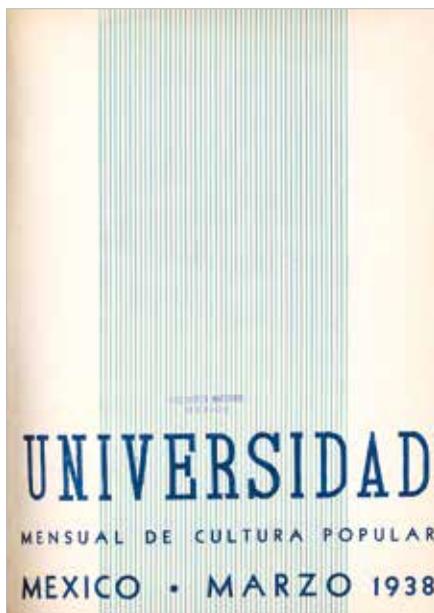
1936



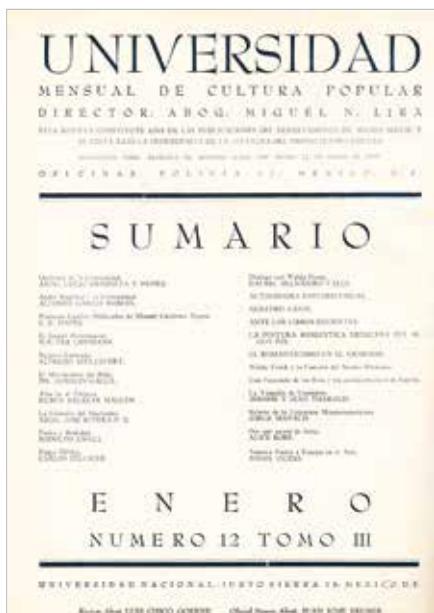
1937

1938

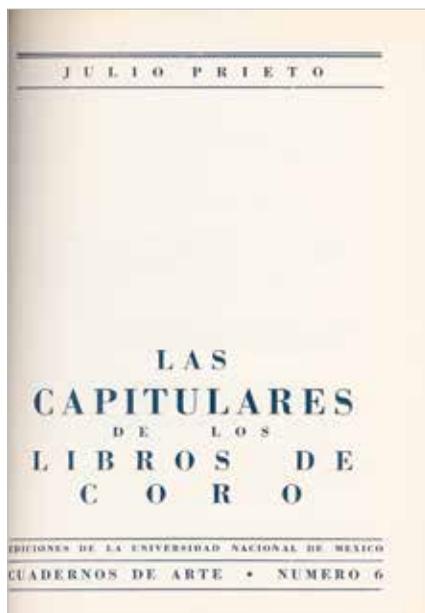
1938



Suplemento Cuadernos de Arte
núm. 1, enero 1938 - núm. 6, junio 1938



1938



Suplemento musical
núm. 24, enero 1938 - núm. 29, junio 1938

Características gráficas del logotipo en la *Revista de la Universidad de México*

1946 - 1950 Elaborado, como nombre, con tipografía de prensa en Bodoni de 96 puntos, en altas, en una línea; el tamaño del logotipo es 2.5 x 20 cm.

1952 - 1960 Las palabras *Universidad* y *México* se presentan en tipografía Bodoni condensada, en 120 puntos en altas, la palabra *México* en 96, y *de* en 36 puntos; el tamaño del logotipo es 4 x 19.5 cm, trazado en una línea. Las letras itálicas, las uniones entre la *e*, la *x* y el acento están dibujados; se trata de un recurso utilizado frecuentemente por Prieto.

1961 - 1967 Elaborado en linotipo en tipografía Futura *bold* en altas, de 36 puntos, la fuerza visual de este logotipo la da la tipografía, la ubicación en la parte superior de la página y la reducción de elementos alrededor de aquél, el tamaño del logotipo es 1 x 21 cm. Sobre las palabras de *México* aparece el título *revista de la* y abajo del nombre de la revista la fecha, tres veces más pequeña, en la misma tipografía con un gran contraste de tamaño.

1968 - 1975 Durante este periodo, cada año se modificaba el logotipo destacando la *U* de Universidad; el nombre de la revista se presentaba en diferentes tipografías: Futura, Egipto y Univers, entre otras; sus puntajes varían de acuerdo con el diseño; el tamaño del logotipo varía en función de la solución gráfica, las proposiciones a éste son plásticas e interesantes; se trata de un aporte de Vicente Rojo.

1976 - 1979 En esta etapa se retoma el logotipo utilizado en la revista en el año 1968, sin el juego de la *U*. Este logotipo está trazado en tipografía Egipcia, de la que se deriva la Century, con remates y expresión especial en ciertas letras, tal como se ve en la letra *U* en una línea en bajas, que le confiere un carácter informal pero sólido. El nombre de la revista está delimitado por dos plecas delgadas; en el extremo izquierdo superior aparece el título *revista de la* y, debajo del nombre de la revista, la fecha y precio en 36, 18 y 14 puntos, respectivamente.

1980 - 1986 El logotipo está trazado en tipografía Garamond en tres renglones. En la palabra *Universidad* se destacan las letras *U* y *D* en 120 puntos, que delimitan y dan fuerza al nombre de la publicación. Las demás palabras del nombre de la revista se presentan con la misma tipografía en itálicas en 24 puntos; el tamaño del logotipo es 5.5 x 17 cm. De los logotipos que ha tenido la revista, en éste cabe destacar la gran cohesión por la composición en tres líneas y por estar delimitado por dos plecas decorativas que se modifican de acuerdo con el concepto gráfico de la edición.

1986 - 1989 La solución del logotipo es en dos líneas con tipografías mixtas, la *U* y *d* de *Universidad*, la *M* y *o* de *México* en Bodoni itálicas, y el resto del título en Futura itálica en dos columnas, en 96 puntos en altas y bajas; el tamaño del logotipo es 5 x 14 cm. El interlineado

entre las dos palabras es estrecho pero preciso, lo que permite leer un título unificado. Al estar centrado se determina un equilibrio simétrico; abajo de éste, en tipografía Futura normal de 14 puntos, en altas, el emisor de la revista delimitado en la parte inferior por una pleca decorativa, y debajo de ella, la fecha y número del ejemplar en Bodoni, en itálicas, alineados todos estos elementos con la palabra *Universidad*. La identidad gráfica de la revista ya estaba consolidada.

1990 - 2001 El logotipo de esta etapa retoma el concepto de la *U* y *D* de mayor puntaje para delimitar el logotipo, pero en esta ocasión está diseñado en dos líneas y la palabra *Universidad* en altas en Futura negritas; todas sus letras son parejas en la parte superior pero la *U* y *D* cuelgan y delimitan el resto del título *de México* en Futura normal y con un interletraje amplio; el tamaño del logotipo es 3 x 16.5 cm. Debajo del logotipo se encuentra el título de la revista, fecha y número de edición. El logotipo representa el estilo moderno por su claridad y fuerza expresiva. Su contraste formal, peso de la tipografía, tamaño y ubicación, crean un contrapunto con otros elementos que se componen en la página; la versión virtual tiene un degradado que la hace más plástica sin perder su fuerza visual. Del lado izquierdo aparece una ligera línea vertical del alto del logotipo con datos adicionales como el precio y el registro bibliotecario.

2002 - 2003 El nombre de la revista es *Universidad de México*, trazada en tipografía Futura light en altas en 36 puntos que ocupa 20 centímetros de ancho en la parte superior de la página; abajo de éste se presenta justificado al nombre de la revista *Nueva Época*, el subtítulo *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*; le siguen su precio, número del ejemplar y la fecha. El logotipo presenta una forma irregular debajo de la palabra *Universidad* y es el elemento distintivo de esta nueva época.

2004 - 2006 A partir de marzo de 2004 se inicia otra nueva época en la revista, el logotipo trazado en tipografía Helvética en *bold* en mayúsculas y con la modalidad en *light* para los artículos que componen el nombre de la revista, dispuesta en dos renglones. Las palabras *Revista de la* se inicia en la mitad de la página, y *Universidad de México*, en el siguiente renglón se ajusta al ancho total de la portada. El nombre de la revista se destaca por estar recortada sobre el blanco del papel, solución gráfica que crea un fuerte contraste que define la identidad visual en esta etapa, así como la integración de la tipografía del logotipo con la textura visual de la imagen fotográfica utilizada en cada número. En esta última época la revista retoma el nombre utilizado de 1960 hasta 1985: *Revista de la Universidad de México*; también se añade el subtítulo *Nueva Época*.

Logotipo de la revista

Las transformaciones que tiene el logotipo de la *Revista de la Universidad de México* responde a los criterios gráficos definidos por el editor-diseñador y son un reflejo de los estilos gráficos, de las tendencias predominantes de cada periodo.

1948



1954



1960



1960



1964



1968



1968



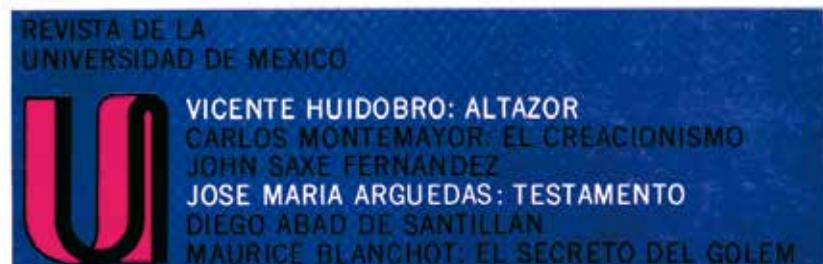
1970



1972



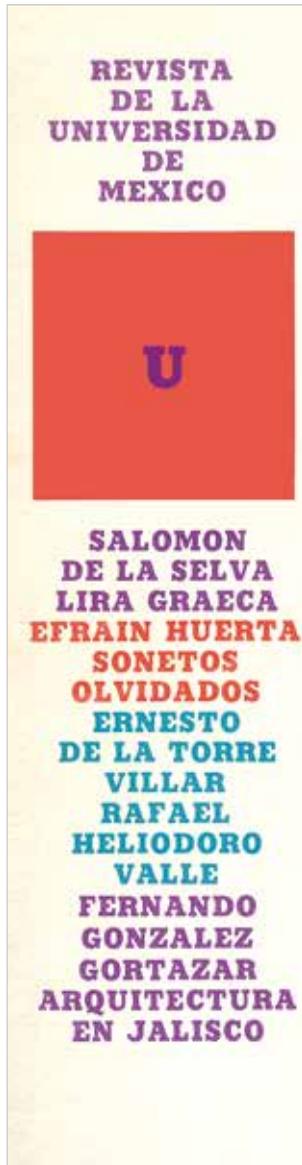
1974



1975



1975



1978

revista de la

universidad de México

Septiembre de 1978

20.00 pesos

1980



1980



1985



1993



1999



2000



Imagen gráfica

Internet



2003



2004



5
Semiótica gráfica

Descripción gráfica y análisis semiótico, 1946-2006

Se presentan a continuación las descripciones específicas del diseño gráfico y análisis semiótico para señalar las soluciones aplicadas a la imagen y la lectura de su significado.

Estos dos tipos de acercamiento a la revista están intercalados de acuerdo con la cronología de las etapas de edición, con el fin de contextualizarlos y valorar su solución gráfica.

El análisis semiótico se desarrolla a partir de los siguientes elementos:

Percepción inicial	Impacto visual
Coloremas	Color, textura, contorno, dimensión, dirección, posición en el plano
Sintaxis visual	Interrelación de los coloremas
Asociaciones	Interpretación

Descripción del diseño gráfico de 1946-1950

Rectores:	Salvador Zubirán/Luis Garrido Díaz
Director:	Jaime García Terrés
Edición:	Henrique González Casanova/Emmanuel Carballo
Diseño gráfico:	Miguel Prieto

1946-1948

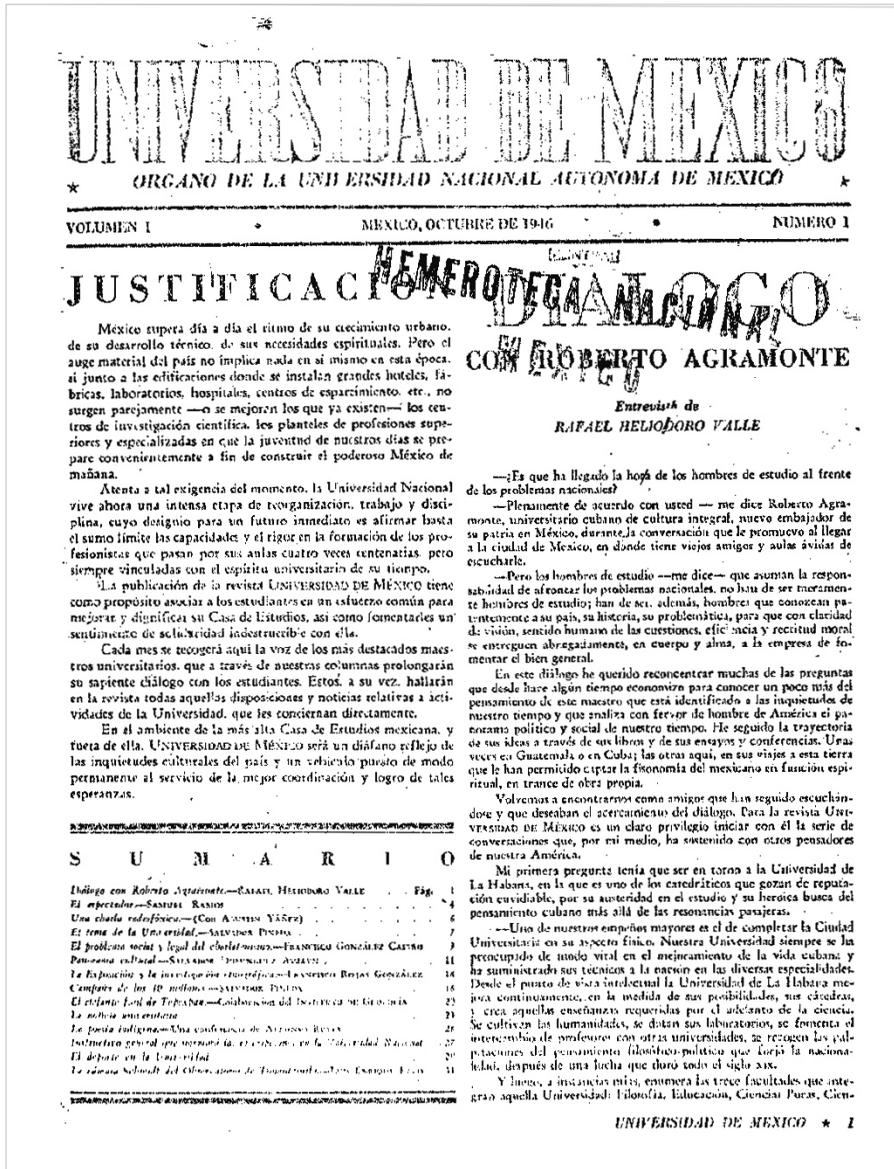
Portada y páginas interiores

- El estilo gráfico es tradicional, clásico, a manera de gaceta periodística.
- Los elementos gráficos están claramente jerarquizados: nombre de la revista, giro, datos de edición, ilustración y texto.
- El diseño es simétrico, equilibrado, con el uso de dos y tres columnas; el texto es compacto con una ilustración de línea.
- Los márgenes son angostos. Su expresión es formal.
- La portada no es de revista, sino una página principal de gaceta con un artículo que, por lo general, continúa en las páginas interiores.
- Las páginas interiores siguen el mismo concepto de diseño.
- La contraportada también contiene un artículo.
- Las dimensiones son de 23.5 x 34.5 cm.
- La impresión es a una tinta, con un número máximo de 32 páginas.

1949-1950

Los ejemplares siguen las mismas características de solución gráfica.
El tamaño aumenta a 34.5 x 52.5 cm.

1946



Portada: primer ejemplar, octubre de 1946

Desde el inicio de su publicación, la revista tuvo un enfoque hacia las humanidades y las artes.

1947 - 1948

UNIVERSIDAD DE MEXICO
 ORGANO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 VOLUMEN II MEXICO, DICIEMBRE DE 1947 NUMERO 15

JUSTO SIERRA, MAESTRO DE AMERICA
 Por la Universidad Nacional de México el profesor Justo Sierra, el más grande de los maestros de América, el más grande de los maestros de América, el más grande de los maestros de América...

La Raíz Filosófica del Pensamiento Mexicano
 JUSTO SIERRA
 GUSTAV YSEZ



El Maestro Justo Sierra, en su época de plenitud. En el fondo se ve el busto de un "Gigante caído" que dice la U. N. A. M.

El 15 de mayo de 1863, cuando se celebraba el centenario de la independencia de México, el doctor Justo Sierra, entonces ministro de Instrucción Pública, pronunció un discurso en el que se refirió a la historia de México y a la necesidad de una reforma educativa. Este discurso se convirtió en un manifiesto que marcó el inicio de la educación pública en México. Justo Sierra fue un pensador y educador que buscó la modernización del sistema educativo mexicano, inspirado por las ideas de Comenius y Rousseau. Su obra más importante es "El maestro y el alumno", donde expone sus ideas sobre la pedagogía y el rol del docente en la formación del ciudadano.

Diciembre de 1947

UNIVERSIDAD DE MEXICO
 ORGANO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 VOLUMEN II MEXICO, SEPTIEMBRE DE 1948 NUMERO 21

SOBRE LAS ESPECIALIDADES DIALOGO
REMEMORACION NACIONAL Y ARAGON
 ENRIQUETA DE
 RAFAEL HERRERA VALLE

Se han hecho por el tema de las especialidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, el doctor Enrique Herrera Valle, el más grande de los maestros de América, el más grande de los maestros de América, el más grande de los maestros de América...



Chimera y Aragon, por José Chaves Morado

El 15 de mayo de 1863, cuando se celebraba el centenario de la independencia de México, el doctor Justo Sierra, entonces ministro de Instrucción Pública, pronunció un discurso en el que se refirió a la historia de México y a la necesidad de una reforma educativa. Este discurso se convirtió en un manifiesto que marcó el inicio de la educación pública en México. Justo Sierra fue un pensador y educador que buscó la modernización del sistema educativo mexicano, inspirado por las ideas de Comenius y Rousseau. Su obra más importante es "El maestro y el alumno", donde expone sus ideas sobre la pedagogía y el rol del docente en la formación del ciudadano.

Septiembre de 1948

Descripción del diseño gráfico de 1951-1959

Rector:	Nabor Carrillo Flores
Director:	Jaime García Terrés
Editores:	Luis Villoro/Juan García Ponce/Carlos Valdés
Diseño gráfico:	Miguel Prieto (hasta 1953)

Portada y páginas interiores

- Las ediciones de esta etapa son de estilo periodístico gráfico, tradicional, clásico.
- La portada empieza a distinguirse de las páginas interiores.
- Los elementos gráficos están claramente jerarquizados: ilustraciones, nombre de la revista y texto.
- La composición es simétrica, equilibrada; la caja tipográfica está dividida en dos y tres columnas.
- El texto es compacto y se complementa con ilustraciones de medio tono y de línea. Los márgenes son angostos.
- Su expresión es equilibrada, seria, con unidad formal, trazado con delicadeza y refinamiento.
- La impresión es a dos tintas en la portada y en ocasiones se continúa este criterio en la contraportada.
- Las dimensiones del ejemplar son de 23.5 x 34.5 cm, con un número máximo de 32 páginas.

Páginas interiores

Las páginas interiores siguen el mismo concepto de diseño y la contraportada también contiene un artículo.

La infraestructura de la edición gráfica de la *Revista de la Universidad de México* se estaba formando.

1952



Portada y página interior: número 68, agosto de 1952, diseño artístico, Miguel Prieto



Página interior ilustrada con obras del grabador José Guadalupe Posada; la composición es simétrica con equilibrio axial.

Análisis semiótico

Número 1-2, septiembre-octubre de 1954

Rector:	Nabor Carrillo Flores
Director:	Jaime García Terrés
Edición:	Henrique González Casanova
Redacción:	Emmanuel Carballo
Diseño gráfico:	Miguel Prieto

Percepción inicial

En la portada de una gaceta gráfica, los primeros elementos que se perciben son cuatro recuadros con fotografías en medio tono, en blanco y negro, de obras plásticas de la cultura griega, el logotipo de la revista y columnas con texto.

Coloremas

El plano básico está delimitado en una hoja de papel couché semimate; el primer elemento que se percibe es un bloque formado por tres fotografías, la escultura de Zeus flanqueada por dos fotografías de altorrelieves de musas. Estas tres fotografías están reagrupadas y forman un bloque simétrico en la base de la revista con una dirección vertical. Arriba de ellas se distingue otra fotografía en un recuadro con un altorrelieve de Afrodita cargado al margen derecho de la página en posición horizontal. Las fotografías son reproducciones de una impresión previa de obras pétreas; por esta razón, las imágenes no tienen gran nitidez. Las fotografías tienen color, medio tono en negro, y peso visual.

El segundo elemento que se percibe es el logotipo o cabeza de la revista con el título Universidad de México ubicado en la parte superior de la portada, ocupando el ancho de la caja tipográfica. La palabra *Universidad* se presenta en tipografía Bodoni condensada: *México* en la misma tipografía normal con una variante dibujada: la letra *e* en minúscula, con un acento ortográfico redondeado, unida a la *x* también con un remate a manera de punto. Arriba de la palabra *México* se define el número de la edición, fecha y precio. Estos elementos le dan una expresión lírica, menos formal.

Abajo del nombre de la revista aparece el giro de la revista: Órgano Oficial de la UNAM, Miembro de la Asociación Internacional de Universidades, delimitado con una pleca. El color del logotipo es un rojo quemado que resalta por ser el elemento más oscuro y cálido en la página y da expresión de seriedad y elegancia a la portada.

El tercer elemento que se distingue es el texto del artículo que presenta la portada, compuesto en cuatro columnas, en tipografía Garamond de 6 y 8 puntos, en color negro grisáceo. En el plano bidimensional, las imágenes ocupan cincuenta por ciento de la página en un espacio de 23.5 x 34.5 cm; la dirección vertical la definen las fotografías de la base; la dirección horizontal, el logotipo y la reproducción fotográfica del nacimiento de Afrodita. Para una



Portada: número 1-2, septiembre-octubre de 1954



portada pequeña se destaca una intención de resaltar el carácter plástico de la edición por la dimensión seleccionada para las fotografías.

Sintaxis

La portada es equilibrada con una tensión vertical/horizontal que proporciona el bloque de las imágenes inferiores, guardando un equilibrio de los elementos que la componen. Los elementos que aparecen en primer plano son las cuatro fotografías y el logotipo; en el segundo plano, los caracteres tipográficos.

La composición de la página es tradicional, basada en una proporción de rectángulos armónicos. La caja tipográfica está dividida en cuatro columnas.

La expresión es de armonía, equilibrio, delicadeza y refinamiento, con unidad formal. La formación denota un estilo de periodismo gráfico.

Asociaciones

En la portada se destaca el enfoque hacia las humanidades; el contenido de la revista se sustenta en trabajos de investigadores universitarios. El aspecto amarillento de la imagen es resultado del deterioro del papel por el paso del tiempo, el cual se transmite al escanearse la imagen.

1957 - 1958

UNIVERSIDAD de México
 PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LA PINTURA ABSTRACTA MODERNA

Por Juan Pérez ARTEAGA

El arte abstracto moderno no es un fenómeno reciente. Desde el momento en que el hombre comenzó a utilizar el color y la forma para expresar sus sentimientos y sus ideas, ha existido un arte abstracto. Sin embargo, el arte abstracto moderno, tal como lo conocemos hoy, surge a principios del siglo XX, cuando los artistas comienzan a abandonar la representación figurativa y se centran en la exploración de la forma, el color y el espacio por sí mismos.



Este arte abstracto moderno surge como una reacción a la crisis de la pintura figurativa. Los artistas buscan nuevas formas de expresión que trasciendan lo anecdótico y lo narrativo. El arte abstracto moderno es un arte que busca la esencia de la forma y el color, y que se centra en la exploración de los límites de la pintura.

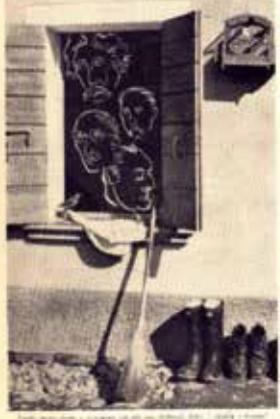
Número 1, septiembre de 1957

UNIVERSIDAD de México
 PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

EL POETA EN SU VENTANA

Por Manuel BERRÓN

El poeta en su ventana es un tema que ha sido tratado por muchos autores. El poeta se encuentra en su ventana, mirando el mundo y pensando en su obra. El poeta es un ser que vive en el mundo pero que también vive en su propia mente. El poeta es un ser que busca la belleza y la armonía en el mundo.



El poeta en su ventana es un tema que ha sido tratado por muchos autores. El poeta se encuentra en su ventana, mirando el mundo y pensando en su obra. El poeta es un ser que vive en el mundo pero que también vive en su propia mente. El poeta es un ser que busca la belleza y la armonía en el mundo.

Número 5, enero de 1958

UNIVERSIDAD de México
 PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

EL CINE, INSTRUMENTO DE POESÍA

Por Luis BERRÓN

El cine es un instrumento de poesía. El cine es un arte que busca la belleza y la armonía en el mundo. El cine es un arte que busca la esencia de la forma y el color, y que se centra en la exploración de los límites de la pintura.



El cine es un instrumento de poesía. El cine es un arte que busca la belleza y la armonía en el mundo. El cine es un arte que busca la esencia de la forma y el color, y que se centra en la exploración de los límites de la pintura.

Número 1, diciembre de 1958

1958 - 1959



Portada: número 7, marzo de 1958. Desde la portada se presenta la obra de teatro *El Rey Mago*, de Elena Garro, con dibujos de Juan Soriano.

En este número publicado en 1959, aparecen también ensayos de González Pedrero y Carlos Fuentes, testimonios de la prensa extranjera, dibujos de Andrée Burg y fotografías de los jóvenes barbudos.



Página interior publicada en 1959, contiene una crónica del viaje a Cuba de García Terrés.

Descripción del diseño gráfico de 1960-1968

Rectores:	Nabor Carrillo Flores (1960) Ignacio Chávez (1961-1966) Javier Barros Sierra (1966-1970)
Directores:	Jaime García Terrés (1954-1966) Gastón García Cantú (1966-1970)
Edición:	Alberto Dallal/Juan García Ponce/Juan Vicente Melo/ José Emilio Pacheco/Carlos Valdés
Diseño gráfico:	Miguel Prieto

Portada

- El estilo gráfico es moderno. En bloques perfectamente diferenciados se presentan los tres elementos básicos de las portadas de este periodo: el logotipo, la ilustración y los títulos del contenido.
- Se incorpora el uso de espacios blancos en la composición, que contrastan y dan fuerza a los elementos gráficos.
- La portada empieza a mostrar una presentación de revista.
- La composición es equilibrada y su expresión es fuerte, definida y atractiva.
- La ilustración se presenta en selección de color y resulta ser el primer elemento que se percibe.

Páginas interiores

- El diseño en las páginas interiores es clásico y se empieza a introducir páginas con un concepto moderno.
- Las ilustraciones incluyen obras de artistas plásticos, fotografías anónimas, fotografías de autor y litografías de archivo.
- El número máximo de páginas es de 32. La impresión es a una tinta.
- Las dimensiones de la publicación son 23.5 x 34.5 cm hasta 1966; y 22.5 x 32 cm de 1966 a 1979.

Análisis semiótico

Número 6, febrero de 1960

Rector:	Nabor Carrillo Flores
Director:	Jaime García Terrés
Edición:	Henrique González Casanova
Redacción:	Juan García Ponce/Carlos Valdés

Percepción inicial

En los años sesenta hubo nuevas búsquedas formales en las portadas de la revista. Este ejemplar es el intento de otra expresividad por medio de dos elementos: una textura visual y el logotipo de la revista.

Coloremas

Dos elementos gráficos componen la portada, una forma abierta compuesta por una textura visual de arbustos, la fotografía de una textura, en alto contraste, obtenida de una impresión previa, amplificada. En la parte central se puede apreciar una densidad mayor de estas plantas, que nos dirigen al logotipo de la revista.

En la delimitación del rectángulo armónico está colocado el logotipo, parecido al utilizado en la década de 1950, al que se le añade *revista de la* con tipografía cercana a la Futura, trazada a mano; arriba del logotipo está colocada la fecha de la edición.

La textura visual cubre el plano básico de 23.5 x 34.5 cm, con una dirección vertical. El nombre de la revista abarca el ancho de la portada y le proporciona un equilibrio horizontal. El tamaño del logotipo, de 21.5 x 2.5 cm de altura define el eje horizontal, y los arbustos la verticalidad de la portada.

Sintaxis

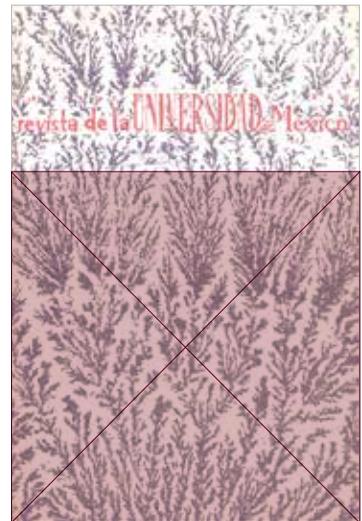
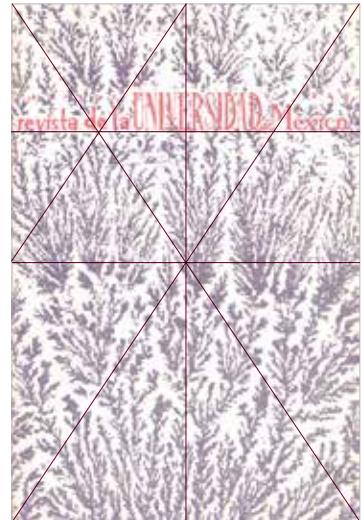
En el plano bidimensional, la cercanía entre estos elementos crea un cierto movimiento y una vibración óptica. La continuidad visual enriquece esta portada que se distingue por la economía de los elementos gráficos.

El color rojo bermellón del logotipo sobre una textura densa hace que no se distinga bien, porque la cromaticidad del color no está definida y compite con la textura creando una solución gráfica ambigua. Sin embargo, la totalidad es atractiva con simetría y simplicidad; se pueden destacar las cualidades táctiles y cinésicas de los arbustos.

1960



Portada: febrero de 1960



1960

DIBUJOS DE GARCÍA LORCA

En 1927 Salvador Dalí y otros amigos organizaron en las Galerías Dalmau de Barcelona una exposición con veinticuatro dibujos de Federico García Lorca. En esa época, aunque había desarrollado una intensa labor literaria y publicado su primer libro de poemas, Lorca todavía no lanzaba el *Romancero gitano*, y era, casi, un poeta desconocido para el gran público. Ese mismo año Margarita Xirgu estrenó, también en Barcelona, *Mariana Pineda* y al año siguiente la "Revista de Occidente" editó el *Romancero*. Lorca no volvió a exponer; pero jamás abandonó por completo el dibujo y siguió practicándolo por mera afición. Sin embargo, sus dibujos revelan que poseía un auténtico don, tienen misterio y un indudable poder sugestivo. Algunos de ellos, traducen a imágenes plásticas con sorprendente belleza y efectividad varios de los temas recurrentes de su teatro y sus poemas; pueden considerarse, inclusive, como acertadas ilustraciones al *Poeta en New York*, a *Así que pasen cinco años*, al *Teatro breve* y, en general, a todas las obras en las que el autor utilizó en parte los recursos tradicionales del surrealismo.



Perspectiva urbana con autorretrato



Muriel

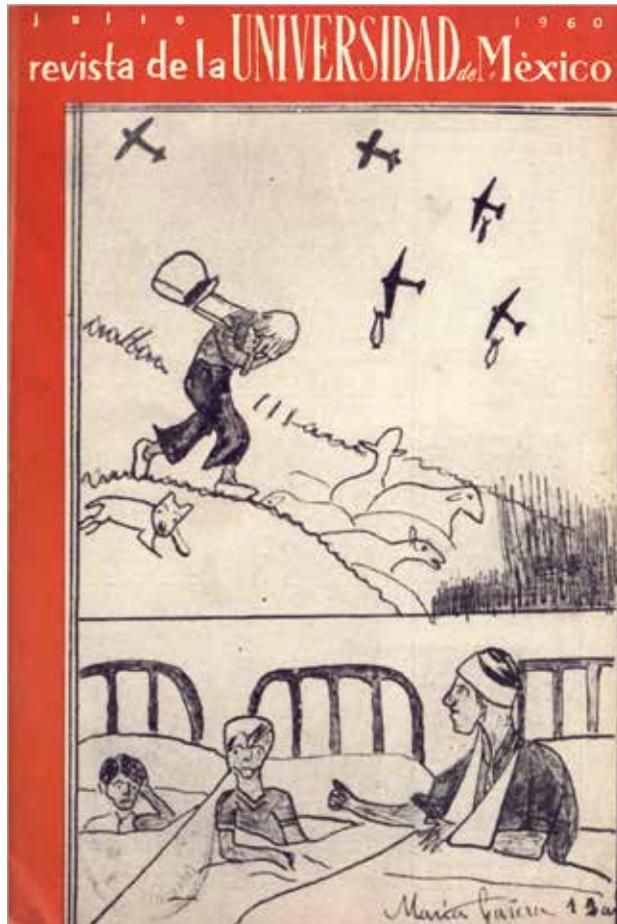


Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio.

Dibujos de García Lorca ilustran las páginas interiores y la contraportada de este ejemplar.

Asociaciones

La portada nos puede remitir a elementos visuales estampados en telas. Su expresión es sutil y fresca. Es la única portada de la revista en la que una textura determina la expresividad visual.



Portada: número 11, junio de 1960



La página interior, diseñada a manera de fotonovela, muestra una obra de teatro escrita por Juan de la Cabada e ilustrada con fotografías de Héctor García.

Análisis semiótico

Número 3, septiembre de 1964

Rector: Ignacio Chávez
Director: Jaime García Terrés
Redacción: Alberto Dallal/Juan García Ponce/Juan Vicente Melo/
José Emilio Pacheco/Carlos Valdés

Percepción inicial

Los elementos que sobresalen en esta portada son una fotografía de plano medio, en selección de color y con equilibrio axial que ocupa setenta por ciento del plano gráfico, el logotipo de la revista y el título del ejemplar monográfico.

Coloremas

Inicialmente se define un contorno abierto, una fotografía en donde se destaca en el extremo derecho inferior la figura de un niño, con vestimenta de campesino: sarape color café oscuro, huaraches, calzón blanco y sombrero de paja, iluminado de frente con la luz del sol, parado sobre piedras volcánicas, en tonos amarillos, que delimitan la base de la portada. La expresión del niño es apacible, su mirada y la dirección del rostro muestra la continuidad de la lectura a la izquierda de la página, en donde aparece en segundo plano la imagen del volcán El Parícutín, perfectamente delineado su contorno de cono truncado en negro, y de su centro sale una densa nube con cenizas en tonos grises oscuros, azules y grises claros que suben y se disipan en el cielo; en el último plano se ven nubes blancas y en gris claro.

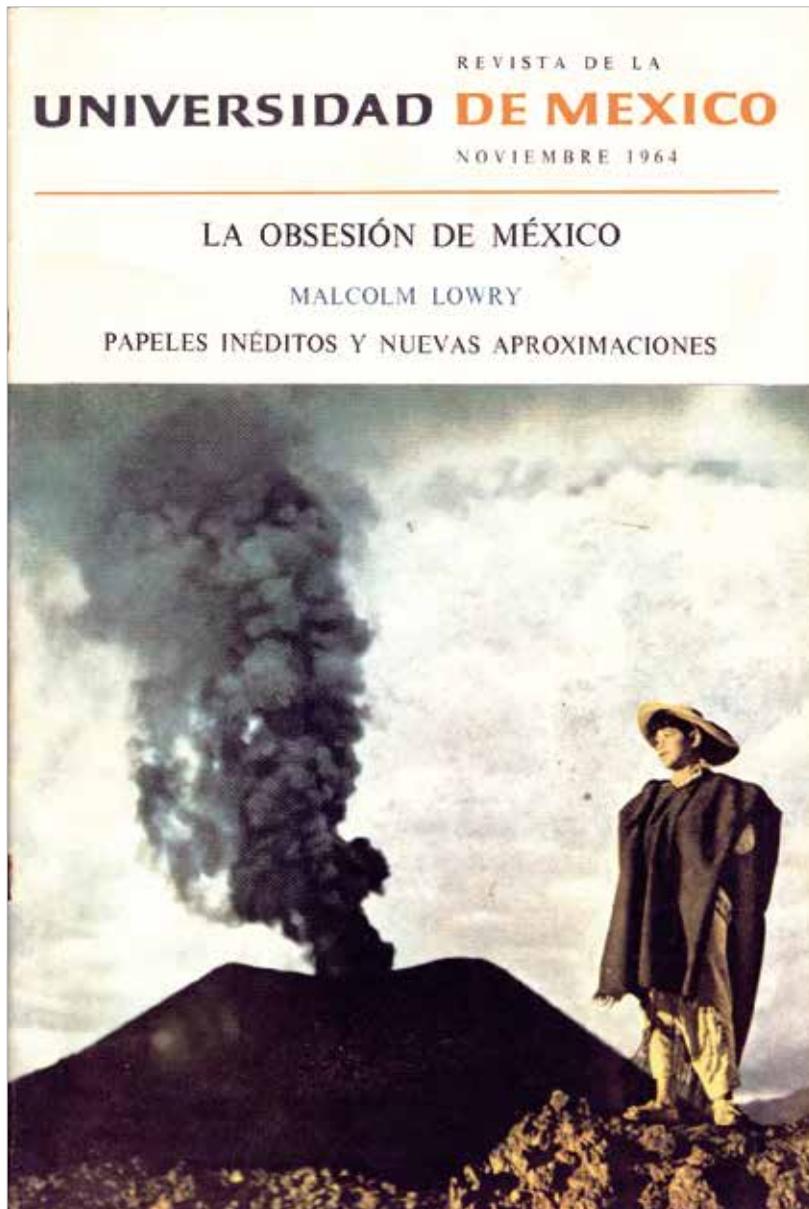
El segundo elemento gráfico es el logotipo que ocupa la parte superior de la portada. Está trazado en tipografía cercana a la Futura *bold*, todas mayúsculas, *Universidad* en negro y *de México*, trazada por el tipógrafo holandés Boeli Van Istawaert, durante su estancia en México. El uso de dos colores, el negro y el naranja, hace menos pesado el logotipo y más fácil de identificar. La disposición del logotipo en una línea y en mayúsculas, le proporciona una presencia sólida.

Debajo de una pleca naranja, está centrado el título del ejemplar, *La Obsesión de México*, el nombre del autor y la descripción del contenido.

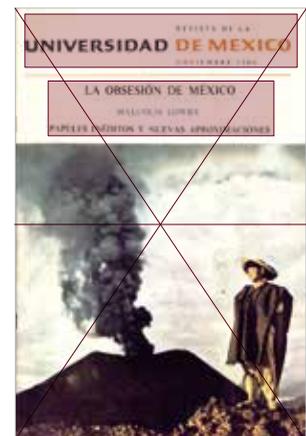
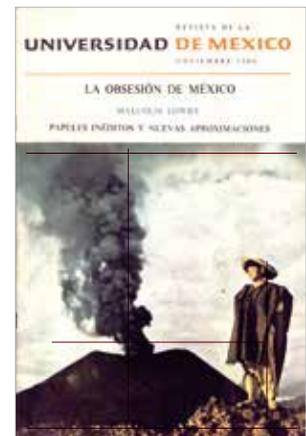
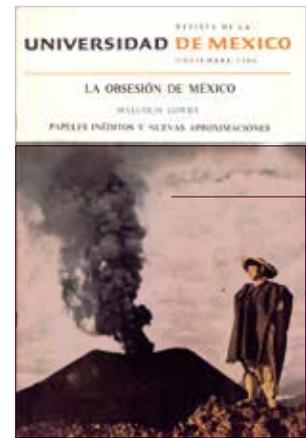
Dos elementos horizontales se destacan: las rocas que forman un eje axial con la línea vertical del humo y el logotipo que enmarca la portada.

En la fotografía, el contraste de los elementos oscuros en el primero y segundo planos le dan profundidad. Su proporción ocupa el sesenta por ciento de la portada y evidencia la primacía de la imagen gráfica.

1964



Portada: número 3, noviembre de 1964



Sintaxis

La posición del joven es paralela a la vertical de la nube de cenizas ascendente que se dirige hacia el título de la revista y al logotipo. La composición de la fotografía es asimétrica, equilibrada por color y forma. La fotografía es una copia de una impresión a color un tanto difusa y se puede ver el efecto de *moiré*; su expresión gráfica es de fotografía pintada. Tiene características expresivas de espontaneidad, exageración, verticalidad y discursividad. La composición total de la página es equilibrada.

Asociaciones

El título del ejemplar *La obsesión de México* trata de los años decisivos de la vida del escritor Malcolm Lowry en México, a pesar de las vicisitudes burocráticas que vivió en el país; aquí escribió su mejor obra, *Bajo el volcán*, que se relaciona con la imagen de este joven de origen purépecha, nativo de la región, frente a la expresividad de una naturaleza bruta, enorme, amplia y profunda.

Página interior

Esta página, titulada *La feria de los días*, describe la razón de la edición de este número monográfico y se intercalan viñetas y grabados, lo que se convertiría en un recurso utilizado por Vicente Rojo en diferentes medios impresos. La fotografía de Malcolm Lowry al centro de la página, reproducción de otra reproducción, con una mirada que ve al infinito, nos remite a la placidez que muestra el joven de la portada.

En esta página de índice se incluyen grabados anónimos que se convertirán en una variable visual frecuentemente utilizada en la revista.

En los inicios de la edición de la revista, como no se contaba con un archivo amplio de imágenes, se desarrolló la creatividad dando soluciones imaginativas con mínimos recursos materiales y técnicos.

La feria de los días

I

Por excepción a nuestra norma, hemos dedicado un número entero a la obra de un solo escritor. El hecho, que no es infrecuente en otro tipo de publicaciones, merece en el caso una breve justificación.



II

En primer término, hemos pensado que Malcolm Lowry no es un escritor cualquiera. Su penetrante, aunque subjetiva, visión de México, así como el largo desconocimiento que de ella se tuvo en nuestro país, recomiendan enmarcar la reciente aparición en castellano de su libro capital sobre el propio tema (*Bajo el volcán*) dentro de un contexto esclarecedor; y en no menor medida, visto el valor intrínseco de semejantes ejercicios literarios, resulta de eminente justicia el transformar la dilucidación en homenaje.

III

México era para Lowry una verdadera obsesión. Lo mexicano se presenta en sus escritos con una amo-

rosa violencia raras veces igualada en un autor extranjero. La imagen es contradictoria. ¿Cómo no iba a serlo, si todo lo humano refleja la contradicción dramática y fundamental del hombre mismo y de su aventura terrenal; si la nuestra es una nación que vive del contraste; si la humanidad trágica de Lowry se nutría, a su vez, de parejos conflictos y altibajos?

IV

El destino de Malcolm Lowry encontró aquí el paisaje correspondiente al vaivén angustioso de sus inquietudes personales. Aquí puede



de situaciones parecidas, que ocurren sin cesar en los cuatro puntos cardinales. Las autoridades migratorias estadounidenses, pese a la sociedad opulenta que las mueve, no exhiben por lo común mayor inteligencia. La caída en el universo kafkiano es un precio que paga, casi dondequiera, la inconformidad expresa y operante.

V

La burocracia mexicana —torpe y ciega, como todas las burocracias del mundo contemporáneo— lo agobió con rocamboles sin nombre. Lo midió, incapaz de otra cosa, con

la vara que suele medir al vagabundo rutinario. Erigida en juez fanático, quiso explotarlo y condenarlo, equipatándolo a un vulgar intruso, apenas útil para servir de personaje a la trama kafkiana del papeleo voraz.

VI

Tamara insipituda, insistió, no es un privilegio nacional. Todos sabemos



VII

Deseo, por último, hacer patente nuestra gratitud a cuantos nos han auxiliado en la preparación de esta entrega monográfica; en particular a la viuda del escritor, Margerie Lowry, y a Raúl Ortiz y Ortiz, devoto traductor de *Bajo el volcán*.

—J. G. T.




Página interior

En esta página de índice se incluyen grabados anónimos que se convertirán en una variable visual frecuentemente utilizada en la revista.

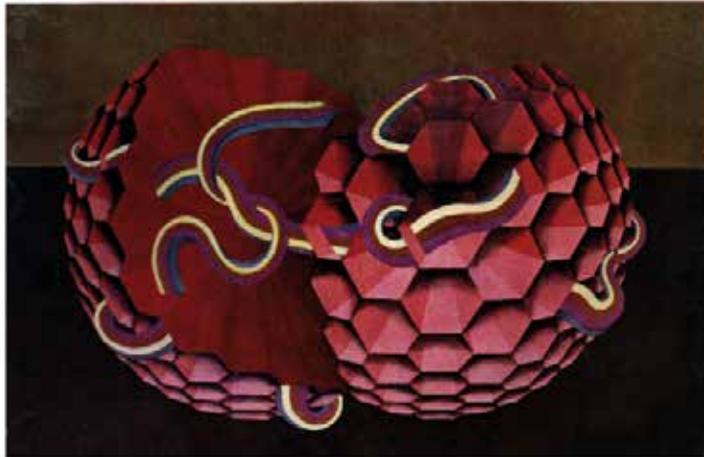
En los inicios de la edición de la revista, como no se contaba con un archivo amplio de imágenes, se desarrolló la creatividad dando soluciones imaginativas con mínimos recursos materiales y técnicos.

revista de la **U**niversidad de México

Alejandro Aura Leopoldo Ayala Elsa Cross
Orlando de la Rosa Raul Garduno Arturo Gómez
Jean-Pierre Larochette Antonio Leal Eduardo Naval
Guillermo Palacios Alicia Reyes Raúl Rangel
Esther Seligson Margarita Suzán Walquiria Wey

Ricardo Regazzoni

Paginas de José Lezama Lima



Portada: ilustración de Ricardo Regazzoni, agosto de 1968



RELATO

Esther Seligson
**TRAS LA VENTANA,
UN ARBOL**

Tras la ventana del cuarto de mi casa...
Mientras escribo, los árboles se agitan...
El viento levanta las hojas y las ramas...
Como si quisieran escapar de mi...
Como si quisieran decirme algo...
Como si quisieran contarme una historia...

El viento se levanta sobre el follaje...
Y los árboles se agitan...
Como si quisieran escapar de mi...
Como si quisieran decirme algo...
Como si quisieran contarme una historia...

El viento se levanta sobre el follaje...
Y los árboles se agitan...
Como si quisieran escapar de mi...
Como si quisieran decirme algo...
Como si quisieran contarme una historia...

El viento se levanta sobre el follaje...
Y los árboles se agitan...
Como si quisieran escapar de mi...
Como si quisieran decirme algo...
Como si quisieran contarme una historia...

Dibujos de Ricardo Regazzoni

211

Orlando de la Rosa
**JUAN SORIANO,
METAMORFOSIS
Y TIEMPO**

El tiempo es un río que fluye...
Y el tiempo es un río que fluye...



Páginas interiores

Análisis semiótico

Número 1, octubre de 1968

Rector: Javier Barros Sierra
Director: Gastón García Cantú
Diseño gráfico: Vicente Rojo

Percepción inicial

Una fotografía de periodismo gráfico tomada desde arriba, impresa en alto contraste en duotono, verde con negro, y sobre ésta, calado en blanco, un poema. En la parte superior izquierda un espacio blanco y justificados a la derecha la gran letra *U* en naranja y sobre ésta el título *Revista de la Universidad de México*.

Coloremás

La imagería de la portada se traduce en estos signos gráficos: el primer elemento que se percibe es una fotografía en alto contraste en color verde oscuro, con perspectiva atmosférica, tomada desde arriba de algún edificio de la plaza de Tlatelolco. La fotografía está delimitada en un rectángulo que ocupa el setenta por ciento de la portada, y calado en letras blancas está escrito un poema que hizo un estudiante de la Facultad de Comercio. En la fotografía se ven personas que se dirigen al centro de la plaza; hay sombras que revelan que es de noche.

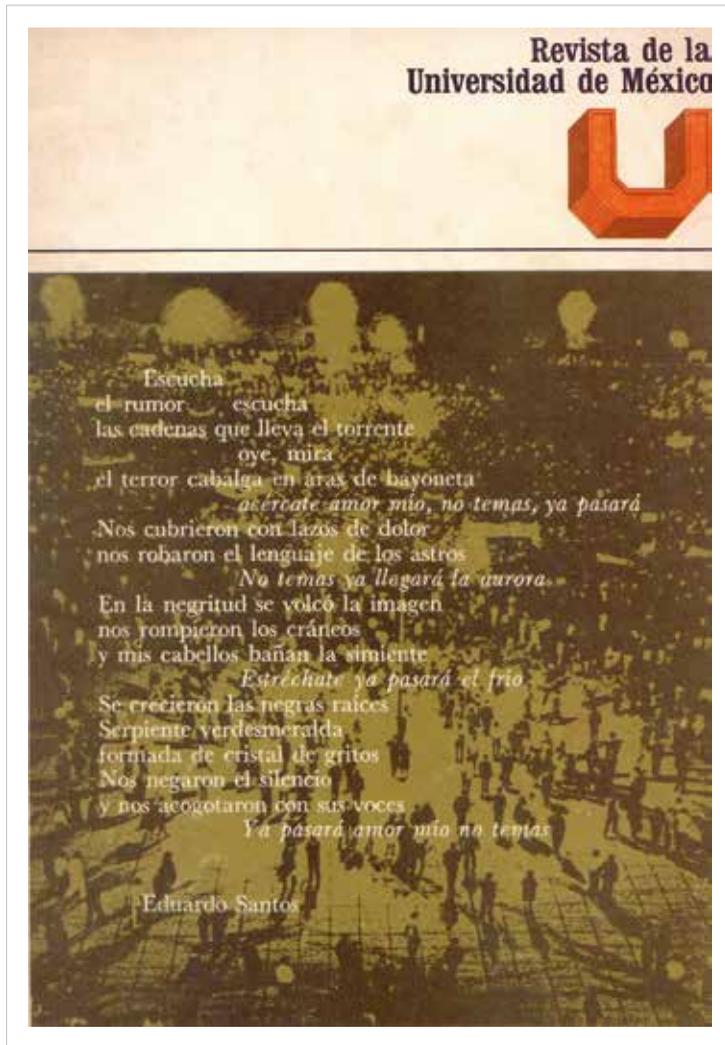
El siguiente elemento que se lee es una letra *U* trazada con una tipografía con perspectiva, en color naranja, que nos remite a las letras usadas en los años cincuenta y sesenta en el medio estudiantil. La letra está colocada en el extremo derecho de un rectángulo horizontal que ocupa la parte superior de la portada. Sobre ella está colocado el nombre de la revista en tipografía Egiptyan 710 en dos líneas.

La dimensión de la fotografía es el elemento principal de la portada, le sigue la *U* que mide 3 cm de alto, que se destaca en el margen blanco superior. La dirección de la portada tiene un eje axial determinado por las letras del poema y las figuras verticales de los jóvenes.

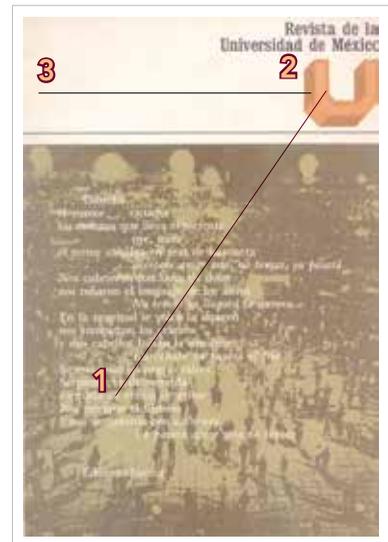
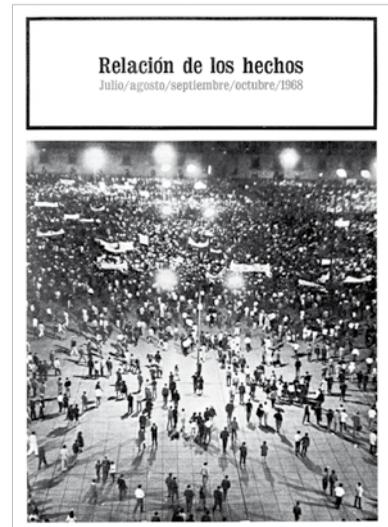
La franja superior de la revista determina una dirección horizontal, que se acentúa con las plecas que delimitan el logotipo, así como su disposición en dos líneas.

Sintaxis

La lectura de esta conmovedora portada se inicia con el poema escrito sobre la fotografía; por contrapunto, la vista se dirige a la *U* y después al título de la revista y se crea una tensión compositiva. Asimismo, el contraste de la *U* con el espacio vacío de la franja superior proporciona dinamismo y acento visual. La acertada expresividad por medio del color y tamaño de la *U* se agudiza con la reducción de elementos gráficos.



Portada: fotografía de Héctor García, 2 de octubre de 1968



La misma imagen de la portada —la anécdota de la noche del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco— se presenta en la página uno, en medio tono en blanco y negro, y en la portada en duotono en alto contraste.

Asociaciones

La sintaxis de estos coloremata dan fuerza y credibilidad a la portada, en donde la asimetría, la continuidad y el contrapunto acentúan el tema. La solución gráfica del contrapunto de la fotografía documental con la *U* y el poema del estudiante representan la inestabilidad producida por la situación de pérdida y desazón de miles de estudiantes.

Páginas interiores

En las páginas interiores sobresale un diseño sencillo, en dos columnas a manera de reportaje. En contraste con el denso texto, en el margen superior horizontal de las páginas aparecen recuadros con diferentes escenas del movimiento estudiantil, a manera de una secuencia gráfica. Imágenes con fotografías en medio tono, en blanco y negro, en algunas páginas; en otras, fragmentos de estas imágenes en alto contraste, instantes de una situación, a manera de tomas fotográficas, que captan y congelan lo sucedido en la Plaza de las Tres Culturas esa tarde y noche del 2 de octubre de 1968, hasta llegar a las últimas tres páginas en las que sólo hay manchas... la sangre de cientos de jóvenes.

Hojear el recuento de los sucesos ocurridos del lunes 22 de julio al 9 de octubre en las páginas de este ejemplar sigue estremeciendo después de más de treinta años.



La presente relación de los sucesos, ocurridos del lunes 22 de julio al 9 de octubre, pretende ofrecer un panorama, objetivo y sucinto, de hechos singulares y dramáticos. Como es frecuente en los conflictos políticos, abundan las opiniones subjetivas. Una visión de lo acontecido, sin adverbios atenuados, puede ser un medio saludable de conocimiento. No es otro nuestro propósito al resumir lo acaecido. Tratamos de evitar, además, los juicios sumarios. Podría adelantarse, sin embargo, una conclusión provisional: ante los hechos nadie puede declinar su propia responsabilidad, ni los jóvenes, ni los adultos, ni las autoridades, ni los simples espectadores de la vida pública. A todos nos comprende y nos

obliga, al menos, a meditar y a contribuir a una solución digna y democrática del conflicto.

Esta relación fue elaborada en el Departamento Técnico de la Dirección de Información de la Universidad, por Guadalupe Acevedo, Margarita Suárez, Jorge Ayala Blanco y Jorge González Teysier, con la orientación de Adolfo Chaón y la revisión del director de esta revista.

Por el retraso en la aparición de este número —explicable por los acontecimientos que se consignan— pedimos disculpas a nuestros lectores.

HOJAS DE CRÍTICA, correspondiente a septiembre, irá adjunta al número de octubre.

Julio

Lunes 22
Alumnos de la Vocacional 2 del IPN y de la Preparatoria "Isaac Ochoterena", incorporada a la UNAM, se enfrentan unos contra otros. El origen del conflicto es confuso; se habla de que los caucantes fueron pandillas que habitualmente se encuentran en la Ciudadela, precisamente las llamadas los "ciudadinos" y "los arafas". Los hechos ocurrieron en la Preparatoria "Isaac Ochoterena" cuyo plantel sufrió daños.

Martes 23
Alumnos de la Preparatoria 2 y 6 de la UNAM apedran, como represalia a los daños sufridos por la Preparatoria Ochoterena, la Vocacional 2. Intervienen alumnos de la Vocacional 5 en ayuda de sus compañeros.
Se presentan al lugar los granaderos y la 19 compañía de policía, al mando del capitán Manuel Robles. Los granaderos están regulados por las tropas "dispositivos a silencios" (Operativa Nika Mirles).

El director de la Vocacional 2, ingeniero Alberto Camberos López, declaró que desconocía los motivos de esa agresión de los preparatorianos, pero que bien podrían haberlo causado dos frentes de estudiantes "líderes" de las vocacionales 2 y 5 que se reúnen en el parque de la Ciudadela.

La directora de la "Isaac Ochoterena", secretaria Amanda Sánchez Soto, declaró que los hechos se originaron el viernes 19 cuando un grupo de la Vocacional 2 pasó insultando a los de su preparatoria. Agregó que no fueron sus alumnos los que injuriar

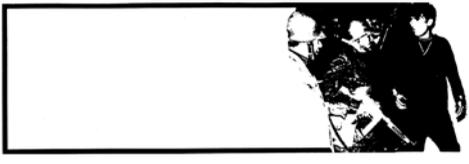
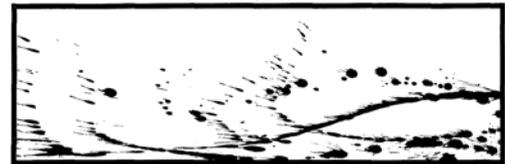
on la Vocacional 2, sino que grupos de preparatorianos de la 2 y 6 vistieron espontáneamente a ayudar a sus compañeros por la agresión que sufrieron el lunes 22.

En un reportaje de Elia Chávez G., publicado en *El Universal*, se afirma que (aunque) "el saqueo entre los alumnos de las Vocacionales 2 y 5 y de la Preparatoria Isaac Ochoterena, fue casual, en un principio, por viejas rencillas entre los estudiantes y por la agitación de las fuerzas del orden... posteriormente el conflicto se agravó con actos de provocación que realizaron los granaderos, quienes inclusive allanaron el edificio de la Vocacional 5... Los plébeos han sido capitalizados por dos pandillas de estudiantes folclor, "Los arafas" y "Los ciudadanos", verdaderos delincuentes que se dedican a asaltar a sus compañeros... Fueron esos desahuciados precisamente quienes el lunes atacaron a los estudiantes de las vocacionales a atacar a los de la Isaac Ochoterena... En presencia de los granaderos, los estudiantes se dirigieron a la Isaac Ochoterena para tirar piedras al edificio... Después de varias corrientes y de que los estudiantes volvieran en definitiva a sus escuelas, una sección de granaderos llegó hasta la Vocacional 5, en la que penetraron y golpearon a varios alumnos para salir corriendo y retirarse a lugar seguro... Este acto provocó el disgusto del comandante del batallón de granaderos, teniente coronel Alfonso Vela, quien ordenó una investigación a fin de castigar al comandante de la sección que efectuó el allanamiento de la Vocacional 5... Al ver que su ataque no era respaldado por los preparatorianos, optaron por volver a sus respectivas vocacionales y retirarse los granaderos, cuando los estudiantes ya estaban en sus plébeos

U3



Octubre



raciones para informar hasta qué punto y en dónde fueron falsadas esas declaraciones del ya depuesto líder.

Lunes 7

En una reunión efectuada en la torre de Ciencias, a la que asistieron algunos estudiantes de esa Facultad y algunos miembros del CNH, convocados a un plébeo, no hubo materia para tratar las amabilidades que tratarían lo relativo al regreso a clases o la continuación del paro. Lo mismo ocurrió en Zacatecas. En Ciencias se escucharon las declaraciones que hicieron a la prensa algunos miembros del Consejo —Prestil, Tirado, Escobedo, Nazar, Gordillo, Pizarro—, en el sentido de que existen grupos extraños que intentan aprovechar el movimiento para impedir la vida constitucional del país. Se habló de una reestructuración del Consejo y una depuración del mismo. Hubo repudios contra las declaraciones de Secretos Campos León y Nazar Segura. Prestil, por iniciativa personal, se ha re-visitado con entusiasmo de la Presidencia.

Se acordó evitar reacciones de masa estudiantil fuera de recintos escolares; pedir a la revista facilidades para sus reuniones; corregir luego número de legados de obreros y campesinos, "si estallado ya y cumplido con despetar la conciencia cívica".

Se presentaron dos nuevos detenidos por los disturbios del 2 de octubre ante la prensa capitalina, previa citación de sus declaraciones (aunque): José Andrade Ruiz, estudiante de Letras, admitió haber empleado una metralleta de riflags M-1 durante la balacera y afirmó que es posible que algunos estudiantes misieron ataques al misil y hicieron uso de esas armas. Gilberto Guayana Nubla, estudiante de Ciencias, admitió ser miembro del CNH, haber participado en el desarmamiento del Recreo Chávez y que nunca se propuso hacer una revolución. Ambos detenidos señalaron ante los reporteros que rindieron declaraciones sin presión alguna.

El licenciado Carlos A. Madrazo rechazó las imputaciones de que se hubiese sumado al movimiento estudiantil porque, aun cuando los problemas actuales son la represión directa de un serio desajuste social, sabe que la violencia no conduce a ninguna parte; más aún, que pretendiera fundar un partido político. También rechazaron cargos, considerándolos absurdos, el licenciado Angel Veraza, Leopoldo Zea, José Luis

Oceña, Jesús Silva Herzog y José Luis Cuevas, señalados por Elena Guarro como participantes del movimiento estudiantil. Se desistió a nuevo plébeo, citóse acaudada de secuestrar un cambio de pasaportes, y cuatro de interrumpir una transía con una familia molinero.

En la LXVII Sesión del CQJ, el Presidente Díaz Ordaz pidió a la juventud que continúe las investigaciones peticionando a los guatemaltecos terroristas, detenidos por el servicio secreto, confesaron haber dado muerte a un soldado mexicano.

El Procurador de la República, licenciado Julio Sánchez Vargas, informó que continúa las investigaciones peticionando a las personas responsables y procediendo a comparecer a aquellas que ameritan sanción penal. Respecto a las personas citadas por Campos León, dijo que serán citadas a declarar si en el curso de la investigación resultan datos relativos con los hechos que se investigan.

El ingeniero Manuel Padilla denunció una información que lo hacía aparecer como el primero en manifestar a los licenciados Romero, Madrazo y Brascó Maldonado.

Martes 8
Se hace saber por la Procuraduría que son total de 113 personas fueron consignadas a los Juzcos 1.º de Distrito y 1.º de Banco Postal en el D. F., mientras que en el Estado de Veracruz se dictaba formal prisión a otras 5 personas, todas en relación con el movimiento estudiantil: Secretos Amado Campos León, Gilberto Guayana Nubla, Ayaz Segura Garrido y otros estudiantes fueron consignados como presuntos responsables de los delitos de incitación a la rebelión, asociación delictiva, sedición, daños en propiedad ajena, ataques a las vías generales de comunicación, robo, después, acapio de armas, homicidio e lesiones contra agentes de la autoridad.

Se anuncia que en la Cámara de Diputados se han recibido 13 mociones favorables al artículo 153, provenientes de la CTM, de la Organización de Medios autónomos y del excoordinador Miguel Osorio Riancho.

El CNH informa que las plébeos con los representantes del Presidente de la República son informales y se desarrollan con respeto y cordialidad. Manifestó que el CNH agrupa a 77 estudiantes de escuelas que colaboran y luchan en igualdad de representación.

Descripción del diseño gráfico de 1970-1980

Rectores:	Pablo Gonzalez Casanova (1970-1972) Guillermo Soberón (1973-1977)
Directores:	Leopoldo Zea (1970-1972) Diego Valadés (1973-1977)) Hugo Gutiérrez Vega (1977) Arturo Azuela (1978-1979) (La dirección de la revista se independiza de la DGDC)
Editores:	Jorge Alberto Manrique Carlos Montemayor
Diseño gráfico:	Vicente Rojo/Bernardo Recamier

Portada

- El estilo gráfico de las portadas de la revista empieza a modificarse. Algunas soluciones son de estilo moderno y otras conservan una estructura clásica, con una cierta reducción de elementos gráficos para que el mensaje sea más directo y claro.
- La ilustración se presenta en selección de color y resulta ser el primer elemento que se percibe en la portada, después el nombre de la revista y por último los títulos del contenido.
- Los espacios vacíos son determinantes en la composición que es asimétrica y equilibrada, bien resuelta, y su expresión es fuerte, definida y atractiva.
- Se evidencia la influencia de los movimientos de la plástica mexicana e internacional de 1950 a 1970 en las imágenes utilizadas, y muestran la amplia variedad de lenguajes visuales.
- El diseño del logotipo y el concepto gráfico cambia cada año.

Páginas interiores

- Se incorpora el uso de espacios blancos en la composición, que enriquecen y contrastan el diseño.
- En algunos ejemplares se utilizan ilustraciones del mismo autor de la portada.
- Los lenguajes gráficos son diferentes: fotomontajes, grandes acercamientos, alto contraste.
- La impresión es a una tinta y en algunas páginas centrales hay separatas con otro color y textura de papel.
- Los ejemplares constan de 48 a 52 páginas. La dimensión de la revista es de 22.5 x 32 cm.

Análisis semiótico

Número 11, julio de 1970

Rector:	Pablo González Casanova
Director:	Leopoldo Zea
Editor:	Jorge Alberto Manrique
Diseño gráfico:	Vicente Rojo/Adolfo Falcón

Percepción inicial

Una portada equilibrada en donde el elemento que resalta inicialmente es la *U* del logotipo, una obra plástica de abstracción lírica en tonos cálidos y el bloque de los títulos centrados determinan este ejemplar monográfico.

Coloremas

El primer elemento que se destaca en esta portada, por su tamaño es la letra *U* del logotipo de la revista en rojo bermellón, su trazo es de dibujado; entra en el grupo de las tipografías experimentales. La letra es un rectángulo vertical con una separación central y aristas redondeadas que la tipifican y la hacen legible; abajo de ella se encuentra el nombre *Revista de / la Universidad / de México* en tres renglones centrados con un interlineado cerrado, en tipografía Univers de 30 puntos en negro. Este logotipo está delimitado por dos líneas horizontales color negro del ancho de la caja tipográfica.

El segundo contorno que se distingue es una pintura expresionista, abstracción lírica, de Luis López Loza. La pintura ocupa la mitad de la portada y, aunque la técnica utilizada es el óleo, la solución plástica de colores planos se puede relacionar más con el acrílico.

El tercer elemento visual son los títulos de los contenidos, centrados en la parte media superior. Se destaca en primer lugar el título del ejemplar: *Los Indios*, en mayúsculas, también en Univers, en 18 puntos en color azul, y los nombres de los historiadores que publican en este número, en 14 puntos, centrados.

La dirección vertical de la portada la determina la *U* y la posición de la pintura.

El segmento donde se encuentra el logotipo, delimitado por dos líneas negras, y el bloque de textos del contenido determinan el eje horizontal.

La dimensión de la *U*, de 3.5 cm y su ubicación en la parte superior la hace el elemento de mayor pregnancia en la página, por el contraste con el fondo blanco y el juego de espacios vacíos que da nitidez y resalta los contornos.

La proporción del óleo contrasta con el espacio blanco que ocupa 70% de la superficie de la portada.

Dos planos determinan esta portada: la imaginería, colocada sobre el plano básico y el soporte básico, la cartulina en blanco. Un análisis de la pintura permitiría detectar sus planos internos.

Sintaxis

La lectura de la portada se inicia en el logotipo y en el nombre de la revista, que por estar centrado y con un interletraje reducido, se aprecia como un bloque. Por referencia de color, el logotipo se vincula con la obra plástica. La pintura es una secuencia visual con variaciones tonales, dividida en tres segmentos verticales con formas orgánicas en donde predominan los colores cálidos.

Finalmente, la lectura continúa a los títulos del contenido del ejemplar.

Los tres grupos compositivos están trabajados como bloques que interactúan entre sí.

La composición es equilibrada, simétrica, moderna, con pocos elementos visuales.

Asociaciones

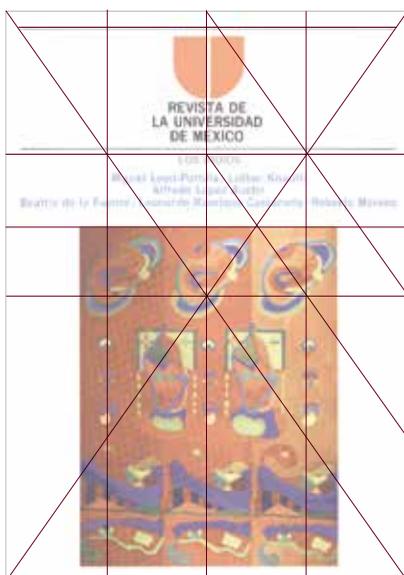
Utilizar una obra plástica de López Loza, de lirismo poético, de formas orgánicas y relacionarla con el tema monográfico del ejemplar LOS INDIOS, es un acierto del diseñador gráfico.



Portada: óleo de Luis López Loza



Página interior



1971



Portada: estampa popular de la China maoísta

Página interior con texto en dos columnas y fotografía ampliada con pantalla de grano fino y esquinas redondeadas. Como parte del título, el rostro de Mao en alto contraste recortado; amplios márgenes en la parte superior e inferior y el número de la página se resalta como elemento expresivo.



Portada: grabado sobre un dibujo de Humboldt

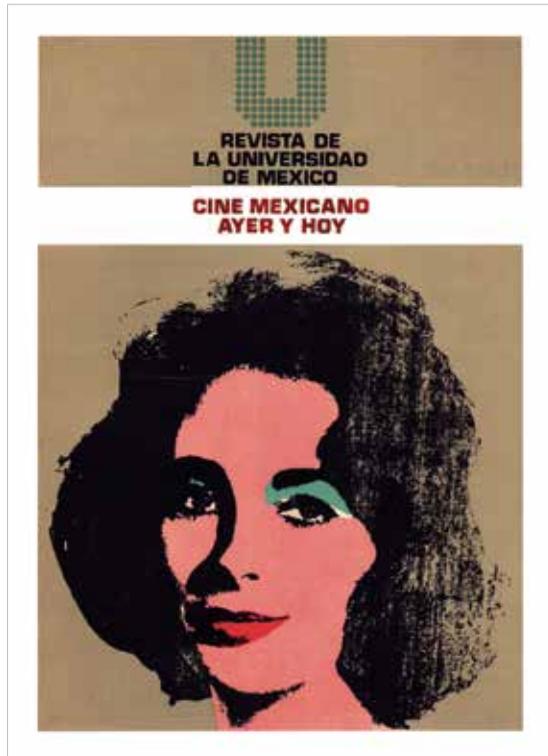


Páginas interiores

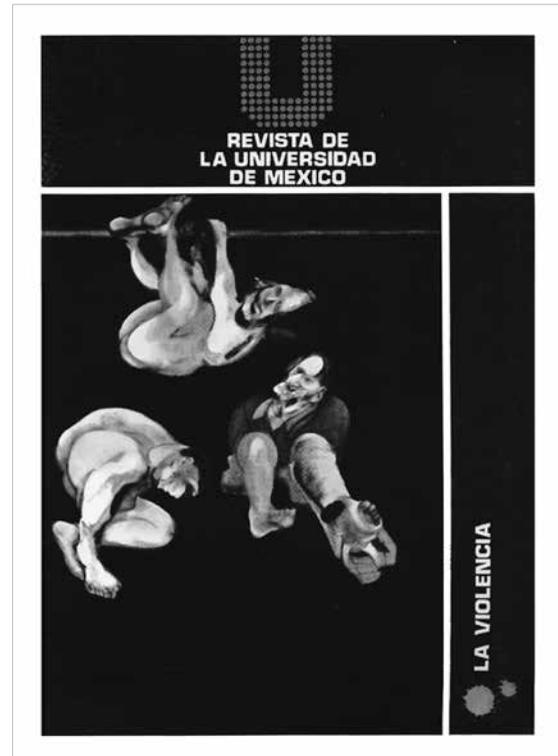
1972

La portada de este ejemplar está resuelta al estilo *pop art*, en alto contraste y con plastas de color.

Se empiezan a analizar temas de la cultura popular en este medio universitario de difusión.



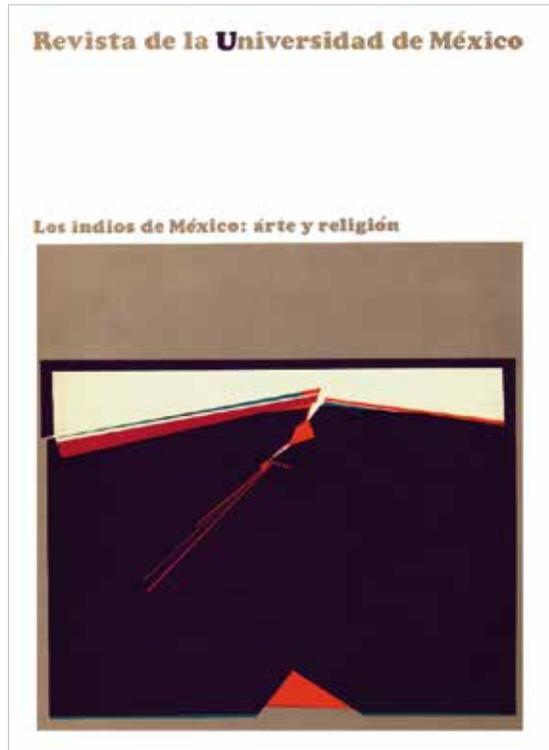
Portada: composición con imagen de Liz, Andy Warhol, 1963



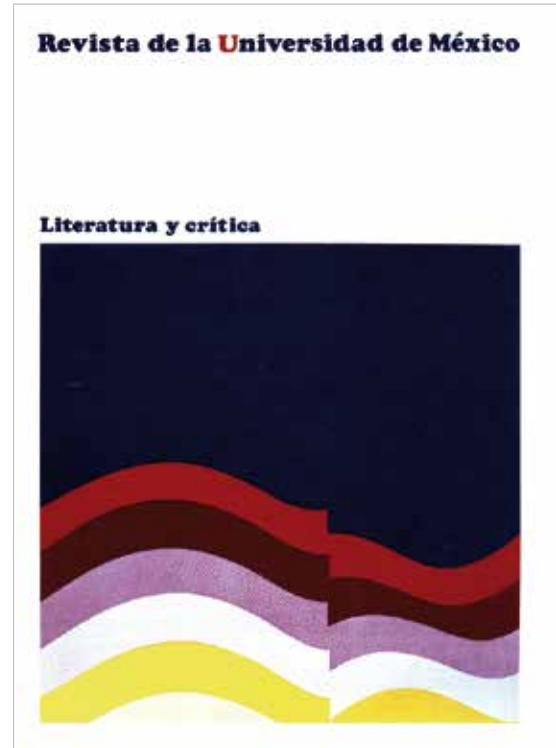
Portada: obras de Francis Bacon ilustran este número monográfico sobre la violencia

En este periodo, diferentes artistas mexicanos y latinoamericanos, que se expresaban con lenguajes plásticos como el geometrismo y minimalismo, diseñan las portadas de la revista que le dan reconocimiento visual y éstas se convierten en material coleccionable.

1972 - 1973



Portada: dibujo de Roberto Realh de León



Portada: dibujo de Abel Quezada

persuadido de que con estas disposiciones resolvía el problema económico del indio, al mismo tiempo que aseguraba su presencia frente a eventuales abusos de los colonos españoles.

La organización de los indígenas

Vienen ahora lo que se dispone en cuanto a los indígenas de origen europeo. Como había que darle oportunidad también de realizar labores productivos, ellos debían recibir sueldo o beneficio de los trabajos de tierra y labores, bajo condiciones bastante parecidas a las que se fijaron en relación a los indios californios. Según se estableció, todo español sueno que la indígena podía recibir una cuarta de tierra de una por docecienta varas, siempre que con ella no se perjudicara a los naturales, que debían tener en todo caso la preferencia.⁷ Los que contrajeran una cuarta semejante, recibían como prima dos cuerdas más de tierra, y si la hacían estar dos, cada uno recibía la sexta. A todos los indígenas se les entregaron también lotes en el pueblo para que edificaran sus casas.

Los dueños de tabaques y minas que se lucraron en favor de los colonos hispanos de acuerdo a las mismas rigurosas condiciones de propiedad que se instituyeron para los criollos americanos. Las propiedades serían para siempre inalienables, indivisibles y hereditarias. Ocho granos una parcela de terreno o sus lizas tabaques por cinco, vacíos, fuera, hiciera o en cualquier otra forma, los podría reconquistar, exceptando las autoridades de pasapalos a otro poblador que fiera más "un indiano". Además del aparcería, el contrato de arrendamiento, los españoles también distribuyeron de tierra con destino para sus propios ganados.

Los colonos hispanos poseían su propiedad toda clase de ganado mayor o menor, pero a ellos también se les impuso un límite y se estableció que no había de exceder de algunas cabezas el que tuviese de cada especie para que de ese modo, respetada el derecho respectivo, "se distribuyera entre toda la utilidad que produjera los ganados y no se estragase en pocas veces la sencillez propia de los pueblos".

Las condiciones para conservar sus derechos fueron entre los colonos más estrictas que entre los indígenas. Se hizo en cuenta que se les concedía una total exención de impuestos por tres años, contados a partir de la fecha de la donación, se les obligó, en el plazo de un año, a construir y habitar sus casas y a crear sus parcelas con árboles frutales o de sombra, debían también tener en su plaza tipo por lo menos veinte parcelas de terreno, una tumba de herreros, cinco vacas, o en su defecto otras tantas cabezas, dos yeguas con brillos propios, cinco gallinas y un gallo, obligándose además a poseer un arado, dos rejas para labrar la tierra, un buey, un machuelo y un caballo de montar.

Respecto de otros requisitos, tendrán derecho estos inmigrantes a



U21

cada familia tuviera en su casa seis gallinas, un gallo y dos pajarillos, por lo menos.

Se previno a los mineros que cuidasen de que los indios disfrutaran sus días de trabajo entre los labores de comunidad y los que realizaban en sus propias minas, siempre que estas dedicaran por lo menos la mitad del tiempo libre. Los negros no podían asociar con los hispanos a las familias de campo, sino que sus relaciones personales que aprendieran a ganar, a leer, a hacer o cualquier otro oficio propio de su sexo. En su principio la comunidad les suministrara a ellas raciones de maíz para el consumo familiar, hasta que sus mercados operativos a cultivar la tierra y obtener sus primeros frutos.

Los indios tenían derecho a dedicarse al comercio, podían llevar sus productos al mercado semanal de la población y venderlos, bajo la vigilancia del juez real, que cuidaría de que no se les explotara. Cuando en forma eventual se permitiera para los dueños de comunidad o para atender sus propias parcelas, se distribuirían cuerdillas para que trabajasen en las minas, a fin de que aprendieran esos trabajos y pudieran ganar de su propio sudor.

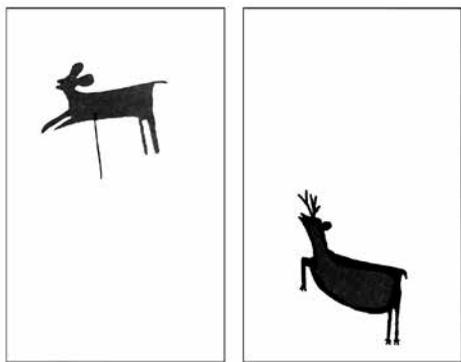
Además de lo que en tales casos se les permitiera los correspondientes permisos en dinero, se acordó con una remuneración que fuese fuerte las penas por el incumplimiento de lo establecido.

En las ciudades adonde y de los hispanos se esperaba una o

cho de los que parecían más hábiles y despiertos, para que recibieran en las mismas instrucciones sobre estos negocios y oficios útiles. Como estos o sus herederos serían destinados a aprender el oficio y aprovechamiento de la tierra, pero que luego les enseñaran a los demás.

En cuanto al modo de gobierno, los indios seguirían bajo la vigilancia espiritual del misionero y contaría con su ayuda y orientación; pero recibirían sus propios gobernadores. A diferencia de los españoles, los indígenas serían elegidos por el pueblo cada día primero del mes y en la que participaban todos los indios que tuviesen más de veinticuatro años. Además, se decía para evitar el inconveniente de que se presentaran en el poder los gobernadores durante en su cuerpo solamente un año y nada más podían ser reelegidos por una segunda. Sus facultades serían las mismas de los nuestros, pero con la diferencia de que no podían juzgar al juez real. Se previno que el indio que no conociera el castellano, podría ser electo por gobernador o tener otro cargo público en su comunidad.

Entre fuertes las penas por el incumplimiento de lo establecido en esta parte para la prevención del vicio por dar un sueldo correspondiente a la organización municipal. Don José que él firmase



Enero, número 5, monográfico: Baja California

JOSE DE LA COLINA CINE Y VIOLENCIA

Con frecuencia he hablado y se escribe de las nefastas vinculaciones del espectáculo cinematográfico con esa violencia que se abate sobre las ciudades y se instala en las relaciones sociales, internacionales, etcétera. Parexto me gustaría para señalar un índice moralista, pero el fin de la humanidad y... confundir las cosas, para antes habría que estudiar si el cine es el motor o el mero reflejo de esa violencia.

En general, esta producción contra el cine como causa de violencia (o de violencia) está mal planteada desde sus inicios, y en primer lugar porque no se hace la distinción entre estos dos temas: violencia del cine y violencia en el cine. Sobre ellos doy a continuación algunas anotaciones.

Violencia del cine

Como espectáculo y como arte, el cine implica unas ciertas formas de violencia que son. La más importante, a mi juicio, podría formularse así:

El espectador cinematográfico, al asistir a la proyección de un filme, más que ver algo, con todo lo que esto implica de poder impuesto a la mirada, está aceptando lo que otros (el cineasta) ha visto, es decir: está asumiendo o pasando una visión impuesta. Otro ha elegido que se debe ver, desde qué distancia, desde qué punto de vista. Esta visión impuesta es una forma de violencia en la que el arte del cine no podría escapar, obviamente. El mismo cuadro de pantalla significa ya una deformación impuesta respecto al universo visible.

Si esta forma de violencia no hubiera existido el estrellismo, y el estrellismo ha sido una enfermedad endémica (hasta ahora) del cine. Un vídeo de Creta Garbo o de Rodolfo Valentino impreso a lápiz en la impresión, y la memoria de los videntes públicos. Las masas eran violentadas por rostros que ocupaban dimensiones desconocidas, rostros de figuras que desplazaban o "aplastaban" los rostros tamaño natural.

Pero esta violencia tanto puede ser un mal como un bien del arte cinematográfico. Que se recuerden filmes como *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer o *Persona* de Bergman. La violencia implícita en la imposición de esas visiones fundadas en primer



U 15

Abril, número 8, monográfico: La violencia

Análisis semiótico

Número 1, septiembre de 1975

Rector: Guillermo Soberón
Director: Diego Valadés
Dirección de arte: Vicente Rojo/Bernardo Recamier

Percepción inicial

Una portada moderna que atrae por su composición vertical, un dibujo de efectos ópticos, la *U* del logotipo en medio de un cuadrado y la lista de contenidos en el lado derecho de la portada.

Coloremas y sintaxis

Sobre una cartulina blanca semimate se define un dibujo geométrico delimitado en un rectángulo vertical, con efectos ópticos logrados por la sucesión de líneas verticales de 5 mm en tres colores complementarios, que producen contrastes simultáneos y se agrupan de dos maneras: rojo y morado, aislados del verde, o el verde y el rojo dejando en el fondo el morado, lo que da como resultado un segundo plano y una vibración óptica. Esta ilusión de profundidad también está determinada por la cercanía de las líneas. El valor termal de color es cálido. El uso de colores planos, saturados, produce una textura visual limpia y simple. Este diseño ocupa ochenta por ciento de la portada.

La portada expresa movimiento y dinamismo, a través del impacto visual.

En la franja izquierda vertical están compuestos los signos gráficos textuales y de identidad de la revista: la letra *U* en tipografía Egiptyan 710 ubicada en la parte central de un cuadrado. Su fuerza visual se contrapone con las líneas verticales del diseño óptico. Los títulos de los autores y sus contenidos principales, trazados en la misma tipografía, tienen los colores de la ilustración.

El espacio vacío inferior realza la franja de contenidos y da fuerza visual al diseño. La portada es de estilo moderno, con los elementos gráficos claramente diferenciados a manera de bloques.

Análisis semiótico

Número 2, abril de 1979

Rector:	Guillermo Soberón
Director:	Arturo Azuela
Jefe Editorial:	Cristina Pacheco
Jefe de Redacción:	Guillermo Sheridan, Rafael Vargas
Diseño gráfico:	Vicente Rojo/Bernardo Recamier

Percepción inicial

La definición de los contornos, el uso del *collage*, las plastas de color y la tipografía hacen de esta portada un buen ejemplo de las expresiones gráficas de los años setenta.

Coloremas

El primer elemento que se distingue en esta portada es la fotografía de un hombre en una escala tres veces más grande que las otras figuras, en alto contraste, blanco y negro, con una pantalla de grano fino; la fotografía está recortada e integrada, a manera de *collage*, con otras figuras de un grabado; se trata de un hombre sentado con lentes oscuros en una posición reflexiva. Su tamaño y el alto contraste crean una expresividad de ficción.

En la parte superior se percibe un segundo elemento: el nombre de la revista en letras de color rosa. La tipografía es Times New Roman, negrita cursiva en bajas abarcando el ancho de la caja tipográfica. Dos plecas horizontales delimitan y realzan la nitidez visual del título.

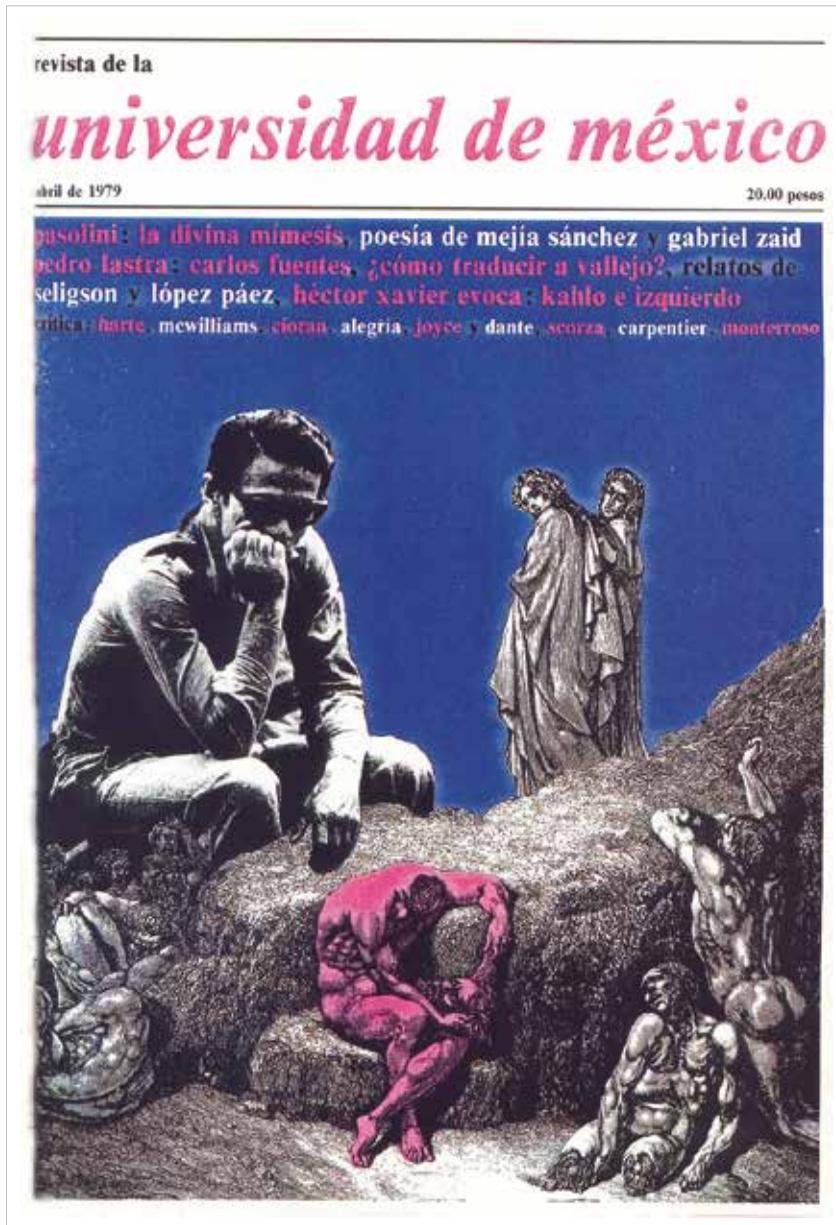
El tercer elemento visual jerarquizado es la plasta de color azul saturada, que da profundidad y expresividad a la composición.

La siguiente narración visual son las figuras del grabado. Se destaca la figura central inferior del grabado, un mutilado cubierto con una plasta de color rosa sobre el grabado, sentado en un escalón que es parte del piso de un escenario en donde se encuentran otras figuras en sufrimiento. El color rosa es complementario del azul. En la parte superior de la ladera dos figuras verticales, con túnicas y tocados, miran a los dolientes.

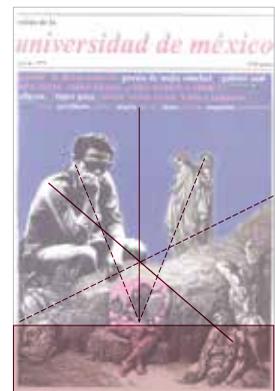
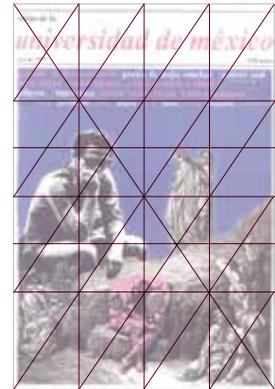
El contraste de las texturas define las diferentes técnicas de reproducción: la fotografía del hombre moderno tiene el grano ampliado y se pueden distinguir las texturas de su ropa, jeans y suéter pegado que deja ver cierta musculatura; la textura del grabado es delicada, pequeñas líneas onduladas en la tierra del foso, ladera y cabelleras de los hombres; un sombreado de rayas rectas inclinadas para crear el volumen en los cuerpos musculosos y rectas verticales para las túnicas. Estas texturas visuales del conjunto de figuras en blanco y negro contrastan fuertemente con el azul plano del fondo.

Los subtítulos del contenido de la revista están compuestos en cuatro renglones que se realzan al yuxtaponer el azul, rosa y el apenas perceptible negro, en tipografía Times New

1979



Portada: collage, grabado y fotografía



Roman, alineados a la izquierda, con un interlineado medio del ancho de la caja tipográfica, con un margen perimetral de 1.5 cm.

Sintaxis

La portada es equilibrada y compuesta sobre una retícula de rectángulos armónicos. La lectura de las figuras se inicia con la fotografía del hombre moderno, que es el contorno con mayor fuerza visual por su escala, manejo de la luz y posición en el plano gráfico, además de la verticalidad. La mano izquierda del hombre nos dirige a la parte central del grabado, a la figura con plasta rosa, y a las figuras del lado derecho que hacen señas de aflicción y coraje hacia los personajes que bajan la ladera.

La composición del *collage* es asimétrica. Las figuras se compensan visualmente por valor tonal y contraste: la fotografía del hombre moderno con los dolientes de la derecha; la dirección compositiva converge en el hombre de rosa. Su posición se repite en la figura del hombre moderno, creando una secuencia visual.

La audacia de la composición dentro del rectángulo evidencia los diferentes planos, los contornos nítidos y las texturas en blanco y negro que contrastan con el fondo plano azul para obtener una forma con claridad de expresión y fácil de interpretar. La forma cerrada da equilibrio y solidez a la página.

La parte superior con el logotipo de la revista y los títulos de los contenidos se integran como un bloque horizontal.

El valor estético de la obra está logrado con una creativa selección de las figuras, de las proporciones, texturas, colores y por la composición.

Asociaciones

Con tres tintas y el fondo blanco del papel, con ilustraciones de archivo se logra una portada imaginativa y fuerte. La iconicidad de las figuras es elevada; son imágenes que parten de la realidad y se transforman por medio del dibujo con la intención de ilustrar un texto literario, la *Divina Comedia*; la fotografía trabajada en alto contraste, reduce su realismo pero aumenta su expresión.

El grabado de los cuerpos mutilados y las figuras de Dante y Virgilio en su recorrido por el infierno son atribuibles a Gustavo Doré, grabador francés del siglo XIX y éstas, a su vez, se derivan de la interpretación realizada por Miguel Ángel para la obra. La fotografía de Pier Paolo Pasolini nos remite a la imagen de *El Pensador* de Rodin.

La escena de los dolientes en el infierno es una alegoría de la trágica muerte del escritor y cineasta italiano Pasolini, asesinado violentamente en 1975. La elección del tema simbólico se define, además de la presencia de Dante y Virgilio, con la literatura no sólo de la cultura italiana sino también de otras latitudes por los autores que se detallan en la franja de contenidos.

Descripción del diseño gráfico de 1981-1992

1981 - 1992

Rectores:	Octavio Serrano (1981-1985) Jorge Carpizo (1985-1989) José Sarukhán Kermez (1989-1996)
Directores:	Julieta Campos (1980-1985) Horacio Labastida (1985-1989) Fernando Curiel (1990-1992)
Edición:	Danubio Torres/Francisco Blanco/Gómez Robledo Fernando Curiel/Alberto Dallal
Diseño gráfico:	Bernardo Recamier

Portada

1980-1985

- En esta primera etapa, la portada de las revistas tienen una amplia variedad de soluciones gráficas a través recursos como fotografías documentales, *collage*, fotografías de estudio; el estilo gráfico es ecléctico y la expresión también es amplia desde académica, coloquial, barroca y conceptual.
- Se presentan los tres elementos básicos de las portadas de este periodo: la ilustración, el logotipo y como tercer elemento los contenidos y subtemas.
- La composición es simétrica y equilibrada.

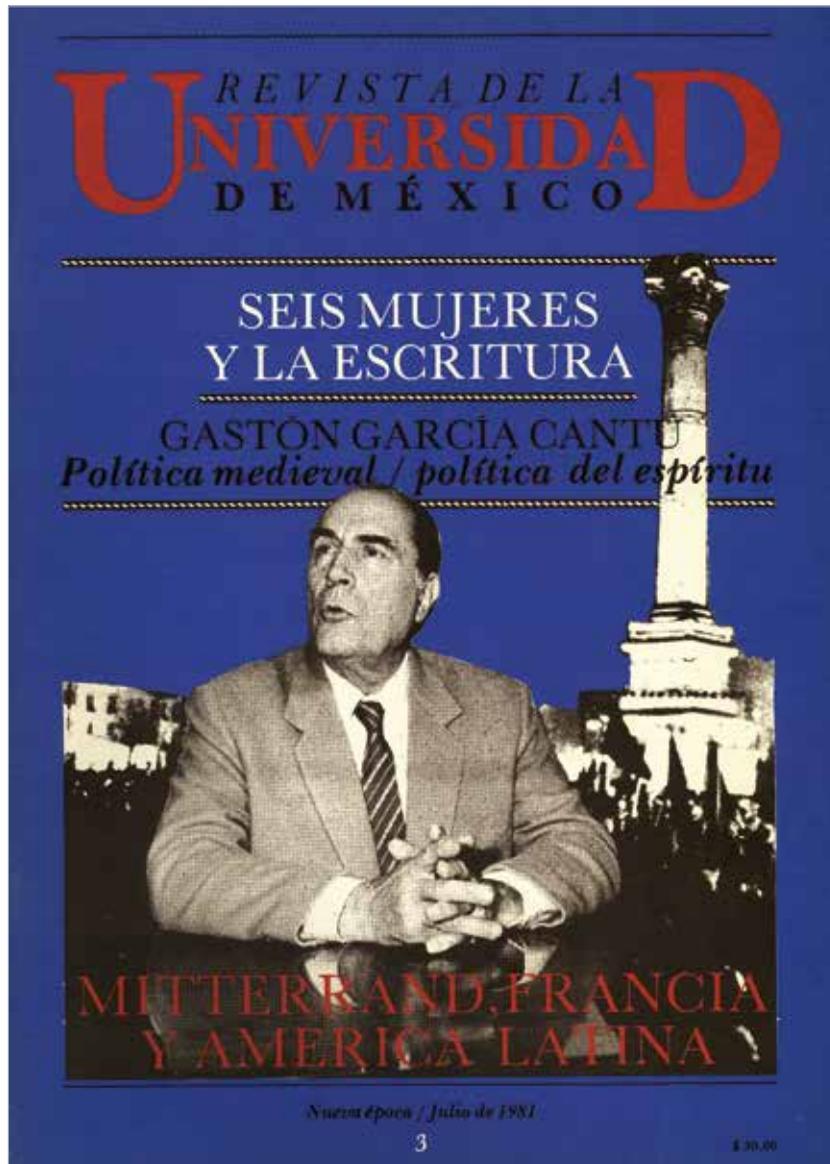
1986-1992

- A partir de esta etapa, la fotografía de estudio se convierte en el lenguaje gráfico de la portada con una expresión conceptual, fuerte, definida, atractiva y variada.

Páginas interiores

- Se continúa con el diseño de los últimos años de la década de los setenta; el uso de espacios blancos en la composición enriquecen y contrastan el diseño. Se utilizan fotografías con lenguajes gráficos diferentes: fotomontajes, grandes acercamientos, alto contraste. La impresión es a una tinta, el número de páginas es de 64; en algunos ejemplares se incluyen separatas de 16 páginas.
- La dimensión de la revista es de 22 x 30 centímetros.

1981



Portada: fotomontaje, Mitterrand y las luchas sociales

En este ejemplar, de julio de 1981 (nueva época, número 3), la revista muestra la amplitud del pensamiento universitario en artículos de historia, ciencias políticas y ecología.

Además da un espacio especial a seis mujeres de letras: Nélida Piñón, Julieta Campos, Lygia Fagundes Telles, Blanca Varela, Olga Orozco y Tamara Kamenszain.

En la portada sobresale la fotografía documental de una manifestación, tratada en alto contraste y manipulada para resaltar la multitud con banderas; se añade una textura a la imagen de Mitterrand, recurso visual frecuentemente utilizado en los años setenta.

Rector:	Octavio Rivero Serrano
Director:	Julieta Campos
Edición:	Danubio Torres
Diseño gráfico:	Bernardo Recamier

Percepción inicial

El primer acercamiento a la portada nos deja ver su apariencia documental. En la topología visual se definen cuatro segmentos horizontales compuestos por elementos gráficos que, en una primera lectura, son figuras de bailarines; en seguida las imágenes de un códice, después el logotipo de la revista, los títulos de los artículos y, finalmente, los demás signos gráficos, adornos y datos sobre la publicación.

Coloremás

Al delimitar la relación figura-fondo, primero se distingue la plasta de fondo azul, donde se definen los signos gráficos: recuadros, tipografías y plecas.

La plasta azul del fondo, que define la portada y que se extiende a la contraportada, enriquece y modifica las relaciones gestálticas y topológicas por su saturación; el color morado-rojizo (bugambilia) de los pañuelos que adornan a los bailarines, se relaciona con la palabra *Universidad* del logotipo que, al estar impresa sobre la superficie azul, produce un tercer color, el morado. Los valores tonales de los colores celeste y morado-rojizo son complementarios. El blanco del fondo del papel y el negro en los elementos tipográficos unifican los signos gráficos. La textura visual se define por las plastas de color en la superficie gráfica, en los pañuelos y en los signos textuales, en contraposición con las texturas de los dibujos de los bailarines en alto contraste y los medios tonos del códice.

Tres narraciones visuales principales están determinadas por los contornos. En la primera, el recuadro con bailarines cubanos está delimitado por la plasta negra que nos traslada a este escenario: un fondo negro en donde fotografías en blanco y negro, recortadas, cargadas a cada extremo, separadas con una plasta negra central, acentúa la secuencia del baile y contrasta con la expresión de los trajes blancos, adornados con pañuelos color bugambilia, en las mujeres como pañoletas en la cabeza y en los hombres amarrados a la cintura. La mujer que inicia el baile en la izquierda es la misma que lo termina en la derecha, lo que sugiere que hubo un desplazamiento de lugar al estar bailando. Al colocar las figuras sobre un fondo negro y que éstas rebasen el recuadro, le da movimiento y expresividad a la representación; además se definen tres planos de profundidad.

En las figuras recortadas puede apreciarse un cierto volumen, que se acentúa con el medio tono sobre el fondo negro; la colocación de los bailarines en los extremos se relaciona con la

simetría de la página. Encima del recuadro se afirma que son cubanos y nos remite al tema “El son cubano” del escritor Guillermo Cabrera Infante.

La segunda narración visual de la portada está formada por dos recuadros con ilustraciones del *Códice Florentino* en blanco y negro, en medio tono con fondo blanco. Este color blanco tiene una pantalla que lo hace ligeramente grisáceo. Las figuras, en contraposición a las de los cubanos, son rígidas. Los indígenas aparecen de perfil; los contornos de sus cuerpos son definidos con líneas gruesas, lo mismo los detalles en sus túnicas, asiento y objetos que presentan al cacique. Estos objetos están dibujados de frente. Ambos recuadros describen los tributos que reciben los *pipiltin*, los de linaje, por parte de sus súbditos. Se destaca la verticalidad y la economía en los trazos de estas figuras. A partir de estas dos imágenes del códice, el historiador Miguel León-Portilla hace un intento por narrar, de acuerdo con las fuentes del saber prehispánico, el “rostro y corazón” de los mexicas o aztecas, para conocer la expresión de los rasgos más relevantes de la identidad de este grupo social del México antiguo.

Sobre los recuadros está colocado el nombre del autor y el del ensayo, “El rostro de México”, que se presenta en diez páginas centrales de la revista.

El tercer elemento visual es el nombre de la *Revista Universidad de México*, que se presenta como una unidad, como un logotipo ubicado en la parte superior de la revista, centrado y con interletraje amplio. Éste tiene gran cohesión por la composición en tres líneas. Al estar centrado y ser el texto de mayor dimensión, crea un equilibrio de simetría en la página. La tipografía Baskerville del logotipo es de transición entre el estilo antiguo y los tipos modernos. El contraste que hay entre los rasgos gruesos y delgados de la tipografía es notorio, los patines son fuertes y el acento es vertical. La Baskerville es una tipografía neoclásica, bien proporcionada, placenteramente legible. Éste es el logotipo que se utilizó de 1981 a 1985, cuando Julieta Campos estuvo a cargo de la dirección de la revista.

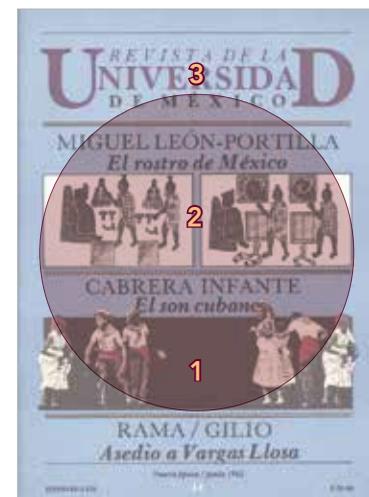
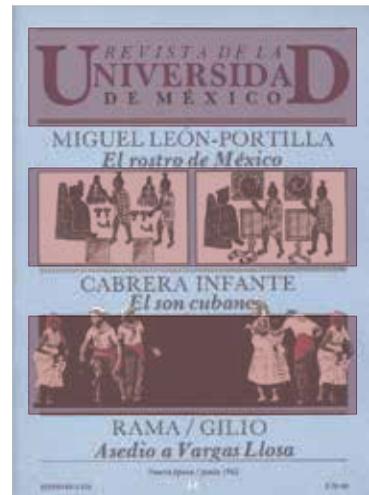
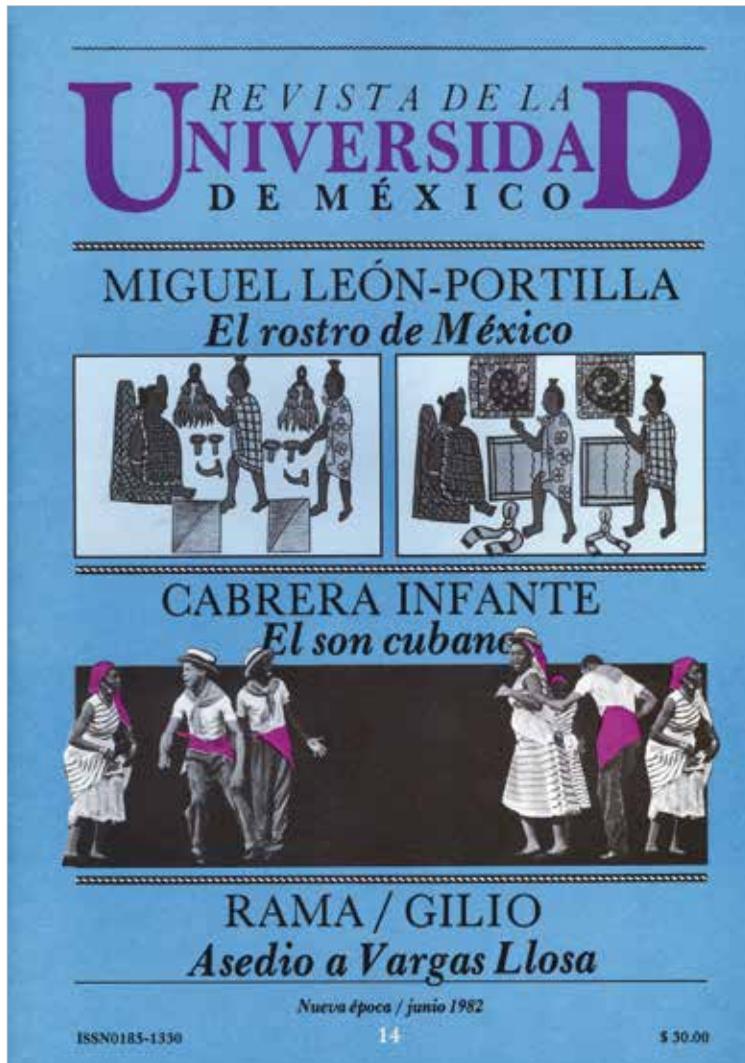
El ejemplar aparece con el subtítulo *Nueva época* con referencia a su enfoque. En la portada se destacan otros elementos gráficos que tienen una función de apoyo e información: los adornos, plectras, a manera de cordón que dividen la página en cuatro partes; el título de la entrevista a Vargas Llosa y en la parte inferior, datos sobre la publicación, precio y número de registro de la edición, elementos tipográficos que dan estructura a la portada.

El contraste por color, el blanco y negro de los recuadros, dramatiza e intensifica la expresión de la portada. Las imágenes de los cubanos, en alto contraste y recortadas, sugieren movimiento y espontaneidad; en cambio, las figuras de los mexicas representan una escena en tonos de grises, su trazo es vertical y la expresión formal.

Nada es ambiguo en la composición de la portada. La definición de la estructura es equilibrada, la dirección es horizontal y divide el espacio en rectángulos armónicos. La dimensión de los segmentos horizontales es semejante, razón por la que la estructura de la página se percibe regular y equilibrada. Los signos gráficos delimitan la caja tipográfica y transmiten una información clara y directa.

La tipografía Baskerville, en sus diferentes tamaños e impresa en negro, también crea unidad en la página al relacionar el nombre de la revista con los títulos de los diferentes artículos; los elementos tipográficos están centrados y jerarquizados en función de la importancia que se quiere dar a los contenidos.

1982



Portada: composición con imágenes de archivo

Sintaxis

En este estudio se empieza el recorrido visual con las figuras en movimiento, los bailarines cubanos que se relacionan por color al nombre de la revista, pasando por las figuras de los mexicas, y nos regresa nuevamente a la primera narración visual. Para otros lectores, el primer impacto visual se inicia en los dos recuadros del códice, ya que ambos segmentos tienen casi el mismo peso y tamaño visual, uno con fondo negro y el otro en blanco. La composición de la portada crea un ritmo con el título, imagen y el texto que producen homogeneidad y fuerza en el campo visual.

La plasta azul de la portada continúa en la cuarta de forros, la contraportada. En la parte inferior de ésta y centrado aparece el nombre de la revista con la palabra *Universidad* en blanco. Sobre este logotipo está colocado el escudo de la Universidad circunscrito en un círculo, solución gráfica que se utiliza durante la dirección de Julieta Campos. Ejemplares de otras etapas utilizan el escudo de la UNAM en la página de créditos a partir de 1986.

Asociaciones

La interrelación entre las dos narraciones de las figuras en el códice y los bailarines nos remite a signos icónicos. Tanto los cubanos como los mexicas exhiben características de su cultura, en expresiones de actividades que muestran su manera de hacer las cosas, que representan su identidad. Los títulos de los contenidos nos ubican en relatos, ensayos históricos y epístolas literarias.

En esta página interior, se muestra como solución gráfica una pleca que viene de la página derecha. Este tipo de recurso visual es utilizado como elemento lúdico.



Página interior



Contraportada

Análisis semiótico

Nueva época, número 45, enero de 1985

Rector: Octavio Rivero Serrano
Director: Julieta Campos
Editor: Danubio Torres
Diseño gráfico: Bernardo Recamier

Percepción inicial

Un marco que ocupa toda la portada, resalta el rostro de un hombre. La parte superior del marco es el logotipo de la revista delimitado por plecas onduladas. En la parte inferior del marco aparecen otros datos textuales.

Coloremas

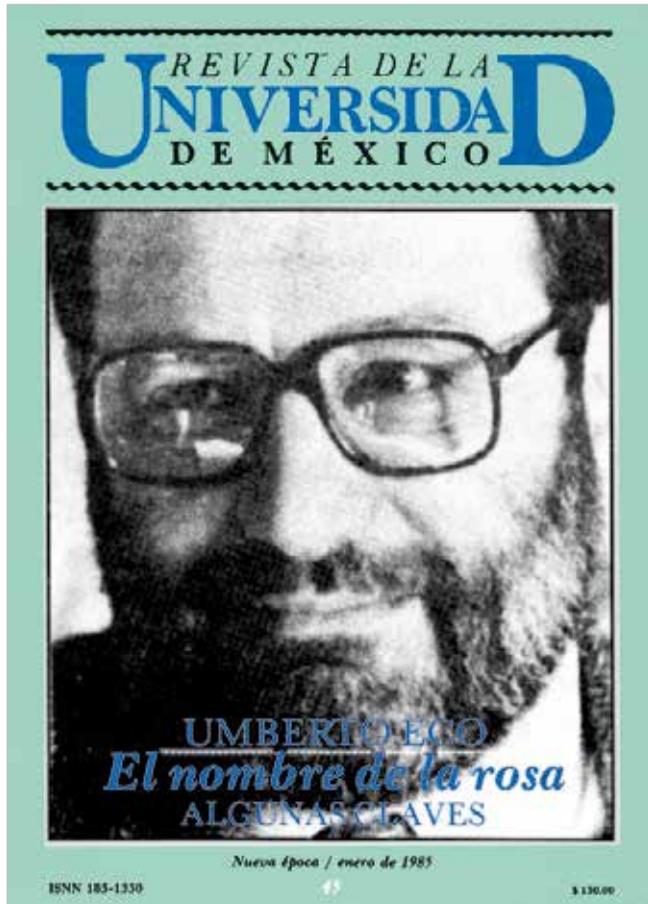
La primera narración visual es un gran acercamiento de la cara de Umberto Eco y permite ver la pantalla de la ampliación fotográfica, obtenida de una previa impresión en blanco y negro. Esta imagen ocupa 80% de la portada. La expresión del rostro es afable, los anteojos de pasta y la barba cuidada nos hacen pensar en el prototipo de un intelectual de los años setenta, de edad madura.

El retrato está delimitado por un filo negro de 2 mm que lo separa de la plasta verde turquesa rebasada, creando un contorno cerrado del resto de la superficie gráfica. Este color saturado contrasta fuertemente con la textura punteada en blanco y negro de la fotografía y revaloriza los dos elementos. Sobre la barba de Eco está ubicado su nombre y el contenido principal del ejemplar: *El nombre de la rosa* y como subtítulo “Algunas claves”, en tipografía Bodoni cursiva en negritas y en normal; con una cromaticidad semejante al texto se amalgaма con la imagen principal.

El segundo elemento o narración visual es el logotipo de la revista resuelto en tres renglones en tipografía Baskerville, en color azul claro, y enmarcado con plecas festivas en negro; su descripción es igual a la del ejemplar de 1982. Las tonalidades del verde turquesa y el azul claro tienen un alto porcentaje de blanco, que engama ambos colores y los matiza creando una armonía.

El logotipo de la revista *Universidad de México* en dos colores, azul para Universidad y el resto del texto en negro se vincula con el marco interior de la fotografía y los puntos negros de la imagen.

La dirección de la composición es vertical; la fuerza visual la da el contraste de las texturas y la gran dimensión del rostro. La dimensión del logotipo coincide con el ancho de la fotografía.



Portada: acercamiento fotográfico al semiólogo italiano



La página interior con texto a dos columnas, aparentemente equilibrado, hace contrapunto con la fotografía en la esquina inferior derecha, en alto contraste, que se destaca porque las imágenes recortadas rebasan su marco y crean una fuerte expresividad.

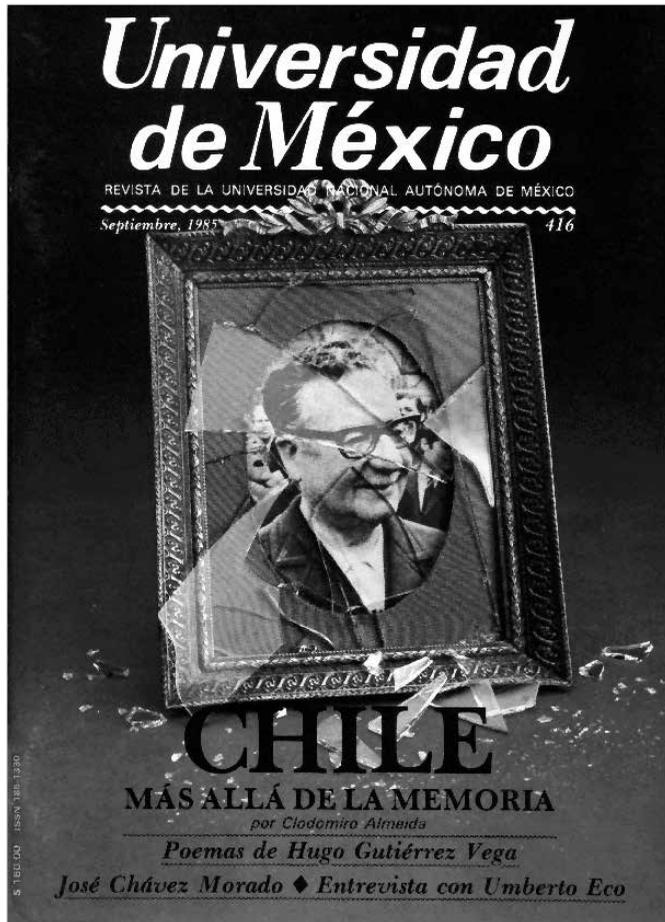
Sintaxis

Se inicia el recorrido visual en los ojos, con lentes, con una ligera dirección hacia la izquierda; los trazos en negro se destacan y dirigen visualmente hacia el azul claro de la palabra Universidad en el logotipo. A su vez, el color azul centra la mirada nuevamente en las barbas del autor para conocer el contenido del ejemplar. Una composición en espiral, delimitada por una plasta tersa de color turquesa. En la parte inferior de la portada aparecen los datos de la edición, con la misma tipografía Baskerville, alineados con la imagen fotográfica en 12 puntos. La portada es equilibrada y simétrica.

Asociaciones

A principios de los años ochenta, el filósofo italiano dio una conferencia en la UNAM y habló lentamente en italiano para que todos entendieran. El gran acercamiento de la portada se relaciona con la manera que el público lo pudo ver, de cerca. El hecho de que la fotografía sea una reproducción de una impresión previa avala su reconocimiento en los medios impresos, y el gran acercamiento se relaciona con lo grande que se había convertido después de haber publicado en 1980 su primera novela, *El nombre de la rosa*.

El marco, con el título de la revista de la UNAM en la parte superior, avala la presencia del estudioso de la semiótica y refuerza el apoyo, “en grande”, al especialista en comunicación de masas.

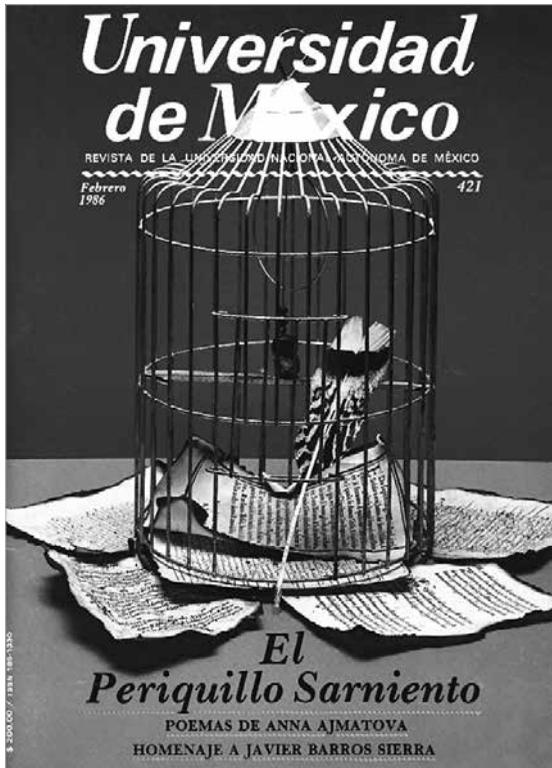


Portada: fotomontaje de Aguinaco

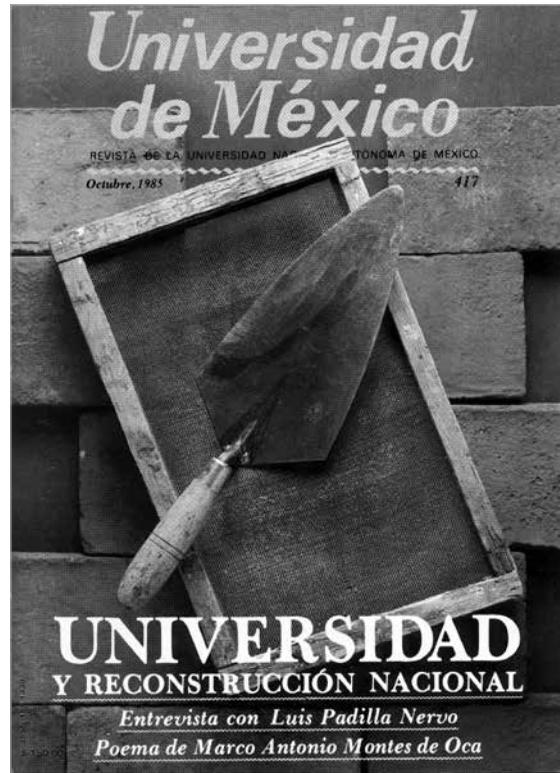
La contraportada está delimitada por un grueso marco con diseño simétrico, en dos columnas. Solución poco utilizada en la revista. Una elocuente portada después de 12 años de la muerte de Allende.



1985 - 1986

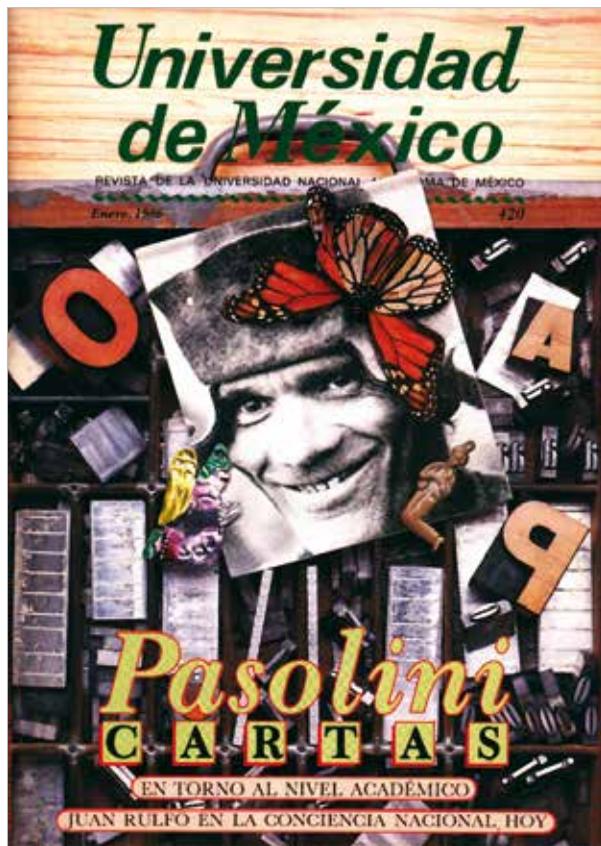


Composición fotográfica de Aguinaco



Memorable número sobre el apoyo de la sociedad civil



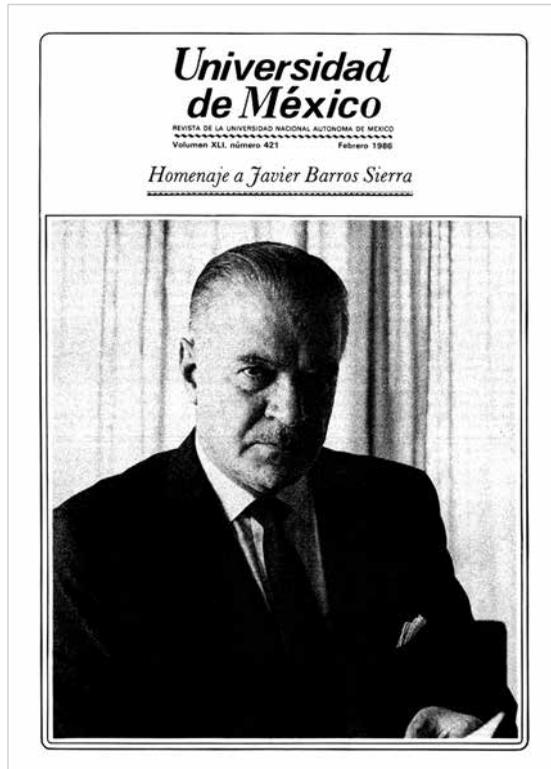


Portada: fotomontaje de Aguinaco

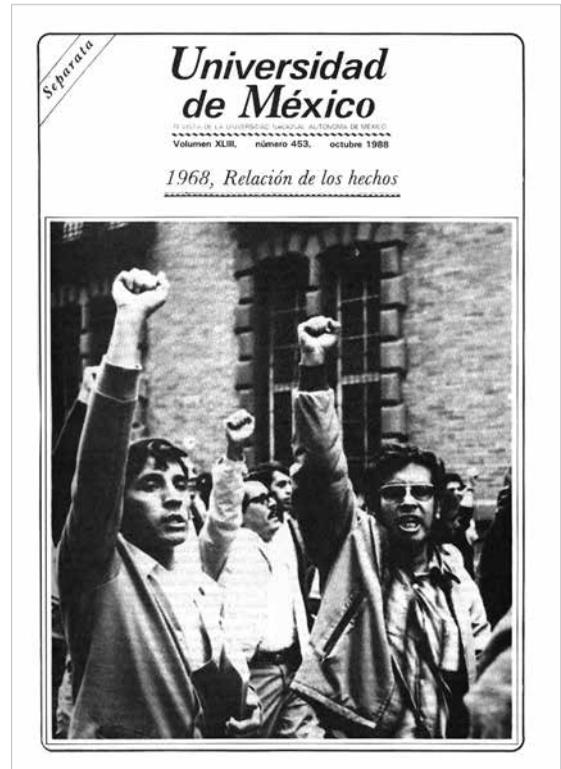
La página del índice es ya, en este periodo de publicación, una referencia necesaria para los lectores de la revista. Un collage de símbolos de imprenta nos introduce a las cartas de Pasolini. Un homenaje barroco al destacado director de cine.

Universidad de México	
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO	
Volumen XIII, número 420, marzo 1986	
INDICE	
<p>2 La columna del director</p> <p>Pier Paolo Pasolini: Historia de una correspondencia Por Silvana Masini</p> <p>6 Pier Paolo Pasolini Cartas a Silvana Por Carlos Bosch García</p> <p>12 México y su soberanía Por Luis Villoro</p> <p>19 Entrevista con Luis Villoro Por Manuel Aguilar, Carlos Álvarez y Griselda Gutiérrez</p> <p>24 Juan Rulfo en la conciencia nacional hoy</p> <p>26 Juan Rulfo y dos J. R. Por Enrique Anderson — Imbert</p> <p>29 Tercera aproximación: lo mural Por Leonardo de Janda</p> <p>1 Apartado documental: En torno al nivel académico</p>	<p>33 El humorismo en la literatura mexicana Por Juan Coronado</p> <p>37 Quehacer Universitario Lo irremplazable: reflexiones sobre nuestro acervo artístico Por José Guadalupe Yimora</p> <p>40 Medicina deportiva Por Rita Abreu</p> <p>49 Secretos Públicos: Francisco Giral. Escenario Crítico México Comentarios musicales en 1984 Por Juan Arturo Brizman</p> <p>45 Cine La rosa púrpura del Cairo Por Leonardo García Tasso</p> <p>47 Teatro Grande y pequeño Por Mario Muro</p> <p>48 Danza Danza contemporánea Por Patricia Cardona</p> <p>50 Libros Joyas bibliográficas Por Alejandro de Arce y de Arce</p> <p>51 Estado, legitimación y crisis Por Patricia Cárdenas</p> <p>52 Recuerdo de la muerte Por Miguel Ángel Flores</p> <p>53 La enfermedad y el hombre Por César Lombrana</p> <p>55 1492: vida y tiempos de Juan Cabrerón de Castilla Por Gilda Waldman</p> <p>55 Lenguaje y privacidad Por Guillermo Menéndez López</p> <p>57 Discos Las obras andaluzas de Manuel de Falla Por Fabian Madrid</p>

1986



Separata de 1986



Separata de 1988

1986



Fotografía: Movimiento estudiantil del 68 en Ciudad Universitaria

A partir de 1986, es común encontrar separatas en la revista. Este número contiene un homenaje a Javier Barros Sierra.

Las separatas, ubicadas en las páginas centrales de diferentes ejemplares de la revista, tienen un diseño sobrio con imágenes en blanco y negro, a manera de reportaje periodístico.

Análisis semiótico

Número 441, octubre de 1985

Rector:	Jorge Carpizo
Director:	Horacio Labastida
Edición:	Cristina Pacheco
Redacción:	Francisco Blanco
Diseño gráfico:	Bernardo Recamier

Percepción inicial

Una portada festiva en la que el primer elemento expresivo que resalta es una composición espontánea, formada por diferentes elementos, sobre un fondo amarillo iluminado artificialmente; la composición ocupa el eje vertical central de la portada.

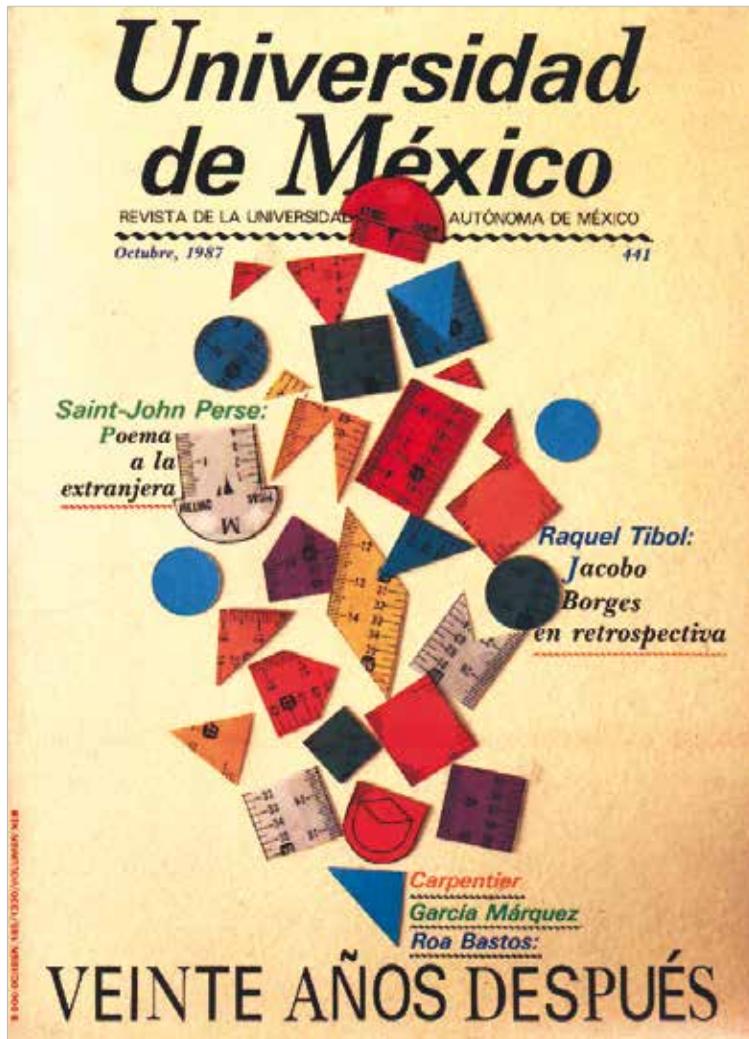
Coloremas

La primera narración visual está formada por la composición fotográfica de fragmentos de un tipómetro y formas geométricas del mismo tamaño: cuadrados, círculos y triángulos. Los colores de estos signos, utilizados como elementos de atracción son el rojo, azul, amarillo medio y café oscuro, casi negro. El conjunto de estos elementos, aunque no tienen un contorno manifiesto, sugiere la forma de un rombo. Por contraste con el fondo amarillo, las formas crean un primer plano visual. La textura plana de las formas geométricas y la textura visual en el tipómetro contrasta con el fondo iluminado en la parte central y que sube de tonalidad hasta llegar a un amarillo medio en el extremo inferior derecho.

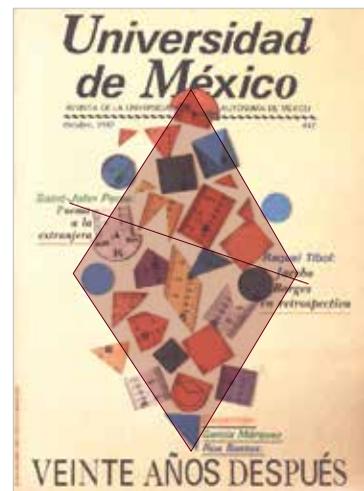
El segundo elemento visual que atrae en esta portada es el logotipo de la Universidad en color café oscuro; ocupa 20% de la portada. El hecho de que la ilustración oculte la letra *e* de la palabra México y parta el subtítulo de la revista, no afecta la lectura del logotipo. Debajo de estos textos, una pleca festiva con la fecha y el número del ejemplar definen el límite de la cabeza de la revista. La tipografía del logotipo es mixta, una mezcla de Bodoni para las letras iniciales y finales, y Futura en el resto de las palabras, todas en cursivas.

Al estar centrado proporciona una guía para la composición que, por lo general, es equilibrada y en este caso simétrica. El logotipo y los títulos en café determinan el segundo plano en esta portada.

El siguiente elemento que se destaca es el título del contenido principal de la revista: “Veinte años después” en una combinación tipográfica de letras clásicas con modernas en altas. Encima de ésta aparecen los nombres de los autores que se tratan en el interior de la revista: Carpentier, García Márquez y Roa Bastos, literatos latinoamericanos; sus nombres también están subrayados con la pleca ondulada en café oscuro y trazados con los colores que se utilizan en la composición de figuras, a los que se añade el color verde. Los subtítulos de otros artículos de la revista equilibran la composición de izquierda a derecha. La textura visual es definida



Portada: fotomontaje de Aguinaco



por la excelente fotografía, que casi nos permite juntar los pedazos del tipómetro esparcidos en el centro de la portada. La luminosidad del fondo amarillo acentúa los contornos de los fragmentos de la composición dispuestos en el plano gráfico.

La dirección de la portada se define inicialmente por el eje vertical del conjunto de fragmentos. El eje horizontal se precisa con el logotipo y el título principal en la base de la portada. Las aristas del rombo imaginario marcan una dirección ligeramente inclinada hacia los subtítulos del ejemplar. La dimensión de la figura principal acerca los fragmentos del tipómetro a su escala real.

Sintaxis

La lectura de la composición se inicia en el conjunto central, sigue al logotipo de la revista y éste nos lleva, por color y por su posición en el plano, a la base de la portada donde está expuesto el título principal del ejemplar. Arriba del título, los nombres de los tres portentos de la literatura latinoamericana están colocados junto a un triángulo azul cuya dirección nos lleva a los subtítulos del lado medio superior izquierdo y éstos, por compensación formal, a los del medio inferior derecho. La cercanía entre sí de los elementos fragmentados de la figura principal conserva el carácter unitario de ésta. La composición es equilibrada, simétrica y dinámica.

Asociación

Después de conocer el título principal de este ejemplar, Veinte años después, las formas recortadas nos remiten al confeti que se utiliza para festejar. Estos fragmentos del tipómetro nos refieren a la hechura de textos impresos; las formas regulares del triángulo, cuadrado y círculo a elementos puros, de algo bien logrado. Por forma y color hay una similitud con los signos gráficos utilizados por los diseñadores de la Bauhaus que preferían las formas puras y los colores primarios, más el negro y blanco. La evocación de este ejemplar es un festejo por los 20 años de editar las obras de estos destacados escritores latinoamericanos.

Are you interested in Mexican and Latin American issues?

Read about them from Mexican points of view

Mexico's only news magazine in English. Appearing quarterly.

Revista trimestral de la Universidad Nacional Autónoma de México

Dirigir toda publicidad o suscripciones a Filosofía y Letras No. 88, Col. Copilco-Universidad, C.P. 04360 México, D.F. o llame al Tel. (905) 658-5853. (905) 658-7279

voices of MEXICO

News, Commentary and Op-Eds on Current Events in Mexico and Latin America

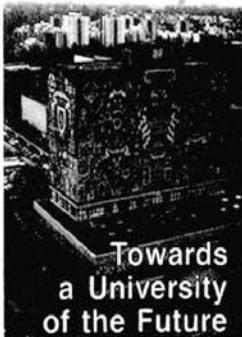
Approchement Between Mexico and Guatemala

Brazil Challenges the International Banking System

Special Report: The Amazon in the Caribbean in Cance

Music and Verse from Mexican Migrant Workers

New Hope for Victims of Parkinson's Disease



TOWARDS
a University
of the Future

2014 Plaza 1987
Number 1, 40 pp.

**MEXICO
indígena**

Revista bimestral del Instituto Nacional Indigenista que contribuye a un mejor conocimiento de la realidad de los pueblos indios de México.

- Análisis y ensayos
- Entrevistas
- Testimonios indígenas
- Reportajes
- Reseñas
- Notas informativas

Informes y suscripciones: Revista *México Indígena* Instituto Nacional Indigenista, Av. Revolución 1227-46, piso, Col. Alpes, 01010 México, D.F. Teléfonos: 680-18-88 y 651-81-95.

**MEXICO
indígena**

Tarifas de suscripción anual
(seis números)

México	\$ 5,000.00*
Centro, Caribe y Sudamérica	30.00 U.S. dls.**
E.U.A. y Canadá	35.00 U.S. dls.**
Europa, Asia, Africa y Oceanía	45.00 U.S. dls.**

Nombre _____
Dirección _____
Colonia _____ Ciudad _____
Estado _____ País _____
Código postal _____ Teléfono _____

Las formas de pago deberán suscribirse a favor del INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA

* Cheque Giro postal núm. _____
** Orden de pago internacional núm. _____

Tarfas válidas hasta diciembre de 1987.

La propaganda simple, directa, es una solución recurrente en la revista.

Descripción del diseño gráfico 1989-1993

Rector:	José Sarukhán Kermez (1989-1996)
Director:	Fernando Curiel (1989-1992) Alberto Dallal (1993-2000)
Edición:	Humanidades: León Olivé Ciencias: Miguel José Yacamán
Diseño gráfico:	Bernardo Recamier (1993)

Portada

- La portada es moderna con imágenes rebasadas en selección de color de la obra plástica de un artista reconocido.
- Hay una reducción de elementos gráficos que están claramente jerarquizados: ilustraciones, nombre de la revista y texto.
- Las obras en algunos casos funcionan sólo como fondos y, en otras, se integran por contraste o por armonía a la composición total de la página. Por lo general, la expresión de esta etapa es fuerte, definida y distinguida.

Páginas interiores

- Las páginas interiores siguen un estilo gráfico tradicional, clásico, bien estructurado, equilibrado, de hechura detallada.
- En las páginas iniciales se utilizan márgenes amplios y contrastes gráficos del estilo moderno. El resto de las páginas están diseñadas con márgenes reducidos en una y dos columnas y con imágenes en alto contraste y de línea.
- La composición es simétrica, equilibrada.
- En las páginas centrales, de ocho a 12 por lo general, se incluye un artículo sobre la obra plástica presentada en la portada en selección de color.
- El número de páginas es de 68 y las dimensiones de los ejemplares son 22 x 30.5 cm.

Análisis semiótico

Número 484, mayo de 1991

Rector:	Jorge Carpizo
Director:	Fernando Curiel
Editores:	Humanidades: León Olivé Ciencias: Miguel José Yacamán
Diseño gráfico:	Bernardo Recamier

Percepción inicial

En el plano gráfico, el primer elemento que se percibe es una composición fotográfica, de estudio, en cuatricromía rebasada, compuesta por la imagen de un cinescopio y bulbos, el logotipo de la Universidad y signos tipográficos alrededor de las figuras.

Coloremás

La narración visual de la portada se define con la imagen de un cinescopio, amarrado con un mecate de manera improvisada, desconectado y con los bulbos afuera. La disposición sobre el plano está ligeramente inclinada de derecha a izquierda; la de los bulbos presenta diferentes inclinaciones y direcciones y definen un primer plano junto con la sombra del cinescopio.

Esta composición es una fotografía de estudio que incluye un fondo, un ciclorama, en donde el color se desvanece de sepia oscuro a claro en la parte inferior. El realismo es la característica de esta imagen, en donde resaltan las texturas visuales de los objetos fotografiados. La tersura visual de la plasta de fondo contrasta con el detallismo de los objetos en el centro de la composición.

El segundo elemento que se distingue, por su tamaño y color amarillo claro, es el nombre de la revista por estar colocado sobre un fondo oscuro. La tipografía también es una combinación de Bodoni y Futura en las mayúsculas cursivas, precisando un logotipo con fuerza y dinamismo. Una pleca a manera de orlas da frescura y delimita el logotipo en su base; en la parte superior se añade un recuadro en rojo indicando el número de la edición, un adorno lúdico rebasado que se continúa visualmente debajo de la orla; éste tiene una relación formal con las fechas de almanaques.

En la parte inferior de la portada está trazado con el nombre el artículo principal de la revista, el tema: La comunicación en México, en tipografías mixtas, en altas en negro, con una línea de orlas como remate en rojo. Tres elementos definen el eje central de la página, la fecha de edición, el número del ejemplar y la letra *L* del título principal.

La portada se divide en tres segmentos que definen la dirección horizontal en la portada; el logotipo que ocupa 30% de la portada, la figura principal incluyendo los bulbos que ocupa 50% y 20% para el título inferior. La dimensión de los bulbos sugiere su importancia para que la televisión funcione.

Sintaxis

La lectura de esta sólida página se inicia con la figura central y, por color, se integra al título principal del ejemplar colocado en la parte inferior central de la página. Por contraste visual se destaca el logotipo y, finalmente, los títulos de los artículos alrededor de este aparato o canal de comunicación, resaltados por pequeños rombos, como llamadas de atención en verde y rojo, los colores nacionales que se leen en forma circular por su disposición en el plano. La composición es simétrica, equilibrada, cerrada y con unidad.

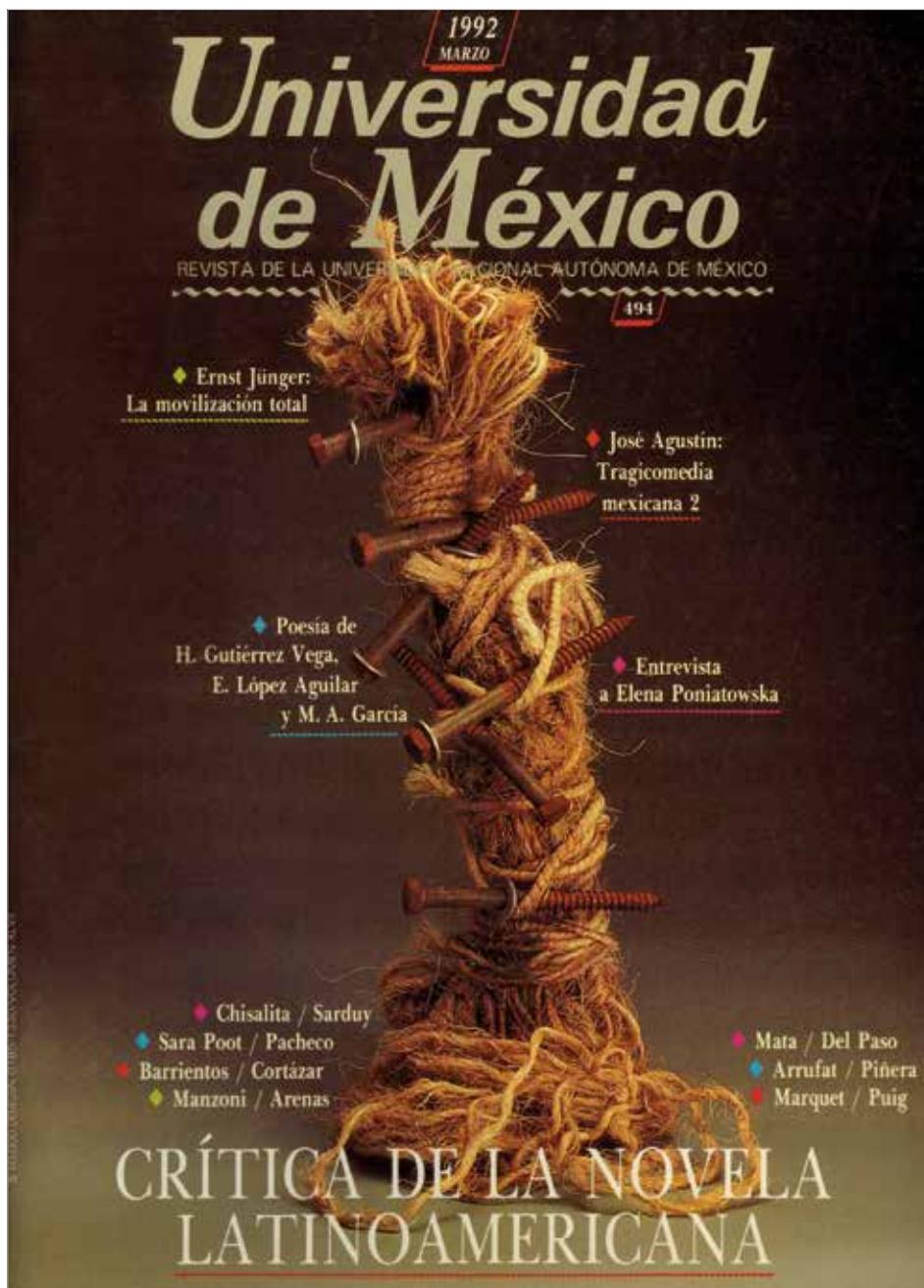
Asociaciones

La lectura de estos elementos nos puede remitir, en primer lugar, a la importancia de la televisión en México, por tamaño y posición en el plano central; a la improvisación y atadura de los medios de comunicación, por el tipo de amarre; además sugiere que algo no funciona bien al presentarla desarmada, fuera del mueble que la contiene. Los bulbos en diferentes direcciones se relacionan con las diferentes alternativas que tiene el medio, pero hay uno amarrado, que seguramente es el que controla el monopolio. El grado de iconicidad, muy cerca del realismo, patentiza la fuerza de este canal de comunicación.

Páginas interiores

En ellas prevalece un estilo moderno, como en esta página en donde se crea contrapunto entre el texto y la ilustración por medio del *collage* fotográfico, realizado con impresiones de grabados y fotografías en alto contraste, que enriquecen la expresión por medio de texturas visuales. Una mezcla de iconos, un grabado para ilustrar textos y un estereotipo de la comunicación televisiva.

1992



Portada: fotomontaje de Aguinaco

Descripción del diseño gráfico de 1993-2001

Rectores:	José Sarukhán Kermez (1989-1996) Francisco Barnés de Castro (1997-1999) José Ramón de la Fuente (1999-2005)
Director:	Alberto Dallal (1993-2001)
Edición:	Octavio Ortiz
Diseño gráfico:	Bernardo Recamier (1993) El Equilibrista (1994-1997) Equipo de diseño revista UM (1998-2001)

Portadas

En las portadas que se diseñan a partir de 1993 se aprovecha la precisión y calidad de las técnicas fotográficas para lograr impresiones nítidas. Una constante gráfica es utilizar obras de artistas plásticos.

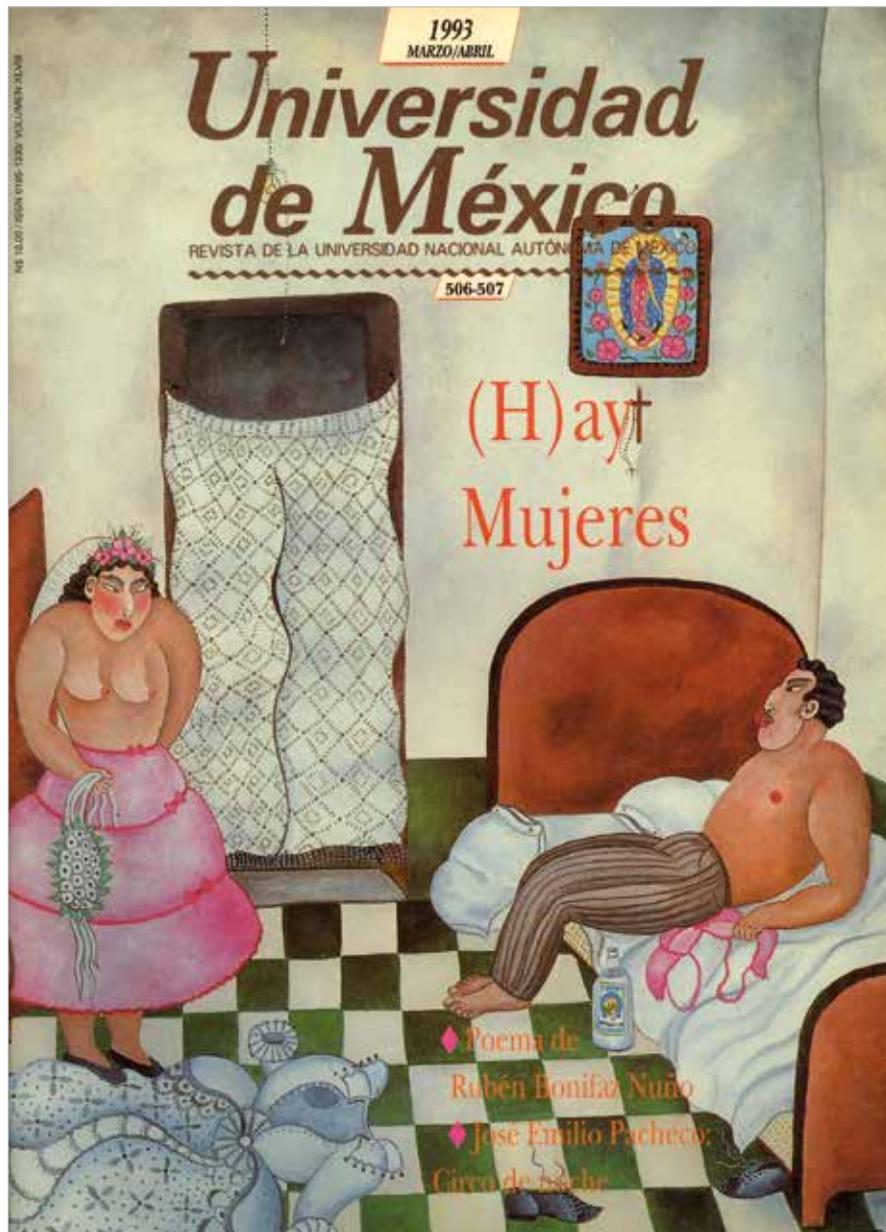
Algunas portadas resultan parecidas; otras están bien resueltas y atraen al lector. La variedad del lenguaje visual de las portadas representa la amplia gama de tendencias plásticas de la época: neorrealismo, geometrismo, arte conceptual, abstracción lírica, naïve, minimalismo, entre otras.

Páginas interiores

En el interior de la revista, las viñetas están presentadas con cierta formalidad, en contraposición al diseño utilizado en la revista en los años setenta y ochenta. Las páginas están estructuradas piramidalmente: título, subtítulo, autor, texto del artículo. Lo mismo sucede con las páginas de poesía, en donde un fino marco las delimita y el poema aparece centrado en la página y justificado a la izquierda. El diseño en dos columnas, con eje axial, limita las opciones de composición por lo que se tiende a cierta monotonía.

En las páginas centrales, que cubren el reportaje sobre plástica, resulta más interesante la proposición gráfica.

1993



Portada: obra plástica de Mary Stuari

1993 - 1994

Universidad de México

ha publicado:

<p>Abril, 1992 • 495 César Vallejo</p> <p>Mayo, 1992 • 496 Médicos para el futuro</p> <p>Junio, 1992 • 497 Individuo y sociedad</p> <p>Julio, 1992 • 498 Poesía chilena contemporánea</p> <p>Agosto, 1992 • 499 Imaginería mariana</p> <p>Septiembre, 1992 • 500 Universidad y nación</p> <p>Octubre, 1992 • 501 Tenochtitlan</p>	<p>Noviembre, 1992 • 502 Patrimonio cultural</p> <p>Diciembre, 1992 • 503 Ciudad de México 1950</p> <p>Enero-Febrero, 1993 • 504-505 Poesía nicaragüense de posguerra</p> <p>Marzo-Abril, 1993 • 506-507 (H)ay mujeres</p> <p>Mayo, 1993 • 508 Fundamentalismo fantástico en la pintura actual</p> <p>Junio, 1993 • 509 Trieste: lugar de la escritura</p>	<p>Julio, 1993 • 510 Artes del espectáculo: otras fisonomías</p> <p>Agosto, 1993 • 511 Vibraciones y alucinaciones de la Colonia</p> <p>Septiembre-Octubre, 1993 La Puebla intemporal</p> <p>Septiembre-Octubre, 1993 • 512-513 Fenómenos, figuras y personajes vueltos a pensar</p> <p>Éljase a los números 686-5626, 686-5496 686-3972 y los 686-3749 y accedemos a todas las suscripciones dentro del Distrito Federal.</p>
--	--	---



Universidad de México

Director: Alberto Dahal. Editor en Humanidades: León Cifal. Editor en Ciencias: Miguel José Yacamán.
 Consejo Editorial: José Luis Cocato, Alberto Dahal, Beatriz de la Fuente, Marga Quiroz, María Velazco, Adolfo, Ray Pérez Tamayo, Sergio Pilo,
 Antonio Rivera, Vicente Quintero, Luis Wilson.
 Coordinación editorial: Octavio Ochoa-Gómez, Concepción Arana Candelaria Velasco.
 Publicidad y Relaciones Públicas: Ana María Molina Administradora Javier Martínez.
 Diseño: Bernardo Facamer (Asistente: José Luis Perera).

Coordinación de Humanidades
 Oficinas: Insurgentes Sur Núm. 2744, Telesat D. F., C.P. 14090, Apéndice Postal 70238, C.F. 045-0 México, D. F.
 Tel. 686 1881. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC. Núm. 681 1296. Características 22 896 11212.
 Fotocomposición: Termobase e impresión: Imprenta Moore, S. A. de C. V. Avenida 932, Col. Granjas Esmeraldas, C.P. 06610.

Precio de ejemplar 165.00. Suscripción anual: \$8 100.30 (I.E.S. \$ 90.00) en el extranjero. Periodicidad mensual. Tráese de cinco mil ejemplares.
 Esta publicación no se hace responsable por textos no autorizados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.
 Cat. México de Lucha de Clase: número 2620. Certificado de Lucha de Comercio número 1791. Reserva de uso exclusivo: número 112-86.

Segunda de forros: índice y créditos del emisor

PATRIMONIO UNIVERSITARIO

Academia de San Carlos (Antiguo Hospital del Amor de Dios, hasta 1788)




Vista desde el pasillo: copia de los apóstoles de Miguel Ángel en un templo de la Academia

Vista desde el pasillo: copia de un ángel en plena la Academia



Universidad de México

Coordinación de Humanidades
 Director: Alberto Dahal

Consejo Editorial: José Luis Cocato, Alberto Dahal, Beatriz de la Fuente, Marga Quiroz, María Velazco, Adolfo, Ray Pérez Tamayo, Sergio Pilo, Antonio Rivera, Vicente Quintero, Luis Wilson, Miguel José Yacamán

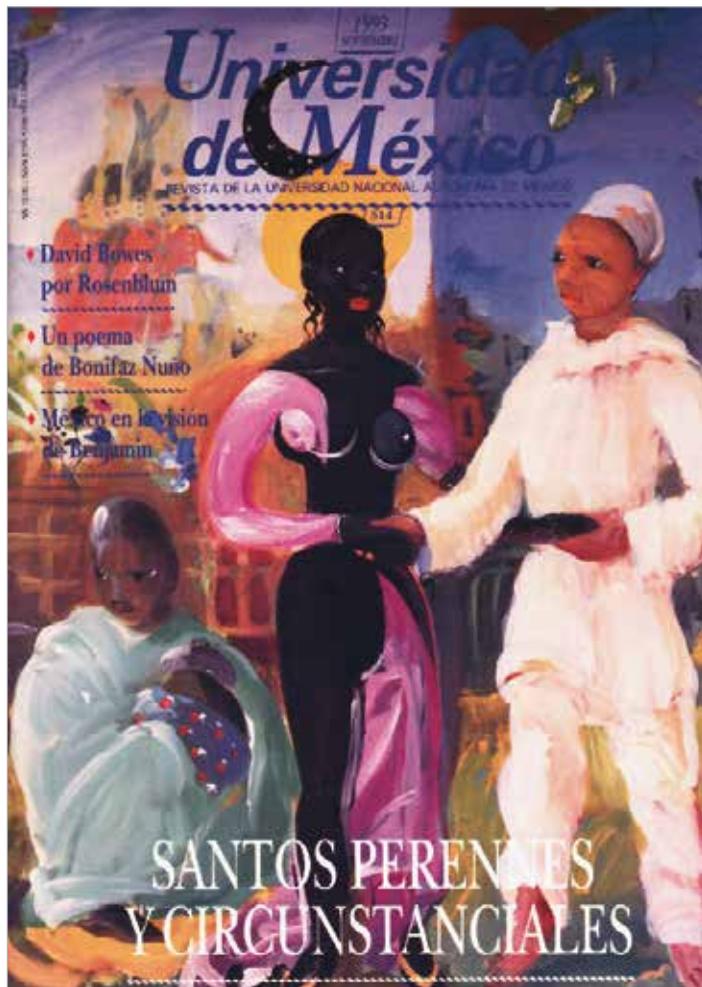
Coordinación editorial: Octavio Ochoa-Gómez
 Publicidad y relaciones públicas: Ana María Molina
 Administración: Leonora Lorea Teller

Diseño y producción editorial: El Siglo Veintiuno, División Editoría y Servicios Educativos, S.C.

Oficina de la revista: Insurgentes Sur 2744, Telesat, México, D.F., C.P. 14090. Apartado Postal 70988, P. 04546 México, D.F. Tel. 686 1881 y los 686 3749. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC. Núm. 681 1296. Características 22860 11212. Imprenta: Ochoa Robinson, S.A. de C.V., Zapachilco de C.A. Puebla, C.P. 06610.
 Precio de ejemplar: \$165.00. Suscripción anual: \$8 100.30 (I.E.S. \$ 90.00) en el extranjero. Periodicidad mensual. Tráese de cinco mil ejemplares.
 Esta publicación no se hace responsable por textos no autorizados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.
 Certificado de Lucha de Clase: número 2620. Certificado de Lucha de Comercio: número 1791. Reserva de uso exclusivo: número 112-86.

PORTADA:

Segunda de forros: La Academia de San Carlos y créditos del emisor



Portada: obra plástica de David Bowes



Página interior: Ilustración de Nahum B. Zenil

Análisis semiótico

Número 527, diciembre de 1994

Rector:	José Sarukhán Kermez
Director:	Alberto Dallal
Edición:	Octavio Ortiz
Diseño gráfico:	El Equilibrista

Percepción inicial

El primer acercamiento a este ejemplar es la reproducción de una obra plástica en selección de color, rebasada, en la que se destaca una grieta vertical en el centro de la portada, dos formas geométricas regulares en una superficie texturizada, además del logotipo de la Universidad y dos conjuntos de texto.

Coloremas

La primera narración visual se inicia con la grieta central, artificial, que crea varios planos de profundidad formados por segmentos horizontales que siguen una secuencia de superposiciones. Los rectángulos en color verde están delineados con contornos en negro con una ligera sombra; éstos acentúan la profundidad. Los tonos verdosos son cálidos.

En el siguiente plano de la incisión hay segmentos horizontales en tonos azulados y verde claro que crean un acercamiento a la superficie; en ellas sobresalen tres contornos cerrados; en el lado derecho un cuadrado que también deja ver planos interiores, en esta ocasión verticales, que contrastan con los planos centrales horizontales, donde se encuentra un pequeño segmento horizontal en rojo, que da el nombre a la obra.

En el centro, una forma casi cuadrada sobresale y se acerca al lector por ser el elemento de color claro. Al lado izquierdo, un rectángulo vertical en azul claro, que ocupa 20% de la portada, produce un equilibrio con los planos fragmentados de las grietas.

Los colores azul y verde en la superficie son fríos; la textura visual en la obra plástica realizada sobre un papel granulado permite percibir sus cualidades táctiles.

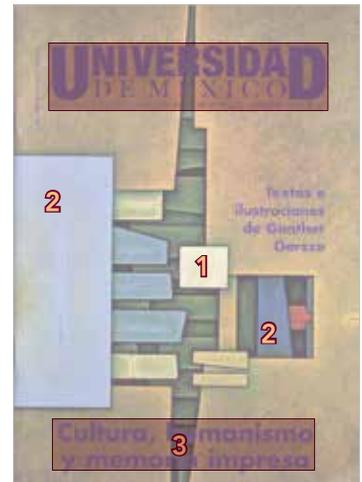
La segunda narración visual está compuesta por el logotipo de la revista, centrado, en tipografías mixtas, *Universidad* en Futura y *de México* en Bodoni normal. En la parte inferior, con la misma tipografía en altas y bajas aparece el título del contenido principal de la revista en color morado, que se complementa con el amarillo verdoso de la superficie de la pintura. La pintura de Gerzso es el elemento que se destaca; el logotipo y los bloques de texto tienen el mismo valor tonal sin la adecuada cromaticidad para leerse con claridad.

La grieta en el centro de la portada define su equilibrio y verticalidad; la dimensión original de la pintura, casi cuadrada, se ajusta a la forma vertical de la revista y acentúa la dimensión del rectángulo azul.

1994



Portada: obra plástica de Gunther Gerzso, *Muro rojo*, 1985



Sintaxis

La superficie de la portada es interrumpida por esta grieta y por las capas internas que producen una cierta tensión. La repetición de estos rectángulos crea un ritmo a lo largo de la grieta.

El ambiguo contraste de los elementos textuales con la pintura dan la impresión de estar superpuestos en la pintura, no integrados a ella.

La simetría del logotipo, el texto inferior centrado y la grieta, definen el equilibrio de la portada.

Asociaciones

Esta obra plástica está realizada en óleo sobre papel texturizado; su lenguaje, aunque minimalista, contiene elementos abstracto–expresivos y tiene un sentido surreal porque una grieta vertical es artificial, además de la solución geométrica de los planos interiores y el uso de colores brillantes. Seleccionar una obra plástica para introducir el tema principal de la portada Cultura, humanismo y memoria impresa, da la impresión de ser una representación aleatoria.



Portada: obra plástica de Pablo O'Higgins



La relación del contenido principal de la revista con la vigorosa imagen de la obra pictórica de Pablo O'Higgins en las páginas centrales, refuerzan el enfoque de la revista.

1996

Tres poemas

•

JOSE EMILIO PACHECO

Periquitos de Australia

Las flores en sus tallos
Liberas los pájaros.

Desde muy niño he aborrecido las jaulas.
Me dan tristeza los arreglos florales.

Pero una vez no pude rechazar el obsequio:
Periquitos de Australia,
"periquitos de amor" como los llaman en México.

Lejos en miniatura, me interrogaron adustos.
Desprecian mi afán de congruancia con ellas:
Tráfico, albitre, agua, material para el nido,
bucos para afilar garras y picos.

No debí hacerlo nunca.

Cierta noche,
mientras dormía hubo un plácido
conyugal en la jaula de los loritos.

Al despertar hallé el cadáver sangrante,
despedazado hasta lo inverosímil
con un sudario humano.
¡Vélgalo el plebiscito:
los animales —dicen—
nunca son crueles:
sólo matan por hambre y de un solo golpe!

Después de lo que vi no estoy seguro.

• • •

Página interior

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

IMAG. De arriba: Acuña y plátano. Abajo: Mariana Rodríguez

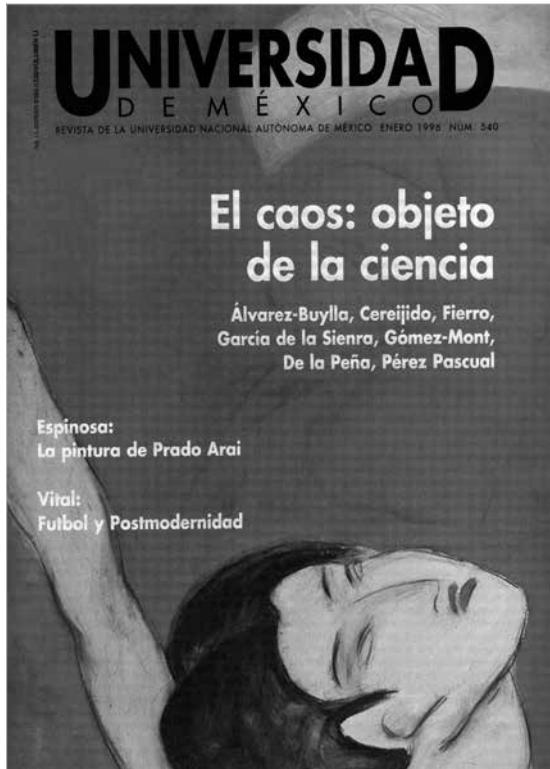


Pero quien menos realista trabaja de investigación en el archivo del centro hospital psiquiátrico de La Castañeda, no han pasado inadvertidas las fotografías que fueron tomadas a los internos a la hora de su ingreso a su manicomio. En ellas, el arcaico fotógrafo tuvo la obligación de captar con la mayor fidelidad posible a su modelo. Al lado de la foto que se encuentra en casi todos los expedientes, hay anotados con fina caligrafía los datos biográficos del interno y, por supuesto, el diagnóstico. Hasta en expedientes muy sencillos (algunos de los años cincuenta) hay algunas carpetas clínicas que arrojan una luz preciosa de la mejor medicina mexicana, como por ejemplo "padre melancólico". Asimismo, por la bariedad y el tiempo inabarcable, las viejas copias de algunos buenos diagnósticos consecutivos a través de los meses y momentos que, por cierto, los médicos del financiero las podían empapar con suma facilidad con teorías que en la modernidad alcanzan cotización. En la modernidad la teoría y el pasado han sido provocaciones venenosas, obsesivas a veces, que han tenido a decirse nuestro lenguaje visual cotidiano. A tal grado llegamos a punto afirmación que podemos decir que una artista como Carla Rippey no podría haber generado el tipo de ideas que produce sin haber sido a su alcance, por una parte, la fotografía y, por otra, una profundización por el pasado, el mito y el presente y la arqueología que ofrece la historia. A lo anterior, habría que añadir lo siguiente: Carla Rippey es una artista en constante búsqueda técnica, pero también en la búsqueda varnosa, fidedigna y capaz de mostrar una suma libertad una y otra con los elementos que trabaja. Su obra, atractiva para especialistas y para una población —sin ser complaciente ni sencilla— ofrece provocaciones que en muchos son las ideas formadas para de la definición de la estética de Chacabarro en el siglo XIX. Por eso, por ejemplo, que dos de las coreógrafas más importantes que Rippey se fija con suma claridad, e inmediatamente y e inmediatamente, han pertenecido en buena parte de la producción artística de Chacabarro desde su álbum de la coreografía, a menudo al lado de las acciones de sus protagonistas más también de sus situaciones, de sus contextos y posturas escénicas. Por ello, resulta digna una que a pertenencia de algunas coreografías y acciones de la modernidad haya llevado a un momento de la vida de George Strinas a través del cual en la última década de este siglo. Pudo ser para Rippey una fuente, para George Strinas y para Baudouine génesis, por citar ejemplos que no han podido vagar a otro que, por el contrario, se cobraron paciencia de coque. Mucha de esta espíritu de época, que en el análisis, el conocimiento y la teoría procesan un mito y simbología con los que se identificó, aparece representado con suma irreverencia en las imágenes y visiones de la producción de Carla Rippey. Pero hay otro aspecto que ha inspirado a esta artista y que me gustaría antes de decirle a grandes rasgos, me refiero a la sostenibilidad.

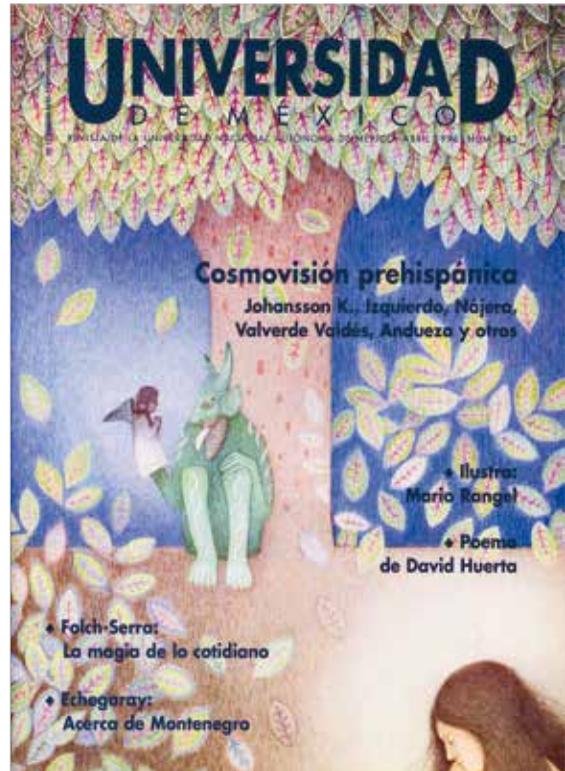
• • •

Ilustración: Carla Rippey

1996



Portada: obra plástica de Námiko Prado Arai



Portada: obra plástica de Mario Rangel

Análisis semiótico

Números 576-577, mayo de 1997

Rector: Francisco Barnés de Castro
Director: Alberto Dallal
Edición: Octavio Ortiz
Diseño gráfico: Equipo de la Revista UM

Percepción inicial

Un primer acercamiento a esta fotocomposición con dos sillas de madera, una colgada, otra en el piso y una caja ensamblada montada en dos planos que definen una habitación en azules grisáceos, con tipografía azul, nos introducen a esta portada de expresión conceptual.

Coloremas

Un montaje virtual ocupa toda la superficie gráfica. El contorno más fuerte del fondo es el piso en color acero con una perspectiva lineal, le sigue la pared en gris desvanecido que se refuerza con un corte vertical creando un plano frontal al fondo. La siguiente lectura visual la dan los objetos de madera, dos sillas con estilos diferentes, las sombras que proyectan y una caja ensamblada.

Los siguientes contornos son textuales, se destaca el logotipo de la Universidad que ocupa la parte superior de la portada en tipografía Futura, con la expresión gráfica y fuerza visual que tuvo desde 1994. Después, el título principal de la publicación, 'De España, hoy', y los subtítulos del contenido del ejemplar en la misma tipografía, alineados a la derecha e izquierda respectivamente, creando un equilibrio visual por su posición en el plano.

Varios planos definen la portada, la pared vertical, la pared del fondo y el piso de la habitación, la sombra de las sillas, la caja ensamblada, el logotipo y los signos textuales. Se evidencian las tres dimensiones: el alto, el ancho y la profundidad.

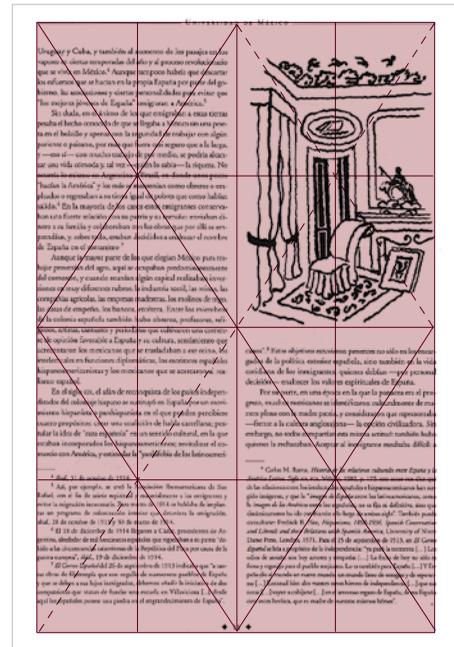
La línea del piso de la habitación en perspectiva y la vertical de la pared definen el eje de la portada. La silla colgada produce cierta inestabilidad por posición y dirección que se relaciona y une visualmente con el ángulo inclinado de la caja.

La dimensión de la caja sobresale por estar colocada entre los dos planos y crea un espacio virtual en la página. La iluminación en la pared también produce una profundidad ilusoria, lo mismo la perspectiva paralela cortada por el plano vertical y la dirección de la caja hacia dentro de la habitación.

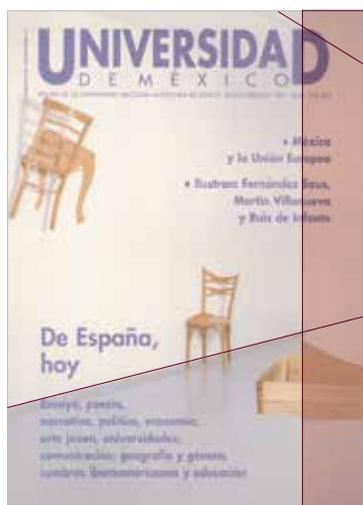
1997



Portada: instalación de Alicia Martín



Página interior



Sintaxis

En la lectura, lo primero que resalta es el logotipo, por su cohesión y plasta saturada de color azul acero, después la línea ilusoria a través de los tres objetos de madera. Sigue el título principal, los textos debajo de éste y, por equilibrio con éstos, los del lado superior derecho.

Las agrupaciones gestálticas se dan por color, por un lado los objetos de madera, y en azul acero los signos textuales y tonos de la habitación.

La composición está balanceada y es dinámica; un espacio limpio, simple con apariencia de acero, un material industrial, al que se le añaden tres objetos con realismo fotográfico, dos sillas y una caja. Se distinguen la textura orgánica de la madera, el ensamble de la caja y las sombras que proyectan las sillas. Éstos contrastan por color, textura y posición en el plano, con el gris pulido y terso del piso y la pared.

Asociaciones

La composición fotográfica realizada por Manuel Blanco de la obra plástica de la madrileña Alicia Martín Villanueva, que se utiliza en esta portada, nos remite a una expresión conceptual y minimalista. Los objetos de madera se relacionan con el trabajo artesanal y detallado que hace alusión a un tiempo para la experimentación, en contraste con la apariencia del material de la habitación, utilizado en la arquitectura minimalista para crear un gran efecto visual, sin una simbología específica, pero con una fuerte carga expresiva. Los objetos descontextualizados producen tensión en el lector.

La composición de las páginas interiores se adapta a una retícula raíz cuadrada de dos, con cuatro columnas verticales formando rectángulos armónicos.

Análisis semiótico

Números 576-577, enero-febrero 1999

Rector: Francisco Barnés de Castro
Director: Alberto Dallal
Edición: Octavio Ortiz
Diseño gráfico: Equipo de la Revista UM

Percepción inicial

El elemento más fuerte en esta portada es un dibujo con la cara de Frida Kahlo en donde predomina el color negro; los elementos en rojo del dibujo coinciden con el color del logotipo y de los textos del contenido, sobrepuestos en un amplio y elocuente fondo blanco.

Contorno-color-textura

La primera narración visual es una tinta sobre papel de la pintora mexicana Frida Kahlo, realizada en 1929 por Alejo Ortiz. La simplicidad cromática y la reducción formal en los elementos figurativos permiten apreciar características icónicas del rostro de Frida. La pañoleta al cuello con el broche de la hoz y el martillo en negro, dejan ver la textura irregular de la tinta.

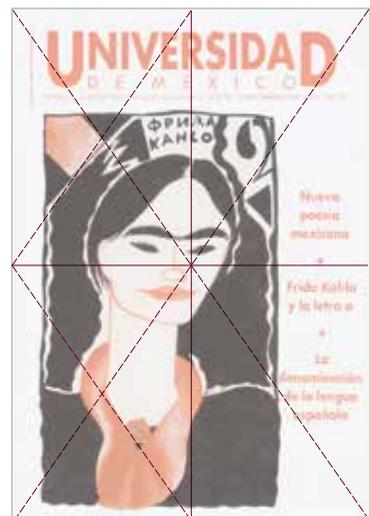
Con un fino espacio en blanco se delimitan los hombros y se crea un fondo con elementos utilizados en los carteles festivos de la revolución de octubre en la parte superior: se destacan sobre blanco, el nombre de Frida en alfabeto cirílico, el número 2 en la esquina superior derecha, del lado izquierdo una franja a manera de flecha o listón que nos dirige a un rayo en negativo en la plasta negra. Los límites del dibujo, delineados a mano, le dan un carácter de espontaneidad a la ilustración. La plasta de color negro crea un acercamiento al lector.

La segunda narración gráfica la da el color rojo dentro del dibujo, en el logotipo de la Universidad, y los títulos en el lado derecho de la portada. El logotipo de la revista mantiene la tipografía Futura en negritas condensada, el cual delimita y enmarca la portada. En la franja lateral derecha están colocados los títulos de los artículos principales del ejemplar, centrados en la misma tipografía en altas y bajas. El tercer elemento visual es el fondo blanco, determinante en esta portada porque produce contraste y da realce a todos los signos gráficos.

La dirección de la portada está definida por el formato vertical del dibujo; el eje horizontal lo determina el logotipo. La dimensión del dibujo ocupa 50% de la portada, el fondo blanco, 30%, y el logotipo y los títulos 20%.

Sintaxis

La lectura se inicia en el rostro de Frida, en sus cejas; baja a la boca, al pañuelo y por asociación de color se relaciona con el logotipo y la lista del contenido.



Portada: tinta sobre papel de Alejo Ortiz, 1929

La composición de la portada es asimétrica; la compensación formal la proporciona el color blanco alrededor de la ilustración, así como la complementación visual que produce el color rojo al unir el dibujo con los elementos gráficos claramente jerarquizados. Una portada bien lograda, con sólo dos tintas con una composición simple.

Asociaciones

Se trata de una representación en donde se utiliza el lenguaje del Constructivismo ruso de los años veinte. La fuerza de la ceja unida es un rasgo característico de la expresión facial de Frida. La sonrisa de complacencia y el pañuelo rojo con el broche dejan ver una militante convencida. La acertada selección de este dibujo de Alejo Ortiz y su relación con el tema, hacen que esta portada sea memorable.

Páginas interiores

La página interior, diseñada en las tres funcionales columnas, rompe su monotonía con un dibujo de Frida, enmarcado en un triángulo que, a su vez, se convierte en elemento lúdico y diferente a la convención de rectángulos utilizados para las ilustraciones.

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

puso desde la primera entrevista: en un hotel de Buenos Aires, Federico estaba en su lecho, vestido con pijama de rayas blancas y negras. Novo, caracterizado por una personalidad polémica y contradictoria, por inmensa erudición, agudo sarcasmo y palabra elocuente, dejó testimonio de la intensidad de su encuentro, de su vasto conocimiento de la obra garciloreana, como lo atestiguan libros claves en la bibliografía sobre el escritor andaluz. Schneider señala: "Salvador Novo, en esa deslumbrante aproximación que tuvo con el poeta granadino, deja páginas definitivas para el discernimiento de la personalidad de Federico García Lorca."

La amistad entre los dos poetas produjo un reconocimiento mutuo e imprecadero: García Lorca ilustra con cuatro dibujos el libro

de Novo *Sammes. Rhymes* y este último, después de saber la afición de Federico por la canción *La Adelia*—la cantaba de memoria—escribe el *Romance de Anguillón y Adela*, poema por demás esclarecedor y, además, un sintonía de veces se ocupará de su obra en artículos, ensayos y prólogos hoy indispensables y caros a los estudiosos de la obra del granadino. Entre las referencias la amistad Novo-García Lorca, sobresale ésta del propio Salvador:

Recordo ahora, Federico, como si te escribiera una carta que no contestarías en la prisa y el ajerejo en que vives, cómo aquella tarde tu intimidad y el fuego de tu conversación desataron la nostalgia del indico en evocadora elocuencia del México que presentas y que tardabas tanto en certificar. Tú cantante *La Adelia*, que sabías tan bien, y me dijiste que para ti esa canción simbolizaba todo el México que querías conocer, que *Adelia* era para ti una mujer viva, de carne y hueso, idolatrada por los sargentos, respetada hasta por el coronel; fiel a su soldado, apasionada, morena y fecunda, y

hechizado por tu conjunto, por tu promesa de hacerle un monumento, cuando paladeabas su nombre, *Adela, Adela*.

Schneider incluye en este apartado a Bernardo Ortiz de Montellano, a Octavio Paz y a Luis Cardoza y Aragón. Los dos primeros no concuerdan al autor de *Yerma* y *Botas de Sangre*, mas el autor del libro los consigna por la relación que tuvieron con García Lorca a través de la palabra poética y la afinidad espiritual, factores que imprimieron a dicha relación una resonancia y una trascendencia que carecen los vínculos con el poeta de otros que si tuvieron el privilegio de conocerlo en persona. Schneider dice: "Si la estadística puede ser también reveladora de fidelidad y



Carlos Jaume

de afecto, de constancia y admiración, en la obra crítica de Octavio Paz la mención, el llamamiento de Federico García Lorca rebosa el número 62." De Ortiz de Montellano pondera el "lugar mágico" que ocupó la personalidad y la obra de García Lorca, y subraya que fue el primero en reseñar en *Contemporáneos*—en su número de septiembre de 1928— el *Romance gitano*, apenas publicado en la *Revista de Occidente*. La influencia poética y mítica del autor de *Poeta en Nueva York* fue decisiva en la elaboración del texto precedente a *Primer sueño*, de 1931, y "Diario de mis sueños", dividido en tres partes, la última fechada el día de la muerte de García Lorca. Cito a Ortiz de Montellano: "Citano el poeta, gitano algún antepasado mío—mi abuelo, andaluz del puerto de Santa María: ojos verdes, tez morena—, ¿por qué no nuestros destinos pueden haber pasado juntos por un sueño?"

Al guatemalteco Luis Cardoza y Aragón lo incluye Schneider después de afirmar: "...ha sido y será siempre igualmente mexicano. Asimismo, es el que ocupa más páginas en el libro y con justificada ra-

zón, dada la devoción y dedicación enarbolada a la obra del autor de *La casa del infiel*". Cardoza sí conoció a García Lorca y entabló una amistad que luego se truncó por el destino en Cuba. La vida dio más tiempo a Cardoza de referendar su afecto y admiración por el poeta gitano en sus múltiples textos, que abarcan desde poemas hasta ensayos profundos consagrados a García Lorca, quien le dedicó a Cardoza una "Pequeña canción china" que, según Schneider, con algunas variantes resultó un "Pequeño poema infinito" del libro *Poeta en Nueva York*, publicado en las *Obras completas*.

En la segunda parte del libro, Schneider reproduce los poemas dedicados a García Lorca por Alfonso Reyes, Salvador Novo, Alfredo Cardoza y Peña, Gabriel Mercado Ramírez, Hugo Gutiérrez Vega y también por el guatemalteco-mexicano Luis Cardoza y Aragón. La tercera, titulada "Reportajes, artículos y ensayos", agrega a textos de los escritores ya mencionados otros de José D. Frías, Rafael López, Julio Bracho, Rafael Solana, Carlos Monsiváis y algunos autores más. Por último, se reproducen en facsimil las partituras que escribieran en honor del poeta los grandes músicos Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Salvador Moreno y Carlos Jiménez Mabarak. Y, por supuesto, tratándose de un libro de Luis Mario Schneider, no podía faltar una completa y acuciosa bibliografía de García Lorca en México.

Luis Mario Schneider, en la primera página del libro que no ocupa, señala: "Existen algunas referencias de y del poeta granadino deseo de venir a este país que sin ninguna duda lo hubiera hechizado, lo hubiera abrazado y abrazado." Si bien el autor del *Romance gitano* no pisó nuestras tierras, sí tuvo una relación con el país a través de los mexicanos, a quienes conoció y trató en los planos intelectual e íntimo, y su presencia quedó como palabra esculpida, para siempre. ♦

Luis Mario Schneider: *García Lorca en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998. 331 pp.

♦ ♦ ♦

Páginas interiores

Este número dedicado a Frida Kahlo presenta en sus páginas centrales dibujos realizados por diferentes artistas como homenaje a la pintora mexicana.



Página con imagen del diario de Frida Kahlo

Análisis semiótico

Números 591-592, abril-mayo de 2000

Rector: Juan Ramón de la Fuente
Director: Alberto Dallal
Edición: Octavio Ortiz
Diseño gráfico: Equipo de la Revista UM

Percepción inicial

Un gran acercamiento a la figura de un hombre joven, de espaldas, con la mano expresando un movimiento cubre el total de la portada impresa en selección de color; sobre esta obra plástica que rebasa la página, están colocados el logotipo de la Universidad y los títulos del contenido en letras blancas.

Coloremas

La textura visual de los cabellos que llegan hasta el cuello es realista. La luz que define el color de la piel de la espalda y de la mano contrastan con el oscuro del pelo y con el fondo de la parte inferior de la pintura. El fondo superior en colores claros texturizados contrasta a su vez con la cabellera oscura.

El logotipo en blanco enmarca y da cohesión a todos los elementos gráficos, también trabajados en blanco.

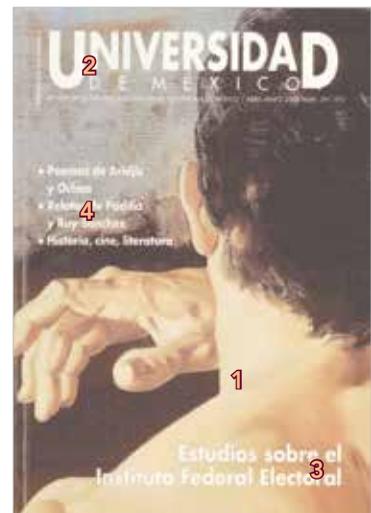
La presentación horizontal del escorzo y vertical del cuello y cabeza del hombre definen el eje axial de la página. El tamaño de la figura principal cubre el 50% de la página y produce una expresividad fuerte.

La incidencia de luz en la espalda y cabeza, el plano inclinado del hombro y escorzo de la mano permiten que se perciban tres planos de profundidad.

Sintaxis

La línea horizontal de la mano se relaciona con el logotipo de la revista, que presenta la misma tipografía y solución gráfica utilizada desde 1995, ahora en blanco, que se destaca en el fondo de la pintura y con los títulos de los contenidos. El contraste de la mano izquierda con el fondo oscuro dramatiza la contraportada. Un lenguaje plástico audaz, en donde la asimetría intensifica la expresión y el dinamismo de la portada. El tema del contenido principal del ejemplar está colocado en el extremo inferior derecho y resuelto en letras blancas con filo negro para que se destaque.

2000

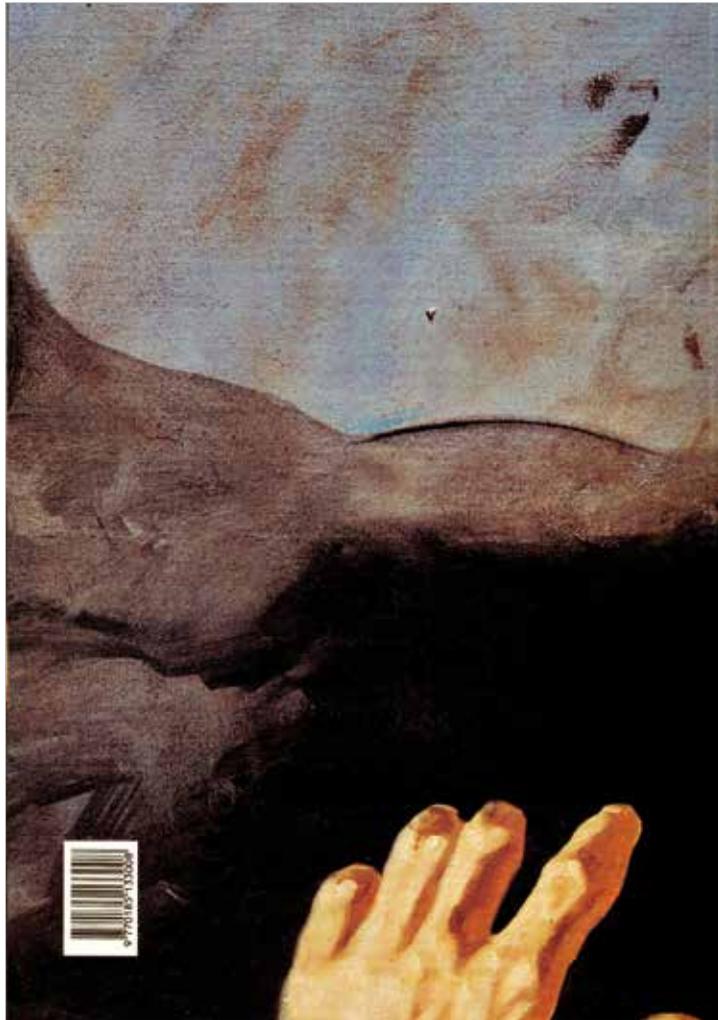


Portada: obra plástica de Luciano Spanó, *Teseo* (detalle), 2000

Asociaciones

La solución del diseñador de este ejemplar, al utilizar el antropocentrismo expresado en el óleo del joven pintor italo-mexicano Luciano Spanó, brinca por su desconexión con el título del contenido principal del ejemplar, *Estudios sobre el Instituto Federal Electoral*.

El impacto visual de esta solución gráfica, un revival renacentista, es fuerte después de estar acostumbrados durante los últimos años de la edición de la revista a portadas simétricas, con equilibrio axial y con imágenes en plano medio.



Contraportada

Descripción del diseño gráfico de 2002-2003

Rector:	Juan Ramón de la Fuente
Director:	Ricardo Pérez Montfort
Edición:	Horacio Ortiz
Diseño gráfico:	Francisco Montellano

Portada

- A partir del año 2002, la *Revista de la Universidad de México* hace cambios en su formato y diseño.
- El nombre de la revista se presenta en Futura *light* en 36 puntos en mayúsculas con el subtítulo *Nueva época*. Estas ediciones se identifican visualmente por una plasta irregular sobre la palabra Universidad del logotipo.
- En la portada aparecen también el título del ejemplar monográfico y los nombres de los autores de los artículos. En la contraportada se continúa el color de la plasta en el logotipo.
- En la segunda de forros se presenta un poema y en la tercera se incluye publicidad de publicaciones, principalmente históricas y antropológicas, de instituciones públicas.
- El tamaño de la revista cambia, se reduce el alto y aumenta el ancho: 23 x 28 cm.

Páginas interiores

- Las páginas interiores están sobriamente resueltas. Márgenes amplios en la parte superior dan realce a los títulos de los artículos, en ocasiones en Times New Roman de 14 puntos; el cuerpo del texto está trazado en Humanist 531 en una y dos columnas. En otros artículos, a partir de la sección Orden y Caos, el título se presenta en la moderna Verdana y el cuerpo del texto en la clásica Times New Roman en tres columnas. Un amplio margen interior da espacio a notas de referencia y pies de fotos, proporcionándole a la edición un carácter documental. En la página izquierda del inicio de cada capítulo se incluyen fotografías rebasadas o juegos compositivos icónicos.
- En algunos ejemplares se añaden viñetas en color y fondos de agua que no corresponden con el diseño gráfico de la publicación.
- El contenido de los artículos es el gran aporte a estas ediciones, centrándose en documentos históricos y de diversos temas de las ciencias sociales; en ocasiones se incluyen separatas de ocho páginas provenientes de investigaciones que se realizan desde la Universidad. Reconocidos artistas plásticos, fotógrafos y artistas gráficos se presentan en el portafolio de las páginas centrales, que varían entre ocho y doce páginas.
- Los contenidos de la revista se presentan en secciones, algunas claramente identificables, tituladas: La reflexión y las ideas / Tipos e impresiones / Orden y caos / Perfiles / Senderos / La foto / El lector.

2002

¿QUÉ TIENE LA FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTAL? REFLEXIONES SOBRE LA DIGITALIZACIÓN DEL FOTOPERIODISMO

John Mraz*

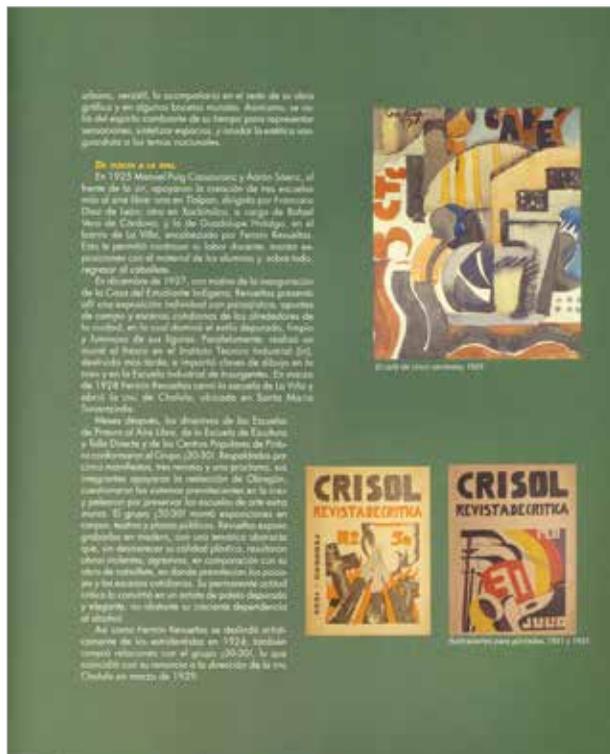
¿De qué manera afecta la digitalización al fotoperiodismo? ¿Qué impacto va a tener la nueva tecnología sobre la credibilidad que es la savia del documentalismo? La digitalización ha sido la principal sospechosa en la muy discutida muerte del fotoperiodismo y la crisis de la fotografía documental (aunque "el fin de la fotografía como evidencia" es seguramente sólo una de las muchas instancias de la retórica posmoderna del referente). A pesar del efecto innegable de la computarización sobre la verosimilitud que es la base del fotoperiodismo, el hecho inevitable de que tantas de las más famosas imágenes documentales fueron dirigidas (posadas) problematiza el efecto de la digitalización. Entre célebres puestas en escena se encuentran La muerte de un republicano (1936) de Robert Capa, La madre emigrante (1936) de Dorothea Lange, El alzamiento de la bandera en Iwo Jima (1945) de Joe Rosenthal, El beso en el Hotel de Ville (1950) de Robert Doisneau y Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero (1953) de Nacho López, para mencionar sólo unas cuantas. Su amplia aceptación como índices verídicos de lo que representan demuestra, por un lado, la condición única de la fotografía como imagen técnica. Pero, por el otro, revela una visión del mundo que ha sido muy rápido en abonar como "cándidas" o "espontáneas" imágenes que realmente fueron construidas por fotoperiodistas apoyándose en el aura del documentalismo. Sin embargo, si tantas de las fotos famosas hechas por fotoperiodistas fueron puestas en escena, ¿cuál sería la diferencia entre dirigir y digitalizar?

El paradigma dominante para la fotografía desde los años treinta hasta hace relativamente poco ha sido el de la apertura y la atención hacia el azar, en el cual el acto fotográfico es concebido como el de descubrir en lugar de intervenir (Garner). La invención de la cámara chica, ligera y portátil de 35 mm llevó al desarrollo de una estética basada en prestar atención a lo que estaba pasando alrededor, además de un compromiso con el descubrimiento; el resultado ha sido una autenticidad de "manos fuera" fundamentada en la creencia de que no se permite falsificar dentro de esta convención. Este modelo es particularmente relevante para el fotoperiodismo porque combina una aparente "veracidad" transparente de la fotografía con la supuesta objetividad del periodismo. Una formulación clásica de cómo se espera que funcionen los fotoperiodistas se puede encontrar en lo expresado por

Investigador del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Politécnica de Puebla

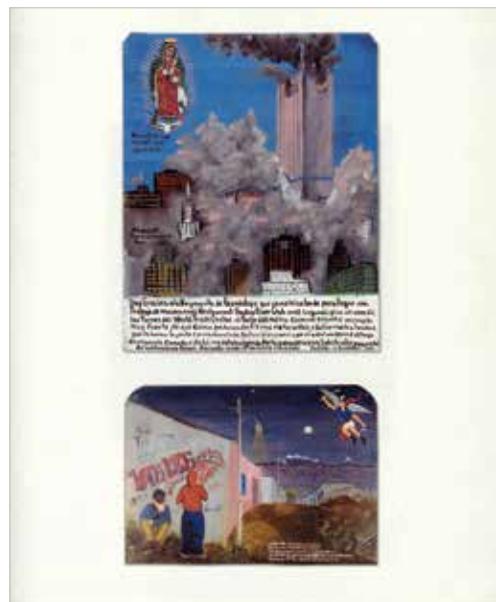
UNIVERSIDAD AÉFICO • Mayo 2002 31

Página interior: Sobre fotoperiodismo y fotografía documental



Páginas centrales. La obra de Fermín Revueltas (1920) Portadas de la revista Crisol, 1931 y 1933

En las páginas centrales se presentan obras gráficas y plásticas de autores poco difundidos en este medio universitario.



Páginas centrales. Obra de Alfredo Vilchis (1960), retablero del pueblo

Análisis semiótico

Nueva época, número 612, junio 2002

Rector:	Juan Ramón de la Fuente
Director:	Ricardo Pérez Montfort
Edición:	Horacio Ortiz
Diseño gráfico:	Francisco Montellano

Percepción inicial

El elemento que se destaca en esta portada es una fotografía del campo mexicano, en tonos verde grisáceos; texturas visuales en la tierra, en el cultivo, en el macizo montañoso y cielo; la plasta verde sobre el nombre de la revista se relaciona con el título de la edición monográfica, la tabla de contenidos en amarillo da realce a la imagen iluminada del jornalero.

Coloremas

La primera narración visual es un fragmento de una fotografía del campo mexicano realizada por Armando Salas; ésta es un contorno abierto en donde se destaca la figura de un jornalero concluyendo su trabajo. La expresión del color nos remite a la hora gris; los últimos rayos horizontales destacan la tarea final del campesino que recoge los sobrantes del maíz. En el centro de la fotografía se destaca una hilera de árboles, al fondo el valle y el volumen de la montaña delimita el paisaje contra un cielo con nubes. La silueta de las montañas destaca el nombre de la revista colocado en la parte superior de la portada.

A la delicadeza cromática de los elementos de color en la fotografía, se añade una forma irregular distintiva de esta etapa de edición; el nombre de la revista Universidad de México está trazado en tipografía Futura *light* y, abajo de éste, el subtítulo Nueva Época Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México; le siguen su precio, número del ejemplar y la fecha.

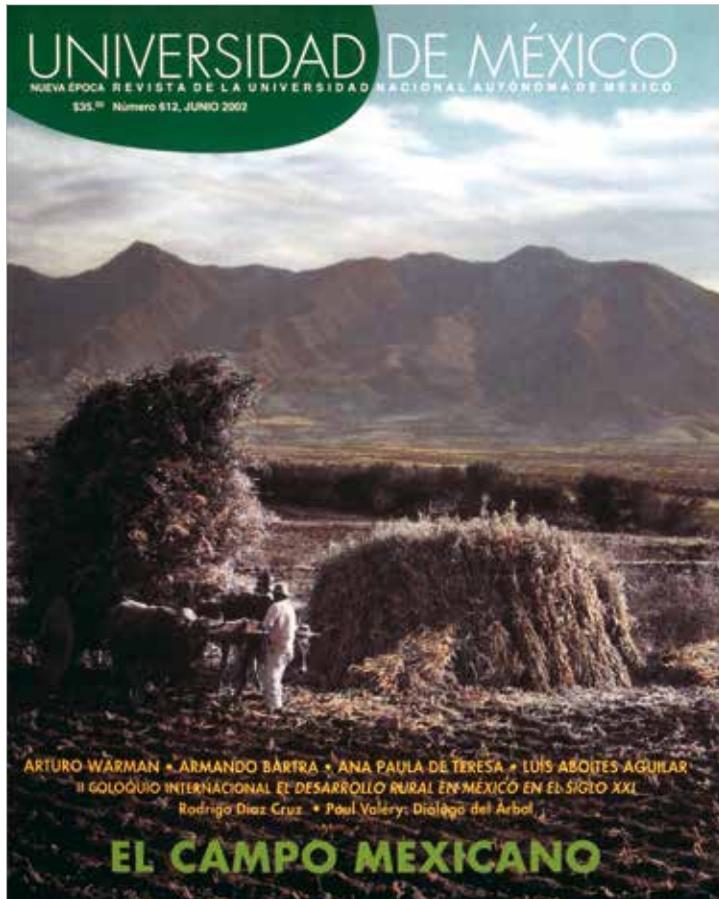
Al calce de la página para afirmar el ejemplar monográfico, aparece el título del El Campo Mexicano, en mayúsculas en Futura *bold*, centrado.

La tercera narración visual la dan los títulos de los artículos de la revista en amarillo, que sustentan por contigüidad la acción del jornalero, la luz en el valle y en las montañas. La dirección de la portada es horizontal y está definida por el contorno del macizo montañoso y la hilera de árboles detrás del campo de cultivo. Estos elementos horizontales crean un contrapunto con el volumen de la caña seca, dirección que se acentúa con la disposición de los textos de los contenidos.

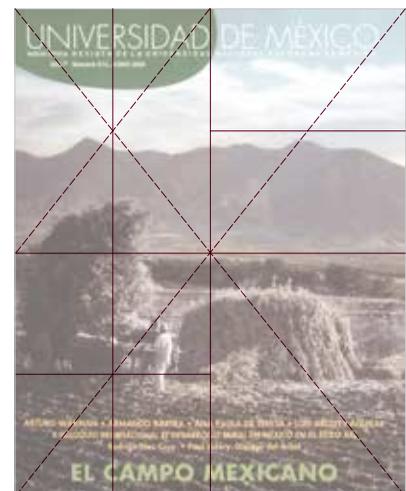
Sintaxis

La lectura se inicia en la zona iluminada de la fotografía, como primer plano visual de la portada. Continúa hacia la parte superior del cielo, que destaca el nombre de la revista y el elemento

2002



Portada: fragmento de fotografía de Armando Salas Portugal



identitario de este periodo de edición. Por color, se relaciona con el tercer elemento que es título de este número monográfico y que continúa hacia las letras en amarillo de los títulos de los contenidos, como elemento final de lectura. La composición de la portada es armónica; la compensación formal la proporciona la unidad de la fotografía, que produce el color verde de la plasta del logotipo al unir el dibujo con los elementos gráficos claramente jerarquizados. Una buena fotografía, en una composición simple, hace una portada funcional y memorable.

Asociaciones

Esta lograda imagen ilustra el número monográfico sobre El Campo Mexicano y evidencia las características de las condiciones rudimentarias, tipo de cultivo y técnicas utilizadas; la vestimenta del campesino remite a su condición de jornalero. La luz en la fotografía resalta el trabajo de las tareas cotidianas del campo, a manera de las escenas creadas en obras pictóricas de finales del siglo XIX.



Páginas interiores. Fotografía de A. Estrada



Separata

En estas páginas interiores, en el número dedicado al campo mexicano, se resalta la monumentalidad del maguery como elemento icónico del México central, con fuerte carga emocional en la memoria colectiva.

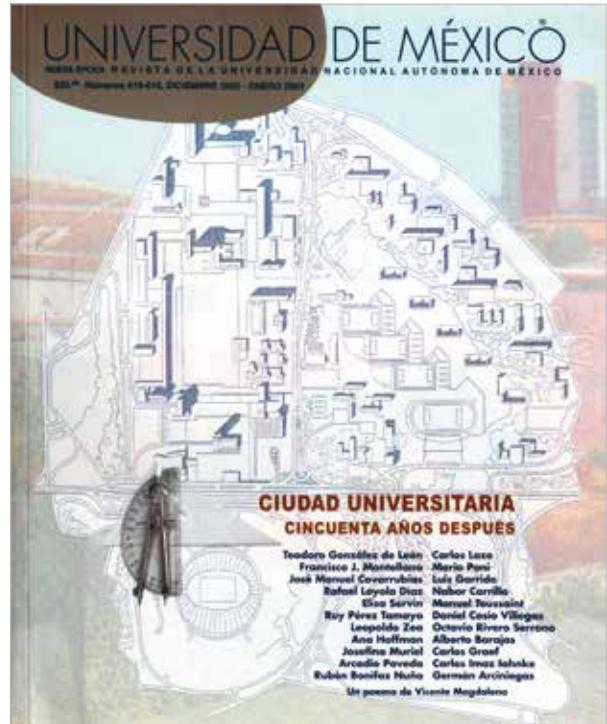


Páginas interiores

Biblioteca Central Universitaria en la explanada principal de CU

Uno de los aportes a la *Revista de la Universidad de México* durante esta etapa de publicación es el enfoque historicista, y la oportunidad de conocer otros autores, con otros temas en sus páginas.





Números 618 - 619, diciembre 2002 - enero 2003



del resto del mundo asimilado por ella, el que está representado en este conjunto maravilloso de libros. Indudablemente que el factor representado por los lectores es de importancia puesto que una biblioteca sin lectores sería como un alma sin cuerpo, pero no es el factor fundamental sino el complementario, o mejor dicho, el temporal, ya que una biblioteca así lleva en potencia a los lectores del futuro, en los cuales debemos pensar quizá más que en nosotros mismos [...]

III. Cuando se reunieron las bibliotecas de los conventos suprimidos por las Leyes de Reforma con la riquísima biblioteca de la Universidad y la no menos rica de la Catedral, en la cual se encontraba la famosa biblioteca Turriana, y al no disponer el gobierno de un local adecuado y no existiendo además en aquella época las reglas que debe guardar una biblioteca, se escogió el templo de San Agustín para destinarlo a tal uso. Las consecuencias fueron fatales para los dos organismos: para el templo y para la colección de libros [...]. Pero la tragedia seguía en pie, la iglesia seguía siendo iglesia a pesar de los libros que almacenaba; es que uno de los caracteres, una de las virtudes de nuestra arquitectura del virreinato es que ningún edificio puede servir para otro objeto que para el que fue construido: un templo no puede ser sino templo; un teatro, teatro; una prisión, prisión; un palacio, palacio. Instalar en un templo una biblioteca equivale no sólo a vulnerar las más ele-

Se edita un número doble y monográfico para conmemorar el 50 aniversario del traslado a Ciudad Universitaria de escuelas y facultades.

Descripción del diseño gráfico de 2004-2006

Rector:	Juan Ramón de la Fuente
Director:	Ignacio Solares
Redacción:	Consejo Editorial Roger Bartra/Carlos Fuentes/Hernán Lara Zavala/ Álvaro Mutis/Ruy Pérez Tamayo
Coordinación:	Francisco Noriega
Diseño gráfico:	Daniela Rocha

Portadas

Las ediciones de esta Nueva Época, que inicia en enero de 2004, presentan un estilo gráfico en donde el contraste visual es la característica dominante. Hay una reducción de los elementos gráficos para destacar inicialmente el nombre de la revista, trazado en Helvética y recortado sobre el fondo blanco del papel de la portada. Le sigue otro elemento que identifica esta época, un fondo fotográfico en duotono que ocupa casi el total de la portada, misma que corresponde a la selección de obras de reconocidos artistas visuales que se presentan en el portafolio de las páginas centrales de la revista. Después está la lista de autores y contenidos vaciada en blanco sobre la fotografía, cargada a la derecha de la página, en contrapunto con la breve lista de títulos de textos en la parte inferior izquierda. La expresión gráfica de la portada, en una proporción de 22.5 x 32 cm, es fuerte, definida, atractiva, refinada. En la segunda de forros continúa el color utilizado en la portada, y la tercera y cuarta de forros contienen publicidad de diferentes instancias gubernamentales educativas, culturales y de salud.

Páginas interiores

Las páginas interiores también siguen esta reducción y limpieza visual. Amplios márgenes y espacios en blanco enriquecen y contrastan los elementos gráficos: textos en dos y tres columnas, en donde se retoma la clásica Bodoni para las columnas en 10 puntos con un interlineado en 14, justificados en ambos márgenes, que la hace placenteramente legible. La página inicial de cada artículo destaca, claramente jerarquizados, el título, su autor, una introducción en tipografía itálica y el cuerpo del artículo. En los títulos se presenta esta tipografía, justificada a la izquierda en 60 puntos, y para la introducción del artículo se utiliza la misma Bodoni en 14 puntos en itálicas. Una sola familia tipográfica para afirmar la unidad gráfica.

Para las apostillas se utiliza la tipografía NewsGothic en 18 puntos, en dos y tres renglones alineados a la derecha, en diferentes gruesos y puntajes. Estas acotaciones se presentan sin seguir una posición fija en cada artículo, solución espontánea que le da dinamismo a las páginas. Las imágenes que ilustran los artículos, en ocasiones son ajenas al texto, creando un atractivo discurso visual, con dimensiones generosas que ocupan un cuarto de la caja



Portada: fragmento de fotografía de Graciela Iturbide, 2004

El enfoque de los contenidos en esta Nueva Época de la revista se centra en la producción literaria de México y del extranjero, siguiendo la línea plasmada en sus páginas en las décadas de su consolidación, como modelo de las revistas culturales y de crítica de las artes visuales.



Página interior

tipográfica. En la parte superior de la página derecha se presenta una cintilla con el título de cada artículo.

La riqueza iconográfica, al incluir fotografías poco difundidas de autores en su vida cotidiana, grabados acertadamente seleccionados y el portafolio en las páginas centrales, ha hecho de esta nueva época de la revista una publicación distintiva. Se destaca la alta calidad en la reproducción de las imágenes y en la impresión.

En la carta editorial de este número 1, el rector Juan Ramón de la Fuente exalta, acertadamente, la función de la *Revista de la Universidad de México* como cátedra del periodismo cultural.



Página interior

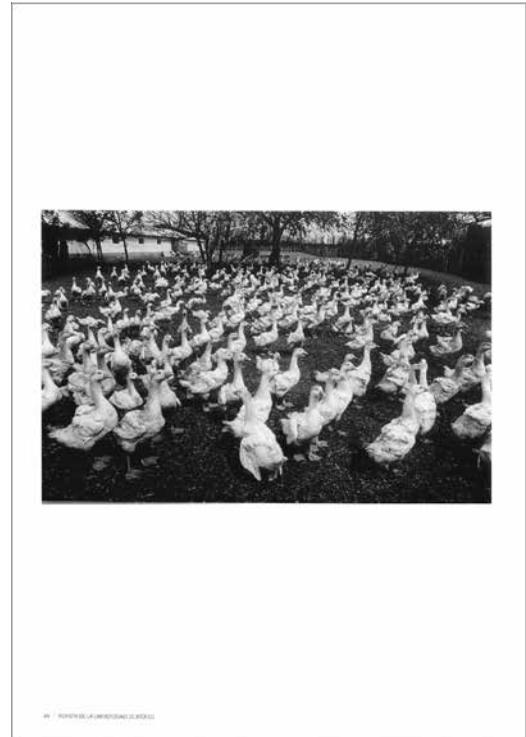


Página interior

En este artículo titulado "Homenaje a Gastón García Cantú", se recrea la misma revista, mostrando la solución gráfica que realizó Vicente Rojo en 1966.



Portafolio



En esta época de la revista se da un lugar especial a la fotografía como obra artística. Sus páginas centrales son una galería. Sobresale la alta calidad de las impresiones en blanco y negro.



Análisis semiótico

Números 591-592, abril-mayo de 2004

Rector:	Juan Ramón de la Fuente
Director:	Ignacio Solares
Editores:	Milena Mijares
Redacción:	Consejo Editorial Roger Bartra/Carlos Fuentes/Hernán Lara Zavala/ Álvaro Mutis/Ruy Pérez Tamayo
Coordinación:	Francisco Noriega
Diseño gráfico:	Daniela Rocha

Percepción inicial

En el primer acercamiento a esta portada sobresale una fotografía en duotono que cubre casi el total de la página; el nombre de la revista en la parte superior y una tira vertical de autores y títulos de sus contenidos, vaciados en blanco, en la derecha de la portada en contraposición con una lista de otros textos contenidos colocada en la parte inferior izquierda.

Coloremas

Se distinguen claramente jerarquizadas las variables visuales que componen esta portada. Inicialmente se presenta el nombre de la revista recortado sobre un fondo blanco. Está trazado en tipografía Helvética *bold* en mayúsculas y con la modalidad en *light* para los artículos que componen el nombre de la revista; dispuesta en dos renglones, alineada a la derecha creando un contraste que define la identidad visual de la revista de esta época de publicación. Estas letras son parte de la fotografía, lo que da unidad e integración a la portada.

El siguiente elemento que se destaca es la fotografía en duotono que cubre 90% de la portada. El duotono está formado por un color sepia que se complementa como valor tonal con el negro. Esta imagen, que presupongo es un fotomontaje, presenta un contorno abierto que divide a la página sutilmente en dos partes por medio de una franja iluminada en la parte central. Resalta la imagen de una barda donde sobresalen líneas inclinadas a manera de señalización vial, dispuestas en intervalos regulares y, entre éstas, anuncios con mapas y carteles. La toma de esta parte inferior del fotomontaje es de frente donde se distingue, en la parte central, la figura de un hombre, en alto contraste, que camina hacia la izquierda y carga un bolso; los elementos visuales del muro se reflejan en el piso mojado. Detrás del muro se ve una estación de autobuses.

La fotografía de la parte superior del fotomontaje tiene un enfoque a vuelo de pájaro de dos individuos, que caminan hacia la derecha; también en alto contraste, permite que se destaquen las sombras de sus cuerpos, y la textura visual del piso de cemento nos remite a

una explanada. La construcción de esta imagen fotográfica proviene de la composición de dos fotografías, afines en color y tema, montadas en un espectacular.

Las texturas visuales en la fotografía, señalización y mapas en el muro, piso mojado, cemento, arroyo vehicular, son elementos de un espacio urbano. El contraste de luz define los planos que le dan movilidad al montaje gráfico bidimensional, que va de los tonos oscuros en la parte inferior a la parte central iluminada, y que continúa con menor intensidad en la parte superior, para contrastar con el nombre de la revista recortado sobre un plano blanco.

La tercera narración visual se destaca por los títulos de los artículos cargados a la derecha, justificados a la izquierda en tipografía NewGothic en *bold* para el autor y *light* para el artículo, vaciados en blanco. En el extremo inferior de la revista se presenta un cintillo en negro, con el nombre del emisor, precio y registro de la revista; el cintillo se convierte en un elemento identitario de la publicación al repetirse en las páginas interiores de la revista en la esquina superior derecha. El tamaño de los textos responde a proporciones de legibilidad y de atracción visual lejana desde la selección fotográfica y el color.

Sintaxis

La lectura de la portada se inicia con el nombre de la revista, que se destaca por estar colocado sobre una franja blanca. Ésta nos remite por afinidad visual a la fotografía que actúa como fondo y discurso visual. La imagen de la primera figura, en la parte central inferior, se destaca por su posición en el plano y manejo de la luz, en contraste con la barda del fondo. Líneas punteadas marcan la dirección visual de la fotografía, en oposición al listado de los contenidos. Estas líneas junto con la figura del hombre son los elementos que definen el tema de la fotografía.

La presentación de los títulos de las columnas de autores y textos, calados en blanco, se relaciona visualmente con el plano blanco del nombre de la revista, creando una fuerte unidad visual. La composición es asimétrica, equilibrada y dinámica. Con dos tintas sobre fondo blanco y una imagen fotográfica, se ha creado una portada atractiva y representativa de situaciones de la vida urbana.

Asociaciones

En esta portada de la *Revista de la Universidad de México* se revalora la fotografía como forma expresiva y artística contemporánea. El reconocimiento de este no lugar, de este espacio anónimo que puede estar en cualquier ciudad, afirma la ambigüedad del discurso visual. Los espectaculares en las ciudades se han convertido en referentes urbanos a los que estamos habituados los receptores actuales. La selección de este tema es parte de la aguda mirada de Rogelio Cuellar, quien presenta en las páginas centrales el reportaje fotográfico “Huellas de una presencia”.

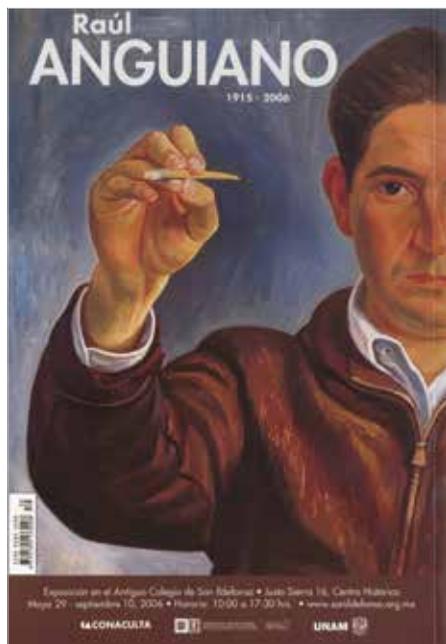


Portada: fotografía de Rogelio Cuéllar

2006



Portada: obra plástica de Roger von Gunten



Contraportada: homenaje a la figuración pictórica del artista

En los números de 2006, se ha incluido la sección "Reportaje pictórico".

La revista es nuevamente un espacio para la difusión de la obra plástica de artistas mexicanos.

A continuación se hace una descripción de las variables gráficas de los ejemplares que se analizaron por medio de la semiótica visual.

- 1954 Gaceta gráfica con fotografías documentales en blanco y negro
- 1960 Textura visual en dos colores
- 1964 Fotografía de aficionado en color
- 1968 Fotografía de periodismo gráfico en duotono y alto contraste
- 1970 Obra plástica, expresionismo lírico, en color
- 1975 Obra gráfica, movimiento op, colores directos
- 1979 *Collage*, grabado y fotografía en blanco y negro, dos colores directos
- 1982 Recuadros con imágenes documentales en blanco y negro y color directo en el plano gráfico
- 1985 Fotografía, gran acercamiento, con punto reventado en blanco y negro con plasta de color en marco
- 1987 Composición fotográfica de estudio en color
- 1991 Composición fotográfica hiperrealista en color
- 1994 Obra plástica, geometrismo surreal en color
- 1997 Montaje fotográfico de instalación en color
- 1999 Dibujo constructivista en dos colores sobre blanco
- 2000 Obra plástica neorrenacentista en color
- 2002 Fotografía en selección de color de paisaje mexicano
- 2004 Fotografía en duotono de espacio urbano

Síntesis y significación⁶

La práctica sensible y detallada de la lectura visual de las portadas de la *Revista de la Universidad de México* permite valorar estética e históricamente este medio de difusión de la cultura universitaria. Se señalan a continuación algunos puntos referidos en este análisis, que se presentan como conclusiones para cerrar la revisión visual de este objeto de comunicación.

■ En la cultura existen grupos y existen caciques, personajes fuertes que guían a los demás, que dictan las reglas, protegen a su grey y, excepcionalmente, castigan a los rebeldes.¹ También se llaman maestros. La subvención estatal ha permitido a los intelectuales y artistas desarrollar su obra personal a través de becas, “chambas” y apoyos de toda índole para publicaciones y exposiciones; esto ha creado una subordinación indirecta al grupo que otorga estas prebendas.

Los “caudillos culturales de la Revolución Mexicana”: Reyes, Vasconcelos y Caso, promovieron las tentativas totalizadoras y apostólicas de la cultura como proyecto nacional.² José Vasconcelos, de 1921 a 1924, como Rector de la Universidad y Secretario de Educación Pública, organizó la educación popular, creó bibliotecas, promovió la pintura mural, hizo espléndidas publicaciones, entre las que destaca la revista *El Maestro* (1921) con un tiraje de 75 000 ejemplares, pensada como una revista total, útil tanto para el público más elevado como para alumnos de escuela, e incluso como una revista familiar. Importó educadores hispanoamericanos y se rodeó de un conjunto “renacentista” de maestros, filósofos, escritores, arquitectos, artistas y poetas. Justo Sierra y Antonio Caso apoyaron y multiplicaron estas tareas. “Desde Bassols y Caso, filósofos y pensadores, hasta Gómez Morín y Lombardo Tolentino, fundadores y políticos; desde Guzmán y Cosío Villegas, lúcidos y rigurosos en la prosa y en la historia”, insistieron en la necesidad de contemplar un proyecto cultural dentro de las instituciones, partidos y los centros de cultura.³

A partir de 1939, Alfonso Reyes dirigió La Casa de España y, un par de años después, El Colegio de México; junto con Daniel Cosío Villegas fundó la editorial Fondo de Cultura Económica. Durante una veintena de años, hasta su muerte en 1959, fue el padrino obligado de las nuevas revistas y de los nuevos escritores.

A finales de los años cincuenta, Fernando Benítez inició la publicación de los suplementos culturales semanales que dirigió por más de 40 años y que influirán en la prensa cultural

por sus contenidos y diseño gráfico. Alrededor de Benítez se formó el grupo cultural que se conocía como “la mafia”. Sus ediciones tenían un cierto aire juvenil y antiolemne, lo que las hacían fuertes, atinadas y, sobre todo, se leían; además, tenían una predisposición para tratar problemas sociales a través del análisis de diversos temas culturales. Este grupo de Benítez abre nuevas alternativas de difusión de la cultura a través de diversos medios impresos generados en la Universidad Nacional Autónoma de México.

En 1970, cuando Octavio Paz regresa a México después de haber renunciado a su cargo de embajador en la India como protesta por la matanza de Tlatelolco, funda dos revistas culturales.⁴ En torno a Paz se reunieron escritores y artistas visuales. Durante 30 años formó un grupo cultural con una definición política en contra del totalitarismo, dando cabida a la “otra” intelectualidad. Después de la muerte de Paz, en 1998, otros grupos, el de Krauze y el de Alberto Ruy Sánchez, siguen trabajando alrededor del legado cultural del Nóbel en Literatura.

Las tendencias culturales se ampliaron y han estado lideradas por intelectuales como Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea y Rafael Pérez Gay, entre otros. Además, cada vez son más los noveles estudiosos de las formas culturales en el país quienes, al mismo tiempo que forman investigadores, están generando a su alrededor otras maneras de agruparse, tal vez menos constrictivas.

La difusión de materiales impresos que generan estos grupos y algunas universidades del interior del país ha favorecido la expresión de enfoques diferentes para describir la realidad, tanto en la cultura de élites, como en la popular y en la marginal. Cabe mencionar que la publicación de revistas marginales en México ha sido significativa, aunque su existencia, en muchas ocasiones, ha sido breve.

■ En el diseño gráfico también hay grupos; el de Vicente Rojo formado con los diseñadores que trabajaron junto a él en la Imprenta Madero: López Castro, Recamier y Montalvo, que siguieron su escuela y ahora son independientes; los diseñadores de las revistas *Tierra Adentro*, de *Artes de México*, *Origina*, de *Matiz*, *Galería de Arte Mexicano*; sólo por nombrar algunos grupos de diseñadores que trabajan en publicaciones. Había y hay cabida para muchos grupos más.

Los grupos culturales son benéficos por sus apoyos para abrir caminos, como referencias, y funcionan adecuadamente cuando hay una crítica útil, precisando las características de un trabajo bien hecho, además de que amplían la diversidad cultural.

La fuerza cultural que se crea alrededor de una revista, como medio de información y de divulgación, hace que se generen otras actividades. Una revista es una fuente recreadora de la misma cultura y abre otros espacios para su difusión.

■ La madurez del diseño gráfico en México, realizado por exponentes de diferentes grupos culturales, tiene características nacionales en el contenido de los textos y en la significación de las imágenes utilizadas.⁵ Se han logrado diseñar revistas culturales bien hechas al crear una imagen gráfica identificable y sólida.

Las revistas transmiten, por medio de su técnica, símbolos que corresponden a la idiosincrasia de la cultura mexicana y a las etapas históricas concretas en que han sido realizadas: tendencias formales que se expresan por medio de variables visuales con una sintaxis distintiva.

Cada cultura construye una estructura simbólica que la representa. El lenguaje visual utilizado en la revista simboliza y manifiesta aspectos que expresan la aportación a la cultura, que ha generado la UNAM durante la última mitad del siglo XX.

■ En la *Revista de la Universidad de México* han publicado escritores, científicos, analistas políticos y artistas visuales de diferentes grupos culturales. Esta revista ha sabido amalgamar las numerosas corrientes de la fecunda creatividad cultural del México contemporáneo. La mayoría de ellos han sido parte de la comunidad universitaria y muchos se formaron profesionalmente en esta universidad. Las ideas que se transmiten, y la diversidad de voces que se integran en la UNAM, son un reflejo de su tiempo y de los enfoques de una institución pública.

El contenido de la revista, en las tres primeras décadas de edición, coincide con el enfoque que se daba a las publicaciones culturales y que Alfonso Reyes denominó “literatura ancilar”⁶ para reseñar la filosofía, la historia y las artes. En los años ochenta y noventa es evidente la inserción de otros temas relacionados con la difusión de la cultura: los científicos, políticos y técnicos.

■ Diversos acontecimientos históricos, internacionales y nacionales, relacionados con las luchas sociales han repercutido en la sociedad mexicana, se han plasmado en portadas y páginas de la *Revista de la Universidad de México*.

Destaco algunos de ellos: en enero 1960, después del triunfo de la revolución cubana, el 31 de diciembre de 1959, la revista conmemora este hecho.⁷ Después de su publicación, la edición fue retirada de circulación.

El tema del Movimiento Estudiantil de 1968 en México se trata en una edición a finales de ese octubre en un número extraordinario, y se retoma el tema en separatas en las ediciones de 1978 y 1988.

En 1979 se publica un número monográfico titulado *Chile 1973-1978*, en donde se expresan diferentes aspectos de la cultura chilena desde el exilio.

En 1985, después de los sismos de los días 19 y 20 de septiembre, el Consejo Universitario resalta, a través de este medio, la solidaridad de voluntarios universitarios en el apoyo a la sociedad afectada.

Ese mismo año, en el ejemplar 418-419, la revista publica un apartado documental sobre la Independencia y la Revolución, con materiales de difícil consulta en las bibliotecas del país, en donde se incluyen los siguientes: la *Disertación sobre el método de estudiar teología escolástica* escrita por Miguel Hidalgo y Costilla; el título de bachiller en artes de José María Morelos; carta de Madero a su padre; carta de Zapata al presidente norteamericano Wilson y la contestación que el general Villa da a la nota estadounidense, entre otros.

Desde 1986, cuando se forma la Coordinación de Difusión Cultural y se hace cargo de la *Revista de la Universidad de México*, el enfoque de los contenidos abre espacios de difusión a otras áreas de la investigación.

En 1992, el número 500 de la revista se dedica al tema *Universidad y Nación*, en donde destacados académicos hacen un análisis histórico y actual de la influencia de la UNAM en el país.

En 1996 se incluye el tema *Empresas y empresarios* en México; número que presenta elementos para el análisis de ese grupo social como protagonista integral e ineludible del desarrollo nacional.

En el año 2000, la revista dedica un número al cambio político de México, que contiene materiales básicos para entender los fundamentos de la estructura que se ha construido en el país para garantizar una forma de elección democrática.

De 2002 a finales de 2003, la revista se centra en temas monográficos y destaca situaciones político-económicas actuales como el Plan Puebla-Panamá, las comunidades migrantes, revoluciones y las guerras del siglo xx, e incluye separatas, de ocho a doce páginas, sobre diversas problemáticas sociales. Se destaca el número conmemorativo sobre los 50 años de la Ciudad Universitaria.

De 2004 a 2006 la revista incluye temas de análisis social contemporáneo como el anarquismo, el exilio español y el multiculturalismo. Edita un número especial dedicado a los 75 años de la gestación y construcción de la autonomía universitaria.

La publicación de estos temas —en un representativo trabajo realizado durante 60 años por diferentes actores de esta actividad documental universitaria— evidencia la posición que asume la UNAM frente a los acontecimientos nacionales e internacionales en determinados momentos históricos. Las portadas y páginas interiores de la revista reflejan la responsabilidad y compromiso de la publicación periódica, de difusión, más importante del país.

■ La calidad del diseño gráfico de la *Revista de la Universidad de México* es indiscutible. La propuesta gráfica y plástica es genuina, producto de varios fenómenos:

- momento de búsqueda de nuevos lenguajes visuales
- apertura para recibir influencias de culturas de otras latitudes
- consolidación de la estructura nacional en el oficio editorial
- formación de recursos humanos desde la universidad: editores, redactores, diseñadores, fotógrafos e impresores
- aporte al desarrollo de la comunicación de masas en medios impresos
- inclusión de soluciones gráficas y visuales provenientes de otras revistas y de las artes visuales
- espacio para difundir el trabajo de artistas plásticos y visuales mexicanos

■ Cabe señalar que hubo épocas en que su diseño ha tenido mayor calidad gráfica que en otras, proposiciones más creativas, con márgenes más amplios de experimentación. La aceptación de la revista en la sociedad mexicana y en el extranjero ha estado sujeta a los *códigos del gusto* y existen predisposiciones a evaluar como “bien logrados” muchos de los mensajes visuales plasmados en sus ejemplares. Se aprecian ediciones medianamente logradas en sus páginas interiores y portadas, con soluciones de diseño simples o repetidas mecánicamente, limitando así nuevos aportes al lenguaje gráfico de la revista. En el aspecto de su hechura, la calidad ha estado relacionada con la evolución de las técnicas de reproducción de imágenes y de su impresión.

Todo lenguaje está en movimiento, y para que pueda expresar el diseñador lo que quiere, su forma tiene que estar suficientemente estructurada; para mantener una cierta originalidad tiene que renovar eventualmente los códigos visuales que utiliza, para hacerlos más aptos a nuevas lecturas.⁸ Existe una perspectiva plural, amplia, que acepta la diversidad de estilos en la hechura gráfica de la *Revista de la Universidad de México* y que principalmente continúa

los conceptos gráficos del diseño moderno. Ciertas facetas de su producción, distribución y consumo responden a las características de la etapa posmoderna.

El contenido monográfico en algunos ejemplares de la revista los hace más atractivos para los lectores, ya que pueden convertirse en libros de texto o de consulta de información especializada. Sin embargo, no hay que abusar de este enfoque pues se puede caer en una monotonía para el lector, como ha sucedido con otras revistas culturales. Una de las características funcionales de esta publicación es difundir diversos quehaceres de expresión en la cultura.

En cuanto al desarrollo inicial y consolidación actual de la publicación, sería un acierto que la UNAM editara números facsimilares de la *Revista de la Universidad de México*, o separatas, para conocer contenidos que convendría recuperar o sacar a la luz para las generaciones actuales por la vigencia de sus temas, además de satisfacer una cierta afición de los estudiosos de los medios impresos, por su diseño y por la iconografía utilizada en sus páginas.

■ Los diferentes criterios para la edición de la revista enriquecen un medio que se distingue por su apertura. Sin embargo, para los futuros diseñadores de la revista es aconsejable que, cuando busquen cambios formales, estudien las características gráficas que se han dado en el desarrollo de esta publicación, para no perder el reconocimiento y la fuerza de la imagen visual que se ha logrado después de varias décadas de soluciones originales en esta publicación periódica universitaria.

La delimitación de la práctica profesional del director-editor y del diseñador debe ser precisa. El editor definirá con rigor académico el contenido de la revista y necesita escoger, con intuición y conocimiento, a un diseñador —sensible, experimentado y profesional— para que las nuevas proposiciones gráficas sigan siendo creativas e interesantes y enriquezcan el diseño de la revista a partir de nuevos lenguajes visuales; o por lo menos, para que mantengan el nivel alcanzado en el diseño gráfico de la revista.

Cuidando esto, es conveniente que la dirección de la revista se turne a diferentes grupos para poder seguir teniendo la diversidad y amplitud de propuestas que se dejan ver en este estudio.

■ El análisis de esta revista cultural puede motivar a otros estudiosos de la cultura mexicana a investigar el desarrollo y definir las particularidades de este medio, a través de un trabajo interdisciplinario en donde historiadores, sociólogos y comunicadores aporten su análisis a otras facetas de la revista: los contenidos literarios, de la plástica, la correspondencia de éstos con los momentos históricos del país y del mundo, el liderazgo cultural de la UNAM en México y en América Latina; realizar estudios comparativos de la semiótica de la imagen con otras revistas culturales con características semánticas y soluciones gráficas semejantes.

La semiótica visual es un instrumento adecuado para el análisis del diseño gráfico de las portadas de la revista, cuyas funciones son, en el plano del contenido, informar y en el de la expresión, llamar la atención sobre su propia hechura, por su apariencia física y sintáctica, por medio del lenguaje visual.⁹

El diseñador usa signos, letras y figuras que son portadores de información; transmiten un significado que tiene un sentido para el receptor. La libertad de elección y los recursos disponibles permiten al diseñador plasmar los signos visuales idóneos para transmitir un mensaje. El enfoque semiótico se define por la intencionalidad de quien produce la obra, del

lector y el contexto en que ésta se inserta.¹⁰ Cabe señalar que la semiótica prefiere utilizar el término *lector* al de *receptor* porque implica un grado mayor de actividad. Éste ayuda a crear el significado del texto al aportar su experiencia, sus actitudes y emociones.¹¹

Algunos de los signos gráficos utilizados en las portadas son originales y, al repetirse, han conformado lo que se reconoce como sintaxis visual, el estilo de una época, de un grupo o de un individuo.¹² Estos lenguajes visuales transmiten una identidad y una función simbólica que facilitan su carácter informativo y la analogía o similitud con el objeto que representan. Éstas páginas conforman la memoria y práctica cultural de la Universidad.

NOTAS DE REFERENCIA

¹ José Luis Martínez, "Los caciques culturales", *Letras Libres*, año 1, núm. 7, julio de 1990, p. 29.

² Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas*, Grijalbo, México, 1989, p. 247.

³ *Ibid.*, pp. 83-84.

⁴ La revista *Plural* (1971-1976) a la que siguió *Vuelta* (1976-1998). Estas revistas también se imprimían en la imprenta Madero.

⁵ "Cuando una cultura nacional deja de sentirse insegura de su capacidad universal, ha alcanzado la madurez", Christopher Domínguez Michael, "Entre Monsieur Teste y Rico Mac Pato", *Letras Libres*, núm. 3, 1 de julio de 1999, p. 34.

⁶ Arcaísmo que significa "relacionar lo que une a personas o cosas a lo que están supeditadas", *Diccionario enciclopédico Hachette-Castell*.

⁷ Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Tusquets, México, 1997, p. 255.

⁸ Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*. Paidós, Barcelona 1997, p. 121.

⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹¹ John Fiske, *Introducción al estudio de la comunicación*, Norma, Colombia, 1984, p. 34.

¹² Carlos Abreu Sojo, "La imagen como texto informativo", *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 4, abril de 1998.

Glosario

Artes visuales y gráficas

Abstracción. Alejamiento de la representación mimética de la realidad. Soluciones plásticas con base en las variables visuales puras: color, textura, contorno, dimensión, dirección, posición en el plano. En este movimiento plástico se presentan dos formas diferentes de arte no figurativo: la abstracción pura y la abstracción lírica (1917 a la fecha).

Arte conceptual. El término proviene de *Concept art*. Tendencia artística que se aparta de la práctica tradicional de creatividad y tiende a un análisis sistemático de las condiciones del arte como sistema. La idea se valora más que el objeto de arte. Los procesos ideológicos que realiza el artista son accesibles al espectador a través de textos, diagramas y fotografías circunscritos a la obra, en los que se define el sentido de ésta (1965-finales de los ochenta).

Bauhaus. Término que significa en alemán “casa de la construcción”; escuela que se forma en Alemania, a partir de 1919, cuyo objetivo prioritario era conseguir la integración de todos los géneros artísticos y de los sectores artesanales para poder mejorar la calidad de los objetos producidos en la sociedad industrializada, por medio del diseño en la arquitectura, el gráfico e industrial, la pintura, la fotografía, la escenografía y otras artes aplicadas.

Constructivismo. En gráfica, es el uso de formas geométricas simples con contrastes en la composición. En la plástica, representación de arquetipos de la revolución rusa: obreros, luchadores sociales, militantes, banderas socialistas (1920) y, actualmente, los *revivals* de este movimiento.

Diseño desconstruccionista. Desorden, experimentación, irracionalidad son características de soluciones gráficas que no siguen las estructuras tipográficas establecidas y jerarquiza sus elementos de manera subjetiva, experimental, en ocasiones de manera caótica. En este diseño se da valor gráfico al error tipográfico, corriendo el riesgo de que no sea legible; el uso de la computadora personal facilita su reproducción (se difunde en los años noventa).

Escuela de Nueva York. El periodo de 1945-1968 es considerado el más interesante del diseño de revistas norteamericanas; sus propuestas de diseño influyen, hasta cierto punto, en el diseño de revistas culturales. Revistas como *New York*, dirigida por Milton Glaser; *Rolling Stone*, por Roger Black; *Design*, por Keith Ablitt y Ken Garland, explotaron la fotocomposición y la fotografía expresionista.

Expresionismo abstracto. Alternativa de la abstracción. Ausencia de temática o alusión a la realidad; libertad de expresión; utilización de grandes formatos; invención de nuevas técnicas plásticas y modos de representación (1945 a la fecha).

Hiperrealismo. Realismo fotográfico, escultórico y pictórico; extraordinaria apariencia de la realidad, detallismo; simulacro de la vida cotidiana en diferentes hábitats (1970 a la fecha).

Instalación. Estructuras artísticas complejas, que comprenden videos exhibidos en uno o varios monitores, diversos objetos y otras manifestaciones plásticas; por lo general incorporan también al espectador, por la vía de circuitos cerrados de televisión. Todos estos elementos son integrados en un espacio físico (galería, museo), con una intención unitaria que se mantiene mientras existe la instalación; una vez desmontada deja de existir, para quedar solamente registrada en fotografía o video; representación tridimensional en un espacio en donde confluyen diferentes expresiones: plásticas, visuales, auditivas, táctiles, olfativas y en ocasiones gustativas.

Minimalismo. Uso de mínimos elementos para conseguir un orden máximo; geometrismo; empleo de materiales industriales; acabado limpio y simple de la obra; búsqueda de un gran efecto visual (1965 a la fecha).

Movimiento moderno. El estudio y experimentación de nuevas tipografías y formas de composición, realizadas desde los movimientos plásticos de principios del siglo xx, Cubismo, Futurismo, Constructivismo, Dadaísmo permitieron que se fundara la “nueva objetividad” frente a expresiones plásticas y visuales. Desde Bauhaus se crearon diseños tipográficos con leyes objetivas, subordinando el estilo y la expresión a la pureza de la geometría y a las exigencias de funcionalidad.

Nueva gráfica. Josef Müller-Brockman, Richard Lohse, Hans Neuburg y Carlo Vivarelli, desde la revista *Neue Grafik*, en 1958, inician las ideas tipográficas suizas. Lo expresivo pierde frente a la asepsia racional, moderna y académica en páginas de cuidada hechura. Diez años después, Weingart, desde la Escuela de Diseño de Basilea, rechaza esta objetividad a favor de la expresión inventiva; la elección intuitiva de composición se hace a partir de estructuras constructivas.

Op Art. Apócope de *optical art*; preocupación por los aspectos visuales; produce impactos en la percepción inicial del lector y/o espectador; expresión de movimiento y dinamismo; uso de formas geométricas e interacción de colores (1950-1960).

Performance. Concepto genérico creado durante los años setenta para todo lo referente al arte de acción teatral-gestual, en el que el público tan sólo observa. Esta tendencia abarca las autorrepresentaciones y el arte corporal. La presencia de público puede ser suplida con la grabación en video de la acción del artista; en ocasiones involucran lúdicamente al espectador; se realiza en diversos espacios: museos, galerías, sitios públicos al exterior, entre otros (1960 a la fecha).

Pop art. Apócope de *popular art*; representación de la realidad cotidiana por medio de texturas, fotografías y objetos descontextualizados, utilizados en ambientes urbanos, televisivos y comerciales; exploración del *collage* y los *ready mades*; hallazgos al azar de deshechos; ob-

sesión por los fragmentos; toma principios de los dadaístas; antecedente del arte conceptual (1960 a la fecha).

Surrealismo. Movimiento que representa las imágenes a través del automatismo psíquico, que consiste en dejar expresar libremente el pensamiento sin tener preocupaciones estéticas o morales sobre el resultado, y hace asociaciones entre objetos o situaciones que aparentemente no tienen relación alguna (1924 a la fecha).

Diseño gráfico

Alineación. Acción y efecto de alinear horizontal o verticalmente los componentes de la forma tipográfica, como letras, números, palabras, líneas, ilustraciones, grabados, etcétera.

Altas y bajas. Mayúsculas y minúsculas de un texto.

Caja tipográfica. Parte de una página delimitada por los márgenes, en donde se colocan el texto y las ilustraciones.

Capitular. Letra inicial en un texto, que se destaca por su tamaño o por un diseño especial.

Caracteres. Letras de imprenta; figuras o formas tipográficas.

Collage. Técnica expresiva consistente en armar diferentes figuras, en ocasiones de diferentes técnicas, para crear una imagen.

Colofón. Anotación al final de la publicación, en donde se detallan el título, los nombres del autor y del impresor, la fecha y lugar de la impresión, notas de interés histórico relacionadas con las características de la impresión.

Composición, diagramación. Realizar el boceto o proyecto de la revista dentro de una estructura; repartir textos, ilustraciones y blancos en el plano gráfico para obtener una distribución armónica. Forma como se disponen los elementos gráficos en una página de diferentes maneras: simétrica, secuencial, asimétrica, áurea y otras.

Digital. Información que asume la forma de dígitos binarios (0-1).

Escanear. (*Scan* = explorador) analizador electrónico que interpreta imágenes y las reproduce en la computadora.

Facsimilar. Copia o imitación de un escrito, dibujo, publicación.

Familia tipográfica. Conjunto de tipos de letra de diferente tamaño del mismo dibujo, trazo o carácter.

Formato. Tamaño de una publicación, definido por sus dimensiones y por su dirección (vertical-horizontal). Se incluye en el término, la selección de una retícula y los elementos gráficos.

Fotocomposición. Sistema de composición mecánica que proporciona los textos en papel fotográfico.

Fotomecánica. Proceso de reproducción en el que se fotografían los originales, para transportarlos a la lámina o plancha para su reproducción en *offset*.

Fotomontaje. Combinación de diversas fotografías o partes de éstas para formar otra foto. Montaje por medio de un proceso fotográfico.

Fuente tipográfica. Juego completo de caracteres, integrado por letras, números, signos de puntuación y otros símbolos que constituyen una familia en determinado tipo de letra. Las variaciones en rasgos delgados o gruesos se definen en *light*, *normal* y *bold*.

Gráfico. Se refiere tanto a la escritura como al dibujo, dos medios diferentes que emplean instrumentos semejantes. El gráfico representa una línea continua trazada en un espacio reticulado: el trazado de un gráfico se percibe como una *Gestalt*, una forma o imagen simple. (Lupton).

Gramaje. Término para determinar la masa de la unidad de superficie del papel o del cartón expresada en gramos por metro cuadrado.

Itálicas, cursivas. Caracter con inclinación hacia la derecha.

Linotipo. Máquina que imprime la línea tipográfica de un solo golpe. Fundición de líneas completas de tipografía, inyectando metal fundido para tipos en los moldes de bronce.

Justificar. Formar líneas de texto de la misma longitud, y esto puede ser a la derecha, a la izquierda, centrado, alineado en ambos lados o irregular.

Logotipo. Representación gráfica del nombre de una institución, empresa o producto que se basa en caracteres gráficos conocidos, o en un diseño especial.

Mancha tipográfica. Espacio con texto.

Márgenes. Espacios en blanco que quedan a cada uno de los cuatro lados de una página impresa.

Medio tono. Reproducción de una fotografía, dibujo donde la graduación del tono, escala de grises, es reproducida por la interposición de puntos de una pantalla.

Moiré, muaré. Efecto producido por la superposición de puntos de trama cuando se usan dos o más pantallas.

Negritas, negrillas, bold. Tipo de trazos más gruesos, suelen usarse para resaltar un texto. Casi todas las familias tipográficas tienen esta modalidad; en los programas de edición se utiliza el término *bold*.

Normal, redonda. Tipografía sin modificaciones.

Papeles. La calidad de los papeles varía de acuerdo con sus características de textura, calidad y peso. El papel bond es para uso comercial por su costo moderado y resistencia; tiene diferentes gramajes y sus texturas visuales son mate y semimate. El papel couché se usa para ediciones que requieren mayor precisión, sobre todo en la impresión de las imágenes; su terminado es suave y la textura visual tiene dos presentaciones: semimate y brillante.

Patines, *serifs*. Base de los caracteres en tipografías clásicas y de transición.

Pie de ilustración. Texto que describe las ilustraciones.

Pixel. Es una palabra inventada a partir de *picture element*. Es la unidad básica programable de color de una imagen computarizada. Si la resolución de la imagen es la máxima, el pixel sólo ocupa un punto cuadrado, si no la tiene, ocupa más de un punto y la imagen no tiene una definición precisa.

Plasta de color. Espacio cromático de un solo color o plasta realizada con un color desvanecido.

Pleca. Línea utilizada en la composición para dividir segmentos o dar énfasis a ciertos elementos gráficos; raya delgada que, por lo general, se utiliza en dos direcciones: vertical, horizontal.

Proporción áurea. Divina proporción o regla de oro; proporción equilibrada, armónica, manifiesta en el crecimiento y el desarrollo natural, y aplicable al diseño y artes gráficas, visuales y espaciales.

Punto, puntaje. Unidad de medida tipográfica que se utiliza para determinar el tamaño de los caracteres, las plecas, el material de esparcimiento.

Rebasado. Plasta de color, o selección de color que cubre el total de la superficie básica.

Recuadro. Líneas, filetes u orlas que rodean algún texto o una ilustración para hacerlo resaltar.

Retícula. División del espacio de diseño en áreas rectangulares y ordenadas que sirven para componer los elementos gráficos.

Separata. Tiraje aparte. Documento adjunto a una publicación.

Texto. Composición tipográfica principal de una página.

Tipo movable. Creado por Gutenberg en 1445. Carácter con la cara superior en relieve y que contiene una letra o signo para su impresión.

Tiraje. Total de ejemplares impresos para determinada edición.

Vacío. Espacio en blanco dentro de una página, que funciona para crear contraste y acento visual.

Versalitas. Letra mayúscula de tamaño un poco más grande que la minúscula y del mismo cuerpo, tipo y clase.

Virtual. Reproducción artificial de la realidad a través de diferentes medios.

Semiótica visual

Análisis. Identificar unidades de un conjunto y las relaciones que las determinan y las definen. Conjunto de procedimientos para describir un objeto semiótico (Greimas).

Análisis presemiótico, percepción inicial. Primer acercamiento al objeto artístico por medio de los circuitos oculares periféricos, una visión del campo visual amplio, definiendo el aspecto general de la obra. Después de varias exploraciones oculares en los planos básico y pictórico, se obtiene en la representación del sistema o estructura del campo visual como totalidad, que permite reconocer los signos visuales (Salgado Ruelas).

Análisis semiótico del lenguaje visual. Metalenguaje que permite la lectura del lenguaje propio de las obras visuales y, consecuentemente, se puede aplicar a la gráfica. Inicialmente se realiza una lectura sensible y sistemática de la estructura y de la sintaxis del lenguaje visual. Señala la experiencia espacial y plural de los signos gráficos, como lenguaje visual autónomo, a partir de un tratamiento de la composición en la topología y percepción del color, textura, contornos, así como los efectos de dimensión, dirección en los diferentes planos (Salgado Ruelas).

Código. Conjunto de signos que se interpretan bajo una convención. Los usuarios del signo reconocen la relación entre el significante y el significado. Cuanto más amplia y precisa es la convención, el signo es más codificado. El signo monosémico, denota; el polisémico es connotativo (Guiraud).

Colorema. Unidad visual básica para leer un mensaje visual (Saint-Martin). Variables visuales.

Coloremas o variables plásticas

Color. Percepción visual, fenómeno óptico y físico producido cuando la materia se expone a la luz. La dinámica del color es un continuo movimiento y cambios en el proceso de la percepción; permite hacer una sistematización y categorización. El color tiene una acción y produce diferentes efectos. Cualidades del color:

Complementaridad. Interacción entre los colores: compensación, contrastes simultáneos, mezcla óptica.

Cromaticidad. Distingue un color de otro.

Luminosidad. Intensidad de la vibración de la luz.

Saturación. Nivel máximo de cromatismo; cantidad de tinta que lo define.

Tonalidad. Cantidad de luz y oscuridad en el color.

Textura. La sensación de textura remite a un referente óptico-táctil y a la experiencia de postura y movimiento sobre una superficie.

Coloremas o variables perceptuales

Contorno. Figura y límites de un dibujo que pueden ser definidos o difusos. Tiene un efecto en la textura y en la cualidad cromática. En la forma cerrada, las fuerzas o vectores son más acentuados; los mecanismos perceptuales se acentúan en el eje horizontal. La forma abierta es difusa; sus líneas se prolongan en el siguiente campo visual de acuerdo con su dirección; al reagruparse con varias formas, se cierran.

Dirección, vectorialidad u orientación. Esta variable visual se refiere a la dirección que toma un colorema en tres dimensiones espaciales: alto, ancho, grueso. Determina la fuerza, tensión y energía en una composición. La influencia psicofísica más importante de la percepción humana es el equilibrio, el eje sentido horizontal-vertical. Este eje axial permite detectar una tensión.

Dimensión, cantidad, o tamaño. Cantidad o masa topológica que tiene un eje, una dirección y una expansión.

Posición en el plano. Variable visual que define la profundidad óptica a partir de tres dimensiones espaciales: alto, ancho, grueso. Crea los efectos de distancia y perspectiva determinados por el contraste en la saturación del color, por su valor tónico, por la definición de los contornos y los sistemas de perspectivas (óptica, paralela, atmosférica).

Estética. El término se deriva del vocablo griego *aisthesis*, que significa sensación; Baumgarten, filósofo alemán, utiliza por primera vez el término estética (1750), para definir el conocimiento sensorial en el cual reside la belleza. Hoy en día este término no se limita a lo bello, sino que comprende también lo feo, lo trágico, lo sublime, lo cómico, lo grotesco, entre otros (Sánchez Vázquez).

Función de la visión. Se combinan estas tres acciones en la retina: la visión periférica que permite ver el total, la mácula que nos acerca al objeto y la fovea que permite ver con precisión y agudeza (Saint-Martin).

Gestalt. El término en alemán significa *forma*; se aplica a la disciplina psicológica que estudia la percepción sensorial. Las relaciones gestálticas definen la totalidad de una forma (regular, simple, cerrada, simétrica o sus opuestos), sus reagrupaciones en tres dimensiones, la buena forma (contorno que no se confunde con otros), la continuidad (buena curva, buen ángulo) y las variables visuales similares, homogeneidad (Arnheim).

Hipermedios. Transmisión de información a través de diferentes medios y técnicas de comunicación integrando textos, gráficos (dibujos, fotografías), sonido, video, programas de computación. La hipermedia permite a los usuarios hacer recorridos sobre una masa de datos y extraer la información que necesitan. Entre las muchas aplicaciones que se ven beneficiadas con hipermedia están la creación de bases de datos, documentación, educación y su difusión a través de medios de comunicación de masas.

Hipertexto. Manera de almacenar y visualizar información en medios electrónicos. Ésta puede ser referenciada desde diferentes niveles por medio de nodos y ligas. La lectura puede ser secuencial.

Iconicidad. Nivel de representación de una imagen con relación a la realidad. Es una magnitud opuesta a la abstracción, cantidad de realismo, de aspecto icónico, cantidad de imaginaria inmediata, contenida o retenida en un esquema (Moles).

Icono. Del griego *eikon*, se refiere a una imagen o retrato. Imagen visual que permite al receptor considerar un aspecto del entorno.

Imagen. Del latín *imago*, se refiere a una figura, sombra, imitación. Representación de algo en un medio plástico-visual: pintura, escultura, dibujo, fotografía, película, video, teatro, moda, arquitectura, diseño industrial. También se aplica el término en la literatura.

Lenguaje visual. Facultad de simbolizar, de representar lo real por medio de un signo y de comprender ese signo como representante de lo real.

Medio. El medio es la materia del signo; es el soporte del signo (Guiraud).

Medio de comunicación de masas. Dispositivos técnicos por intermedio de los cuales tiene lugar la comunicación dirigida a grandes grupos sociales (Berlo). La televisión, el radio, la prensa (periódicos y revistas), Internet, funcionan como catalizadores y mediadores del sistema y como agentes de poder con efecto sobre la sociedad (Debray).

Narración visual, texto, diégesis. Sucesión de acciones que constituyen los hechos, los relatos, en una narración o en una representación visual (Calabrese).

Pregnancia. Fuerza visual en una imagen, que permite al receptor proyectarse y asirse a ella (Moles).

Redundancia. Repetición o reiteración de una información. Cuanto más fuerte es la redundancia, la comunicación es más socializada y codificada (Guiraud). Al aumentar la entropía, indefinición en un mensaje, disminuye la redundancia (Berlo).

Relaciones perceptuales o gestálticas. Permiten reconocer los procesos estructurales de la percepción a partir de estas relaciones: figura-fondo; proximidad entre las variables visuales que las agrupa en tres dimensiones espaciales: alto, largo y ancho o grosor; percibir las variables visuales agrupadas como totalidades, como formas; definición de la buena forma, que tiene una estructura claramente definida, la homogeneidad y fuerza en el campo visual (Saint-Martin).

Relaciones topológicas. Estas relaciones son las que definen las variables visuales en un campo o espacio determinado, al estudiar la conexión que tienen entre sí y la forma de colocación o sucesión en este espacio. Aquí se desarrollan las funciones de ritmo, equilibrio, continuidad, discontinuidad y de dirección (Saint-Martin).

Semántica. Disciplina científica cuyo objeto de estudio es el significado del signo lingüístico (Beristáin).

Semiótica visual. Se define como un proceso sucesivo de revisión de los métodos e instrumentos formales, que exige una aproximación diferente a los lenguajes icónicos: texto e imagen, discursos, que están codificados para poder definir un sistema de interpretación (Moragas).

Sentido, significado. Intención, enfoque que el emisor quiere expresar y que el receptor interpreta (Guiraud).

Signo. El vocablo signo proviene del latín *signum*, que es la combinación de un concepto y una imagen entrelazados: de un significado y un significante. El signo es un estímulo, una sustancia sensible, cuya imagen mental está asociada a la imagen de otro estímulo, y su función es evocar para establecer una comunicación (Guiraud).

Sintaxis visual. Describe las relaciones topológicas que se definen por el lugar que ocupan las variables visuales, así como las relaciones gestálticas: posición de las figuras, bloques de figuras, espacios ficticios (vacíos), proximidad, definiendo dos y tres dimensiones (Saint-Martin).

Texto. La clasificación utilizada en los últimos años por los semióticos italianos es la de texto. Son textos los literarios, pero también los mensajes publicitarios, las fotografías, las arquitecturas, las representaciones teatrales, los filmes, el material gráfico y las obras de arte (Calabrese).

Siglas utilizadas en este estudio

CU:	Ciudad Universitaria
CCU:	Centro Cultural Universitario
CNCA:	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CIDHEM:	Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos
DGDC:	Dirección General de Difusión Cultural
ENAP:	Escuela Nacional de Artes Plásticas
FCE:	Fondo de Cultura Económica
INAH:	Instituto Nacional de Antropología e Historia
INBA:	Instituto Nacional de Bellas Artes
UAM:	Universidad Autónoma Metropolitana
UNAM:	Universidad Nacional Autónoma de México

Bibliografía

- Acha, Juan, *Crítica del Arte*, Trillas, México, 1992.
 — *Las culturas estéticas de América Latina. Reflexiones*, UNAM, México, 1993.
 — *Las operaciones sensoriales en el consumo de las Artes Visuales*, ENAP/UNAM (Cuadernos de la División de Estudios de Posgrado), México, 1986.
 — *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, Eudeba, Buenos Aires, 1992 [1962].
 — “Dinamic and Invariants”, en John Fisher (ed.), *Perceiving Artworks*, Temple University Press, Filadelfia, 1980.
 — *El pensamiento visual*, G. Gili, Barcelona, 1986.
 — *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza, Madrid, 1980.
- Barthes, Roland, *Elementos de semiología*, Alberto Corazón Editor (Comunicación), Madrid, 1971.
- Berlo, David, *El proceso de la comunicación*, El Ateneo, Buenos Aires, 1978.
- Berinstáin, Helena, *Diccionario de Retórica*, Porrúa, México, 1990.
- Bermúdez, Jorge, *Gráfica e identidad nacional*, UAM Xochimilco, México, 1994.
- Bertin, Jacques, *Semiologie Graphique*, Mouton et Gautier Villars, París, 1973.
- Blistene, Bernard, *A history of 20th century art*, Flammarion (BeauxArts), París, 2000.
- Bringhurst, Robert, *The elements of typographic style*, Hartley and Marks Publishers, Canadá, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *La fotografía, un arte intermedio*, Nueva Imagen, México, 1979.
- Brugger, Walter, *Diccionario de Filosofía*, Biblioteca Herder, Barcelona, 1972.
- Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, Paidós (Colección dirigida por Umberto Eco), Barcelona, 1997.

- Carson, David, *The graphic design of David Carson*, Chronicle Books, San Francisco, 1996.
- Carter, Rob, *Diseñando con tipografía. Libros, revistas, boletines*, RotoVisión, Barcelona, 1996.
- Catálogo de Revistas de Arte y Cultura*, CNCA, México, 1999.
- Ciudad Universitaria. Pensamiento, espacio y tiempo*, UNAM, Coordinación de Humanidades, México, 1994.
- Claus, Jurgen, *Expansión del arte*, Extemporáneos, México, 1970.
- Debray, Regis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós (Comunicación), Barcelona, 1994.
- Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Conaculta (Lecturas mexicanas), México, 1994.
- Dondis, A. Donnis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, G. Gili (Comunicación Visual), Barcelona, 1973.
- Drucker, Johanna, *The visible world*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.
- Dorfles, Gillo, *Símbolo, comunicación y consumo*, Lumen (Palabra en el Tiempo), Barcelona, 1972.
- Nuevos ritos, nuevos mitos*, Lumen (Palabra en el Tiempo), Barcelona, 1969.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1975.
- La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1980.
- Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1985.
- La definición del arte*, Roca, México, 1991.
- “El problema de la obra abierta”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Textos de estética y teoría del arte*, CCU/UNAM, México, 1972.
- El Maestro, 1921-1923*, FCE (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), edición facsimilar, México, 1979.
- Ewen, Stuart, *Todas las imágenes del consumismo*, Grijalbo/CNCA, México, 1991.
- Fernández Arenas, José, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Anthropos, Barcelona, 1990.

- Fernández, Justino, *El arte mexicano contemporáneo*, Porrúa, México, 1958.
- Fischer, Ernest, *La necesidad de arte*, Península, Barcelona, 1973.
- Fiske, John, *Introducción al estudio de la comunicación*, Norma, Colombia, 1984.
- Furió, Vicenc, *Ideas y formas en la representación pictórica*, Anthropos, Barcelona, 1991.
- Galard, Jean, *La muerte de las bellas artes. Fundamentos*, Madrid, 1973.
- Gallardo, Luis Francisco, “Miguel Prieto, tipógrafo, pintor, escenógrafo”, en *Miguel Prieto. Diseño gráfico*, Era/UNAM/UAM/UAP/Conaculta/Trama Visual-Revista de comunicación visual, México, 2000.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989.
- Garroni, Emilio, *Proyecto de Semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales*, G. Gili, (Comunicación Visual) Barcelona, 1977.
- Geertz, Clifford, *Interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- Giraud, Pierre, *La semiología*, Siglo Veintiuno, México, 1972.
- Gombrich, Ernst H., *La imagen y el ojo*, Debate, Madrid, 2002.
- Greimas, Julius A., *La semiótica del texto*, Paidós, Buenos Aires, 1963.
- Gubern, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Lumen (Palabra en el Tiempo), Barcelona, 1974.
- Guía universitaria UNAM*, Secretaría Administrativa, UNAM, México, 1992.
- Hauser, Arnold, *Condicionamiento social y calidad artística*, Guadarrama, Madrid 1961.
- Irvin Jr., W. M., *Imagen impresa y conocimiento*, G. Gili (Comunicación Visual), Barcelona, 1978.
- Jencks, Charles, *What is postmodernism?*, St. Martin's Press, New York, 1989.
- Kandinsky, Wassily, *Punto y línea frente al plano*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.
— *Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Paidós, Barcelona, 1996.

- Kepes, György, *Language of vision*, Dover Publications, Nueva York, 1995.
- Klages, Mary, *Literary theory: a guide for the perplexed*, “Postmodernism”, Continuum Press, Londres-Nueva York, 2006.
- Krauze, Enrique, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Tusquets, México, 1997.
- Langer, Susanne K., *La obra artística como forma expresiva*, Infinito, Buenos Aires, 1966.
- La Universidad en el espejo*, Coordinaciones de Humanidades, de Investigación Científica y de Difusión Cultural, UNAM, México, 1994.
- Lupton, Ellen y J. Abbott Miller, *El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño*, G. Gili, México, 1993.
- Manual gráfico*, Intergraphos, México, 1998.
- Marx, Karl, *Manuscritos: economía y filosofía*, Alianza, Madrid, 1974.
- McLuhan, Marshall, *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, Diana, México, 1993.
- Lászlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Institute of Design, Chicago, 1947.
- Miguel Prieto. *Diseño gráfico*, Era/UNAM/UAM/UAP/Conaculta/Trama Visual-Revista de comunicación visual, México, 2000.
- Moles, Abraham A., *La imagen. Comunicación Funcional*, Trillas/SIGMA, México, 1999.
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Barcelona, 2000.
- Monsiváis, Carlos, *Aires de familia*, Anagrama. México, 2000.
- “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1986.
- “De las maestrías de Vicente Rojo” en *Vicente Rojo. Cuarenta años de diseño gráfico*, Coordinación de Difusión Cultural UNAM/FIL Guadalajara/Ediciones Era/Imprenta Madero/Trama Visual, México, 1990.
- Moragas, Miguel, *Semiótica y comunicación de masas*, Ediciones 62, Barcelona, 1976.

- Müller-Brockman, Joseph, *Sistemas de retículas*, G. Gili, México, 1992.
- Munari, Bruno, *Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica*, G. Gili, Barcelona, 1976.
- Nelson, Robert S. y Richard Shiff, *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997.
- Owen, William, *Diseño de Revistas*, G. Gili, México, 1991.
- Pächt, Otto, *Historia del arte y metodología*, Alianza, Madrid, 1993.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1995.
- Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista*, Tomo II, FCE, México, 1989.
- Perelló, Antonia, *Las claves de la Bauhaus*, Planeta, Barcelona, 1990.
- Pérez Martínez, Herón, *En pos del signo*, El Colegio de Michoacán, México, 1995.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, CIDHEM y CIESAS (Colección Historias), México, 2000.
— *Juntos y medio revueltos. La ciudad de México durante el sexenio del general Cárdenas y otros ensayos*, Ediciones ¡Uníos! (Colección Sábado Distrito Federal), México, 2000.
- Prette, María Carla y Alfonso de Giorgis, *Leggere l' arte*, Giunti Gruppo Editoriale, Florencia, 1999.
- Reyes, Alfonso, *Pasado inmediato y otros ensayos*, El Colegio de México, México, 1941.
- Ruder, Emil, *Manual de diseño gráfico*, G. Gili, Barcelona, 1983.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen et al., *El periodismo en México. 450 años de historia*, UNAM/ENEP Acatlán, México, 1980.
- Saint-Martin, Fernande, *Semiotics of visual language*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1990.
- Salgado Ruelas, Silvia, *Análisis semiótico de la forma arbórea en el Códice de Dresde*, UNAM, México, 2001.
— *Glosario de términos empleados por la Semiótica Visual. El Universo de la forma plástica*, Mecanoescrito, CIDHEM, México, 1998.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, Grijalbo, México, 1992.
— *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, FCE, México, 1996.
— *Textos de estética y teoría del arte*, CCH/UNAM, México, 1972.

Sefchovich, Sara, *México: país de ideas, país de novelas*, Grijalbo, México, 1989.

Tschichold, Jan, *La nueva gráfica*, Campgrafic Editors, Valencia, 2003.

Turnbull, Arthur y Russell N. Baird, *Comunicación Gráfica*, Trillas, México, 1995.

Vázquez Valle, Irene, *La cultura popular vista por las élites. (Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952)*, UNAM, México, 1989.

Vicente Rojo. *Cuarenta años de diseño gráfico*, Coordinación de Difusión Cultural UNAM/FIL Guadalajara/Ediciones Era/Imprenta Madero/Trama Visual, México, 1990.

Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámides, Madrid, 1992.

Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas*, UNAM/Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, México, 1998.

Hemerografía

Abreu Sojo, Carlos, “La imagen como texto informativo”, *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 4, abril de 1998.

Álvarez, Federico, “La espiral de Vicente Rojo”, *La Jornada Semanal*, 10 de diciembre de 1989.

Audiffred, Miryam, “Con la globalización lo político se diluye y el Estado deviene figura casi innecesaria”, *La Jornada*, 9 de febrero de 2000.

Cherem, Silvia, “Fernando Benítez, el padre de los suplementos”, *El Ángel*, núm. 130, México, 23 de junio 1996.

Domínguez Michael, Christopher, “Entre Monsieur Teste y Rico Mac Pato”, *Letras Libres*, núm. 3, 1 de julio de 1999.

Eco, Umberto, “El pensamiento semiótico de Roman Jakobson”, *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, núm. 102, 1980.

Martínez, José Luis, “Los caciques culturales”, *Letras Libres*, año 1, núm. 7, julio de 1990.

Mejía Madrid, Frabrizio, “Tiempo fuera. Monsiváis: ‘Y mientras lo escribía ya era posteridad’”, *La Jornada Semanal*, 14 de mayo de 2000.

Monsiváis, Carlos. “Lecturas para globalifóbicos”, *La Jornada Semanal*, 27 de febrero de 2000.

— “Un siglo de difusión cultural”, *Revista Universidad de México*, núms. 554-555, marzo-abril, 1997.

Stephens, Mitchell, “Deconstructing Jacques Derrida”, *Los Angeles Times Magazine*, 21 de julio de 1991.

Iconografía

Revista de la Universidad de México, selección de ejemplares: portadas y páginas interiores, editados de 1946-2006 derechos reservados Revista de la Universidad de México y Dirección de Patrimonio Universitario, UNAM.

Índice

Prólogo7
Introducción11
1. Lenguaje visual15
La revista17
Gaceta, <i>magazine</i> , revista18
Formación gráfica en ediciones periódicas20
Lenguaje visual21
Percepción visual23
Semiótica visual.29
Artigrafías31
Estética36
Modernidad/posmodernidad.39
Características nacionales42
2. Difusión de la cultura49
La difusión de la cultura en México a través de revistas51
Cronología cultural55
1945-2006.56
Publicaciones de la UNAM62
Práctica del diseño gráfico65
3. Comunicación Gráfica71
<i>Revista de la Universidad de México</i> en el tiempo73
Edición de la <i>Revista de la Universidad de México</i>83
Impresión84
Secciones de la revista.85
Diseño de la revista.86
Formato87
Retícula89
Tipografía.90
Fotografía e ilustración92
Color94

Composición94
Portada95
Páginas interiores96
4. Imagen gráfica	103
Antecedentes de la actual <i>Revista de la Universidad de México</i>	105
1930-1933.	107
1936-1938	108
Portada y páginas interiores	108
Características gráficas del logotipo en la <i>Revista de la Universidad de México</i>	111
Logotipo de la revista	113
5. Semiótica gráfica	121
Descripción gráfica y análisis semiótico, 1946-2006	123
Descripción del diseño gráfico de 1946-1950	123
Descripción del diseño gráfico de 1951-1959.	126
Análisis semiótico, número 1-2, septiembre-octubre de 1954	128
Descripción del diseño gráfico de 1960-1968	133
Análisis semiótico, número 6, febrero de 1960.	134
Análisis semiótico, número 3, septiembre de 1964.	138
Análisis semiótico, número 1, octubre de 1968	144
Descripción del diseño gráfico de 1970-1980	148
Análisis semiótico, número 11, julio de 1970.	149
Análisis semiótico, número 1, septiembre de 1975	160
Análisis semiótico, número 2, abril de 1979	162
Descripción del diseño gráfico de 1981-1992.	165
Análisis semiótico nueva época, número 14, junio de 1982.	167
Análisis semiótico nueva época, número 45, enero de 1985	172
Análisis semiótico, número 441, octubre de 1985.	180
Descripción del diseño gráfico 1989-1993	184
Análisis semiótico, número 484, mayo de 1991	185
Descripción del diseño gráfico de 1993-2001	190
Análisis semiótico, número 527, diciembre de 1994	194
Análisis semiótico, números 576-577, mayo de 1997	200
Análisis semiótico, números 576-577, enero-febrero 1999	203
Análisis semiótico, números 591-592, abril-mayo de 2000	208
Descripción del diseño gráfico de 2002-2003	211
Análisis semiótico nueva época, número 612, junio 2002.	214
Descripción del diseño gráfico de 2004-2006	220
Análisis semiótico, números 591-592, abril-mayo de 2004	225

6. Síntesis y significación	231
Glosario	241
Artes visuales y gráficas	241
Diseño gráfico	243
Semiótica visual.	246
Coloremas plásticos	246
Coloremas perceptuales	247
Siglas utilizadas en este estudio.	249
Bibliografía	251

DISEÑO EN LA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

con un tiraje de 1000 ejemplares
lo terminó de imprimir en diciembre de 2008
en la imprenta de Juan Pablos, S.A.
Malintzin 199, Col. del Carmen
Del. Coyoacán, México 04100, D.F.

Familias tipográficas: Didot y Avenir
Cuidado de la edición:
Coordinación Editorial UAEM

En este libro hay una historia completa de la difusión cultural en este país, contada a través de un arduo y completo análisis sobre el diseño de la Revista de la Universidad de México de 1946 a 2006, con el antecedente de su etapa fundamental: 1929 a 1939, años de la lucha y consolidación de la autonomía universitaria.

La autora hace una serie de consideraciones acerca de las publicaciones de las humanidades desde la UNAM —que, en esa materia, ocupa el tercer lugar en el ámbito mundial— y de las características del diseño de la revista de difusión de la cultura universitaria en específico, que completan el capítulo central de esta obra, enmarcado por los aspectos generales de la comunicación gráfica, la semiótica y la significación.

El estudio se vuelve especialmente minucioso cuando Lydia Elizalde detalla las características del diseño de esta revista y cuando entra en los terrenos de la historia, de los directores, editores y artistas gráficos que, en el transcurso de muchos años y con sus múltiples avatares, han sacado adelante la que es ya una de las más fundamentales publicaciones culturales de Latinoamérica.

Hugo Gutiérrez Vega

