

caiana

Marina Garone Gravier
UNAM, México

Tipografía durante el “Milagro Mexicano”:
dos muestras de letras de los Talleres Gráficos
de la Nación (1940 y 1943)

Tipografía durante el “Milagro Mexicano”: dos muestras de letras de los Talleres Gráficos de la Nación (1940 y 1943)

Marina Garone Gravier
UNAM, México

1. Introducción

De los diversos aspectos que interesan a la teoría del diseño gráfico en México, la historiografía es una de las áreas más jóvenes y por ello mismo una que ofrece numerosas oportunidades de exploración. Si en un ensayo de 2011, dábamos cuenta de la producción escrita de la década de los años 1990 e identificábamos entre los núcleos discursivos los cuestionamientos derivados del viraje tecnológico por el arribo de la computadora a la práctica del diseño en el país, su impacto en la identidad visual local y en las estructuras educativas de la cultura visual,¹ en estudios más recientes procuramos indagar cómo la historia del diseño –en particular el editorial– y un cierto canon visual, se moldearon a partir de la historia del libro y la disciplina bibliográfica.² En esta ocasión pretendemos abordar otro aspecto de la historiografía del diseño mexicano: el que analiza la presencia e impacto de discursos políticos de alcance nacional en el desarrollo de la profesión misma, a través de las grandes instituciones del estado, y se hacen presentes en piezas de diseño.

Si bien este ejercicio de revisión puede hacerse para distintos momentos históricos, el caso que nos interesa presentar aquí se centra en la década de 1940, momento sociopolítico en que se inicia lo que se ha denominado “El Milagro mexicano”, un periodo en que se consolida un discurso de fuertes rasgos nacionalistas, fruto de la estabilidad política y financiera que había alcanzado México tras la Revolución mexicana y en el cual contribuyó positivamente el complejo panorama internacional de entre guerra.

Los objetos que vehicularán el análisis historiográfico que pretendemos realizar son dos muestras tipográficas publicadas respectivamente en 1940 y 1943 en los Talleres Gráficos de la Nación (en adelante TGN). Esta clase de documentos –en los que nos hemos especializado y sobre los cuales hemos publicado hallazgos de forma sistemática para casos de distintos países de América Latina–³ son fuentes de suma utilidad no solamente en su dimensión discursiva, como procuraremos demostrar en las siguientes páginas, sino también por la información que ofrecen sobre la tecnología gráfica y cultura material del diseño.

Las muestras de letra y el diseño gráfico han mantenido a lo largo del tiempo una relación utilitaria. Si bien existieron catálogos tipográficos desde el siglo XV, el uso de los mismos como fuente para la historia del diseño se remonta de forma clara al seminal estudio de Daniel Updike, *Printing Types*.⁴ Fue en 1922 cuando el investigador norteamericano dio a luz un descomunal trabajo en el que el catálogo de letras, ese documento huidizo e inconstante de las colecciones bibliográficas, ocupaba el centro de atención para la elaboración de una cierta historia de la tipografía, una historia que registraba a los creadores de letras, sí, pero también a los fundidores, impresores y distribuidores. El “Efecto Updike” se ha dejado sentir de manera episódica desde entonces, pero sin duda desde hace poco más de una década las muestras han vuelto a estar en el foco de mira de los diseñadores gráficos quienes abrevan en ellas como “arcanos de inspiración” para surtir al mercado de insólitos *revivals*. Pero además de fuente para la producción industrial, esos documentos impresos también han cobrado nueva vida gracias a una nueva generación de historiadores de la tipografía que les han dedicado trabajos sistemáticos.⁵ Además de las claves clásicas que predica el abordaje de estas

piezas en el estudio particular de las muestras, estos objetos son tomados aquí como una ventana a la historia misma de la profesión, es decir como una fuente primaria que permite analizar prácticas discursivas que emanan desde y que convergen hacia la profesión del diseño, y visibilizan algunas de las posibles relaciones entre política y diseño.

Para llevar adelante el objetivo que nos hemos propuesto, articulamos el texto en tres partes: en la primera ofreceremos los datos históricos que permiten conocer el contexto sociopolítico de México en la década de 1940, momento en que se publicaron las muestras tipográficas de nuestro interés. En la segunda sección mencionaremos los principales hitos de la cultura y la edición en el país de ese periodo para aquilatar el papel específico de los objetos de nuestro análisis en la formación de los diseñadores y tipógrafos de México. Finalmente analizaremos el contenido y estructura de las dos muestras de los TGN. El artículo contiene además dos anexos: el primero es la descripción de contenidos de las muestras en sí y el segundo, a manera de complemento, es una breve lista de obras publicadas en los TGN entre los años 1920 y 1940.

2. Breve contexto sociopolítico del “Milagro Mexicano”

Como mencionamos al inicio, el impacto de los discursos políticos en la conformación profesional diseño se puede explorar para distintos momentos históricos, sin embargo en este caso nos interesó revisar la década de 1940 porque fue a partir de entonces cuando en el país inició el denominado “Milagro mexicano”. El principal marcador que inauguró dicho periodo fue la industrialización en prácticamente todas las esferas productivas y un consecuente crecimiento económico, esos dos avances contribuirían a poner a México en la ruta de las naciones modernas. Que dicho auge se diera en ese momento fue resultado de factores tanto internacionales como locales.

A nivel exterior, es innegable el papel que jugó la rearticulación de poderes y fuerzas mercantiles, financieras y productivas derivadas de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). México, que se había mantenido neutral, declaró la guerra a las potencias del eje a causa del hundimiento, en 1942, de una serie de buques

petroleros de bandera nacional en el Golfo de México. El país se posicionó como un aliado estratégico de Estados Unidos en tanto proveedor de recursos naturales para la industria armamentista, hecho que modificó de manera radical su balanza comercial y exportadora, con un importante incremento positivo en el PIB que, sin embargo, a largo plazo generaría un nivel de dependencia global irreversible con el vecino del norte.

En ese convulso contexto internacional otro elemento que tuvo un impacto innegable en la cultura local fue el asilo que el gobierno mexicano dio a numerosos grupos de exiliados de la Guerra Civil Española (1936-1939). Entre 1939 y 1942, llegaron al país alrededor de 22.000 refugiados entre los que figuró un nutrido grupo de intelectuales y artistas, entre quienes hubo personalidades que influirían en el diseño gráfico local como Miguel Prieto, Josep Renau, Max Aub, y Vicente Rojo.

Por contrapartida con aquel convulso escenario exterior, a nivel interior se vivió un periodo de aquietamiento político y relativa calma, que coincidió con la administración del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946). México experimentó un crecimiento económico sin precedentes en los sectores primarios, sobre todo la industria, pero ese crecimiento se dio en un marco de proteccionismo, es decir que prácticamente no hubo competencia. Durante el mandato de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) continuó la fase de crecimiento, especialmente en los rubros de producción eléctrica, petrolera, manufacturera y constructiva, permitiéndose así la consolidación de un mercado de consumo interno, que favoreció una mayor participación de México en la economía mundial.

El crecimiento del mercado interno se debió también a las importantes modificaciones y cambios poblacionales que se experimentaron en el país: no sólo hubo un marcado aumento demográfico –se estima que de 1940 a 1970 el país pasó de 1.7 millones a 7 millones de habitantes– sino también del proceso migratorio incontrolable del campo a la ciudad con el consecuente impacto en la veloz urbanización y pauperización campesina. La concentración urbana conllevó una fuerte inversión en la infraestructura educativa, sanitaria, comercial, y de comunicaciones y transporte, y fueron las clases medias las que se

vieron favorecidas en el notable detrimento de las poblaciones campesina e indígena. Asimismo, hubo una modificación en los patrones de referencia del consumo de un importante sector de la población, estos viraron al plano internacional tomando como modelo particular los de Estados Unidos de Norteamérica.

El crecimiento inició en los años 1940 y se prolongaría hasta la década de 1970, aunque al final de ese periodo hubo un importante viraje en las condiciones internacionales que ya apuntaban al fortalecimiento de propuestas neoliberales, con las que México tuvo serias dificultades en sintonizar. Ese cambio macroestructural obligó a los regímenes de turno a propiciar el fortalecimiento del consumo interno, eso se dio con una política de sustitución de importaciones pero, como se dijo, en el marco de un modelo proteccionista que reforzó la cautividad del mercado local y debilitó la competitividad de la industrialización mexicana.

3. Cultura y edición en México durante la década de 1940⁶

Fue en la década de los años 1940 que se vivió un auge cultural y educativo en México sin precedentes, con la creación de numerosas instituciones públicas, privadas y proyectos mixtos, así como con la continuidad de otros que había iniciado en la década previa. Nos referimos al nacimiento, por ejemplo, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939), el Colegio de México (1940), el Colegio Nacional (1943), la Universidad Iberoamericana (1943), el Instituto Nacional Indigenista (1948), por mencionar solo algunos. A consecuencia de esos proyectos se experimentó un crecimiento significativo de las tareas editoriales, con su consecuente impacto en el diseño gráfico.

Desde el punto de vista de las artes plásticas y la cultura gráfica, el movimiento muralista mexicano, que había funcionado como estandarte de la estética y la visualidad nacional junto con las propuestas de vanguardia desde los años veinte, se vio complementado con otras iniciativas como la fundación del Taller de Gráfica Popular (1937),⁷ la creación de la Sociedad Mexicana de Grabadores (1947), y a finales de la década, ya en 1950, la Asociación Mexicana de Agencias de Publicidad.

En el ámbito de los libros, como señala Mariano Herrera,⁸ entre 1940 y 1945 hubo un crecimiento exponencial de editoriales. Para el mismo periodo Gabriel Zaid localizó 290 establecimientos de toda la industria editorial – incluye periodismo, papelería y sobres, publicidad y algunos más–, pero para 1945 registró 795.⁹ Entre los factores que influyeron en ese crecimiento figuran los proyectos editoriales del exilio español¹⁰ y los de las instituciones universitarias¹¹ que lograron tener una dinámica propia en torno al libro.

Una lista de las empresas editoriales del momento sería muy larga para los alcances de este trabajo, pero es posible referir a algunas de ellas como Impresora Juan Pablos, Editorial Pax, Editorial Patria y Editorial Progreso. Por su parte, los talleres gráficos de Editorial Séneca y Editorial Cvltvra articularon los esfuerzos de personajes del exilio español tanto por la subvención del gobierno mexicano que obtuvo la primera, como por las ediciones científicas y humanísticas que produjo la segunda. La editorial Botas, una de las más antiguas de las que citamos aquí, la selecta Stylo, Galatea, Leyenda o Quetzal, serían otras de las casas que darían espacio para el trabajo artistas como Ramón Alba de la Canal –que había trabajado con los estridentistas– y Roberto Montenegro, el de finos trazos y multipresente en otros proyectos escritos, como *Lecturas clásicas para niños*.¹² La cultura editorial tuvo también su reflejo en las publicaciones periódicas, con la consolidación de *El Universal*, *El Universal Gráfico*, *Excélsior*, *El Heraldo* y *El Nacional*, varios de los cuales diversificaron su oferta con suplementos dominicales y culturales, como *Jueves de Excélsior*.

4. Política y tipografía en dos especímenes de los Talleres Gráficos de la Nación

Durante el Porfiriato (1876-1911) se dio un auge en la fundación de entidades editoras e impresoras vinculadas con dependencias del estado, de esa forma nacieron los Talleres de Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento en 1883, organismo al que le siguieron las oficinas y departamentos análogos de las Secretarías de Hacienda, de Guerra, de Comunicaciones y, más tarde, la de Educación Pública. La demanda de publicaciones

requeridas por el aparato burocrático se vio definitivamente rebasada tras la Revolución mexicana cuando, derivado del proyecto educativo Vasconcelista, se establecieron los Talleres Gráficos de la Nación, en 1920. La infraestructura de máquinas diversas estuvo primero ubicada en la calle de Filomeno Mata número 8, en pleno centro histórico de México –a un lado del Palacio de Minería, donde desde hace casi 40 años funciona la feria del libro más importante de la capital azteca–. Cinco años más tarde los TGN se fusionaron con los del Diario Oficial de la Federación, los de la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Imprenta Editorial de Educación Pública, y se establecieron en el edificio en la plaza de la Ciudadela.

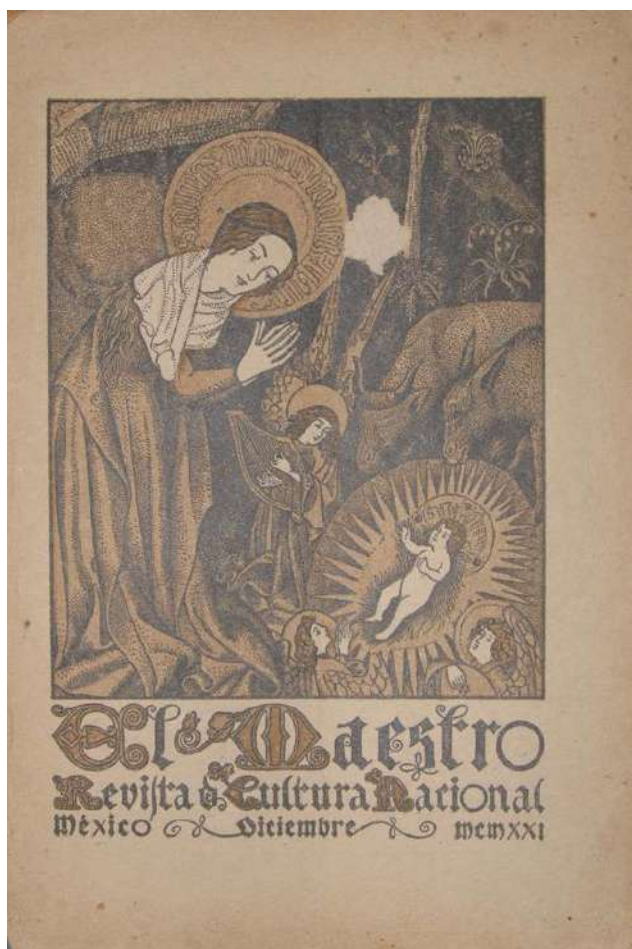


Fig. 1: Portada de la Revista *El Maestro*, *Revista de Cultura Nacional*, diciembre 1921. Colección particular Marina Garone Gravier.

Como consecuencia del proyecto educativo posrevolucionario, los TGN participaron como productores de impresos de los movimientos de vanguardia y varias iniciativas culturales del

estado, dando cuerpo a publicaciones de literatura, teatro y poesía, pintura, artesanía, y foto. Aunque no presente ser exhaustiva, en el anexo dos de este texto se presenta una lista con algunas de las obras impresas por ellos entre 1922 y 1947, como por ejemplo la conocida edición de *Lecturas clásicas para niños*, o la revista *El Maestro* (Fig. 1).

Derivado de las transformaciones de las finanzas centrales, en 1934 cambió el régimen administrativo del establecimiento que permitió la participación estatal hasta en el 80% del valor de cada uno de los trabajos que solicitaran las dependencias del Gobierno Federal a estos Talleres, eso saneó las cuentas de la institución y permitió la expansión de la dependencia. Por su parte los cambios en la organización sindical que se promovieron en la administración de Lázaro Cárdenas, permitió que los trabajadores de los talleres, con el apoyo del Banco Nacional Obrero y de Fomento Industrial, se constituyeran en Cooperativa de Participación Estatal. En ese contexto los TGN se vincularon tanto con la Confederación de Trabajadores de México, con el Taller de Gráfica Popular y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), a quien inclusive encargó en 1936 un mural.¹³

El crecimiento de las labores de los TGN propiciará la construcción de un inmueble situado en la Plaza de la Ciudadela, hoy calles de Tolsá, Enrico Martínez y Tres Guerras de la ciudad de México. A finales de los años 1960 las instalaciones se trasladaron a Av. Canal del Norte 80, donde se hallan actualmente. La última transformación de la institución se dio a finales de la década de los años 1990, cuando los TGN se convirtieron por decreto presidencial del 8 de enero de 1999 en Talleres Gráficos de México, un organismo público descentralizado vinculado con la Secretaría de Gobernación, que cuenta con patrimonio propio, independencia organizacional y autonomía económica.¹⁴

4. 1. Primera muestra: Talleres Gráficos de la Nación, Departamento de Linotipos, Catálogo de tipos existentes en matrices, México, s.n., 1940

Si bien es muy probable que entre 1920 y 1940 se hubieran usado muestras de letras para el trabajo en los TGN, lo cierto es que a la fecha no se conoce la existencia de un catálogo

tipográfico anterior al de 1940 publicado por la dependencia. El primero que conocemos es justamente de ese año, cuenta con tan solo 12 páginas y su formato mide 21 centímetros de altura. El papel en el que fue elaborado es de pobre calidad, un papel industrial de rápida oxidación. En la portada del documento que hemos consultado se aprecia el logotipo que en ese momento se empleaba en la institución y que, posiblemente debido a tu reiterado uso, ya presentaba un importante deterioro (**Figs. 2 y 3**).

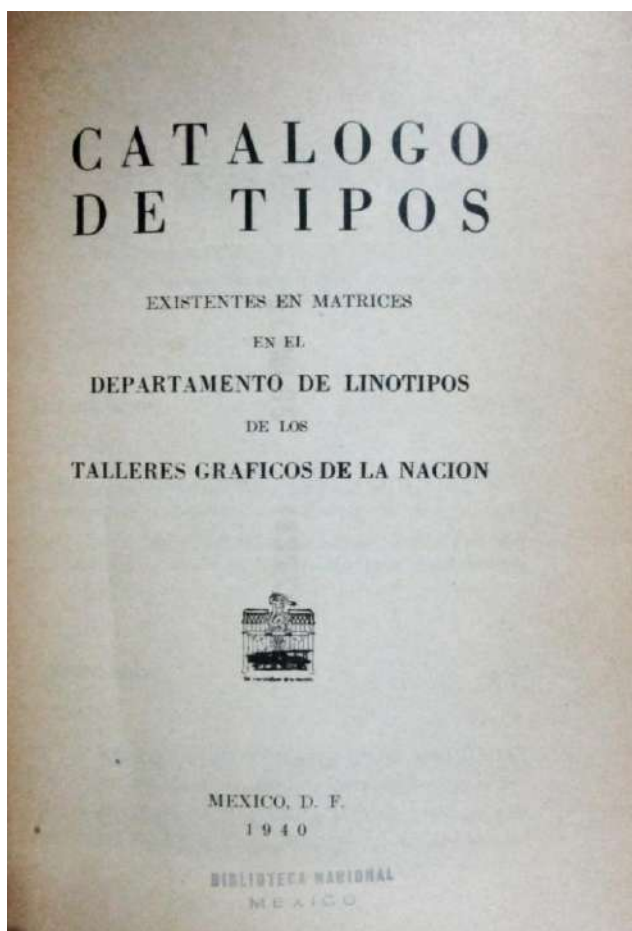


Fig. 2: Portada del *Catálogo de tipos existentes en matrices en el Departamento de linotipos de los Talleres Gráficos de la Nación*, México D.F., 1940. Biblioteca Nacional de México.

La muestra tiene la disposición de la información de la siguiente manera: nombre de la familia tipográfica, número de magazines de linotipo disponibles en cada caso, rango de cuerpos y una frase que ejemplifica el desempeño visual de la tipografía (**Fig. 4**).



Fig. 3: Acercamiento al logo de los Talleres Gráficos de la Nación, Portada del *Catálogo de tipos existentes en matrices en el Departamento de linotipos de los Talleres Gráficos de la Nación*, México D.F., 1940. Biblioteca Nacional de México.

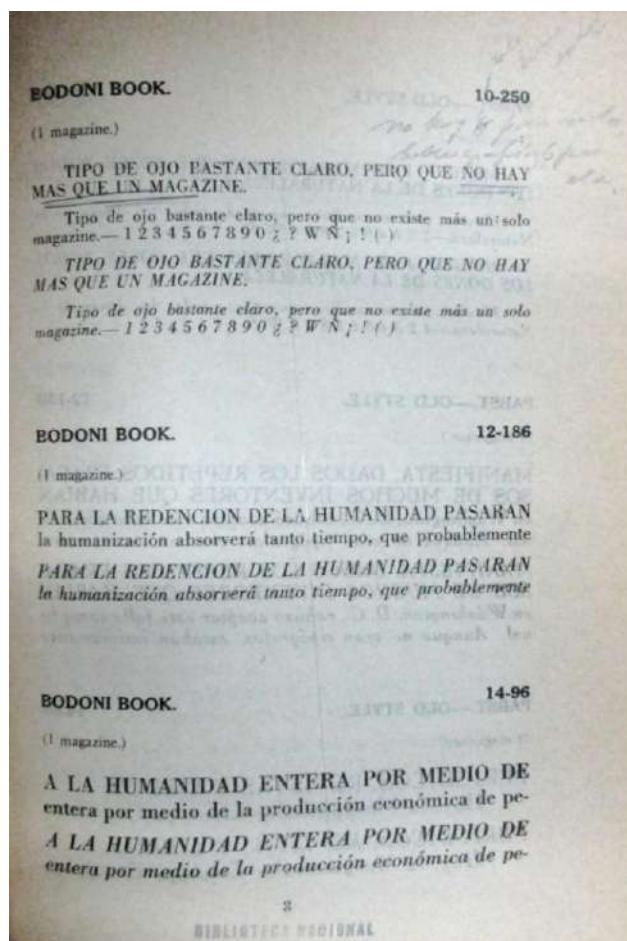


Fig. 4: La nota manuscrita señala que en página 3 dice "No hay 8 para redondas" y en página 6 dice "No hay cursivas y las negras no sirven". Página interior del *Catálogo de tipos existentes en matrices en el Departamento de linotipos de los Talleres Gráficos de la Nación*, México D.F., 1940. Biblioteca Nacional de México.

En las 12 páginas de la muestra hay 12 familias diferentes, de las cuales la mayoría son para la composición de texto corridos (Bodoni, Elzevir, Baskerville o Pabst); también encontramos la tipografía Remington Typewriter que era usual para la producción de impresos administrativos de las secretarías de gobierno, y habíamos visto en la Muestra de los Talleres de Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, de 1913.¹⁵ Asimismo esta muestra contiene un tipo Gótico, sin duda una reminiscencia arcaizante de los gustos del taller que debió tener poca aplicación. Por lo que respecta al rango de cuerpos, la muestra tienen familias que cuentan desde los 6 hasta los 284 puntos tipográficos, aunque evidentemente no para todos los casos tienen el mismo rango de tamaños, de esta suerte la Elzevir, la Bodoni, y la Cloister ofrecen la mayor disponibilidad de cuerpos. En esta muestra solo se presentan siete variables para las familias, y en algunos casos hay expresiones sinónimas en castellano e inglés, por ejemplo: entre los pesos están el normal, *book*, y el negro; en cuanto a las posturas están el normal e itálico, y respecto de la dimensión encontramos el extendido y el *condensed*.

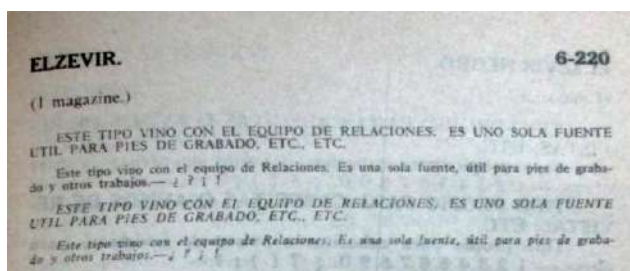


Fig. 5: Detalle del texto que señala proveniencia del material de imprenta. Página interior del *Catálogo de tipos existentes en matrices en el Departamento de linotipos de los Talleres Gráficos de la Nación*, México D.F., 1940. Biblioteca Nacional de México.

El contenido textual de esta muestra es breve pero muy elocuente sobre varios aspectos de la historia y dinámica interna de los TGN. Lo primero que salta a la vista son los indicios de las fusiones que hubo con otros establecimientos y oficinas gubernamentales, el estado de conservación y la existencia de los materiales. Así en las páginas 5 y 6, cuando se presenta el Elzevir, se lee: “Este tipo vino con el equipo de Relaciones, es uno sola fuente útil para pies de grabado, etc., etc. y tipo propio para cabecitas o avisos de revistas, etc.” Esta procedencia anterior también se cita en el caso de la familia Doric que señala “Una sola fuente de la Sria. de Relaciones”. Más adelante, cuando

se presenta la Century, se da la siguiente advertencia: “este tipo por su uso excesivo, no está en condiciones para presentar un trabajo correcto” (**Fig. 5**).

Otros dos fragmentos de textos dan señales sobre los talleres en sí y el uso de la linotipia: “grandes instalaciones de maquinaria de precisión atendiendo eficazmente”; “resolvieron buscar un medio práctico, sencillo y rápido” y “máquina destinada a revolucionar los métodos de la sala de composición y a beneficiar [...]”.

Finalmente, aparece en primer lugar un contenido de corte nacionalista que vemos en la familia PABST. Old Style, cuando la frase señala “México, país maravilloso que posee todos los dones de la naturaleza” (**Fig. 6**).

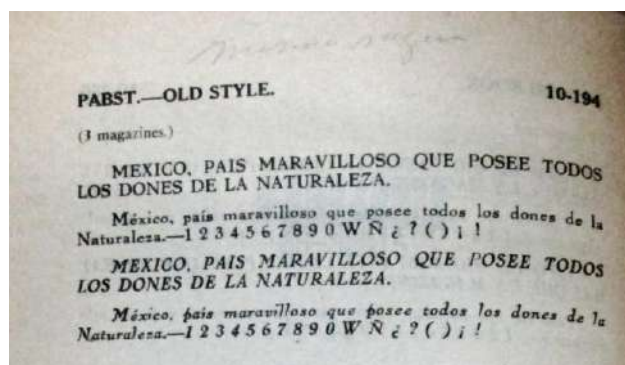


Fig. 6: Frase de exaltación nacional. Página interior del *Catálogo de tipos existentes en matrices en el Departamento de linotipos de los Talleres Gráficos de la Nación*, México D.F., 1940. Biblioteca Nacional de México.

La muestra no tiene publicidad y no anuncia ningún servicio de la imprenta, tampoco parece que estuviera hecha para otros lectores que no fueran los propios operarios de los talleres, presenta más los rasgos de un inventario que de documento para la selección tipográfica. Como en casi todos los estudios de especímenes de letras, es prácticamente imposible determinar cuántos ejemplares pudieron haberse impreso en este caso, sin embargo intuimos que debieron haber sido realmente muy pocos.

4. 2. Segunda muestra: Catálogo. Fundición de tipos. Matrices de linotipo, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1943

Solo tres años después de la muestra que acabamos de analizar, se publicó una nueva, que presenta un cambio radical en las características

materiales de la misma, y que leemos como indicio del nuevo acondicionamiento que habría tenido lugar en el taller. No sólo se observa y el aumento significativo del surtido de letras y otros materiales, sino en los aspectos discursivos del documento, marcadores también de un cambio en el uso de la muestra, sí como un dispositivo de uso profesional del impresor pero también como pieza impresa de propaganda política y de la visualización de los TGN como órgano fundamental en la divulgación de esos mismos conceptos doctrinales del gobierno y los trabajadores.

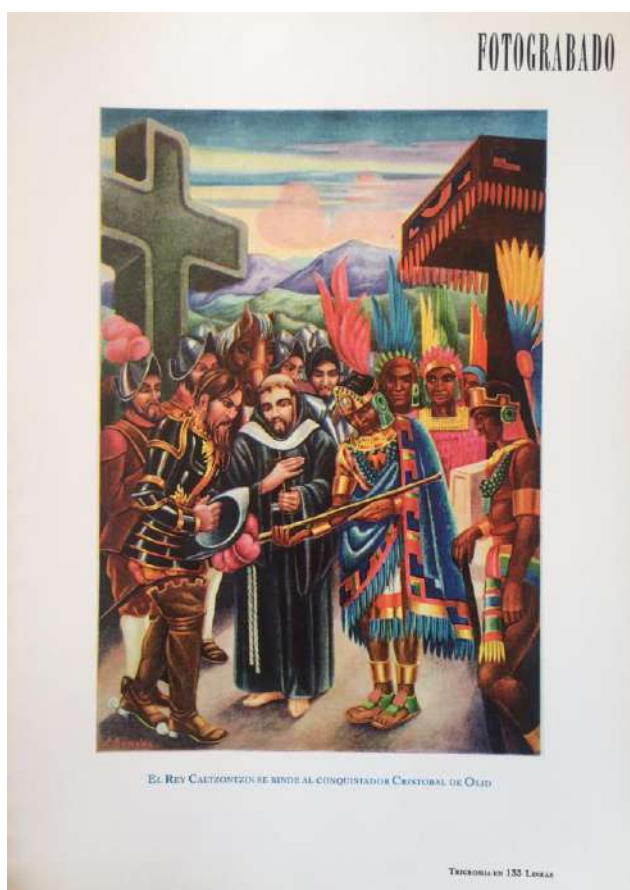


Fig. 7: C. González, *El rey Caltzontzin se rinde ante el conquistador Cristóbal de Olid*, fotografado de la pintura en tricromía de 133 líneas. Encartada entre las páginas 24 y 25 de la muestra. *Catálogo de tipos existentes en matrices en el Departamento de linotipos de los Talleres Gráficos de la Nación*, México D.F., 1940. Biblioteca Nacional de México.

El análisis de la muestra de 1943 permite señalar que no se descartaron los materiales tipográficos previos, sino que a ellos se añadieron nuevos. Así a las 12 familias existentes se sumaron 11 más, entre ellas la Caslon, Cochín, Cooper, Deepdene, Goudy, Jenson, más vinculadas con el surtido de monotipo que de linotipo. Otro elemento que

resalta del repertorio que ofrece esta muestra es la existencia de “Especialidades útiles” – caracteres matemáticos y para notación contable, de química, zodiacales, musicales, abreviaturas–, guardas –plecas de diverso grosor, y líneas hechas con pequeños motivos geométricos o florales estilizados–, y capitulares de monotipo.

Además del aumento de familias tipográficas se incrementaron significativamente las variables tipográficas, así, si antes se tenía normal, cursiva, negra, extendida y condensada, se pasó a un gran número de pesos (Light, Book, Redondo, Normal, Negro, Bold, Extrabold, Black y Heavy); distorsiones laterales del cuerpo del tipo (Condensed, Extended, Extra Condensed, Heavy Condensed) y algunas otras variables como versiones *Old Style*, letras trabajadas (Handtooled) y delineadas (Lined).

A diferencia de la muestra previa, la de 1943 da indicio de que está dirigida a otra clase de lectores, ya que varias de sus páginas están pensadas desde una perspectiva publicitaria, en la que se promocionan los servicios de los propios talleres para captar potenciales clientes. Es posible leer frases como “El departamento de Offset, con un equipo modernísimo y completo, desde finísimas lentes hasta prensas de gran precisión para tiros a dos tintas simultáneamente, atendidos por técnicos capaces”;¹⁶ o “Linotipo. Las 12 máquinas de nuestro departamento de linotipos completan un equipo de composición mecánica capaz de satisfacer todas las exigencias, tanto en volumen como en calidad, de la publicidad moderna” (Fig. 7).

La muestra ofrece los servicios de encuadernación,¹⁷ señala que se puede encuadernar con espiral de metal, también conocido como guayro, y existe la posibilidad de elaborar sobres y bolsas,¹⁸ estas notas están acompañadas de fotografía de las máquinas e instalaciones o ejemplos de terminados de los trabajos que se ofrecen (Fig. 8).

Sin embargo la pieza no es solo comercial sino que tiene una intención artística, ya que destacan en ella grabados en madera de Leopoldo Méndez y en metal de Alfredo Zalce, ambos miembro del Taller de Gráfica Popular (Figs. 9-11).

Una nota del catálogo que llama la atención es aquella en la que se vinculan aspectos de legibilidad con la calidad de los trabajos de los TGN a nivel regional. A propósito de los puntajes menores pensados por Didot, la finura de los trazos de las letras, en la muestra se lee:

Por eso es que los Talleres Gráficos de la Nación procuran que todos sus trabajos sean ejecutados con los tipos de caracteres legibles hasta para la vista más cansada, conservando, naturalmente, siempre la elegancia y buen gusto que debe tener toda obra, y manteniendo un lugar preponderante en las Artes Gráficas de la América Latina.¹⁹



Fig. 8: Máquina para la elaboración de sobres. *Catálogo de tipos existentes en matrices en el Departamento de linotipos de los Talleres Gráficos de la Nación*, México D.F., 1940. Biblioteca Nacional de México.

Además del énfasis comercial y artístico es evidente que la muestra fue utilizada como documento formativo para los propios operarios de la imprenta, porque se ofrecen datos históricos y la descripción de los usos previstos para una determinada familia son señalados en

los propios textos del espécimen, de eso modo se hace énfasis en los que se consideran conocimientos necesarios y deseables que un operario debe tener en función de una debida educación tipográfica. En el texto que acompaña la Bodoni se señala:

Este práctico carácter de tipos se exhibió por primera vez en 1788 y es en la actualidad el más popular de los tipos Bodoni. Fué obtenido de uno de los tipos originales diseñados por Giambattista Bodoni, incorporándose al Monotipo para su fundición en 1930. A Bodoni se le tiene por autor de los caracteres que en la actualidad se llaman *Modernos*. Esto no es justo, ya que la tendencia mecánica y la perfección del acabado [...]

Otros fragmentos de textos siguen la tradición discursiva de las muestras antiguas, en las que se discute y enaltece el espacio que la imprenta tiene en el concierto de las artes: “En este arte es en el que vemos reunidos los elementos de todos y su manifestación, justificándose de una manera evidente la verdad de la frase de que la imprenta es el arte de las artes”.²⁰

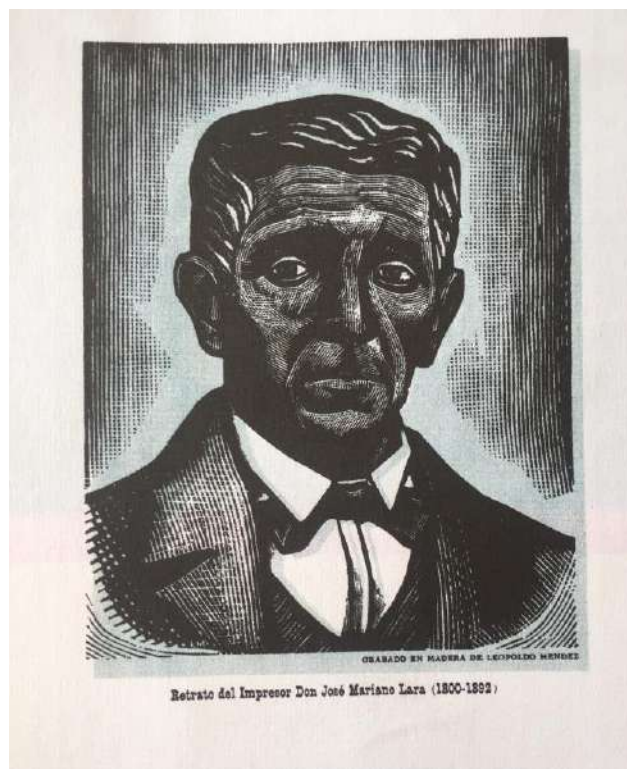


Fig. 9: Leopoldo Méndez, *Retrato del impresor José Mariano Lara*, grabado xilográfico. *Catálogo de tipos existentes en matrices en el Departamento de linotipos de los Talleres Gráficos de la Nación*, México D.F., 1940. Biblioteca Nacional de México.

Los textos del catálogo son notoriamente más ricos en información de la historia de la imprenta y la tipografía internacional y mexicana, tanto de la ciudad de México²¹ como de otros puntos del país que, desde el periodo colonial hasta el siglo XIX inclusive, fueron contando con prensas.²² Entre los contenidos que hemos podido identificar, hay datos que provienen de obras clásicas de la historia del libro y la imprenta en México, como las de Joaquín García Icazbalceta, Manuel de Olaguibel, José Toribio Medina y Juan B. Iguíniz.²³



Fig. 10: Alfredo Zalce, grabado calcográfico. *Catálogo de tipos existentes en matrices en el Departamento de linotipos de los Talleres Gráficos de la Nación*, México D.F., 1940. Biblioteca Nacional de México.

Además de fragmentos amplios de textos, también hay expresiones sueltas y palabras como, por ejemplo “Ejército y Marina de México / Diego Gutiérrez / Lázaro Cárdenas / fray Servando Juan Borja / Ixtapalapa / Marte”²⁴ es decir que se enlistan instituciones nacionales – ejército y marina–; nombres de políticos y ex presidentes –fray Servando y Cárdenas–, nombres de tipógrafos coloniales –Gutiérrez y Borja–; una delimitación geográfica – Ixtapalapa– y un planeta.

Algunos atisbos de pensamiento político –desde la perspectiva ideológica de los trabajadores– son reconocibles en frases como: “Sea usted uno de sus paladines más conspicuos, uno de sus mejores intérpretes, y logre, con el tiempo, que sus contemporáneos reconozcan sus méritos y le enaltezcan con el título de tipógrafo y no sea calificado como un simple obrero que une la letra”;²⁵ “Del desempleo oponiéndose al uso de la maquinaria de ahorrar trabajo”²⁶ o “Solamente una retribución justa al Tipógrafo facilita...”²⁷ Esta misma presencia del trabajador es muy clara en el colofón, donde se señala quiénes participaron en la confección del trabajo y las jerarquías dentro del taller en marzo de 1943: el Gerente era el licenciado Mario Sousa, la dirección y jefatura del Departamento de Composición a Mano estaba a cargo de Enrique Reyes; la formación y compilación la realizó José Cano, y los impresores fueron Cirilo Ramos, Ruperto Olvera y Rubén Velasco.

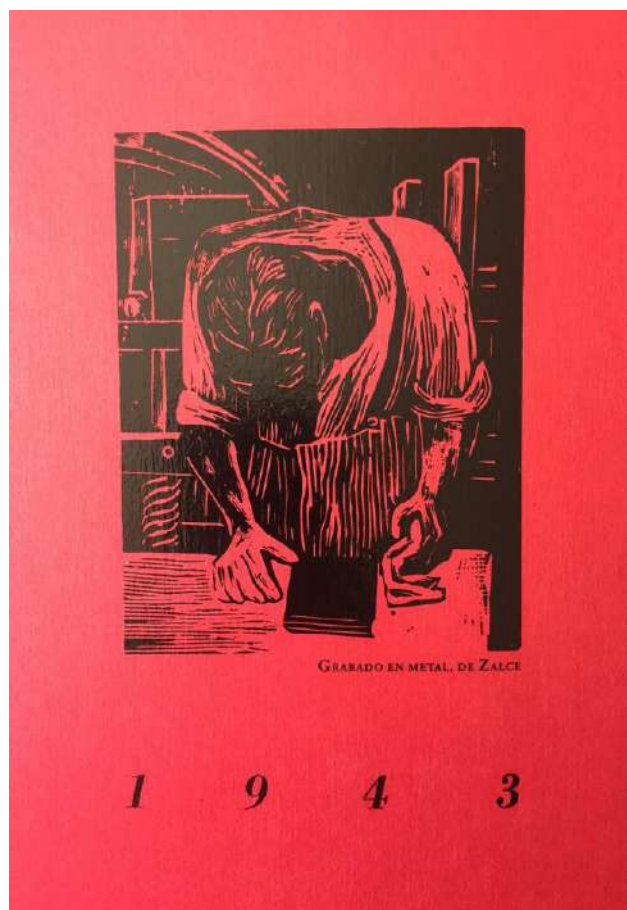


Fig. 11: Alfredo Zalce, grabado calcográfico. *Catálogo de tipos existentes en matrices en el Departamento de linotipos de los Talleres Gráficos de la Nación*, México D.F., 1940. Biblioteca Nacional de México.

Al igual que en el caso anterior, no contamos con información sobre el tiraje de este documento, sin embargo podemos señalar que de esta obra conocemos la existencia de dos ejemplares, uno de la Biblioteca Nacional de México y otro de colección particular, además se publicó un facsimilar del cual contamos con la copia número 42. Los papeles empleados así como el tamaño del documento permiten pensar que el tiraje fue mayor que en el anterior y en cualquier caso no fue una edición escasa dada la naturaleza material y visual de la pieza.

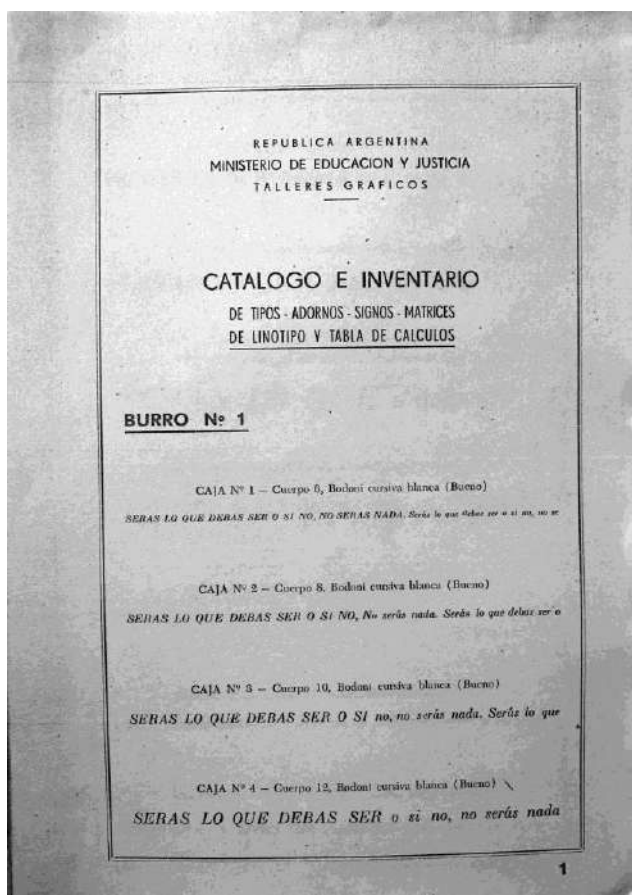


Fig. 12: Portada del *Catálogo e inventario de tipos, adornos, signos, matrices de linotipo y tabla de cálculos*, Talleres Gráficos del Ministerio de Educación y Justicia de la República Argentina. Biblioteca Nacional Argentina.

En conclusión podemos decir que estas dos muestras mexicanas de la década de 1940 presentan con claridad uno de los posibles usos a los que estaban destinados estos documentos impresos: servir como vehículos de propaganda política de una institución, en este caso una de las imprentas más notables del gobierno mexicano, en un periodo histórico de notable auge cultural y económico del país. Y a manera de colofón complementario, y como

contrapunto elocuente del amplio registro de mensajes que el gobierno de un país puede llegar a emitir a través de este tipo de piezas gráficas, traemos a colación un ejemplo argentino.²⁸ A lo largo de todo el *Catálogo e inventario de tipos, adornos, signos, matrices de linotipo y tabla de cálculos* de los Talleres Gráficos del Ministerio de Educación y Justicia de la República Argentina, se lee una frase del héroe patrio José de San Martín: “serás lo que debas ser o si no, no serás nada”. Cabe señalar que hay varias claves de lectura para esa frase en este contexto, y todas se entrelazan, porque en este caso funciona como un *ostinato* contrario al ánimo de quien la enunció originalmente: una de las claves es la fecha de publicación de la obra: 1956, un año después del golpe de estado que derrocó al presidente constitucional Juan Domingo Perón. Otra clave en la contradicción implícita entre lo que el emisor es y lo que debería ser: “el ministerio de educación y justicia”; y la última clave, de ironía involuntaria, es que la “Revolución Libertadora” –como se le llamó a ese golpe de estado–, usó un frase del “Libertador de América”, como se le conoce a San Martín (**Fig. 12**).

Anexos

Anexo 1a: Descripción de la muestra de 1940

Página	Nombre de las familias tipográficas	Cuerpos disponibles	Variables tipográficas
3	Bodoni Book	10-250, 12-186; 14-96	book
4	Pabst	10-194; 12-130; 14-66	old style
5 y 6	Elzevir	6 - 220; 8 - 306; 10 - 274, 10 -54; 12 - 234; 6 - 70; 6 -94	normal, negro
7 y 8	Century	8 - 122; 10 - 112; 12 - 58, 14-20; 10-10	extendido e itálico
9	Cloister	10-312, 12 - 284; 12	normal e itálico
9	Cheltenham	10-18	
10	Doric Num. 1	11 - 42	normal
10	Clarendon	6 - 50; 10 -12, 12 - 16	normal y extendido
11	Remington Typewriter	12	normal
11	Basqueville	14	normal
11	Gotico	Gotico 12 - 29; Dieciocho Puntos 18 - 71	normal
12	Cheltenham	24-452; Dieciocho Puntos, Itálico 18 -173; Treinta Puntos Itálico 30	Condensed, normal e itálico
12 páginas	12 familias distintas	6 a 284 puntos tipográficos	7 variables diferentes

Anexo 1b: Descripción de la muestra de 1943

Página	Nombre de las familias tipográficas	Cuerpos disponibles (todas las medidas están expresadas en puntos, la "G" señala Grado)	Variables tipográficas
5	Bodoni No. 375	14, 18, 24, 36, 42, 60 y 70	Normal
6	Bodoni bold italic	14, 18, 24, 36, 42, 60 y 72	Bold italic
7	Bookman Old Style	98 K o 98 I; 6, 8, 10, 12	Italic
8	Bookman Old Style No. 98	6, 8, 10, 12, 14, 18, 24, 30, 36	
9	Special Caslon Characters 3371-S	36, 42, 48, 60 y 72	Sólo mayúsculas
10	Caslon Old Style Italic 4371	36, 42, 48, 60 y 72	Italic
11	Cheltenham Old Style No. 64	6, 8, 10, 12, 14, 18, 24, 30, 36	Old Style
12	Cheltenham Bold	No. 86, 42, 48, 60, 72 y 72H	Bold
13	Cheltenham Bold Extended No. 287	6, 8, 10, 12, 14, 18, 24, 30,	Bold Extended

14-15	Cheltenham Bold Extra Condensed No. 141	14, 18, 24, 36, 42, 48, 60, 70 y 72-H	Bold Extra Condensed
16	Cochin Hess No. 61	6, 8, 10, 12	
17-18	Cochin	10 y 12	
19-20	Cooper Black No. 282	14, 18, 24, 36, 42, 48, 60 y 72	Black
21-22	Deepdene Itálico y Redondo	6, 8, 10, 12, 14, 18, 24, 36, 42, 48 y 60	Itálico y Redondo
23-24	Deepdene		
25	Engravers Bold, No. 348J y 323	6-1 p., 6-2 p., 6-3 p., 6-4 p., 12, 14, 18, 24	Bold
26-27	Alternate Gothic No. 51	14, 18, 24, 36, 42, 48, 60 y 72	
28	Light Cooperplate Gothic No. 340-J	6 p. 3, 6 p. G2, 12 p. G3, 12 p. G4	Light
29	Light Copperplate Condensed No. 341-J	6 p. G4; 6 p. G3; 12 p. G2; 12 p. G1	Condensed
30	Light Copperplate Gothic Condensed No. 197	18; 18 p. H-4, 24 p.; 24 p. H-4	
31	Heavy Copperplate Gothic No. 342-J	6 p. G3; 6 p. G12; 6 p. G3; 6 p. G1; 12 p. G4-3-2-1	Heavy
32	Heavy Copperplate Condensed 343-J	6 p. G4; 6 p. G2; 6 p. G3; 6 p. G1; 12 p. G4; 12 p. G3; 12 p. G2; 12 p. G1	Heavy Condensed
33	Heavy Copperplate Gothic Cond. No. 169	12, 18, 18H, 24 y 24H	
34	Globe Gothic Extra Condensed No. 230-J	6, 8, 10, 12, 14, 18, 24, 30 y 36	Extra Condensed
35-36	Goudy Handtooled Italic No. 3821	14, 18, 24, 36, 42, 48, 60 y 72	Handtooled Italic
41-42	Sans Serif Light No. 329	6; 8; 10; 12; 14; 18; 24; 36, 42, 48, 60, 72 y 72H	
43-44	Sans Serif Light y Bold	10 y 12	Light y Bold
45-46	Sans Serif Bold No. 330	18, 24, 36, 42, 48, 60, 72 y 72-H	
47	Sans Serif Lined No. 430	24, 30 y 36	Lined, solo mayúsculas
48	Sans Serif Extrabold No. 332	14, 18, 24 y 36	Extrabold
49	Sans Serif Extrabold No. 332	42, 48, 60, 72 y 72-H	
50	Jenson Condensed No. 258	10, 12, 18, 24, 30	Condensed
51	De Vine Condensed No. 111	10, 12, 18, 24, 36	
53	Guardas y Signos de	6	

	Monotipo		
54	Guardas de Monotipo		
55	Guardas y Rayas de Monotipo		
56	Guardas y Monotipo		
57	Guardas y Capitulares de Monotipo		
61	Bodoni	10-250	Book
62	Bodini Book	12-186	
63-64	Century Extended	6 p.-122	Extended
65	PABST	10-194	
66	Basquerville	14	Old Style
67	Elzevir	6-220, 8-306, 10-274	
68	Elzevir Negro	12 a 224	Negro
69	Cloister	12 a 284	
70	Clarendon Extended	10 a 12	Extended
71	Italico	12 a 14	
71	Century	10 a 12	
72	Doric No. 1	11 a 42	
73	Cheltenham	10 a 18	
73	Gotico	12 a 29	
74	Remington	12	
75	Especialidades útiles	6, 8, 10 y 12	
76	Guardas		
77	Guardas		
78	Guardas		
78	23 familias distintas	6 a 274 puntos tipográficos	18 variables diferentes
páginas			

Anexo 2: Breve lista de obras impresas en los TGN (1922-1947)

Revista El Maestro. Revista de Cultura Nacional, México, Talleres Gráficos de la Nación, tomo II, núms. 4 y 5, enero-febrero 1922.

Teatro Mexicano del murciélago. México, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1924. Cubierta de Carlos González. 30 x 23.5 cm; en el interior de la contracubierta “El teatro mexicano del murciélago es una tienda de juguetes para el alma”.

Salvador Novo, *Ensayos*, México, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1925. Obra dedicada a M.V. Portada con retrato del autor, elaborado por Roberto Montenegro. 500 ejemplares numerados.

Roberto Montenegro, *Máscaras mexicanas*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1926. 47 fotografías.

Francisco Monterde García Icazbalceta, *La que volvió a la vida*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1926. Ilustraciones de Francisco Monterde

Gabriel Fernández Ledesma, *Juguetes mexicanos*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1930. Cubierta e ilustraciones de Fernández Ledesma. 23 x 18.5 cm

Carlos Mérida, *Carnival in Mexico / Carnavales de México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1940, 10 litografías a color, tirada de 500 ejemplares. 44.5 x 32 cm.

Octavio Paz, *A la orilla del mundo y Primer día, Bajo tu sombra clara, Raíz del Hombre, Noche de resurrección, Poesía Hispanoamericana*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1942.

Títeres populares mexicanos. Cuarenta aguatinas de Lola Cueto. Texto de Roberto Lago e introducción de Jean Charlot, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1947. 32 x 24 cm.

Notas

¹ Marina Garone Gravier, “Textos y contextos de una década de diseño gráfico en México (1990-2000)” *Ensayos Historia y Teoría del Arte*, n° 21, 2011, pp. 77-120. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45983> (acceso: 7/1/2017).

² Marina Garone Gravier, “De la historia del libro a la historia del diseño editorial en México”, *II Congreso Internacional de Historia Intelectual*, El Colegio de México, 8 al 11 de noviembre 2016 (ponencia inédita).

³ Marina Garone Gravier, “De las fuentes como fuentes: la historia de la tipografía y el estudio material del libro”, *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, 31 de octubre al 2 de noviembre de 2012, La Plata. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1935/ev.1935.pdf (acceso: 7/1/2017). Además de este texto hemos publicado ensayos sobre muestras mexicanas y argentinas, hay trabajos en prensa sobre muestras de Colombia y Cuba.

⁴ Daniel Berkeley Updike, *Printing types their history, forms, and use. A study in survivals*, vol. 1, Cambridge, Harvard University Press / London, Humphrey Milford Oxford University Press, 1922.

⁵ A manera de ejemplo, y solo por lo que toca al ámbito hispánico, caben mencionar las dos obras de Albert Corbeto, *Especímenes tipográficos españoles. Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833*, Madrid, Calambur, 2010; y *Tipos de imprenta en España*, Valencia, Camgraphic, 2011.

⁶ Para un panorama más detallado del diseño en ese periodo revisar: Luz del Carmen Vilchis Esquivel, *Historia del diseño gráfico en México: 1910-2010*, México, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, y Giovanni Troconi et al., *Diseño gráfico en México, 100 años: 1900-2000*, México, Artes de México, Universidad Autónoma de México, 2010.

⁷ En 1942 –y con la decisiva participación del ex director de Bauhaus, Hannes Meyer– el Taller de Gráfica Popular fundó la editorial La Estampa Mexicana. Entre las obras publicadas se pueden mencionar los calendarios para la Universidad Obrera y los libros *Monografía de grabados de José Guadalupe Posada; Incidentes melódicos del mundo irracional* de Juan de la Cabada, y *Grabados de Leopoldo Méndez*, que obtuvo el primer premio en la Feria del Libro de 1946.

⁸ Mariano Herrera, *La producción de libros en México a través de cuatro editoriales (1933-1950)*, México, UNAM, 2014, Tesis de Maestría en Historia.

⁹ La cifra fue elaborada por Zaid con los *Anuarios estadísticos*, correspondientes a esos años, el dato está citado por Ernesto de la Torre Villar, “La Bibliografía”, en *Las humanidades en México*, México, UNAM, 1976, p. 689.

¹⁰ La integración de los refugiados españoles se dio en muchas esferas, pero una de innegable alcance para la cultura nacional fue la participación en proyectos escritos, tanto revistas (*España peregrina, Las Españas, Umbral, Romance, Nuestro tiempo, Boletín de la unión de intelectuales españoles en México*) como de editoriales, de las cuáles se cree alcanzaron a ser casi 200, por ejemplo: Argos, Atlántida, Bajel, Camea, Catalonia, Centauro, Club del Llibre Català, Colección Aquelarre, Colección Málaga, Costa-Amic editor, Diógenes, Divulgación, EDIAPSA, Ediciones Clavileño, Ediciones CNT, Ediciones Cuadernos Americanos, Ediciones Educación, Ediciones Juventud Republicana Española, Ediciones Jurídicas Hispanoamericanas, Ediciones Lex, Ediciones Magister, Editorial Arcos, Cima, Editorial Lemuria, Moderna, Norte, Esculapio, Editorial Continental, Ediciones Montjuich, Ediciones Orión, Ediciones Oasis, Ediciones Xóchitl, Edicions Catalanes, Edicions Catalònia, Ediciones España Nueva, Ediciones Lletres, España Errante, Era, Finisterre, Grijalbo, Joaquín Mortiz, Leyenda, Libro-Mex, Minerva, Novaro, Proa, Prometeo, Publicaciones de la Junta de Cultura Española, Publicaciones Panamericanas, Queromont, Quetzal, Rex, Séneca, S.R.L., Vasca Ekin. En Lizbeth Zavala Mondragón, *El transtierro de un oficio: las traducciones literarias del exilio español en México (1939-*

1945), México, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2017, tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas.

¹¹ Inició la distribución de la serie *Libros Universitarios*, producida por la UNAM, y también fue un momento de esplendor de la imprenta Universitaria, dirigida por Francisco Monterde Fernández, que publicó, entre 1940 y 1945, varios tomos de la *Biblioteca del Estudiante Universitario*, la *Gaceta*, la *Revista Universidad de México*, entre otras publicaciones.

¹² Antonio Acevedo Escobedo, *Entre prensas anda el juego*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967.

¹³ Según Elizabeth Fuentes Rojas, la comisión del mural fue patrocinada por un grupo de trabajadores pertenecientes a la agrupación sindical de los TGN, quienes recurrieron a los artistas miembros de la LEAR para planear de manera conjunta una obra que representara su ideología. El convenio se celebró en enero de 1936. El mural sería de aproximadamente 100 mts². El equipo de pintores estuvo formado por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa. La temática propuesta fue "Los trabajadores contra la guerra y el fascismo" enfocado a las actividades que se realizaban en los talleres y a la respuesta de la prensa reaccionaria. Para personalizar el tema, se eligieron rostros de miembros del Consejo Proletario Técnico y de los trabajadores en su ambiente laboral, y a la reacción lo representaron con el grupo de camisas doradas y de los fascistas. La composición general es caótica sólo compensada por la expresividad de las escenas. Zalce recuerda que el bosquejo general de la obra lo realizó él con Leopoldo Méndez. Pablo O'Higgins tuvo varios anteproyectos y la sección central estuvo a su cargo. A Fernando Gamboa se le atribuye la justicia prostituida (ángulo izquierdo). Zalce realizó el trabajador con el poste, Leopoldo Méndez hizo la figura del hombre con máscara de gas. En 1969 los talleres se trasladaron a otro sitio y el edificio se puso en venta. Ante esto, el INBA desprendió los murales y los trasladó al Centro Nacional de Conservación de Obra Artística (CNCOA). En 1989 se eligió el Archivo General de Notarías para reinstalar el mural, aunque incompleto porque para 1990 no se había resuelto la terminación de la restauración de los murales y se extravió un segmento. Luego se removió el mural y se llevó nuevamente al CNCOA. En Elizabeth Fuentes Rojas, "Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado," en Ida Rodríguez Prampolini (dir.), *Crónica. Seminario de investigación El muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*, México, IIE-UNAM, n° 3-4, Septiembre 1998, agosto 1999. Agradecemos esta referencia a Itzel Rodríguez. Por su parte John Lear asegura que: "Lo que queda del mural está en un auditorio de la Facultad de Derecho de la UNAM". Agradecemos a Lear la información proporcionada en comunicación epistolar.

¹⁴ AA. VV., *La función editorial del sector público*, México, Secretaría de Gobernación, 1990.

¹⁵ Marina Garone Gravier, "Muestras tipográficas mexicanas: comentarios en torno a nuevos hallazgos (siglos XVIII-XX)", en Marina Garone Gravier y María Esther Pérez Salas (comps.), *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*, México, Instituto de

Investigaciones Bibliográficas-UNAM-Ediciones del Ermitaño, 2012, pp. 233-266.

¹⁶ Encarte entre páginas 36 y 37.

¹⁷ "Nuestros operarios han logrado superar el progreso alcanzado por este bello arte, sobre todo en encuadernaciones de gran lujo.". Encarte entre páginas 66 y 67.

¹⁸ "La moderna maquinaria de nuestra fábrica está en condiciones de servir con rapidez y perfección desde una bolsa hasta un millón de sobres". Encarte después de página 78.

¹⁹ Página 73.

²⁰ De todos, el fragmento más elocuente es el que se emplea para presentar el tipo Cochin, 12, y está tomado del *Tratado de la tipografía o arte de la imprenta*, de José Giráldez, publicado en Madrid por Eduardo Cuesta y Sánchez, en 1884: "La práctica del arte tipográfico es algo más que el conocimiento de la manera de unir las letras, formar las palabras y las líneas, y reuniéndolas, hacer las páginas; es algo más que copiar fielmente el original; es algo más que reproducir por medio de sus elementos todo lo que para la imprenta es posible y útil; es, seguramente, un arte que, para practicarlo con provecho, requiere nociones de todas las ciencias, de todas las artes [...]."

²¹ "Cábele a la ciudad de México la gloria de haber sido la primera del continente americano que disfrutó del beneficio de la imprenta, y cúpole a su primer obispo fray Juan de Zurnárraga, la honra de haber dado los pasos conducentes a su establecimiento y logrado llevarlo a feliz término", [Cheltenham Bold Extended No. 287, 10 puntos], página 13.

²² "La villa de Armadillo fue la primera población de la provincia de San Luis Potosí donde se ensayo el arte de imprimir • Debiéronse tales intenciones a los hermanos don Alejo, don José María y don Trinidad Infante, ricos terratenientes del lugar los que sin mas recursos que su ingenio lograron fabricar y hacer funcionar un pequeño taller tipográfico ellos mismos construyeron los tipos. primero de madera." [Light Copperplate Gothic No. 340-J, 12 puntos, grado 4], página 28.

²³ García Icazbalceta, Olagibel e Iguíniz son referencias clave para la historia del libro y la imprenta en México, todos atendieron de forma especial los impresos coloniales, el primero en su magnífica bibliografía mexicana del siglo XVI, el segundo con énfasis en los libros raros y curiosos y el tercero, con un alcance cronológico más amplio, abordó inclusive el libro mexicano del siglo XX. Por otro lado Medina, es el reconocido polígrafo chileno que tributó numerosos trabajos sobre la historia de las imprentas de muchas ciudades de la América Española.

²⁴ [Cheltenham Bold No. 86, 42, 48, 60, 72 y 72-H puntos], página 12.

²⁵ [Century Ext. 12-58 (12 Puntos)], página 64.

²⁶ [Engravers Bold, No. 348J y 323, 14, 18 y 24 puntos], página 25.

²⁷ [Alternate Gothic No. 51, 48 puntos], página 27.

²⁸ El documento se encuentra en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Garone Gravier, Marina; “Tipografía durante el “Milagro Mexicano”: dos muestras de letras de los Talleres Gráficos de la Nación (1940 y 1943)”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 12 | Primer semestre 2018, pp. 68-83.

Fecha de recepción: 27 de febrero de 2018

Fecha de aceptación: 8 de marzo de 2018