



Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**Una propuesta de metodología para
el diseño gráfico del manual de trabajo
del curso de italiano en el CELE
(nivel 6)**

Tesis

que para obtener el título de:

Licenciado en Diseño Gráfico

Presenta:

Juan Porras Pulido



DEPTO. DE EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
KOCHIMILCO D.F.

Director de tesis: Lic. Alfonso Aguilar Jiménez

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

México, D. F., 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*El presente trabajo está dedicado
especialmente a mi madre,
la Sra. Ana Victoria Pulido Zepeda,
por su tenacidad y apoyo sin los cuales
habría sido imposible la culminación
de éste nuestro esfuerzo compartido.*

Con todo mi cariño y admiración.

*A mi padre, Ing. Daniel Porraz Rodríguez,
con cariño y respeto.*

*A mis hermanos:
Ana Luz, Daniel Gustavo,
David Iván y Octavio Axel.*

A toda mi familia

*Al Prof. Tomás Serrano,
como un reconocimiento a su labor
docente y de investigación*

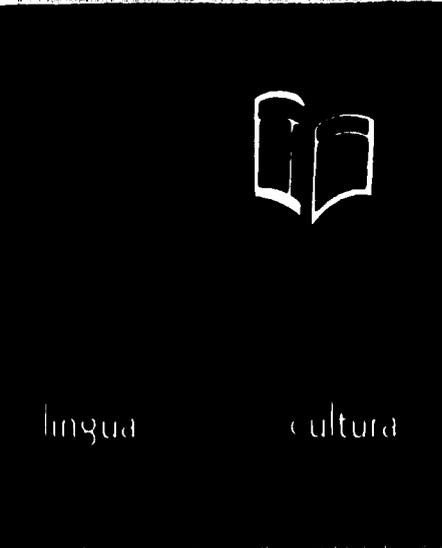
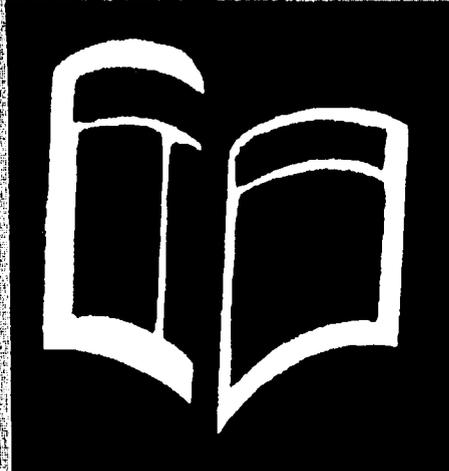
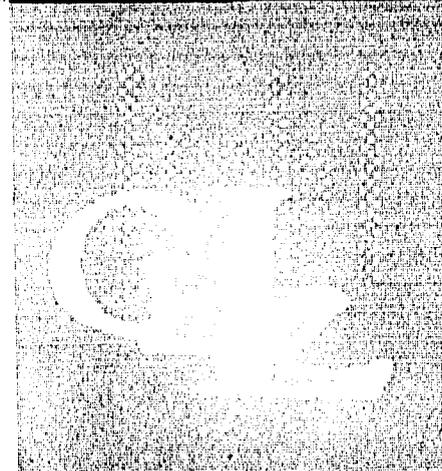
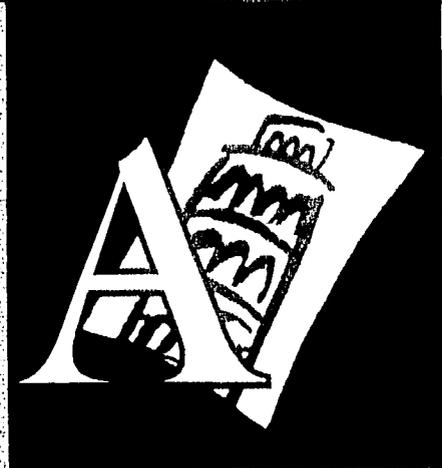
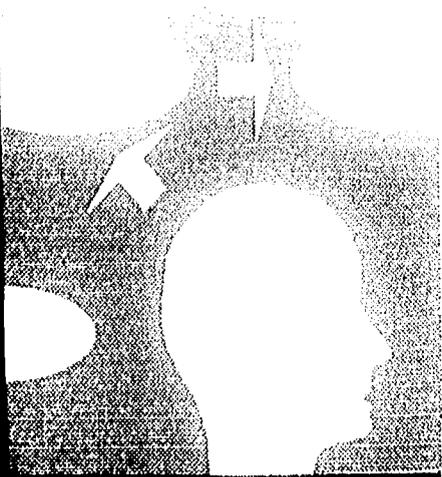
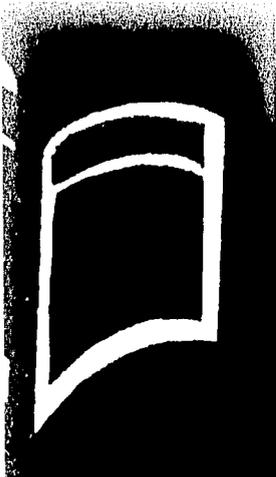
*A los que han contribuído
de alguna forma a la realización
de este trabajo*

*A mis amigos, los que lo han sido,
los que lo son y los que lo serán.*

*A los universitarios ilustres
que sentaron las bases del
Colegio de Ciencias y Humanidades
en un acto de audacia, creatividad
y firme nacionalismo que hoy animan
a este proyecto académico.*

índice

INTRODUCCION.....	1	2.3 Propuesta de metodología	
CAPITULO 1		2.3.1 Consideraciones sobre el objeto	
La metodología de diseño		de la metodología.....	50
1.1 Metodología y método	7	2.3.2 La conexión entre el sujeto y el objeto	
1.2 Diseño y metodología.....	12	de la metodología.....	51
1.3 Propuestas metodológicas para el diseño		2.3.3 Marco de la problemática.....	52
1.3.1 El objeto como texto:		2.3.4 Limitaciones del método.....	52
un enfoque funcionalista.....	14	2.3.5 Propuesta de método.....	58
1.3.2 La metodología espontánea:		CAPITULO 3	
cajas negras, cajas de cristal		Aplicación del método propuesto	
y sistemas autoorganizados.....	18	3.1 Aspectos contextuales del objeto	
1.3.3 Una propuesta dialéctica:		(Entrada 1).....	61
el modelo Diana.....	21	3.2 Conceptos del emisor (Entrada 2).....	63
1.4 Metodología de diseño e ideología.....	25	3.3 Los contenidos del manual (Entrada 3).....	64
CAPITULO 2		3.4 Medios técnicos a usar (Entrada 4)	70
Consideraciones para una propuesta de		3.5 Estructura y diseño del manual de trabajo de	
metodología de diseño		6º nivel (Entrada 5).....	71
2.1 La enseñanza del idioma italiano en el CELE		3.5.1 Construcción de la retícula.....	72
2.1.1 Historia del CELE.....	29	3.5.2 Fase de diseño de los componentes	
2.1.2 Descripción de la institución	30	del manual.....	75
2.1.3 El idioma italiano en el CELE.....	33	3.5.3 La ilustración.....	122
2.2 El manual de trabajo		CONCLUSIONES.....	133
2.2.1 ¿Qué es el manual de trabajo?		BIBLIOGRAFÍA.....	136
2.2.2 El manual de trabajo como objeto de			
diseño gráfico			



metodologia

ideologia

disegno

grafica

lingua

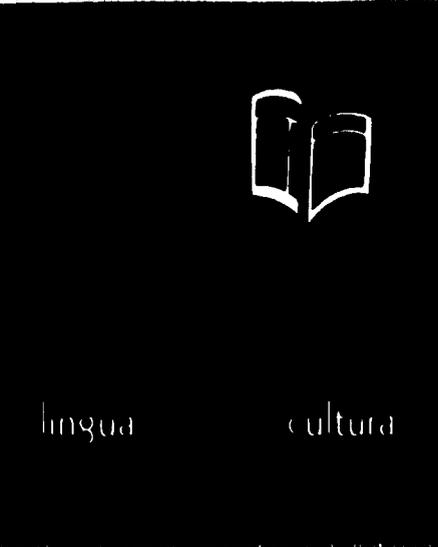
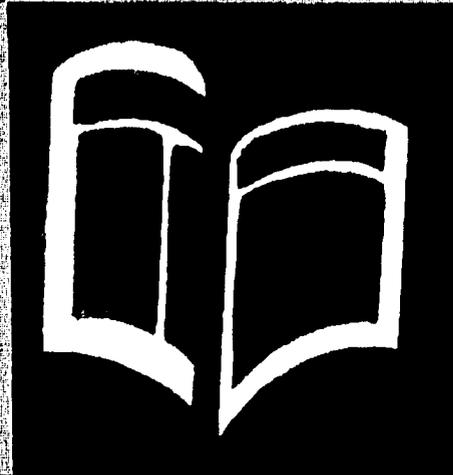
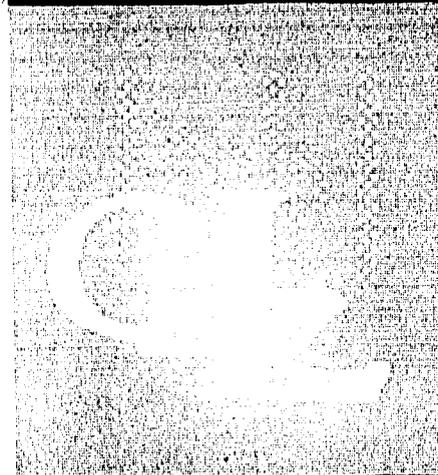
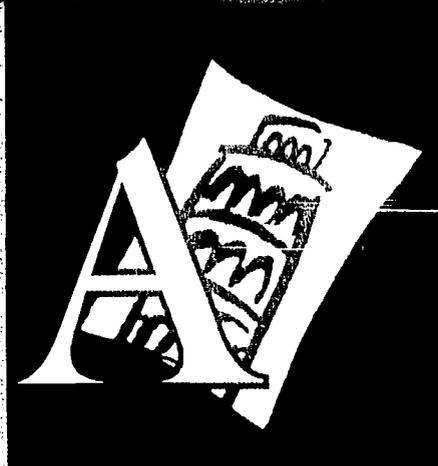
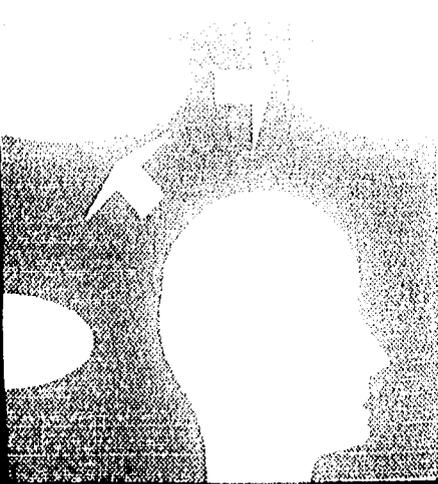
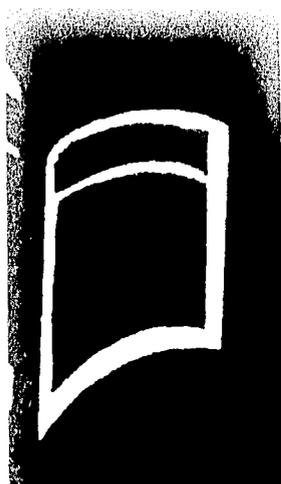
italiano

lingua

cultura

storia

società



lingua grafica disegno ideologia metodologia

italiano

lingua

cultura

storia

società

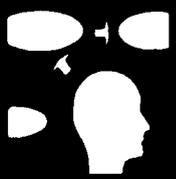
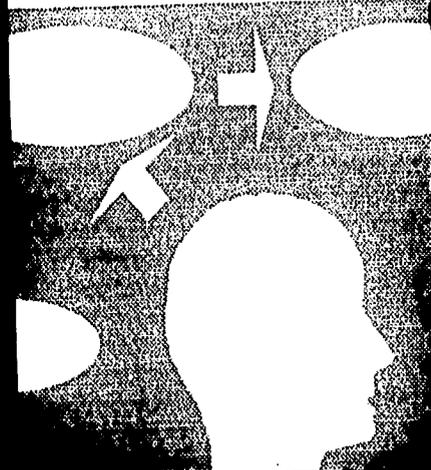
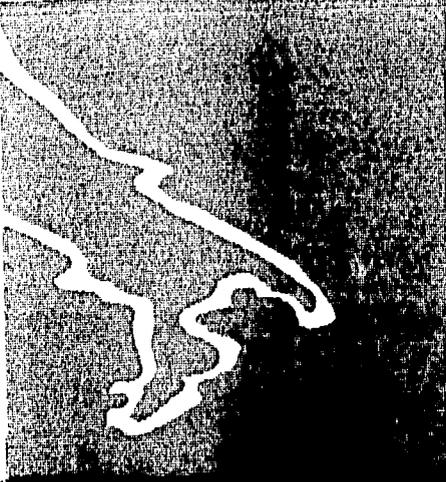
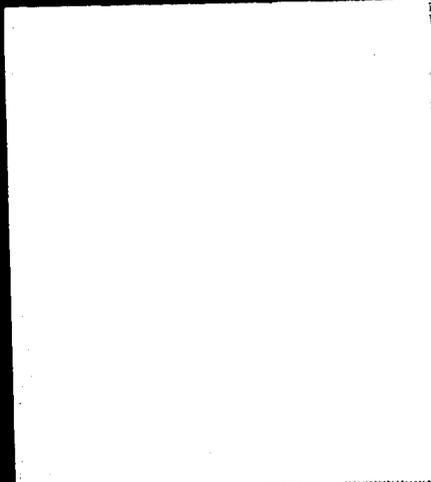
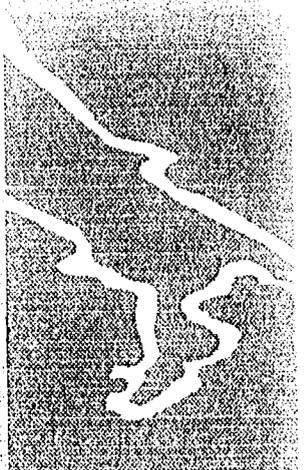
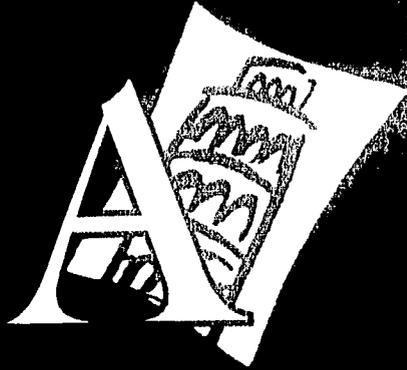
metodologia

didactica

teste

maschi

graf



metodologia

didactica

teste

maschi

graf

introducción

La cotidianidad de las sociedades modernas se ve marcada, en casi todos sus aspectos, por la continua y cada vez más estrecha relación de los individuos con objetos de uso diario, cuya funcionalidad es tan específica como la necesidad de la cual surge. Resulta impensable la dinámica económica, social y cultural de buena parte de las naciones del orbe sin la producción de toda clase de objetos que promueven el llamado "bienestar", en todos los sectores de la vida humana, en los hogares, en las fábricas, en las oficinas, contribuyendo a hacer más cómodas, prácticas y en muchos casos rentables, las actividades que se desarrollan en esos ámbitos.

La producción de un objeto involucra en forma inmanente el diseño del mismo, la proyectación previa de todas sus cualidades funcionales y expresivas que han de reproducirse posteriormente, para insertarse con eficacia en el medio al cual se dirigen. Los objetos con los cuales interacciona nuestra vida diaria son una reunión elocuente de pertinencias, rasgos y características de todo tipo, que requirieron de un análisis previo para ser articuladas en un discurso que nos resulta asequible a partir del uso que hacemos de él. Un bolígrafo, un aparato telefónico o un cartel se nos presentan como elementos comprensibles a partir de su función y del contacto que establecemos con ellos. Para el usuario común, estos objetos *son así, sirven para algo*, y pareciera que están "dados" de una forma espontánea.

En el diseñador recae la responsabilidad de lograr que los objetos que surgen de su quehacer cumplan con esas condiciones de resolución, de consonancia con el medio y adaptación al usuario. Bajo su óptica se exponen, se analizan y se otorga prioridad a los factores de toda índole que se relacionan directamente con el logro de un diseño final, entre los que se cuentan los requerimientos de la demanda y el usuario, así como las posibilidades expresivas y económicas del propio diseñador.

En lo que respecta al diseño gráfico, el profesional de esta disciplina se encuentra ante la tarea de articular un mensaje visual sobre los soportes más variados, por lo que el desarrollo de su quehacer dentro de los parámetros ya señalados está matizado por

i i i i i i i i i i i i

un objetivo primario: **comunicar**. Para conseguir que un objeto sea vehículo de comunicación, son necesarias una serie de características en el individuo que lo proyecta: una percepción especial de los factores que se mueven alrededor del objeto observando su medio, capacidad de decisión e intuición y sensibilidad para proponer soluciones. Sobre ésta base, el diseñador reúne, concilia y expresa los factores que atañen a su trabajo en un mensaje claro, que sea para el receptor enteramente comprensible y directo. Esta situación afirma al profesional del diseño como **sujeto** de un proceso, que como tal hace uso de su capacidad a partir de motivaciones, aspiraciones y necesidades que confronta ineludiblemente con la demanda que solicita sus servicios.

El quehacer del diseñador gráfico es complejo, pues implica el uso de factores meramente técnicos en conjunción con aquellos de carácter humanista, en un marco de acción cuya dinámica es predominantemente ideológica. La dirección de éste quehacer debe partir del conocimiento de **propuestas metodológicas** cuya aplicación reclama cimientos formativos vastos, de arraigo desde la preparación académica más temprana y que resultan tratados con extensión en las aulas universitarias. Dichos cimientos son imprescindibles para que el manejo del proceso de diseño sea llevado a cabo por el sujeto adecuadamente, con plena conciencia y *personalidad*. Al referirme a los elementos formativos, aludo por extensión a los postulados de humanismo, de universalidad y de servicio que son móvil de toda área de estudio que encuentre cabida dentro de un recinto universitario, y en éste caso me estoy refiriendo al ámbito de la Universidad Nacional Autónoma de México, del cual surge la demanda que da pie a la presente tesis.

La demanda de diseño surge en el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE), dependencia integrante de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Siendo estudiante del curso de italiano del CELE, y con la formación paralela de diseñador gráfico, entré en contacto con los materiales didácticos que apoyan el curso. Fue así que, por una parte, desde mi posición de usuario de los materiales, particularmente de aquellos impresos y reunidos bajo la forma de libro (el manual de trabajo), apreciaba sus contenidos

y me beneficiaba de ellos, y desde mi perspectiva de diseñador gráfico, me cuestionaba sobre sus posibilidades de ser optimizados gráficamente en sus fines didácticos. Hay que señalar que los materiales del tipo al que me refiero son producto de una investigación al interior del CEI.E, cuyos contenidos son elaborados bajo parámetros de investigación en los que prevalece la calidad; no obstante, su presentación final, con la cual tiene contacto el estudiante, carece de una proyectación gráfica previa. Los alumnos son usuarios, en el mejor de los casos, de un libro integrado gráficamente de acuerdo a las posibilidades de acceso a instrumentos e imágenes con las que cuentan los investigadores; y es que, generalmente, los estudiantes utilizan un conjunto de fotocopias de los trabajos mecanografiados o recopilados por el investigador, que no guardan una uniformidad de diseño entre sí. Ante la oportunidad de elaborar una propuesta gráfica para unificar la presentación de contenidos del manual de trabajo de 6º nivel del curso de italiano, de reciente elaboración y que ha sido piloteado entre los alumnos en base a las mencionadas fotocopias, me encontré con la obligación de observar el objeto de mi trabajo a partir de todas sus pertinencias, funcionales, contextuales y de posibilidad expresiva; ésta tarea implica una estructura en el manejo de información y en la toma de decisiones, que es la que se describe en la presente tesis:

En el capítulo 1, "La metodología de diseño", se encuentra contenida una reflexión sobre lo que se entiende como metodología y método, haciendo una revisión sucinta de su devenir para precisar su relación con el diseño y los rasgos propios de la metodología que surge de ésta área. Posteriormente, se exponen los modelos metodológicos para el diseño general que pueden ser adaptados y adecuados en una propuesta de metodología de diseño cuyo carácter sea específico del problema de nuestra incumbencia. Esta exposición ha traído consigo una reflexión acerca del contenido ideológico de la metodología, el cual es señalado y subrayado en el desarrollo mismo del proceso de diseño.

Partiendo de la base teórica planteada en el capítulo 1, en el capítulo 2, "Consideraciones para una propuesta de metodología de



diseño" se centra en observar las características del manual de trabajo en sus aspectos más significativos, como el medio del cual surge y los fines que ha de cumplir; es por ello que se presenta una descripción panorámica del CELE, así como del ámbito específico en el que se inserta el manual, la enseñanza de la lengua italiana. Además de estos aspectos, se atiende a la estructura, la forma y la relación del manual con el área de lo gráfico, con el fin de establecer qué propuesta metódica de diseño es factible de ser adecuada a su diseño considerando lineamientos editoriales y de ilustración. La parte final del capítulo 2 es la propuesta de metodología, el discurso estructurado sobre el objeto y el método de diseño con el fin de habilitar este último para conseguir la meta trazada.

El capítulo 3 representa la aplicación del método específico en el diseño del manual de trabajo del curso de italiano de 6^º nivel, con las respectivas consideraciones acerca de su movimiento al ser llevado a la práctica. En esta parte de la tesis se presenta el proceso de diseño de los componentes estructurales del manual, cada uno observado en forma separada de acuerdo a sus requerimientos compositivos y expresivos particulares.

La estructura del presente trabajo toma como base los aspectos generales que le conciernen y llega así a los más específicos, interrelacionándolos y con ello dando pie a la identificación de nuevos aspectos discursivos. A este respecto, es conveniente señalar que los contenidos expuestos en múltiples apartados de esta tesis se dirigen a conseguir un objetivo: proponer una metodología de diseño **específica**. Existen propuestas metodológicas dirigidas al diseño general, de las cuales surgen procedimientos que pueden ser adecuados a determinados problemas, mas no es propósito de esta tesis proponer una alternativa a dichas propuestas, pues como su título indica, persigue la conformación de una metodología para abordar una aplicación concreta, y no el vasto campo del desarrollo general de los objetos. En este caso la metodología, como reflexión sobre el método y su adecuación a necesidades particulares, es en rigor la forma de observar el objeto extrayendo sus rasgos pertinentes, en relación a discursos metodológicos preestablecidos, con el fin de trazar un camino de acción para integrar la propuesta de diseño.

Como sujeto del proceso de proyectación que se describe en los capítulos siguientes creí necesario, por otra parte, dar cuenta efectiva de mi participación en él, subrayando que el diseñador es partícipe principal de la reflexión metodológica y que su acción en este contexto está dirigida no solo por los condicionantes que inciden en su trabajo, impuestos por la demanda, a los cuales se subordina en la mayoría de los casos ante la circunstancia de satisfacer sus propias necesidades básicas. Puesto que la formación universitaria se despliega en las áreas de su competencia con un sentido humanista, proporciona al alumno una preparación para el trabajo pero sus alcances van más allá, colocando al profesional del diseño en la perspectiva de cuestionar la realidad, condición que en este caso se incorpora en su reflexión metodológica.

La educación superior es, esencialmente, una educación para la vida, para la apreciación del ser humano y su reconocimiento en cada individuo, por cada individuo. Ahora bien, el diseñador egresado de la Universidad, concretamente de la UNAM, debe ser un profesional que realice su trabajo con esa visión humanista desde su posición individual, que haga posible incorporar sus motivaciones, aspiraciones y convicciones en su producción gráfica. Una de las intenciones de este trabajo ha sido responder a este requisito con la realización de una propuesta de diseño en todos sentidos afín al sujeto del proceso.

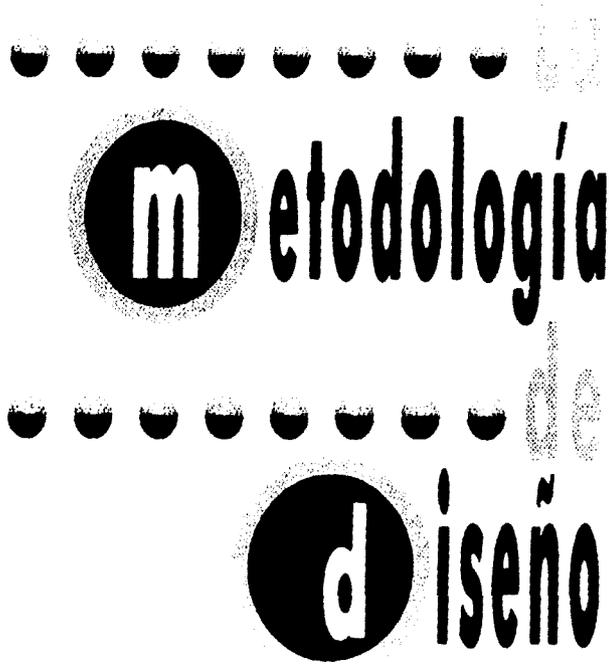
Para quienes creen que el diseño gráfico se inserta exclusivamente (y en un sentido de subordinación, como un mero instrumento) en el área publicitaria y de la comercialización, es posible que la proposición que he planteado parezca carente de realismo, si se observan las condiciones actuales del profesional del diseño gráfico en el sector laboral. Tal consideración sin embargo, lejos de ser "realista" obedece a la enajenación del profesional del diseño provocada por las relaciones sociales y económicas predominantes, que propician las condiciones de vida que empujan al diseñador a prestar sus servicios empeñando el valor y el respeto que estos representan. Es por todo esto que el uso de un método debe dar cuenta de la presencia de un sujeto que se desenvuelve con plena



libertad de acción en su campo, y no de un profesional supeditado incondicionalmente a imposiciones externas, al grado de ser un mero instrumento en el proceso de diseño.

He indicado que el presente trabajo es una oportunidad, y lo es también al permitirme presentar mis convicciones y avalarlas en una aplicación de diseño efectiva, el manual de trabajo. Como objeto funcional, el manual es muestra de la capacidad de la UNAM de extender la cultura a la sociedad, construyéndola e impulsándola a través de los docentes y los investigadores, que representan en gran medida la voluntad de autenticidad y preservación de los valores de nuestra Máxima Casa de Estudios. Como estudiante, considero que me asiste el derecho -y me reclama la obligación- de participar de esa voluntad, idea que llevo a la práctica en el presente desarrollo de tesis.

1



metodología de diseño

1.1 Metodología y método

Para comprender cabalmente qué es una metodología de diseño y precisar cuales son los elementos singulares que la conforman, es necesario remitirnos a la definición básica de metodología.

Etimológicamente, la palabra metodología se compone de los vocablos griegos *methodos*, procedimiento, y *logos*, tratado; a partir de estas acepciones podemos decir que, esencialmente, la metodología tiene por objeto el estudio de los métodos. La metodología ha sido definida con mayor profundidad como una forma de reflexión sobre los métodos de conocimiento, por lo que no se limita a la mera exposición de una serie de procedimientos, al considerarlos como su objeto, susceptible de ser corregido, adecuado y enriquecido de frente a un problema planteado. (1)

La definición de metodología implica el concepto fundamental de método. El método es un procedimiento, es decir es un conjunto de pasos dispuestos en un orden dirigido a la concreción de una finalidad y, por tanto, al dominio del objeto de la misma.

Muchas veces se afirma que el método constituye el camino hacia una meta (un objetivo

(1) Gabriel Gutiérrez Pantoja, *Metodología de las Ciencias Sociales*, Ed. Harla, 1ª ed., 1984, p. 161.

específico), y si bien esta imagen se corresponde acertadamente con las formas que el proceder metódico adquiere en la práctica, cabe enfatizar que la orientación de dicho camino está dada por el objeto del mismo, constituyéndose por el acotamiento del marco teórico abordado, así como por la forma de manejo de información que se realice.(2)

I Lineamientos generales de la metodología

La reflexión metodológica, invariablemente, ha de considerar una serie de lineamientos fundamentales para la adecuada articulación del método; dichos lineamientos constituyen, interrelacionados, la estructura misma del proceder metodológico:

- 1 **Objetividad:**
Es la observancia plena y consciente del objeto que activa el proceso de reflexión.
- 2 **La conexión entre el objeto y el sujeto de la metodología:**
Es la relación entre el objeto, que está en estrecho contacto con la realidad (ya que de tratarse de un elemento ficticio planear un método a este respecto no tendría sentido), y el sujeto que trae consigo un bagaje de conocimientos que permea su modo de contacto con los hechos reales.(3)
- 3 **Marco de la problemática:**
Nos referimos al cuestionamiento que el sujeto lleva a cabo sobre el objeto. Dicho cuestionamiento aborda las condicionantes "de hecho" que el objeto impone y que deben afrontarse, así como las dificultades a salvar para tal efecto.

Con la integración de la problemática se lleva a cabo la elección del método con el cual manejarla.

4 Consideración de las limitaciones del método:

Con la elección de un método es necesario establecer sus limitaciones en razón del objeto, derivadas de su no universalidad, y de su tendencia a guardar relación con el campo del saber en el que se ha de aplicar.(4)

Dilucidar las limitaciones del método requiere de un conocimiento previo de sus elementos estructurales, que sirva como referencia para el cuestionamiento sistemático tanto de sus planteamientos inoperantes como de aquellos efectivos, de frente a una problemática planteada.

II Elementos estructurales del método

Desde el punto de vista científico es posible inferir un esquema de tipo universal para todo proceder metódico, conformado por los lineamientos estructurales de este:

- 1 **Planteamiento del problema:**
Obedece a la pregunta que el sujeto se formula primeramente: *¿qué es lo que se quiere saber?*, señalando así la posibilidad de adquisición de un conocimiento, partiendo de uno previo.
- 2 **Elaboración del problema:**
Parte de la pregunta *¿cómo se va a obtener ese saber?* y consiste en una serie ordenada de juicios dirigida a un fin específico.
- 3 **Solución del problema:**
Es la obtención del saber, a partir del paso anterior.(5)

El seguimiento de estos pasos, estimado desde la sencillez de su estructura, constituye el razonamiento espontáneo que todo individuo lleva a cabo para afrontar un problema determinado, obedeciendo a una estructura de

(2) Severo Iglesias, *Principios del Método Científico*, Ed. Novum Faclura Editores, 1.ª ed., 1976, p. 28.

(3) *Ibid.*, p. 31.

(4) *Ibidem*, p.35-37.

(5) Félix Kaufmann, *Metodología de las Ciencias Sociales*, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1ª ed., 1946, p. 159-160.

conocimiento humano con la cual el método, para ser válido, tiene una relación directa.(6)

Es así como la evolución del método se corresponde en todo momento con el avance mismo del pensamiento, con sus procesos y los marcos teóricos que tratan de objetivarlos.

III Evolución del método científico

Tratar de referir la evolución del método científico es en gran medida un intento por describir el desarrollo del método mismo.

El desarrollo del método se ha suscitado en el ámbito científico a través de la formulación de nuevas operaciones de investigación estrechamente relacionadas con la teoría, entendida esta como "un conjunto de conceptos, definiciones, proposiciones ligadas entre sí, que nos presenta una visión sistemática de una realidad específica".(7)

El método científico ha evolucionado en la medida en que ha contactado con las diversas teorías del conocimiento dentro del devenir histórico. Han sido tres las etapas fundamentales del método, a describir a continuación:

a) El método deductivo

Fue postulado por **Aristóteles** (S. V. A.C.) en su *Organon*, el cual encontró su aplicación más acabada en los *Elementos de Geometría* de **Euclides** (S. IV. A.C.)

El método deductivo está contemplado como un procedimiento dirigido a la obtención de conclusiones de carácter particular a partir del **análisis**, el cual constituye la operación básica de este método al considerar de forma separada las partes de un todo con el fin de establecer

una ley particular.

Dentro de la perspectiva del conocimiento de la época antigua, el análisis se lleva a cabo valiéndose de los conocimientos inmanentes al intelecto humano, los cuales pueden ser de dos tipos:

- El saber sobre un hecho real, observable, "lo que sucede".
- El saber causal, que establece el "porqué sucede" ese hecho.

Para integrar un saber causal es necesario tomar en cuenta tres pertinencias del mismo:

- La **causa formal**, o naturaleza de la cosa o materia observada.
- La **causa material**, de lo que está hecha la cosa.
- La **causa eficiente**, la fuente de cambio que mantiene las condiciones de lo observado.

Estas pertinencias dan pie a los términos que conforman las **premisas** o proposiciones que han de ser ordenadas en una estructura de razonamiento o **silogismo**, a través del cual se llega a establecer un saber fundamentado lógicamente. El orden de las premisas se dispone de manera tal que los términos de estas puedan relacionarse en un seguimiento lógico, que el siguiente silogismo puede ejemplificar:

$$\begin{array}{l}
 \text{Si } a = b \\
 b = c \\
 \hline
 a = c
 \end{array}$$

(6) S. Iglesias, op. cit., p. 29.

(7) José Antonio Alonso, *Metodología*, Ed. Edicol, 1.ª ed., 1977, p. 24.

En el ejemplo anterior "b" es el término que da continuidad al razonamiento y relaciona la primera premisa con la segunda. Los silogismos, a su vez, pueden relacionarse entre sí para llevar a cabo razonamientos más complejos, y a la concatenación que para tal efecto se lleva a cabo se le llama **sorte**, cuya estructura es continuación básica del silogismo.(8)

El método deductivo ha sido avalado -y con ello, modificado- por diversas concepciones entre las que destaca, por su influencia en las consideraciones sobre este método, el **idealismo** de **Kant** (S. XVIII), que sostiene que solo el intelecto puede explicar la realidad, si bien han de observarse los aspectos concernientes a la experiencia.

b) El método inductivo

Fue postulado por **Francis Bacon** (S. XVI-XVII) en su *Novum Organon*, y se encuentra presente en forma práctica en la *Teoría y Práctica de la Mecánica* de **Galileo Galilei**, contemporáneo de Bacon.

Para Bacon, la inducción debía conducir al "esquematismo" de los cuerpos, a su estructura, partiendo de lo particular para llegar a proposiciones generales que no necesiten demostración por tener ya un carácter evidente, es decir, para llegar a **axiomas**.(9)

El método inductivo sirve a la idea anterior, por lo que sus lineamientos se dirigen a obtener un conocimiento paradigmático, a cuya luz pueden explicarse una serie de fenómenos; en este sentido, un conocimiento de tal carácter entraña una generalización, que es práctica en la medida de su posible aplicación a un problema particular, pero cuya demostración resultaría

inoperante -e imposible- si se pretendiera hacerla involucrando al conjunto de elementos que dicha generalización pretende abarcar. El método inductivo, en su proceder, aclara esta aseveración:

- 1 **Manejo de información:**
Se dirige a extraer los elementos preferentes en función de los objetos a estudiar.
- 2 **Generalización concreta:**
La interrelación de los elementos estudiados llevan a una generalización, que en este caso llamaremos **concreta**.
- 3 **Generalización de lo no examinado (extrapolación):**
La generalización concreta se aplica en objetos que no están al alcance de la mano, y que por tanto no han sido examinados. A éste paso se le llama **extrapolación**, y resulta obligado ante la imposibilidad del sujeto de examinar todos los objetos de una misma serie.(10)

Para formular una generalización, la inducción se vale de la **síntesis**, operación dirigida a expresar lo esencial de un todo observando sus partes como interrelacionadas.

El soporte teórico que aseguró la continuidad del método inductivo en las épocas modernas y contemporánea fue el **positivismo**, concepción filosófica relacionada con la figura de **Augusto Comte** (S. XIX), al sostener que el valor de una explicación radica en la comprobación empírica, la cual lleva a la obtención de una ley universal.(11)

Aunque el método inductivo es posterior al deductivo dentro del devenir del método, su aparición no marcó el fin de la etapa deductiva: la inducción, para lograr una síntesis inherente al conjunto de lo observado se vale de una opera-

(8) R. Harré, *El Método Científico*, Ed. Blume, 1.º ed., 1976, p. 15-17.

(9) S. Iglesias, *op. cit.*, p. 90-91

(10) *Ibid.*, p. 90-91.

(11) J. A. Alonso, *op. cit.*, p. 47.

ción de análisis, por lo que podemos decir que la inducción no solo no excluye a la deducción, también la implica. De la misma forma, la deducción no puede prescindir de procedimientos de síntesis ni de elementos abstractos para llegar a una ley particular.(12)

c) El método dialéctico

La tercera etapa del desarrollo del método es la que considera a las formas inductiva y deductiva como elementos siempre presentes en un proceso de investigación, en razón de su implicación mutua que hace posible el desarrollo correcto de un procedimiento, así como de la oposición entre ambas, indispensable para verificar si el procedimiento se dirige realmente a la consecución de la meta trazada. Esta forma de observar el método es la **dialéctica**, concepción filosófica que encuentra su antepasado más remoto en **Heráclito** (S. III. A.C.), discípulo de Platón, y cobró notoriedad en la época moderna con **Leibniz** (S. XVIII).

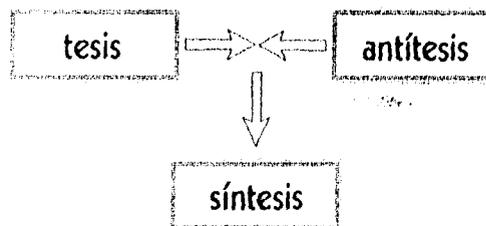
La dialéctica afirma que todos los procesos objetivos del universo están sujetos a cambios constantes, pues la realidad misma implica transformación y por tanto impone condiciones determinantes para dichos procesos.(13) Dado que la realidad es mutable, sus componentes no se comportan igual dentro del curso de la existencia, cambian de posiciones, se implican y se contradicen.

Hegel (S. XIX) sienta las bases para una forma de método dialéctico en *La Ciencia de la Lógica*, partiendo de la premisa básica de que la realidad es la identidad de contrarios, por lo cual reconoce la complementareidad de elementos opuestos entre sí. **Carlos Marx**, en el siglo XIX, pone en práctica el método dialéctico en la

investigación central de *El Capital*.

A diferencia de Hegel, cuya filosofía estaba marcada por el idealismo, Marx postula que son las circunstancias concretas, materiales, las que determinan el acaecer de la realidad y son capaces de arrojar lineamientos objetivos para explicarla, por lo que su método se conoce como **materialista dialéctico**.

Dentro del método dialéctico el análisis y la síntesis son dos operaciones articuladas entre sí dentro de un proceso, enfrentándose y concretando entre ambas el logro de una finalidad. Este método busca entonces, la síntesis que dimana de la confrontación de contrarios. El mismo desarrollo del método puede ejemplificar esta idea: a una tesis o proposición fundamentada en razonamientos -el método deductivo- le corresponde una proposición opuesta o antítesis -el método inductivo-, y la síntesis final de dicha oposición se logra en el método dialéctico.(14)



Desde la perspectiva dialéctica el método procede de una abstracción, de la separación del sujeto del hecho real, objetivo. Esta idea se apoya en el presupuesto de que una investigación tiene su razón de ser en función de la existencia de un objeto que ha de adquirirse, aún sin ser conocido completamente; se tiene tan solo una noción de sus características pero no una certeza, la cual se formará hasta que el objeto haya sido alcanzado. Así pues, la noción

(12) Eli de Gortari, *El Método Dialéctico*, Ed. Grijalbo, 1.ª ed., 1970, p. 45.

(13) *Ibid.*, p. 48.

(14) *Ibidem.*, p. 57.

de dicho objeto, dado su carácter subjetivo, se interpone entre el sujeto y los hechos reales. El método dialéctico parte de una abstracción y se dirige a una ley, recurriendo de esta forma a lo universal del fenómeno estudiado que representa aquella, con el fin de contar con un apoyo para la adquisición del objeto. Puesto que la realidad no es estática, el sujeto no puede asirse al conocimiento de una ley que está sujeta a cambios constantes, y la involucra con los efectos reales del problema planteado en su contexto, procediendo a una síntesis dialéctica de los hechos reales, sometidos a cambio, con un conocimiento o ley que debe ajustarse al devenir de los procesos objetivos. (15)

IV Una reflexión sobre las etapas del método científico

Como puede observarse en la evolución del método, las diferentes vertientes teóricas que han contribuido a su desarrollo se han apoyado en los lineamientos teóricos fundamentales, considerándolos desde perspectivas diversas e integrándolos en sus discursos específicos.

En el discurso de la deducción, por ejemplo, el planteamiento del problema se observa como un saber "de hecho", inherente al intelecto, que en el sentido de la inducción implica el contacto del individuo con los hechos reales en forma empírica, para validar las proposiciones iniciales; desde la perspectiva dialéctica, ese saber es tan solo una reunión difusa de presupuestos en una idea abstracta.

La parte central del esquema metódico, el planteamiento del problema, es el estadio en el que las etapas del método expresan su singularidad de una manera más evidente, con la estructuración particular de juicios que cada una

realiza. Es en esta fase donde tiene lugar los modos particulares de ejecución del procedimiento, en consonancia con el marco teórico que les antecede.

La fase final, la solución del problema, está impregnada en todos sus aspectos, formales y de contenido, de las consideraciones metódicas previas que en la práctica le dieron origen. Dado que el objeto a alcanzar orienta al método, ambos se expresarán mutuamente: el método hablará de la especificidad del objeto concreto, y este a su vez afirmará al procedimiento en lo singular de su conformación final.

He presentado sucintamente la definición de metodología y una serie de consideraciones pertinentes para su mejor comprensión: ahora, es necesario establecer la relación entre metodología y diseño, precisando los factores que han contribuido a su existencia.

1.2 Diseño y metodología

Explicar la metodología de diseño comporta una serie de consideraciones generales, a tratar en este apartado: se debe, por una parte, establecer la relación existente entre la metodología y el diseño, señalando las causas que la han hecho factible; además, es necesario conocer las propuestas de método generadas para el diseño, y hacer una reflexión sobre lo que conlleva incluir alguna de ellas en nuestro discurso metodológico.

Es menester indicar que si bien la metodología se ha desarrollado en el ámbito científico, sus alcances han llegado a otras áreas del conocimiento debido a que las finalidades u objetos concretos que surgen dentro de cualquier espacio de la vida humana revisten una

(15) S. Iglecias, *op. cit.*, p. 232.

especificidad, la cual reclama de la metodología la articulación de un procedimiento adecuado para la óptima consecución de objetivos. La metodología, entonces, se diversifica y al incursionar en otros campos del saber ofrece la posibilidad de alcanzar objetivos de índole variable, que contribuyen a ampliar el horizonte del conocimiento humano.

El diseño, al ocuparse del desarrollo formal de los objetos (incluyendo por tanto las producciones arquitectónicas, gráficas, industriales y urbanísticas) tomando en cuenta factores como su funcionalidad y los contenidos semánticos que esta conlleva, ha visto el marco de su problemática ampliarse con la producción masiva de objetos y modalidades de uso, que para que se originen adecuadamente deben ubicarse dentro de un marco de referencia y contando con un método que permita abordarlo.(16)

(No en balde, comenzaron a aparecer los primeros métodos de diseño con la producción acelerada de objetos que se dió a partir de la 2.^a Guerra Mundial).

La relación del diseño con la metodología se establece cuando el primero debe recurrir a la segunda ante la necesidad de contar con una reflexión sistemática, que lo conduzca al manejo ordenado de sus problemas. El diseño de un objeto, entendido como la proyectación o propuesta de ejecución del mismo (17), se vale de un método el cual, para que sea eficiente, ha de derivar de un conocimiento previo, de una revisión de la especial conformación del problema, en fin, de una metodología.

Tomando como base el razonamiento anterior es posible considerar a la metodología de diseño

como un discurso operacional capaz de proponer la solución de un problema específico de diseño, a través de un método apegado a su peculiaridad. En este sentido, la metodología de diseño ha de tomar en cuenta el desarrollo formal que el área de diseño abordada lleve a cabo, considerando sus premisas, lineamientos de acción y contextos particulares, en interacción con las características del problema a resolver.

A diferencia de otros campos de acción, el diseño no puede encauzar sus procesos con un rigor científico ni bajo criterios de ejecución lineales, pues contempla factores formales del objeto a concretar íntimamente ligados a la estética; dicho elemento no tiene nada que ver con la ciencia, por lo que al ser involucrado por el diseño afirma el carácter peculiar de éste entre las demás áreas de conocimiento.(18) Este carácter se traslada por implicación a la metodología de diseño, determinando su conformación y procesos internos.

El diseño ha requerido, ante el progresivo intrincamiento de su problemática, de una base operativa general para el quehacer arquitectónico, gráfico e industrial, que integre las premisas comunes a estas áreas en su conjunto. Este requerimiento ha dado lugar a una reflexión -que podemos llamar metodología del diseño- dirigida a adecuar el método al problema del desarrollo general de los objetos. Las propuestas metodológicas que han surgido a este respecto llevan como fin dotar al diseñador de un procedimiento básico para afrontar cualquier problema de proyectación sin importar el área de la cual se origine. Es pues, de primera importancia para conformar una metodología de diseño, el conocimiento que de esas propuestas tenga el diseñador, ya que resulta primordial para orientar su reflexión.

(16) Oscar Olea y Carlos González Lobo, *Metodología para el Diseño*, Ed. Trillas, 1.^o ed., 1988, p. 12.

(17) Bruna Munari, *El Arte como Oficio*, Ed. Labor, 1.^o ed., 1968, p. 29.

(18) Jordi Llovet, *Ideología y Metodología del Diseño*, Ed. Gustavo Gili, 2.^o ed., 1981, p. 36.

1.3 Propuestas metodológicas para el diseño

La particularidad de las siguientes propuestas metodológicas radica en la observación especial que cada una de ellas hace del diseño, privilegiando en ciertos casos a alguno de sus aspectos discursivos como el criterio de base para la integración de su problemática.

1.3.1 El objeto como texto: un enfoque funcionalista

I Fundamentos

Quando se proyecta un objeto, se tienen previstas sus características funcionales: se sabe, por ejemplo, que obedece a una necesidad que lo demanda y sitúa en un medio social, en el cual ha de ser manipulado por cierto tipo de usuario. Estas y otras condicionantes del mismo género influyen directamente en el diseño de un objeto al hacerlo parecer como "lógico" en el sentido de su funcionalidad -cumple con una función en determinado medio-, y de su estructura (que se corresponde con la función, sin la menor oposición a ella).

Puesto que el objeto obedece a una lógica, entraña en sí mismo un conjunto de cualidades que interactúan "naturalmente" en el medio donde es utilizado, expresando con ello una identidad con su entorno. Este hecho devela que el objeto en sí mismo es *elocuente*, pues su estructura formal y física "habla" de una realidad superior a él a través de sus rasgos pertinentes y contextuales, que pueden ser referidos como un "texto" tras observar y describir el objeto en cuestión.

En base a las consideraciones anteriores se ha propuesto al diseñador el análisis previo de objetos ya realizados que pertenezcan a la misma serie de aquel que se ha de proyectar, valiéndose para ello de la textualización de todos sus rasgos, de función, de contexto, de diseño. (19)

Ya que el objeto a realizar deberá suponer una lectura clara y directa para ser considerado funcional, habrá que conocer las lecturas que le son familiares para garantizar, con fundamentos, su eficiencia discursiva.

Llevar a cabo el análisis de objetos desde la perspectiva de la textualización tiene mucho que ver con la forma inductiva del método: se extraen las constantes, los elementos preferentes, se procede a la generalización de la que se ha de valer el diseñador para observar el objeto y se coloca así el primer punto de apoyo para el proceso de diseño, que representa el conocimiento "de hecho" presente en el planteamiento del problema. Posteriormente es obligada la interpretación de los elementos particulares, propios del objeto aún no realizado, en conjunción con el conocimiento ya adquirido.

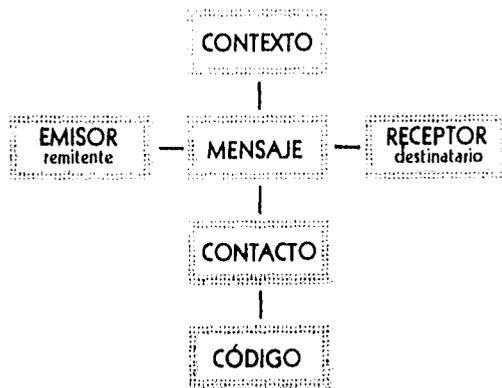
El objeto de diseño, susceptible de ser textualizado, contiene un valor de **signo** (una significación connotadora de status, de gusto, etc...) que lo acerca, para su desarrollo, a la **semiología** o ciencia de los signos (llamada **semiótica** por **Charles Sanders Peirce**), de cuyo marco surge un esquema de análisis lingüístico que ha demostrado ser efectivo al adecuarse a otras ciencias. Tal esquema pertenece a la corriente funcionalista de la comunicación, cuyo principal exponente es **Roman Jakobson** (S. XX), y su aplicación ha alcanzado también al discurso del diseño. (20)

(19) *Ibid.*, p. 28-29.

(20) *Ibidem.*, p. 91.



Para la corriente funcionalista, la articulación dinámica de la comunicación (entendida ésta como el proceso de intercambio de experiencias) en un acto (fenómeno vivencial del intercambio), (21) sigue los parámetros impuestos por los requerimientos funcionales previos. Bajo esta premisa, Roman Jakobson esquematizó de la siguiente manera el proceso de la comunicación lingüística:



El emisor envía el mensaje o carga informativa adquirida al receptor, tras haber elegido el medio adecuado para hacerlo (el contacto) y la forma de estructurar el mensaje que lo haga comprensible al destinatario. El contexto reúne las circunstancias de todo tipo que actúan en el proceso.

Cada uno de los elementos del esquema involucra una función específica:

- 1 **Emisor:**
Su función es la **emotiva**, que expresa los aspectos anímicos y de predisposición así como las motivaciones del emisor frente a su mensaje.
- 2 **Mensaje:**
El mensaje entraña el disponer de la información bajo criterios creativos que la

presenten en un discurso preparado con vigor, dentro de las formas que le impriman un carácter afín -en un sentido plástico- al receptor. La función del mensaje es por tanto **poética y estética.**(22)

- 3 **Receptor:**
su función es la **conativa**, la cual se centra en su elección de aceptar o no el mensaje de acuerdo a su voluntad y a los factores relacionados con su conocimiento previo, que condicionan su posible predisposición al rechazo.

- 4 **Contacto:**
Su función inherente es la **fática**, la cual representa la verificación de los elementos de comunicación a través de los factores "de hecho".

- 5 **Código:**
Involucra la función **metalingüística**, que cuida de sus aspectos meramente formales, estructurales.

- 6 **Contexto:**
Su función es la **referencial**, que condiciona el sentido del discurso bajo lo que las circunstancias presentes en el proceso determinen, haciendo evidentes o enfatizando sus aspectos más relevantes.(23)

La adecuación de aspectos discursivos del diseño al esquema funcionalista de la comunicación no resulta especialmente accidentado desde la perspectiva de la textualización

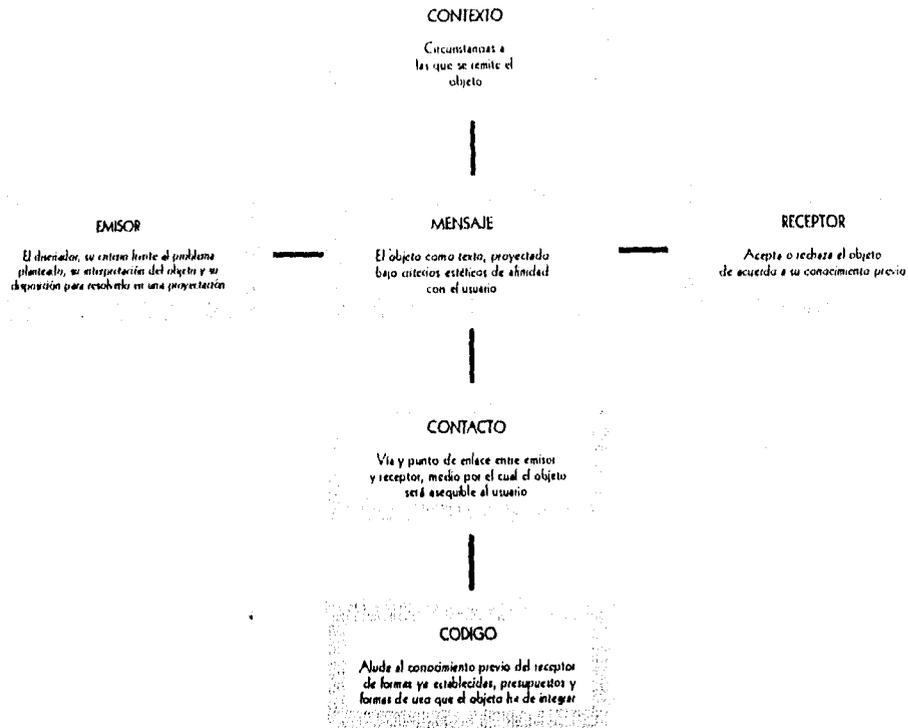
(21) Salvador Carreño González, *Para un Modelo Funcionalista de Comunicación*, desarrollo de un tema de clase para la asignatura de Teoría de la Comunicación, año 1993, p. 2.

(22) *Ibid.*, p. 10.

(23) J. Llovet, *op. cit.*, p. 97-98.

m d m d m d m d m d m d m

del objeto, como puede observarse en el siguiente esquema:

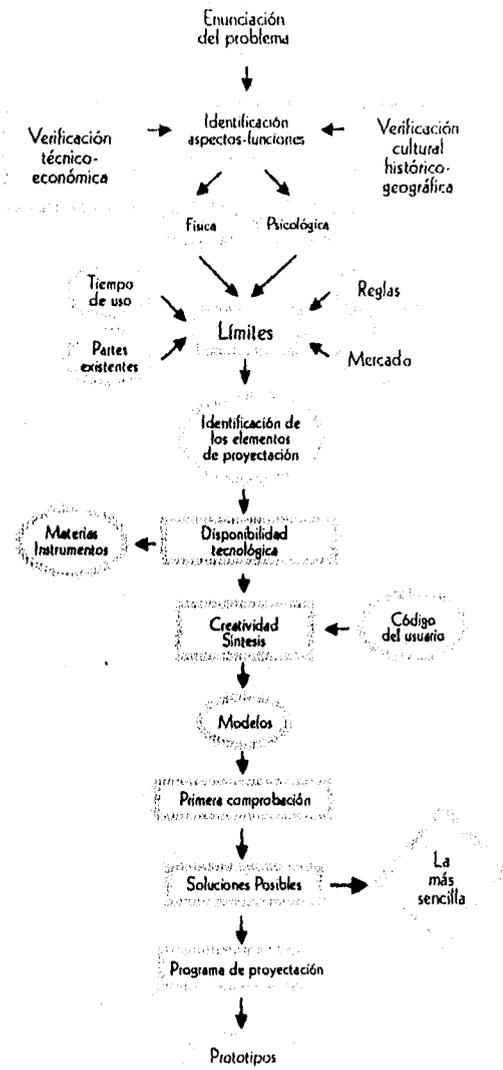


II Descripción del método de proyectación

Bruno Munari ha propuesto un método de proyectación cuyos elementos estructurales son afines a aquellos del esquema funcionalista de la comunicación. Para este diseñador italiano, el problema se analiza bajo dos componentes: primeramente, el físico (forma que ha de tener el objeto), involucrado con una comprobación técnica y económica que se identifica con las circunstancias (el contexto) que condicionan el sentido del discurso formal que representa el objeto. El otro componente a analizar es el psicológico, la comprobación cultural, histórica y geográfica que constata si el objeto a realizar

pertenece a una serie de productos elaborados previamente. En este caso se afirma la visión del objeto como texto, observando el devenir de sus características (rasgos) en miras de una generalización.

En su esquema metódico, Bruno Munari toma en cuenta además los límites del objeto, sobre la utilización de materiales y el conocimiento de reglas o prohibiciones particulares (relacionadas con la función referencial), así como las exigencias del mercado, formas y colores de auge entre los usuarios (función



Fuente: Bruno Munari, *Diseño y Comunicación Visual*, p. 400.

conativa). La función fática puede considerarse prevista en la identificación de los elementos de proyectación y de las disponibilidades tecnológicas, en tanto que la función metalingüística es observada en este método en el apartado del código del usuario. La creatividad es de gran importancia en el proceso, como paso anterior a las propuestas que depende de las disponibilidades y del código del usuario: dado que se considera un proceso que opera con los elementos dispuestos en conjunción con la propia visión del diseñador (siendo así puntal de una estética ligada a resultados lógicos), la síntesis que de ella emana puede verse ligada a la función poética-estética que envuelve al objeto. (24) (Ver esquema metódico de Munari, columna izquierda).

III Reflexión sobre el modelo expuesto

Sería aventurado calificar al método propuesto por Munari como "inductivo" o "deductivo", pues involucra elementos de ambas vertientes: su generalización sobre las características que ha de tener el objeto de diseño lo ubica en una perspectiva inductiva, su propia estructura se sostiene en consideraciones genéricas sobre los factores que inciden en el proceso de proyectación, bajo las cuales se analizan los datos reales que implica el problema y se establecen proposiciones. La disposición de la estructura, en cambio, es deductiva, interrelaciona aquellas proposiciones existentes en un orden analítico del cual se puede inferir la mejor solución del objeto; se opta por el resultado más "lógico" que surja del proceder metódico.

(24) Cfr. Bruno Munari, *Diseño y Comunicación Visual*, Ed. Gustavo Gili, 6.ª ed., 1980, p. 358-359.

**1.3.2 La metodología espontánea:
cajas negras, cajas de cristal
y sistemas autoorganizados**

I Fundamentos

Para algunos autores, la proyectación de un objeto se basa en una secuencia total de acontecimientos que inicia en la primera concepción del problema a resolver y desemboca en la solución final, integrando así el proceso de diseño. Dentro de este proceso el diseñador impone intervalos de diversa índole: de información, de análisis, de síntesis o para conformar una secuencia de decisión. (25)

El proceso de diseño se desenvuelve en el pensamiento mismo del diseñador, por lo que de exteriorizarse significaría poner al descubierto el mismo funcionamiento intelectual del individuo, contribuyendo así a un mejor control de la secuencia. Bajo esta premisa el método de proyectación tiene un carácter espontáneo, surge con la demanda y se va estructurando a la par de la ejecución de sus operaciones, completándose con la realización final del objeto. La efectividad de un método de este tipo depende en su totalidad de la capacidad de resolución del individuo.

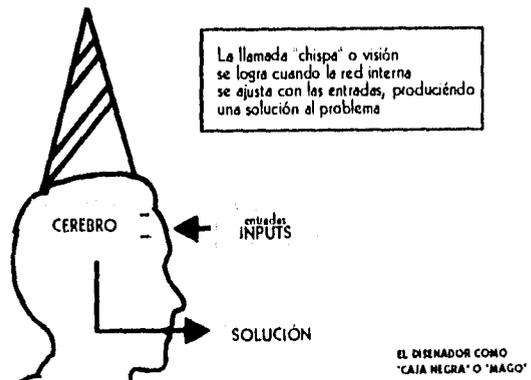
satisfactoria a ello. Esto se debe a que los estadios más significativos del proceso de diseño se llevan a cabo en el pensamiento humano de una manera inconsciente: es así que la realización de un objeto de forma óptima está ligada a la aparición de un "chispazo", de una visión difícil de justificar.

Una manera de abordar la situación mencionada es usando parámetros de la fisiología y de la cibernética: el cerebro humano constituye una red variable capaz de ajustarse a las "entradas" o requerimientos del exterior, denominados **inputs**, con la ayuda de entradas procedentes de experiencias previas; es entonces que la producción de un diseñador está dominada por inputs, pudiendo variar en velocidad y objetividad de acuerdo a las inhibiciones sociales que le hayan sido impuestas. Si se trabaja con menos prejuicios e impedimentos provenientes del exterior, la producción final será más aleatoria pero también supondrá un mayor nivel de innovación. Otro factor que también influye en el logro de resultados es el tiempo del que disponga el diseñador para asimilar y manipular en su interior, imágenes que engloben la problemática impuesta, tratando de mantener un control inteligente de los inputs en su forma de interactuar con la red interna. (26)

**II Descripción de los modelos
específicos**

II.1 El diseñador visto como caja negra

El diseñador produce resultados en los que tiene confianza y que gozan de éxito, la mayoría de las veces sin poder dar una explicación



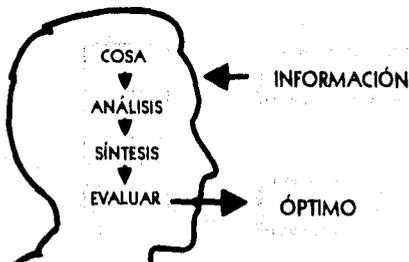
(25) Geoffrey Broadbent, "Metodología del Diseño Arquitectónico", en Geoffrey Broadbent, *Metodología del Diseño Arquitectónico*, Ed. Gustavo Gili, s/ed., s/a., p. 22.
 (26) Christopher Jones, "Informe sobre la situación de la metodología del diseño" en Geoffrey Broadbent, *Metodología del Diseño Arquitectónico*, Ed. Gustavo Gili, s/ed., s/a., p. 386-389

II.2 El diseñador visto como caja de cristal

De acuerdo al modelo de la caja de cristal el diseñador puede exteriorizar el proceso de diseño de una forma sistemática y racional, a la manera de una computadora que opera solo con la información que se le proporciona, integrando una secuencia planificada de ciclos y estadios de análisis, de síntesis y de valoración, hasta identificar la mejor de todas las soluciones posibles.

La racionalización de datos bajo el modelo de caja de cristal es como sigue:

- 1 Los objetivos, las variables y los criterios son fijados de antemano.
- 2 El análisis es llevado a cabo al máximo posible antes de las propuestas de solución.
- 3 La evaluación es lingüística y lógica, y no se verifica en un plano empírico.
- 4 Las estrategias para el desarrollo del proceso son dictadas con anterioridad, siendo predominantemente lineales, aunque pueden incluirse más niveles de acción.(27)



Todas las operaciones pertinentes en el proceso de diseño siguen un esquema establecido y se llevan a cabo con rigor lógico

EL DISEÑADOR COMO UN "ORDENADOR HUMANO"

II.3 Sistemas autoorganizados

Según el modelo de caja negra, el diseñador echa mano de experiencias previas, las cuales pueden restringir su proceso creativo. En cambio, si se observa el modelo de caja de cristal, la búsqueda de la solución estará condicionada por objetivos y criterios de selección pre-establecidos. Para hacer frente al dilema del manejo de conocimientos y experiencias, el esfuerzo que conlleva la proyectación puede dividirse en dos partes:

- 1 La que se dirige a buscar un diseño adecuado.
- 2 La que controle y valore el sistema de búsqueda (control estratégico).

De hacerse esto es posible llevar a cabo una búsqueda inteligente que haga uso de criterios externos, de las experiencias previas y de los resultados parciales, para agilizar el proceso en la medida de lo posible.(28)

III Una reflexión sobre los modelos expuestos

Es claro que los modelos descritos se fundamentan exclusivamente en los procesos internos, sin ahondar en el hecho de que el diseño, para satisfacer plenamente las demandas que le conciernen, se introduce en un medio social que reclama las mejores soluciones para la proyectación de objetos, y en ello no va de por medio tan solo el "impacto" o el "éxito inicial" de la propuesta elegida, como pareciera sostener la idea de una metodología espontánea. Es necesario involucrar aspectos que vayan más allá de la aparente genialidad de los resultados,

(27) Ibid., p. 389-390.

(28) Ibidem., p. 390.

considerar su impacto *a posteriori* (lo cual implica un irreductible sentido ético por parte del diseñador), los beneficios reales que el objeto realizado producirá en forma duradera, las limitaciones ineludibles que una "idea" de diseño ha de afrontar para su cristalización, etc...

Los criterios metodológicos expuestos excluyen en cada caso alguna de las consideraciones presentadas, por lo que, a mi juicio, encajonan el problema del diseño, en su complejidad y singularidad, en una cuestión que puede ser resuelta con la inmediatez de la que sea capaz el diseñador.

El diseñador es contemplado como centro del proceso y es claro que lo es, pues en él se deposita la demanda de diseño y la obligación de satisfacerla y, ante tal requerimiento, habrá de hacer uso de su talento y criterio. Pero no es factible afirmar su papel central desvinculándolo de todo hecho real a su alrededor, por el contrario, la interacción del diseñador con su medio y los obstáculos y dificultades que éste le presente, orienta y enriquece su producción.

El modelo de la caja negra propone el desinhibirse socialmente, lo cual no parece descabellado si tomamos en cuenta las limitaciones que el propio diseñador se impone frecuentemente, y que coartan su potencial creativo. Ante esta situación es conveniente precisar que "desinhibirse socialmente" no puede ser lo mismo que "retraerse socialmente", o proponer soluciones que no intimen con el medio social para el que van dirigidas. Lo revolucionario, lo novedoso, no puede privilegiarse por encima de las necesidades reales, por lo que es la conciliación de las formas de expresión propias con las demandas externas

el hecho meritorio que concierne al ingenio del diseñador. No se puede negar tampoco que las soluciones a problemas de diseño afloran "mágicamente" en repetidas ocasiones, dejando en segundo término los resultados provenientes pretendidamente de las más concienzudas y sistemáticas reflexiones metodológicas. Siendo así, es necesario recalcar que el método no es en modo alguno la varita mágica para el logro de objetivos, pues la calidad de éste siempre estará en manos del diseñador, de su "espíritu creador", que el modelo de caja negra trata de explicar. Dado que la capacidad de resolución de diseño concierne al individuo desde su propia conformación, éste hará uso de ella bajo cualquier esquema de método, que ha de incorporar el llamado "espíritu creador" en su discurso según sea la decisión del diseñador.

El modelo de caja negra, así como el de caja de cristal o los sistemas autoorganizados, aporta una primera consideración del proceso desde un punto de vista fisiológico, a partir de asociaciones y estructuras de pensamiento (que, como ya se ha indicado, han trascendido a la propia estructura del método), lo cual es válido. Pero no contempla este conocimiento en una reflexión previa, la espontaneidad del método parece desligada, inclusive, de los propios deseos del diseñador. La caja de cristal, el ordenador humano sistemático y racional, confirma esta suposición.

Existen rasgos deductivos en estas propuestas de método, las asociaciones se realizan en forma "lógica", de un modo básico en la caja negra y exhaustivo en la caja de cristal; por otra parte, la reflexión del problema "sobre la marcha", ya en plena ejecución de de operaciones, o el "control inteligente" de la búsqueda en los sistemas

autoorganizados, guarda cierta afinidad con la concepción dialéctica que afirma que un método se despliega y se conduce conforme al movimiento mismo del objeto que le da pie.(29)

Los criterios metodológicos referidos son válidos desde un punto de vista estrictamente operacional; por su carácter de correspondencia con las estructuras del conocimiento humano, son implícitos en la práctica de pasos metódicos establecidos. En cierto modo, estas propuestas aluden al "método propio" del cual se jactan tantos diseñadores.

1.3.3 Una propuesta dialéctica: el modelo Diana.

I Fundamentos

El método dialéctico, al contemplar un problema determinado en el marco de sus efectos reales y enfrentándolo así a una ley que le atañe, realiza su ubicación y a partir de ella observa su devenir. El modelo Diana "finca su estructura operacional en los factores derivados de la **ubicación y el destino**, (*las negritas son mías*) los cuales configuran la demanda que se plantea al diseñador."(30) Por tanto, sus criterios de operación provienen del método dialéctico, partiendo de un acontecimiento para buscar o descubrir su orden.

Desde su perspectiva dialéctica, el modelo Diana recupera todas las instancias ideológicas -neutras o de alto compromiso- depositándolas para su manejo en el diseñador, el cual elegirá entre privilegiarlas o desalentarlas de acuerdo a las circunstancias que se le presenten y su actitud hacia ellas, echando mano de la imaginación

para conciliarlas con las necesidades del usuario que se han de materializar en el objeto.

II Descripción del modelo Diana (31)

Inicialmente, se toman en cuenta tres factores de base para integrar la problemática:

- a La **ubicación** o sitio específico de donde surge la demanda, considerando espacio y tiempo.
- b El **destino**, precisando la finalidad que se persigue con la satisfacción de la demanda, y los aspectos de diseño que funcionan como satisfactores.
- c La **economía**, como la evaluación de los recursos disponibles para la realización.

Estos tres factores constituyen el marco de la demanda, que puede observarse en un conjunto de variables: (**u,d,e**), que sirven como marco inicial para llegar a la totalidad realizable que es la propuesta.

Asimismo, se deben tomar en cuenta los niveles de respuesta, o factores que exigen resolverse de frente a los requerimientos reales, para abordar el marco del problema con una mayor capacidad de discernimiento. Estos niveles se exponen a continuación:

- 1 **Nivel funcional**: son las soluciones que manifiestan las relaciones de necesidad-satisfacción, es básicamente el nivel de relación entre forma y función.

(29) Cfr. S. Iglesias, op. cit., p. 224.

(30) O. Olea y C. González, op. cit., p. 31.

(31) Esta exposición está totalmente sustentada en *ibid*, p. 69-82.

m d m d m d m d m d m d m

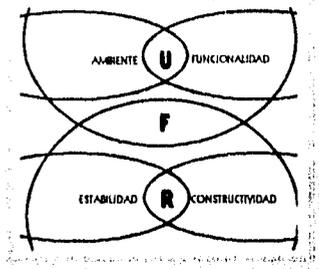
- 2 Nivel ambiental: se refiere a la problemática planteada entre la relación funcional del objeto y su ambiente, cuidando que ambos elementos se correspondan eficientemente (manejabilidad y funcionalidad).
- 3 Nivel constructivo: atiende el área de problemas que surgen de los medios de producción, y su relación con las soluciones de todos los niveles, evaluando los recursos técnicos.
- 4 Nivel estructural: da atención a la rigidez o funcionalidad del objeto en función de su uso, involucra el conocimiento de materiales.
- 5 Nivel expresivo: su carácter es meramente abstracto, se vincula con una serie de valores estéticos que se manifiestan tras la resolución de los niveles anteriores.

El planteamiento anterior se puede observar sintetizado así:

$$F = (U \wedge A) \vee ex$$

$$(\wedge = "y" \quad \vee = "o")$$

El proceso de diseño desde esta perspectiva se puede esquematizar como sigue:



A diferencia de las propuestas metodológicas del apartado 1.3.2, el modelo Diana contempla los acontecimientos del proceso de diseño como una serie de variables completamente identificadas, de dos tipos: aquellas que integran los factores de uso, y las que conforman los valores de realización. La intersección de dichos factores es la que define el proceso de diseño.

Estas variables, que corresponden a los aspectos de diseño, se interrelacionan a la vez con los factores de la demanda, la ubicación, el destino y la economía, en el cuadro siguiente:

Existen tres factores principales que soportan el proceso: la forma (F), el uso (U), y la realización (R). El uso engloba dos niveles de respuesta, la funcionalidad (fu) y la ambientalidad (am), en tanto que la realización reúne los niveles de estabilidad (est) y constructividad (co). La expresividad (ex) es inherente a la forma, que a su vez es el conjunto de las variables de uso (U) y realización (R).

		NIVELES DE RESPUESTA		
DEMANDA		u	d	e
USO	fu	fu,u	fu,d	fu,e
	am	am,u	am,d	am,e
REALIZACIÓN	est	est,u	est,d	est,e
	co	co,u	co,d	co,e
SEMÁNTICA FORMAL	ex	ex,u	ex,d	ex,e

m d m d m d m d m d m d m

Una esquematización de esta índole implica, para su mejor aprovechamiento, la ubicación adecuada de cada variable de diseño así como la observancia de los siguientes puntos:

- Organización de la estructura de la demanda
- Definir el enfoque o estrategia de diseño
- Establecer los niveles propositivos y decisionales
- Operar con rapidez en la búsqueda de soluciones posibles y su optimización
- Regular todo el proceso lógico de diseño, examinando con cierta facilidad problemas especialmente complejos de carácter interdisciplinario.

En cuanto toca a la configuración de la demanda, es primario el echar mano de fuentes directas, indirectas y complementarias, para proceder a su organización en los siguientes puntos:

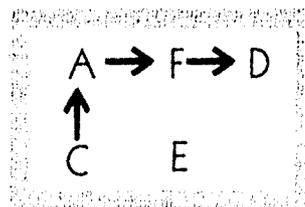
- Clasificación de datos en tres apartados: ubicación, destino y economía
- Distinguir de las unidades de especificación cuales son constantes, cuales variables y cuales especificaciones, así como aquellas que en términos de la demanda legal son inamovibles, es decir, los factores establecidos, "ya diseñados"

En un vector analítico se disponen las variables que se consideran prioritarias en relación a la necesidad, proponiendo la asignación de una serie de alternativas a cada variable en un orden preestablecido.

Las variables se califican como dependientes, ($A \rightarrow B$), independientes ($A \leftarrow B$), e interdependientes ($A \leftrightarrow B$), como puede observarse en el siguiente vector analítico:

VARIABLES	A	C	D	F	E
A				•	
C	•				
D					
F			•		
E					

De este ejemplo se deriva el siguiente esquema de relación:



Donde E es independiente

Disponer así las variables prioritarias es una forma práctica de establecer sus relaciones y conformar un plan de trabajo sistemático. Dado que las variables pueden agruparse en determinados aspectos del problema o **entradas**, abordar cada una de ellas utiliza un esquema como el mostrado. El proceso en general se puede observar como una interrelación de entradas, que constituyen una estructura sólida para la

m d m d m d m d m d m d m

ejecución del proyecto, como se ejemplifica:

consideremos el ejemplo anterior como la entrada 1 (E1), entonces la entrada 2 se dispone así:

VARIABLES	B	J	P	M
B				
J	•			
P				
M			•	

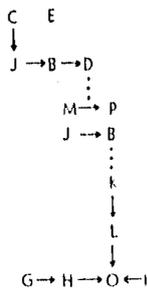
$J \rightarrow B$
 $M \rightarrow P$
 (E_2)

y la entrada 3 así:

VARIABLES	G	H	I	O	L	K
G	•	•				
H				•		
I				•		
O				•		
L						
K						•

$G \rightarrow H \rightarrow O \leftarrow I$
 $L \uparrow$
 $K \uparrow$
 (E_3)

La relación final sería:



La relación final, de esta manera, indica el camino para la acción del diseñador.

III Una reflexión sobre el modelo expuesto

El modelo Diana es absolutamente operativo, propone un camino claramente marcado, coherente con las propias necesidades y ritmos de ejecución del diseñador. En un sentido práctico el modelo Diana cumple con los requerimientos de funcionalidad y prontitud en la toma y ejecución de decisiones y, por otra parte, su estructuración clara y flexible le confiere una gran adaptabilidad a cualquier necesidad de proyectación.

Aunque el modelo Diana mantiene un seguimiento apegado a los fundamentos dialécticos, es evidente que contiene rasgos deductivos, sobre todo en el manejo del vector analítico: la relación que se establece entre las variables sigue el esquema formal de la lógica (la interrelación de las entradas, por ejemplo, hace pensar en el sorite), lo que da relevancia operativa a las asociaciones y al propio criterio del diseñador, quien decide el nivel de prioridad de todas las variables del proceso.

En el apartado 1.3 se han planteado tres formas de concebir el diseño con sus correspondientes maneras de abordarlo; entre ellas se puede establecer una cierta constante, como lo es la recurrencia a criterios de operación deductivos. Tal recurrencia da cuenta de la necesidad de llevar a cabo el proceso de proyectación con un seguimiento ordenado, que ofrezca soluciones desde un marco "lógico".

1.4 Metodología de diseño e ideología

La operatividad de cada propuesta metodológica adquiere direccionalidad y ofrece elementos para su aceptación o rechazo en razón de su base discursiva. Optar por alguna de ellas, por tanto, debiera ser una elección relacionada a un conocimiento previo. Ante los fundamentos teóricos de los que para tal efecto hace uso el sujeto -el diseñador- deben señalarse los elementos meramente ideológicos que les dan lugar, condicionando su selección y adaptación a problemáticas establecidas.

Que la metodología tiene un carácter ideológico resulta un hecho evidente; tras la exposición de propuestas metodológicas para el diseño es indiscutible que cada una de ellas representa una forma de observar el proceso de proyectación en un campo de pensamiento cuyos alcances incorporan y rebasan al propio problema de diseño. Una metodología, así considerada, extrae sus aspectos singulares de determinados presupuestos ideales: "idealismo", "funcionalismo", "dialéctica", etc... (32)

Sin embargo, los aspectos ideológicos que incluye una metodología de diseño en su devenir no involucran tan solo a los aspectos ideales de base para la estructuración metodológica, pues optar por alguno de tales presupuestos supone una decisión motivada por actitudes y formas de interpretación del encargo inherentes al propio diseñador y su carga ideológica. Asimismo, siendo el objeto de diseño una demanda articulada por una entidad específica (sea una empresa, una institución o un individuo), este ha de integrar en su forma final aspectos que se correspondan con la carga ideológica del demandante.

Para llevar a cabo una disertación más clara de la relación entre metodología e ideología, es preciso señalar qué se entiende por ésta última, señalando de antemano que el término no tiene ni una definición ni una aplicación únicas, y que su establecimiento y uso en este apartado obedece a una interpretación personal sustentada en fuentes documentales a mi juicio fidedignas, en consonancia con la especificidad del presente trabajo. En este sentido, las ideas que se expondrán a continuación representan, en conjunto, una consideración que creo pertinente sobre el carácter ideológico de la metodología de diseño, en base a los elementos teóricos que este trabajo ha puesto de relieve, y a mi propia experiencia como estudiante de diseño.

El término ideología es usado comúnmente para designar la concepción que una persona expresa sobre una situación que afronta. Por ideología también se ha entendido de ordinario el conjunto de presupuestos en los que un sistema político y/o económico sienta la justificación de su existencia y modos de proceder. Lo cierto es que el término ha sido tratado con gran hondura en el terreno filosófico, y con ello su significación ha sido enriquecida y aún más, complicada al afán de proponerla como matricial para la explicación de situaciones determinadas.

Carlos Marx fue precursor en el estudio específico de la ideología; para él, la ideología es una falsa conciencia de las relaciones del hombre con la realidad, que deben ser sustituidas por un saber real. Otros autores, como Mannheim, han subrayado el carácter falaz de la ideología, considerándolo una forma de encubrimiento que pretende justificar usos y prácticas tradicionales que no pueden ser válidas racionalmente. (33)

(32) Cfr. J. Llovet, *op. cit.*, p. 45.

(33) Hermann Krings et. al., *Conceptos Fundamentales de Filosofía*, vol. II, Ed. Herder, 1.º ed., 1980, p. 325.

Es claro que si bien la ideología es una realidad objetiva, presente en las sociedades como forma de cohesión interna, su esencia es subjetiva, expresa deseos, ideales y esperanzas, por lo que aparece dissociada de los procesos objetivos.

La ideología ha sido observada generalmente como un sistema o conjunto de elementos afines entre sí, cuya interrelación mantiene el funcionamiento normal de una realidad concreta; en ese sentido, su actuación en una sociedad se da a partir de su conformación sistemática de elementos cuyo orden guarda una cierta coherencia, siendo estos imágenes, las ideas, las representaciones, las expresiones artísticas, los discursos míticos o filosóficos, la organización de poderes e instituciones, etc... En fin, la ideología puede ser vista como un sistema que regula el seno de una colectividad, de una nación, de un estado y la relación de sus habitantes entre ellos, con la naturaleza y con lo imaginario.(34)

Dentro del discurso del materialismo histórico, los componentes del aspecto ideológico se clasifican en dos tipos:

- a) Los sistemas de ideas-representaciones:** abarcan las ideas políticas, morales, estéticas, religiosas y filosóficas de los hombres en una sociedad. Este tipo de sistemas constituye la ideología en un *sentido restringido*, conformando un conjunto de elementos que, aunque pueden contener elementos de conocimiento, promueven la adaptación de los individuos a situaciones determinadas en base a argumentos subjetivos.
- b) Los sistemas actitudes-comportamientos:** constituidos por el conjunto de hábitos,

costumbres y tendencias a actuar de una determinada manera. Son las formas habituales de vivir y enfrentarse a la existencia, que no mantienen estricta correspondencia con la ideología en sentido restringido.(35)

La ideología, entonces, puede considerarse como un conjunto de representaciones, de ideas, que al ser reconocidas y asumidas por un grupo humano funcionan como factor de enlace de sus miembros. Esto por cuanto toca a al colectividad. En el terreno de lo individual, esas ideas-representaciones son el resultado del modo particular en el que una persona se conduce en el mundo, condicionando al mismo tiempo la forma de interactuar con él. En ambos niveles (social-individual), se hallan presentes costumbres y formas de actuar provenientes de un devenir cultural e histórico.

Es así que la ideología tiene una presencia constante en los actos de los individuos al punto de ser "indiscernible" de su "experiencia vivida", por lo que todo análisis de "lo vivido", está marcado por la acción ideológica.(36) Y la experiencia de diseño no es la excepción.

La relación de la ideología con el quehacer del diseño es estrecha y constante, los factores que enfrenta el diseñador en el proceso de proyectación encuentran siempre su confrontación con factores de tipo económico, social, cultural y político, cada uno de los cuales funge como agente de una realidad ideológica imperante; como indica Jordi Llovet: "podríamos incluso decir que tomar partido por un diseño equivale en cierto modo a elegir una opción moral determinada... la metodología del diseño se encuentra jalonada, en casi todos sus

(34) François Châtelet, "Introducción" en AAVV, *Historia de las Ideologías*, vol.I, Ed. Premiá Editores, 1.º ed., 1980, p. 325.

(35) Marta Harnecker, *Los Conceptos Fundamentales del Materialismo Histórico*, Siglo Veintiuno Editores, 57.º ed., 1989, p. 103.

(36) *Ibid.*, p. 102.



pasos y desde múltiples ópticas de enfoque, por opciones y variables propiamente ideológicas, es decir, muy superiores al objeto que se diseña, pero interrelacionadas con él."(37)

Efectivamente, la metodología involucra, en diferentes niveles, una actividad intelectual saturada del aspecto ideológico: la conexión entre el sujeto y el objeto lleva a que el diseñador saque a flote su carga ideológica al momento de expresar su sentir u opinión respecto al problema planteado. Al momento de integrar la problemática, el diseñador ha de enfrentar los requerimientos que surjan de la demanda, con su contenido ideológico intrínseco, a las dificultades teóricas que surgen de los presupuestos ideales que ha elegido por convicción; en esta coyuntura, el diseñador tiene la tarea de conciliar ambos aspectos ideológicos, interpretando aquel que proviene de la parte demandante y haciendo uso de su propia carga ideológica. Se trata de un proceso dialéctico en el que el sujeto debe dilucidar la prioridad de los elementos en confrontación, sintetizándolos tras haber decidido en qué punto del proceso habría que privilegiar las proposiciones de alguna de las partes ideológicas, en detrimento de la otra, o de ser posible, conjugar ambas. Consecuentemente, la selección del método y su adecuación resultan del paso anterior, ya que este contribuye a la detección de sus limitantes.

Los factores ideológicos que inciden en el proceso de diseño se encuentran de esta forma insertos en dos áreas del proceso: la primera, constituida por los requerimientos reales, que incorporan la carga ideológica del demandante así como aquella que prevalezca en el medio social al cual va dirigida el objeto de la demanda; la segunda contiene el aspecto ideológico del

del diseñador, su ideología en sentido estricto así como sus deseos y actitudes al enfrentar el encargo.

La conciencia que el diseñador tome de los factores ideológicos que incumben a su trabajo es de primera importancia, pues de ello depende el acuerdo deseable entre la propia individualidad del diseñador y los factores externos que reclaman su quehacer. Además, dado que la realización de un objeto de diseño y su posterior acción en un contexto social hacen imprescindible la consideración de aspectos ideológicos, el diseñador debe hacer caso de ellos atendiendo a una obligación ética. Es claro que una producción de diseño en cuyo proceso las variables ideológicas han sido manipuladas irresponsable, indiferente o malintencionadamente (en perjuicio de la capacidad decisiva y creativa del diseñador), contribuye en su aparente inocuidad a un estatismo, a una subordinación a factores externos que pretenden colocarse por encima de aspiraciones individuales y sociales.

Los objetos de diseño son vehículos de comunicación, su forma y manejo "hablan" de realidades sociales y reflejan aspectos de la realidad: situaciones de auge o crisis económicas, de progreso integral de una colectividad o de decadencia social, de impulso a las áreas humanísticas en el desarrollo de la comunidad o de su deplorable desaliento. Y si el objeto de diseño es un vehículo de comunicación, el diseñador con su trabajo, libre de la enajenación y pleno de una personalidad y conciencia vigorosas, es un agente de cambio.

(37) J. Lovet, *op. cit.*, p. 19.

2

Consideraciones

Propuesta

Metodología

Diseño

2.1 La enseñanza del idioma italiano en el CELE

2.1.1 Historia del CELE

La decisión de crear el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE) se enmarca en la necesidad que prevaleció durante mucho tiempo dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México, de contar con una institución especializada que tuviera como función principal impartir la enseñanza de idiomas a la comunidad universitaria.

El 30 de noviembre de 1966 el Rector Javier Barros Sierra firmó el acuerdo de creación del CELE, para "concentrar en él el esfuerzo que la Universidad hace en la enseñanza de lenguas extranjeras, elevar su eficiencia administrativa y académica, establecer sistemas pedagógicos uniformes y más eficaces, y aumentar el número de lenguas vivas que se enseñaban entonces".⁽¹⁾

El CELE entró en funcionamiento dentro de las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, con el establecimiento de cuatro departamentos de idiomas: alemán, francés, inglés e italiano. Las primeras autoridades del CELE asumieron la responsabilidad de crear un centro de idiomas con la colaboración de una planta

(1) José G. Moreno de Alba, "A quince años de la creación del Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras", *Boletín del CELE*, núm. 11, febrero-marzo de 1982, p. 14.

docente heterogénea, proveniente de las diversas facultades y escuelas de la UNAM; por esta razón, las propuestas para la enseñanza y la búsqueda de nuevos métodos pedagógicos cuentan con gran vigor y entusiasmo, caracterizando al CELE desde entonces por el empeño de ofrecer a los universitarios los medios idóneos para el aprendizaje de idiomas.

Cronológicamente, el desarrollo del CELE se puede observar de la siguiente forma:

- 1967** El CELE entra en funciones y se añaden los departamentos de ruso y japonés para los cursos del 2º semestre de este año.
- 1970** El CELE obtiene la calidad de Centro de Extensión Universitaria y se incorporan a él laboratorios de idiomas.
- 1971** Se crean más laboratorios y los primeros métodos de idiomas (de italiano y ruso) desarrollados dentro de la Institución.
- 1976** Son entregadas al CELE instalaciones propias, frente a la Facultad de Ingeniería, en el edificio que ocupara el Instituto de Geología.
- 1979** Se suman tres lenguas a los cursos del CELE: árabe, chino, griego moderno y hebreo.
Se crea el Departamento de Lingüística Aplicada, y se instaura la Maestría en Lingüística Aplicada, cuyo nivel de excelencia es hoy reconocido en el ámbito internacional de la materia. Además se creó una biblioteca especializada en apoyos a la investigación.

1980 La década de los 80's marca el crecimiento acelerado de la demanda de cursos en el CELE, la población escolar aumentó de 800 a 10,000 estudiantes, por lo que el Instituto de Investigaciones Antropológicas cedió su edificio al Centro de idiomas.
1989 En 1989 en CELE queda considerado entre las dependencias de la Coordinación de Difusión Cultural.

1990 Se incorporan otras tres lenguas a los cursos del CELE: búlgaro, sueco y coreano.

En la actualidad, el CELE es dirigido por la maestra María Aurora Marrón Orozco, e imparte cursos de catorce idiomas: inglés, francés, italiano, alemán, portugués, ruso, japonés, sueco, hebreo, árabe, griego moderno, chino, coreano, y recientemente se incorporó la enseñanza del idioma catalán. A lo largo de sus casi 30 años de vida el CELE se ha afirmado como el centro de enseñanza de idiomas y lingüística aplicada más importante de América Latina, por lo que es, sin duda, una de las dependencias que contribuyen ostensiblemente al merecido renombre de nuestra Universidad.

2.1.2 Descripción de la Institución

2.1.2.1 El CELE, Centro de Extensión Universitaria

Dado que el CELE es una dependencia integrante de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, su quehacer se inscribe dentro del marco de la Extensión Universitaria.

Los objetivos de la extensión universitaria están sustentados en la función social de la UNAM, siendo estos "comunicar y promover la cultura, produciéndola y difundiéndola, y brindar servicios concretos de utilidad pública".(2)

Con el fin de que esta función resultara eficiente se crearon los Centros de Extensión Universitaria, los cuales son planteles que tienen como objetivo desarrollar áreas especializadas del conocimiento, cumpliendo con el postulado de la obra de extensión de la UNAM de impartir enseñanza de carácter especial a los sectores de la sociedad, estableciendo escuelas para este fin que además difundan el resultado de su labor docente y de investigación científica.(3)

El CELE tiene la calidad de Centro de Extensión Universitaria; a partir de este hecho, se definen su carácter y presencia dentro de la UNAM y se deriva su organización interna.

El Centro tiene una presencia significativa entre las dependencias universitarias, gracias a la capacidad que ha alcanzado de impartir más de 500 cursos -generales y de habilidades lingüísticas- por año, lo que cubre el 20% de los cursos de extensión de la UNAM. Estos resultados son ejemplo elocuente del compromiso que asume la UNAM, de cumplir satisfactoriamente su responsabilidad de difundir la cultura en beneficio de la sociedad.

2.1.2.2 Funciones del CELE

I La enseñanza de lenguas extranjeras

De acuerdo a sus objetivos básicos, el CELE imparte cursos de dos tipos: El primer tipo de cursos propone el desarrollo integral de las habi-

lidades lingüísticas básicas (comprensión auditiva, expresión oral, lectura y escritura) por parte del estudiante, en etapas sucesivas que pueden requerir hasta 6 niveles académicos.

El otro tipo de cursos, llamado de habilidades especiales, se diseña con el fin de conducir al estudiante universitario a la comprensión de textos en idiomas extranjeros, para ampliar su capacidad de consulta bibliográfica, o bien se dirige al desarrollo específico de la expresión oral y la comprensión auditiva.(4)

El CELE planea también cursos en diferentes escuelas y facultades de la UNAM, promueve cursos de actualización de su planta docente e impulsa de forma paralela la formación de nuevos profesores.

II La investigación en el CELE

El CELE revisa constantemente sus propios programas de investigación, con el fin de satisfacer las necesidades internas y externas en la materia dentro del marco de la actualización en los campos de la lingüística y del desarrollo de las más eficientes metodologías de enseñanza de idiomas; a esta tarea, se aúna el esfuerzo de crear nuevos y más efectivos materiales didácticos. Para lograr estos fines el CELE cuenta con sus propios especialistas, quienes investigan sobre las técnicas más adecuadas para la impartición de un idioma específico, que optimicen el aprendizaje del estudiante.

Un apoyo fundamental para la investigación en el CELE es la Maestría en Lingüística Aplicada, dependiente de la Unidad Académica de los Ciclos Profesional y de Posgrado del CCH. Dicha maestría ha venido a satisfacer las

(2) Joaquín Sánchez Macgregor y Carlos Gómez Figueroa, *Filosofía y Sistema de la Extensión Universitaria (Modelo UNAM)*, Ed. UNAM, 1.º ed., 1981, p. 20.

(3) Universidad Nacional Autónoma de México, "Reglamento de Extensión Universitaria" en Judith Licoa, *La Extensión Universitaria en América Latina. Sus Leyes y Reuniones*, Ed. UNAM., 1.º ed., 1982, p. 128.

(4) Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, *Organización Académica 1978-1979*, Ed. UNAM., 1.º ed., 1979, p. 11.

necesidades existentes de personal académico "capaz de realizar investigación básica, producir material didáctico adecuado, mejorar las prácticas usuales en el salón de clases y hacer contribuciones importantes para la formación de profesores".(5)

III Evaluación y expedición de certificaciones de conocimientos

Entre las responsabilidades del CELE se encuentra la evaluación de conocimientos sobre lenguas extranjeras de los estudiantes de las escuelas y facultades de la UNAM, así como su correspondiente certificación. El Centro evalúa los conocimientos de los becarios que estudiarán en el exterior y la capacidad de los profesores que deben impartir clases de idiomas dentro de la Ciudad Universitaria y/o en escuelas incorporadas a la UNAM.

IV Servicios y actividades de apoyo a las funciones del CELE

a) Biblioteca:

La biblioteca del CELE funciona desde 1979 según el esquema universitario, se especializa en apoyos a la investigación y la docencia y cuenta con una sección de difusión cultural a través de la cual proporciona información sobre música, cine, teatro y temas de interés cultural.

b) Mediateca:

La mediateca o Sala de Aprendizaje Autodirigido es un proyecto desarrollado por el Departamento de Lingüística Aplicada. La mediateca cuenta con una gran diversidad de recursos pedagógicos (fichas autocorrectivas, publicaciones de

divulgación popular, libros de consulta y literatura, etc...), tecnológicos (video, computadoras, grabadoras) y humanos, que aunados a la ayuda de un consejero, proporcionan al alumno la capacidad de organizar su aprendizaje estableciendo sus propios ritmos y estilos cognitivos.(6)

c) Laboratorios:

Constituyen una gran ayuda para la enseñanza de idiomas, pues su metodología promueve el desarrollo correcto de determinadas habilidades lingüísticas en el alumno. Los laboratorios del CELE son de tres tipos: pasivo (donde el alumno solo escucha), activos (donde el alumno escucha y responde, estableciendo una relación directa con el profesor) y comparativos (donde el alumno escucha, responde y graba, para una mejor práctica de sus habilidades.(7)

d) Actividades académicas y culturales:

Son de gran apoyo a la docencia, a la investigación y a la difusión de la cultura. Entre estas actividades se cuentan cursillos, conferencias, jornadas sobre culturas extranjeras y ciclos de películas.

e) Intercambio con el exterior:

El Centro promueve la asistencia de sus profesores de tiempo completo a congresos internacionales, así como el aprovechamiento de su año sabático tomando o impartiendo algún curso en el exterior.

Sin duda, el cumplimiento eficiente que el CELE ha llevado a cabo de sus funciones representa una importante contribución al conocimiento que atesora la UNAM.

(5) J. G. Moreno de Alba, *op. cit.*, p. 5.

(6) Estela Alcántara, "El CELE imparte cursos de catorce idiomas", *UNAM Hoy*, núm. 14, septiembre-octubre de 1994, p. 50.

(7) CELE, *op. cit.*, p. 21.

En el caso de la enseñanza del idioma italiano se adoptó un método audiovisual (el Didier) para los cuatro primeros niveles del curso, complementándose con el uso del método audiolingual para los dos últimos. Con el método audiovisual se pretendía "una utilización sistemática de situaciones presentadas por medio de proyecciones o de figuras expuestas en un tablero de fieltro para poner en contacto de golpe a los alumnos con aspectos semio-culturales de la civilización de la lengua objetivo".(9) Las imágenes se acompañaban de diálogos grabados, y todos los puntos a enseñar (de tipo fonético, gramatical y semántico) se contextualizaban por este medio.(10)

A principios de los 80's en Europa, el nuevo impulso que cobrarían los flujos humanos dentro de la región a partir de los planes de abolir las fronteras, hizo necesaria la creación de métodos de enseñanza de idiomas que dieran importancia a la capacidad de comunicación entre los habitantes de la entonces Comunidad Económica Europea. Ante la circunstancia de lo realizado por el Consejo de Europa por cuanto toca a la enseñanza de idiomas, en el CELE se inició una reconsideración de su propia metodología de enseñanza, tomando en cuenta las necesidades de aprendizaje de lenguas de los estudiantes universitarios. Este hecho desembocó en una investigación que tenía por objeto la elaboración de un curso cuyo material didáctico fuera de uso exclusivo de los estudiantes de la institución.

El enfoque metodológico que se adoptó para la elaboración del curso de italiano fue el comunicativo, el cual se consolidó como el principal criterio de enseñanza de este idioma en el CELE, manteniéndose así hasta la actualidad.

2.1.3.2 El curso del idioma italiano en el CELE

I Premisas metodológicas de un curso comunicativo

El curso del idioma italiano en el CELE se sustenta en el método comunicativo, el cual considera la competencia o capacidad comunicativa del individuo como punto de partida y meta en el desarrollo de objetivos de enseñanza. Este método se inscribe en la tendencia de proceso, teoría de la enseñanza de lenguas que contempla como factor principal del aprendizaje la interacción entre la capacidad cognoscitiva del ser humano y el medio ambiente.

La tendencia de proceso postula que el individuo que afronte una lengua extranjera puede inferir su estructura en base a su capacidad congénita de aprendizaje, por lo que es posible que organice y analice la información lingüística que recibe valiéndose de una serie de procedimientos mentales; a partir de dichos procedimientos, el individuo puede ser capaz de producir en la lengua extranjera a la que se enfrenta. En base a esta premisa básica, el método comunicativo propone la enseñanza de una serie de estrategias cuyo fin es afianzar la competencia comunicativa del individuo. Tales estrategias se dirigen a manejar funciones particulares de la lengua como la identificación de lugares, la expresión de gustos, emociones y opiniones, la descripción y la narración así como las formas adecuadas para dirigirse a las personas en una situación determinada. En este último punto es necesario involucrar al individuo con aspectos socio-culturales del país cuya lengua se imparte.

(9) Jean-Yvon Lanchec, *Psicolingüística y Pedagogía de los Idiomas*, Ed. Planeta, 1.º ed., 1980, p. 99.

(10) "En los años 70's se adoptó un método audiovisual (el Didier), con el que aprendimos la lengua de Dante: varias generaciones. Era como ir al cine para ver a nuestros actores favoritos: el Signor Fabris, la Signora Fabris, il Signor Martini, la Signora Martini y su dicción perfecta. Era interesante, poco comunicativo, pero interesante". (Prof. Tomás Serrano, entrevista citada).

Para el diseño de un curso comunicativo, el investigador propone los puntos a enseñar en base a lo que los alumnos comunicarán a través de la lengua estudiada, considerándola más en términos de contenido que en términos formales: son entonces las necesidades de los alumnos las que determinan los contenidos del curso. Se pretende que dicha comunicación se dé apropiadamente, buscando que los actos comunicativos que produzca el estudiante empleen las formas de la lengua en conjunción al uso específico de las mismas. La gramática es observada como una base de conocimiento que sustenta una producción comunicativa formalmente correcta; así, los aspectos gramaticales son considerados de una manera práctica al estar contenidos dentro de los actos comunicativos del alumno. (12)

II Estructura del curso

La investigación sobre el diseño del curso se dirigió a la propuesta de contenidos y selección de materiales. Con la finalidad de tomar decisiones adecuadas para el diseño del curso se decidió llevar a cabo una serie de encuestas entre los estudiantes de italiano, en las cuales se consultaba su opinión respecto a cuestiones de tipo sociocultural que fueran de su interés. En base a la información obtenida se determinaron los contenidos del curso, los cuales se adecúan al perfil de un estudiante universitario a través de artículos escritos, periódicos y publicaciones de cierto nivel cultural y fidedignos, que constituyen en su totalidad material auténtico. Las encuestas también contribuyeron a establecer el peso que cada habilidad lingüística debía tener en el curso, en función de los intereses reales de los alumnos: es por ello que se otorgó prioridad a la comprensión de lectura.

El curso se estructuró en base a los datos obtenidos en seis niveles. Los primeros cuatro niveles del curso persiguen objetivos de tipo comunicativo, por lo que se espera que el alumno al concluir los estudios de estos ciclos será capaz de entablar una comunicación básica en la lengua italiana, ya sea en forma escrita u oral en situaciones reales en Italia. Los dos últimos niveles hacen hincapié en el reforzamiento de aspectos formales de la lengua por parte del alumno, afirmando su capacidad comunicativa dentro de un marco de corrección; por esta razón, se ofrece un amplio panorama de la gramática. El contenido sociocultural se halla presente a lo largo de los seis niveles del curso, cobrando notoriedad en los dos últimos.

Valiéndose de materiales didácticos específicos, cada nivel del curso persigue una serie de objetivos, que son:

● Primer nivel:

El alumno se aproxima a la fonética de la lengua por medio de un proceso de sensibilización. En el aspecto comunicativo, el alumno es capaz de dar información de sí mismo y de pedir y ofrecer información sobre un lugar determinado. En el aspecto gramatical, el alumno conoce el presente de indicativo de los verbos más usuales, así como los elementos básicos para la comunicación (preposiciones, artículos, etc...)

● Segundo nivel:

El alumno es capaz de relatar hechos personales o de otra gente, puede describirse a sí mismo y describir a personas en su estado anímico, pedir artículos y servicios en situaciones cotidianas en Italia y redactar breves recados.

(12) María de la Luz Matus Mendoza, *Un Análisis del Examen de Colocación del Idioma en el Departamento de Letras Modernas (Inglés)*, tesina de licenciatura, 1988, p. 22-23.

En el aspecto gramatical, el alumno conoce el participio pasado y el imperfecto de indicativo. En este nivel se espera que el estudiante haya alcanzado un dominio de la fonética.

● **Tercer nivel:**

El estudiante es capaz de describir personas, lugares y objetos, relatar experiencias personales o hechos ocurridos a otros, expresar opiniones o ideas sobre todo en relación a problemas sociales, ordenar, sugerir y dar instrucciones. Los puntos gramaticales que se tocan son el futuro de indicativo, así como los modos imperativo y subjuntivo y el uso de una serie de pronombres y preposiciones.

● **Cuarto nivel:**

Se pretende que el alumno pueda ordenar, hacer hipótesis, aconsejar, sugerir y expresar deseos. En el aspecto gramatical se muestra el tiempo futuro y el modo condicional, así como el período hipotético.

● **Quinto nivel:**

El alumno afianza las capacidades obtenidas, haciendo uso correcto de las preposiciones y los nexos, así como de todos los puntos tos en los niveles anteriores.

● **Sexto nivel:**

Se espera que el alumno sea capaz de expresar opiniones con fluidez, afirmando el desarrollo de las habilidades lingüísticas,

y en el aspecto gramatical los ejercicios están pensados en función de sus contrastes con el español, o en función del grado de dificultad para un estudiante mexicano.

Los materiales del curso cuentan con una gran diversidad, pues para su elaboración se contó con la colaboración de todos los profesores del Departamento de Italiano. Solo el material de quinto nivel, a cargo de las profesoras Anna Maria Satta y Eleonora Biasin, y el de sexto nivel a cargo del profesor Tomás Serrano, cuentan con un estilo más determinado en cuanto sus contenidos, debido precisamente a que se deben a equipos de trabajo reducidos o a una sola persona.

Es así que el curso de italiano del CELE tiene un carácter propio, al cumplir eficientemente con la responsabilidad de ofrecer al estudiante universitario una serie de contenidos adecuados a sus intereses y expectativas.⁽¹³⁾ El curso es además un ejemplo vivo de la capacidad que tiene la UNAM de satisfacer sus propias necesidades de optimización de la enseñanza, de cara a las exigencias reales de la sociedad.

2.2 El manual de trabajo

2.2.1 ¿Qué es el manual de trabajo?

El manual de trabajo es el material impreso dirigido al alumno, que bajo la forma de libro recoge toda la serie de contenidos y actividades

(13) "Quienes han tenido la experiencia de estudiar la lengua italiana en Italia, se sorprenden de la diferencia en la concepción de la enseñanza que existe en el CELE y en las universidades de aquel país. En la comparación, su opinión no favorece: nuestros cursos son comunicativos; allá son solo de gramática, pues a hablar aprenden en la calle... Es cierto que existen muchos métodos novedosos e interesantes desde varios puntos de vista, elaborados en Italia. Sin embargo, para nuestros fines no son los mejores. Aquellos están pensados para enseñar la lengua italiana en Italia, no en el extranjero. Por lo demás, cuando se piensa en el destinatario, se piensa si acaso en un estudiante hispano-parlante: español, argentino, chileno, mexicano, etc... En lo que concierne al contenido sociocultural, la decisión de los autores obedece a una concepción propia de la sociocultura que, si bien es valiosa, no es más importante que la opinión del estudiante. Con esto quiero decir que nuestro curso, aunque pobre en su presentación, es único en la medida que responde a las expectativas y necesidades de nuestros estudiantes. Hasta ahora, no he oído ninguna opinión negativa en cuanto a su contenido; no es indiferente, siempre involucra al estudiante". (Prof. Tomás Serrano, entrevista citada).

intraescolares que sustentan el desarrollo del curso de italiano en el CELB; a este respecto, el manual de trabajo es un punto de apoyo esencial en el proceso de enseñanza-aprendizaje, pues reúne las estrategias específicas para el logro de objetivos del curso y constituye, de esta forma, una referencia operativa para la realización de actividades didácticas dentro del salón de clases.

Son 6 los manuales de trabajo que conforman el material impreso del curso, (uno por cada nivel de enseñanza) cuyo título propuesto es *L'italiano così com'è* (El italiano así como es); su uso apoya el desarrollo de habilidades lingüísticas en el alumno, como se indica a continuación:

- El manual de trabajo es fundamental en el desarrollo de la **comprensión escrita**, pues contiene los textos que hacen viable la práctica de esta habilidad dentro del salón de clases y aún en un contexto extraescolar, ya que se prevé que las lecturas incluidas en el manual puedan suscitar en el alumno interés y sean aprovechadas en forma independiente de las lecciones.
- En lo que respecta a la **comprensión auditiva**, el manual de trabajo es un recurso complementario para el afianzamiento de esta habilidad, dado que contiene la transcripción de algunos documentos auditivos utilizados en el salón de clases y contribuye con ello a una mejor identificación de elementos lingüísticos, luego que el alumno ya se ha enfrentado a la práctica auditiva.
- Las estrategias para el desarrollo de la **expresión oral** parten básicamente de la lectura previa que el alumno hace de textos

del manual de trabajo, por lo que este cumple una función referencial imprescindible para la práctica de esta habilidad.

- Los textos del manual se encuentran generalmente acompañados de ejercicios para la práctica de la **producción escrita**, siendo así un recurso didáctico de primer orden para impulsar la capacidad del alumno de escribir en italiano.

El uso del manual se lleva a cabo bajo criterios metodológicos tales como una disposición flexible, que permita el tratamiento de aspectos particulares en razón del ingenio y experiencias de cada profesor; es por ello que el orden de las páginas es meramente convencional. Cabe señalar que el manual de trabajo es piloteado o sometido a experimentación por los profesores previamente a su publicación final, con el objeto de probar su eficiencia y hacer sugerencias dirigidas a su optimización tanto a nivel metodológico (tratamiento del manual en clase) como de contenido (qué materiales incluir en el manual y cuales descartar).

Se puede concluir que el manual de trabajo, por cuanto toca a su manejo, tiene como objetivo lograr una autonomía en el proceso de enseñanza-aprendizaje, tanto por parte del profesor como del alumno.

2.2.2 El manual de trabajo como objeto de diseño gráfico

2.2.2.1 El libro

Como ya se ha indicado, el manual de trabajo es un libro que cumple con requerimientos específicos de enseñanza-aprendizaje. Se necesita

entonces definir lo que se entiende por *libro*, para ubicar con mayor precisión sus características dentro del campo de lo gráfico.

El libro ha sido definido como el conjunto de varias hojas (cuyo número mínimo es 49), unidas por algún sistema de encuadernación, con cubierta o pasta, que constituye una publicación impresa no periódica.(14) Desde sus antecedentes más notorios, como el llamado *Sutra del Diamante*(15) hasta la *Biblia* de 42 líneas de Gutenberg(16) o el *Misal de Constanza*(17), el libro es el instrumento de cultura por excelencia, en el que la humanidad ha referido sus conocimientos y los sucesos más importantes de su historia, y dado cuenta de sus expresiones culturales y de expresión artística. Por todo lo antes expuesto es posible afirmar que el libro es, intrínsecamente, vehículo de comunicación, y como tal es susceptible de ser objeto de diseño gráfico.

El diseño gráfico, entendido como "la disciplina que pretende satisfacer necesidades específicas de comunicación visual mediante la configuración, estructuración y sistematización de mensajes significativos para su medio social"(18), se encuentra integrado en el campo de la comunicación, ciencia encargada de establecer las formas de relación entre el emisor, el mensaje, el medio y el receptor en cualquier sistema de intercambio de información. En este contexto, el aspecto visual realizado a través de imágenes, signos y símbolos se transmite eficazmente dependiendo del conocimiento que el emisor

tenga del código y de su interacción real con el receptor.(19)

Tras observar los elementos que dan carácter y dirección al diseño gráfico, es indiscutible la afinidad existente entre su quehacer y la finalidad primaria del libro, comunicar, que al ser una acción realizable por medio de texto e imagen puede ser dirigida con el apoyo de los procedimientos de proyectación gráfica. En este sentido, el diseño gráfico aborda el problema del adecuado discurso visual del libro dentro del área del *diseño editorial*, encargada de optimizar la transmisión del mensaje cuyo soporte es una publicación, de acuerdo a los parámetros que haya establecido la parte demandante (instancia editorial, autor del libro) en relación a la forma de presentar los contenidos del libro y de expresar con ello una serie de valores.

El diseño editorial se inscribe dentro de la estructura material del libro, compuesta de elementos específicos en el caso del manual de trabajo.(20) (Véase cuadro núm. 1)

Los elementos del libro que debe incluir un manual de trabajo del CBLE para su caracterización e identificación son los siguientes:

1 Portada:

Envoltura de papel de grosor considerable que protege el manual. En ella se encuentran los datos del título del libro, el autor y el nombre y logotipo de la instancia editorial.

(14) Jorge E. De León Penagos, *El libro*, Ed. Trillas, 3.º ed., 1990, p. 23-24.

(15) El libro impreso más antiguo que se conoce, realizado en China en el año 868. Se compone de 7 hojas que forman un rollo de 4.90 X .30 m. (José Martínez de Sousa, *Diccionario de Tipografía y del Libro*, Ed. Labor, 1.º ed., p. 163.)

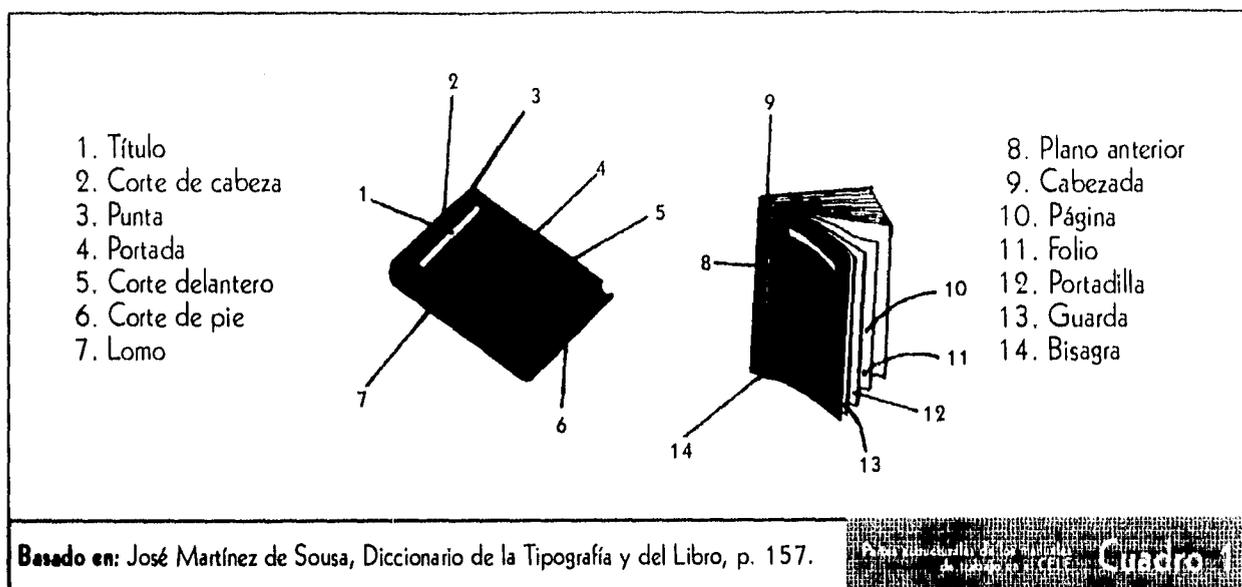
(16) Se dice que fue el primer libro impreso con tipos móviles realizados en metal, en cada uno de los cuales se moldea una letra en forma invertida en alforrelve. Se hace uso de estos tipos dentro del sistema tipográfico de relieve, que basa su forma de impresión en tomar como depósitos de tinta los alforrelves para que estos depositen a su vez la tinta en el papel. Gutenberg inventó este sistema en 1450.

(17) Algunos creen que fue el primer libro impreso con tipos móviles. (Ibid., p. 163.)

(18) Universidad Nacional Autónoma de México, *Objetivos Académicos Generales de la Licenciatura en Diseño Gráfico*, 1977, p. 5.

(19) *Ibid.*, p. 5.

(20) Se consideran elementos meramente materiales, los elementos visuales que integran una página se abordarán en el apartado sobre *la retícula*



2 Portadilla:

Es la página en la que se encuentran el título del libro, el nombre del autor, el lugar y año de edición así como el nombre del editor. En la parte de atrás se localiza el nombre de los colaboradores, el registro de propiedad, el lugar de impresión, la dirección del editor y si es primordial, la del autor.

3 Agradecimientos o reconocimientos:

Antes del cuerpo de texto se encuentran los agradecimientos o menciones de otra índole que el autor desee expresar.

4 Introducción o prefacio:

Es la explicación del enfoque dado a la obra, refiriendo objetivos si es el caso.

5 Índice de capítulos:

Enumeración de las divisiones del texto y su localización en número de páginas.

Para que el diseño editorial cumpla eficientemente con su fin de comunicación, ha de considerar además de los elementos expuestos, requerimientos propios del área, que en conjunto puede expresarse así:

- El diseño editorial ha de buscar la óptima legibilidad del texto, a partir del buen uso del espacio de diseño y de una correcta selección tipográfica, dentro de un marco de coherencia gráfica (el llamado "estilo") que impere en la conformación del libro.
- El diseño del libro ha de contener factores estéticos que involucren al lector con los contenidos del texto, así como factores meramente materiales que pueden incidir en la correcta transmisión del mensaje: calidad de impresión, el tipo de papel usado, el tipo de encuadernado y de terminados finales, etc...

2.2.2.2 Elementos de diseño editorial

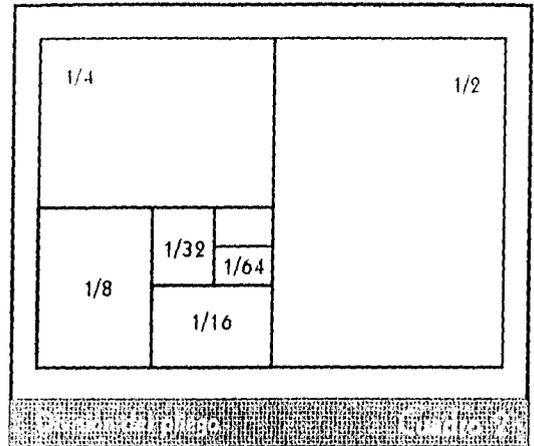
La realización del diseño editorial requiere del conocimiento previo de elementos propios de esta área de trabajo, para la detección precisa y el desarrollo integral de sus posibilidades materiales y expresivas.

A. Formatos de papel

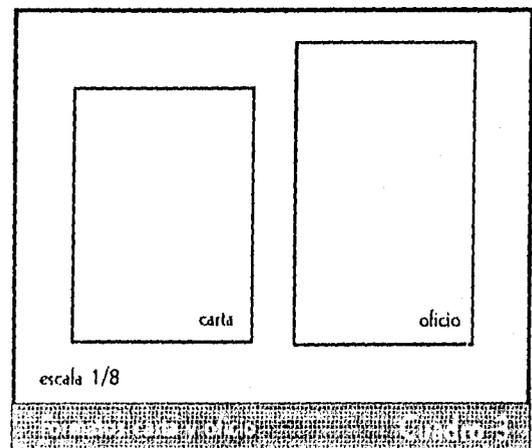
El *formato* es la superficie donde han de vertirse una serie de contenidos bajo el carácter de elementos gráficos.

El material que ha de imprimirse está adaptado generalmente a formatos de papel, de uso común para la mayoría de las producciones gráficas. Entre las razones que hacen conveniente la obtención de estos formatos *standard*, destacan el empleo común que de ellos se hace para determinar las medidas de las máquinas de impresión y corte, así como la disponibilidad del papel elaborado según esos formatos en tiendas y almacenes. Por otra parte, en base a los formatos de papel se ha suscitado todo un sistema de homogeneización de tamaños de varios artículos de la vida diaria, por lo que no considerarlos iría en detrimento de la funcionalidad y adaptabilidad del objeto de diseño en el medio al que va dirigido; además, optar por un formato especial implicaría un corte del papel que orillarían al desperdicio del material y con ello al aumento de los costos de producción. (21)

Los formatos de papel se originan de la división sucesiva de un pliego extendido, la cual se lleva a cabo tomando como referencia la mitad del lado mayor del pliego. De esta manera, los formatos son todos semejantes y proporcionales entre sí. (véase cuadro núm. 2)



En nuestro país los pliegos de mayor uso son de dos tamaños, los que miden 87 X 57 cms (34.25 X 22.5 pulgadas), de los cuales deriva el formato *carta* de 21.6 X 28 cms (8.5 X 11 pulgadas), y los que miden 95 X 70 cms. (37.5 X 27.5 pulgadas), de los que se extrae generalmente el formato *oficio* de 21.6 X 33 cms. (8.5 X 13 pulgadas). Tanto el tamaño *carta* como el *oficio* corresponden a 1/8 aproximado del pliego de papel. (El cuadro núm. 3 muestra en escala estos tamaños.)



(21) Josef Müller-Brockmann, *Sistemas de Reticulas*, Ed. Gustavo Gili, 2.ª ed., s/año, p. 15.

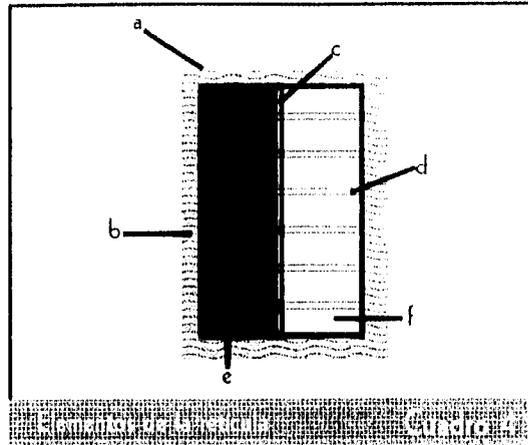
B. La retícula

La retícula obedece a la necesidad de organizar el campo visual en una estructura, para sentar en él un discurso gráfico propiciando su orden y legibilidad. En este sentido, la retícula se encuentra contenida en el aspecto compositivo que integra toda proyectación. La composición, como la organización total(22) de ciertos elementos para responder a los requerimientos de coherencia, racionalización y explicación de un objeto, es fundamental en el quehacer del diseño gráfico, pues otorga la posibilidad de organizar *signos* o elementos gráficos en el formato, lo cual es primordial para hacer viable el carácter comunicativo de la disciplina.

La retícula tiene como funciones específicas la armonización de los elementos en el campo gráfico, reduciendo en tiempo y costo la operación del diseñador, da unidad formal a problemas, procura una composición que facilite la lectura y con ello presenta texto e imagen de una forma clara y atractiva.(23)

La retícula tipográfica es un sistema de ordenamiento aplicado en el plano editorial (diseño de libros, revistas, folletos, etc...), y se encarga esencialmente de ordenar textos e imágenes. Generalmente, se consideran los siguientes elementos para la construcción de la retícula tipográfica: a) formato, b) márgenes, c) medianiles verticales, d) medianiles horizontales o líneas blancas, e) columnas y f) módulos o campos reticulares. (Véase cuadro mín. 4)

Para iniciar la construcción de la retícula tipográfica es menester conocer el sistema tipográfico de medidas, en el cual se han de basar los criterios de división del papel.



B.1 Unidades de medición tipográfica

Las unidades de medición tipográfica que se usan en nuestro país son la pica, la línea ágata y el punto, los cuales derivan de la pulgada.

- La **pulgada** se señala con comillas (") y su equivalencia en centímetros es de 2.54 unidades.
- Una **pica** es la sexta parte de una pulgada, equivale a .423 cm. y se representa así: ¶
- Las **líneas ágata** se usan para medir la profundidad o largo de las columnas de las composiciones de prensa, su abreviatura es **L. A.** y su valor es de un catorceavo de pulgada, siendo su equivalencia en centímetros es de .18 unidades.
- El **punto** es la doceava parte de una pica, y equivale a 0.35 mm. Es la unidad de medida convencional en tipografía, y su abreviación es **pts.**

(22) Joaquín Sierra Escalante, "Retícula y ordenamiento gráfico", Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, vol. 3, octubre-diciembre de 1989, p. 59.

(23) *Ibid.*, p. 60-61.

El formato de papel expresa en la distribución de su espacio una dinámica que debe estar en consonancia con la disposición tipográfica también basada en las unidades mencionadas.

B.2 Composición tipográfica

La construcción de la retícula extiende sus fundamentos de ordenación a la misma composición tipográfica, estableciendo con ella una interacción dinámica que se expondrá a continuación.

Al conocimiento de la variedad tipográfica y su posterior selección debe agregarse aquel meramente técnico sin el cual no sería posible armar un texto, como se explica en los siguientes apartados.

B.2.1 Cálculo del puntaje

Calcular el valor del puntaje que deberá tener la fuente tipográfica seleccionada es imperativo para conseguir la legibilidad del texto a elaborar. Se deberá considerar, por una parte, la medida de la anchura de la columna originada al momento de dividir la caja tipográfica o área de texto. Asimismo es necesario tomar en cuenta el número de palabras promedio que deberá contener cada línea; "según una norma empírica, para un texto de alguna longitud debe haber por término medio siete palabras por línea",⁽²⁴⁾ aunque se considera permisible que una línea pueda contener hasta 10 palabras para hacer más cómoda la lectura.

El primer paso para el cálculo del puntaje consiste en determinar la cantidad de golpes promedio que el número de palabras escogido comporta. Se recurre entonces a los datos de

promedios de golpes de una composición de 100 palabras, que coinciden en señalar que es un total de 598 golpes los que conforman dicha composición. Por medio de una sencilla regla de tres es posible deducir la cantidad de golpes que se necesitan para formar un determinado número de palabras. Supongamos que este número fuera ocho:

$$\begin{array}{l} 100 \rightarrow 598 \\ 8 \rightarrow x \end{array} \quad \frac{8 \times 598}{100} = \boxed{47.84}$$

En promedio, formar una línea de 8 palabras implica 47.84 golpes.

Con el resultado del número de golpes por línea y la medida del ancho de la columna se procede a establecer el número de golpes por pica. Si el ancho de nuestra columna fuera de 14 picas, el promedio de golpes por pica se dividiría entre este número:

$$\frac{47.84 \text{ golpes por pica}}{14 \text{ picas}} = \boxed{3.41 \text{ caracteres por pica}}$$

Por cada fuente tipográfica se consideran puntajes específicos con sus respectivos factores tipográficos, los cuales son cifras que se corresponden total o aproximadamente con el número promedio de carácter por pica. Por

(24) J. Müller-Brockmann, *op. cit.*, p. 30.

c p m d c p m d c p m d c

ejemplo, consideremos que los siguientes promedios pertenecen a nuestra fuente seleccionada:

8 puntos	-----	3.45 F.T.
9 puntos	-----	3.10 F.T.
10 puntos	-----	2.90 F.T.
11 puntos	-----	2.65 F.T.

Nuestro promedio de caracter por pica se aproxima más al factor tipográfico 3.45, por lo que hemos de seleccionar un tipo de 8 puntos para nuestra composición.

B.2.2 Interlineado

El interlineado es el espacio entre líneas. De una buena selección en la medida del interlineado depende que las líneas guarden una buena relación de distancia entre sí, dando al texto la armonía y funcionalidad necesaria para que sea leído sin esfuerzo excesivo. Un interlineado demasiado grande o demasiado pequeño merma inevitablemente el interés por la lectura. (Véase cuadro núm. 5)

B.2.3 Texto y título

El texto y el título son prioridades de diseño; el primero acapara la atención, el segundo representa el mensaje. (25)

Si la impresión de la página se hiciera en selección de color, este puede ser aprovechado para acentuar el título, haciendo más fácil el identificar la información y la lectura más

anar' amb tu Palais de spe
girano le parole anche qu elle
qualsevol dia pot sortir el so
é universale aquí el día patric
de juliol ets las cosas pares e
giovani quelli la vie en les
choses les petites choses dell
can llicó de les persones mé
grandi é tutto el que hace a
raó du vent i du cel i ona

mais, quan il leva deixa m
anar amb tu Palais de spe
girano le parole anche qu elle
qualsevol dia pot sortir el so
é universale aquí el día patric
de juliol ets las cosas pares e
giovani quelli la vie en les
choses les petites choses dell
interlineado bien proporcionado

mais, quan il leva deixa m
anar amb tu Palais de spe
girano le parole anche qu elle
qualsevol dia pot sortir el so
é universale aquí el día patric
de juliol ets las cosas pares e

dinámica (Véase cuadro núm. 0)

<p style="text-align: center;">Nuestros Parques Nacionales</p> <p>Todo lo que usted quiera saber sobre los Parques nacionales de México y reservas equivalentes lo encontrará en el texto de Fernando Vargas Márquez, editado por el Instituto de Investigaciones Económicas de la UNAM.</p> <p>En opinión de Ernest Feder, este fue, al momento de su edición (1984), "el único estudio sistemático de los parques nacionales en cualquier país". El autor busca integrar todas las circunstancias relacionadas con las áreas protegidas, desde la descripción biológica, física y geográfica, hasta asuntos legales, administrativos y</p> <p style="text-align: right;">1</p>	<p style="text-align: center;">Investments/Savings</p> <p>Most couples who are just beginning their careers will usually find joint savings easier than maintaining separate savings or investment accounts. The number of deposits or withdrawals from a savings or investment account is low and therefore it is much easier to maintain accurate records. However, if one or both spouses have been married previously, it is more likely that some investment accounts will be separately maintained. Depending on individual desires and goals, pre-marriage investments may remain apart until the couple invests jointly after marriage. Some couples may prefer to continue to segregate savings and simply discuss major purchases.</p> <p style="text-align: right;">2</p>	<p style="text-align: center;">«JOVEN Y BRILLANTE J&B 93 de Humor Gráfico»</p> <p>Dentro del programa de patrocinio cultural «Joven y Brillante», se ha hecho pública la convocatoria «Joven y Brillante J&B 93 de Humor Gráfico». Esta convocatoria tiene como objeto distinguir la creatividad, el diseño y el humor de jóvenes artistas, que a través de viñetas —una o varias, hasta el máximo de ocho— reflejen noticias o hechos acaecidos en 1993 del ámbito cultural, deportivo, político, etc. Dentro de este ambicioso programa de patrocinio se convocan «Joven y Brillante» de Humor Gráfico, Novela Corta, Periodismo Económico y Fotografía. En esta convocatoria se pueden presentar tantas obras como el</p> <p style="text-align: right;">3</p>
--	--	--

El ejemplo 1 muestra la opción de componer el título con el mismo tipo del texto, variando grosor y tamaño. Esta composición garantiza armonía entre los dos elementos gráficos, pero se debe cuidar de no caer en el error del ejemplo expuesto, en el que el interlineado del título es demasiado grande y guarda una relación monótona con el texto.

En el ejemplo 2 observamos que el título guarda una buena relación con el texto, el tipo de ambos elementos es el mismo y la buena relación entre los grosores del cuerpo del tipo dan a la composición naturalidad y armonía. En caso de que el grosor del tipo fuera igual en texto y título, un buen recurso de resalte para el último es el subrayado.

El ejemplo 3 muestra una composición dinámica, en la que el título está compuesto con un estilo de tipo de patines, distinto al del texto (de palo seco), y además incluye dos niveles de resalte, uno en la tipografía en altas y otro en la de bajas. El texto incluye una capitular que constituye otro acento gráfico para incrementar el atractivo visual de la composición.

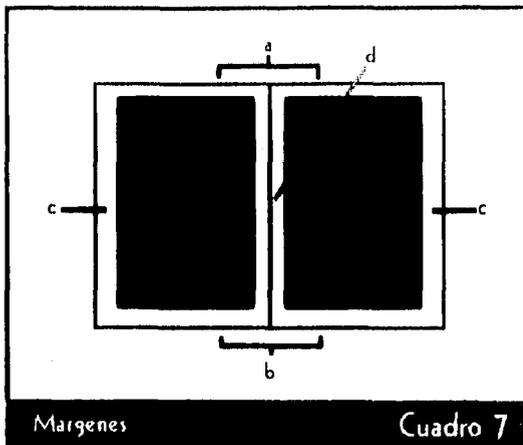
B.3 Márgenes

El establecimiento de los márgenes o áreas de blanco del papel condiciona una buena delimitación del área en que se han de ubicar los elementos gráficos (llamada generalmente *área*

de mancha). Los márgenes o blancos cumplen con requerimientos técnicos y estéticos: entre los primeros destaca la protección del texto, ya que los márgenes previenen del corte de las páginas que pudiera lesionar el área impresa. Por otra parte, unos blancos que cuenten con una buena

proporción otorgarán al texto un verdadero atractivo para el lector: (26)

Existen 4 márgenes o blancos en las páginas de una publicación, que son: a) margen superior o de cabeza, b) margen inferior o de pie, c) margen exterior o de corte y d) margen interior o de lomo. (Véase cuadro núm. 7)

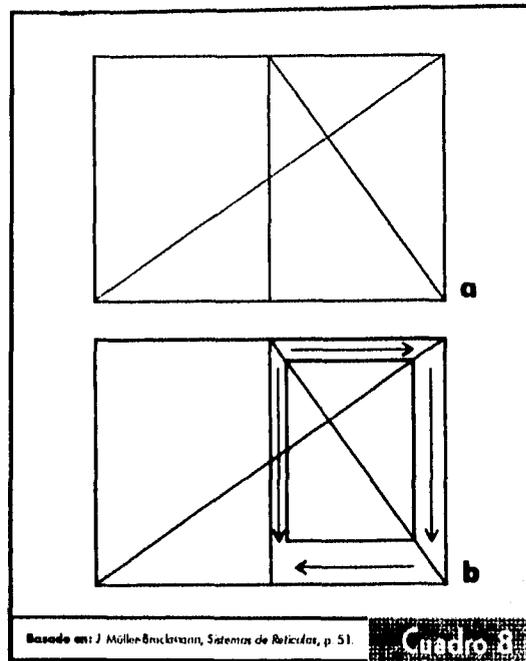


Los márgenes verticales, de lomo y de corte, deben considerarse con cierta anchura; en el caso de los márgenes de lomo, su estrechez podría demeritar en una lectura complicada, pues las áreas de mancha de las páginas encontradas se observarían demasiado cercanas, produciendo un abigarramiento visual. Por cuanto toca a los márgenes de corte, su anchura medida contribuye a disimular el aspecto desagradable de un corte imperfecto, que sería evidente si los márgenes fueran estrechos.

Convencionalmente, se considera que los márgenes bien proporcionados guardan las siguientes relaciones:

- El margen de lomo debe medir la mitad de lo que mide el margen de corte.
- El margen de cabeza debe medir la mitad de lo que mide el margen de pie, aproximadamente.

Estas relaciones pueden observarse gráficamente mediante un sencillo procedimiento, como se presenta en el cuadro núm. 8:



La figura a muestra como a dos hojas encontradas se les traza una diagonal que cruce los extremos de ambas. Asimismo, se traza la diagonal de una de las hojas.

Como se indica en la figura b, la construcción de los márgenes inicia en la parte de la cabeza, se decide una anchura para este margen y se traza una horizontal hasta la intersección con la diagonal mayor. En este punto la línea se continúa en forma vertical y paralela hasta tocar la diagonal menor. Posteriormente se procede a trazar perpendiculares paralelas a las partes del lomo y del pie, que parten desde los extremos de las dos líneas ya formadas; con su intersección se completará un rectángulo que constituirá en la siguiente el área de mancha del formato.



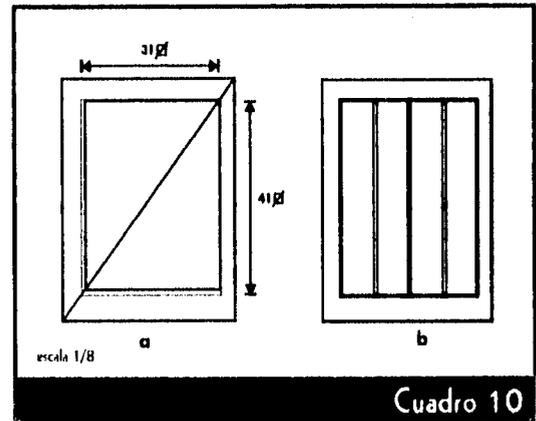
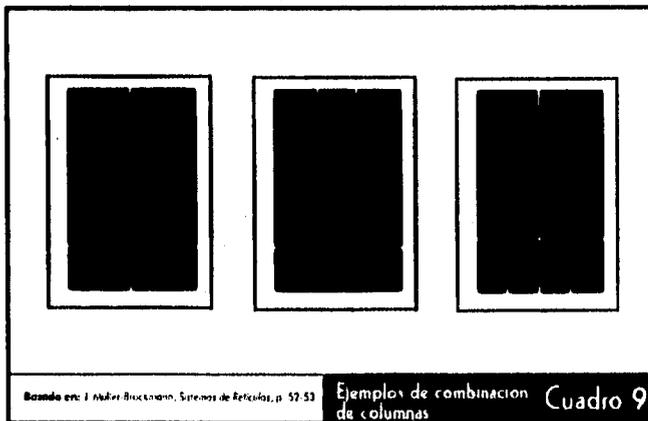
B.4 División de la mancha

La división de la mancha se determina en razón de la amplitud del texto y del número de páginas disponibles, mientras que su división en columnas depende directamente del formato de impresión y de la composición tipográfica. "La calidad en las proporciones del formato de página, de la dimensión de la mancha y de la tipografía dan por resultado la impresión estética global."(27)

Para dividir el área de mancha se considera el ancho y el número de columnas. Las opciones de división pueden ser variadas, en el caso de un libro el área de mancha puede dividirse en dos columnas o incluso pueden darse casos en que dos columnas se combinen con otras tres o cuatro, como muestran los ejemplos. (Véase cuadro núm. 9)

cales que resultarían de tal distribución y la medida que a juicio del diseñador sea adecuada estéticamente al ancho de la columna. Pongamos por caso que se cuenta con una caja tipográfica cuyo ancho es de 30 picas. Si se quiere dividir en 4 columnas, cada una de ellas podría medir 7 picas de anchura, siendo la suma total de sus anchos de 28 picas. Restarían dos picas del ancho de la caja para los tres medianiles que generan las columnas, por lo que sería una buena decisión agregar otra pica al ancho del área tipográfica para que cada medianil tuviera como medida de ancho una pica, y no un número fraccionario. (Véase cuadro núm. 10)

Tras considerar el número y ancho de columnas se procede a determinar su profundidad y número de campos. La profundidad de columna es la cantidad de líneas tipográficas con sus interlíneas respectivas, que caben en la altura



Elegir el número de columnas puede incidir directamente en el ajuste de la caja tipográfica. Así, se toma como base la medida del ancho de la caja en picas y se procede a dividirla en el número de columnas que nos parezca conveniente, considerando los medianiles verti-

Como puede observarse en la figura a, el ajuste del ancho de la caja modifica además su altura, con el fin de guardar una relación proporcional. Por el procedimiento de la diagonal se realiza el redimensionamiento total de la mancha, estableciendo la medida de su altura en 41 picas.

La figura b muestra la división final en columnas, cada una de las cuales mide 7 picas de ancho, con medianil de 1 pica respectivamente.

(27) *Ibid.*, p. 50.

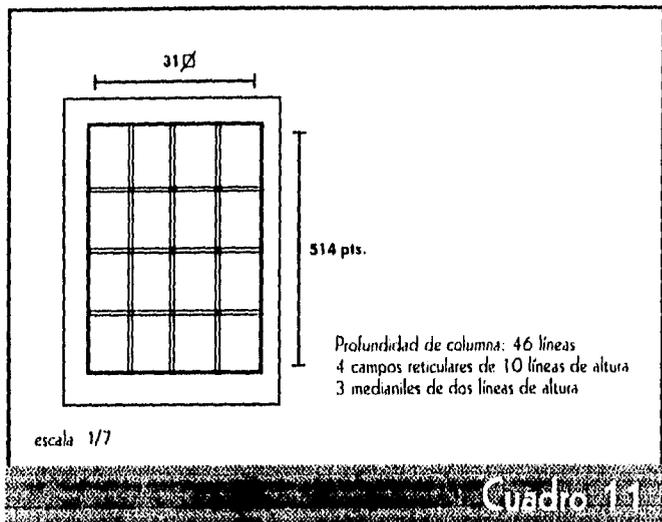
de la columna (medida en puntos). La profundidad se obtiene al dividir la medida de la altura de la columna entre la suma de los valores de línea tipográfica e interlínea, que es el valor de la llamada *línea base*. El número de líneas siempre se establecerá en enteros, por lo que si de la operación anterior resultara un número fraccionario, este se cerraría al entero inmediato. Por ejemplo, si en una columna cuya altura es de 492 pts. (41 picas) la línea base midiera 11 puntos, su profundidad sería de 44.7 líneas. Este número se cierra en 45 unidades.

La división de la mancha en campos se lleva a cabo con el establecimiento del número vertical de campos, con sus respectivos espacios de separación llamados medianiles horizontales o intercampos. La altura total de la suma de medianiles horizontales (que generalmente miden una o dos líneas de ancho) se resta al total de líneas que existen en una columna, y su número se divide entre el número de campos establecidos, determinando así la altura de cada campo. Es necesario destacar que la altura de la caja tipográfica puede tener un ajuste, en caso de que el número de renglones haya sido redondeado; de ser así, se pueden agregar hasta dos líneas más en la parte inferior de la columna, según decida el diseñador. La ampliación de la altura de la columna ofrece un margen de libertad al diseñador en el momento de establecer la cantidad de campos e intercampos.

El siguiente ejemplo ilustra lo ya expuesto:

Considerando que a una columna de 45 líneas de profundidad se le desea dividir en 4 campos, con sus consiguientes tres medianiles horizontales, se establece que a un campo de 10 líneas de profundidad correspondería 1.66 líneas de medianil. El número se redondea en 2, por lo

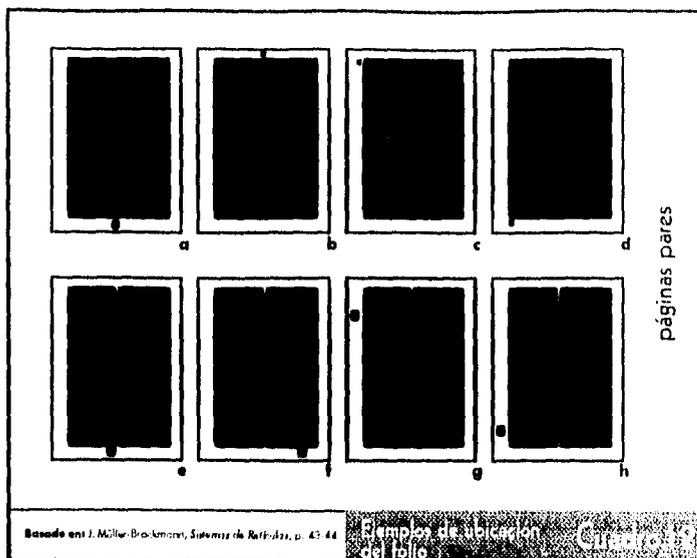
que la profundidad de la columna sería de 46 líneas. (Véase cuadro núm. 11)



B.5 Folios

El número de página es un recurso gráfico para afianzar el atractivo visual de la composición: su adecuada ubicación contribuye al dinamismo de la organización reticular, además de constituir, por su carácter ineludible para el lector (pues este localiza las páginas de su interés por el foliado), un elemento que incrementa la comodidad y el gusto por la lectura.

No hay una regla establecida para la ubicación del folio, sin embargo se debe cuidar que su colocación guarde una buena relación de distancia con el cuadro de texto, previniendo su disociación óptica del cuerpo principal de la composición, así como la dificultad para ser localizado por parte del lector. (Véase cuadro núm. 12)



Basado en J. Müller-Braunmayer, *Sistemas de Retículas*, p. 43-44

Ejemplos de ubicación del folio. Las opciones son variadas, ya sea en cajas de una o dos columnas, y elegir alguna obedece en muchos casos a la sensibilidad del diseñador. En las páginas de una columna se muestra una ubicación estática, simétrica (figuras a y b), y de evidente dinamismo en el espacio (figuras c y d). La composición de dos columnas es menos estática, genera una sensación de mayor movimiento y ofrece una variedad de opciones de foliado igualmente dinámicas, como se observa en los ejemplos e, f, g y h.

Al contar con el dummy de la página, se procede a la formación de originales, en los que se ha de respetar la diagramación del formato y la exactitud de las medidas de las hojas, a fin de que las cajas tipográficas de las páginas de una hoja coincidan al observar esta a contraluz. Cuando se dispone de los originales elaborados, de estos se sacan los negativos idóneos para el sistema de impresión elegido.

D. Sistema de impresión

La elección del *sistema de impresión* o procedimiento técnico para la producción industrial del impreso está condicionada por el propio diseño de la obra gráfica, que a su vez está condicionado por dicho factor técnico.(28)

C. Compaginación

La *compaginación* es el proceso mediante el cual los elementos gráficos específicos son ubicados en el área de papel para su posterior impresión.

Para realizar la compaginación es necesario contar previamente con la formación de cada página, que se realiza de la siguiente manera: primeramente, se indica el trazo del área de mancha en un modelo, con su diagramación interna. Después se ubica la tipografía en ella cuidando que no existan errores de composición u ortográficos; de la misma manera, se ubican las ilustraciones seleccionadas en las áreas pertinentes.

En el caso que nos ocupa es el sistema offset el que se utilizará para la producción del manual de trabajo, pues es el que está contemplado por las instancias editoriales del CELE para la impresión de sus textos, la cual deberá ser a una tinta.

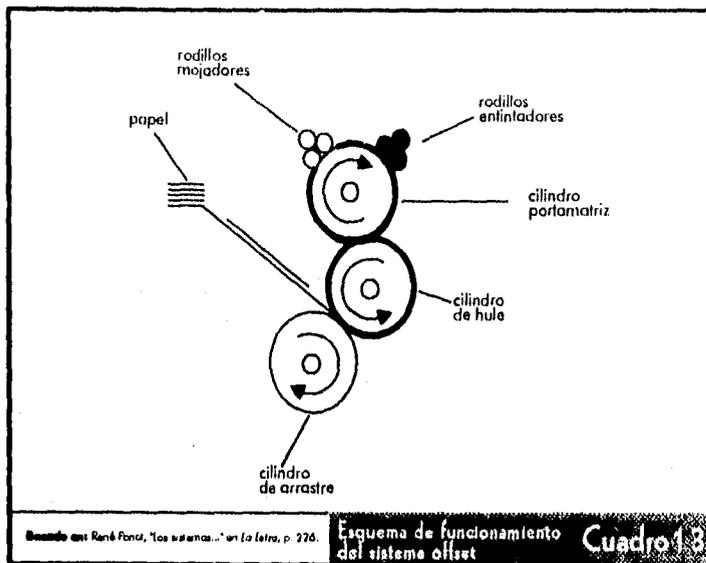
El sistema offset tiene como antecedente de impresión a la litografía, inventada en Alemania en 1796 por Alois Sennefelder. Para realizar una impresión litográfica en un modo básico se recubre de grasa una plancha porosa, y sobre la capa se graba lo que se desea imprimir. Posteriormente se aplica tinta sobre la superficie de piedra a fin de que quede contenida en los espacios libres de grasa, se coloca el papel sobre la piedra, se presiona sobre ella y resulta la impresión.

(28) René Poinol, "Los sistemas de impresión de la imagen y el texto" en AAVV, *La Letra*, Ed. CEAC, 1.ª ed., 1991, p. 213.

El sistema offset retoma los principios de las propiedades físicas (hipófilas, de grasa, e hidrófilas, de agua) de las que se vale la litografía. La máquina de offset hace uso de matrices o láminas que hacen las veces de la plancha de piedra de la litografía. Estas matrices se colocan en cilindros que para tal fin tienen las máquinas, que básicamente funcionan como muestra el cuadro núm. 13:

E. Encuadernación

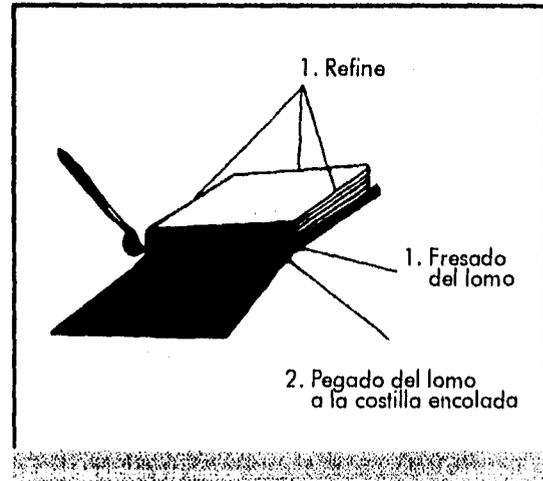
La buena encuadernación del libro garantiza su integridad estructural por sobre el libre manejo que el usuario haga de él. El sistema de encuadernación que se describirá a continuación es el denominado *a la rústica*, el cual se aplica a la totalidad de los manuales de trabajo publicados por el CELF.



Este esquema representa el funcionamiento básico de la máquina rotativa de offset para una tinta, cuyo principio de impresión es el mismo de máquinas que constan de más cilindros para imprimir un mayor número de tintas. En el cilindro superior se enrolla la plancha o matriz, en el central se fija una hoja de hule, separada del cilindro por una capa de tela, y el cilindro inferior tiene un recubrimiento para flexibilizar la presión. El sistema de entintado comprende varios rodillos, entre los cuales pasa la tinta hasta llegar a la matriz, en la cual se asienta. El sistema de mojado se encarga de rechazar la tinta gruesa en los espacios de la plancha que tengan contacto con los blancos de papel. El decalco de la imagen que resulta del entintado y del mojado se transfiere de la matriz al cilindro de hule, por el cual pasa la hoja a presión imprimiéndose así. Tras la impresión, la hoja queda depositada sobre otras.

El sistema offset ofrece rapidez, pues sus matrices se elaboran en poco tiempo, hace posible el realizar tirajes cortos y largos y ofrece gran calidad de impresión al menor precio.

En la encuadernación a la rústica las hojas del libro se unen con pegamento (a esta forma de unir se le llama *fresado*), como se observa en el cuadro núm. 14 (1). Tras el secado del pegamento el lomo se pega a presión a la costilla de la cubierta que para tal efecto ha sido encolada previamente (2). Como paso final se procede al refine de la cabeza, del pie y del corte(3).



2.3 Propuesta de metodología

2.3.1 Consideraciones sobre el objeto de la metodología

El objeto que nos ocupa, el manual de trabajo, es como ya se ha indicado un libro que apoya sensiblemente el proceso de enseñanza-aprendizaje dentro de los cursos del idioma italiano en el CELE. Por sus características estructurales, en su forma de presentación y de manejo, es objeto de diseño gráfico, y concretamente se ubica dentro del campo del diseño editorial.

Por sus contenidos y fines relacionados con el proceso de enseñanza-aprendizaje, matizados por su inserción en el objetivo central de aprendizaje de una lengua, el manual se encuentra integrado en el campo de la comunicación de un modo particularmente profundo. Este hecho incorpora a sus condiciones de diseño gráfico nuevos elementos de proyectación funcionales y expresivos, al ubicarlo dentro de la *gráfica didáctica*. La gráfica didáctica es la utilización de texto-imagen (expresión bi-media) con el fin de presentar y representar mensajes de conocimiento, suscitando con ello la participación de un individuo (receptor) que decodifique tales mensajes y extraiga de ellos una serie de conceptos y valores que incrementarán los elementos de su cultura personal.(29)

Para Joan Costa, la gráfica didáctica no excluye necesariamente el componente estético, pero señala que este existe en menor medida que en otras variantes de diseño. Exceptuando el libro escolar, Costa sostiene que el componente estético es desalentado dentro de la producción de objetos didácticos en favor de la mayor expresividad posible.

"El componente estético hará que la información didáctica sea más agradable, pero no por ello más objetivamente eficaz".(30)

En el caso que nos ocupa, sin embargo, el factor estético-expresivo es de primera importancia, por varios motivos. Si bien es cierto que la claridad en la presentación de contenidos de conocimiento es premisa esencial dentro de un proceso de enseñanza-aprendizaje, de cualquier área de estudio (matemáticas, medicina, historia, etc...), en la elaboración de materiales como el manual de trabajo el factor estético debe adquirir un peso especial, dadas las características que condicionan el discurso de nuestro objeto de diseño.

Ya Joan Costa ha indicado que el libro escolar incorpora en múltiples ocasiones elementos estéticos en su presentación, "adornos retóricos", que sin duda hacen más agradable la información que presenta.(31) El componente estético del manual de trabajo debe ir más allá, pues su diseño no tan solo ha de provocar agrado en su manejo, sino un verdadero interés en sus contenidos; para afirmar esto, me baso en los criterios comunicativos del curso de italiano, que contemplan la presentación de aspectos socio-culturales del país cuya lengua se enseña. Este hecho mueve a una demostración de los contenidos respectivos de una forma consciente y objetiva, tratando de presentar una visión amplia de la realidad abordada (en este caso, la realidad italiana) que muestre problemáticas sociales y aspectos de interés cultural. En este sentido, el componente estético puede contribuir al interés del estudiante por determinados aspectos de Italia (arte, historia, sociedad, etc...), pues se enriquece de ellos y al mismo tiempo los reafirma y enfatiza en un sentido discursivo;

(29) Joan Costa, "Especificidad de la imaginaria didáctica. Un universo desconocido de la comunicación" en AAVV, *Imagen Didáctica*, al cuidado de Joan Costa y Abraham Moles, Ed. CEAC, 1.º ed., 1991, p. 42-43 y 58.

(30) *Ibid.*, p. 43.

(31) *Ibidem.*, p. 43.

además, con ello se incentiva un contacto más fructífero del estudiante con el manual.

Existen otros factores que otorgan peso al componente estético del manual:

A excepción del inglés, cuya demanda por parte de los estudiantes y público en general es la más alta, debido principalmente a motivos utilitarios, el interés de la comunidad universitaria por las demás lenguas no surge tan solo por los requerimientos académicos que en algunos casos deben cubrirse, sino por el gusto y la identificación que se mantiene con estos idiomas. La enseñanza del idioma italiano ocupa el tercer lugar de demanda por parte de los estudiantes, hecho al que contribuyen el tradicional aprecio de los universitarios por la cultura italiana en todas sus manifestaciones y su deseo de conocer a profundidad los estereotipos y/o situaciones socioculturales que de ordinario están difundidas entre la comunidad. Dentro de este contexto, los profesores de italiano se han preocupado por manejar elementos de "anclaje" en la enseñanza del idioma, para promover la permanencia del estudiante en el curso y su cubrimiento satisfactorio de todos los niveles de enseñanza. En esta perspectiva y puesto que el manual de trabajo es portador de los contenidos del curso, siendo de manejo habitual dentro del salón de clases, su componente estético representaría un punto de apoyo más en la tarea de afianzar y promover la motivación del alumno por el estudio de la lengua.

El manual de trabajo contiene rasgos especiales que, cabe indicar, lo hacen diferente a cualquier otro tipo de publicación, aún cuando esta se dirija a la enseñanza de un idioma. El manual representa un trabajo desarrollado

dentro de la UNAM como una investigación propia, encaminada a optimizar la enseñanza de lenguas por los universitarios, para los universitarios. Esta circunstancia nos hace darnos cuenta de la serie de variables particulares que deberán considerarse al momento de establecer el método para el diseño del manual, aunadas a las variables de proyectación que derivan de su carácter editorial y de sus contenidos, que constituyen un mensaje funcional y no alienante, humanista en un elevado sentido.

2.3.2 La conexión entre el sujeto y el objeto de la metodología

Como sujeto de este proceso de proyectación, considero que el llevarlo a cabo de una manera consciente y ordenada implica abordar los aspectos concernientes al contexto, no solo de lugar o de tiempo, sino también ideológico, pues es un paso obligado previo al desarrollo formal del objeto, para establecer su contacto -y preveer su impacto- con la realidad.

El manual de trabajo se ubica en un contexto universitario, en el que toman cuerpo criterios y valoraciones de diversa índole y grado en lo que concierne al material impreso que nos ocupa. Me estoy refiriendo específicamente al conjunto de ideas subordinadas a los preceptos generales de nuestra Universidad, que adquieren carácter de acuerdo a la instancia que las emite (El CELE), y al medio social en el que actúan (la comunidad universitaria).

Desde mi condición de universitario, me adhiero cabal y firmemente a los preceptos que impulsan y dirigen el desempeño de nuestra institución en todas las áreas de su competencia,

así como a su participación, siempre decisiva, en todos los ámbitos de la vida nacional, afirmando su presencia insoslayable en los destinos del país. Por consiguiente, considero que mi interpretación de los preceptos universitarios, susceptibles de ser considerados variables ideológicas en el proceso que me atañe, está motivada por mi convencimiento real en los valores que han permeado la formación profesional de los que hoy participan, desde sus propias posiciones, en el estudio crítico de nuestra realidad, de sus problemas y posibles soluciones.

Debo agregar, como usuario que alguna vez fui del manual de trabajo, que la elaboración de sus contenidos (llevada a cabo por académicos de primer orden) da cuenta de un quehacer en plena consonancia y apego a los postulados universitarios. Toda la estructura del curso se integra dentro del marco de los valores ya referidos, que el diseño del manual debe incorporar y manifestar como una de sus prerrogativas.

2.3.3 Marco de la problemática

El objeto de nuestra incumbencia ofrece gran cantidad de variables, que pueden agruparse en un modo preliminar en variables contextuales (ideológicas, de tiempo y de lugar), variables funcionales (requerimientos a cumplir) y estéticas (elementos expresivos), así como todas aquellas que hayan sido expuestas dentro de lo que concierne al discurso del diseño gráfico.

A lo largo de este trabajo se han contemplado los elementos que, a mi juicio prioritarios, inciden en el proceso de proyectación y, en forma más inmediata, en la elección del método

que lo dirigirá. En esta circunstancia se han incorporado a esta reflexión variables que han resultado de la peculiaridad del objeto, aludiendo a la premisa básica de resolverlo gráficamente cuidando todos los aspectos que involucra su acción en situaciones reales. Es por ello que considero que el modelo Diana es el más indicado para soportar el proceso de proyectación, dada su flexibilidad operativa que permite al diseñador el manejo de las variables con libertad de criterios de orden y ejecución (el modelo Diana es susceptible de ser "individualizado", sin perder con ello su eficiencia operativa). Dentro del marco de este método las variables pueden agruparse en tantas entradas como áreas diversas contenga el problema, haciendo énfasis en el aspecto económico que, como se observará más adelante, es primordial para la realización del manual de trabajo.

A continuación, presentaré el esquema básico del modelo Diana en confrontación con el objeto específico de diseño, con el fin de establecer sus limitaciones y ventajas y precisar los criterios que guiarán su adecuación al problema tratado:

2.3.4 Limitaciones del método

Siguiendo el esquema metódico del modelo Diana, el diseño del manual de trabajo contempla un marco de la demanda integrado de la siguiente forma:

- **Ubicación:**

La necesidad de diseño surge dentro del Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, concretamente del Departamento de Italiano, en el área intraescolar que reclama el uso del manual

(los grupos que conforman los cursos). El tiempo en el que se ubica la demanda no se puede identificar con exactitud, pues esta se hace presente desde el momento en el que se consolida el diseño de los contenidos del curso. Se considera para integrar este apartado el momento actual, en el que se ha hecho expresa la demanda.

● **Destino:**

El manual de trabajo se dirige a estudiantes universitarios siguiendo los fines que se han descrito en los apartados anteriores, bajo la condición de objeto de diseño gráfico.

● **Economía:**

Para la realización del manual de trabajo se deben prever los criterios del CELE en el manejo de recursos para la publicación de textos, así como los recursos de proyectación del propio diseñador.

Los niveles de respuesta a tomar en consideración son:

① **Nivel funcional:**

El libro debe ser eficaz como vehículo de comunicación, a partir de un diseño gráfico adecuado así como de su solidez estructural, que permita su libre manipulación. Su conformación final debe garantizar un firme apoyo al logro de los objetivos del curso, en todos los aspectos que le atañen.

② **Nivel ambiental:**

No es relevante en este caso, pues los propios fundamentos del diseño editorial prevén la relación del libro con su ambiente para ser manejado (de acuerdo a sus elementos estructurales), y conservado

y archivado, en razón de su grosor y formato.

③ **Nivel estructural:**

Se refiere a los componentes estructurales del manual, así como de aquellos formales (sobre todo compositivos) que involucre.

④ **Nivel constructivo:**

El problema de la constructividad del manual concierne a los medios de producción disponibles (sistemas de edición e impresión) que condicionan el discurso de la propuesta gráfica. Por el carácter editorial de nuestro objeto, es obligado el uso de tecnología para la construcción de la retícula, la composición de textos y la compaginación.

⑤ **Nivel expresivo:**

Es de gran importancia, como he indicado en el apartado de consideraciones sobre el objeto de la metodología. A lo largo del proceso de elaboración del manual, los contenidos de este sentarán las directrices para la inclusión de elementos expresivos, que en su forma y significación guarden armonía con los elementos estructurales y contribuyan a ella en un plano general (impresión estética global del objeto).

Observemos ahora la interrelación de niveles de respuesta (ligados a los factores propios del diseño) con los factores de la demanda:

Niveles de respuesta
↓

demanda →

	UBICACIÓN	DESTINO	ECONOMÍA
FUNCIONALIDAD (USO)	El manual cumple con la función de apoyar el proceso de enseñanza-aprendizaje que sustenta el CELE <i>a</i>	El manual es un vehículo de comunicación proporciona datos e información de interés para el estudiante <i>b</i>	El objeto de diseño funciona bajo los criterios de economía establecidos por el CELE <i>c</i>
AMBIENTALIDAD (USO)	El manejo del manual es intraescolar, y dada su forma de libro no ofrece problema alguno en su uso y conservación. <i>d</i>	Los elementos estructurales del libro de antemano están pensados en el uso que el destinatario hará de él en el aula <i>e</i>	El libro se corresponde con su ambiente en la medida que sus componentes son los indispensables <i>f</i>
ESTRUCTURALIDAD (REALIZACIÓN)	Los componentes estructurales ya señalados en el apartado 2.2.2.2 de este trabajo <i>g</i>	En este caso, nos referimos a la estructura integrada por elementos gráficos que guíen al alumno en el aprovechamiento del manual <i>h</i>	La disposición de signos o elementos gráficos bajo criterios de economía, que apoyen el carácter peculiar del manual <i>i</i>
CONSTRUCTIVIDAD (REALIZACIÓN)	Los medios técnicos que soportan el proceso de proyección, determinados por los requerimientos del CELE <i>j</i>	El uso de medios técnicos que garanticen con sus posibilidades de resolución una buena acogida del destinatario (eficiencia en la presentación final de contenidos) <i>k</i>	Que la tecnología empleada resulte asequible, sin que ello signifique desalentar el cuidado de las variables anteriores. <i>l</i>
EXPRESIVIDAD (SEMÁNTICA FORMAL)	Los contenidos del manual, una fuente especialmente vasta de posibilidades expresivas <i>m</i>	Implementación de elementos atractivos para el estudiante <i>n</i>	El manejo de elementos estéticos bajo el requerimiento de claridad y eficiencia comunicativa <i>ñ</i>

Considero que las variables que resultan del cuadro básico del modelo Diana no son todas de la misma importancia para la resolución del problema que nos ocupa y, además, no involucran aspectos del proceso que he justificado a lo largo de este trabajo como prioritarias.

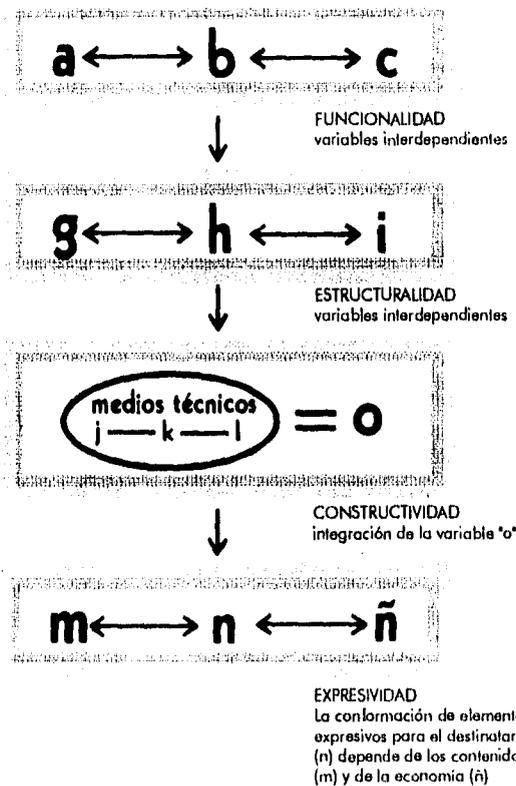
En primer término, es necesario establecer el grado de importancia de cada una de las variables resultantes, eliminando, si es el caso, las que por su interacción con los rasgos de nuestro objeto resulten irrelevantes u obedezcan a factores de diseño ya previstos. He asignado una letra por cada variable, como puede observarse en el cuadro anterior, con el fin de hacer más ágil el paso propuesto.

- Por cuanto toca a la **funcionalidad**, las variables **a** y **b** resultan primordiales, pues en conjunto describen la razón de existir del manual. La variable **c** es un elemento que debe tomarse en cuenta para una proyectación adecuada a los criterios de economía establecidos.
- El factor **ambiental** no es relevante, ya que la relación del objeto con su entorno está preestablecida por los elementos de diseño editorial, **c** integrada en el nivel de respuesta estructural. (Este factor se excluye)
- El factor **estructural** involucra los elementos (y criterios) de diseño que soportan el discurso del manual y optimizan su funcionalidad. Su observación es obligada.
- Las variables de **constructividad** pueden integrarse en una sola variable, los medios técnicos que se han de utilizar, pues en el

cuadro precedente constituyen tan solo apreciaciones en torno a un solo factor.

- El elemento **expresivo** incluye variables que deben abordarse como un seguimiento de los contenidos (variable **m**), del cual surge la variable **n**, de carácter persuasivo, que a su vez somete a la variable **ñ** (criterios de economía).

Siguiendo el orden lógico de los niveles de respuesta, las variables pueden observarse así:



El modelo Diana es eminentemente dialéctico, en el sentido de su operatividad (vectores analíticos) que privilegia el criterio del diseñador de

frente al problema planteado, y se encuentra con ello acorde a la idea de un método que se despliega de acuerdo al "movimiento" de su objeto. Desde mi posición como diseñador y partiendo de la premisa citada, de las características del método dialéctico y de su relación con el devenir del método mismo, reitero mi convicción de que el modelo Diana es el más adecuado para abordar el problema de diseño, no solo por las evidentes facilidades que otorga su aplicación, sino por su tendencia a enfatizar la singularidad de su objeto para llevar a cabo, al máximo posible, una realización de diseño íntegra, que se inserte en el área de su destino con un sentido lógico, humanista y ético, es decir, que cumpla con su cometido dentro de un marco de normatividad que prevea su impacto y consecuencias reales. Se trata de proyectar un objeto que se mueva en su contexto con la consonancia y armonía que su propia conformación debe reproducir y sustentar. Un objeto se corresponde con su medio, se **debe** a su medio.

El cuadro del modelo Diana no incorpora todos los aspectos que en algún momento de esta reflexión he considerado importantes, y me refiero al apartado de la ideología, dentro del ámbito contextual, y al componente fuertemente comunicacional que satura las funciones del manual de trabajo. En lo que respecta al apartado ideológico, es necesario establecer como variables los conceptos que conciernen a la UNAM (p), de los cuales han derivado las ideas específicas del CELE que toman como cauce el Departamento de Italiano (q) y se incorporan a la intencionalidad del autor (r), entendida como aquello que se persigue en forma personal al diseñar este tipo de material didáctico, observando el marco institucional en el que ha

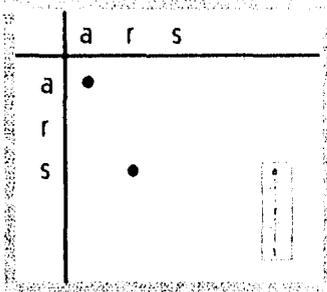
de funcionar. La interpretación de datos por parte del sujeto del proceso también es fundamental, pues conlleva la obligación de proponer elementos gráficos significativos que avalen y no contradigan bajo ninguna circunstancia los conceptos que plantea la demanda. Este aspecto se englobará en la variable s.

Se han determinado las variables a considerar para el desarrollo del proceso, pero aún no han sido dispuestas en el orden que guíe la acción del diseñador. Al referir el componente comunicacional del manual, he enfatizado su presencia inmanente en el aspecto funcional del libro, aunque quizá sea más conveniente subrayar su carácter de esencial, pues sin este componente el objeto de diseño no tendría razón de existir como tal. Dado este punto, me parece que la prioridad de las variables debe establecerse en razón de un esquema de la comunicación, que observe los elementos discursivos del diseño. El modelo funcionalista de la comunicación cumple con esta condicionante. Desde el punto de vista operativo, los componentes de este modelo son susceptibles de ser considerados "entradas" cuya disposición interna se integre en base a un vector analítico. Las variables que se han detectado y establecido se adaptarán a este esquema, de la siguiente manera:

	a	b	c	p	q
a		•			
b	•		•		
c		•			
p				•	
q					•

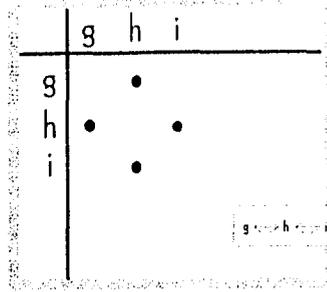
A. CONTEXTO

- p = conceptos concernientes a la UNAM
- q = conceptos concernientes al CELE/ Departamento de Italiano
- a = funcionalidad, ubicación
- b = funcionalidad, destino
- c = funcionalidad, economía



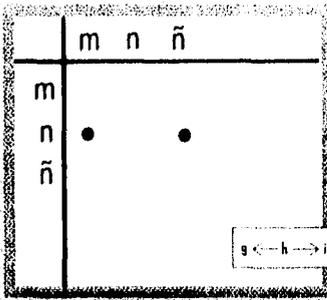
B. EMISOR

- r = conceptos que conciernen al autor
- s = interpretación del sujeto del proceso
- a = funcionalidad, ubicación
- r y s integran la función emotiva



F. CÓDIGO

- g = estructuralidad, ubicación
- h = estructuralidad, destino
- i = estructuralidad, economía
- Las variables integran la función metalingüística



C. MENSAJE

- m = nivel expresivo, ubicación
- n = nivel expresivo, destino
- ñ = nivel expresivo, economía
- Las variables integran la función poética-estética

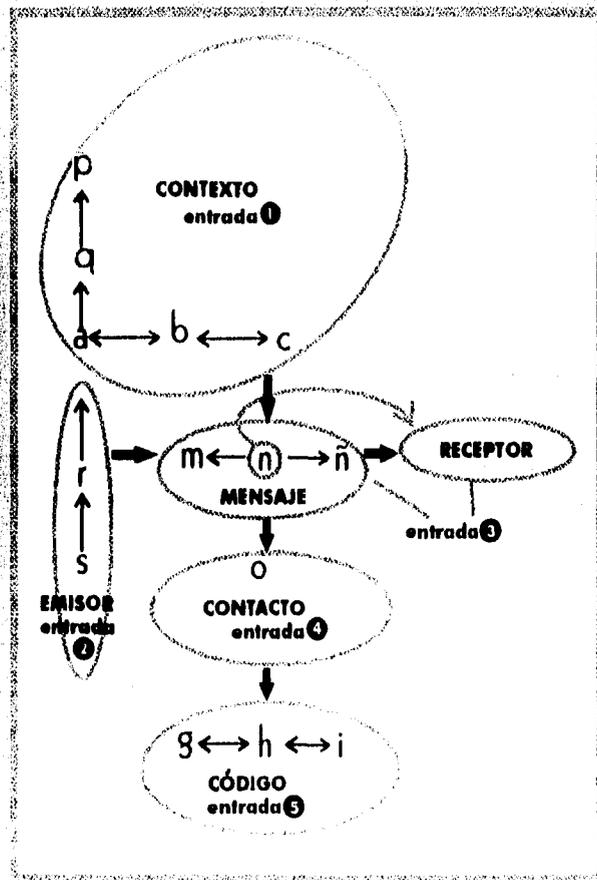
En base a las entradas propuestas, el esquema básico del proceso de diseño es como sigue:

En este caso, que toca a la función conativa, hay que señalar que dados los contenidos del curso, diseñados en base a las opiniones de los propios alumnos, la posible animosidad del receptor a rechazar el mensaje ha sido resuelta previamente y los factores de diseño que le conciernen están integrados en las variables anteriores, siendo la identificada bajo la letra *m* la que atañe directamente a este apartado. La variable *n* reúne los criterios de expresividad y persuasión que hagan más atractivo el material al estudiante.

D. RECEPTOR

En este apartado se integra la variable *o*, referente a los medios técnicos, sin la cual sería imposible articular el mensaje y transmitirlo al receptor. Existen otro tipo de variables que no se consideran dentro del proceso puesto que ya están preestablecidas y en cierto punto son ajenas a él, o bien se integran con gran amplitud en otros incisos de este capítulo.

E. CONTACTO

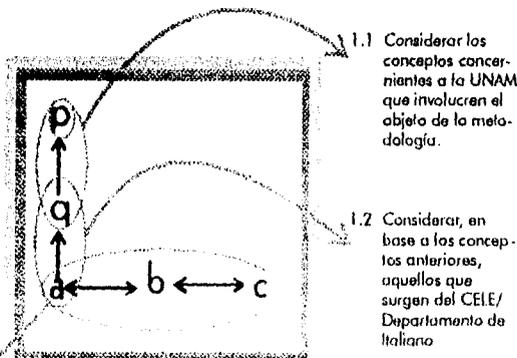


Con el camino ya marcado para guiar la acción del diseñador, el siguiente paso es describir cada una de sus etapas, detallando su particular estructura.

2.3.5 Propuesta de método

La propuesta de método que se detallará a continuación es la básica para abordar la totalidad de los manuales de trabajo del curso de italiano; hay que señalar, no obstante, que ha de adecuarse a la singularidad del manual de trabajo específico que deba realizarse, más aún tomando en cuenta que en el Departamento de Italiano no se han decidido todavía los criterios de realización dirigidos a presentar los manuales de trabajo de los 6 niveles de enseñanza bajo un diseño uniforme. Esto da pie a propuestas de diseño alternativas que abordan por separado cada uno de los manuales de trabajo.

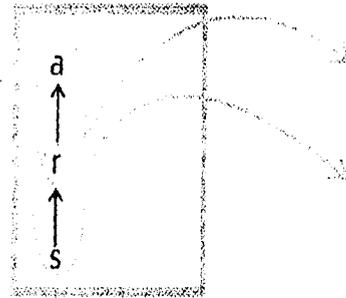
Entrada 1. Contexto



- 1.1 Considerar los conceptos concernientes a la UNAM que involucren el objeto de la metodología.
- 1.2 Considerar, en base a los conceptos anteriores, aquellos que surgen del CEIE/Departamento de Italiano

1.3 Interrelacionar la información de los puntos anteriores con la funcionalidad del manual de trabajo en su ubicación, su destino y los factores económicos que le afectan.

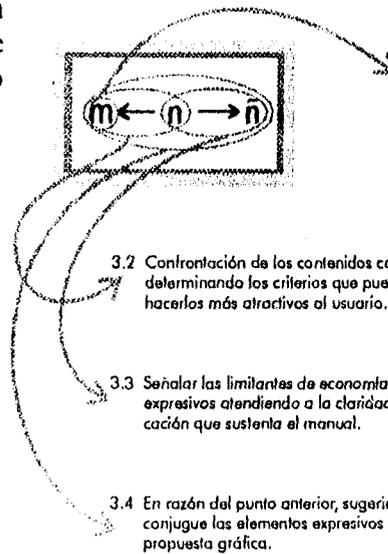
Entrada 2. Emisor



- 2.1 Observar los conceptos que concierne al autor, su intencionalidad al proponer los contenidos del manual.
- 2.2 Interpretación de la información hasta ese momento recabada por parte del diseñador, ofreciendo una panorámica del contexto (pues la variable a, contenida en esta entrada, es enlace con la entrada 1) y dilucidando con ello los requerimientos que el diseño debe satisfacer.

tenida en esta entrada, es enlace con la entrada 1) y dilucidando con ello los requerimientos que el diseño debe satisfacer.

Entrada 3. Mensaje



- 3.1 Descripción de los contenidos del manual, subrayando sus rasgos característicos y sugiriendo los elementos expresivos que pueden ser aprovechados.

3.2 Confrontación de los contenidos con el perfil del alumno, determinando los criterios que pueden abordarse para hacerlos más atractivos al usuario.

3.3 Señalar las limitantes de economía en el uso de elementos expresivos atendiendo a la claridad y eficacia de la comunicación que sustenta el manual.

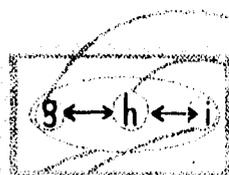
3.4 En razón del punto anterior, sugerir la estrategia que conjuga los elementos expresivos y económicos de la propuesta gráfica.

Entrada 4. Contacto



- 4 Decidir los medios técnicos a usar, tomando en cuenta su eficiencia en la presentación final de elementos gráficos y su asequibilidad.

Entrada 5. Código



5.1 Establecer los componentes estructurales que integrarán el manual de trabajo.

5.2 Señalar la estructura del manual en lo que toca a los contenidos (unidades didácticas, y división de las mismas).

5.3 Indicar los criterios de economía que deberán apoyar el carácter comunicacional del manual, en el marco de límites que contempla el CELE.

5.4 En base a los puntos anteriores, llevar a cabo:

- La elección del formato
- La construcción de la retícula
 - a) Establecer márgenes y la división de la mancha en columnas e intercampos, bajo criterios de legibilidad.
 - b) En lo que respecta a la composición tipográfica, elegir las fuentes adecuadas para la formación de textos y títulos en razón de la estructura del manual y de los elementos expresivos ya dilucidados. Posteriormente, y atendiendo a la división de la mancha, llevar a cabo la elección del puntaje.

- Diseño de los componentes estructurales de la propuesta gráfica.

En el diseño de páginas que involucra este punto habrá que indicar la forma de ilustración y los criterios de normatividad y armonía que privarán.

debe adecuarse a ese movimiento.

Contamos con una estructura metódica básica, capaz de sostener el proceso de diseño que da pie al presente trabajo. Ahora, es necesaria su aplicación efectiva en el desarrollo formal y material de nuestro objeto, hecho que se describirá en el siguiente capítulo.

Es necesario señalar que en el desarrollo del proceso de diseño el sujeto deberá referirse en la medida de lo posible a las variantes de proyectación que obedezcan a las dificultades que presente cada componente del manual. Si el objeto de diseño es peculiar, sus componentes también lo son en razón de su posibilidad de ser autónomos. Aludiendo de nueva cuenta al método dialéctico, cada objeto se mueve de forma particular, y el proceder aquí propuesto

3

En el presente capítulo se expone el desarrollo del método propuesto al ser aplicado a su objeto específico, el manual de trabajo de 6º nivel de italiano, hecho que representa el fin práctico de la propia metodología.

a aplicación

del

método

propuesto

3.1 Aspectos contextuales del objeto (Entrada 1)

I Aspectos contextuales generales: las funciones de la UNAM

La Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México establece las tres funciones principales de nuestra Máxima Casa de Estudios: la docencia, la investigación y la extensión universitaria. En lo que toca a la docencia, su finalidad es formar personas que colaboren, en las diferentes áreas de su quehacer, en el desarrollo y la transformación de México, con miras a un progreso nacional. La investigación por otra parte es una función de primera importancia, pues de ella depende la actualización del conocimiento que el docente proporcionará al estudiante y por ende, el contacto más fructífero de ambos con su realidad. El avance de la investigación significa también impulso y renovación constante de la cultura de nuestro país pues la nutre, en foros especialmente dedi-



cados a este fin, de las manifestaciones científicas y artísticas que de su quehacer surgen.

Es en la función de la investigación en la que la UNAM concentra su esfuerzo por la emancipación del país en todas las áreas del desarrollo nacional, representando con ello la aspiración de autonomía y de progreso de nuestra sociedad.(1)

La extensión universitaria es la función de la UNAM cuyo fin es hacer llegar a la sociedad los beneficios de la cultura, a través de dependencias creadas para este propósito.

II Aspectos contextuales específicos: las funciones del CELE y del Departamento de Italiano

(Ya han sido referidos en el apartado 2.1 de la presente tesis)

III La funcionalidad del manual de trabajo del curso de italiano (nivel 6) en su contexto

El manual de trabajo de 6º nivel del curso de italiano apoya el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua italiana en una fase terminal, a partir de los contenidos y estrategias de las que es portador bajo su forma de libro.

El manual tiene su razón de existir a partir de las propias funciones de la UNAM, expresadas en el ámbito del CELE: es producto de una investigación, que obedece a la necesidad de autonomía en el desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje que al vincular al estudiante con una cultura extranjera, lo mueva a confrontarla con la propia, con la consecuente

observación de la realidad en la que vive. En este sentido, el manual de 6º nivel elaborado por el Prof. Tomás Serrano cubre ampliamente esa necesidad: por sus contenidos eminentemente socio-culturales, promueve el conocimiento de la lengua italiana introduciendo al estudiante en su dinámica contextual, lo que lo lleva a hacer analogías entre esta y su propio medio que después expresará en la práctica de habilidades lingüísticas. El contenido sociocultural del manual se corresponde además con el cometido de la extensión de la cultura, siendo además un recurso imprescindible para la labor docente.

Es así como la funcionalidad del manual que nos ocupa está permeada en todos sus aspectos por variables contextuales: su ubicación, su destino (la comunidad universitaria) y los factores económicos para su realización están inmersos -y subordinados- en un esquema institucional e ideológico con el cual se corresponden en todos sentidos.

En este apartado he abordado la ubicación y el destino del manual en relación a su funcionalidad y su contexto, y queda por tratar su economía dentro de estos ámbitos. A este respecto hay que señalar que los factores económicos están determinados por el propio CELE, y se dirigen a la optimización de recursos en la elaboración de materiales didácticos, que mantenga la calidad en la transmisión de contenidos al estudiante para que los objetivos antes descritos se cumplan debidamente. El sistema de impresión contemplado para los contenidos es el offset, pero se debe considerar también la reproducción de los mismos por fotocopiado. El diseño del manual, entonces, ha de observar ambas posibilidades en la forma de presentar ilustraciones y áreas de color.

(1) Diego Valadés, *La Universidad Nacional Autónoma de México. Formación, Estructura y Funciones*, Ed. UNAM., 1.º ed., 1974, p. 71.



3.2 Conceptos del emisor (Entrada 2)

I Intencionalidad del autor

Para el Prof. Tomás Serrano, autor del manual que nos ocupa, uno de los fines que persiguió su realización fue "proporcionar al alumno los recursos más variados y comunes, encaminados a la comunicación y no solamente al conocimiento de la lengua *per se*."(2)

El curso apunta hacia un manejo de dichos recursos como de un mero instrumento de la comunicación, el cual puede ser puesto en práctica por el alumno al ahondar en un tema específico. A este respecto, el contenido socio-cultural del manual tiene como fin ofrecer al interesado una variedad de temas seleccionados a sugerencia de los propios alumnos, atendiendo por tanto a la diversidad de sus intereses, y no a la idea de una cultura "que bien podríamos llamar 'oficial'; es decir, se omite toda manifestación que pudiera pensarse como negativa o contraria a una imagen de bienestar, o de armonía."(3)

II Interpretación de la Información recabada

Es claro que el manual de trabajo de 6º nivel se corresponde en todos sus aspectos con las variables contextuales que le atañen en su discurso, su carácter y sus fines. Considero que esa correspondencia se sustenta, básicamente, en los siguientes términos:

- **Autonomía:**
Sin esta condición, sería imposible desarrollar la investigación en sus fines

emancipadores. El manual se ha desarrollado bajo este concepto y busca mantenerlo en su medio de acción, el proceso de enseñanza-aprendizaje. Por ello, se puede decir que el manual de trabajo como objeto funcional es un elemento que contribuye naturalmente a la cohesión de una estructura académica, en un sentido ideológico.

El diseño gráfico de nuestro objeto debe articular un discurso visual que dé cuenta de la condición de autonomía, expresando así los valores más generales y el carácter más específico de los que es portador el manual.

- **Cambio/Transformación:**
El manual es contrario a la pasividad del estudiante, busca hacerlo partícipe activo del proceso de enseñanza-aprendizaje, que parta de sus propias motivaciones e intereses en la adquisición del conocimiento. Dentro de esta dinámica, el alumno se ve motivado a observar su medio y a debatir sobre él, hecho concordante con los objetivos generales de nuestra Universidad. A la reacción, al *cambio* que promueve el manual, se espera le sobrevenga una *transformación*, que el estudiante lleve a cabo en el ámbito de su desarrollo individual. La propuesta gráfica debe incorporar los términos planteados en su conformación.
- **Servicio/Difusión Cultural:**
Con estos términos me refiero al fin de difusión cultural del manual de trabajo, para beneficio de la comunidad universitaria y de la sociedad en general. La difusión cultural implica al mismo tiempo la presentación de valores históricos y

(2) Prof. Tomás Serrano, entrevista citada.

(3) *Ibid.*



y artísticos de una sociedad, la italiana en este caso. Para poder expresar los términos expuestos, el diseño del manual deberá perseguir su funcionalidad en todos los aspectos del discurso visual y asimismo, dar cuenta de elementos culturales de Italia.

Como emisor del discurso visual, creo que los términos abordados son los que se deben manifestar en forma prioritaria en la propuesta gráfica. En lo que toca a la autonomía, su expresión se basará en la búsqueda de una declaración visual característica que, haciendo caso de las limitantes de diseño, incorpore elementos gráficos representativos, generados por el propio diseñador. Esta premisa podría parecer obvia y común a toda producción gráfica, pero en este caso es conveniente reiterarla, dado que la conformación general de los manuales de trabajo del CELE, hasta ahora, han dependido del acceso de los investigadores a imágenes realizadas en publicaciones extranjeras.

He señalado los términos cambio y transformación. El cambio es contrario al estatismo, a la pasividad, y la transformación implica actividad, por lo que ambas condiciones tienen un elemento en común: el *movimiento*. La expresión de estos términos dentro del diseño del manual, por consiguiente, es viable a partir de los recursos compositivos y sintácticos que integren su proposición visual, capaces de evocar -y provocar- la sensación de *dinamismo* en el espectador. La retícula, principal elemento compositivo del manual, y sus variantes de uso, deberán involucrar prioritariamente esta condición, atendiendo a los principios de la percepción humana en interacción con la funcionalidad del manual.

La funcionalidad del manual, cuya razón es el servicio que presta a los universitarios, deberá ser observada en la aplicación de los elementos propios del diseño editorial, mientras que la condición de difusión cultural será abordada de una manera directa, figurativa, en base a elementos gráficos cuya forma y contenido haga alusión al contexto italiano: esencialmente, me refiero a las ilustraciones.

3.3 Los contenidos del manual

I Descripción (4)

El manual de trabajo de 6º nivel del curso de italiano se compone de 5 unidades didácticas, que consideran aspectos lingüísticos y culturales.

La unidad didáctica *Gli italiani visti dagli italiani* (Los italianos vistos por los italianos) fue elaborada con el propósito de analizar los fenómenos que han surgido al interior de Italia (La mafia, el terrorismo, la corrupción, son ejemplo de ellos), y que son observados erróneamente en el extranjero. Se busca que el estudiante se forme un juicio más acertado al respecto, cuestionando lo que las falsas concepciones han creado. En esta unidad aparecen artículos críticos escritos por grandes personalidades del mundo de la cultura italiana, así como entrevistas a otros tantos personajes.

I giovani in Italia (Los jóvenes en Italia) es una unidad didáctica con la cual se pretende que los alumnos tengan idea de quienes son los jóvenes italianos, sus probables interlocutores con los cuales se compararían en el caso de un viaje a aquel país.(5) En este apartado se hace alusión a la actualidad de la juventud italiana refiriendo sus actitudes más elocuentes frente a la realidad

(4) Este apartado se sustenta a la entrevista citada al profesor Tomás Serrano.

(5) "Es de todos bien sabido que una cultura está siempre en movimiento, es de naturaleza cambiante. Valores que por mucho tiempo han sido pilares monolíticos, de pronto se ven derribados o modificados. Un gran motor de cambio lo representan los jóvenes. Por ello, y tomando en cuenta el público estudiantil que conforma el CELE, nuestro material incluye aspectos relativos a esa franja de la sociedad italiana."

(Prof. Tomás Serrano, *ibid.*)

nacional, puntualizando aquellas que son propias del sector femenino (especialmente dinámico, seguro de sí mismo, que vive con un sentido crítico "su fase histórica"), y aquellas del sector masculino (que se dice, tiene menos empuje en su medio de acción). Los ejercicios que incluye esta unidad están dirigidos a que los alumnos puedan pensarse y contrastarse a sí mismos, en su realidad de mexicanos.

De las encuestas que se aplicaron para determinar los contenidos del curso, surgió la decisión de dar prioridad a la lectura. A este propósito obedece la unidad *Neorealismo e Resistenza* (Neorealismo y Resistencia)(6), compuesta principalmente por cuentos surgidos de la corriente literaria neorealista, que muestra particularmente el vínculo estrecho entre literatura y momento social: la lucha de resistencia contra el fascismo.

En la unidad didáctica *L'arte di amare* (El arte de amar) se muestra, a través de artículos de revista, entrevistas y tests, "de qué manera en el país de Don Giovanni, se actualiza el arte del galanteo. De qué manera, la nueva mujer italiana, con un fuerte movimiento feminista de por medio, aprecia o juzga las técnicas de seducción de sus coetáneos, y cómo estos clichés respecto al hombre italiano han sido desmitificados por la mujer, al grado que en la actualidad solo se mantienen de los, o las, no italianos."(7)

Por último la unidad didáctica *La droga* aborda dicho fenómeno que en las últimas décadas ha cobrado gran importancia en Italia, colocando a este país entre las naciones europeas con mayor porcentaje de consumo. Esta unidad ahonda en un punto de vista filosófico-social

acerca del recurso de la droga, observando la relación del fenómeno con determinados conceptos filosóficos y legales. Por otra parte se describe como, pese los varios referendos a favor, no ha podido legislarse el consumo debido a intereses particulares.

Las unidades descritas están complementadas con ejercicios gramaticales, elaborados con base en una gramática contrastiva italiano-español, atendiendo a problemas particulares de estudiantes hispanohablantes frente al aprendizaje del italiano.

Además de los ejercicios gramaticales, existe otro complementario de las unidades: *In italiano si dice così* (En italiano se dice así), en el cual los alumnos, a partir de una serie de proverbios propios de la cultura italiana, encuentran un equivalente en su propia cultura, identificando convergencias entre ambas. Asimismo, existen proverbios que presentan divergencias con el español, denotando concepciones particulares de la cultura italiana.

Considero que los contenidos de cada unidad didáctica sugieren aspectos de valor expresivo, aprovechable para los fines del manual: "Neorealismo y Resistencia", por su conformación literaria que evoca intrínsecamente el momento histórico, trae a cuenta un elemento de carga netamente expresiva: el arte de la resistencia, que en sus vertientes pictóricas puede marcar directrices en el diseño de la unidad didáctica mencionada.

Las unidades restantes, dado su carácter de actualidad, ofrecen recursos expresivos ligados, principalmente, a las reacciones y evocaciones que sus temas específicos despiertan. En "El arte

(6) "La unidad "Neorealismo y Resistencia" responde a una propuesta personal (exclusivamente mía), producto de mi experiencia de años en cuanto al valor de la literatura en un curso de lenguas... en la gran mayoría de los casos, una vez concluidos los estudios en el CELE, los alumnos mantienen un único contacto con la lengua aprendida: la lectura." (Prof. T. Serrano, *ibidem*.)

(7) *Ibidem*.

de amar", el tratamiento de los aspectos vivenciales que entraña una relación de pareja (desde el galanteo hasta el matrimonio), interactúa con concepciones científicas y sociales, en muchos casos con un toque de humor. La gama de elementos expresivos, entonces, es variada: va desde la alusión a un ideal del amor, manifiesto en imágenes literarias y gráficas, hasta la presentación de estereotipos con un sentido crítico, al cual se corresponden ciertas ilustraciones.

La unidad "Los jóvenes en Italia" trae a colación imágenes inherentes a un estilo de vida en el cual interaccionan una serie de variables: la familia, la conciencia -o idea- de generación que priva en la juventud, la situación política y económica, etc... Entre estas variables se inscribe un factor de gran relevancia para los jóvenes italianos: la moda. Respecto a la unidad "Los italianos vistos por los italianos", los contenidos aluden a cualidades y defectos -que son, por tanto, elementos abstractos- del llamado "ser italiano", en un sentido colectivo. Las situaciones tratadas en esta unidad contribuyen a referir tal concepto, por lo que la representación gráfica de este sería aquella que se hiciera de las situaciones abordadas en los contenidos.

Finalmente, en la unidad "La droga" se trata un tema que provoca opiniones encontradas. Debido a las circunstancias y consecuencias del fenómeno, dramáticas, las imágenes que son difundidas al respecto son generalmente de dos tipos: impactantes, por el tratamiento figurativo de las consecuencias, o bien "neutras", en el sentido de que mueven a la reflexión a partir de evocaciones a aspectos parcializados del problema. Puesto que el fin primordial no es la concientización sobre los perjuicios de la adic-

ción, ni una promoción contra el consumo, sino la presentación panorámica del fenómeno dentro de una realidad extranjera, considero que los elementos expresivos están en relación a la intención y al "tono" que priva en cada artículo, y a esto atenderá su tratamiento gráfico.

En cuanto al ejercicio "En italiano se dice así", autónomo respecto a la temática de cada unidad, este expresa una faceta de la cultura que se remite a lo más auténtico y característico de un pueblo. Los proverbios evocan un pasado de Italia, rural, por lo que es de ese ámbito del cual se pueden extraer elementos expresivos específicos.

II Los contenidos y el alumno

Como ya se ha señalado, los contenidos han sido elegidos en base a las opiniones de los alumnos, por lo que la correspondencia entre ambos está establecida.

Los usuarios del manual son predominantemente jóvenes que cursan la licenciatura, cuya edad promedio va de los 20 a los 25 años. Se trata de un público heterogéneo en cuanto a su formación profesional, pero que representa ciertos intereses comunes al respecto del estudio de la lengua. El manual es portador de lo que este público desea *saber*, y por ende, de lo que desea *ver*. Ambos aspectos van ligados, el primero implica lógicamente al segundo; luego entonces, si la propuesta gráfica explota los elementos expresivos disponibles con un sentido discursivo, retórico de acuerdo al carácter de la información, con manejos compositivos y de imágenes coherentes, estos provocarán una reacción en el espectador y representarán un atractivo gráfico, englobando un interés infor-

marivo aunado a la declaración visual que deriva de él; en este sentido, se puede decir que el potencial expresivo del manual, que lo haga más atractivo al alumno, está dado de antemano y solo requiere un buen tratamiento en un sentido funcional.

Ante la necesidad de establecer los criterios de diseño que den un mayor atractivo al manual, se cuestionó a los alumnos próximos a cursar el 6º nivel de italiano sobre este tema, por considerarse que conforman un grupo representativo: conocen la mayor parte de los manuales de trabajo, pueden emitir un juicio sobre ellos, y además son los usuarios potenciales del manual a diseñar.

En un primer momento se pensó en aplicar un cuestionario para extraer datos significativos, pero como es sabido esta modalidad de investigación, inscrita en la técnica de encuesta, puede ser precodificada (que se basa en presupuestos) o postcodificada (que sienta directrices para una posterior interpretación)(8), y ninguna de las dos opciones es operante para nuestro objetivo: ambas dirigen las respuestas a campos limitados que pueden parcializarlas, aún cuando la segunda permite el criterio libre del encuestado. Por ello estimé que la modalidad de entrevista era la más adecuada, pues permite mayor elocuencia y significación en la respuesta. Se procedió entonces a formular una sola pregunta, abierta, para detectar las expectativas del estudiante sobre el manual: *¿Qué opinas del manual de trabajo actual?* Pude notar que la mayoría de las respuestas apuntaban hacia tres elementos de interés:

- La presentación global del manual es importante. Según buena parte de los alumnos, la presentación exterior del libro y la primera

hojeada influye en su interés por el contenido.

- A este respecto, las ilustraciones son importantes. Su calidad y profusión representan una fuerte llamada de atención. Muchas opiniones mostraban, de forma espontánea, que son "los monitos" lo que hace ameno el manejo del material.
- La legibilidad es otro factor de interés. El manual se vale de textos mecanografiados o provenientes de publicaciones cuya composición tipográfica es abigarrada, lo que hace que la lectura represente un esfuerzo o sea monótona.

III Condicionantes de economía en el uso de elementos expresivos del manual

Este apartado se refiere a la economía de elementos gráficos expresivos dentro del manual de trabajo, lo cual implica un adecuado manejo de elementos compositivos que sean pertinentes. Como ya se ha indicado, la composición obedece a la necesidad de estructurar y armonizar una declaración visual en el plano, pues tiene *significado*. Para que ese significado sea codificado correctamente por el espectador, la composición debe ser llevada a cabo en función de dos aspectos:

- Los mecanismos perceptuales del espectador
- Los efectos de la disposición de elementos, de acuerdo a un conocimiento individual y social previo(9)

El primer aspecto es inamovible, es decir, representa condiciones de hecho que toda

(8) Ezequiel Ander-Egg, *Técnicas de Investigación Social*, Ed. El Cid Editor, 15.º ed., 1980, p. 129.

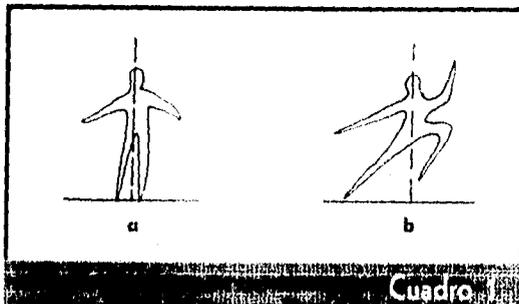
(9) Doris A. Dondis, *La Sintaxis de la Imagen: Introducción al Alfabeto Visual*, 4.º ed., 1982, p. 34-35.

composición incluye, mientras que el segundo aspecto responde a las circunstancias que rodean al mensaje y a los recursos sintácticos de los que se valga el diseñador para articular su propuesta gráfica.

A continuación se señalarán las condiciones de hecho, correspondientes al primero de los aspectos descritos, pues son los que determinarán el uso, la cantidad y la disposición -la economía- de los elementos expresivos.(10)

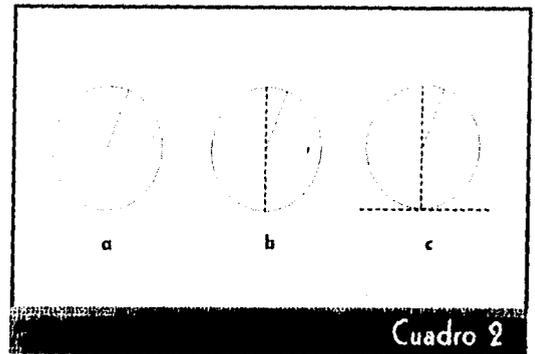
III.1 Equilibrio y tensión

Psicológicamente, el equilibrio representa la primera condición que influye en la percepción humana, es una referencia para un juicio visual, que resulta de una manera automática a partir de una sensación intuitiva. El equilibrio se basa en la construcción horizontal-vertical que es parte de la relación del hombre con su entorno; dicha condición impone a todas las cosas observadas un "eje" vertical, con un referente secundario horizontal, que domina el acto de ver. (Véase el cuadro núm. 1)



El ejemplo a presenta un equilibrio sencillo, estático, mientras que el ejemplo b muestra un ejemplo dinámico de equilibrio, en el cual el constructo vertical-horizontal reajusta las variaciones de peso mediante una intención de equilibrio.

La tensión es la respuesta que provoca la falta de equilibrio y regularidad. Se trata de un recurso visual que garantiza una respuesta y puede tener fines sintácticos, para reforzar significado, intención, interpretación y comprensión. (Véase el cuadro núm. 2)

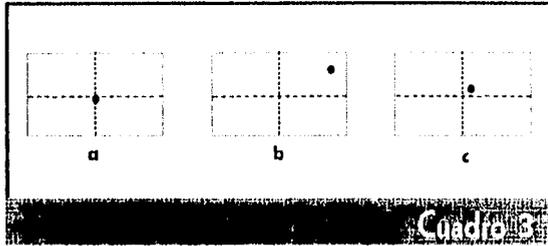


El radio del círculo atrae más la atención del observador si se aparta del eje vertical, sugiriendo dinamismo. La figura c muestra como la sensación de tensión puede ser estabilizada.

III.2 Nivelación y aguzamiento

La nivelación alude a la armonía y a la estabilidad. En un campo visual, consiste en colocar un elemento en el plano con una intención de previsibilidad, por ejemplo al centro de aquel (cuadro núm.3, figura a). El aguzamiento en contraparte, es la ubicación del elemento en forma excéntrica, no solo respecto al eje vertical, sino al horizontal (cuadro núm.3, fig.b). Un tercer estado en la composición puede presentarse en el plano: la ambigüedad visual, que impide la claridad de la intención compositiva y del significado. (cuadro núm. 3, fig. c)

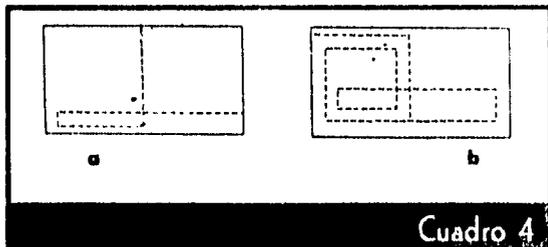
(10) Los siguientes apartados se sustentan en *ibid.*, p. 35-51.



Cuadro 3

III.3 Preferencia por el ángulo inferior izquierdo

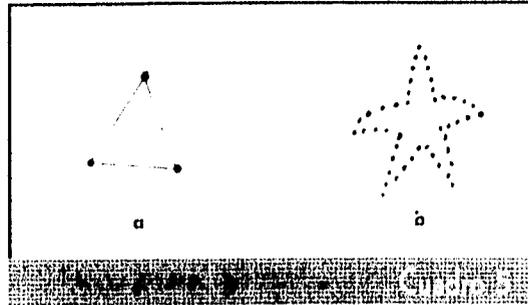
Existe un esquema primario de exploración del campo visual, que parte del constructo horizontal-vertical (*cuadro núm.4, fig. a*), y uno secundario que responde al impulso perceptivo inferior-izquierdo (*cuadro núm.4, fig. b*). En ambos casos, queda asentada la tendencia perceptiva de escudriñar el plano desde el ángulo inferior izquierdo.



Cuadro 4

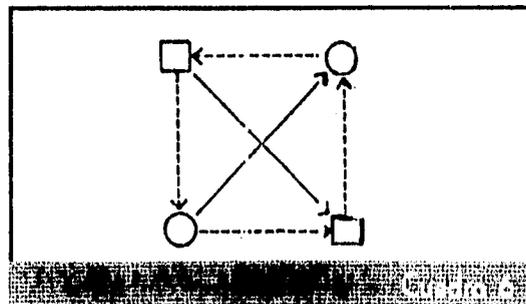
III.4 Atracción y agrupamiento

La fuerza de atracción es una condición que crea una circunstancia de relaciones entre los elementos presentes en el campo visual. Mientras más cercanos están los elementos, más fuerte será su atracción, como puede observarse en el cuadro núm. 5.



El ejemplo a presenta un diagrama sencillo, en el cual el ojo sustituye los enlaces de conexión entre los puntos. En b, la figura se forma debido a la necesidad del hombre de construir conjuntos enteros de unidades.

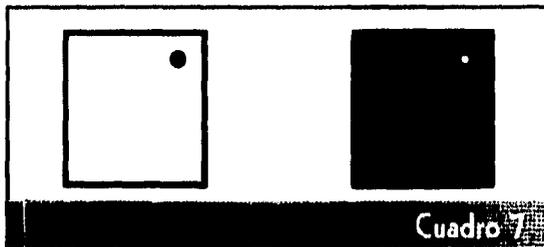
El *agrupamiento* consiste en la sensación perceptual de formar conjuntos enteros de unidades. Dentro del lenguaje visual, el agrupamiento se hace más complejo de acuerdo a la condición de rechazo entre elementos opuestos y de atracción entre similares. El ojo relaciona automáticamente las unidades semejantes y discrimina aquellas que son opuestas. (Véase cuadro núm. 6)



Relaciones posibles en un esquema de dos tipos de unidades de contorno (círculo y cuadrado), entre unidades semejantes.

III.5 Positivo y negativo

En un campo visual, la forma positiva es aquella que representa la tensión dinámica, mientras que la forma negativa es pasiva y estabilizadora. Las figuras del cuadro núm. 7 ejemplifican la forma negativa, sencilla y estática, con el cuadrado, mientras que el punto representa la forma positiva, dinámica, de tensión.



IV Estrategia de integración de elementos expresivos y condiciones económicas

Conocemos el carácter del manual, los contenidos y su potencial expresivo, así como las condiciones inamovibles de diseño a las cuales se someterán. Ahora bien, es necesario establecer el modo en el que el mensaje visual será emitido, en forma sintética, a partir de las circunstancias planteadas.

La emisión del contenido, en el caso de la proyectación gráfica, se somete al control de las técnicas visuales, las cuales se dirigen al manejo de elementos gráficos para crear un efecto expresivo. Sería imposible enumerarlas todas, pues son variadas y cada una entraña una gama extensa de matices de interpretación, es decir,

múltiples posibilidades de expresión según decida el diseñador. (11)

La estrategia de integración de elementos será aquella que incorpore el uso de técnicas visuales en la elaboración del mensaje, considerando:

- El contenido informativo del mensaje y su potencial expresivo.
- El soporte gráfico específico en el cual se presentará el mensaje, en el marco de sus condicionantes económicas.

En base a estos factores, dilucidar los valores y sensaciones inherentes al mensaje es el primer paso para integrarlo, pues lleva a la detección de las técnicas visuales afines al "tono" e intencionalidad del contenido.

Las técnicas visuales específicas se describirán al momento de la ejecución del diseño, paralelamente al desarrollo de esta.

3.4 Medios técnicos a usar (Entrada 4)

Es necesaria la utilización de la tecnología para el diseño, de paquetes de computación dirigidos al área gráfica, pues representan los medios técnicos idóneos para obtener rapidez en la integración formal y material de la propuesta; además, pueden adecuarse a diferentes requerimientos de economía.

En el plano editorial la utilización de estos medios representa un apoyo insustituible para la producción de publicaciones, dentro de la dinámica del diseño actual. Para el presente

(11) *Ibid.*, p. 130.

trabajo se considera el uso de la aplicación *Corel Draw*, para la composición tipográfica y el manejo de imágenes y textos.

Para la elaboración de imágenes específicas, se considerarán los medios técnicos que requiera su representación gráfica.

3.5 Estructura y diseño del manual de trabajo de 6º nivel (Entrada 5)

I Componentes estructurales del manual

Son, básicamente:

- a) La portada
- b) El lomo
- c) La portadilla
- d) Agradecimientos y/o dedicatoria
- e) Índice
- f) Cuerpo de texto

II Estructura del cuerpo de texto (división de las unidades)

Como ya se ha indicado, son 5 las unidades didácticas que integran el manual, cuyo orden numérico es:

- 1.- Neorealismo e Resistenza
- 2.- L'arte di amare

3.- I giovani in Italia

4.- Gli italiani visti dagli italiani

5.- La droga

Las unidades están divididas cada una por los siguientes elementos:

- a) La hoja de identificación de unidades, en la que se indican las actividades didácticas que contiene
- b) Textos, que son de dos tipos:
 - los provenientes de artículos de revista
 - los extraídos de alguna obra literaria: cuentos, novelas, ensayo.
- c) Hoja de preguntas respecto al texto
- d) Ejercicios gramaticales
- e) *In italiano si dice così*, ejercicio complementario de cada unidad

Cabe señalar que las unidades 1 y 5 incluyen la transcripción de canciones, y que la unidad 2 contiene dos textos breves, de conformación distinta a la de los ya mencionados; en estos casos, el criterio de diseño será diferente al del resto de los componentes, en lo que toca al uso de la retícula base.

III Limitantes de diseño que contempla el CELE

Como ya se ha mencionado, la impresión del manual es en una sola tinta y, por otra parte, la portada ha de incluir el color amarillo, otro que

sea de la elección del diseñador, y el blanco aprovechable de papel, que es couché grueso. El papel para la reproducción del cuerpo del manual es bond de 37 gr., adecuado para las máquinas fotocopadoras. Es por ello que el formato indicado para la realización del manual es el *carta*.

3.5.1 Construcción de la retícula

La retícula que se utilizará debe cumplir con el requerimiento de sustentar una composición *dinámica*, tomando en cuenta criterios de modulación del espacio que eviten el estatismo en la ubicación de elementos gráficos.

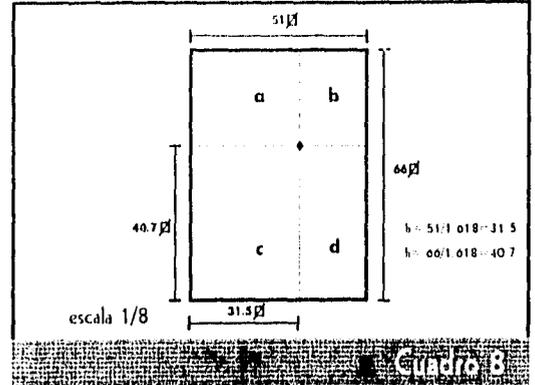
3.5.1.1 Modulación del plano

A partir de la ubicación del punto de mayor interés en el plano, denominado *punto áureo*, es factible la modulación progresiva, armónica y dinámica de un espacio.

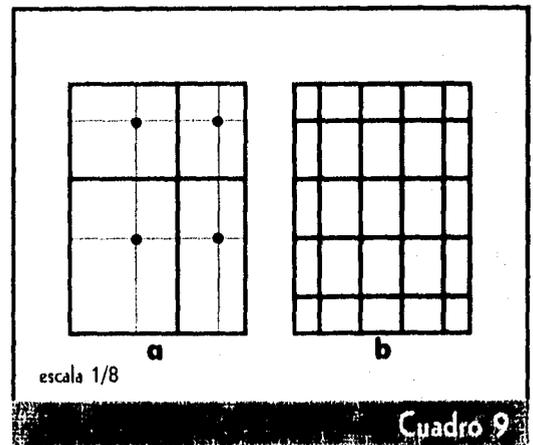
De acuerdo con el principio de división armónica, la partición de un segmento bajo esta cualidad se dará si la parte pequeña de la línea es a la mayor como la mayor es a la suma de ambas o unidad. Esta condición se cumple cuando la magnitud del segmento se divide entre el número áureo, que es 1.618.

El formato tamaño carta tiene como medida 51 picas de ancho y 66 picas de altura. Para encontrar su punto áureo, es necesario dividir cada una de esas magnitudes entre 1.618, y el resultado ofrecerá las medidas de ubicación del punto. (Véase cuadro núm. 8)

El plano ha quedado dividido en 4 áreas, a, b, c y d. Los anchos de a y b así como de c y d



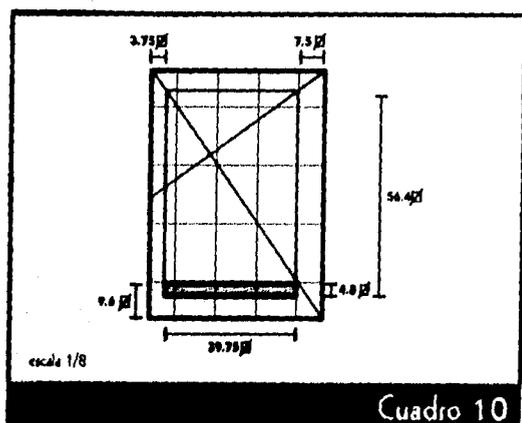
tienen una relación de división armónica, presente también en las alturas de a con c y b con d. Si, como indica la figura a del cuadro núm.9, se localizan los puntos áureos de cada rectángulo formado y se trazan perpendiculares que los crucen, se crean módulos centrales en el plano que conforman un eje vertical y otro horizontal, a partir del cual se procede a la modulación del plano en forma simétrica y se cumple con una condición de equilibrio. (Véase fig. b cuadro núm.9)



Los módulos resultantes en b guardan entre sí una relación de igualdad o bien de división armónica. La retícula base puede ser modulada progresivamente, a partir del establecimiento del punto áureo en cada uno de los espacios logrados o por el cruce de diagonales entre las mismas, de acuerdo con los requerimientos del mensaje que se ha de presentar.

3.5.1.2 Construcción de la mancha

Sobre la retícula ya trazada, se marcan las diagonales de la hoja necesarias para la obtención de la mancha. Como puede observarse en el cuadro núm. 10, la diagonal mayor corta la última línea vertical derecha de la retícula, por lo que esta recta bien puede ser aprovechada para delimitar el margen de corte. Para establecer el margen de cabeza, se toma como referencia el consabido cruce de la diagonal menor con el margen de corte y se traza la línea de margen, que coincidentemente corta por la mitad los módulos superiores. Se completa el trazo de la caja y, en la forma como se ha descrito, es proporcional a la retícula base.



Cuadro 10

La profundidad de la caja no es muy grande, y si se quisieran incluir grandes encabezados (como es necesario, dado el carácter de los textos), las líneas de columnas se reducirían con una consecuente pérdida de espacio. Por ello, tomé la decisión de dar la misma medida al margen de cabeza que al de pie, teniendo en cuenta que el primero creará la sensación de espacio por su inmediatez a un elemento tan flexible como el encabezado. La caja definitiva,

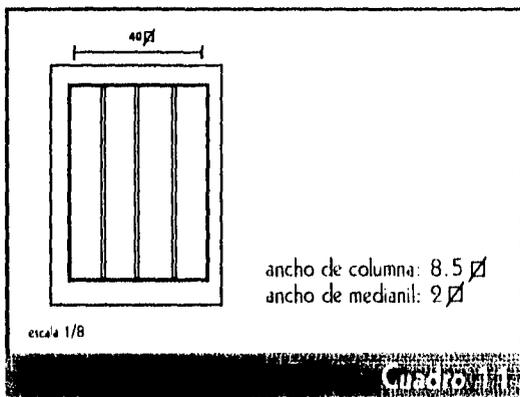
entonces, mide 56.4 picas de altura por 39.75 picas de ancho. Cabe hacer notar que todas las medidas, de la caja y de los márgenes, están dadas en números fraccionarios susceptibles de ser redondeados en números enteros de acuerdo a las necesidades de composición tipográfica específicas.

De esta forma ha quedado establecida el área de mancha, con una ubicación armónica en el plano que ofrece espacios de descanso visual suficientes y bien proporcionados. En el caso del margen de corte, su considerable anchura obedece a la inclusión de elementos gráficos de identificación (número de unidad y folio) que se relacionan directamente con la funcionalidad del manual.

Para iniciar la división de la caja, es necesario dividir la medida de su base entre el número de columnas que permitan variedad y dinamismo en la composición. Consideré el número 4 como el más adecuado para la división en columnas, pues ofrece mayores posibilidades de composición, y el ancho de las ilustraciones puede tener más de dos variantes. Un número de columnas menor de 4 impediría dinamismo a la ubicación de ilustraciones, y un número mayor de esa cantidad haría más compleja la división de la base de la caja, al dar como resultado para cada ancho de columna y de medianil números fraccionarios.

La base de la caja mide 39.75 picas. Para realizar la división, es conveniente cerrar este número en 40, de manera que la división resulte como lo muestra el cuadro núm. 11.

Para la división de las columnas en campos reticulares se ha considerado la profundidad de la



Se consideran, por razones que se expondrán posteriormente, 1 y 2 columnas para la composición del manual. La medida del ancho de una columna no ofrece ningún problema, pues sería la misma del ancho de la caja. Y en el caso de una composición de dos columnas, cada una mediría 19 picas (que es la suma del ancho de 2 columnas más el de un medianil: $8.5 + 2 + 8.5 = 19$), con un medianil de dos picas de ancho entre ambas que ofrece un buen espacio de separación.

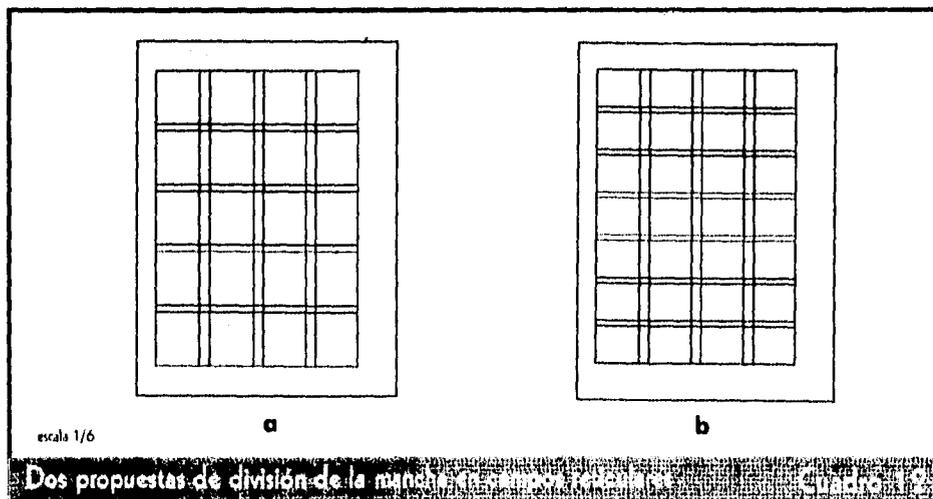
caja en el número entero de 56 picas, y el ancho de las columnas específicas de cada texto. En lo que toca al texto de tipo literario, se formará en una columna, pues su extensión no es tan grande como la de los artículos de revista y por ello no es necesario realizar una composición con más columnas en pro de la economía del espacio.

Además, la utilización de una columna se considera idónea para la composición de textos literarios, pues proporciona una lectura agradable. En este caso, se ha establecido la medida de 15 puntos por línea base, pues permite la elección de un buen tamaño de tipo, visible, en interacción con un interlineado que ofrezca un descanso visual suficiente. El número de líneas para la composición del texto literario es de 44 líneas, es decir 660 puntos. La caja, cuya profundidades de 672 puntos, reduce esta en 12 puntos con el consiguiente ensanchamiento del margen de pie, benéfico si se toma en cuenta que se había reducido con el redimensionamiento de la mancha.

La división de la caja en campos se establece entonces en 5 módulos de 8 líneas de profundidad cada una, con 4 intercampos de 1 línea. (Véase cuadro núm 12, fig. a)

En relación a los textos provenientes de artículos de revista, su formación original es en 3 columnas, debido a que las publicaciones periódicas persiguen la presentación de la mayor cantidad posible de contenidos en espacios

limitados. Puesto que el manual contempla el requerimiento de información en un sentido didáctico, se debe dar prioridad a una lectura adecuada, en base a espacios visuales suficientes en interlineados y márgenes. Es por ello que opté por la elección de dos columnas para la composición tipo-





gráfica, usual en todo tipo de publicación y que contribuye a contextualizar los artículos en la conformación y manejo del manual. La línea base es de 12 puntos, medida que no aumenta ostensiblemente la cantidad de papel necesaria para formar textos extensos, y evita la integración de textos abigarrados. Para lograr una compaginación correcta, la caja debe tener la misma profundidad de aquella del texto literario, es decir 660 puntos. Este número coincidentemente es múltiplo de 12, por lo que la profundidad queda dividida en un número entero: 55 líneas. Por el carácter dinámico de los artículos de revista, es conveniente dividir las columnas en un número de campos que permita disponer de varios tamaños de ilustraciones. Consideré que el número 8 es el adecuado como cantidad de campos, cuya profundidad respectiva es de 6 líneas, con 7 medianiles horizontales de 1 línea cada uno. (Véase fig. b, cuadro núm. 12)

Las dos divisiones de la mancha aquí propuestas son susceptibles de ser utilizadas en la realización de algunos componentes estructurales del manual (hoja de agradecimientos, introducción, índice, etc...), así como en la de los elementos integrantes de cada unidad que sean independientes de los textos, pues la disposición de sus contenidos es sencilla y adaptable a la diagramación presentada. De esta manera, se propicia que todos los componentes del manual guarden entre sí la armonía que lo ha de caracterizar.

3.5.2 Fase de diseño de los componentes del manual (12)

I Portada y lomo

a) Descripción general:

La portada y el lomo son los componentes exteriores del manual; por su carácter común, han sido consideradas en forma unida para su diseño gráfico.

La portada es la presentación más inmediata del manual que expresa valores de significado. Es por ello que la disposición de una parte del título del libro ("L'italiano") tiende a la tensión que dé cuenta del carácter dinámico del contenido. La sombra de la tipografía ofrece la apariencia de difusividad, que como técnica visual crea calidez y ambiente, condiciones esenciales en el estudio de la lengua. Paralelo al arreglo tipográfico se encuentra delineado un aspecto significativo del mapa de Italia, concretando así una imagen directa del contenido (Italia y su lengua).

La otra parte del título ("cosí com'è") es un elemento dinámico dada su forma positiva sobre una extensión del plano considerable (el blanco del papel). El trazo caligráfico de esta parte del título (así como el delineado del mapa) está ligado a la técnica visual de la agudeza, que muestra claridad en su forma física a partir del uso de contornos definidos, lo que conduce a una nitidez de la expresión y a una sensación de seguridad y decisión, como evoca la frase "así como es".

Los tres elementos descritos interaccionan efectivamente a partir de la técnica de la yuxtaposición, que consiste en situar estímulos visuales juntos, activando una comparación entre ellos; además, se crea un contraste entre las

(12) En lo siguiente, las referencias a técnicas visuales están sustentadas en *ibidem.*, p. 123-128.



formas agudas y la forma difusa, lo que evita la monotonía. Por otra parte, la relación de los tres elementos está regida por la técnica de la exageración, que enfatiza el mensaje en base a la intensificación y amplificación del elemento gráfico: los elementos rebasan el límite de los márgenes, y en el caso del mapa de Italia, su extensión cubre parte del lomo y la contraportada. Los elementos de identificación se han dispuesto a partir de la retícula base, y en el caso del recuadro de identificación de nivel, se ha reproducido el contraste de formas que priva en la estructura de la portada

b) Descripción tipográfica:

Portada

Título (1.ª parte): Galliard normal (bold), de

170/190 pts., en altas y bajas dentro de una envolvente de 40 X 42 picas. Esta fuente se eligió por la relación de sus formas con la cultura latina. El color de la tipografía es el amarillo seleccionado por el CELE, NO3 A100 M20. La sombra se logra con una pantalla de 60 puntos, separada de la tipografía principal a una pica de distancia.

Título (2.ª parte): Se realizó a la manera de la caligrafía. Su trazo aprovecha la existencia de los acentos y el apóstrofo para crear una estructura en la cual existe el ritmo y la armonía en razón del énfasis en líneas paralelas. Su envolvente es de 38.5 X 15.5 picas.

Nombre del autor: Geometric medium de 17 puntos, en altas y bajas. Por su forma sintética, contrasta con el título.

Recuadro de identificación de nivel: Futura medium 5/8 pts., centrada. Contiene rasgos distintos de las otras fuentes de la portada, es muy legible y adquiere carácter por su disposición en altas. La cifra es de la misma fuente, de 77 puntos y separada de la sombra en 5 puntos. El recuadro mide 7 X 12 picas, y su línea es de 1 mm. de grosor.



Lomo
Sus componentes son proporcionales a los de la portada en una relación 1:10.

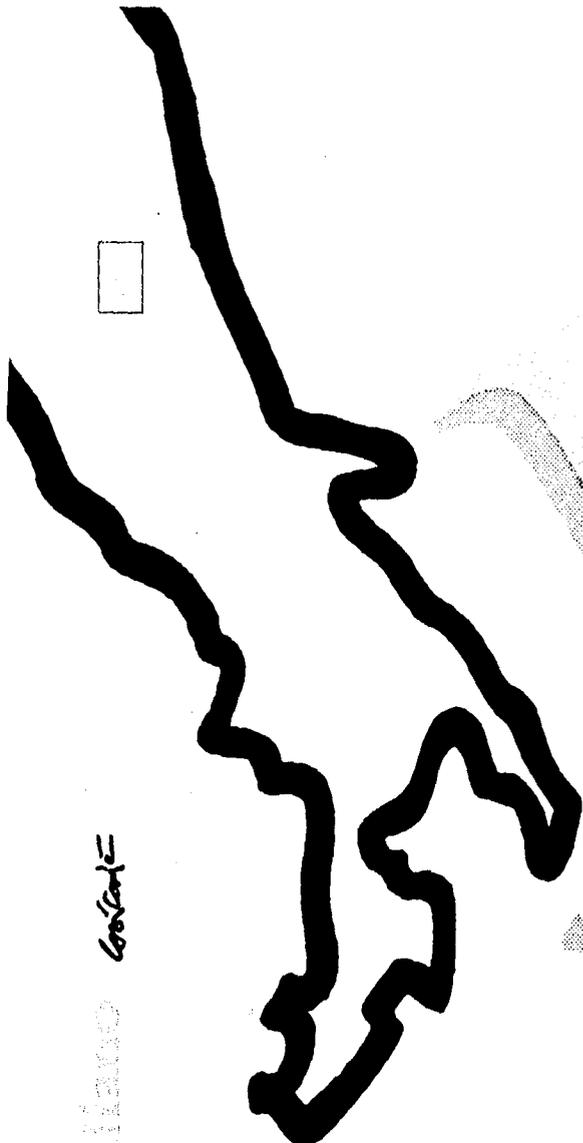
c) Disposición en el plano: retícula base, escala 1/3



CONFIDENTIAL

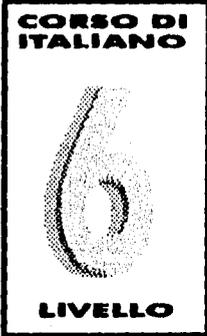
CONFIDENTIAL





CosìComè

Italiano



CosìComè

Tomás Serrano



CEL Centro de Enseñanza
de Lenguas Extranjeras



II Portadilla

a) Descripción general:

La portadilla contiene algunos elementos de la portada, pero con una disposición y unas dimensiones distintas. Para marcar una primera diferencia con la portada, se ha incluido una franja negra en el costado izquierdo del plano, para marcar las áreas de color de la página que ofrezcan una mayor diversidad visual, considerando la restricción de usar solo tinta negra.

Las dos partes del título se han reducido proporcionalmente, sin variar con ello su disposición, y el mapa de Italia se ha completado para mostrar el área geográfica de la lengua. Las técnicas visuales relevantes en este apartado son de nueva cuenta la exageración, la difusividad, la agudeza y la yuxtaposición, aunadas a la regularidad, que establece un orden visual evidente (a una línea tipográfica le suceden grafismos: línea de identificación de nivel- título del libro y línea de datos de edición-logotipos) y la predictibilidad, asociada también al orden y a la previsión de lo que es el mensaje por parte del espectador, lo cual da carácter formal a la información presentada.

b) Descripción tipográfica:

Anverso

Línea de identificación de nivel: Footlight normal de 20 pts., en altas y bajas, subrayada por una línea de 33 picas de longitud a una distancia de 7 puntos. Esta fuente presenta

rasgos finos que otorgan formalidad a la portadilla.

Título: Proporcional al de la portada, se ha reducido en un 60%. El color amarillo ha sido sustituido por el negro.

Nombre del autor: Geometric medium, 17 pts., en altas y bajas.

Línea de datos de edición: Book Antiqua normal, 10 pts., en altas y bajas con separación de un espacio entre cada caracter. Similar a la fuente Footlight, sus formas son más rectas y el cuerpo de caracter más cuadrado, lo que provoca un contraste con los otros elementos tipográficos enfatizado por la separación de caracteres.

Reverso

Créditos: Futura normal y bold, 12/15 pts en altas y bajas. Texto justificado en un máximo de 29.5 picas. Esta fuente es de rasgos sintéticos, de una verticalidad que confiere sobriedad y nitidez al mensaje; es por ello que prevalecerá en varios apartados del manual, contrastando con otras fuentes cuya elección está dada por los contenidos del libro.

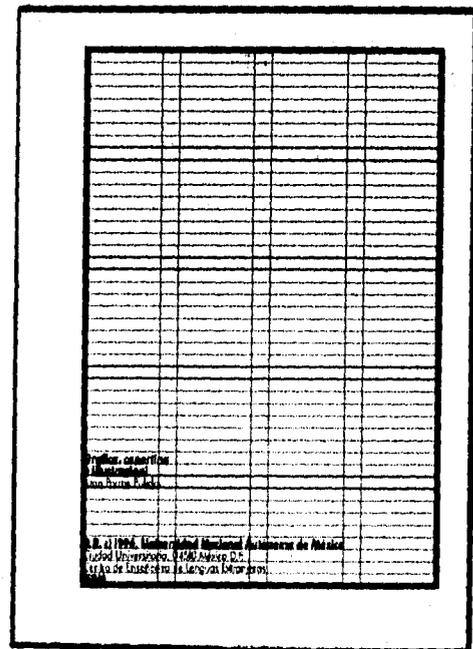


c) Disposición en el plano

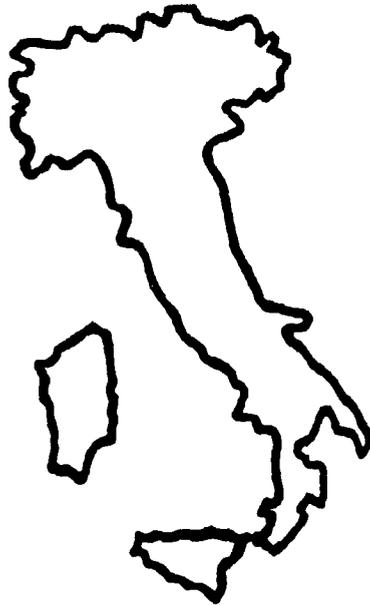


Anverso
retícula base
escala 1/3

Reverso
retícula base
escala 1/3



Corso di Italiano · 6^o Livello



L'Alta Liana Così Come

Tomás Serrano

Cittá del Messico, 1996

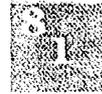


Centro de Enseñanza
de Lenguas Extranjeras
Departamento de Italiano

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

**Grafica, copertina
e ilustrazioni**
Juan Porras Pulido

D.R. c) 1996, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510 México D.F.
Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras
ISBN



III Página de agradecimientos

a) Descripción general:

El tono de la información de esta página es contrario al rebuscamiento, por lo que se ha dispuesto en forma directa, libre de complicaciones o elaboraciones posteriores, en base a las técnicas visuales de la simplicidad y la economía de elementos.

Título: Chlmal bold de 46 pts, en altas y bajas, dispuesto en forma vertical en una línea a partir del margen superior de la caja y centrada en el margen del costado derecho, que por su considerable anchura está destinado a contener los elementos de identificación del manual.

b) Descripción tipográfica:

Información: Arial normal y bold de 15 pts., en altas y bajas, con un interlineado de 15 pts. Esta tipografía es de rasgos sencillos y simples, como corresponde al carácter de la información. El párrafo se ha alineado a la izquierda con sangría, justificado en un máximo de 31.5 picas. Esta disposición evita la excesiva verticalidad de la composición, y con ello su apariencia estática. Las iniciales están dadas en Souvenir normal de 12 pts, para marcar un contraste con el resto del arreglo en base al aspecto redondeado de sus remates y el tamaño de su cuerpo.

La fuente del título es de gran visibilidad, sus rasgos son similares a los de la Galliard pero con una menor angulosidad, por lo que su utilización diversifica el contenido tipográfico del libro y guarda coherencia con los componentes exteriores de este.

Folio: Souvenir normal de 24 pts., en altas. Esta dado en números romanos pues esta página no forma parte del cuerpo de texto.

Para lograr una mejor distribución y ubicación visual de los elementos, se ha colocado una línea de 40 picas de longitud justificada en base a la caja y a 2.5 picas de distancia arriba del folio.



c) Disposición en el plano:

Retícula de 44 líneas
Escala 1/3

A la Mra. Francisca Blazquez , por la revisión y corrección de los párrafos gramaticales.		Agradecimientos
A la Profa. Ana María Saura por sus sabios consejos siempre y en cada hora, por el presente material, y por sus constantes correcciones a lo largo de su propia vida académica.		
A la Profa. Silvana Desiderio por todas las facilidades que me brindó para la obtención de los materiales que forman parte de este manual.		
Y por supuesto, a la Profa. Carolina Aguirre de la Escuela N.º 100 por su crítica lúcida y constructiva por la aplicación de material.		
T. N. C.		

Agradecimientos

A la Mtra. **Franca Bizzoni**, por la revisión y corrección de los ejercicios gramaticales.

A la Profra. **Anna Maria Satta**, por sus sabios consejos siempre y a cada hora, para el presente material, y por sus constantes correcciones a lo largo de nuestra vida académica.

A la Profra. **Adriana Domínguez Mares**, por todas las facilidades que me brindó para la obtención de los materiales que forman parte de este manual.

Y por supuesto, a la Profra. **Consuelo Aguirre de los Reyes**, por su crítica aguda y constructiva y por la aportación de materiales.

T.S.C.

IV Página de índice

a) Descripción general:

Por el carácter funcional del índice, se han considerado para su diseño las técnicas visuales de la regularidad, que consiste en establecer un orden en base a un patrón o modelo dado; dicho elemento en el índice es la información respectiva de cada unidad. Para dar un manejo a los elementos del plano dentro de una diversidad de áreas de color y de forma se ha dado especial atención al recuadro de título en cada unidad, como una introducción al aspecto formal del cuerpo de texto.

El recuadro de título de la unidad representa un contraste de color blanco y negro, interrumpido por una forma circular que contiene la cifra y que, como se explicará en el apartado de la hoja de división de unidades, tiene una connotación formal y de contenido. En éste aspecto se observa la técnica visual de la variación, consistente en mutaciones controladas por un tema dominante.

El elenco de actividades está dado por un contraste tonal y de tamaño del título; finalmente, el conjunto de título y el elenco de actividades obedece a la técnica visual de la continuidad, la cual se define por una serie de conexiones visuales que, para lograr una declaración visual unificada (como requisito de esta página) se disponen en forma ininterrumpida.

b) Descripción tipográfica

Indicador de unidad: Futura bold de 32 puntos en altas y bajas, calado en blanco: la cifra es de la

fuerza Symbol normal, cuyos rasgos son finos y el cuerpo achatado, por lo que representa un contraste adecuado con la fuente Futura y, además, el peso de su cuerpo permite una visibilidad y un énfasis adecuados.

Título de unidad: Chltnal normal de 17 pts. en altas y bajas. Párrafo justificado en 23 picas. Las cifras son de Chltnal bold de 11 pts., justificados en un máximo de dos picas. Los tres elementos mencionados se encuentran alineados en forma centrada dentro de un rectángulo de 45 pts. de ancho por 40 picas de largo. El círculo de la cifra mide 45 pts. de diámetro. Los elementos se han alineado en un máximo de 38 picas.

Nota: El folio y el título de esta página siguen las indicaciones para la página de agr- decimientos.

c) Disposición en el plano: Reticula de 44 líneas, escala 1/3

Unidad 1		Índice
Revis. C. de. (versión original)	1	
El hecho de ser...	1	
El capote de la...	1	
Unos y una...	1	
Verbo...	1	
Revis. C. de. (versión original)	1	
El hecho de ser...	1	
El capote de la...	1	
Unos y una...	1	
Unidad 2		Índice
Revis. C. de. (versión original)	1	
El hecho de ser...	1	
El capote de la...	1	
Unos y una...	1	
Verbo...	1	
Revis. C. de. (versión original)	1	
El hecho de ser...	1	
El capote de la...	1	
Unos y una...	1	
Unidad 3		Índice
Revis. C. de. (versión original)	1	
El hecho de ser...	1	
El capote de la...	1	
Unos y una...	1	
Verbo...	1	
Revis. C. de. (versión original)	1	
El hecho de ser...	1	
El capote de la...	1	
Unos y una...	1	

Unità' 1 Neorealismo e Resistenza

Bella, Ciao <i>Versione Partigiano</i>	3
Il Neorealismo - Scrittori neorealisti	4
Il caporale Müller	5
Ultimo viene il corvo	10
Vecchio Blister	15
Bella, Ciao <i>Versione Mondina</i>	21
Esercizi grammaticali	22
In italiano si dice così	24

Unità' 2 L'arte drammatica

Sesso: piacere o peccato?	32
Test: siete pronti ad acchiappare?	33
Sgarbi, Covito	36
Fatelo con arte	38
Cacciatore cortese	40
Lei e lui	44
Oggi sposi	42
Lei guarda su, lui guarda giù	43
Erick Fromm	44
Esercizi grammaticali	45
In italiano si dice così	49

Unità' 3 I giovani in Italia

L'egoismo degli adulti	55
Traditori e figli	58
Figlioli miei, studenti immaginari	62
Il discorso dei capelli	62
Gioventù ammosciata?	70
La grinta? E' femmina	89
Esercizi grammaticali	91
In italiano si dice così	92



V Hoja de división de unidades

V.1 Anverso

a) Descripción general:

En el anverso de la hoja de división de unidades constan los elementos de identificación de la unidad y el elenco de actividades de esta.

La identificación de unidad está compuesta por la palabra *unidad* y la cifra encerradas en una circunferencia, la cual es una evocación a una lupa que amplifica los elementos de interés. El acento queda fuera del círculo y de esta forma se crea una imagen especialmente expresiva en un sentido "gráfico".

En un sentido formal, la forma circular dispuesta en el plano obedece a las condiciones perceptuales de la tensión, del aguzamiento y del agrupamiento, las cuales ya han sido referidas en un apartado específico de esta tesis. Por otra parte, el conjunto de los elementos del plano se relacionan a la técnica visual plana, que modifica la apariencia natural de la dimensión, y a la condición de dinamismo intrínseco en las formas positivas y negativas del elenco de actividades en contraste con las indicaciones de la unidad.

b) Descripción tipográfica

Elenco de actividades: Futura bold de 60 pts., en bajas para el encabezado y de 17/20 pts en altas y bajas para el párrafo, el cual está alineado a la

izquierda con un espacio entre títulos de actividades de dos líneas, y una justificación máxima de 11 picas sin cortar palabra.

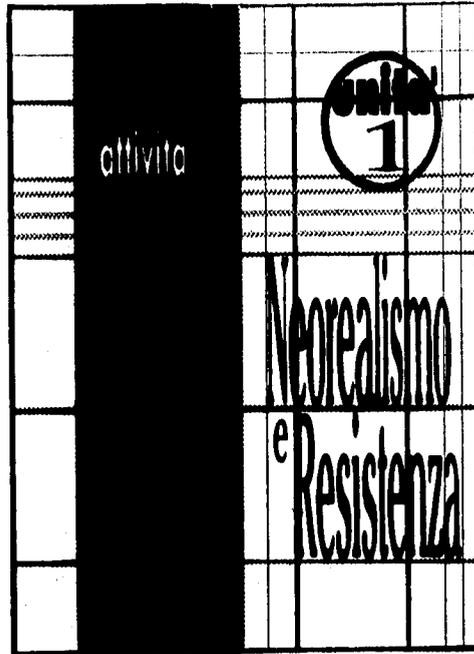
El elenco de actividades se encuentra calado en blanco dentro de un rectángulo negro de 66 X 15 picas, está centrado y comienza a partir de 12 picas de distancia del corte de cabeza.

Indicación de unidad: Futura bold de 65 puntos en bajas para la palabra, y Symbol normal de 57 puntos para la cifra, ubicadas dentro de una circunferencia de 13 picas de diámetro cuya línea es de 8.5 pts. de grosor.

Título de unidad: Chlmal normal. El puntaje varía dependiendo del arreglo tipográfico de cada unidad, el cual se ha de contemplar sin cortar palabras dentro de una envolvente de 34 X 22 picas, que ha sido producida a partir de la retícula base.

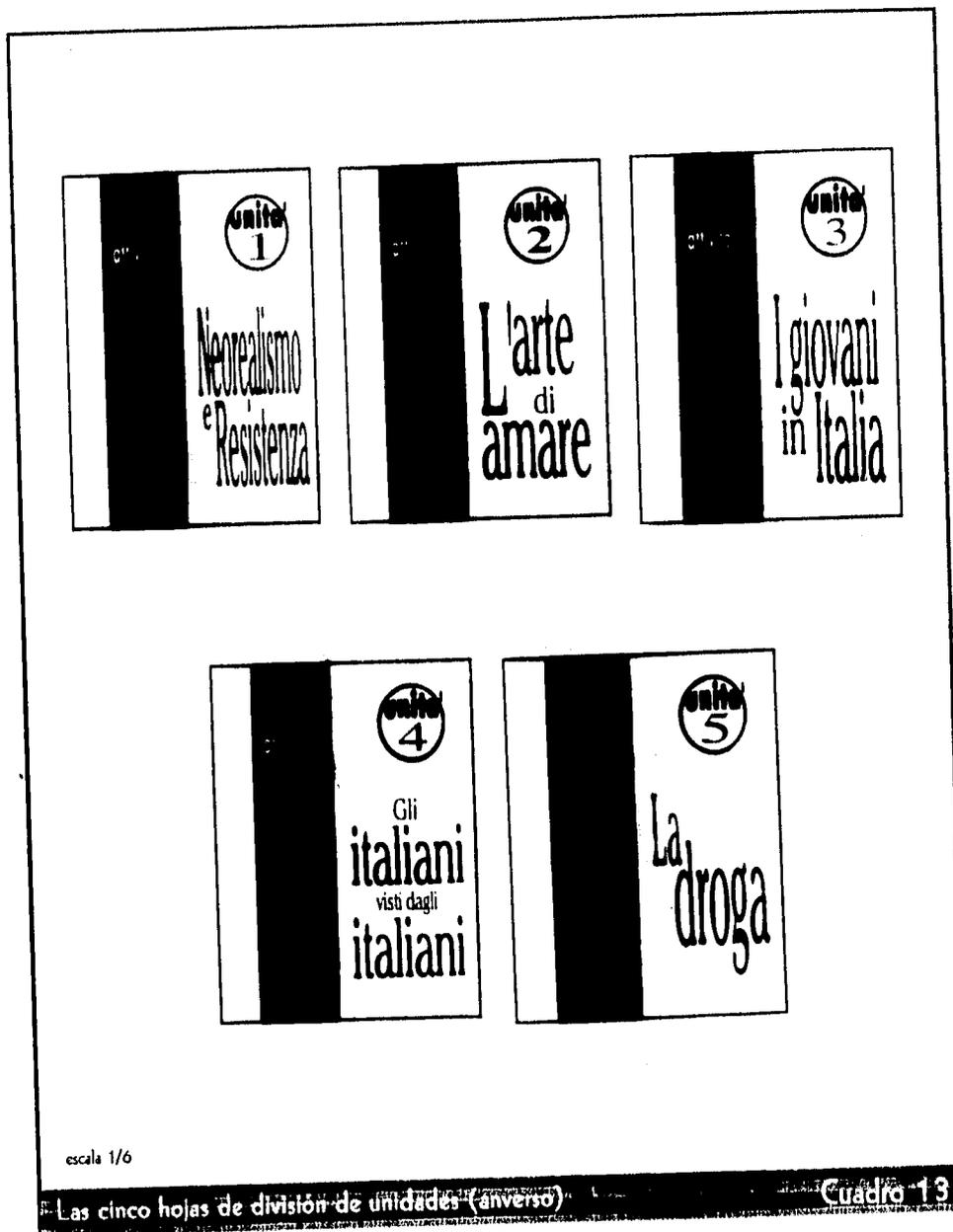


c) Disposición en el plano:
Retícula base, escala 1/3



Como puede observarse en el cuadro 13, los arreglos tipográficos del título de la unidad varían, aunque como regla general para su composición se puede mencionar el aprovechamiento de los artículos y de las preposiciones como los elementos tipográficos reducidos cuya disposición contribuye a dar mayor dinamismo al arreglo. En las unidades 1, 3 y 5 la disposición de líneas se encuentra escalonada, mientras que

en la unidad 2 el arreglo está alineado a la izquierda y se ha aumentado el tamaño de la letra mayúscula y el apóstrofo para resaltar el aspecto más significativo del conjunto de caracteres y también para evocar el sentido especial de la unidad. En la unidad 4 el arreglo es centrado y se enfatiza la repetición de la palabra *italiani*, para marcar la peculiaridad del contenido (los italianos vistos por los italianos).



Página siguiente: una hoja de división de unidades (anverso), escala real.

attività

Bella, Ciao

Versione Partigiano

Il Neorealismo

Scrittori neorealisti

Racconti neorealisti

Bella, Ciao

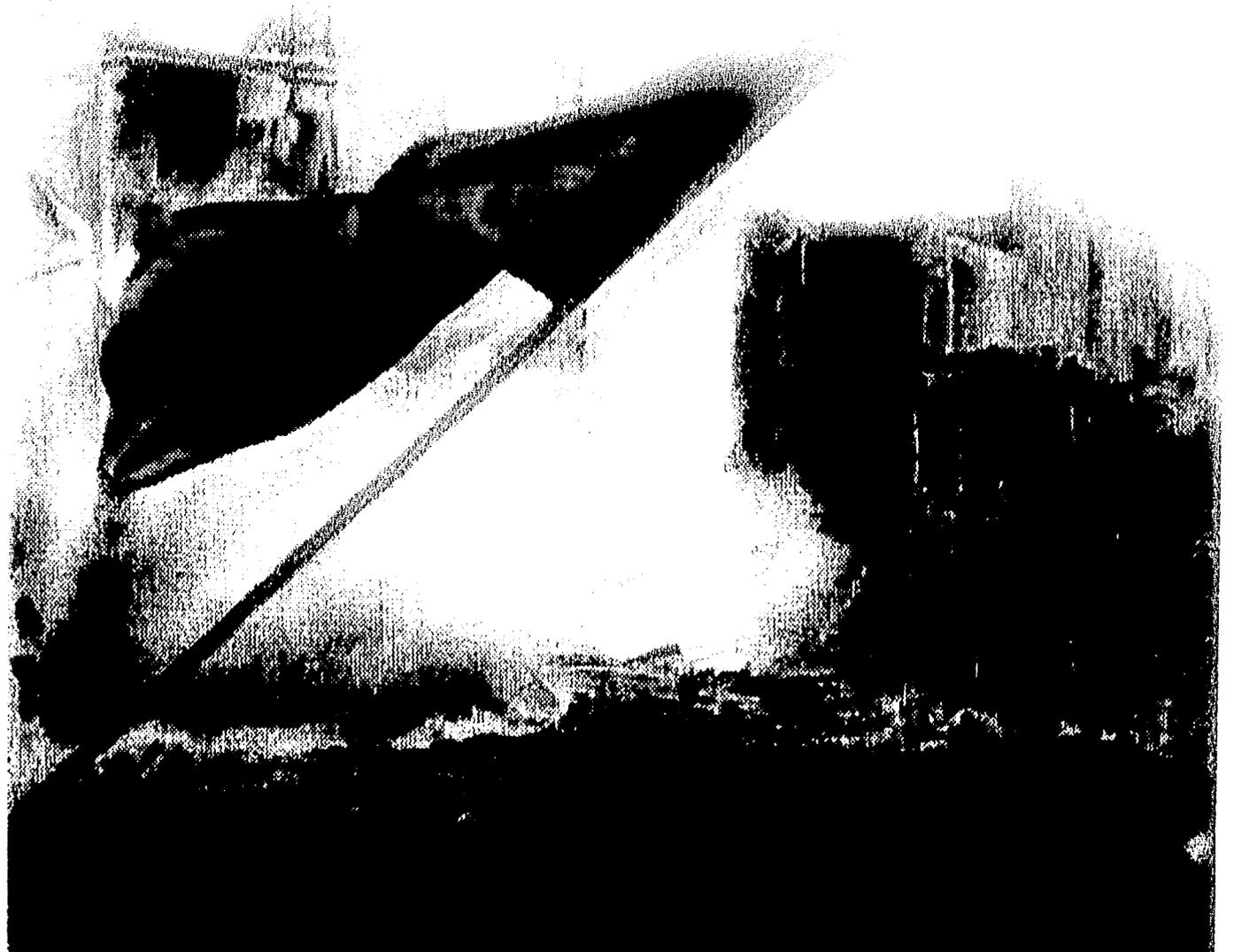
Versione Mondina

Esercizi grammaticali

**In italiano
si dice cos **



Neorealismo e Resistenza



Tra letteratura e realtà
nazionale, e il rinnovamento
guerra, dopo la violenza

V.2 Reverso

Al reverso de cada hoja de unidad se ha considerado una ilustración que introduzca al lector al contenido de la unidad en un sentido "icónico", el cual se enfatiza con la ausencia de blancos de margen.

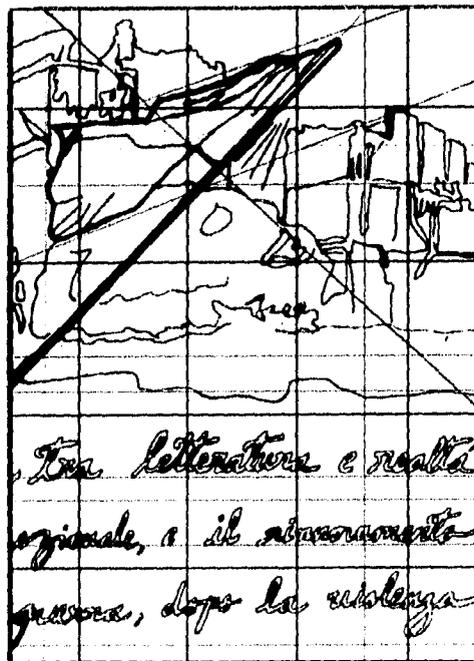
V.2.1 Unidad 1

a) Descripción general:

La imagen presenta la bandera del movimiento de resistencia italiana, en una posición que denota actividad y decisión (factores implícitos en un movimiento armado), contra un fondo de edificaciones destruidas que remiten al estado de guerra. Bajo esta escena hay una serie de líneas caligráficas que hacen alusión, primeramente, a la actividad literaria generada bajo este contexto, y en un sentido más estricto, al carácter mismo del neorealismo literario (el que se lee en italiano: "entre literatura y realidad nacional" y "la renovación, tras la violencia). Para elaborar la imagen se consideraron las corrientes pictóricas opuestas al arte del fascismo, el expresionismo y la abstracción. Como técnicas visuales expresionistas prevalece la exageración, en el área de la caligrafía y en las dimensiones de la bandera; la espontaneidad, que refleja una carga emotiva, impulsiva, que puede observarse en el trazo de la letra; la actividad y la agudeza, en la disposición de la bandera y la complejidad, al presentar una interacción de elementos que por tener significado, activan la técnica visual de la discursividad. En cuanto a la corriente abstracta, se extrajo de ella la técnica visual plana, presente en el elemento caligráfico y su fondo. Las técnicas que empleé en esta ilustración son la aguada y el grafito.

Neorealismo
e
Resistenza

b) Disposición en el plano: retícula base, escala 1/3







V.2.2 Unidad 2

a) Descripción general:

Si bien es cierto que esta unidad incluye críticas y cuestionamientos sobre el ideal del amor, una imagen que pretendiera reflejar estas circunstancias sería irónica o incluso sarcástica, dando al contenido un sentido contrario al que se pretende mostrar, que es un análisis imparcial del tema. Es por ello que se retoma el título de la unidad en un sentido literal, aludiendo solo a un ideal del amor que posteriormente tendrá diversas interpretaciones.

Para referir el ideal mencionado se ha elegido una imagen que presenta una relación de pareja. Dicha imagen, directa y elocuente, obedece a las técnicas visuales de la predictibilidad, que sugiere un convencionalismo; la pasividad, ausencia de movimiento, el reposo de un modelo "romántico"; la sutileza, ligada a la presentación del contenido con delicadeza y refinamiento; y a la economía y a la unidad, que se relacionan al equilibrio adecuado de los elementos diversos de una totalidad que es perceptible visualmente.

La ubicación de la imagen es aproximada al margen superior de la página, para subrayar un carácter ideal, y los rasgos de la tipografía (Shelley Allegro) guarda convencionalmente una relación con el tema presentado, por lo que se puede mencionar en su manejo la técnica visual de la coherencia.

La técnica de representación de la escena que utilicé es la aguada, mientras que la tipografía se ha realizado en la aplicación *Corel Draw!*

L'arte
di
amare

b) Disposición en el plano: retícula base, escala 1/3





I giovani in Italia

encontradas, con lo cual se crea una mayor espacialidad y el mensaje adquiere una connotación distinta. En la página del costado izquierdo se observa una sola palabra, *oggi* (hoy), remitiendo a un significado de actualidad que se ve completado en la página derecha por las palabras *gioventù* y *generazione* (juventud y generación), concretando así una idea central de la unidad, presentar a la juventud italiana de hoy. La imagen presenta también un grupo de jóvenes cuyas actitudes reflejan aspectos del contenido de la unidad: una de las jóvenes se encuentra separada del grupo y observa a distancia, con lo que alude al papel crítico y protagónico que la mujer joven italiana ha adquirido en su medio; asimismo, las jóvenes que forman parte del grupo muestran la solidaridad característica de su sector. A la imagen de bienestar del grupo se le agrega la de un joven cuya actitud es distinta a la de aquel, evitando de esta forma lo que, como se ha mencionado, podría entenderse como una imagen "oficial", de armonía.

Las técnicas visuales empleadas en esta imagen son la espontaneidad, en el manejo de la caligrafía; la economía, en la ordenación juiciosa de los elementos en base a la condición perceptual de la preferencia por el ángulo inferior izquierdo; la actividad, en algunas actitudes sugeridas de los personajes, y el acento, en la página izquierda.

La visualización de las dos páginas evoca la técnica de la coherencia y la disposición de los planos involucra tanto a la simplicidad como a la complejidad.

Realicé la caligrafía con tinta y los personajes bajo la técnica del grafito.

V.2.3 Unidad 3

a) Descripción general:

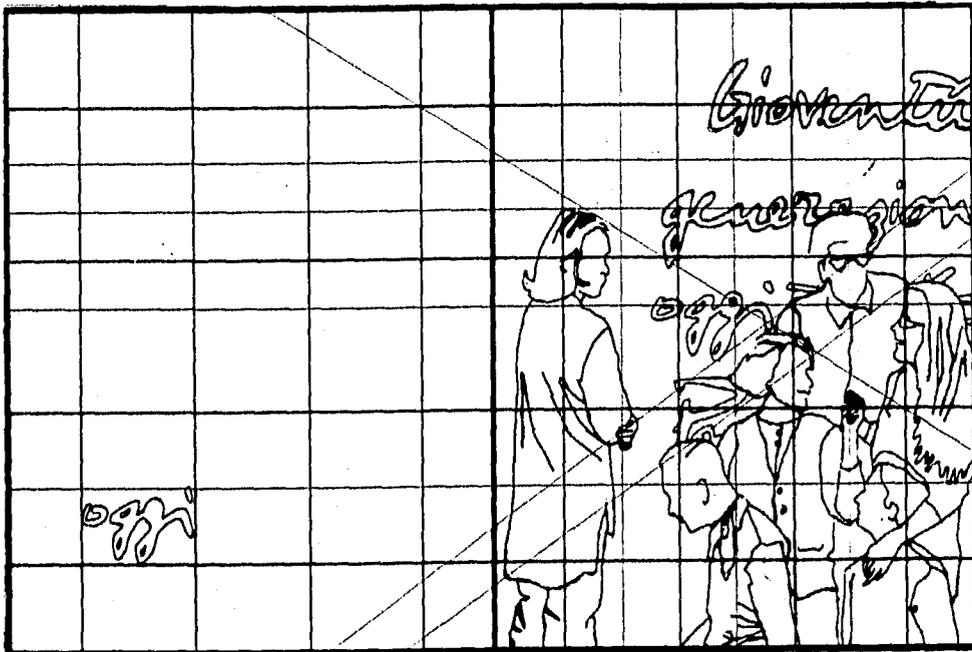
En una unidad que habla sobre los jóvenes, lo más indicado es una imagen que manifieste un carácter poco convencional. Es por ello que la composición se ha dispuesto en dos páginas



e m a m a m a m a m a m a



b) Disposición en el plano: retícula base, escala 1/3



Páginas siguientes: *ilustración, escala real.*

oggi

Gioventù

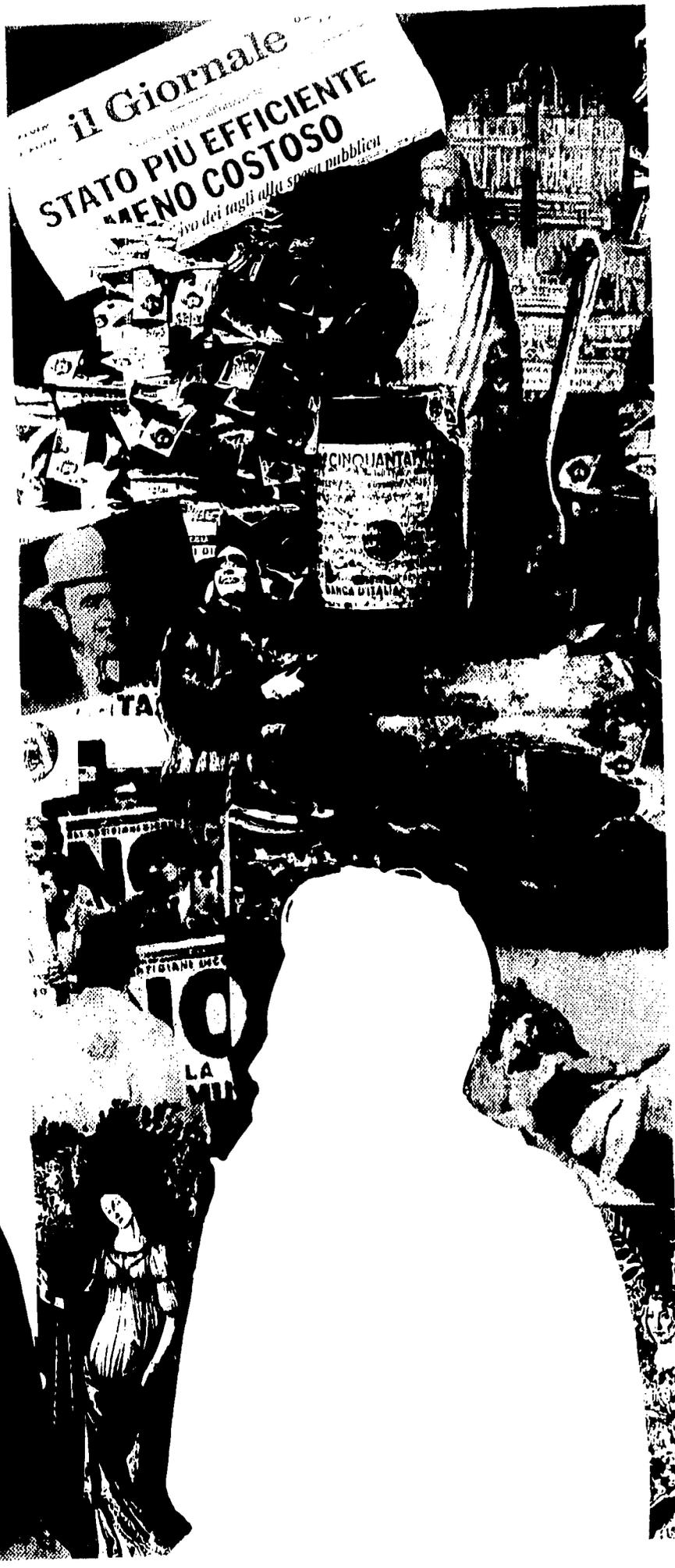
generazione

oggi

La



UNSERVIRE - SE - STESSI





V.2.4 Unidad 4

a) Descripción general:

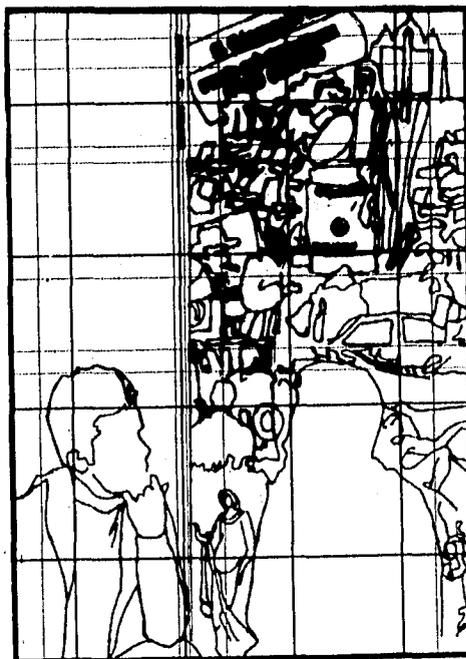
El plano se ha dividido en sentido vertical en forma asimétrica. En el plano más grande se presenta un collage en el que interactúan aspectos relativos a la situación italiana actual: el Estado, la imagen de opulencia económica, la iglesia y la fé religiosa, la mafia, el terrorismo y la tradición artística. En la otra área del plano, una persona observa el conjunto de elementos mencionados; se sugiere que el personaje forma parte de él dada la silueta calada que le es simétrica en el collage, y la línea tipográfica vertical (paralela al collage) en la que se lee *osservare se stessi* (observarse a sí mismos).

Las técnicas visuales se han manejado en dípolos, como lo manifiesta la división del plano: a la simplicidad, la economía, la reticencia, la pasividad y la singularidad en el área del personaje; se oponen la complejidad, la profusión, la exageración, la actividad y la yuxtaposición presentes en el collage. De esta forma, se ha tratado de representar el concepto de reflexión en un sentido físico y formal (pues toda reflexión, como la de la luz, requieren de una oposición manifiesta aquí por los contrarios de los dípolos), así como en un sentido intelectual (presente en la apariencia atenta del personaje y las características del entorno desde el cual observa la realidad presentada).

La técnica que empleé en esta imagen ha sido además del collage, la del grafito, con la que dí el tratamiento realista al personaje.

Gli
italiani
visti dagli
italiani

b) Disposición en el plano: retícula base, escala 1/3





V.2.5 Unidad 5

a) Descripción general:

Al igual que en la unidad 2, la imagen correspondiente a esta unidad se remite a presentar el tema que será tratado, sin expresar con ello algún tipo de juicio. La ilustración es un aspecto significativo de una escena de jóvenes drogándose. Tan solo se ha amplificado un brazo sosteniendo un cigarro (técnica visual de la exageración) en una disposición tal que su reconocimiento por parte del espectador es ineludible. En base a la técnica de yuxtaposición y para dar una connotación adecuada al mensaje se ha añadido la leyenda *una realtà italiana* (una realidad italiana), que incorpora las técnicas visuales de la variación (en el color); la continuidad (en la repetición de la frase) y la exageración y la audacia (pues la línea tipográfica sale de los márgenes). Los rasgos simples de la tipografía (Arial, altas y bajas) subrayan el carácter directo y no tendencioso del mensaje.

La técnica de representación que utilicé para esta imagen es el grafito, tratado de manera que las formas sean blandas (técnica de difusividad) y con ella se cree un ambiente que no evoque el dramatismo, sino la calidez, la reflexión y con ello la objetividad.

La
droga

b) Disposición en el plano: retícula base, escala 1/3





VI Página de texto literario.

a) Descripción general:

La página de texto literario es la primera que forma parte del cuerpo de texto, por lo tanto su descripción es en buena medida la referencia de los criterios sintácticos (técnicas visuales) que privarán en las páginas posteriores.

El título y el nombre del autor obedecen a las técnicas visuales de la simplicidad y de la economía, sin que ello merme su visibilidad ni su jerarquía en el plano. Se trata de crear una impresión estética global sustentada en la sencillez y el descanso visual logrado por márgenes suficientes, cuyas dimensiones no perjudiquen el máximo rendimiento del espacio para la composición tipográfica. A este respecto, la legibilidad se ha cuidado con la elección de un tamaño de carácter e interlineado que permitan una lectura sin esfuerzo y con ello un mayor aprovechamiento de la información didáctica.

Las formas dinámicas, positivas y negativas que a la vez representan un acento son la capitular y el folio; la indicación de unidad se ubica en el margen de corte, reducido proporcionalmente, con el fin de guardar una uniformidad gráfica entre las páginas.

b) Descripción tipográfica:

Título: Dauphin de 60 pts., en compuesto en dos líneas (8 líneas de la retícula) en un máximo de 40 picas de justificación, alineado a la izquierda sin cortar palabras. Esta fuente se seleccionó por sus rasgos finos y agudos tendientes a la forma cursiva, relacionada al carácter artístico de un texto literario. Texto en altas y bajas.

Nombre del autor: Courier normal de 12 pts. en altas y bajas. Sus líneas delgadas y uniformes son un elemento de contraste entre el título y la composición en columna. Entre el título y el nombre del autor se ubica una pleca gris (60 pts.) de 8 puntos de grosor y una longitud de 25 picas, siendo un elemento tonal de importancia para la diversidad visual de la página.



Capitular: Geometric normal de 30 pts. calado en blanco y esquinado en el ángulo inferior derecho dentro de un rectángulo negro de 45 X 51 picas. Los rasgos de ésta fuente son propios del diseño tipográfico contemporáneo al fascismo.

Columna de texto: Times New Roman 12/15 en altas y bajas. Párrafo justificado en 40 picas. Esta fuente muestra un contraste entre rasgos finos y gruesos y su peso es de distribución simétrica. Su aplicación es buena para textos cuya extensión no requiera de caracteres pequeños. Con el puntaje de 12 puntos la línea tiene un promedio de palabras de 12 unidades, apropiado para una buena lectura.

En el borrador del manual de trabajo de 6º nivel la composición de los textos literarios emplea hasta 2040 caracteres por página, mientras que la propuesta para su diseño admite en promedio 3080 caracteres, por lo que se ahorra un 35% aproximado de espacio sin que ello vaya en detrimento de la legibilidad.

Elementos de identificación (para todas las páginas de texto):

Indicación de unidad: la señalada en la hoja de división de unidades -reducida en un 30%, ubicada a 16 picas del corte de cabeza (dicha cifra ha resultado de la subdivisión áurea) y a 1.5 picas de la caja, a la cual es más cercana tomando en cuenta que, si estuviera centrada la indicación en el blanco del papel, la reproducción por impresión láser o fotocopia podría cortarla.

Folio: Galliard normal de 12 pts, calado en blanco y centrado en un rectángulo negro de 2 X 4 picas, ubicado a 12 picas del corte de pie y justificado a lo ancho de la misma forma que la indicación de unidad.

Il Caporale Müller

Carlo CASSOLA



Alla testata della lunga valle c'era un podere di cui non ricordo il nome. Subito sopra la casa cominciava la macchia, bassa, fitta, sormontata dalla linea ad alta tensione. Il contadino era un uomo sveglio, benché visse in un posto così sperduto. Il suo unico figlio era con noi tra i partigiani.

Quel giorno era solo perché la moglie era andata a Castelnuovo, a visitare la sorella ricoverata in ospedale. Tornando dal campo, egli si tagliò una fetta di pane e la mangiò con le cipolline e il sale. Quindi rimase un bel pezzo seduto sulla panca, tra un ronzio invisibile di mosche.

Sperava ancora che la moglie tornasse in serata. Ma era poco probabile. Di lì a Castelnuovo c'erano tre ore di strada, e poi tutto dipendeva dalle condizioni della cognata.

Il cane lo aveva seguito in cucina, poi era tornato fuori. Lo sentì abbaiare. "Che sia lei?" pensò. Ma gli abbaiamenti avevano un'intonazione tutt'altro che festosa.

Uscì a vedere. Il cane era sul ciglio del muro, si sporgeva abbaiando furiosamente contro qualcuno o qualcosa nell'orticello sottostante. L'uomo guardò giù, ma sulle prime non vide nessuno.

A un tratto *lo vide*, proprio in mezzo al viottolo, tra le canne dei pomodori.



VII Página de texto periodístico

a) Descripción general:

Privan los mismos criterios de la página de texto literario, pero las fuentes cambian dado el carácter especial del texto y de su disposición en columnas.

b) Descripción tipográfica:

Título: Amerigo bold de 36 puntos en altas y bajas, compuesto en dos líneas y centrado en una justificación máxima de 40 picas.

Los rasgos de esta tipografía presentan un contraste entre lo agudo y lo redondo, por lo que presenta un contraste adecuado con la uniformidad de la composición en columnas.

Texto de introducción al contenido: Chltml itálica de 10/12 pts. en altas y bajas alineado a la izquierda y precedido por un rectángulo gris (60 pts) de dos líneas de grosor y cuya longitud está determinada por la justificación que resulte del texto, variable según el artículo.

Crédito del artículo: Arial normal y bold, altas y bajas, de 9 pts.

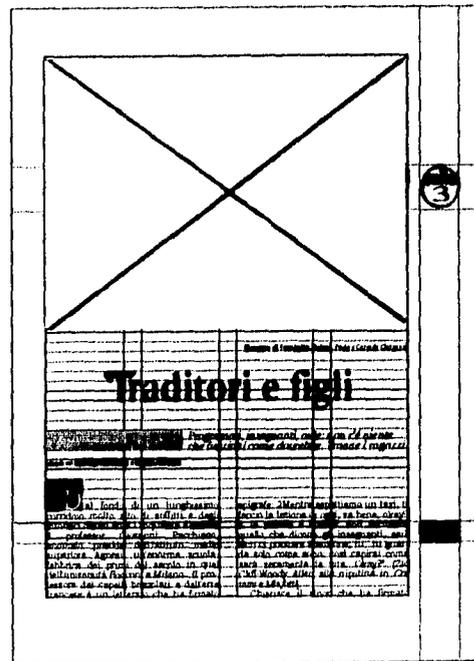
Capitular: Courier normal de 24 pts, calado y esquinado en el ángulo inferior derecho de un rectángulo negro de 3 X 4.25 picas.

Columna de texto: Bookman Old Style de 9/12 pts. justificada en 19 picas. Esta fuente tiene un contraste de rasgos medio, su línea es uniforme y es adecuada para textos extensos como la de este tipo de artículos. El promedio de palabras por línea es 7, y el promedio de caracteres por

página es 4400, aproximado al número de caracteres que consta en el borrador del manual de trabajo para este tipo de texto (4470). De esta forma no se incrementa el gasto de papel excesivamente y se logra una composición legible, adecuada a los fines del libro.

Pie de ilustración: Book Antiqua itálica de 9 pts. en altas y bajas.

**c) Disposición en el plano:
retícula de 55 líneas
escala 1/3**





Gruppo di famiglia. Sabina, Paolo e Corrado Guzzanti.

Traditori e figli

Da Clinton a Guzzanti, così gli ex contestatori si sono trasformati in genitori contestati.

di VALERIA GANDUS

Piangeva, la tredicenne Chelsea, il giorno dell'elezione di suo padre. Addio Little Rock, addio amici di quartiere, addio scuola pubblica. Come l'eroina di un romanzo ottocentesco, la figlia di Bill e Hillary Clinton già si vedeva condannata dalla ragion di Stato ad abbandonare amici e compagni per trasferirsi in un'altra città, abitare in un'altra casa, frequentare un'altra scuola.

E che scuola! Non una qualsiasi, ma la Sydwell Friends: il liceo privato più esclusivo, costoso e tradizionalista di Washington. Un istituto religioso (quacchero, per la precisione) da 10 mila 700 dollari l'anno, circa 15 milioni di lire.

Niente male per Bill il Kennediano e Hillary la femminista. Una grande delusione non solo per la povera Chelsea,



VIII Página de preguntas respecto al texto

a) Descripción general:

En este caso se pretende mantener la uniformidad gráfica en relación a la página de texto periodístico, por lo que la forma del título, aunque varía en dimensiones y composición, encierra la misma tipografía.

El elenco de preguntas se ha dispuesto a partir del número de estas en relación al número de líneas disponibles en la retícula; no se han incluido líneas para respuesta, pues los cuestionamientos son específicos para la discusión en clase. Tomando como referencia la caja, se han colocado dos líneas en escuadra para evitar una excesiva espacialidad y lograr una mejor ubicación visual de los elementos.

b) Descripción tipográfica:

Título: Amerigo bold de 24 puntos en altas y bajas, alineado a la izquierda en un máximo de justificación de 40 picas. La pleca tiene un grosor de 6 puntos y una longitud de 40 picas, siendo su tramado de 60 puntos.

Instrucción: Futura bold itálica de 11 puntos antecedida por un cuadrado negro de 1.1 picas por espacio de un caracter, en altas y bajas.

Preguntas: Arial itálica y bold de 10 puntos, en altas y bajas alineadas a la izquierda sin cortar palabras en un máximo de 40 picas de justificación.

c) Disposición en el plano: retícula de 55 líneas escala 1/3

Figlioli miei, studenti immaginari			
Il momento della risposta dovrebbe essere solo il titolo			
1. Chi è l'Autore?			
2. Qual è il titolo?			
3. Dove succede l'azione?			
4. Perché, secondo l'autore, sono chiamati "figlioli"?			
5. Quali "figlioli" si riferisce al primo e al secondo capitolo?			
6. Quali "figlioli" si riferisce al terzo capitolo?			
7. Perché, secondo l'Autore, sono chiamati "figlioli"?			
8. Quali sono le "figlioli" secondo l'Autore, si riferisce al capitolo in cui si parla di "figlioli"?			

Figlioli miei, studenti immaginari

■ **Rispondi alle seguenti domande dopo aver letto il testo**

1.- *Chi é Giovanni Pacchiano?*

2.- *Cos'è Di scuola si muore?*

3.- *Cosa succederá, secondo Giovanni Pacchiano, se lo Stato non si occupa della scuola?*

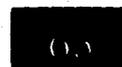
4.- *Perché, secondo l'autore, sono delusi gli studenti?*

5.- *Qual é l'opinione di Pacchiano sul presidente Scalfaro e la sua opinione sull'educazione?*

6.- *Qual é l'opinione di La voglia di studiare?*

7.- *Perché, secondo G. Pacchiano, non é vero quanto dice M. P. Palmerini?*

8.- *Quali sono le conseguenze, secondo G. Pacchiano, di iniziare gli studenti in un certo tipo di letteratura?*





IX Página de ejercicios gramaticales

a) Descripción general:

En este caso el encabezado se ha realizado con trazo caligráfico, cuya línea denota que ha sido realizado con un instrumento de escritura, para remarcar el carácter de este apartado en el que el alumno participa en forma escrita. La imagen de un lápiz subraya esta intención.

b) Descripción tipográfica:

Título: Trazo caligráfico justificado en una envolvente de 3 X 40 picas.

Instrucción: Futura bold itálica de 11 puntos en altas y bajas antecedita por un círculo negro de 15 pts. de diámetro a un espacio de caracter.

Ejercicios: Galliard itálica de 12/15 pts. en altas y bajas, justificados en un máximo de 40 picas y alineados a la izquierda; las líneas de espuesta tienen una longitud variable dependiendo de cada pregunta.

c) Disposición en el plano: retícula de 44 líneas escala 1/3

<i>Libro Gramaticale</i>	
1. Completare la frase seguente con l'infinitivo personal di un verbo coniugato.	
1. - <i>Aspetta mi la lettera che ho (POSTARMI)</i>	il libro, una nota
2. - <i>Trasce chi ti (SCRIVERMI)</i>	la mia
3. - <i>Se tu firmi questa e quella firma (COMPRARE)</i>	la vendita di una rivista.
4. - <i>Dovrei prendere il treno quando (PARTIRMI)</i>	il
5. - <i>Non cerca la rivista, guarda che la (DESCRIVERMI)</i>	qui
6. - <i>Il libro non viene in un solo (CHIEDERMI)</i>	
7. - <i>Sono le quattro, cinque, quattre che il film non (COMINCIARMI)</i>	
8. - <i>Mi piacerebbe sapere che il mio amico (ESSERMI)</i>	una finanziaria.
9. - <i>Non appena (TORNARMI)</i>	dell'Italia.
10. - <i>È una (ANDARMI)</i>	una lingua straniera.
11. - <i>La mia zia non può diventare povera. Ah, no, come la (PASSARMI)</i>	
12. - <i>È importante che si mettano nelle mani, perché, una non hanno potuto che (ESSERMI)</i>	con lui.
13. - <i>Se ripeto di nuovo il presente (SCRIVERMI)</i>	il momento.



X Página de apartado especial
"In italiano si dice così"

a) Descripción general:

La tipografía del título tiene una connotación especial, aludiendo al caracter de los refranes (la tradición) y al sentido especial de la palabra "cosí".

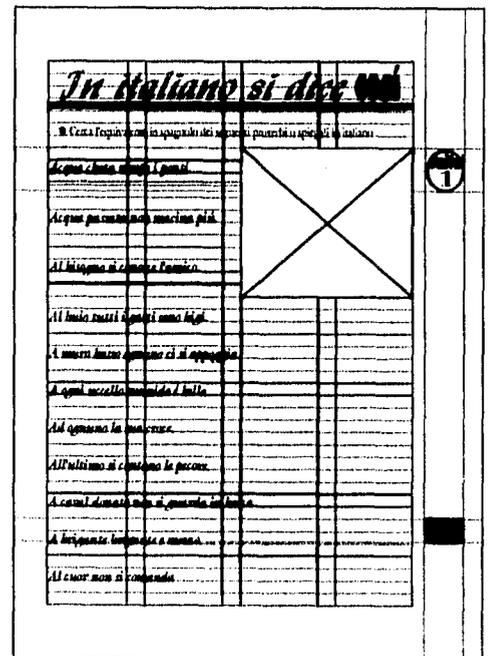
b) Descripción tipográfica:

Título: Lydian bold de 36 pts. en altas y bajas en una pantalla de 60 puntos. Su forma tonal y los rasgos evocan convencionalmente la delicadeza y la calidez, contrastando con la palabra *cosí*, en futura bold de 36 pts. en bajas que refleja agudeza y decisión. El título está centrado de acuerdo al ancho de la caja.

Instrucción: Galliard normal de 12 pts. en altas y bajas antecedida por espacio de un caracter por un círculo de 10 X 10 puntos (negro) ubicado a una pica de distancia del margen izquierdo de la caja.

Refranes: Galliard bold itálica de 12 pts. con un interlineado entre ellos de 3 y 4 líneas.

c) Disposición en el plano:
retícula de 44 líneas
escala 1/3



Esercizi Grammaticali



● Completa le frasi seguenti con i verbi fra parentesi al modo e tempi adeguati

- 1.- Arturo mi ha detto che lui (PORTARE) _____ il vino, ma non l'ha fatto.
- 2.- Temevo che ti (SUCCEDERE) _____ qualcosa, ieri non ti ho visto.
- 3.- Se tu fossi venuto a quella festa (CONOSCERE) _____ le amiche di mia sorella.
- 4.- Potrai andare al cinema quando (FINIRE) _____ il lavoro.
- 5.- Non trovo la rivista; giuro che la (LASCIARE) _____ qui.
- 6.- Ti darei una mano se tu me lo (CHIEDERE) _____.
- 7.- Sono le quattro e trenta, speriamo che il film non (COMINCIARE) _____.
- 8.- Mi piacerebbe molto che il mio secondo figlio (ESSERE) _____ una femminuccia.
- 9.- Non appena Sonia (TORNARE) _____ dall'Italia ci racconterà come le è andata.
- 10.- Dopo (IMPARARE) _____ una lingua straniera, una seconda è sempre più facile.
- 11.- Le mie vacanze sono diventate pesanti. Ma tu, come le (PASSARE) _____?
- 12.- Francamente mi aspettavo una buona notizia, ma non immaginavo che (ESSERE) _____ così bella.
- 13.- Se sapessi di vincere il premio (ISCRIVERSI) _____ al concorso.

Unità
1



In italiano si dice COSÌ

● Cerca l'equivalente in spagnolo dei seguenti proverbi o spiegali in italiano

Acqua cheta rompe i ponti.

Acqua passata non macina più.

Al bisogno si conosce l'amico.

Al buio tutti i gatti sono bigi.

A muro basso ognuno ci si appoggia.

A ogni uccello suo nido è bello.

Ad ognuno la sua croce.

All'ultimo si contano le pecore.

A caval donato non si guarda in bocca.

A brigante brigante e mezzo.

Al cuor non si comanda



XI Componentes especiales del manual

XI.1 Canción

Los componentes especiales del manual son aquellos que aparecen esporádicamente en el cuerpo de texto y que tienen características especiales a tomar en cuenta, como es el caso de las canciones.

a) Descripción general:

Para el diseño de la página una canción se debe mencionar la disposición de ilustraciones cuyo contorno no es un cuadrilátero, y el desarrollo libre del componente tipográfico. El siguiente ejemplo incorpora la idea expuesta.

b) Descripción tipográfica:

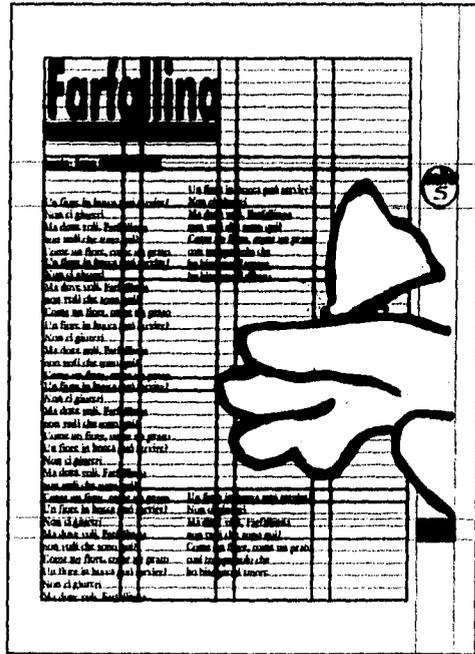
Título: Futura bold en altas y bajas de 12 pts. Alineado a la izquierda.

Nombre del cantante: Futura bold en altas y bajas de 12 pts. Entre el título y el nombre del cantante hay una pleca de 18 pts. de grosor y 19 picas de longitud.

Columna de texto: Galliard bold de 12 pts. en altas y bajas alineado a la izquierda en un máximo de 14 picas de justificación.

El contenido tipográfico referido se ha manejado de forma que se cree una imagen específica a la canción, que corresponda a su carácter.

c) Disposición en el plano:
retícula de 44 líneas
escala 1/3

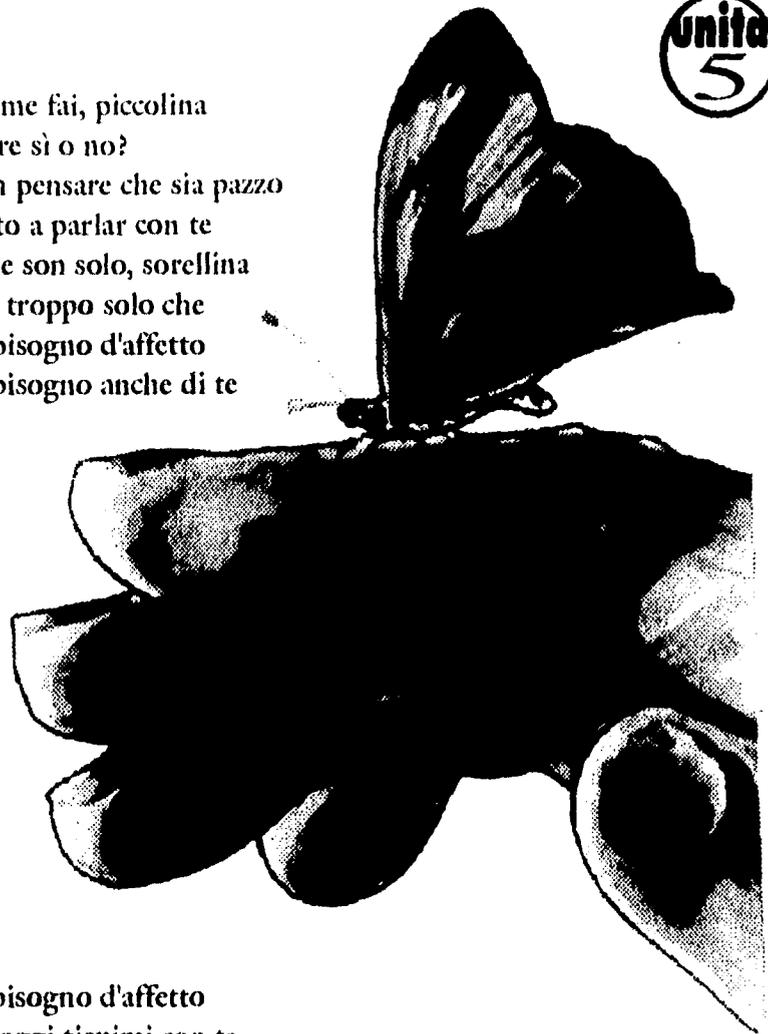


Farfallina

canta: Luca CARBONI

Un fiore in bocca può servire?
Non ci giurerei
Ma dove voli, farfallina
non vedi che sono qui?
come un fiore, come un prato
fossi in te mi appoggierei
per raccontare, per esempio,
come vivi tu.
Potresti dirmi, sorellina
in cosa credi tu?
cosa speri, cosa sogni,
da grande che farai?
Se ti blocchi contro il vento
tu spingi più che puoi.
Che paura se di notte
ti senti da sola
così da sola
da non poterne più,
se hai bisogno d'affetto
se ne hai bisogno come me
se hai bisogno d'affetto
o di qualcosa che non c'è
Per te tra gioia e dolore
che differenza c'è?
Vuoi dei figli? Sì, dei figli
o non ci pensi mai.
Il sesso è un problema
oppure no?
Sembri libera e felice
o a volte piangi tu?
Si dice in giro, farfallina
che tu l'anima non l'hai

e come fai, piccolina
a dire sì o no?
Non pensare che sia pazzo
se sto a parlar con te
è che son solo, sorellina
così troppo solo che
ho bisogno d'affetto
ho bisogno anche di te



ho bisogno d'affetto
per oggi tienimi con te
ho bisogno d'amore
e di qualcosa che non c'è
ho bisogno d'affetto
ho bisogno d'affetto
ho bisogno d'amore.

unita'
5

147

**XI.2 Página de artículo especial:
"Minime e massime"**

a) Descripción general:

En esta página se presentan dos encabezados, uno para identificación del apartado y otro para su tema específico. De nueva cuenta existe una interacción entre diversos elementos tonales, pero con un tratamiento especial.

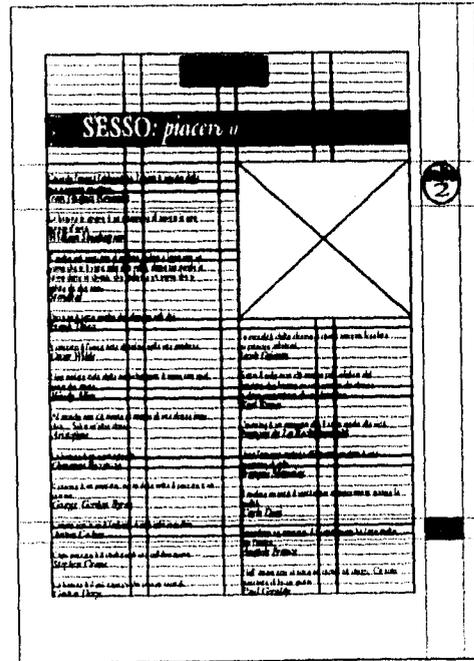
b) Descripción tipográfica:

Indicación de apartado: Galliard normal de 8 y 17 puntos (la variación de tamaño recalca la peculiaridad del título: "mínimas y máximas") en altas, sobre una conjunción trazada en una pantalla de 60% también en Galliard normal. Todo está centrado y calado sobre un rectángulo negro ubicado al centro superior de la caja, siendo sus medidas de 3 X 11 picas.

Tema de apartado: Galliard bold y bold itálica en altas y bajas respectivamente, cuyo puntaje es de 24 puntos, calado en blanco y en negro sobre un rectángulo gris (60 pts.) de 3 X 40 picas. La línea tipográfica se ubica a partir de 4.25 picas del margen izquierdo de la caja y por tanto su justificación máxima es de 35.75 picas.

Elenco de frases: Geometric bold de 10 puntos en altas y bajas, alineado a la izquierda y justificado en un máximo de 19 picas. Los nombres del autor están dados en Galliard itálica también de 10 puntos en altas y bajas.

c) Disposición en el plano:
retícula de 55 líneas
escala 1/3



peccato?

Unità
2

Quando l'onestà l'abbandona, l'amore è privato della sua maggiore attrattiva.

Jean-Jacques Rousseau

La lussuria in azione è un dispendio di spirito in uno spreco d'onta.

William Shakespeare

È molto più contrario al pudore andare a letto con un uomo che si è visto solo due volte, dopo tre parole in latino dette in chiesa, che cedere a un uomo che si adora da due anni.

Stendhal

Perveno è tutto quello che dispiace agli altri.

Frank Thiess

Il peccato è l'unica nota di colore nella vita moderna.

Oscar Wilde

Non parlate male della masturbazione: è sesso con qualcuno che amate.

Woody Allen

Al mondo non c'è niente di peggio di una donna impudica... Salvo un'altra donna.

Aristofane

La lussuria è un vizio naturale.

Giovanni Boccaccio

Il piacere è un peccato, ma qualche volta il peccato è un piacere.

George Gordon Byron

L'onore non si può togliere, si può solo prendere.

Anton Chekov

Ogni peccato è il risultato di una collaborazione.

Stephen Crane

La lussuria è il più capitale dei peccati capitali.

Gaston Derys



La moralità delle donne è quasi sempre fondata su principi arbitrari.

Jacob Grimm

Sotto il sole non c'è essere più infelice del feticista che brama su una scarpa da donna e deve contentarsi di una femmina.

Karl Kraus

L'ipocrisia è un omaggio che il vizio rende alla virtù.

François de La Rochefoucauld

Unire l'estrema audacia all'estremo pudore è una questione di stile.

François Mauriac

Il pudore inventò il vestito per maggiormente godere la nudità.

Carlo Dossi

Facendone un peccato, il Cristianesimo ha fatto molto per l'amore.

Anatole France

Nell'amore non ci sono né crimini né delitti. C'è solo mancanza di buon gusto.

Paul Gerdly



XI.3 Página de test

a) Descripción general:

La peculiaridad de esta página es la división de la caja en dos recuadros: en el primero se elencan las preguntas del test y en el segundo las respuestas, colocadas de cabeza para evitar su lectura previa a las preguntas.

b) Descripción tipográfica:

Indicación de apartado: Geometric hold de 10 puntos en altas y bajas calado en blanco y esquinado a la derecha en un rectángulo negro de 1 X 6 picas.

Título: Geometric bold de 24 pts. en altas y bajas centrada en el ancho de la caja, subrayado por una línea gris (60 pts.) de 12 puntos de grosor y 30 picas de longitud.

Recuadro de preguntas (de 19 X 40 picas):

Recuadro de división: Galliard bold en altas de 12 pts. calado en blanco sobre un rectángulo negro de 2 X 3 picas, centrado en relación al medianil horizontal.

Párrafo de preguntas: Galliard normal y bold condensado de 9/12 pts. en altas y bajas, alineado a la izquierda con una justificación máxima de 16 picas.

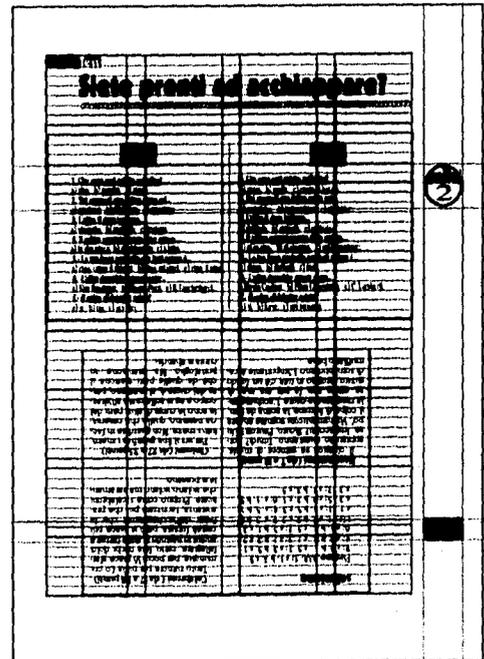
Recuadro de respuestas (de 31.5 X 25 picas):

Título: Geometric bold de 12 pts. en altas y bajas.

Elenco de puntaje: Geometric normal y bold de 9/12 pts. en altas y bajas, justificado a la derecha en 11.5 picas.

Párrafo de respuestas: Bookman Old Style normal y bold de 9/12 pts. en altas y bajas con sangría de tres caracteres y justificado en 19 picas.

c) Disposición en el plano:
retícula de 55 líneas
escala 1/3



Test

Siete pronti ad acchiappare?

LUI

1. Che cosa noti subito nell'altra?
a) viso. b) gambe. c) seno.
2. Nei rapporti con l'altro sesso sei...
a) spiritoso. b) affettuoso. c) smanioso
3. L'altra ti deve ispirare...
a) simpatia. b) sozzeria. c) teologia.
4. Il primo appuntamento deve essere....
a) in discoteca. b) al ristorante. c) a letto.
- 5.- La tua frase preferita per farti notare é...
a) ciao, come ti chiami. b) ciao, mi piaci. c) ciao, ti amo.
- 6.- L'altra dovrebbe essere come...
a) Kim Basinger. b) Moana Pozzi. c) R. Lambertucci.
- 7.- Il colpo di fulmine esiste?
a) sì. b) no. c) nei film.

LEI

1. Che cosa noti subito nell'altro?
a) mani. b) spalle. c) conto in banca.
2. Nei rapporti con l'altro sesso sei...
a) seduttrice. b) indossatrice. c) vigilatrice.
3. L'altro ti deve ispirare...
a) fantasia. b) sintonia. c) cortesia.
4. Il primo appuntamento deve essere....
a) al museo. b) al cinema. c) sul lungomare.
- 5.- La tua frase preferita per farti notare é...
a) dopo. b) domani. c) mai.
- 6.- L'altro dovrebbe essere come...
a) Kevin Costner. b) Piero Chiambretti. c) C. Lamberti.
- 7.- Il colpo di fulmine esiste?
a) sì. b) forse. c) nei romanzi.



Ciniconi (da 27 a 35 punti)
Per voi il fine giustifica i mezzi, tutti i mezzi. Non guardate in faccia nessuno, quello che osserva il colpo di fulmine, la scena da film, la rima amore-cuore. L'acchiappancorpo e se vi soffermate all'altezza del cuore è, al massimo, perché da quelle parti staziona il portafoglio. Ma attenzione: in curva si sbanda.

Calabroni (da 17 a 26 punti)
Tanto rumore per nulla (o comunque, per poco). Vi piace sfarfallieggiare, certo, fare occhi dolci anche in periodo di dieta ferrea e castità forzata, però vi piace più l'idea dell'acchiappanza che la sostanza, teorizzare più che praticare. Proprio come i calabroni che volano volano ma raramente si possono.

Romanticoni (da 7 a 16 punti)
Il classico va sempre di moda, soprattutto quest'anno. Timidi? Forse. Impacciati? Sicuro. Paurosi? Un po'. Voi romanticoni sognate ancora il colpo di fulmine, la scena da film, la rima amore-cuore. L'acchiappanza estiva non fa per voi ma, di sicuro, proprio in tutti c'è un fondo di romanticismo. L'importante è calmuffarlo bene.

Punteggio. LUI. 1: a 1, b 3, c 5
2: a 3, b 1, c 5 3: a 3, b 5, c 1
4: a 3, b 5, c 1 5: a 1, b 3, c 5
6: a 1, b 3, c 5 7: a 5, b 1, c 3
LEI. 1: a 1, b 3, c 5 2: a 5, b 3, c 1
3: a 1, b 5, c 3 4: a 5, b 1, c 1
5: a 5, b 3, c 1 6: a 1, b 5, c 3
7: a 1, b 3, c 5

soluzione



XI.4 Página de cuadro de respuestas

a) Descripción general:

Similar a la página de preguntas respecto al texto, en esta sí se colocan líneas de respuesta en forma esquemática.

b) Descripción tipográfica:

Título: Se aplican las indicaciones señaladas en el apartado de página de preguntas respecto al texto.

Preguntas: Galliard normal de 12 pts. en altas y bajas, antecedidas por una cifra en números romanos de Galliard normal de 8 puntos, calado en blanco sobre un cuadro negro de 1 X 1 picas. La alineación es a la izquierda en una justificación máxima de 40 picas. Las líneas de respuesta son de 40 y de 19 picas de longitud.

Elenco de respuestas:

Encabezado: Futura bold de 12 pts. en altas, centrado respecto a la columna de 19 picas de ancho.

Listado de nombres: Arial itálica de 9 pts. en altas y bajas alineado a la izquierda y justificado en un máximo de 19 picas.

c) Disposición en el plano: retícula de 55 líneas escala 1/3

Libera etrolna in libero Stato	
1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	
11	
12	
13	
14	
15	
16	
17	
18	
19	
20	
21	
22	
23	
24	
25	
26	
27	
28	
29	
30	
31	
32	
33	
34	
35	
36	
37	
38	
39	
40	
41	
42	
43	
44	
45	
46	
47	
48	
49	
50	
51	
52	
53	
54	
55	

Libera eroina in libero Stato

I Chi é Renato Altissimo e qual é la sua proposta?

II Completa con le tue parole lo schema seguente, in base al testo.



OPINIONI PRO

Attilio Ruffini:

Antonio Landolfi:

Lotta continua:

Fgci:

Cesare Mussati:

Guido Blumir:

G. Garavaglia:

OPINIONI CONTRO

G. Berlinguer:

Pri:

Tina Anselmi:

G. De Matteo:

O. dei medici:

Ignazio Majore:

Gino Concetti:



3.5.3 La ilustración

I Fotografías e ilustraciones provenientes de artículos de revista

El manual contendrá numerosas imágenes fotográficas así como algunas ilustraciones provenientes de las fuentes de las que se han extraído los contenidos; para que su reproducción por fotocopiado sea la adecuada, han sido tratadas bajo el proceso de "escaner" (al igual que el resto de las ilustraciones). Sería imposible mostrar la totalidad de imágenes fotográficas en este apartado, dadas las condiciones de espacio en el presente trabajo, y además ello resultaría irrelevante, pues dichas imágenes no son de mi autoría. (Véase cuadro núm. 14)

II Ilustración de cuentos y canciones

Para la ilustración de contenidos literarios tomé en cuenta el carácter de estos y las circunstancias que rodearon su creación.

En lo que toca a los cuentos neorealistas (unidad 1), que son la gran mayoría de los textos literarios, consideré una técnica de representación que conjuntara rasgos expresionistas y abstractos, ambos relacionados con el momento histórico.

De los rasgos expresionistas, se pueden mencionar el dibujo de trazo que ve intensificada su espontaneidad con la integración de la técnica de la aguada. Esta técnica puede ser un medio eficaz para lograr efectos diversos con diferentes degra-



dados y una pincelada suelta, remitiendo a estados que van desde la tranquilidad, representada convencionalmente por áreas de color saturadas en forma uniforme, o el dramatismo, emoción asociada a la actividad y la tensión y que por tanto, es susceptible de ser evocada a partir de la interacción de áreas de color de diversas dimensiones cuya saturación es espontánea, dando pie a formas que tienden más a la agudeza que a la redondez.

Respecto a la condición de abstracción, hay que mencionar que es *icónica*, es decir, representa objetos del mundo visible (pues esto es condición esencial de la ilustración del manual), pero disminuyendo la cantidad o nitidez de los detalles. A continuación se presentan las ilustraciones que realicé para los cuentos neo-realistas.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 6



Figura 5

Las figuras 1 y 2 son las ilustraciones correspondientes al cuento *Vecchio Blister* (Viejo Blister) de Beppe Fenoglio. Estas ilustraciones como las demás de su tipo muestran los aspectos meramente descriptivos del cuento, es decir, se presentan personajes y ambientes pero no se escenifican momentos intensos de la trama, dada la condición de no anticiparle tales momentos al lector y de no mermar con ello su interés ni su imaginación. Es por esto que además el detalle de la ilustración es mínimo, y solo enfatiza los elementos de época, básicamente los relacionados con el grupo partisano, representante de la resistencia: las armas, el vestuario, etc... De esta forma, se ofrece también información icónica del momento histórico. Las figuras 4 y 5 son las correspondientes al cuento *Il caporale Müller* (El cabo Müller) de Carlo Cassola y las figuras 5 y 6 al cuento *Ultimo viene il corvo* (Al último llega el cuervo) de Italo Calvino.

La ilustración de canciones contempla la especificidad temática de cada una de ellas. La canción *Bella, Ciao* en sus dos versiones (unidad 1) está tratada de la misma forma que los cuentos, dado que es emblemática del movimiento de resistencia italiana (Véanse figuras 7 y 8).



Figura 7



Figura 8

La figura 7 es la ilustración realizada para la canción *Bella, Ciao* versión *partisano*, en la cual se hace mención a la imagen de una flor relacionada con un ideal de libertad. La ilustración presenta también un vallado como alusión al estado de guerra y a la prisión.

La figura 8 es la ilustración correspondiente a la canción *Bella, Ciao* versión *mondina* (mujer del arrozal durante el período de la resistencia), la cual refiere la dramática situación de las mujeres en los arrozales, durante la guerra. La ilustración es la escena de dos mujeres trabajando en el tiempo del cuidado del arroz.

Las otras dos canciones pertenecen a la unidad 5. El tratamiento gráfico de los elementos representados varía en dimensiones y en realismo.



Figura 9

La figura 9 corresponde a la canción *Farfallina* (Mariposilla), que trata sobre una serie de preguntas que el intérprete formula a una mariposa; tal actitud se relaciona a los efectos de la droga.

La figura 10 corresponde a la canción *Silvia, lo sai?* (¿Silvia, lo sabes?), que hace alusión a un joven que se droga. La ilustración muestra un ambiente solitario, en el que pudiera estar recluido el personaje. El elemento de la droga se observa en las jeringuillas tiradas en el suelo.

III Caricatura

La palabra caricatura proviene del italiano *caricare*, cargar, y se dice fue acuñada por Leonardo Da Vinci. Por caricatura se ha entendido generalmente la representación gráfica caracterizada por la exageración y la deformación en su discurso. Ya Goya había realizado un tipo de caricatura deformativa, cruel y despiadada, y es en el siglo XVIII cuando surge la caricatura especializada, que evoluciona de acuerdo a los cambios de los medios de reproducción. En el siglo XIX empiezan a aparecer en Europa las publicaciones satíricas y/o humorísticas en forma periódica.(13)

En su aspecto formal, la caricatura se caracteriza por la búsqueda de lo esencial, y en la parte de su contenido, han sido tres las funciones que ha cubierto para el espectador, pues como señala Robert de Sizeranne "primero hizo reír, después hizo ver y ahora hace pensar".(14) La caricatura es pues, una opinión.

La caricatura ha sido considerada como una forma de ilustración para el manual de trabajo primeramente, porque en base a las entrevistas a los alumnos se concluyó que esta forma de representación hace ameno el manejo del manual,



Figura 10

(13) Pastrecca, *Dibujando Caricaturas*, Ed. CEAC., 7.ª ed., 1985, p. 11.

(14) *Ibid.*, p. 21.

y además porque dado su carácter de opinión, la caricatura es una forma efectiva de ilustrar una idea que difícilmente podría mostrarse por alguna otra técnica de representación.

Para ilustrar el manual se realizaron una serie de viñetas que pueden dividirse en dos grupos de acuerdo a su temática: el primero está conformado por las viñetas para ilustrar el apartado "In italiano si dice così", y el segundo es de imágenes que ilustran artículos del libro.

Para el apartado "In italiano si dice così" se realizaron una serie de imágenes que más que ilustrar un refrán, pretenden representar a aquellas personas que tradicionalmente se espera que conozcan y expresen refranes, mostrando al mismo tiempo aspectos de la vida rural italiana implícitos en ellos. En este sentido, se buscaron imágenes en libros y enciclopedias italianas para determinar "tipos" de personas, y de esta forma ofrecer una sucinta visión de su medio.



Figura 11



Figura 12



Figura 13

Las figuras 11 y 12 presentan a un personaje asociado a la cacería y al medio rural. El vestuario (como el de los demás personajes) pretende apearse a una usanza común. La figura 13 representa la convivencia entre caetáneos. Tanto la figura 11 como la 13 y la 14 muestran un personaje en actitud de referir un suceso, hecho ligado a los refranes.



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

Las figuras 15 y 16 presentan una situación que gira alrededor de un medio de transporte especialmente usual en Italia: la bicicleta. Las figuras 17, 18 y 19 presentan a un personaje de edad llevando a cabo una serie de actividades cotidianas; la figura 19 tiene un sentido lúdico y de algo aparentemente inusual, con el fin de no sentar un estereotipo. Finalmente, las figuras 20, 21 y 22 muestran a los tres personajes presentes en el apartado, a manera de despedida (este apartado es el último del libro, y del curso de italiano). En una de ellas se alude directamente al vino, un elemento cultural presente en varios refranes.

El otro grupo de caricatura presente en el manual muestra situaciones específicas o bien trata de representar una idea general.

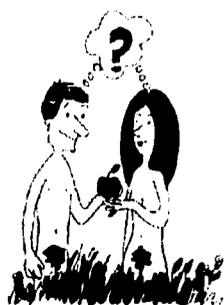


Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28

La figura 23 pertenece al artículo "Sesso: piacere o peccato?" ("Sexo: placer o pecado?"). La alusión es sutil, representa la duda de realizar algo que se ha establecido como prohibido. Las figuras 24 y 25 están incluidas en el artículo "Sgrabi, Covito" y representan las anécdotas de estos personajes. La figura 26 ilustra el artículo "Fatele con arte" ("Haganlo con arte"), el cual trata sobre la importancia de la educación sexual a través de la literatura. La viñeta de la figura 27 está incluida en el artículo "Oggi sposi" ("Hoy esposos") y la ilustración de la figura 28 corresponde al artículo "Lei e lui" ("Ella y él"), referido a los conflictos de pareja.



Figura 29

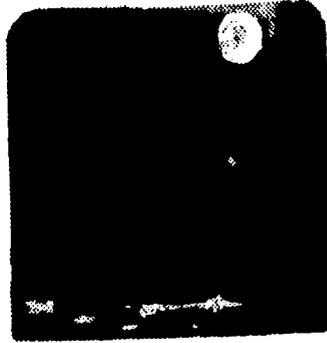


Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34

Las figuras 29, 30, 31 y 32 pertenecen al artículo "Cacciatore cortese" ("Cazador cortés"), y están ligadas a técnicas de enamoramiento en boga en Italia y a estereotipos de personas.

Las figuras 33 y 34 corresponden al artículo "Traditori e figli" ("traidores e hijos") y representan el contraste entre la generación de finales de los 60's y la actual, en las que existe un personaje común: el que fuera hijo y hoy es padre.



Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38

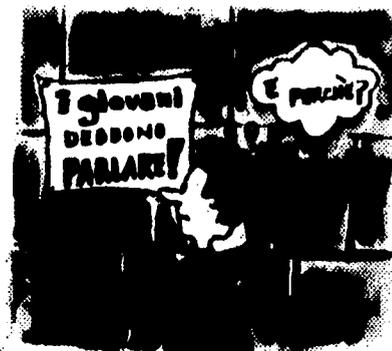


Figura 39

La figura 35 es una ilustración para el artículo "La grinta? é femmina?" ("¿El carisma? Es mujer"). Representa la asociación de jóvenes mujeres, un sector especialmente dinámico y crítico de su medio. La figura 36 corresponde al ensayo "Il discorso dei capelli" ("El discurso del cabello") de Pier Paolo Pasolini. Muestra el cambio de la significación de un elemento expresivo (el largo del cabello) en razón de circunstancias sociales. Las figuras 37 y 38 se incluyen en el artículo "Gioventù ammosciata?" ("¿Juventud adormecida?"), referido a determinadas actitudes de los jóvenes italianos de hoy, entre las que destaca la indiferencia, el desinterés por cuestiones políticas. La viñeta de la figura 39 está incluida en el artículo "L'egoismo degli adulti" ("El egoísmo de los adultos"), referido a la misma situación de las imágenes precedentes.



Conclusiones

Las conclusiones a las que ha dado pie el presente trabajo son varias y responden a aspectos específicos del problema abordado.

La reflexión que presento en lo tocante a la metodología, sustentada en fuentes bibliográficas fidedignas que abordan el concepto desde su raíz más básica, estimo que contribuye en alguna medida a esclarecer los lineamientos y límites con los que el término mencionado debe ser aplicado en el discurso del diseño gráfico, puntualizando además que su devenir se encuentra ligado al del diseño general. Considero que, como una conclusión respecto al uso de la metodología de diseño, ésta es la oportunidad de planificar el proceso de diseño para una mayor optimización de tareas por parte del diseñador, y que, en un sentido más amplio, la metodología de diseño es la única posibilidad operativa de observar al objeto de proyectación en una forma integral, cumpliendo con ello con la obligación del diseñador de dirigir un proceso que apunte a una realización final óptima.

En este caso, sin la aplicación de la metodología de diseño habría resultado problemática o imposible la consideración de múltiples requerimientos del manual de trabajo, como el aprovechamiento de recursos económicos limitados, que son condicionantes de importancia, o el carácter peculiar del manual de trabajo como objeto didáctico y de diseño editorial, y tantos otros. Por ello se puede asegurar que el discurso visual del manual de trabajo, integrado básicamente por la organización del espacio y la asignación de *signos* particulares a la misma (el texto y la imagen) obedece a varios factores imposibles de enlistar en una forma lineal, pues es en su interrelación y la estructura que esta forma como pueden ser vistos en forma panorámica, y así lo muestra el cuerpo teórico de esta tesis.

La interpretación de metodología que propongo pretende contribuir, dentro de los alcances que le lector haya percibido y determinado, al enriquecimiento discursivo de una teoría susceptible de ser desarrollada en pro del diseño gráfico y su mayor reconocimiento en el ámbito social: si pensamos que una metodología de diseño coloca al profesional del área al frente de un



proceso tan complejo como lo es el de proyectación, es posible concluir que si se desarrollara la investigación de una teoría metodológica en el área de lo gráfico, sería factible justificar con propiedad decisiones de diseño que por ahora, inmersas en la subjetividad extrema, desalientan el aprecio al diseñador como un profesional, como un intelectual. En este sentido, hay que anticipar que una metodología de diseño no podría pretender anular la subjetividad al momento de la creación y la apreciación formal de la obra gráfica, dado su fuerte componente estético, pero sí demarcar los elementos a considerar como primarios al efectuar el proceso de diseño, que contribuyan a fundamentar acciones expuestas en el discurso visual.

Es claro que la subjetividad no puede ni debe ser suprimida en el proceso de diseño pues incluso, desde un punto de vista estrictamente metodológico, ello sería imposible; sin embargo, es necesario asegurar que independientemente de la resolución personal, expresiva o "estilística" de su creador, la producción gráfica cumpla con su cometido en todos los sentidos. Es en ello en lo que radica la importancia de una metodología de diseño, en la carga ética del objeto a diseñar.

Al pasar por alto la obligación ética que cada objeto involucra, se producen propuestas de diseño gráfico que, independientemente de su calidad estética, son ineficientes para el medio social para el cual van dirigidas o, peor aún, en su aparente eficiencia entorpecen, alteran o tergiversan el contenido de un mensaje visual, con un consecuente sako de desorientación que si bien para la generalidad puede parecer poco importante, inofensivo, a la larga contribuye a descontextualizar al usuario de su medio, moviéndolo a observar una producción de diseño en forma estática, conformista, bloqueando su capacidad de adquirir de manera efectiva y no alienante el conocimiento (pues el diseño gráfico contribuye a ello) o un contacto con su espacio más acorde con sus necesidades y aspiraciones. Espero haber cumplido, dentro de las limitaciones que se me pudieran señalar, con la obligación de realizar una aplicación de diseño efectiva, acorde con su medio.



Como trabajo de investigación, la presente tesis me ha develado con especial énfasis la trascendencia de la formación consistente de un estudiante universitario, desde los niveles más básicos a los superiores. Como conclusión a esta experiencia se extrae la necesidad de formar estudiantes capaces de su propio quehacer en razón del impulso que se haga de la enseñanza para la investigación, sobre todo en áreas consideradas "nuevas" en nuestro país como es el caso del diseño gráfico.

La palabra investigación sin duda alguna es polisémica, además de aquellos significados literales que la incorporan en una dinámica de conocimiento, posee otros inmanentes que le dan razón de existir; uno de ellos, que a mi parecer es especialmente elocuente, expresivo, es la emancipación. ¿Que razón de ser tendría el investigar sobre la metodología de diseño, si con ello no se aspira a una emancipación, al reconocimiento por parte del profesional del diseño como un individuo capaz de servirse a sí mismo y a una colectividad?

Coincidentemente, el término emancipación se relaciona en forma directa con el objeto de diseño, el manual de trabajo de 6º nivel, primeramente, porque a esa aspiración obedecen sus contenidos, y porque además su proceso de proyectación lo involucra tanto por la parte demandante como por la del sujeto. Este hecho me llevó a una valoración del manual de trabajo que en base a todas sus pertinencias, en un sentido "metodológico", me ha enriquecido cultural y -sobre todo- humanamente.

Solo me resta expresar la satisfacción de haber llevado a cabo una aplicación que significa también la oportunidad de manifestar mi reconocimiento a la Institución en la cual se ha desarrollado mi formación superior, la Universidad Nacional Autónoma de México, como uno de los cimientos más nobles y sólidos de la vida nacional, semillero de grandes intelectuales, la Casa de las ideas y de la pluralidad; estoy convencido de que en los integrantes más comprometidos de su comunidad, está depositada la posibilidad del cambio y del progreso real de nuestro país.

b b b b b b b b b b b b

bibliografía

Alonso, José Antonio, *Metodología*, 1.^a ed., México, Ed. Edicol, 1977, pp. 141.

Ander-Egg, Ezequiel, *Técnicas de Investigación Social*, 15.^a ed., Argentina, Ed. El Cid Editor, 1980, pp. 290.

Beaumont, Michael, *Tipo y Color*, 2.^a ed., España, Ed. Blume, 1988, pp. 144.

Bernal Jiménez, Nachyecly, *Rediseño Editorial de un Libro de Texto, tesis de licenciatura en Comunicación Gráfica de la UNAM*, México, 1990, pp. 65.

Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras, *Organización Académica 1978-1979*, 1.^a ed., México, Ed. UNAM, 1979, pp. 42.

Coordinación de Difusión Cultural/UNAM, *Crónica 1989-1992*, 1.^a ed., México, Ed. UNAM, 1992, pp. 257.

Costa, Joan, "Especificidad de la imaginaria didáctica. Un universo desconocido de la comunicación" en AAVV, *Imagen Didáctica*, al cuidado de Joan Costa y Abraham Moles, 1.^a ed., España, Ed. CEAC, 1991, pp. 272.

Châtelet, François, "Introducción" en AAVV, *Historia de las Ideologías*, vol. I, al cuidado de François Châtelet, 1.^a ed., México, Ed. Premia Editora, 1980, pp. 304.

De Gortari, Eli, *El Método Dialéctico*, 1.^a ed., México, Ed. Grijalbo, 1970, pp. 188.

De León Penagos, *El Libro*, 3.^a ed., México, Ed. Trillas, 1990, pp. 181.

Dondis, Andrea, *La Sintaxis de la Imagen: Introducción al Alfabeto Visual*, 4.^a ed., España, Ed. Gustavo Gili, 1982, pp. 210.

Gutiérrez Pantoja, Gabriel, *Metadología de las Ciencias Sociales*, 1.^a ed., México, Ed., Harla, 1984, pp. 250.

Gutiérrez Pantoja, Raúl y Sánchez González, José, *Metadología del Trabajo Intelectual*, 2.^a ed., México, Ed. Esfinge, 1975, pp. 199.

Harnecker, Marta, *Los Conceptos Elementales del Materialismo Histórico*, 57.^a ed., México, Ed. Siglo Veintiuno, 1989, pp. 296.

Harré, R., *El Método Científico*, 1.^a ed., España, Ed. Blume, 1970, pp. 148.

Iglesias, Severo, *Principios del Método Científico*, 1.^a ed., México, Ed. Verum Factura Editores, 1976, pp. 286.

b b b b b b b b b b b b

Jones, Christopher, "Informe sobre la metodología del diseño" en AAVV, *Metodología del Diseño Arquitectónico*, al cuidado de Geoffrey Broadbent, s/ed., España, Ed. Gustavo Gili, s/año, pp. 428.

Krings, Hermann et al., *Conceptos Fundamentales de Filosofía*, vol. II, 1.ª ed., España, Ed. Herder, 1980, pp. 707.

Lanchec, Jean Yvon, *Psicolingüística y Pedagogía de los Idiomas*, 1.ª ed., España, Ed. Planeta, 1980, pp. 192.

Llovet, Jordi, *Ideología y Metodología del Diseño*, 2.ª ed., España, Ed. Gustavo Gili, 1981, pp. 162.

Martínez de Sousa, José, *Diccionario de Tipografía y del Libro*, 1.ª ed., España, Ed. Labor, 1974, pp. 545.

Matus Mendoza, María de la Luz, *Un Análisis del Examen de Colocación de Idioma del Departamento de Letras Modernas (Inglesas)*, tesina de licenciatura en Letras Modernas (Inglesas) de la UNAM, México, 1988, pp. 103.

Müller-Brockmann, Josef, *Sistemas de Retículas*, 2.ª ed., México, Ed. Gustavo Gili, s/año, pp. 179.

Munari, Bruno, *Diseño y Comunicación Visual*, 6.ª ed., España, Ed. Gustavo Gili, 1980, pp. 408.

Munari, Bruno, *El Arte como Oficio*, 1.ª ed., España, Ed. Labor, 1968, pp. 175.

Olea, Oscar, y González Lobo, Carlos, *Metodología para el Diseño Urbano, Arquitectónico, Industrial y Gráfico*, 1.ª ed., México, Ed. Trillas, 1988, pp. 159.

Pastecca, *Dibujando Caricaturas*, 7.ª ed., España, Ed. CEAC, 1985, pp. 124.

Ponot, René, "Los sistemas de impresión de la imagen y el texto" en AAVV, *La Letra*, al cuidado de Gérard Blanchard, 1.ª ed., España, Ed. CEAC, 1991, pp. 245.

Sánchez Macgregor, Joaquín y Gómez Figueroa, Carlos, *Filosofía y Sistema de la Extensión Universitaria (Modelo UNAM)*, 1.ª ed., México, Ed. UNAM, 1982, pp. 285.

Talleres Gráficos de la Nación, *Normas de Composición Tipográfica. Prosodia y Ortografía*, 1.ª ed., España, Ed. Blume, 1985, pp. 143.

Thomson, Ross y Hamson, Bill, *El Dibujo Humorístico. Cómo Hacerlo y Cómo Venderlo*, 1.ª ed., España, Ed. Blume, 1985, pp. 143.

b b b b b b b b b b b b b

Universidad Nacional Autónoma de México, "Reglamento de Extensión Universitaria" y "Reglamento General de los Centros de Extensión Universitaria" en Licea Judith, *La Extensión Universitaria en América Latina. Sus Leyes y Reuniones*, 1.ª ed., México, Ed. UNAM, 1982, pp. 285.

Valadés, Diego, *La Universidad Nacional Autónoma de México. Formación, Estructura y Funciones*, 1.ª ed., México, Ed. UNAM, 1974, pp. 127.

HEMEROGRAFIA

Alcántara, Estela, "El CELE imparte cursos de catorce idiomas", *UNAM Hoy*, México, año 3, núm. 14, publicación bimestral de la Dirección General de Información de la UNAM, septiembre-octubre de 1994, p. 45-50.

Sierra Escalante, Joaquín, "Retícula y ordenamiento del campo gráfico", *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, vol.3, núm. 9, publicación trimestral de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, octubre-diciembre de 1989, p. 58-61.

Del *Boletín del CELE*, México, año 2, núm. 11, publicación bimestral del Comité Editorial del CELE, febrero-marzo de 1982, se han consultado los siguientes artículos:

Bastien, Stephen, "El CELE peregrino", p. 11-12.

Heckel, Ilse, "Notas sobre la evolución académica del CELE", p. 14-17.

Moreno de Alba, José G. "A quince años de la creación del Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras", p. 1-6.

Williamson, Marcela, "Origen y desarrollo de la investigación en el CELE", p. 19-23.

DOCUMENTOS

Carreño González, Salvador, *Para un Modelo Funcionalista de Comunicación*, desarrollo de un tema de clase de la asignatura de Teoría de la Comunicación, para efectos del concurso de oposición correspondiente en la ENAP/UNAM, México, 1993, documento mecanografiado a 11 cuartillas.

Departamento de Italiano del CELE, *Obiettivi Finali*, México, 1991, documento mecanografiado a 4 cuartillas.

Universidad Nacional Autónoma de México, *Objetivos Académicos Generales de la Licenciatura en Diseño Gráfico*, México, 1977, pp. 39.