Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

Cromatismo acústico-visual del signo caligráfico poético

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Comunicación Gráfica
presenta

María Elena Ortíz Paredes

con núm. de cuenta 9424567-3

Prof. Lic. Juan Carlos Mercado Alvarado
Director de tesis

Prof. Lic. José Luis Acevedo Heredia
Asesor de tesis

México, D.F., diciembre 2004

DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

Cromatismo acústico-visual del signo caligráfico poético

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Comunicación Gráfica
presenta

María Elena Ortíz Paredes

con núm. de cuenta 9424567-3

Prof. Lic. Juan Carlos Mercado Alvarado
Director de tesis

Prof. Lic. José Luis Acevedo Heredia
Asesor de tesis

México, D.F., diciembre 2004

Sinodales

José Guadalupe Roberto Uribe Rivera
Alfredo Rivera Sandoval
Salvador Juárez Hernández

¡Qué hermosa es la página de papel en blanco!
Es como una mujer desnuda esperándonos.
Hay una invitación, una petición,
una urgencia, una llamada del destino.
Todo acto de amor es una escritura permanente.

Jaime Sabines

A Dios
Porque me ha dado fortaleza para continuar en este camino, para seguir creyendo en él y porque gracias a él tengo todo lo que poseo.

Cada animal deja rastros de lo que fue;
el hombre solamente deja rastros de lo que él creo.

Jacob Bronowski

La inteligencia creativa en sus formas y actividades es lo que hace al hombre.

James Harvey Robinson

El amor es un deseo irresistible de ser deseado irresistiblemente.
Robert Frost

A mis padres Rosario y Reynaldo

Porque me dieron la vida y me enseñaron que la mayor ambición que existe es saber amar y ser amado. Porque confiaron en mi en todo momento, porque me apoyaron y me tuvieron paciencia, porque me impulsaron desde niña a ser responsable y ambicionar lo mejor de la vida: el conocimiento. Gracias Rey porque sin ti esta tesis no se habría concluido, por la educación que me diste y que hiciera de mi la mujer que ahora soy. Gracias Chayito porque sin tu amor, comprensión y aliento tampoco hubiera terminado este hermoso libro.

Piense como un hombre de acción, actúe como un hombre de pensamiento.

Henri Bergson

Estamos más cercanos a las hormigas que a las mariposas. Muy pocos personas pueden aguantar tanto ocio.

Gerald Brenan

A mi hermano Luis

Por ser el mejor amigo y confidente que he podido tener, por querer aprender de mí y no darse cuenta de que él es mi ejemplo a seguir y sobre todo porque su amor por mí es uno de los regalos más hermosos que he recibido en la vida.

Los sueños son necesarios para vivir.
Anais Nin

Cuando no podemos soñar
nada más morimos.

Emma Goldman

A Juan Carlos

Porque además de ser mi mentor, eres mi mejor amigo. Porque elogio el amor que tienes por tu trabajo y eso me impulsó a hacer de mis sueños el mayor motivo para seguir viviendo, para seguir amando y gozando lo que me gusta hacer. Gracias por decirme que soy tu diamante en bruto, por enseñarme tanto, pues, si de alguien he aprendido tanto ha sido de ti. Contigo aprendí a escribir, contigo aprendí a soñar y ser poeta.

No hay arte abstracto. Se debe comenzar siempre con algo...
Yo hago los objetos tal como los pienso, no tal como los veo...

Pablo Picasso

A Heredia

Por ser mi ilustrador estrella, un gran amigo, un buen profesor, ejemplo a quien admiro y quien ha confiando en mí para convertirme en la poeta-ilustradora que ahora soy.

Cada niño es artista.
El problema es cómo seguir siendo
artista una vez que él crezca.

Pablo Picasso

A todos mis profesores

Por haberme formado desde niña e influir en mí para desear ser mejor persona cada día. Por darme la clave del éxito que es el trabajo a base de esfuerzos, con amor, paciencia y perseverancia.

Como ahora no hay maestros
ni alumnos, el alumno preguntó
a la pared: ¿qué es la sabiduría?
Y la pared se hizo transparente.

Jaime Sabines

El hombre es aquello en lo que él cree.
Antón Chekhov

A mis abuelos, Juan, Elena y Elenita
Porque de ellos he aprendido que servir es
el mejor don que puedes tener.

A mis tías Lety, Quina, Lulú y Tere, y
a mi tío Manuel por alentarme en todo
momento y hacerme ver que todo esto se lo
debo a mis padres.

La necesidad es la madre de la invención.
Anónimo

El arte es mucho menos importante que la vida,
pero una vida tan pobre sin él.
Robert Motherwell

A mi madrina Gloria
Por ser una mujer admirable y otorgarme
su confianza en todo momento.

A Male, Yuyú e Ireri
Por haber compartido conmigo la alegría de mi infancia y
crecer conmigo, pero sobre todo por ser las hermanas que
nunca tuve. Y recordarlo ahora a través de Ale y Fer.

A Lety, Lalo, Lizette, Wendy y José Alberto,
Por ser los mejores amigos que me quieren como parte de su
familia y quienes también han confiado en mí para
superarme día con día.

El aprender es un tesoro que acompaña a su dueño por todas partes.
Anónimo

A Rosy, Sandra, Lorena, Paul y Ricardo
Porque aprendí con ustedes que la amistad es una
clase de amor que no cualquiera tiene la fortuna de
encontrar y que se debe cosechar, día con día.

A Oscar por ser mi gran amigo y porque creíste
en mí en todo momento ya que nunca dejaste de
decirme que lo que yo hago es valioso y hermoso.

Y a todos los que olvido en este momento...
Por ser parte de mi vida y haber
aprendido algo de ustedes.

A Daniel

Por tu ayuda desinteresada, por el tiempo que le dedicaste a este documento y sobretodo por la gran amistad que me ofreciste y tomé gratamente de un hombre excepcional, inteligente y docto como tú.

Toda creación es, en su origen, la lucha de una forma en potencia, contra una forma de imitación. El artista crea un lenguaje, pero debe aprenderlo antes de poder hablarlo... Hacen falta muchos años de expresión para llegar a escribir con el sonido de la propia voz.

André Malraux

A Akabilil por ser mi motivo de existencia poética,
mi mayor sueño y convertirte en realidad día con día.
A ti te dedico estas palabras de un gran poeta:

Mira la luna. La luna es tuya, nadie tela puede quitar. La has atado con los besos de tu mano y con la alegre mirada de tu corazón. Sólo una gota de luz, una palabra hermosa. Luna es la distante, la soñada, tan irreal como el cielo y como los puntos de las estrellas. La tienes en las manos, hijo, y en tu sonrisa se extiende su luz como una mancha de oro, como un beso derramado. Aceite de los ojos, su claridad se posa como un ave. Descansa en las hojas, en el suelo, en tu mejilla, en las paredes blancas, y se acurruca al pie de los árboles como un fantasma fatigado. Leche de luna, ungüento de luna tienen las cosas, y su rostro velado sonríe.

Te la regalo, como te regalo mi corazón y mis días. Tela regalo para que la tires.

Jaime Sabines

El arte no es una cosa:
es un camino.

Elbert Hubbard

A todos los autores, pintores, poetas e ilustradores
que me inspiraron y prestaron sus palabras
e imágenes para esta tesis.

Por último a ti Male, por ser la única
que me soportó en estos cuatro años, me
alentó y lloró conmigo cuando pensaba
que no podría terminar. Gracias porque
me impulsaste hasta este punto y en
medio de mi desesperación trajiste la
calma en los últimos días de este proceso.

Sobre todo te agradezco por tu amor y
energía, por tu alma y poesía.

Sé bien de lo que estoy huyendo pero no de lo cuál estoy en búsqueda.

Michel de Montaigne

Un hombre pinta con su cerebro y no con sus manos.
Michelangelo Buonarroti

Cerré mis ojos para ver.
Paul Gauguin

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

Cromatismo acústico-visual del signo caligráfico poético

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Comunicación Gráfica
presenta

María Elena Ortíz Paredes

con núm. de cuenta 9424567-3

Prof. Lic. Juan Carlos Mercado Alvarado
Director de tesis

Prof. Lic. José Luis Acevedo Heredia
Asesor de tesis

México, D.F., diciembre 2004

Sinodales

José Guadalupe Roberto Uribe Rivera
Alfredo Rivera Sandoval
Salvador Juárez Hernández

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I
LA IMAGEN COMO LENGUAJE EN LA ESCRITURA,
LA POÉTICA Y LA COMUNICACIÓN GRÁFICA

1.1 La imagen **15**
1.1.1 Lectura o interpretación de la imagen 17
1.1.2 La imagen visual 27
1.1.3 La imagen acústica 43

1.2 Lenguaje, un código y su uso **59**
1.2.1 Semiótica y semiología 63
Signo / Símbolo / Pictograma /Ideograma / Fonograma / Lingüística
1.2.2 Lenguaje oral 83
1.2.3 Lenguaje icónico 85
1.2.4 Lenguaje escrito 87

1.3 Escritura y tipología **91**
1.3.1 Referentes cronológicos 93
1.3.2 La Edad Media y las miniaturas iluminadas 115
1.3.3 Los libros impresos (incunables) 131

1.4 Narrativa **139**
1.4.1 Narrativa literaria y poética 143
1.4.2 Narrativa y poética visual 155

1.5 Comunicación visual y diseño gráfico **169**
1.5.1 Elementos y categorías formales de diseño gráfico 177
1.5.2 Sistemas de composición 233
1.5.3 Soportes 257

CAPITULO II
CROMATISMO ACÚSTICO-VISUAL DEL SIGNO CALIGRÁFICO POÉTICO

2.1 Antecedentes referenciales de la ilustración y de la caligrafía **265**

2.2 La ilustración gráfica **273**
2.2.1 Definición y función 273
2.2.2 Propuesta de tipología de la ilustración 277
2.2.3 El dibujo como principio filosófico de la ilustración 283
2.2.4 Proceso compositivo 291

2.2 Caligrafía **293**
2.3.1 Definiciones y anatomía de la letra 293
2.3.2 Tipología de la caligrafía 297
2.3.3 Consideraciones para un diseño caligráfico 305

2.4 Interacción de la imagen gráfica y la escritura **309**
2.4.1 La narrativa visual con códigos lingüísticos e icónicos 311
2.4.2 ¿La ilustración en la caligrafía, la caligrafía en la ilustración o la caligrafía como ilustración? 319

2.5 Ilustración caligráfica · caligrafía ilustrativa. **321**
Caligramas: De la iluminación de textos o el texto como imagen

CAPÍTULO III

El Camaleón - il camaleonte

UNA VISIÓN DEL TRABAJO PROYECTUAL
PROPUESTA GRÁFICA PARA UN PROTOTIPO DE LIBRO
BAJO LA CIRCUNSTANCIA DE LA CALIGRÁFÍA-ILUSTRATIVA

3.1 Etapa de proyectación 333
3.1.1 Idea y conceptos del mini cuento "El Camaleón" 335
3.1.2 Definición del receptor 337
3.1.3 Texto literario y texto gráfico · Bocetaje 337
3.1.4 Estructuración del libro 350
4.1.4.1 Proceso compositivo · Diagramación 351
4.1.4.2 Criterios de diseño 368

3.2 Etapa de realización 369
3.2.1 Elección de la técnica 370
3.2.2 Formato de producción 372

3.3 Etapa de edición y acabados 374
3.3.1 Sesión fotográfica y escaneado 374
3.3.2 Edición · Confrontación de páginas 378
3.3.3 Impresión en formato final 385

ANEXO 1
FACTORES CONTEXTUALES DEL LA PROPUESTA ILUSTRATIVA-CALIGRÁFICA

a) **Concursos de ilustración.** **391**
Un foro para los ilustradores contemporáneos.

b) **Associazione Culturale Nuova Teatrio** **395**
Bienales de ilustración
Exposiciones
Cursos y talleres
Concursos internacionales
· Competencia Internacional de Ilustración
· Progetto Libro · Book Project

CONCLUSIONES **413**

BIBLIOGRAFÍA **431**

I N T R O D U C C I Ó N

Este proyecto propone el diseño alternativo de un libro donde converjan la caligrafía, la ilustración y se conciba a la caligrafía como una composición abstracta que refuerce, apoye o complemente a la ilustración como parte integral de la misma. De esta forma, intentamos mostrar que el ilustrador ya no se limitará a llevar a cabo la interpretación de un texto en imágenes sino hará del texto mismo una ilustración.

Además, buscamos la proyección de un resultado gráfico propositivo con impacto visual, es decir, atractivo al usuario del soporte que se vaya a realizar. Ya que, para cualquier tipo de ilustración en que se requiera la interacción con un texto, la posibilidad de darle importancia a la letra como imagen permitirá que el sincretismo imagen gráfica-texto sea considerado más adelante para llevarlos al terreno profesional como parte primordial de la comunicación gráfica.

El texto incluye, también, preocupaciones de orden teórico acordes con el proceso de diseño. La relación entre la teoría y diseño ha sido, por lo regular, subalterna y nuestra propuesta es por tender puentes entre ambos. La caligrafía tiene una carga conceptual, además de estética. Y siendo el punto central de este proyecto el desarrollo de un proceso conceptual en la producción de imágenes con la interacción de elementos icónicos y de signos tipográficos en su orden caligráfico se hace hincapié durante el transcurso del documento en las diferencias existentes entre los elementos formales de la ilustración como los de la caligrafía como parte de los lenguajes icónico y escrito respectivamente y de esta manera se puede mostrar cómo es que el carácter caligráfico aporta, principalmente, una serie de elementos conceptuales y, asímismo, estéticos para su aplicación en el área de la ilustración; facilitando la composición visual de ambas áreas dentro del diseño editorial como un conjunto, como una unidad gráfica con coherencia formal.

Todo esto determinará las circunstancias del texto y de la imagen en la etapa conceptual de la ilustración enfatizando en este punto el hecho de que la composición forma parte primordial del discurso narrativo de la imagen.

Habría dos posibles tratamientos de la imagen: una, considerando a la caligrafía como parte de la ilustración, por medio de la integración (ilustración caligráfica); y dos juzgando la caligrafía como la propia ilustración, es decir, exaltando sus cualidades plásticas, estéticas e ilustrativas (caligrafía ilustrativa).

El libro es un instrumento comunicacional del hombre que permite la expansión de su conocimiento. Capaz de establecer un "diálogo" entre el escritor o (en este caso) ilustrador y el lector, un intercambio de conocimientos e informaciones, el libro es utilizado en esta tesis como soporte. Es importante, por ello, hacer hincapié en los procesos que intervienen en el fomento de una cultura del libro, evidenciando tanto la evolución de la escritura, su proceso de elaboración y diseño. La finalidad es estimular la lectura, ya sea visual y alfabética. Para ayudar, en cierta medida, a quienes se interesan por el desarrollo de un proceso comunicacional a través de imágenes y signos lingüísticos.

A partir de elementos básicos en el proceso conceptual de un libro ilustrado como el conocimiento, la metodología y la sensibilidad (por mencionar algunos), es importante que el ilustrador-calígrafo preste atención a la "armonía interna" y la "belleza externa" del libro, mediante un proceso de estructuración y composición.

Aquí se vierten los conocimientos adquiridos, introspecciones y algunas reflexiones en torno a una posible teoría de la ilustración, quizá por no encontrar textos con posturas al respecto. Temas como el estudio de la imagen y su percepción, la evolución gráfica y conceptual de la escritura, el establecimiento de los lenguajes mayormente empleados por el hombre, la posibilidad constructiva de un texto a través de la narración y de su sentido poético y los procesos de diseño gráfico que intervienen en la ilustración y en la caligrafía, son abordados en términos de la propuesta de una "caligrafía ilustrativa" o una "ilustración caligráfica".

Sólo se aspira a dejar testimonio de una estrategia comunicacional en la que intervienen la plástica y la poética literaria plasmadas en un proyecto gráfico de estas dimensiones, tratando de encontrar las particularidades que permitan que estos elementos conceptuales sean considerados como parte de una base teórica de la ilustración y que pueda construir su propio discurso.

Este documento surge de la inquietud y el interés por provocar, alrededor de la ilustración, una serie de debates, pláticas o intercambios de opinión entre los ilustradores profesionistas, profesores de estas áreas (caligrafía e ilustración principalmente) y alumnos que desean ser ilustradores y/o calígrafos. Todos ellos garantes de un "arte narrativo visual", por llamarlo de alguna manera.

Más rápido que el pensamiento va la imagen

Más rápido que el pensamiento va la imagen
Subiendo en espiral en torno adentro de tu cuerpo
Como savia o túnica o hiedra de sonidos

Más rápido que el día va tu mirada
Arrinconando horas y dejando ecos
Lunas que has nombrado y ya son ojos
Nidos y palabras de la creación meciéndose

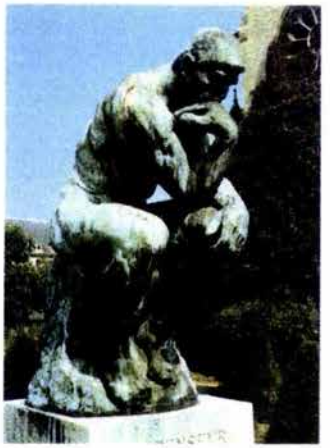
Más rápido que la imagen va la imagen
Que te busca en el abismo de la luz que es sombra
Como alguien que viviendo brilla

Atrás y adelante del tiempo va la imagen
Adentro de la imagen va otra imagen
Más rápido que la velocidad va el pensamiento.

HOMERO ARIDJIS

1.1
La imagen

Ha de considerarse a la imagen como toda representación de la realidad que se forma en nuestro intelecto a través de los estímulos recibidos por los cinco sentidos y mediante su percepción, podríamos hablar de la existencia de imágenes visuales, sonoras, táctiles, gustativas y olfativas.



El pensador
Auguste Rodin

Sin embargo, todas estas sensaciones provocarán una «imagen mental», que no se es más que el proceso intelectual por el cual no se es más que "una representación codificada de la realidad",[1] pero esta codificación no es icónica ni verbal. Es difícil explicar este proceso, empero, lo que realiza el cerebro son asociaciones de información que hacen "parecer" a la imagen mental como si fuera una imagen visual, mas no lo es.

¿Quién no ha experimentado la recreación de imágenes por algún olor que evoca a alguna persona, algún lugar o alguna circunstancia, o al escuchar música trasladarse a estados psicológicos profundos de donde se perciben colores o ambientes, es decir, la música puede crear una atmósfera alrededor de quien la escucha? Esto es una clase de imagen.

1 Jaques Aumont, *La imagen*, p. 124

También al degustar algún sabor en el paladar hay asociaciones a lo placentero o desagradable. Otra imagen elocuente es la táctil, que se experimenta con los ojos cerrados cuando tratamos de reconocer a qué objeto pertenece cierto tipo de sensación mediante el cual se crean imágenes de "eso" a lo que pudiera referirse la textura sentida por el cuerpo. Y qué decir de la imagen visual a la que la mayoría de los individuos están habituados y que da una semejanza o correspondencia más cercana a la realidad.

Sofía conoce al hacedor de pesadillas
Antonio Rocha Escobar
11º Catálogo de Ilustradores
de Publicaciones Infantiles y Juveniles

En este documento nos concentraremos en las imágenes visuales, sobre todo aquellas que el hombre produce a través de soportes gráficos para dar testimonio de una realidad percibida individualmente y que en muchos casos es fundamental para lograr establecer una comunicación.

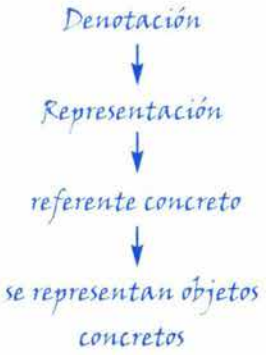
1.1.1 Lectura o interpretación de la imagen

¿Cual es la diferencia entre sensación y percepción? Sensación se refiere a ese acto de recibir estímulos mediante los cinco sentidos en su estancia fisiológica; percepción es el proceso de entender, analizar, definir, organizar y reciclar la información externa recibida por los cinco sentidos. De esta manera es viable concluir que mientras sensación es *"sentir"*, percibir es *"saber"*. Refiriendo entonces la psicología visual según Ernst H. Gombrich, expone en algunos de sus libros, particularmente en *La découverte du visuel par le moyen de l'art* (1965), que el reconocimiento y la rememoración[2] de la imagen son dos circunstancias importantes para crear relaciones de asociación con la realidad, en las cuales el *reconocer* es *identificar*, como en un proceso de codificación y decodificación de información que permite una constancia perceptiva, que es la comparación entre lo que se ve y lo ya visto, y sirve para la *memorización* de esa información, pues según Gombrich es el espectador quien realmente "hace" la imagen.

2 *Ibid*, p. 85

Para este esquema hay dos enfoques, el cognitivo, donde interviene el lenguaje en la fabricación y el consumo de la imagen y presupone el constructivismo, es decir, que toda percepción, juicio o conocimiento es una construcción con los datos proporcionados por los sentidos. Y el pragmático que se interesa por las condiciones de recepción de la imagen en varios aspectos, como el sociológico, semiológico, psicológico, de interpretación entre otros.

La representación, por su parte, es la acción de establecer a un representante o sustituto que ocupará el lugar de lo que representa, y esta representación puede ser arbitraria. Nelson Goodman, en su libro *Los lenguajes del arte*,[3] afirma que cualquier cosa puede representar a otra solamente si así se decide, habiendo o no un parecido entre el objeto y lo que representa, llamando a este hecho *denotación*, ya que el espectador puede ver una realidad ausente por medio de su representación.



[3] *Idem.*, p.109

Otro aspecto importante lo expone Raffaele Simone en su libro *La Tercera Fase*, quien habla sobre los sentidos del oído y de la vista como los más cercanos al pensamiento. Por una parte, el oído recibe percepciones secuenciales, lo que da un sentido del tiempo; por otro lado, la vista es un sentido de percepción simultánea o bien de yuxtaposiciones, lo que da un sentido del espacio. Se definen así dos tipos de inteligencia humana, la secuencial y la simultánea. En la segunda es difícil establecer un orden como en la vista, la primera permite alinear cada elemento o estímulo para analizarlos o articularlos. Luego entonces, al ser el sentido del oído una parte de esta inteligencia secuencial es evidente la linealidad que asume el acto de escuchar, a diferencia de la vista que percibe toda una imagen en un instante. Simone propone llamar *visión alfabética* a la profundización de la vista hacia la invención de la escritura, la qué el define como "serie lineal de símbolos visuales" y *visión no alfabética*, a aquella que es simultánea porque se perciben todos los objetos al mismo tiempo. Y argumenta que la visión alfabética es capaz de descifrar el significado de lo que observa, que en este caso es la escritura.

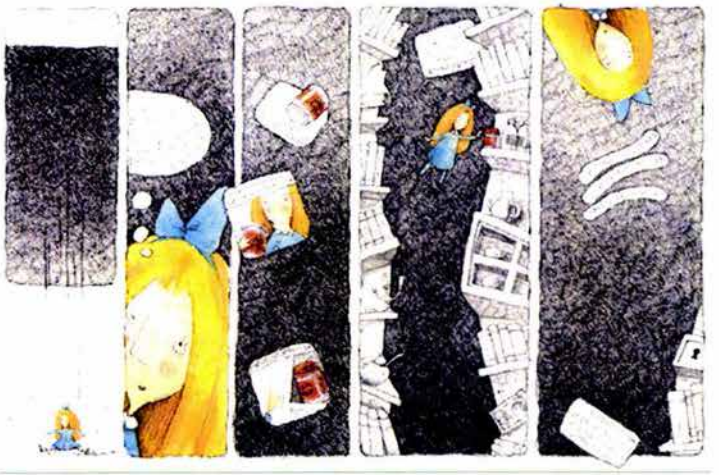


Ilustración de Amit Ofra
Israel Association of Illustration

"Ahora bien, las escrituras son por norma el soporte de textos verbales, cuya propiedad fundamental es la de estar ordenados en aquella especial sucesión que los lingüistas llaman precisamente linealidad. En este sentido, la percepción sigue la misma naturaleza que los textos: así como el texto se desarrolla linealmente, también la visión que lo percibe ha de ser entrenada para trabajar en sentido lineal."[4]

Raffaele Simone considera que "escribir" y "leer" forman parte esencial en la aportación de conocimientos, es decir, al leer se "adquieren" conocimientos y se "transmiten" al escribirlos. Estas dos actividades humanas han sido fundamentales en el transcurso de estas tres fases de las que se habla. Así mismo, el alfabetismo permite la circulación y la producción de nuevos conocimientos.

El proceso de la lectura, en pocas palabras, se explicaría como la acción del ojo que percibe una señal escrita y se le da un valor fonético y a su vez un significado. Sin embargo, ahora se miran las palabras, ya no se leen como un proceso de visión alfabética, simplemente es un estímulo visual simultáneo. La lectura textual (alfabética) se ha convertido en una acción automatizada del hombre.

Una tarde en ciudá metroch
Armando Jesús Alva Lomelí
11º Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles

4 Raffaele Simone, *La Tercera fase, Formas de saber que estamos perdiendo*, p. 35

Para estimular u organizar el uso de la inteligencia secuencial es necesario el ejercicio de la lecto-escritura, utilizando a conciencia los códigos alfabéticos que han legado el estudio de la lingüística; en el otro caso, aquello que favorece a la inteligencia simultánea son los soportes visuales o audiovisuales basados en códigos iconográficos y fonográficos en donde no se encontrará un orden, sucesión o jerarquía específica de los elementos que conformen los mensajes, esto hace la diferencia de la estructuración del pensamiento humano. La inteligencia simultánea se encuentra también dentro de la secuencial y se interrelacionan para aplicarse cada una en el momento adecuado sirviéndose en algunos casos una de la otra. Simone distingue que existen tres grandes momentos en los que se generaron las más importantes estructuras de formación del conocimiento humano a través de la historia. La primera fase correspondería al invento de la escritura, la segunda al invento de la imprenta y la tercera a la aparición de la informática junto con la telemática, ubicando en ésta la invención de la computadora y los medios electrónicos (TV, radio, internet, etc.).

El escritor
Juan Pablo García Rodríguez
11° Catálogo de Ilustradores de
Publicaciones Infantiles y Juveniles

Dos mujeres arrojando flores
Fernand Léger
1954

Ahora, teniendo claros estos aspectos sobre la percepción de la imagen se parte de un esquema de análisis formulado por Erwin Panofsky[5] divide a la imagen en tres dimensiones de significado: formal, narrativo y simbólico; cada uno con sus referencias hermenéuticas o interpretativas.

El primer nivel de significación de las imágenes se denomina "significación primaria o natural", constituida por dos aspectos: el *fáctico* (de factual), que consiste en la identificación de formas puras como línea, color, textura, etc., es decir, una identificación objetual por asociaciones dadas por la experiencia previa; este nivel es el de la representación visual reconocida en la estructura de la imagen; y el segundo aspecto es el *expresivo*, donde recae el reconocimiento psicológico de la organización de los elementos primarios, de las formas con colores y la materia que le permite ser visible; este aspecto es, en pocas palabras, el referente de su composición. Este nivel de significación depende de la denotación de conceptos a la imagen, esa identificación morfológica y psicológica se halla en el estadío pre-iconográfico también planteado por Panofsky, del cual se hablará más adelante. Este nivel de significación corresponde con el concepto de *alfabetidad visual* formulado por Donis A. Dondis: "Nos referimos a la estructura, a la composición elemental abstracta y, por tanto, al mensaje visual puro."[6]

[5] Citado en Julio Amador Bech. "Notas acerca de una hermenéutica de la imagen", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, p. 10

[6] Donis A. Dondis. *La sintaxis de la imagen*, p. 26

El segundo nivel de significado de la imagen, que Panofsky denomina *significación secundaria o convencional,* es el que determina en qué medida los elementos formales del primer nivel son el medio del cual se vale la imagen para relatar una historia, para presentar un tema, una idea o concepto. Aquí es importante cómo las imágenes narran una historia, no se trata únicamente de reconocer qué es lo que se representa sino lo que acontece dentro de la imagen o, más bien, observar cómo la imagen es en sí misma el suceso, una historia que se narra. Este nivel puede ser reconocido como el de significación o dimensión narrativa de la imagen y se deben tomar en cuenta tres aspectos dentro de su análisis discursivo:

Tres mujeres (Le grand déjeuner)
Fernand Léger
1921

El análisis socio-histórico. El contexto define determinadas condiciones de la imagen.

El análisis estructural. Considera al discurso visual o verbal como la propia estructura narrativa de acontecimientos sucesivos, por medio de una "sintaxis" visual o verbal por la que se transmiten ideas, conceptos o informaciones sobre una historia determinada.

La reinterpretación o análisis de las interpretaciones previas. A partir de la historia surge una reconstrucción imaginaria de los hechos por el interprete que puede ser el creador primario o el lector al que llega dicho discurso y la interpretación puede ser ilimitada. En el caso de la comunicación gráfica, en primera instancia se encuentra la interpretación que hace el autor de la historia, los sucesos, las ideas, y los conceptos de la realidad, luego pasa por otra interpretación de quien transforma esto en imágenes y luego quien recibe tales discursos, tanto uno visual como uno verbal implícito en el mensaje.

De esta manera podemos esquematizar los tres niveles:

Este nivel se encuentra en el estadío iconográfico de Panofsky y correspondería a la connotación de significados.

Por último, está el tercer nivel de significado de la imagen que Panofsky llama *significación intrínseca o contenido* el cual radica básicamente en el reflejo de un pensamiento cultural, es decir, lo fundamental es saber qué significan las formas en la historia y la historia misma qué significa para el hombre y cuando se descubren estos significados se convierten en valores simbólicos. Por ello, este nivel corresponde a la asociación de contenido y forma; entre la imagen, lo que dice y la interpretación personal en un contexto específico. La «actitud» de la imagen, se define de los principios subyacentes a ella y en él se establece el análisis iconológico de significaciones no intencionales.

Los nadadores negros
Fernand Léger
1944

Haciendo una comparación entre el valor sintáctico de la imagen y los niveles de significación de Panofsky se observaría:

Valor sintáctico	Nivel de significación		
· Representación	· Formal	· imagen	· formas
· Abstracción	· Narrativo	· discurso	· contenido
· Simbolismo	· Simbólico	· poética	· sentido

La eficacia de toda imagen radica en esa sutil correspondencia entre forma y contenido: la forma supone la idea que la origina y es la manifestación evidente de la inteligencia que la produjo. De igual manera, el concepto se vuelve preciso en la figura exacta que le da forma. Así, veremos la imagen como la unidad indisoluble de forma y contenido.[7]

7 Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 10

1.1.2 La imagen visual

Las imágenes son objetos visuales paradójicos...
...las imágenes muestran objetos ausentes, de los que son una especie de símbolos: la capacidad de responder a las imágenes es un paso a lo simbólico.[8]

La imagen visual retiene a la realidad mediante el dibujo. El hombre primitivo no veía en la imagen de un objeto su representación sino al objeto mismo, de tal manera que en la pintura rupestre un bisonte no era sólo un dibujo en la pared, sino era el propio animal.

Dos Kudus machos
Pintura rupestre de la región
Mtoko de Rodesia Meridional
Fecha desconocida

Ahora bien, para percibir una imagen el sujeto o espectador debe prestar atención al campo visual de la imagen; esta atención puede ser periférica, es decir, del contexto general de toda la imagen, o bien central, como una especie de segmentación de la imagen en donde el sujeto centra su mirada solamente en una parte de ella.

Las imágenes planas como fotografías, pinturas, dibujos, y hasta el cine o la televisión, tienen una bidimensionalidad dual; existe una primera realidad física, matérica o

[8] Jaques Aumont, *op.cit.*, p. 68

de movilidad, la segunda es esa realidad percibida por el ojo, es decir que lo visible parece ser real o verdadero. Cuando se perciben objetos, el ojo es capaz de formar una imagen bidimensional, plana, y la referencia tridimensional se crea mediante la perspectiva de los objetos, es decir, percibimos la tercera dimensión a través del sentido de la vista pero es imaginaria o, mejor dicho, intangible. Los bordes visuales presentes en las imágenes denotan, delimitan y proporcionan la forma de los objetos representados. La percepción de la forma se dificulta cuando la imagen es más abstracta o simbólica que figurativa. La relación figura fondo de una imagen no es más que la división del campo visual en dos zonas separadas por un contorno o borde visual. En la parte interna del contorno está la forma o figura; ésta tiene carácter de objetal (es decir, referente a los objetos) y puede ser identificada y nombrada fácilmente. A menudo está asociada a valores semánticos, estéticos y emocionales.

Madre campesina
David Alfaro Siqueiros
1924

figura

fondo

El fondo es su complemento o contraparte; no tiene forma definida la mayoría de las veces o aísla a una figura en específico, aunque más bien, la define. El fondo se observa en un segundo plano, y puede o no estar formado por objetos figurativos pero que tienen una menor jerarquía a la de la figura. La importancia de la percepción en la relación figura–fondo de una imagen es primordial. La una no va sin el otro, no hay fondo sin figura y no hay figura sin fondo en una imagen visual. Esto es parte de un proceso organizacional de la información que recibe el sistema visual. La relación entre los objetos y el sujeto determina la posibilidad de una percepción más inmediata en cuanto mayor sea la experiencia del sujeto con el o los objetos de la imagen. Existen algunos principios generales de la forma o leyes establecidas por la teoría gestáltica, que permiten explicar la relación entre los objetos componentes de una imagen, estas leyes son:

☞ ley de proximidad.

La cercanía entre objetos permite establecer relaciones semánticas.

☞ ley de similitud.

El tamaño o la apariencia semejante de un objeto con otros pueden dar la idea de ser pertenecientes a la misma forma en conjunto.

☞ ley de continuación adecuada.

Es la tendencia de concluir formas que no están terminadas.

☞ ley de destino común.

Se refiere a imágenes en movimiento de donde los elementos se desplazan en una misma dirección haciéndolas parte de una agrupación de formas diversas.

Según Rudolph Arnheim, no existe lo puramente formal porque la forma siempre ha de poseer un significado y asegura que "La percepción visual es, en sí misma, inteligente de manera automática y simultánea selecciona, organiza, completa, jerarquiza y discrimina todo lo que observa."[9] Esto corrobora los argumentos de Raffaele Simone y de esta manera comprobamos que la actividad perceptual es un proceso complejo y que actúa de manera peculiar cuando se presenta, además de estímulos visuales, una serie de códigos estructurales que en conjunto le dan una significación, un sentido y un valor de uso. De igual manera, la percepción visual ejercita nuestra memoria provocando relaciones de asociación entre las sensaciones, el conocimiento previo y el empírico, y las emociones del individuo con los referentes visuales como la forma, el color, la textura y otros, en el orden integral de las imágenes. Y todas estas relaciones inducen a la determinación de significados y las distintas connotaciones y denotaciones en torno al o los objetos percibidos.

9 Nota referida de Rudolph Arnheim. *El pensamiento visual*, hecha por Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 10

"Nuestro campo visual está hecho de todo lo que nuestros ojos puedan tocar con su mirada, de todo lo que podemos captar gracias al sentido de la vista. La percepción visual supone una conexión entre lo que sabemos y lo que vemos. Es un acto de integración de conocimiento que permite reconocer el universo con un alto grado de previsivilidad."[10]

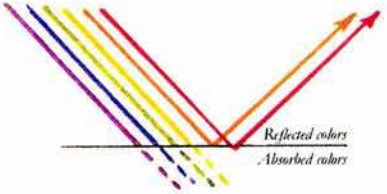
Kandinsky expone en su libro *De lo espiritual en el arte* que la forma tiene un sonido interno o un aroma espiritual y al combinarse con otras formas, ese aroma adquiere matices consonantes y, al hacer una comparación con el color, habla de la armonía entre formas y colores infinitos en sus combinaciones e interacciones: "Está claro que la disonancia entre forma y color no es necesariamente disarmónica sino que, por el contrario, abre una nueva posibilidad de armonía."[11]

Small worlds I
Wassily Kandinsky
1922

10 Roberto Echeto. "Rayas. El dibujo como experiencia de conocimiento", *DX, Estudio experimentación del diseño*, número 12, p. 21

11 Wassily Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*. p. 49

Se puede decir en este momento con los conceptos ya analizados, que el pensamiento visual recurre a una organización de percepciones sensoriales, mientras que el pensamiento oral, donde interviene el lenguaje, recurre a la organización del pensamiento. Esto significa que si hay un lenguaje visual estaría determinado por esta organización de elementos visibles (que se perciben con los ojos) formulando especies de pensamiento no-verbales. Por lo tanto se encuentran íntimamente relacionadas estas dos maneras de estructuración del pensamiento en el ejercicio de la ilustración y de la caligrafía, como lenguajes visual y escrito respectivamente; diría Raffaele Simone, una relación entre una forma de visión no-alfabética con la visión propiamente alfabética, entre inteligencia simultánea e inteligencia secuencial; y al haber quedado establecidos algunos de los elementos referentes a la percepción visual en su aspecto morfológico, es preciso mencionar que el ojo, además de percibir la forma, percibe el color como sensación lumínica de los objetos, es decir, hay un proceso de refracción de la luz por el cual el ojo puede presentar visibles a los colores. La clasificación de los colores puede estar definida entre la longitud de onda que delimita el colorido o tono (azul, amarillo, rojo, cyan, magenta, verde...); la saturación que es la pureza del tono y precisa si el color tiene una carga cromática hacia el blanco o hacia el negro (por ejemplo, el rojo menos saturado es rosa); y la luminosidad, que fija la carga lumínica que tiene el tono, hace al color más claro o más oscuro con la misma saturación.



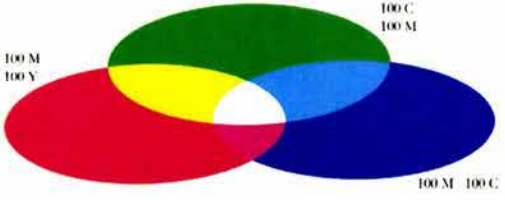
La refracción de la luz produce el espectro lumínico del color haciendo que algunos colores sean reflejados y otros absorbidos por los objetos

Colores primarios aditivos

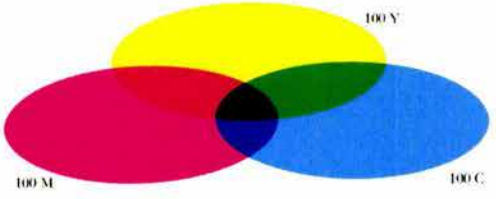
Colores primarios sustractivos con diferentes porcentajes de saturación y luminosidad

La composición de los colores de manera aditiva es el proceso donde se suman las refracciones primarias: rojo, verde y azul. También llamados colores luz, estos se aplican en la fotografía a color (negativos y diapositivas), así como en el video, la televisión o el cine, es decir, en los soportes audiovisuales de proyección. La regla física de este proceso compositivo del color advierte que la suma de todos los colores (haces de luz de colores) da como resultado el blanco (luz blanca, pura).

El otro proceso de composición del color es el sustractivo, en que la mezcla de pigmentos absorbe las longitudes de onda y da el efecto contrario al anterior. Pero estos pigmentos, al no tratarse de refracciones lumínicas, permiten obtener los colores requeridos mediante la dosificación de los pigmentos primarios, siendo en este caso, el cyan, el magenta y el amarillo. Originando la suma proporcional de ellos, el negro, que no es considerado color, sino la ausencia misma de la luz.

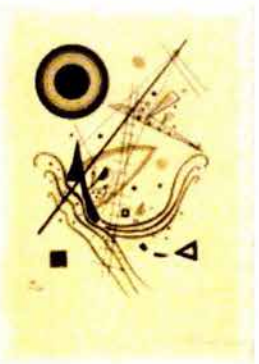


La combinación de los colores primarios aditivos originan los colores primarios sustractivos, cyan, magenta y amarillo



Al combinar los colores primarios sustractivos se obtienen otros colores secundarios muy parecidos a los primarios aditivos, en este caso son el rojo, el verde y el violeta

Para Kandinsky, "la forma puede existir independientemente como representación del objeto o como delimitación puramente abstracta de un espacio o una superficie. No así el color, que no puede extenderse ilimitadamente. [...]en el caso del color, hay una substancia subjetiva en una envoltura objetiva."[12]



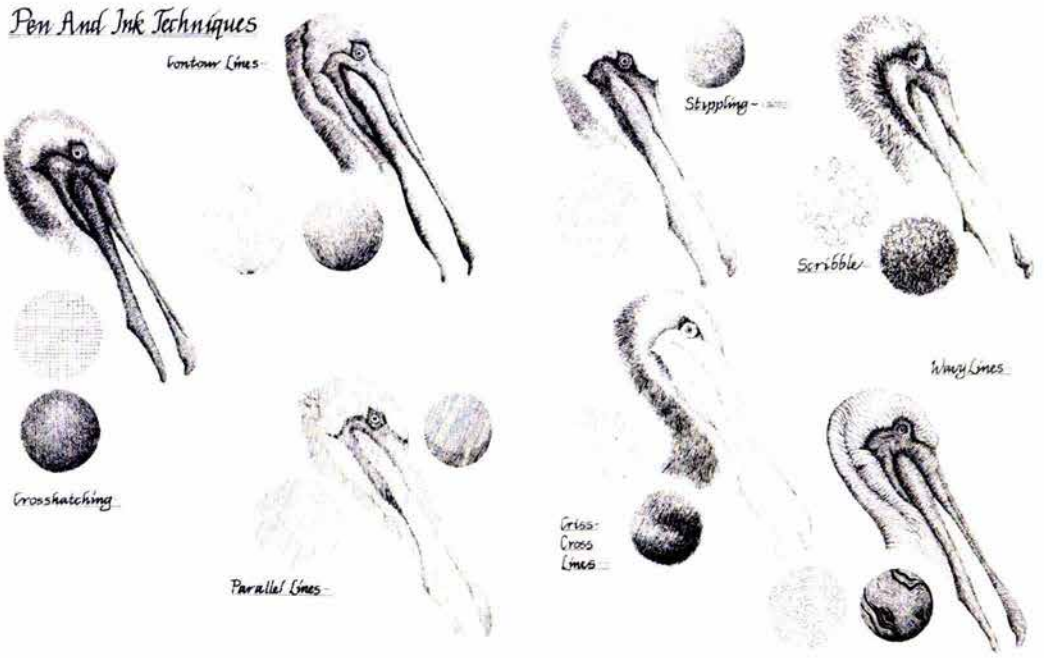
Blau
(Abstract composition)
Wassily Kandinsky
1922

Black lines
Wassily Kandinsky
1913

Los objetos contienen otro elemento definitorio que es la textura, y ayuda a la percepción pues otorga un plus de información referente al objeto que se visualiza. La utilización de este elemento en el proceso de integración y composición gráfica es, en muchos de los casos, fundamental pues le da identidad a la imagen y puede acercarnos o alejarnos de la realidad, es decir, con base en la experiencia táctil o visual que el ser humano percibe de los objetos se pueden encontrar en diversas soluciones gráficas semejanzas o disparidades sensoriales.

12 *Ibid.*, p. 48-49

La textura tiene dos condiciones, hay textura táctil y textura visual, la segunda es la más importante en el estudio de la comunicación gráfica pues ayuda a que la imagen dé la sensación de ser algo que en realidad no es, el objeto mismo.



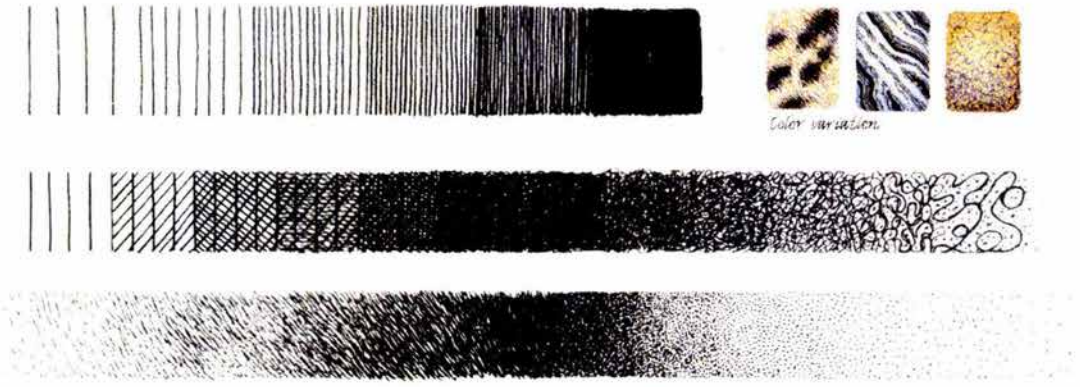
Creating textures in pen & ink with watercolor
Claudia Nice
North Light Books

La textura cuenta con tres características fundamentales: tamaño, densidad y direccionalidad.

· Tamaño. Es la dimensión que el elemento texturante siempre debe mantener en proporción con el intervalo.
(grande – pequeño)

· Densidad. Se establece según el aumento o disminución del intervalo sin cambiar el tamaño del elemento texturante.

· Direccionalidad. El elemento texturante y su intervalo son constantes de la dirección de la textura.
(con dirección y carente de dirección)



Creating textures in pen & ink with watercolor
Claudia Nice
North Light Books

Hasta este punto están referidos, a grandes rasgos, los elementos formales de la imagen preponderantes en el proceso de percepción visual, aunque forma, color, tamaño y textura, son sólo algunos referentes de información que se almacenan en la memoria del individuo para más tarde hacer relaciones de semejanza, continuidad, proximidad, etc.

Es posible, entonces, exponer que los elementos distintivamente plásticos de una imagen son el conjunto de formas visuales que la constituyen:

- superficie: soporte de la imagen
- organización: composición de la imagen y sus relaciones geométricas
- gama de valores: grado de luminosidad y contraste de la imagen
- gama de colores: valor tonal de los elementos gráficos de la imagen
- elementos gráficos simples: estructuras básicas de la forma tales como círculo, cuadrado y triángulo
- materia: técnica que permite visualizar la imagen

Noche estrellada
Vincent van Gogh
1889

Atendiendo a otro punto de la percepción visual de suma importancia, Alejandro Montes de Oca plantea 3 niveles perceptuales en el proceso de visualización de los objetos.[13] El primer nivel perceptual atiende a la connotación y denotación de significados, el segundo a la de su construcción psíquica individual al que se suma un contenido poético y el tercer nivel a la intuición de valores simbólicos. Estos mismos niveles perceptuales los relaciona en contenido al planteamiento sugerido por Edward Panofsky en cuanto a la significación de las imágenes. En el cual el primer nivel, según Montes de Oca, posee contenidos en la forma expresiva de la imagen, es la forma primaria de las cosas, a lo que llama Panofsky *significación preiconográfica*; el segundo nivel se ocupa de los contenidos temáticos o conceptuales que el autor nombra *significación iconográfica*; y el último nivel indica los contenidos simbólicos, que concibe como *análisis iconológico.*

Ahora bien, el fin de la producción de imágenes determinará su valor simbólico dentro del esquema perceptual del hombre. Las imágenes pueden ser concebidas y dirigidas a propósitos propagandísticos, informativos, religiosos, ideológicos, recreativos, etcétera.

13 Alejandro Montes de Oca. "Percepción visual y representación", *DX, Estudio experimentación del diseño*, núm. 12, 2001, p. 34

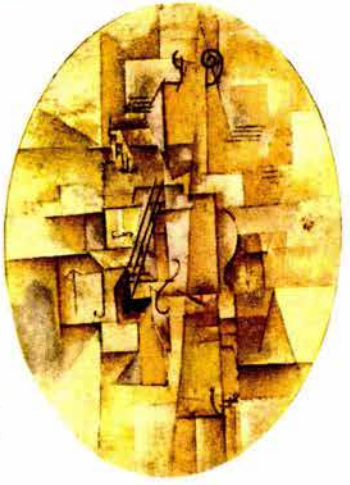
Sobre el valor de la imagen Rudolph Arnheim sugiere tres tipos:

a) Valor de representación: es la re-presentación de cosas concretas y su nivel de abstracción es inferior al objeto.

b) Valor de símbolo: es la representación de cosas abstractas y su nivel de abstracción es superior al objeto.

c) Valor de signo: una imagen sirve de signo cuando representa un contenido cuyas formas no refleja visualmente (su significado visual no mantiene con su significado sino una relación totalmente arbitraria)

Violín
Pablo Picasso
1913



Naturaleza muerta con violín
Pablo Picasso
1911-1912

En cuanto a las funciones de la imagen tenemos:

La función simbólica de la imagen está sujeta al contexto, la determina su situación en las diferentes esferas contextuales, en la estética o plástica localizable en el arte, en la de lo sagrado y la presencia divina reflejada en la religión, en la de los valores sociales reflejada en la política.

La función epistémica de la imagen está sujeta a la información visual que aporta un conocimiento, como en los manuscritos iluminados de la Edad Media, ya que las imágenes y los textos pertenecían al género documental.

La función estética está supeditada a complacer al espectador, a proporcionar sensaciones y, en cierta medida, esta función está ligada al arte.

The Vespasian Psalter
Escrito en la Abadía de San Agustín
Canterbury
A principios del siglo XVIII

"En el cine [...] hay un supuesto operativo en el sentido de que mostrar algo una vez debe ser suficiente, y de que el valor simbólico o metafórico que desea expresar el realizador debe hacer sentir su presencia y significado de manera inmediata."[14]

Algunos autores como Donis A. Dondis proponen ir a un nivel más elemental y abstracto que analizaría los componentes formales básicos. Podemos ordenarlos de acuerdo con cinco aspectos constitutivos de toda imagen que para fines del análisis distinguimos de la siguiente manera:

Forma
Color
Tono
Cualidades matéricas
Composición

Abril de 1957
(azul celeste)
Ben Nicholson
1957

14 Joy Gould Boyum, "La retórica de la adaptación, Estilo y tono". *Estudios Cinematográficos*, núm. 13, p. 34

Sin embargo, la calidad de la imagen, según Adrian Frutiger, recaerá, de alguna manera, en su función, ya que puede tratarse de una expresión detallada pero meramente representacional o de una información documental, y de otra manera si la imagen está intencionada a ser contemplada responderá a criterios estéticos, en su concepción particular.

De esta manera, Frutiger considera tres clases principales de representación: la esquemática, que precisa toda la información de los objetos; la naturalista, que se aproxima a lo que los ojos pueden observar a primera vista; y la artística o contemplativa, que aparenta ser una representación naturalista, con toda la base de información propia del objeto pero con una carga plástica que pretende el disfrute de quien la observa. Y que la resolución de tal imagen se debe a la interpretación conceptual y estética en un plano bidimensional (en algunos casos puede ser tridimensional) con el intento de resolver una síntesis visual entre signo-objeto.

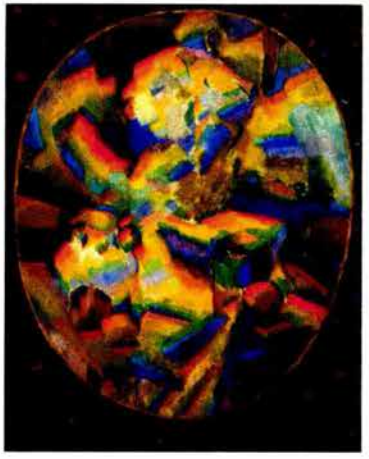
El gerente americano
Pablo Picasso
1917

1.1.3 La imagen acústica

Hasta ahora la humanidad siempre ha intentado satisfacer su necesidad de la más elevada exaltación espiritual exclusivamente con la música. Sólo los sonidos han sido capaces de apoderarse de nosotros y transportarnos a las esferas más elevadas. Siempre que alguien tenía el deseo de intoxicación celestial recurría a la música. Pero el color es tan capaz como la música de proporcionarnos los mayores éxtasis y placeres.
Morgan Russell (1913)[15]

Los teóricos griegos consideraban al color (*chroia*) como una cualidad del sonido, existían dos escalas musicales, la diatónica que se medía por tonos y la enarmónica cuyas equivalencias representaban un cuarto de tono. Pero desde el siglo IV a.C., Arquitas de Tarento, amigo de Platón, propone una escala musical cromática dividida en semitonos o medios tonos.

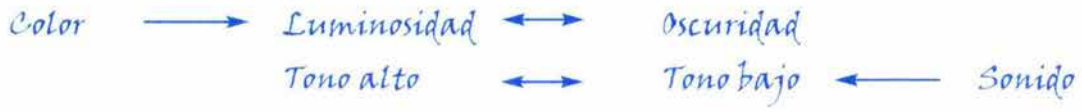
Respecto a las cualidades del sonido que son tono, duración y timbre, el color correspondería al timbre. La estructura matemática de la escala cromática presenta una articulación en intervalos regulares, manifiesta suavidad, tristeza, flexibilidad o



Still Life Synchromy with Nude in Yellow
Morgan Russell
1913

15 Nota referida en John Gage. *Color y Cultura,* p. 241

perdida de la formalidad, pero sobre todo da un sentido de movimiento, secuencialidad (como matiz de afinación) y cambio; que son cualidades encontradas también en la música. Otra analogía entre el sonido y color es la comparación:



También se encontrará en las Artes Visuales el empleo de los términos *tono* y *armonía* correspondientes al color como pigmento y la armonía también como equilibrio compositivo de las obras y en la Comunicación Gráfica como categoría formal de diseño.

Asimismo, el color pudo ser considerado en la Antigüedad como manifestación del mundo cotidiano, inestable y cambiante; concluyendo que el color no es estático, sino estético.

Otro elemento importante para el sonido es la consonancia, es decir, la pureza del sonido. Pero ésta no era aplicable al color por esta misma flexibilidad que presentaba la escala tonal, así se consideraban como colores puros solamente al púrpura que equivalía a una quinta (en música), el rojo que era como una cuarta y el blanco que representaba a la octava como un sonido puro o completo por lo que se hablaba de una consonancia auditiva pero no de una consonancia visual o cromática. Este argumento era presentado por algunos filósofos, teóricos o

músicos que estaban en desacuerdo con una comparación entre el color y el sonido de manera análoga. Ya que la proporción cromática se dividía en siete tonos y la proporción acústica en ocho y se pensaba además que sólo el oído era capaz de cuantificar las sensaciones. Sin embargo había otros elementos que los unían como la relación moral que existía entre los colores y el temperamento o humor del canto. Elementos principales con correspondencia en la música y en el color serían las dualidades: consonancia–disonancia y tonalidad–atonalidad, es decir, pureza-imperfección, sonoro-silencioso. Aunque hay otros como el ritmo, la estructura, la escala y la resonancia, por mencionar algunos. Pero para profundizar un poco sobre el concepto de armonía, se debe hacer enfática la relación de proporción entre los elementos que componen un todo y el equilibrio de ellos mismos; así se observa que la armonía musical se basa en proporciones discontinuas y la armonía cromática se establece por proporciones continuas, estas armonías brindan una concordancia placentera a los sentidos.

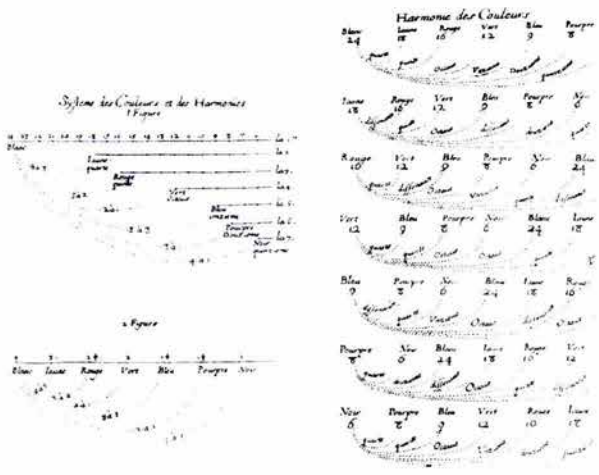
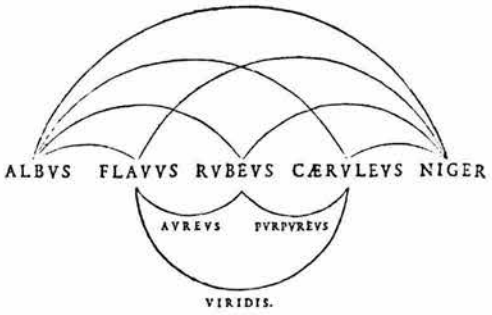


Tabla de la armonía musical de los colores

Nouvelles Observations et Conjetures sur l'Iris
Marin Cureau de la Chambre
1650

(esta es una muestra aristotélica de cinco tonalidadesque establecen proporciones armónicas en las líneas musicales)

François d'Aguilon establece una escala cromática en su obra *Opticorum Libri Sex,* de 1613, con base en un diagrama pitagórico de la consonancia musical del contrapunto, análogo al publicado en *Istitutioni Harmoniche* de Gioseffo Zarlino a mediados del siglo XVI, que está determinado por proporciones armónicas y relacionado a la escala de colores primarios y secundarios. En esta escala cromática, el púrpura es un color intermedio entre el rojo y el azul, sin embargo otros teóricos consideraban que el púrpura era un tono más oscuro que el azul y lo colocaban junto al negro.



Escala cromática
Opticorum Libri Sex
François d'Aguilon
1613

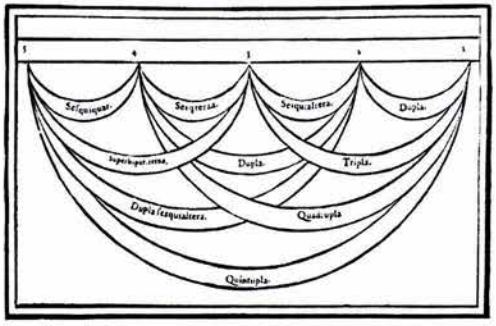


Tabla de proporciones armónicas
Istitutioni Harmoniche
Gioseffo Zarlino
1573

Otra comparación existe con lo que el escritor milanés Gregorio Comanini afirma a fines del siglo XVI sobre el oscurecimiento del blanco en una escala de grises que reduce a la agudeza pero que esto también era aplicable con los otros colores empezando con el blanco oscurecido por el amarillo, y éste oscurecido por el verde, el verde por el azul, el azul por el morado *(morello)* y el morado por el *tané,* así como en la música el blanco es el canto *(alto al superius)*, "oscurecido" por el tenor y el bajo sigue al tenor. Y así mismo, V. A. Scarmilionius de Foligno, profesor de medicina italiano hacía una correspondencia de las cinco consonancias musicales del teorema pitagórico con los cinco colores que se habían planteado como simples o primarios, así para la octava, duodécima, doble octava, quinta y cuarta habría la analogía en color de negro, blanco, amarillo *(flavus)*, azul *(hyacinthinus)* y rojo. Claro que existieron algunos otros físicos, matemáticos, músicos, pintores y otros teóricos que compartían esta idea de los cinco colores principales.

Así, tenemos también al matemático Johannes Kepler, quien expuso una escala cromática del blanco al negro, basándose en el principio de "que los colores del arco iris dependían de sus ángulos de refracción y, por tanto, podían cuantificarse de modo musical."[16] Ésta es quizá la mayor aportación que hubo para el estudio del color, sin embargo, la escala seguía bajo el principio aristotélico que concibe a los colores o tonalidades secuenciales en una escala lineal de la luz a la oscuridad, por lo que el placer tonal armónico lo daría la saturación, que es la proporción de negro y blanco que forma al tono, mas no refiriéndose a la variedad de los colores.

Rainbow
Creating textures in pen & ink with water color
Claudia Nice

16 *Ibid.*, p. 231

Sin embargo, Newton, a finales del siglo XVII, libera la escala cromática aristotélica y desarrolla la cuantificación de los colores de Kepler. Toma como esquema para el circulo cromático, el círculo de tonos mayores y menores de René Descartes que aparece en su *Compendium Musicae* en 1650. En este libro, la secuencia espectral posibilita una mejor relación con la escala musical cuantificada, e interpreta esta frecuencia como una división «musical» del espectro de la luz blanca.

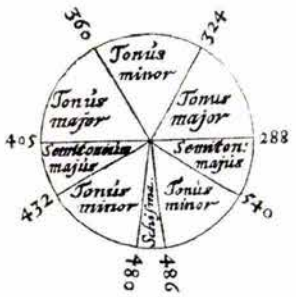
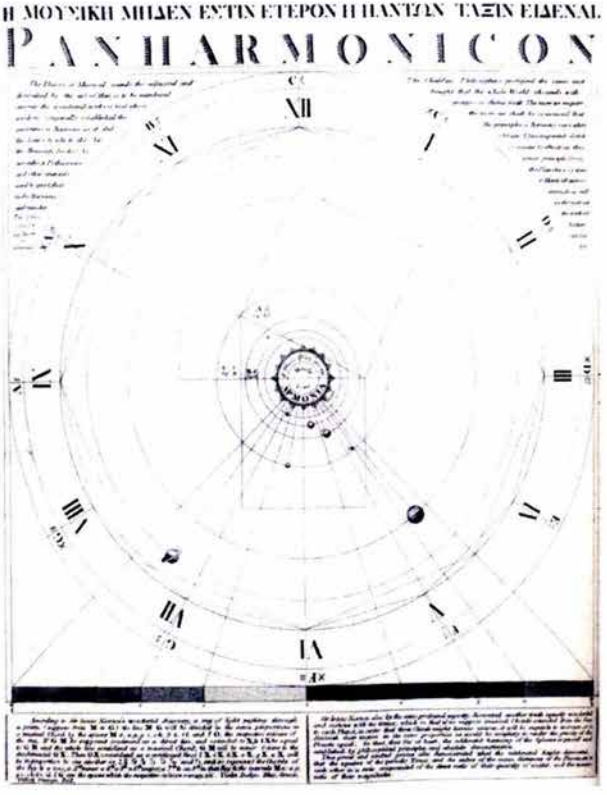


Diagrama musical
Compendium Musicae
René Descartes
1650

Newton había considerado los cinco colores predominantes en las otras escalas, sin embargo, no concordaban con la división del espectro lumínico, por lo que hasta 1672 se introdujeron el naranja (*citrus*) y el índigo, el cual surgió por la necesidad de completar la equivalencia con los siete sonidos de la octava musical. De la misma manera, el púrpura fue substituido por el violeta para hacer más moderada la escala tonal. Otro sistema de color fue hecho por el pintor Giles Hussey, que tomaba las bases de la percepción geométrica de la figura humana para encontrar una relación con la escala de Newton y su correspondencia musical, que iba de la nota musical "la", equivalente al rojo, a "la bemol", equivalente al violeta.

En consecuencia, tenemos que el espectro lumínico va del rojo, seguido por el anaranjado, después amarillo, luego verde, azul, índigo y finalmente el violeta, tal como se ve en el arco iris. El estudio de Hussey aportó elementos a Francis Webb para la elaboración de su diagrama de «armonía universal» llamado *Panharmonicon*[17] que bajo el círculo armónico incluye el espectro newtoniano como clave de las proporciones armónicas visuales y auditivas , a través del universo.

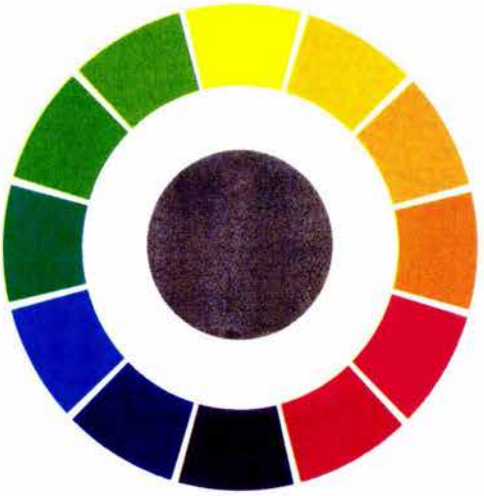


Panharmonicon
Francis Webb
1814

17 *Ibidem.*

Y sobre la armonía del color escribió alrededor de 1690 Newton algunas notas que no fueron publicadas para su obra *Óptica*. En ellas afirma que "el verde no concuerda ni con el azul ni con el amarillo por que sólo dista de ellos una nota o tono por arriba y por abajo. Por la misma razón, tampoco el naranja concuerda con el amarillo o el rojo, ya que forman una quinta. Y por eso los pintores, para hacer resaltar el oro, lo colocan sobre ese azul. Así el rojo concuerda bien con un azul celeste, ya que forman una quinta, y el amarillo con el violeta, por la misma razón. Pero esta armonía y discordancia de colores no es tan notoria como la de los sonidos, porque en dos sonidos consonantes no hay mezcla de sonidos disonantes, mientras que en dos colores consonantes hay una gran mezcla al estar cada color compuesto de muchos otros."[18]

Como John Gage apunta, he aquí un referente del color que tal vez Newton no comprendía aún, pues él conocía la circunstancia de los colores luz, pero al querer compararlos absolutamente con los colores empleados en la pintura habría estas discordancias de las que él hablaba; estos



Anillo de color de Newton

18 *Ibid.*, p. 232

referentes serían la armonía entre colores análogos y complementarios. Si se hace un enfoque a su círculo cromático, el color complementario de un color primario corresponde al color secundario formado por los otros dos primarios, por ejemplo: para el amarillo es su complementario el color violeta por estar formado (en colores pigmento) por el azul y el amarillo, para el azul es el anaranjado y para el rojo correspondería el verde. Los colores análogos son aquellos que precisamente están en la escala tonal de un color hacia un lado o hacia el otro en el círculo cromático, por ejemplo, los análogos del color secundario verde son los primarios amarillo y azul (tomando el ejemplo de Newton), y para el primario rojo serían los secundarios violeta y anaranjado.

En 1844, D. D. Jameson declara que algunas investigaciones revelaban que el silencio era el producto de la ejecución simultánea de las tres notas o consonancias elementales, así como la mezcla de los tres colores primarios dan paso al negro en la teoría sustractiva o de los colores pigmento, ya que esto no puede ser aplicable en la teoría aditiva o de los colores luz, ya que la suma de todos los colores originan la luz blanca, la luz pura.

Y aunque ya Chopin había deliberado sobre el posible vínculo de la sucesión y la «reflexión aureolar» (concepto de él mismo) de las notas musicales con la reflexión de los colores en la naturaleza y en la pintura; la mayor relación encontrada entre color y sonido es que ambos eran fenómenos vibratorios, uno visible y el otro audible.

Luz: velocidad del movimiento= vibración

Sonido: vibración

Color

→ Armonía

Sonido

"Cuando la resonancia despierta ecos inesperados, explica por su acústica la parte escondida de lo que arrojamos al estanque de la imaginación. Sus vibraciones nos dan la medida de qué significa aquello que resuena, qué profundidades tiene, con qué se relaciona."[19]

Paolo Pino, en su *Dialogo di Pittura* de 1548, opina que la pintura tenía su razón de liberalidad en la invención (*disegno*), así como la música en la composición, ya que invención y composición son dos formas de interpretación; así como el pintor emplea el color y el trazo (dibujo), el músico utiliza la voz y el instrumento.

En este punto se encuentran ya algunas bases que desembocan en el arte plástico y ¿por qué no?, aplicables a la comunicación y al diseño gráfico, pues también Arístides Quintiliano, filósofo griego, ya en el siglo II o III a.C. había planteado en su tratado *Sobre la Música* que la pintura y las otras artes visuales se servían de signos para representar sólo un fragmento del universo del hombre y que la música provocaba un afección directa sobre el cuerpo y alma del individuo por medio de los ritmos y la poesía, ya que imitaba los pensamientos y las acciones del hombre; y declara que la proporción entre la mezcla de color y el dibujo de la figura daba origen a la belleza, ya que era importante la conexión entre el color que es lineal, secuencial en su escala, y la forma que es simultánea. La proporción puede expresarse como:

$$Forma + Color = \frac{Forma}{Contenido} = Belleza$$

19 Carlos Garrido. *Mujer de Luna,* p. 39

De esta manera, existía una concordancia y unión del color con la armonía de las formas hacia la pintura, siendo éste el principio de la propuesta gráfica que proyecta este documento de tesis.

Hablar de la concepción del color en la historia es de gran interés para su estudio, aplicación y correlación con el sonido, por ejemplo Leonardo da Vinci creía que si había un "sfumato" en lo visual también habría de encontrarse en lo auditivo.

Testa di Cristo
Leonardo da Vinci
1495

En el período romántico los estilos de interpretación musical corresponden a las distintas formas de utilizar el color (carácter subjetivo), las yuxtaposiciones armónicas del color implican movimiento aunque eran consideradas secuencias accidentales.

Del mismo modo, algunos artistas visuales tales como Ingres , Matisse o Klee ya encontraban analogías entre el sonido y el color experimentando en su pintura el conocimiento musical que tenían o en otros casos al no tener esa experiencia musical intentaron aplicar sus conceptos plásticos a la música, así por ejemplo Vincent van Gogh menciona la existencia de una "sonoridad del color" al tratar de hacer una comparcación entre las notas del piano y los matices del color.

Sower
Vincent van Gogh
1888

En el *Vorschule der Aesthetik* de G. T. Fechner que data del siglo XIX, se encuentra una asociación psicológica entre color y sonido como un fenómeno sinestésico[20] de la audición del color *(audition colorée)*, y cómo el timbre *(klang-farbe)* es literalmente en alemán el «color del sonido». Así, el poder expresivo de la forma musical ofrece en lenguaje metafórico el sentido poético del color.

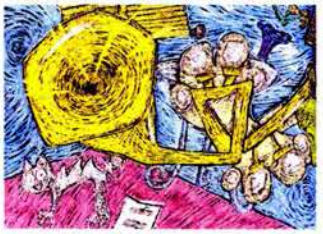
Watercolor (Number 13)
Wassily Kandinsky
1913

La armonía (acústica o sonora) musical es reflejada en la armonía cromática (visual) de la pintura en el contexto (visión subjetiva social) específico de la época, como por ejemplo Wassily Kandinsky en sus obras y en sus libros *Punto y línea sobre el plano,* donde habla de relación entre la música y el color por «ritmo» y hace una analogía más, la de temperatura del color y en *De lo espiritual en el arte* expone que la expresividad del color y la armonía de su tiempo eran distintas a las antes planteadas por otros: "Disonancias estruendosas, pérdida del equilibrio, «principios» destronados, golpes inesperados de tambor, grandes cuestionamientos, esfuerzos que aparentemente carecen de propósito, tensión y anhelo (aparentemente reprimidos), rupturas de cadenas y grilletes, oposiciones y contradicciones: ésta es nuestra armonía."[21]

20 Sinestesia es una metáfora que consiste en atribuir la sensación propia de un sentido corporal a otro, por ejemplo: sonido azul, sabor aterciopelado.

21 John Gage. *op. cit.*, p. 241

De la misma manera compara a los colores con los sonidos emitidos por instrumentos musicales, así el amarillo limón equivale al tono alto de una trompeta, el azul claro a una flauta, el azul oscuro a un violoncello y el más oscuro a los tonos del contrabajo, los tonos profundos del azul son comparables a los sonidos de un órgano, el verde a un violín, el anaranjado a una viola, los tonos violeta a un corno inglés, una gaita o un fagot, el rojo cinabrio a una tuba y el marrón a un tambor, por decir de algunos, aunque el blanco lo concibe como un silencio con posibilidades, es decir, como una pausa al que continuará otro sonido, abriendo paso a otro color; mientras que el negro es el silencio eterno, una pausa completa y definitiva, el cierre final.



Concierto (principiante)
Vanessa Castro García
11° Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles

Introspection
Stanton Macdonald-Wright
1963-64

Mondrian tenía la idea de que el ritmo unía a la vida con el arte, tanto visual como musical. Y así muchos otros artistas visuales modernos y contemporáneos, algunos conocidos y otros no tanto, formulaban sus articulaciones entre la pintura y la música, entre el color y el sonido; como Robert Delaunay, Paul Klee, Morgan Russell, Stanton Macdonald-Wright, Percyval Tudor-Hart, entre otros. Éste último elaboró una teoría psicológica del color basada en la cualidad del sonido, donde planteaba que la altura del sonido era equivalente a la luminosidad del color y que el timbre o tono musical se ajustaba a las tonalidades cromáticas.

De igual modo había músicos que comenzaron a experimentar con la luz y el color como el cantante Thomas Wilfred, quien trató de representar el espacio cuadtridimensional: "El color sin la forma es un alma sin cuerpo; no obstante, el cuerpo de la luz debe concebirse sin materialidad alguna. Las formas de cuatro dimensiones son tan inmateriales como cualquier cosa que pueda imaginarse y se las puede hacer servir para el provechoso fin de separar unos colores de otros, como la tracería de las ventanas en las antiguas catedrales. Nada más hermoso que esto ha sido jamás concebido."[22]

Thomas Wilfred y su *Clavilux Junior*, un instrumento consola o, también llamado órgano color que reproducía *lumia* (proyecciones artísticas de *«música-color»*).

Discos de cristal grabados y pintados por Thomas Wilfred para ser reproducidos en su *Clavilux Junior*

A estas manifestaciones artísticas se les llamó *«música-color»*,[23] y fue el siglo XX el período que pudo darle apertura a este tipo de representaciones escénicas hasta convertirse en la expresión artística más trascendente de la época; sin embargo, sólo se prestó atención al proceso perceptivo de las formas abstractas en movimiento rítmico y la manera en que el individuo reaccionaba a estos estímulos acústicos-visuales.

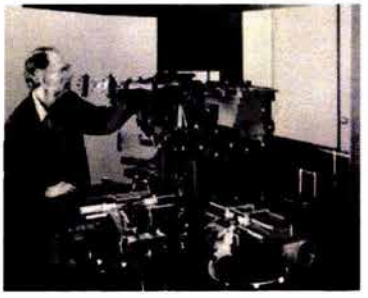
22 ThomasWilfred, cita tomada de John Gage. *op. cit.*, p. 246

23 Para ampliar esta información véase los siguientes links: http://www.gis.net/~scatt/clavilux/clavilux.html , http://www.awn.com/mag/issue2.1/articles/moritz2.1.html y http://www.colormusic.de/Theorie.html .

Mary Hallock Greenewalt con su *Visual-Music Phonograph* (1919.)

Finalmente tras hacer una retrospectiva sobre el enfoque del estudio del color a través de la historia, se encuentra el "cromatismo" en la música en el período clásico hacia el siglo IV a.C. con un enfoque matemático, mientras que en la época moderna del siglo XIX nace la idea de la "musicalidad" en el color como la tendencia psicológica del «*color-sonido*» o «*música-color*» que expresaba las emociones y fue aplicado como tal en el siglo XX.

El *Lumograph* (lumógrafo) de Oskar Fischinger fue utilizado en el filme de ciencia ficción de 1960 *Time Travelers.*



Charles Dockum con su *MobiColor V* que producía imágenes con contorno o difuminadas, y que se podían modular en color y movimientos, teniendo tres tipos de imágenes: las formas geométricas, patrones de punto que vibran, y rastros sensuales suaves de color.

Kandinsky considera a los sonidos internos como el ser de los colores, de tal manera que el color tiene dos circunstancias: el color como sensación física y como efecto psicológico, al mismo tiempo que comprende que el color puede ser entendido como placer o satisfacción y confirma que "la fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica".[24]

Dominant curve
Wassily Kandinsky
1936

Kandinsky pensaba que el color se relaciona con todos los sentidos a través de sensaciones como el sabor, la textura táctil, el sonido, etc. Y también aseguraba que en la Cromoterapia el color ejerce una fuerza sobre el cuerpo en el tratamiento de algunas enfermedades nerviosas y de cómo ha sido poco estudiada esta característica del color. "En general, el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma."[25]

La armonía de los colores debe fundarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana, es decir, lo que llamaremos el principio de necesidad interior.[26]

24 Wassily Kandinsky, o*p. cit.* p. 43
25 *Ibid,* p. 46
26 *Ibidem.*

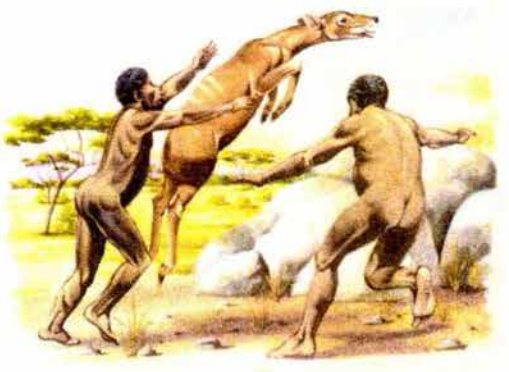
1.2
Lenguaje, un código y su uso

El oído está ligado al lenguaje y la vista a la pintura.

[...]el estudio de la formación de las imágenes mentales producidas en el proceso de la percepción visual, es inseparable del estudio de la significación y del lenguaje.[27]

El lenguaje se define como la habilidad del hombre para expresar y manifestar su pensamiento a sus semejantes; también puede ser considerado lenguaje cualquier sistema del cual se sirva el hombre para comunicarse, es decir, el lenguaje como una estructura de elementos relacionados entre sí permite que ese encadenamiento trabaje de una forma determinada para lograr la comunicación.

Una de las teorías sobre el origen de la comunicación humana se basa en la posibilidad de que la naturaleza, el entorno del hombre primitivo, diera la pauta en el desarrollo de signos o señales que el hombre usaría para darse a entender o relacionarse con otros de su misma especie.



Hombre primitivo
enfrentandose a su medio ambiente

27 Alejandro Montes de Oca. *op.cit.*, p. 34

Así lo hace ver Roger Fidler en su libro Mediamorfosis, donde considera que la facultad de comunicarse no es algo exclusivo de los seres humanos, pues es muy probable que otras especies animales influyeran en los primeros brotes de la comunicación humana, ya que se han hecho estudios en comunidades aborígenes, alejadas de lo que se conoce actualmente como civilización, que presentan una conducta individual donde se mezclan sonidos y movimientos imitados del comportamiento animal que, al ser manipulados, forman parte de una necesidad de expresión entre los integrantes de esos grupos.

Ritual de caza

Una de las formas más comunes de comunicación desde el comienzo de la humanidad ha sido el uso del lenguaje mímico o gestual, que bien ha servido de auxiliar a otras formas de expresión como el lenguaje oral.

De la misma manera, Adrian Frutiger cree que los principios del lenguaje gestual pudieron dar origen al lenguaje articulado, considerando a lo antes expuesto como un sistema de entendimiento que fue lentamente evolucionando a partir de ruidos, mímicas, contactos y olfateos, hasta lo que hoy se conoce como lenguaje oral. Tal vez estos mismos comportamientos podrían ser un segmento en la línea de origen de la expresión escrita. Es por ello que parece un poco difícil tratar de hablar solamente de "lenguaje articulado" cuando hablamos o escribimos.

Primeras manifestaciones comunicativas del hombre

Habría de considerarse que el hombre es capaz de comunicar aún más mediante algunos gestos, ademanes y otras tantas actitudes cargadas de significados que le dan al interlocutor una idea más certera de la intención de lo comunicado. Pero he aquí la importancia de esta forma, tal vez secundaria de reforzar la comunicación, sin dejar de ser primordial para el entendimiento entre individuos.

El hombre primitivo y su entorno.

El hombre primitivo pinta su realidad como una representación del contacto con su cosmos.

En el proceso de asimilación de la vida y la muerte, el hombre encontró la manera de expresar todo aquello que le provocaba temor y asombro; además de poder plasmar y conservarlo mediante el dibujo prehistórico. Aunque dice Frutiger: "Lo dibujado ha pasado a la posteridad; lo hablado, en cambio, y con ello el significado del dibujo no ha llegado a nosotros de modo inmediato."[28] He aquí otra parte fundamental del desarrollo de la escritura, que a pesar de haber sido algo derivado del proceso comunicativo verbal, esta primera idea de comunicar se basa en las representaciones de acciones, ideas, objetos, y/o conceptos que el hombre quería dar a conocer.

En otro sentido, también D. A. Dondis define al lenguaje como "un recurso comunicacional con que cuenta el hombre de modo natural y ha evolucionado desde su forma primigenia y pura hasta la alfabetidad, hasta la lectura y la escritura."[29]

28 Adrian Frutiger. *Signos, Símbolos, Marcas, Señales.* p. 77
29 Donis A. Dondis. *op. cit.* p. 10

Aunque otros aspectos como el psicológico, el arquetípico y todos aquellos que tienen que ver con la comunicación a través de signos, símbolos e imágenes en general infieran en la comunicación humana.

Según Michael Foucault[30], el lenguaje es el análisis del pensamiento, es la relación que existe estrechamente entre lo que estamos percibiendo, es decir, una representación verbal o visual y la reflexión que se hace en torno a ello; es la conclusión a la que se llega después de comprender el significado de uno o varios signos. Aunque se puede resumir que de la capacidad de abstracción o síntesis del pensamiento humano, el hombre crea signos que son estructurados como lenguajes o formas de comunicación; por ejemplo, el lenguaje oral y escrito que son estudiados específicamente por la lingüística. Pero está ese otro lenguaje que es el visual, del cual parte el escrito en sus orígenes primitivos.

30 Véase Michael Foucault, *Las palabras y las cosas.*

1.2.1 Semiótica y Semiología

La semiótica, propuesta por Peirce[31], es la ciencia de los signos y su significado en general, más allá de los signos lingüísticos.

Constanzo di Girolamo concibe a la semiótica como una disciplina amplia que abarca, entre otras cosas, a la lingüística, pero la lingüística es la que ha podido darle forma y sentido a la semiótica, aunque no es excluyente de otro carácter de signos; y para Peirce[32] es una especie de modelo teórico del cual no puede prescindir ninguna disciplina, entendiéndola como el origen de la significación de todas las cosas y para que esta significación sea comprendida se fundamenta en la relación entre signo, su objeto y su interpretante.

La **semiótica** estudia diversos tipos de **lenguaje,** tales como el **auditivo,** el **visual,** el **gestual,** entre otros.

Misterioso oriente (fragmento) Catálogo del noveno concurso de ilustración Ciudad de Chioggia Franco Rivolli 2003

Umberto Eco[33] afirma que cualquier cosa que pueda estimarse como signo tiene que ver con la semiótica. En este caso deja más amplio el campo de la significación a cualquier fenómeno que lo requiera. Aunque también refiere que si el signo es parte del proceso de comunicación y los signos sirven para mostrar algo que se quiere dar a conocer y al manifestar signos se quiere decir algo, entonces desde su punto de vista el signo equivale al mensaje.

31 Véase Enrico Carontini y Daniel Peraya. *Elementos de semiótica General.*
32 Constanzo di Girolamo. *"Lingüística y semiótica" en La cultura del 900 (2).* p. 263
33 Véase Umberto Eco. *Signo.*

La semiología, propuesta por Saussure[34], es la ciencia de los signos lingüísticos los cuales son utilizados para llevar a cabo un proceso de comunicación. Y la lingüística es la llamada ciencia del lenguaje, sin embargo, sólo considera dentro de su campo de estudio al lenguaje articulado.

La **semiología** estudia a la **lingüística**, y ésta al **lenguaje** (oral y escrito), dentro del cual se encuentran dos procesos importantes que son la **lengua** y el **habla**.

Para hablar de signo también hay que saber el significado de la semiología, dado que es la disciplina que se encarga del estudio de éste. Ello nos será de utilidad para entender la situación del signo dentro de la comunicación gráfica, su función y sus recursos como elemento fundamental de la misma.

Para Buyssens[35], la semiología se ocupará de los hechos *perceptibles* asociados con algunos estados de conciencia y el objeto de la semiología sería la *comunicación* o el estudio de los procesos de comunicación, lo que implica un sistema muy complejo de estructuración; por su lado, Roland Barthes juzga a la *significación* como el objeto de la semiología, pues amplía el área de esta ciencia de los signos a todos los hechos *significantes*.

Empero, Prieto observa la postura de Buyssens como un ambicioso intento de estudio de la semiología de la comunicación, pero al mismo tiempo opina que Barthes deja muy abierto el campo de la semiología por basarse en los elementos que le aporta la lingüística y que de existir la semiología de la comunicación planteada por Buyssens encontraría un modelo más apropiado que se aplicará a su semiología de la significación.

Es por estas diferencias de pensamiento que la definición de Ferdinand de Sassure es quizá la más aceptada por semiólogos y lingüistas, pues la concibe como la ciencia que estudia la vida de los signos en torno a la vida social, en qué consisten y cuáles normas los rigen.

34 Véase Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*

35 Véase George Mounin. *Introducción a la semiología.*

Signo

Para Saussure, la lengua consistiría en un sistema de signos, y el signo lingüístico es un ente dual, pues contiene un significante y un significado. "El significante es una imagen acústica que remite, no a la "cosa", a una realidad "externa", sino a un concepto, esto es al significado."[36] La relación que se establece entre significante y significado no es estricta o absoluta, es decir, el significado puede tener varios significantes pero no se establece una disociación de las partes, sino solamente se establecen lazos distintos entre el concepto y lo que lo denota como tal, a esto se le llama arbitrariedad del signo. Los rasgos fundamentales de un signo son tres: arbitrariedad, inmutabilidad y mutabilidad. Aunque el carácter esencial de todo signo (y del signo lingüístico en particular) es la arbitrariedad. Es decir, que el signo es arbitrario porque ningún significado o concepto exige necesariamente el significante que se le ha asignado. Posteriormente, el signo constituido pasa a formar parte de la lengua y se reviste de cierta inmutabilidad.

Saussure concibió al signo lingüístico como la combinación o asociación de un concepto con una imagen acústica.

36 Constanzo di Girolamo. *op. cit.*, p. 249

Las imágenes acústicas no son simplemente sonidos, sino "lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos: esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla material es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto."[37] La imagen acústica es, entonces, la huella psíquica de un sonido material, en pocas palabras una imagen mental.

Rosso Tondo (fragmento)
Catálogo del octavo concurso de ilustracion Ciudad de Chioggia
Marina Murgioni
2002

Pero después Saussure propone sustituir los términos concepto e imagen acústica por significado y significante.

Las asociaciones y combinaciones de estos elementos o signos conforman cada lengua. No obstante, él afirma que la palabra que designa a las cosas no es el signo lingüístico, sino que es la combinación del significante o imagen acústica, percibido por el oído en el lenguaje hablado y por la vista en el lenguaje escrito (en el caso del lenguaje visual también es percibido por la vista pero ya no se le llama signo lingüístico), y significado o imagen conceptual, que es el contenido semántico que da la idea de lo que se escucha o se lee (en el caso del lenguaje visual lo que se ve). Afín con lo propuesto por F. de Saussure, Hjelmslev[38] advierte al signo con la dualidad significante y significado definiéndola como "expresión" y "contenido", y a la relación entre estas partes como "función sígnica".

37 Citado en la Enciclopedia Temática Océano, Lingüística. Tomo 4, pp. 621-622

38 Constanzo di Girolamo. *op. cit.* p. 266

Hay dos tipos de relaciones entre los signos, las sintagmáticas y las paradigmáticas; las primeras se establecen por la secuencialidad de los signos, a lo que llamo Saussure linealidad y determina el valor del signo por la sucesión de los otros signos; y las relaciones paradigmáticas (para Hjelmslev) o "asociativas" (para Saussure) es la referencia que se establece con otros signos semejantes u opuestos.

/a/ + /r/ + /b/ + /o/ + //=

/árbol/

árbol
——— =
//árbol//

Cabe la importancia en este momento de hacer presente a la gramática general que estudia y establece el orden que debe existir entre cada signo y la relación con el contenido que debe representar, siendo imprescindible para el desarrollo del lenguaje oral y el escrito. Este concepto trasladado a una "gramática visual" es el orden gráfico de los signos que, de la misma manera, deben representar una simultaneidad de contenidos probablemente verbales, como un enunciado, una idea o concepto pero con imágenes, es decir, el lenguaje parte de los signos lingüísticos para formular significados y el lenguaje visual se vale de los signos iconográficos a partir de un discurso lingüístico para dar sustento en la significación de los mensajes visuales.

En el lenguaje articulado no pueden ser pronunciados en forma simultánea dos signos a la vez, tampoco los significantes o imágenes acústicas, pues estos signos se rigen por las reglas de la lógica y la gramática ya que el signo lingüístico es lineal, secuencial; el lenguaje oral o escrito, en este sentido, no puede alterarse en su estructura o sintaxis. La diferencia con el lenguaje visual es que los signos que lo conforman no son lineales del todo aunque algunos autores hablan de una gramática visual como Donis A. Dondis, quien en su libro *La sintaxis de la imagen* expone que los elementos o signos visuales

existen pero no hay una formula o método específico que determine la manera en como deban estructurar una imagen. No obstante, sí hay criterios de composición que ayudan a hacerlo; además, en algunos casos, como en la ilustración gráfica, la mayoría de los elementos visuales pueden ser percibidos de manera distinta como lectores o intérpretes de la imagen existan. No se quiere decir con esto que no haya un orden en la construcción o lectura de la imagen, pero no es absoluto o limitado. En este sentido, la comunicación visual tiene la misma función, sólo que sus elementos son formas gráficas, ya sea en su orden figurativo, tipográfico, cromático, icónico o abstracto.

Dondis afirma que "la alfabetidad visual nunca podrá ser un sistema lógico tan neto como el del lenguaje. Los lenguajes son sistemas construidos por el hombre para codificar, almacenar y descodificar informaciones. Por tanto, su estructura tiene una lógica que la alfabetidad visual es incapaz de alcanzar."[39]

Por su parte, la concepción del signo que tiene Peirce es quizá la más adaptable al estudio que atañe a esta tesis, pues no hay una exclusividad de función del signo como en el área de la lingüística, y, por tal razón, puede aplicarse al campo del lenguaje visual y proporcionar las probables justificaciones del discurso en la comunicación gráfica. Peirce clasifica a los signos en símbolos, íconos e índices;[40] en el primero es arbitraria la relación con su referente, como en los signos lingüísticos; el segundo sí establece una relación de semejanza con el referente u objeto; y en el último, esta relación es de índole física.

39 Donis A. Dondis, *op. cit.* p. 25

40 Enrico Carontini y Daniel Peraya. *op. cit.* pp. 23-27 / Véase también Xavier Ignacio Ávila Guzmán, *Antología del estructuralismo.* p. 130

El postulado de C. Morris sobre el signo, en otro sentido y apoyado por Eco, es determinante para entender más ampliamente el signo desde su carácter natural, como efecto de una acción humana. Él considera al signo en tres campos importantes de la Semiótica:[41] En la Semántica, con relación a lo que significa; en la Sintáctica, como apto para ser colocado en secuencias de otros signos mediante reglas de organización; y en la Pragmática, con respecto a su origen, los efectos que produce y su empleo.

Para F. Casetti,[42] el signo es capaz de representar una realidad experimentada por el individuo y esta acción de suplencia es lo que hace del signo parte de una estructura que organiza y forma una realidad imaginaria pero aparentemente más verdadera, ya que este signo siempre es el mismo pero puede ser retomado indistintamente con el fin de re-presentar con diversas formas y en circunstancias específicas una variedad de contenidos. Aquí hay un juicio importante que atañe a la gráfica, en cuanto a que la representación (en este caso gráfica) puede sustituir en un momento dado a la realidad no tangible en ese momento, pero presente por esa representación, convirtiéndose entonces en una realidad ideal o virtual.

Otra referencia que se encuentra como combinación de signos es la música, otro lenguaje más, en donde los sonidos son esos signos que lo conforman. Y dice Eduardo Benot y Rodríguez: "Un fenómeno es signo de otro cuando un ser inteligente percibe relación entre el significante y lo significado. De igual manera, sin sonidos no hay música. Pero un párvulo manoteando desaforadamente sobre las teclas de un piano, produce sonidos, más no música. La música ha de buscarse en la sistemática combinación de los sonidos."[43]

41 Citado por Umberto Eco. o*p cit.* p. 28

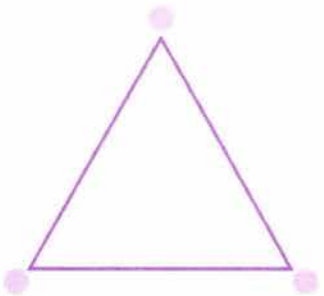
42 Véase Constanzo di Girolamo. o*p. cit.* p. 269

43 Eduardo Benot, "Signos y combinación", en Enciclopedia Temática Océano, Lingüística. Tomo 4, p. 622

Para finalizar el tema del signo, se muestra un esquema de la semiosis hecho por Eco a partir de las posturas de la mayoría de los autores revisados en este apartado.[44] Quizá lo más importante no sean los diferentes nombres que a lo largo del tiempo los autores eligieron para cada uno de los elementos de la tríada, sino lo verdaderamente trascendente es ver que precisamente todos concluyeron en que había esos tres elementos inseparables en el proceso semiótico de las cosas. En ese denotar y connotar significados a las cosas.

interprete (Peirce)
referencia (Ogden-Richards)
sentido (Frege)
intención (Carnap)
designatum (Morris 1938)
significatum (Morris 1946)
concepto (Saussure)
connotación, connotatum (Stuart Mill)
imagen mental (Saussure, Peirce)
contenido (Hjelmslev)
estado de conciencia (Buyssens)

signo (Peirce)
símbolo (Ogden- Richards)
vehículo sígnico (Morris)
expresión (Hjelmslev)
representamen (Peirce)
sema (Buyssens)



objeto (Frege - Peirce)
denotatum (Morris)
significado (Frege)
denotación (Russell)
extensión (Carnap)

44 Umberto Eco. *op. cit.* p. 26

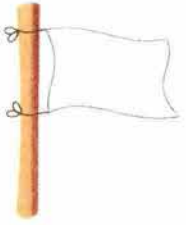
Símbolo

El hombre a lo largo de toda su trayectoria en la historia y en la diversidad de muestras de su cultura ha utilizado imágenes, inclusive en ocasiones se trata de trazos sencillos a los que se les ha atribuido una carga significativa más allá de meros dibujos que conducen a algo mayor llamado símbolos. A través de símbolos se expresan conceptos o ideas que en ocasiones, por su complejidad o su grado de abstracción, tienen una dificultad de comprensión y por medio de imágenes simples se hace más sencilla la comunicación entre personas que sí se familiarizan con su significado, haciéndolo universal aún a pesar de la diferencia de épocas, distancias o culturas.

Encontraremos a lo largo de la historia que el lenguaje simbólico se hace evidente en el arte y en la religión debido a que ese nivel de significación subjetivo que les confieren a cada uno es específico.

Símbolo de una organización internacional de ayuda humanitaria sin fines de lucro

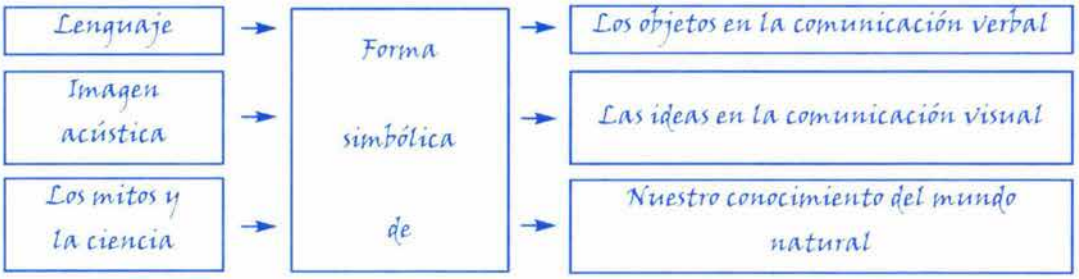
En la religión católica el crucifijo es símbolo de la salvación del mundo a través de la muerte de Jesucristo



Una bandera blanca es simbolo de paz en una batalla

Símbolo internacional de la paz, en otros contextos, de la libertad y en religión, del espíritu santo

El filósofo alemán Ernst Cassirer[45] interpretó la noción de "forma simbólica" como la representación de las construcciones intelectuales y sociales con las que el hombre se relaciona con el mundo y de esta manera las estructura:



De esta manera, el símbolo tiene una lectura diferente según el contexto, su significado lo determinarán las circunstancias de su entorno y el conocimiento o reconocimiento del individuo con quien tiene contacto, provocando una percepción más psicológica que cognitiva: "Las armonías en las que se desarrolla producen la emoción. Puesto que el simbolismo obedece a categorías que no son el espacio y el tiempo, sino la intensidad y la asociación."[46]

Adrian Frutiger amplía esta concepción de manera que el sentido simbólico del signo, no es reconocible de manera inmediata, y concibe al signo simbólico "como nota tónica o acorde fundamental entre lo consciente y lo subconsciente."[47]

45 Jaques Aumont, *op. cit.*, p. 226
46 Carlos Garrido. *op. cit.*, p. 23
47 Adrian Frutiger. *op. cit.*, p. 49

Según el psicólogo Carl Gustav Jung el hombre considera que una imagen o una palabra es simbólica cuando representa un valor superior al elemental y evidente, y cuando las utiliza más allá de su deseo de transmitir el sentido literal de ellas. Asimismo, Jung se adentró en el estudio de un elemento simbólico universal que tiene una memoria inconsciente, llamado arquetipo,[48] que a la vez trasciende en varias generaciones porque son legado de una herencia genérica, gracias a su continuidad, su constancia y su eficacia en la psique del mundo y tienen un valor de *figuras ideales del espíritu humano.* El arquetipo es una serie de conexiones típicas de imágenes de una realidad, *representación del mundo en el alma y del alma en el mundo.*

Herácles, mejor conocido como Hércules y Superman, figuras arquetípicas del heroísmo mítico de la literatura clásica y el cómic norteamericano

Emiliano Zapata y el "Che" Guevara son figuras arquetípicas del liderazgo revolucionario latinoamericano

48 Véase Julio Amador Bech. "Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectva e individual". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales.* pp. 69-73

Pictograma

Un pictograma es aquella representación gráfica figurativa que se hace de un objeto o de una acción específica. Este nivel de representación se encuentra más cercano a lo icónico que a lo referencial de las cosas en su semejanza morfológica, pues los pictogramas fueron aquellas primeras resoluciones de la imagen de las que se bastó el hombre para transmitir o plasmar sus primeras impresiones del conocimiento de su Universo, de los fenómenos de la naturaleza, de sus primeras interacciones con otros individuos, de su especie y con el contacto de otros seres distintos a él.

Es en este momento de la historia del hombre primitivo en el que es indudable el comienzo de la utilización de su raciocinio, luego de haber comprendido que la percepción humana implica toda una serie de procesos cognitivos de decodificación de la información y de una estructuración de la misma información que es transformada en imágenes, es decir, de la agudeza que tenía el hombre en la observación y su peculiar interpretación; puede parecer una cosa sencilla, sin embargo, aún no es certera la razón o los posibles motivos que influyeron al hombre prehistórico para hacer estas representaciones de su entorno. Y es conveniente alejar estas primeras manifestaciones de un entorno artístico, ya que no es posible asegurar que hayan sido realizadas con fines de expresión plástica. Aunque no se puede eludir la trascendencia de este legado para el estudio de la comunicación visual, específicamente en el área del diseño gráfico con la ilustración.

Estos pictogramas fueron utilizados en la mayoría de las antiguas civilizaciones, poco a poco formando parte de una especie de lenguaje, es por ello que también su empleo se considera como de gran influencia para el surgimiento de lo que hoy conocemos como escritura. Algunos datos indican que hacia el año 5000 a.C. se produjo uno de los primeros "escritos" a base de pictogramas, pues se encontraban alineados en secuencia, aludiendo a la forma de pensamiento humano lineal que induce a la ordenación de la información de esta manera, sucesiva o de continuidad.

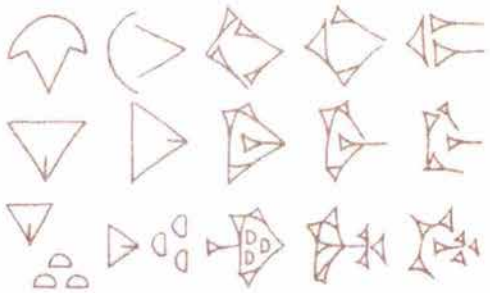
Pictogramas de la Olimpiada de Tokio 1964

En esta imagen de los murales egipcios se pueden observar los elementos figurativos que corresponden a los pictogramas y los más abstractos a los ideogramas y/o fonogramas

Pictograma de la estación del metro Chapultepec y una escultura del Parque de Chapultepec

Ideograma

La evolución del pictograma en una forma de representación más compleja fueron los ideogramas, ya que ahora no se trataba de representar objetos concretos, sino cosas abstractas: conceptos o ideas. La dificultad de contener en una imagen información estructurada como discurso en sí mismo, creó la necesidad de complicar su explicación, o más bien de hacerla más completa; aunque al principio estos ideogramas fueran formados por dos o más pictogramas en una unidad. Si se desmembraba esta agrupación de signos figurativos sólo se entendían como cosas u objetos sin sentido, sólo en su denotación como tales.



Estas figuras estilizadas representan un ejemplo de la evolución de los pictogramas hacia los ideogramas, en las primeras manifestaciones escritas de los sumerios.

En la primera línea se observa un dibujo estilizado de una cabeza de buey designando al mismo animal.

En la segunda línea un triángulo con un trazo vertical se utilizaba para representar la vulva de la mujer.

En la última se observa el pictograma que designaba a la mujer junto con otros signos que representan a las montañas indicando que esa mujer era extranjera, pues es probable que su lectura fuera "mujer venida del otro lado de las montañas".[49]

49 Georges Jean. *La escritura, memoria de la humanidad.* p. 14

Los determinativos son combinaciones de signos para dar otro significado, es de esta manera que también surgen los ideogramas, por ejemplo: "El signo sumerio figurativo «arado» (reja) se convierte configuracionalmente en determinativo cuando se ofrece a la vez con el rectángulo «parcela», al que convierte en «campo de cultivo». Por otra parte, el mismo signo de «arado» determina «campesino» cuando se ofrece junto al signo correspondiente a «persona» ."[50]

Estos signos también formaron parte del desarrollo de la escritura, pues mediante imágenes ya se representaba lo pensado y lo hablado, es más, algunas culturas los siguen empleando para comunicarse, así tenemos por ejemplo la escritura china y la japonesa que se basa en ideogramas.

ideograma chino que designa «agua» 水

ideograma chino que designa «poder» 可

juntas estas palabras forman el ideograma que designa «río» 河

ideograma chino que designa a la «palabra» 言

pero cuando estos tres ideogramas sencillos se unen, forman el ideograma que significa «criticar» 訶

La escritura china está compuesta por ciertas claves, es decir, las palabras o conceptos representados en los ideogramas cuando son precedidos o acompañados por otros forman un ideograma más complejo, aunque con cierta lógica.[51]

50 Adrian Frutiger, *op. cit.*, p. 83

51 Véase Georges Jean, *op. cit.*, p. 45

Fonograma

Finalmente, la necesidad del hombre para comunicarse de una manera más eficaz provocó que de la utilización de pictogramas e ideogramas, que llegó a ser un sistema complicado porque se debía aprender a reconocer una extensa variedad de signos, se derivara y abriera paso a otro sistema de comunicación: el de la representación de los sonidos por medio de signos. La abstracción de estos signos es aún mayor a la de los ideogramas y en sí mismos no son portadores de significado. Estos signos que representaban sonidos fueron los que unieron a las dos expresiones del lenguaje que hasta el momento se utilizaba, el escrito y el verbal. La letra concebida como un signo gráfico que expresará el pensamiento humano trascendiendo así en el tiempo es una de las más importantes invenciones de la humanidad.

"El «pictograma» se convierte en «fonograma». Así, de signos pictográficos e ideográficos surgieron los fonogramas; no sólo el sentido de un escrito, sino también su expresión verbal quedó fijada para siempre «por escrito»."[52]

Para hablar del fonograma hay que mencionar también la importancia de la fonología, que según Trubetskoi[53] es el estudio funcional de los sonidos de una lengua y que difiere del estudio físico que atiende la fonética, de ahí que para los fonólogos lo importante sea la unidad mínima que estructura el código del lenguaje llamada fonema y para los fonetistas es simplemente la descripción del sonido emitido en cada acto del habla, mientras los fonologistas afirman que el sonido no es más que la manifestación abstracta y material de los fonemas y por lo tanto los fonemas no pueden ser analizables.

52 Adrian Frutiger. Op. Cit., p. 83

53 Véase Constanzo di Girolamo. o*p. cit.*, pp. 252 - 253

El desarrollo de un alfabeto que pudiera contener la cantidad mínima de signos fonéticos para poder formar con sólo la combinación de ellos sílabas, luego palabras, frases, o un texto completo, provocó un cambio en la forma del pensamiento humano. La manera de estructurar las ideas se modificó por completo, ya que esta escritura se convirtió en simbólica pues cada sonido no representa nada aislado de los otros. Pero hay que dejar claro que los fonogramas son las representaciones gráficas de los sonidos pero no de cualquier sonido, sino, específicamente del sonido lingüístico siendo este parte esencial en los lenguajes oral y, posteriormente, escrito. Sin embargo hay que mencionar que la escritura silábica, como algunos descubrimientos que se hicieron en la escritura egipcia, fue anterior al establecimiento de los fonogramas como hoy se conocen; ya que esta escritura fue la que introdujo al estudio de la fonetización y posteriormente se constituye la escritura alfabética determinando a la letra como su unidad fonética mínima.

Alfabeto jeroglífico
de los antiguos egipcios

"Un alfabeto es un sistema de escritura con un signo visual (letra) para cada sonido, consonante o vocal (aunque las vocales no existían en los primeros alfabetos), que pueden combinarse para formar unidades visuales (palabras) que representan el lenguaje oral".[54]

54 Christopher Perfect. *Guía completa de la tipografía. Manual práctico para el diseño tipográfico.* p. 10

EL ORIGEN DE NUESTRO ALFABETO

NOMBRE HEBREO	SU SIGNIFICADO	PICTOGRÁFICO SEMITA	GRIEGO ANTIGUO	GRIEGO CLÁSICO	LATÍN O ROMANO	CIRÍLICO	HEBREO MODERNO	ÁRABE MODERNO
'alef	"buey"			A	A	A		
beth	"casa"			B	B	B, Б		
gimel	"camello"			Γ	C,G	Г		
daaled	"puerta"			Δ	D	Д		
heh	"ventana" (?)			E	E	E		
vaav	"estaca"			Y	V,U			
					F			
zaayin	"arma"			Z	Z	З		
h"eth	"barda"				H			
t"eth	?			Θ				
yood	"mano"			I	I, J	N		
kaf	"palma"			K	K	K		
laamed	"pica" (?)			Λ	L	Л		
mem	"agua"			M	M	M		
nun	"pez"			H	N	H		
"ayn	"ojo"			O	O	O		
peh	"boca"			Π	P	П		
s"adee	"anzuelo"							
k"of	"chango"				Q			
re'x	"cabeza"			P	R	P		
xiin	"diente"			Σ	S	C		
taav	"marca"			T	T	T		
(phi griega)						Φ		
(ksi griega)				Ξ	X			

Lingüística

Considerando la importancia que tiene la lingüística definiremos grosso modo los conceptos de lenguaje, lengua, habla través de un sumario de algunos textos que refieren a ellos.

Lenguaje: Es la facultad humana por la cual se establece la comunicación, por lo tanto es un fenómeno social. Hobbes[55] lo llama "sistema de notas", es una serie de signos ordenados sucesivamente para representar el pensamiento humano.

Lengua: Es un código, un sistema de signos; es una convención social condicionada a una geografía y un contexto cultural específicos. Según Ferdinand de Saussure,[56] la lengua es una parte esencial del lenguaje, un ejercicio social de la facultad del lenguaje y su conjunto de convenciones que es determinado por el grupo social y el lugar donde se practique el acto del habla respecto a este código.

Habla: Es el uso de un código (lengua), es una acción, producto y expresión individual de la lengua. Susana González Reyna dice que "el habla es la realización concreta y personal de la lengua más el reflejo intelectual de cada persona."[57]

Y considera que: Lenguaje + Lengua + Habla = Comunicación

55 Michael Foucault. *op. cit.*, p. 87
56 Enciclopedia Temática Océano. Lingüística. pp. 617 - 618
57 Susana González Reyna. *Manual de redacción.* p. 21

De lo que se podría completar el esquema de esta manera:

Lenguaje →	Lengua →	Habla →	Comunicación →
sistema de signos	convención social	acto de uso, realización	Para decir algo
	código	del lenguaje	

Para Saussure,[58] la lengua (langue) es un sistema abstracto y el código común a todos los hablantes de un idioma determinado, y el habla (parole)es el empleo individual que se hace de tal código.

Eward Sapir concibe la lengua como la modificación vocal a una disposición del individuo a ver simbólicamente la realidad. En tal sentido, la lengua no es una mera nomenclatura de las cosas, sino que "forma" el pensamiento y constituye en sí misma una visión del mundo.

Así pues, las palabras son los signos o señales de la lengua; sin embargo las señales gráficas de la misma manera conforman códigos, que también se emplean para la comunicación de mensajes. He aquí la discusión entre algunos comunicadores gráficos, diseñadores gráficos, semiólogos, semióticos y lingüistas. Este documento no pretende poner en tela de juicio tales divergencias, solamente se desea argumentar con base en ciertos autores la posibilidad de que los signos o señales gráficas tengan, si no el mismo valor que un signo lingüístico, si la capacidad de contener significados, que puedan ser interpretados y transmitan un mensaje.

Y así mismo poder darle libertad al signo lingüístico de volver a ser considerado como una forma gráfica, en su condición escrita, y darle o regresarle un valor estético ya perdido u olvidado por el transcurso del tiempo y las modificaciones en nuestras formas de comunicación a través del desarrollo de otros medios tecnológicos.

58 Véase Constanzo di Girolamo. *op. cit.*, p. 248

1.2.2 Lenguaje oral

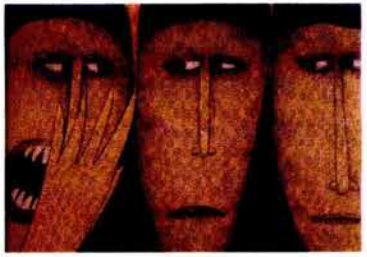
El lenguaje oral se basa en la articulación de sonidos y es claro que una vez desarrollado el lenguaje oral por medio del uso de las palabras y otros signos gestuales, esto facilitaría al hombre el poder compartir sus conocimientos e incrementará también sus posibilidades de supervivencia., ya que el lenguaje hablado hizo que los grupos se organizaran y pudieran resolver problemas complejos, intercambiando la información procesada por cada individuo a través del habla. El lenguaje oral es concreto e inmediato, necesita de un locutor y un interlocutor para su ejecución.

Ensoñaciones
Sergio Romero Sánchez
13º Catálogo de Ilustradoresde Publicaciones Infantiles y Juveniles

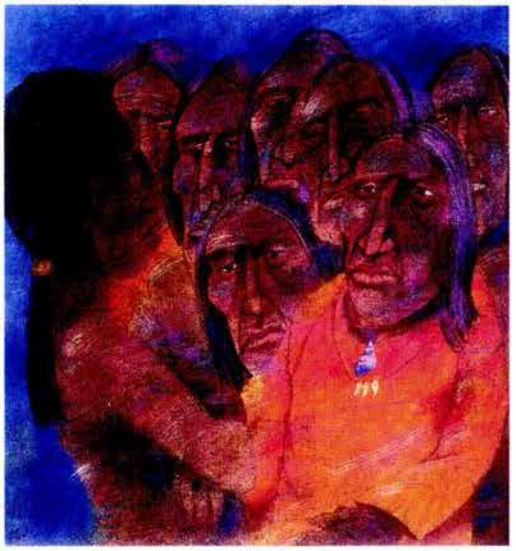
En la opinión de James Carey, esta comunicación sería la representación de creencias comunes del hombre, manteniendo en el tiempo el pensamiento de cada cultura convertida en mito. "La comunicación de este tipo sirve como «un proceso simbólico en el que se produce, se mantiene, se separa y se transforma la realidad» es posible concluir (aunque esta conclusión no es aceptada universalmente) que el lenguaje hablado así pudo, en realidad, haber acelerado el desarrollo de rituales no lingüísticos, el simbolismo, la música y el arte."[59]

59 Citado por Roger Fidler. *MEDIAMORFOSIS, Comprender los nuevos medios*. p. 102

A pesar de que una de las desventajas de la comunicación oral es que toda la información que va pasando de generación a generación se va deteriorando, pues va perdiendo parte de su significado y su contexto original; no se recibe tal como se generó pero pueden, como antes se mencionó, ser transformados estos significados en mitos. Roland Barthes, en *Mitologías*, señala que "El mito construye el puente entre la vida y el lenguaje. El mito convierte en habla lo que era naturaleza. Por ello, el mito no sólo es el acto de fundación de la vida, del universo, del mundo, precisamente por eso es, también, el acto de fundación del lenguaje mismo."[60]



El chisme
Angélica García Estrada
13º Catálogo de Ilustradoresde
Publicaciones Infantiles y Juveniles



El guerrero cuestionó a los ancianos
Fabricio Vanden Broeck
5º Catálogo de Ilustradoresde
Publicaciones Infantiles y Juveniles

Sin duda, aunque las limitaciones del lenguaje oral no permitan la trascendencia de la información a través del tiempo, es uno de los principales antecedentes en el desarrollo de otro lenguaje no menos ni más importante que el del lenguaje escrito.

60 Citado por Julio Amador Bech. "Notas acerca de una hermenéutica de la imagen", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, p. 20

1.2.3 Lenguaje icónico

...el pensamiento abstracto sólo es posible a partir del lenguaje, la formación mental de las imágenes presupondría una estructuración de estas como lengua visual o lengua natural visual...[61]

Se encuentra ahora el tema del lenguaje icónico o de las imágenes visuales. Para esto hay que aclarar que si bien puede existir una relación importante entre el lenguaje articulado (oral y/o escrito) y el icónico, no se puede hablar de su estructura como lenguajes de la misma manera. Sus elementos que los conforman son de naturaleza distinta, es decir, si hablamos de que para poder hablar o escribir hay que seguir una serie de reglas gramaticales y ortográficas, que hay que conocer las letras, las palabras y su forma de acomodarlas en un enunciado para que diga "algo"; en el lenguaje visual se habla, sí, de una sintaxis, pero no de manera tan análoga al de los otros dos.

Hay que hacer énfasis en la trascendencia que este lenguaje tuvo para llegar a desarrollar el lenguaje escrito. Pues, como se ha referido anteriormente, el principio de los llamados signos alfabéticos tuvo su origen en las representaciones pictográficas del entorno del hombre, abstrayendo esas imágenes a su valor meramente simbólico de las cosas. Así como el lenguaje icónico es el principio filosófico de la escritura.

Genio precoz
Héctor Rojas Valdivia
13° Catálogo de Ilustradoresde
Publicaciones Infantiles y Juveniles

61 Alejandro Montes de Oca. *op. cit.*, p. 34

Retroceder en el tiempo para saber cómo el hombre primitivo visualizaba el mundo es imposible, pero las muestras gráficas que aún quedan han sido tomadas como parte de un estudio antropológico y lo significativo de esto es que el sujeto, en un principio, se relaciona más con lo visual, con lo que le representa algo y se identifica; sin embargo, los procesos de codificación y decodificación de las imágenes son aún algo que queda en el intelecto de cada individuo.

El lenguaje icónico se rige por otro tipo de estructura. La forma de percibirlo es, como lo dice Rafaelle Simone en su libro *La Tercera Fase*, una especie de entendimiento o inteligencia simultáneo, la secuencialidad o "linealidad" (como la llamo Saussure) del lenguaje escrito o hablado no puede ser tan marcada en el lenguaje visual, puesto que cuando fisiológicamente el ojo percibe una imagen no es posible descomponerla al instante en sus diversos elementos primarios, es decir, no se puede ver en una imagen un punto, después una línea, un color, una textura, etc. No se puede "leer"cada elemento como si fuera una letra de una palabra, que a su vez cada palabra forma parte de una frase, y esa frase forma un párrafo, hasta tener un texto completo. En el lenguaje visual es muy difícil entender cual de todos los elementos fue "escrito, trazado o plasmado" primero, y determinar cual está antes o después que otro, todo está ensamblado. Sin embargo, existe una especie de lectura visual de la que se hablara más adelante y será importante entender primero la estructura visual, la composición gráfica, para entender luego su semántica, su retórica y su sentido plástico y en algunos casos el sentido poético.

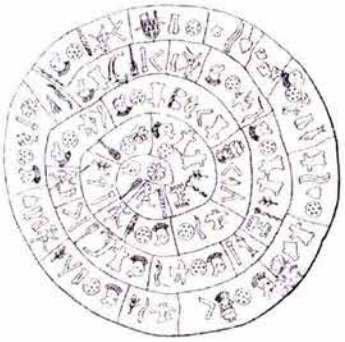
El dibujo es, apenas, una de las "lenguas" con la que nuestra humanidad entabla conversación con el mundo.[62]

Mysterious East
Amandine Piu
2003

62 Roberto Echeto, *op. cit.*, p. 27

1.2.4 Lenguaje escrito

A diferencia del habla, la escritura sí tuvo la ventaja de poder convertirse en testimonio de los hechos de la humanidad, desde que tuvo la posibilidad de plasmarlos gráficamente. Ya que no era necesario que los interlocutores estuvieran a la vez intercambiando informaciones o mensajes, así tuvo este lenguaje una mayor trascendencia a través de los diversos soportes físicos que fue ofreciendo el tiempo en las diferentes culturas del mundo. Roger Fidler afirma que, más allá del texto, lo que da una idea mejor de la forma y estructura de pensamiento de estas culturas es la "sintaxis", sus vocablos y su forma de representar los sonidos de su lengua hablada.



Disco de Efaistos, s. XVII a.C.
La escritura comienza en un uno de los bordes concluyendo en el centro del disco.

Escritura griega de lectura excéntrica, que seguía el camino en espiral de la yunta con el arado.

Los caractéres chinos están compuestos por varios trazos distintos que deben escribirse en un orden determinado y la lectura es de arriba abajo y de derecha a izquierda.

ΒΑΣΙΛΕΥΣΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΑΝΕΘΗΚΕΤΟΝΝΑΟΝ
ΑΘΗΝΑΙΗΙΡΟΛΙΑΔΙ

Los griegos escribían en casi todas las direcciones aunque al crear su propio alfabeto se estableció hacerlo de derecha a izquierda.

Y dentro del lenguaje escrito podríamos considerar al lenguaje literario como la parte "expresiva" del hombre, esa es su función específica; la representación simbólica de una realidad personal, del autor quien creará sus personajes, historias, ambientes... y de la misma manera derivando en los géneros literarios como la poesía, el cuento, la novela, el ensayo, etcétera.

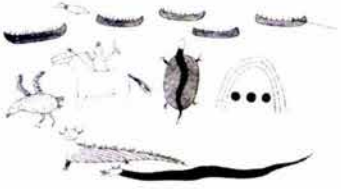
Aquí cabe mencionar la analogía entre el lenguaje escrito y el icónico, pues ambos tienen una función comunicativa además de una expresiva y unidos por otro elemento común que es esta posibilidad narrativa tanto literaria como visual. Esta última más evidente en la Ilustración dentro de la comunicación gráfica; y en la audiovisual como el cine, en algunos casos la televisión, por supuesto en una forma más artística y completa dentro del teatro donde coinciden tanto el lenguaje oral (expresivo), como el escrito (en los guiones literarios) y otro lenguaje más el visual otorgado por la expresión corporal de los actores.

Y entonces soñé
Claudia Esmeralda Ríos Rodríguez
13º Catálogo de Ilustradoresde
Publicaciones Infantiles y Juveniles

La escritura egipcia está llena de simbolísmos, tanto por sus ideográmas, como por representaciones figurativas de elementos rituales, que marcan una conexión importante entre los vivos, los muertos y los dioses.

Michael Foucault puede explicar de mejor manera esta relación intrínseca de los dos lenguajes que atañen a la lingüística: "Lo que se descubre en el fondo del lenguaje hablado, lo mismo que de la escritura, es el espacio retórico de las palabras: esta libertad del signo de venir a colocarse, de acuerdo con el análisis de representación, sobre un elemento interno, sobre un punto de su cercanía, sobre una figura análoga."[63]

Frutiger expone que existen dos tipos principales de escritura: las escrituras que son figurativas, aunque son imágenes ya estilizadas en sus formas sigue existiendo una referencia con lo que está representando; y las escrituras alfabéticas, que consisten en un sistema de signos transformados por el tiempo en su carácter fonético, siendo la máxima síntesis visual de lo que fue alguna vez la representación de un "algo".



Escritura pictográfica
Inscripción rupestre de América del Norte

Distintos alfabetos que han prevalecido además del latino que se usa en la mayor parte de occidente.

63 Michael Foucault. *op. cit.* p. 120

Esta referencia es el claro ejemplo del desarollo de un signo pictográfico a uno alfabético, desarrollo por el que pasaron la mayoria de las escrituras actuales.

El inicio lo marca el pictograma sumerio representación del buey, carente de sonido que posteriormente fue sufriendo alteraciones de orden y orientación hasta obtener el signo fenicio "aleph" (buey), su sonido es "ja" que indicaba "pausa", para concluir con signo alfabético que indica el sonido vocal "a".

Retomando en este momento las tres fases que expone Raffaele Simone, encontramos que:

1ª. Fase, prevalecía el oído antes que la vista porque el lenguaje era básicamente oral.

2ª. Fase, prevalece la visión alfabética con una inteligencia secuencial (lineal) por el desarrollo del lenguaje escrito.

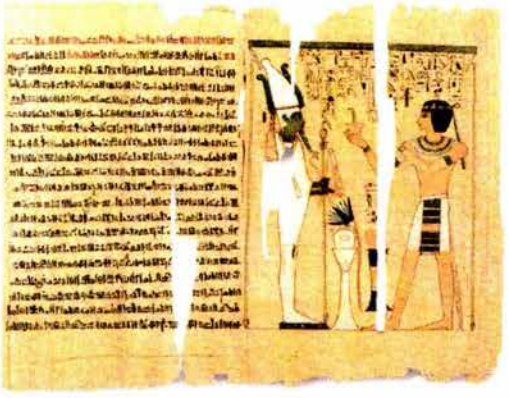
3ª. Fase, prevalece la visión no-alfabética y el oído por el lenguaje audio-visual (digital/multimedia) que ofrece la tecnología hoy día. Considerado esto por Simone como un retroceso en las formas de ordenamiento del pensamiento humano.

1.3
Escritura y tipología

Lengua y escritura son dos sistemas distintos; la única razón de ser del segundo es representar al primero, el objeto lingüístico no es definido por la combinación de la palabra escrita y de la palabra hablada; esta última constituye por sí sola ese objeto. Pero la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que termina por usurpar el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta y más importancia que al signo mismo.[64]

Las palabras son designaciones y obedecen a principios asignables; estos principios, que fomentan la historia interna de las lenguas, son todos de orden especial. Los unos conciernen al lazo con el que se unen el lenguaje y la forma según la cual se conserva, esto es la escritura.

Como se expuso en el apartado anterior, hay dos principales tipos de escritura, la que dibuja el sentido de las palabras dentro de la cual existen tres formas de escritura representativa, que pueden ser evidentes en el desarrollo de la escritura egipcia. La primera es como la escritura curiológica que se basa en las circunstancias contextuales de un



Este papiro egipcio contiene escritura hierática, que permitía una rapidez al escribir, y los jeroglíficos, que se reservaban para ofrendas a sus dioses.

64 Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p. 35

tema para dar referencia de un todo (escrituras pictográficas), la segunda es como la escritura jeroglífica "trópica" que hace referencia a la esencia conceptual de las cosas; y la tercera es la escritura simbólica que mediante algunas semejanzas veladas o estando muy lejanas de su punto de origen hace referencia a la abstracción de algo, haciendo uso de la sinécdoque, la metonimia y la catacresis; todas estas figuras retóricas, que incrementan y acentúan su valor poético, pueden derivar estas comparaciones simbólicas de la realidad en alegorías, (escrituras ideográficas). La que analiza y restaura los sonidos, que es la escritura alfabética (escrituras fonográficas), deja fuera a las analogías figurativas de algo, solamente siendo integrada por grafías o signos visuales que en un orden específico y lineal significaran algo, denotaran a los objetos y al pensamiento humano en general de una sola manera.

La escritura egipcia nos muestra la vasta capacidad de la escritura como medio de interpretación gráfica del pensamiento humano.

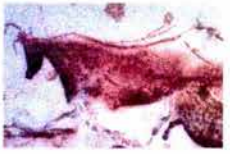
Ik
Nombre del primer día maya, dios del viento y simboliza el aire, la respiración, el alma e inspiración del hombre.

"Representar gráficamente el sentido de las palabras es, en su origen, dibujar con exactitud la cosa que designa.... La verdadera escritura comienza cuando se trata de representar no la cosa misma, sino uno de los elementos que la constituyen, una de la circunstancias que la señalan o cualquier otra cosa a la que se asemeje."[65]

65 Nota referida de Warburton, *Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens*, hecha por Michael Foucault. o*p. cit.*, p. 116

1.3.1 Referentes cronológicos

Antes de Cristo (aprox.)	Cronología de la escritura[66]
18, 000	Primeras manifestaciones pictográficas en las cuevas de Lascaux y Altamira.
4000	Sistema de numeración o contabilidad sumeria.
325	Desarrollo de la escritura cuneiforme en Sumer.
3200	Primeras inscripciones en Mesopotamia.
3100	Escritura pictográfica inventada en Sumer.
3000	Primeras inscripciones jeroglíficas egipcias.
2900	La adopción de las tablas de arcilla, la escritura mesopotámica se convierte en cuneiforme.
2800	Desarrollo de la escritura hierática egipcia.
2700	Inscripciones en el Valle del Indo.



Pinturas rupestres de las cuevas de Lascaux.

Inscripción mesopotámica.

Sello indo y su impresión.

66 Esta cronología es retomada de algunas otras encontradas en internet en las siguientes páginas web:
http://usuarios.lycos.es/ceadetecnologia/apuntes1a.html

Discos de Efaistos

Escritura alfabética cuneiforme encontrada en Ugarit

Inscripciónalfabética Fenicia

2000	Desarrollo de la escritura demótica egipcia.
1700	Disco de Efaistos.
1700-1500	Primer alfabeto que se conoce, el semítico septentrional y surgió en lo que hoy es Siria y Palestina. Primeras escrituras ideográficas.
1700	Los cananeos usan un nuevo método de escritura con un alfabeto de 27 letras.
1600	Primeras inscripciones chinas sobre caparazones de tortuga.
1500	Escritura ideográfica utilizada en China, escritura utilizada en Creta y Grecia; cuneiforme hitita,en Anatolia. Nace el alfabeto: las inscripciones paleosinaiticas. Los hititas adoptan la escritura cuneiforme.
1400	Inscripciones cretenses en "Lineal B". En Ugarit aparece una escritura alfabética cuneiforme.
1000	Los fenicios inventan un alfabeto sencillo, que servirá de base al nuestro. Aparecieron cuatro ramas derivadas del alfabeto semítico septentrional: la escritura semítica meridional, la cananea, la aramea y la griega.

S.X	Los fenicios difunden su alfabeto en sus expansiones coloniales por el Mediterráneo. Los griegos adoptan el alfabeto de los fenicios e introducen la escritura alfabética de las vocales.
S.VIII	Aparición del alfabeto arameo.
700	Surgimiento de la escritura hebrea. Los griegos importan el alfabeto arameo. Alfabeto etrusco más antiguo que constaba de 26 letras adoptado del alfabeto griego.
S.VII	Los latinos adoptan el alfabeto de los etruscos. Transformación de la escritura pictográfica de los hititas sirios a sílabas y letras.
S.VI-V	El arameo empieza su desarrollo hacia el este.
S.VI	A partir del paleo-hebreo se desarrolla el hebreo "cuadrado", idéntico al actual.
500	Primera escritura jeroglífica en México.(Monte Albán). El griego ya se escribía de izquierda a derecha. Se forma la lengua pali tripitaka de los budistas.
S.V	En India aparece la escritura Brahmi, antepasada de todas las escrituras indias y de Asia oriental. Utilización del alfabeto griego y letras capitales inscritas en piedra.

Fragmentos de un manuscrito arameo en piel encontrados en el Mar Muerto

Escritura hebrea que ha estado en uso por casi 2400 años

Lápida zapoteca, jeroglíficos e ideogramas prehispánicos

Piedra de Rosetta

Elaboración de papel en China

Inscripción rúnica escandinava

S.III	Surge el alfabeto latino de 19 letras. Aparece la escritura kharosti en la India. Se desarrolla el tipo de escritura Tripitaka, que en sánscrito significa 'triple cesta' y que era usado por los budistas.
S.III - S.II	Aparición de la nueva escritura común y la uncial.
197	Piedra de Rosetta, que contenía un edicto en honor de la coronación de Tolomeo V, escrito en dos idiomas, griego y egipcio, bajo dos formas de escritura: la jeroglífica y la demótica. Esta piedra fue descubierta hasta 1799 d. C. por las tropas de Napoleón.
S.I	El alfabeto nabateo surge a partir de formas cursivas del alfabeto arameo, antepasado del árabe.
Después de Cristo	
S.I	El sirio nace de las formas cursivas del arameo.
75	Última inscripción cuneiforme conocida.
105	Invención del papel por Ts`ai Lun en China.
S.II - S.III	Desarrollo e inscripciones más antiguas del alfabeto rúnico Futhark en pueblos germánicos de Europa accidental (Inglaterra, Escandinavia)

S. III	Se desarrolla la escritura copta [nombre proveniente del griego aiguptos (egipcio)], con el que se designaba a los cristianos de Egipto, que fueron los únicos en emplearla, abandonando los signos jeroglíficos y se adopta la escritura alfabética, utilizando las letras del alfabeto griego y ciertos signos destinados a representar sonidos inexistentes en griego y que eran propios del egipcio.
S.IV	El pergamino suplanta al papiro en Europa. Empleo de la tinta metálica marrón rojiza para los manuscritos. Empleo de letras unciales. Aelius Donatus escribe su gramática, con cuyo nombre se designan libros impresos mediante planchas de madera grabadas. Para evangelizar el Cáucaso, el obispo Mesrop inventa la primera escritura armenia y, después, la georgiana. Probables orígenes del alfabeto árabe.
370	Ilfila, obispo de los godos, inventa un alfabeto para la lengua gótica y lo utiliza para traducir la Biblia.
S.V	Del nabateo nace el alfabeto árabe. Se utilizan los caracteres chinos en Japón. El libro desplaza al rollo.
405	Alfabeto armenio inventado por San Mesrob

Elaboración de pergamino

El libro se fue posicionando como un soporte privilegiado para la escritura ya que el rollo resultaba impractico para transportarse sin que se maltratara.

Inscripción cúfica perteneciente a una mezquita de Damasco

Detalle de un mural del Templo de la agricultura en Teotihuacan

Princ. S.VI	Fundación por Casiodoro del Convento de Vivarium, sede de una academia cristiana, en la cual los monjes se dedicaban a copiar los manuscritos de Roma y Atenas antiguas.
528	Fundación por San Benito del Monasterio de Monte Casino, cuyos monjes se dedicaban a la escritura de manuscritos religiosos.
593	Primeros impresos conocidos en China mediante planchas de madera grabadas.
S.VII	En India nace la escritura devanagari, utilizada aún hoy por el hindi.
Fin S.VII	Escritura árabe cúfica y násquica.
600-900	Primeras escrituras jeroglíficas en Teotihuacan.
700	Creación de la escritura carolingia en la Escuela Palatina de Aquisgrán, por orden de Carlomagno.
H. 730	La imprenta en China.
745	Primer periódico impreso en China.
751	La fabricación del papel se extiende desde China al mundo musulman.

795	Fabricación de papel en Bagdad y Damasco.
853	Primer libro impreso en China.
860	Los obispos Cirilo y Metodio inventan la escritura glagolítica, utilizada por las poblaciones eslavas (escritura cirílica).
863	Creación del alfabeto cirílico en Europa oriental.
S.IX	En Asia central aparece la escritura sogdiana. Los japoneses desarrollan las escrituras hiragana y katakana.
S.X	Se afirma entre los pueblos eslavos la escritura cirílica, distinta de la glagolítica y similar a la utilizada en Rusia, Bulgaria y Serbia. Los chinos encuadernan los libros cosiendo los pliegos con hilo.
900-1521	Florecimiento de la escritura pictográfica mixteca.
932	Invención de la imprenta en China mediante el empleo de letras móviles, atribuida a Fong in-Wan.
S.XI	La escritura árabe cúfica es desplazada por la cursiva Naskhi.
1045	Se inventa en China la imprenta de tipos móviles.

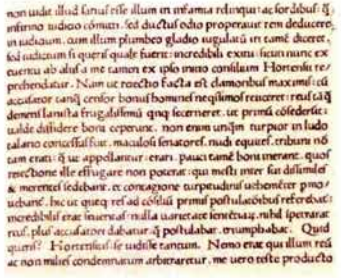
Libro chino que contiene textos del Sutra de Loto, oración budista. Este es, quizá, uno de los primeros libros impresos en China.

Antiguo libro eclesiástico ruso escrito con caracteres cirílicos.

Escritura mexica, fragmento del códice Nuttall.

Johannes Gutenberg

Biblia de 42 líneas de Gutemberg



Texto de 1470 que emplea el tipo de Sweynheym y Pannartz que estableció el estilo humanístico.

S.XII	La preparación de la tinta para la escritura con el extracto de tanino y sulfato de hierro.
1150	Primeros molinos de papel en Valencia y Toledo.
1202	El libro de Estatutos y Privilegios de Recle, primer manuscrito sobre papel.
S.XIV	Fundación de universidades en Cambridge, Oxford, Praga y Viena.
1324	La Universidad de París reglamenta la profesión de librero.
1350	Primera fábrica de papel en Italia (Fabriano).
S. XV	Utilización de un alfabeto rúnico como variación del latino en Escandinavia empleado por los monjes.
1440	Gutenberg se entera del proceso de impresión mediante letras móviles, por Laurens Coster.
1455	La Biblia de 42 líneas, primer libro impreso por Gutenberg.
1460-1470	Las primeras letras tipográficas griegas, grabadas por Schoffer, Sweynheim, Pannartz y Jensen.
1462	La letra romana sustituye la letra gótica en Europa.

1464	Conrad Sweynheim y Arnold Pannartz instalan la primera imprenta en Italia, en Subiaco.
1468	Primera imprenta del Este de Europa instalada en Pilsen, Bohemia.
1472	Gunther Zainer introduce la letra romana en Alemania.
1476	William Caxton instala su imprenta en Londres.
1490	Heilmann graba las letras góticas en uso actualmente en Alemania.
1495	Aldo Manucio emplea para sus libros la letra cursiva, llamada Aldina.
1513	El transporte de libros en Francia se exime de impuestos. El rey Luis XII de Francia declara el arte tipográfico "invención divina".
1525	Dürer publica su libro *Underwesisung der Messung*, que trata de proporciones estéticas de las letras tipográficas.
1540	Claude Garamond graba los tipos de letras en uso en las imprentas de Europa.

Los cuentos de Canterbury impreso por William Caxton en 1483

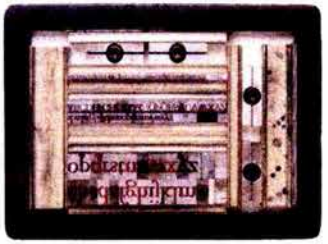
Salmo francés del siglo XVI impresa con el tipo Garamond

Tabla de tamaños de tipos de Pierre Fournier que establece el sistema de medición tipografica por puntos desde 1737.

Página de Bucolica hecha con letras grabadaspor John Baskerville

1545	Guillermo le Bé graba en Venecia letras tipográficas hebreas.
1550	Antonio de Espinoza funde letras tipográficas para Juan Pablo, primer impresor de México.
1558	Robert Granjon graba la letra llamada civilidad.
1640	Luis XIII funda la Imprenta Real en París.
1700	Invención de la esterotipia por William Ged.
1707	Pedro el Grande introduce una nueva escritura en Rusia.
1709	La reina Ana de Inglaterra promulga la Copyright Act, primera ley de protección de derechos de autor.
1719	El físico francés Reaumur inventa el procedimiento de fabricación de papel con pulpa de madera.
1737	El fundidor de letras Fournier-le-Jeune establece las medidas tipográficas sobre bases científicas.
1757	Letras grabadas por Baskerville, impresor de Birmingham.
1775	Francois-Ambroise Didot establece una unidad de medida tipográfica, actualmente en vigencia.

1775	Letras grabadas por Giambattista Bodoni en Parma. Letras grabadas por F. Didot en París.
1793	Publicación del primer catálogo de incunables por Georg Wolfgang Panzer.
1798	Nicolás Robert instala en Essones (Francia) la primera máquina para fabricar el papel.
1815	Invención de la primera máquina de composición tipográfica por Benjamín Foster.
1820	Silabario cherokee inventado por el jefe indio Sikwayi.
1837	Louis Braille presenta un modelo perfeccionado de su sistema de lectura para ciegos de 63 matrices (que representan los signos escritos: letras, números, signos de puntuación y acentuación, etc.).
1850	Se descubren tablillas de arcilla en Nínive, Asiria.
1854	La Escuela para Ciegos de París adopta el sistema Braille y se difunde internacionalmente.
1857	Louis Perrin de París, graba letras llamadas Elzevir.
1880	Invención de la Linotipo por Ottmar Merghentaler.
1890	Se descubren tablillas de arcilla en Nipur, Babilonia.



Composición tipográfica por monotipia

Silabario Cherokee de Sikwayi

Sistema de lecto-escritura braile

El cuadro cronológico anterior sirve sólo como una referencia sobre algunos hechos importantes que marcaron la historia de la escitura y que, a pesar de no contar con algunos datos precisos desde el año 1890 a nuestros días, quizá uno de los acontecimientos más importantes hasta el momento es la aparición de los medios electrónicos y por consiguiente del libro digital, con el cual se expandió el primer proyecto de difusión literaria llamado El Gutemberg en 1998.

Con todo esto, es preciso acotar ciertos aspectos de interés al interior de esta cronología para entender ampliamente la influencia que esto ha tenido para la comunicación gráfica y por lo tanto para la ilustración y la caligrafía.

Representaciones pictográficas del hombre primitivo en un acto de cacería.

Aunque la escritura cuneiforme se utilizaba como un sistema de contabilidad, había varias maneras para escribir en distintas lenguas como el persa antiguo, el acadio, el sumerio, el elemita y otros.

Tal vez uno de los testimonios de mayor trascendencia para poder hablar de la historia de la escritura son las manifestaciones que hoy llaman algunos "artísticas" de las cuevas de Lascaux hace unos 20,000 años. Estos dibujos, signos o imágenes rupestres dan evidencia de un primer "tipo" de escritura, de un primer intento de comunicación visual.

Otro de estos referentes antiguos de la escritura también ha sido el sistema de numeración o contabilidad utilizado por los sumerios unos 4,000 años a.C., quienes utilizaban tablillas de arcilla marcadas por cañas como herramientas cortadas a especie de cuñas para poder dejar su huella en la arcilla aún fresca. Este es el inicio de la escritura conocida como cuneiforme, que viene del latín cuneus que significa "clavo", y ésta servía también para cifrar en otras lenguas distintas del sumerio.

Junto con esto, sumerios y egipcios comenzaron a utilizar este sistema de escritura y se sirvieron de los pictogramas para designar ya no a los objetos que deseaban representar sino otros cuyo nombre era fonéticamente parecidos al del primero, es decir, un fonetismo (signos que refieren a los sonidos de la lengua hablada) que más tarde daría a otros culturas como la fenicia la posibilidad de crear los vestigios de lo que hoy es nuestro alfabeto.

La escritura pictográfica de los hititas sirios presenta una clara abstracción de las imágenes figurativas, convirtiéndose en signos conceptuales difíciles de interpretar. Estos fueron transformándose hacia la fijación de las sílabas y letras que simplifican los signos hacia el siglo VII a. C., aproximadamente.

La interpretación de este papiro egipcio es acerca de la influencia de la luna en el alma

Relieve pictográfico hitita, que a pesar de ser figurativo la estructura conceptual de su escritura es muy compleja.

Para estas culturas, sobre todo para la egipcia, saber leer y escribir se convirtió poco a poco en una forma de poder. Como se puede ver de manera clara con la escritura jeroglífica, del griego *hieros* «sagrado» y *gluphein* «grabar» o llamada también la escritura de los dioses. Esta escritura es considerada verdaderamente como una escritura poética, pues la estilización de los dibujos de cabezas humanas, de animales y de plantas son las representaciones de significados más complejos, son metáforas visuales de toda una organización del pensamiento egipcio.

"Pero además estos signos, grabados en la piedra o dibujados y pintados luego, son de una belleza extraordinaria y constituyen, más allá de lo que significan, especies de "poemas visuales" que, para los antiguos egipcios no podían estar inspirados sino por la divinidad"[67]

El papiro fue el mejor soporte para el desarrollo de la escritura hierática.

La escritura jeroglífica data del 3,000 a.C. aproximadamente. La lectura es de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba. Los signos jeroglíficos constan de pictogramas de ideogramas, de fonogramas y de signos determinativos, estos últimos permitían saber de qué categoría de cosas o de seres se estaba hablando. Este sistema gráfico es la correspondencia de la lengua hablada con referentes tanto abstractos como concretos y se encontraban en la medicina, la educación, consejos para la agricultura, plegarias, leyendas, el derecho y la literatura. Los jeroglíficos egipcios representaban las fuerzas de la naturaleza por medio de signos fantásticos, por la mezcla entre los seres humanos y animales y fenómenos naturales. Esta escritura icónica era llevada a cabo por los sacerdotes en una increíble estabilidad estilística de la forma y la proporción.

67 Georges Jean. *op. cit.*, p. 29

En la escritura jeroglífica ya había referentes de fonogramas, existían los signos monoliterales que equivalian al sonido de una sola letra, los signos biliterales que equivalían al sonido de dos letras y los triliterales que equivalían al sonido de tres letras.

Jeroglíficos del Templo de Karnak en las ruinas de Tebas, Egipto.

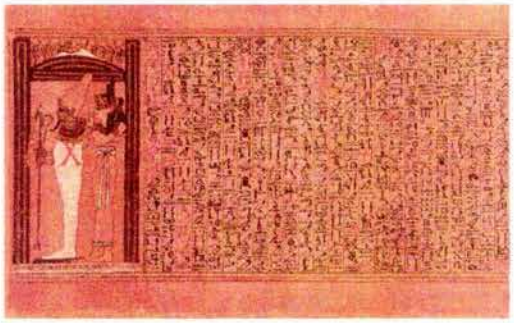
También existía otro tipo de lectura, la llamada "bustrofedón", que permitía el recorrido de la lectura en una especie de zigzag, empezaba de derecha a izquierda y se subía un nivel para continuar de derecha a izquierda y así hasta terminar la lectura, como una especie de recorrido hacia la divinidad.

Los materiales y herramientas utilizados por los egipcios fueron diversos, en un principio fue la piedra, más tarde fue el papiro, se usaron cálamos y tinta de hollín con agua para pintar en negro y para la tinta roja polvo de cinabrio (un sulfuro de mercurio) o de minio (un óxido de plomo).

Otro dato interesante fue la existencia de los llamados «palimpsestos», que eran los papiros en los que se había borrado el texto original para poder reutilizarlos dado el alto costo que llegó a tener cada pliego de papiro en ese entonces.

Otro sistema de escritura surge por la necesidad de una mayor rapidez en la escritura corriente: ésta fue la hierática, también del griego hieros "sagrado", sólo que esta fue llamada también cursiva por la soltura e inmediatez de los trazos. La llamada caligrafía hierática, que era una escritura más común y que ya no solamente los sacerdotes la usaban, se realizaba con pincel sobre el papiro haciendo los signos antes cincelados más simplificados.

Estos instrumentos permitieron a los escribas egipcios difundir la escritura hierática cursiva en otros niveles jerarquicos, así hasta llegar al pueblo con la escritura demótica.



Himno al dios sol, Ra.

Aunque llegó después la escritura demótica o popular, ya que era más rápido escribir y se podía leer igual, de derecha a izquierda. En la escritura demótica ya es difícil reconocer el origen ideográfico de los signos.

En las escrituras cretenses, los signos jeroglíficos son la representación figurativa que esboza un objeto real, la forma de los signos de la escritura cretense sugiere contenidos figurativos concretos; y los ideográficos y derivados silábicos son una configuración sin forma objetual.

Otra cultura que dejó antecedentes importantes para el desarrollo de la escritura fue la china, que data de 1500 a.C. Asimismo, los caracteres chinos se caligrafían en un orden determinado, en el lenguaje ordinario de izquierda a derecha, pero en el lenguaje culto y en la poesía se escribe de arriba abajo y de derecha a izquierda.

"Esta presencia del pictograma, aunque lejana, es suficiente para dotar a la caligrafía china de un poder poético notable; la capacidad para evocar la belleza es incluso mayor cuando lo que se escribe son combinaciones de caracteres: si al carácter «oreja», por ejemplo, se le añade el carácter «dragón», se obtiene un signo compuesto que significa «sordo»."[68]

Poema chino

68 *Ibid.*, p. 48

Algunos caracteres en el texto chino también tienen un valor ornamental. La belleza del trazo, su forma única por estar hecha a mano, la huella que deja la tinta depositada en el papel por las cerdas de un pincel, hacen del texto una verdadera obra plástica.

Carácter chino para "pincel".

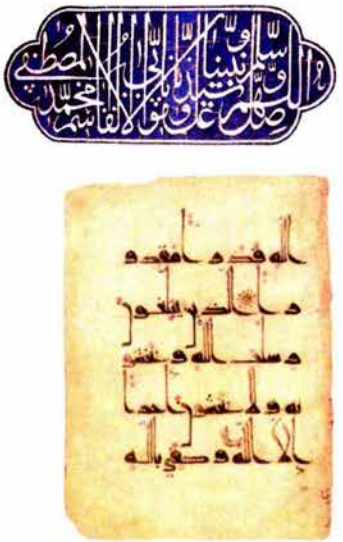
Hasta aquí se puede decir que la escritura cuneiforme, los jeroglíficos y los caracteres chinos tienen en común el ser transcripciones de palabras o de sílabas y para esto se debe reconocer una gran cantidad de signos que implican memorizar tanto los signos como sus significados particulares y su significado al ser colocado junto con otro para formar otra palabra o idea más compleja. A diferencia del alfabeto, en donde con sólo el reconocimiento de 27 fonogramas más las reglas de ortografía, fue posible escribir y leer de manera más rápida y eficaz.

Hoja de papiro egipcio con escritura demótica, de la cual han surgido algunas teorías sobre el origen del alfabeto fenicio.

Se cree que los signos fenicios pueden provenir de algunos cuneiformes sumerios o de la escritura demótica egipcia, dado que el alfabeto fenicio (reconocido como el primer intento de fonación de los signos para la creación de un sistema de escritura más sencillo) sólo tiene consonantes, al igual que algunas lenguas semíticas como el hebreo y el árabe, las cuales tienen un repertorio vocálico muy limitado, siendo éstas derivadas directamente del fenicio. Hacia el siglo VIII a. C. aparece el arameo (Aram-Siria), y el hebreo surge hacia el 700 a.C. de carácter consonántico y con una lectura de derecha a izquierda, constaba de mayúsculas y cursivas. Es por ello que la mayoría de los territorios conquistados por el Islam adoptaron la escritura árabe, como África del Norte, Asia Menor, la India y China oriental.

La escritura árabe se escribe y se lee también de derecha a izquierda y no registra las vocales, consta de 18 letras y en su carácter cursivo se ligan unos con otros. Existe en la escritura árabe una especie de metamorfosis dado que en la religión musulmana se prohíbe representar el rostro de Dios o el de su profeta y la caligrafía se ha convertido en uno de los elementos decorativos esenciales de las mezquitas y monumentos musulmanes y se le ha conferido la tarea de representar esas plegarias, oraciones y alabanzas a su Dios.

"La escritura constituye la base fundamental de arte de los «arabescos» en los que la caligrafía se ha desplegado en una infinita variedad de estilos de una fantasía desbordante, desde el cúfico (de la ciudad de Kufa, en Irak) hasta los modernos «caligrama» de Asan Massoudy"[69]



Textos del Qur'an escritos en un azulejo de una mezquita de Isfahán, en Irán y en un papiro con esritura cúfica ens Irak, respectivamente.

Copia del Qur'an realizada en Turquía en escritura naski hace unos 500 años.

Siguiendo en este orden de las escrituras sagradas como lo fue la egipcia, también encontramos que el Corán para la cultura islámica, La Biblia y el Antiguo Testamento para los Judíos y Católicos han sido documentos que han servido como testimonio de la importancia que tuvo la escritura en los tiempos antiguos.

69 *Ibid.*, p. 59

Hacia el siglo VIII a.C, los griegos importarán del alfabeto arameo los signos consonánticos ausentes en la lengua griega y los utilizaran para transcribir las vocales y así nacieron A «alfa», E «épsilon», O «ómicron», Y «ípsilon», y en cuanto a I «iota» se trató de una innovación.

Hacia el siglo V a.C. ya existe el alfabeto griego de 24 letras o signos, 17 consonantes y 7 vocales que podían ser escritas en mayúsculas o letras capitales, o minúsculas. Las primeras se escribían en piedra y las segundas en papiro o tablillas de cera.

Tratado de pesca, caza y labores del campo en escritura griega sobre papiro.

Manuscrito en lengua copta del año 1356, donde se observa la cercanía de este escrito con el alfabeto griego, además de ser acompañado por una traducción en árabe.

Con la escritura griega surge una de las literaturas más ricas de todos los tiempos con géneros como poesía, teatro, narración, historia, filosofía. De la escritura griega surge la copta y la armenia o georgiana y el alfabeto latino. Aunque se habla de una posible relación con la cultura etrusca. Para el siglo III a.C existe ya un alfabeto latino de 19 letras, sin la X ni la Y que se adhieren posteriormente al siglo I a.C. En los siglos II a.C. y III a.C. aparecerían la "nueva escritura común" y la "uncial".

"La escritura sobre piedra requería un trabajo previo según el número de palabras para grabar y de la superficie disponible, el grabador debía comenzar por establecer el tamaño de las letras, sin duda sobre papiro. A continuación trazaba con una tiza los renglones entre los que habría de disponerlas y las dibujaba con ayuda de un carbón. Finalmente, tras haberlas pintado, las cincelaba"[70]

Discurso pronunciado por el emperador Nerón
sobre la libertad de los griegos hacia el año 146 a. C.

Este es un antecedente directo y primordial para el ejercicio de la caligrafía contemporánea, dado que se debe realizar este proceso de medición, cálculo y previsualización del texto antes de proceder a la escritura definitiva de la caligrafía.

70 *Ibid.*, p. 74

Rollo hindú del s. XVIII en escritura *devanagari*.

Desde el siglo III a. C. existen en la India dos escrituras principales, la *kharosti* y la *brahmi*. De esta última deriva la *devanagari*, utilizada para el registro del sánscrito (lengua sagrada en la India) y del *hindi* (la lengua más común de la India), éstas se leen igualmente que la mayoría de las anteriores de derecha a izquierda y la grafía está llena de una gran belleza plástica.

Carta escrita en 1858, con pintura de oro espesa en caracteres birmanos sobre un estuche y siete hojas de marfil.

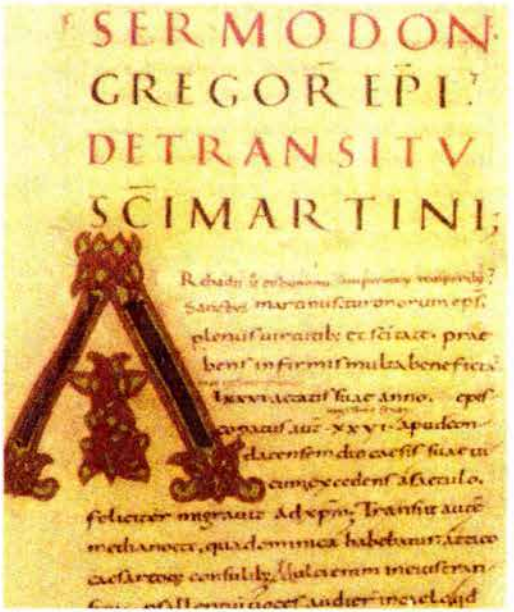
Oraciones budistas en escritura tibetana, derivada de la *devanagari*, encontrada en Nepal.

Durante siglos en la Europa romanizada no se escribe sino en latín, y cuando el cristianismo estaba siendo difundido, el latín seguiría siendo la lengua en la que se escribía y sobre todo se copiaban los documentos religiosos.

"A diferencia de los escribas mesopotámicos o egipcios, los monjes copistas de la Edad Media no fueron mentes creadoras ni gentes poderosas; se limitaban a escribir."[71]

Manuscrito del siglo IX
de una obra de Terencio.

La prueba está en que Carlo Magno no sabía escribir, por ello esta actividad meramente instrumental provocó ya no el desarrollo de un nuevo alfabeto sino el admirable arte de la caligrafía y, con ella, el arte de las miniaturas.



Manuscrito latino de Sulpicio Severo,
La Vida de san Martín,
escrita a finales del siglo IX.

71 *Ibid.*, p.66

1.3.2 La Edad Media y las miniaturas iluminadas[72]

La invención de la primera imprenta en 1450 vino a romper con una era o etapa de la escritura muy importante, la de la iluminación. Que en este contexto se refiere a la capacidad de dar luz a un texto, es decir, exaltar sus cualidades conceptuales mediante una imagen gráfica o el uso concienzudo del color. Entre las labores monásticas estaban la escritura a mano (conocida ahora como caligrafía), la iluminación (ilustración) y la pintura de significantes libros culturales, pero sobre todo religiosos, y pergaminos de la Edad Media.

Iluminador visitado por un noble.

Lamentablemente, el conocimiento sobre cómo crearlos se ha perdido en el olvido, sin importar todo el tiempo que tardaron en tomar forma estas actividades de los antiguos monjes. Sin embargo, después de muchos años ha surgido el interés de algunos por estas artes ya perdidas.

Kevin John Karl Dillon fue uno de los investigadores, escriba y exhaustivo amante de las técnicas antiguas de iluminación, en su persistencia para encontrar el "Cómo hacer..." la iluminación de textos, y al no encontrar manuales sobre ello en la historia de la escritura; a través de la experimentación y el error redescubrió los secretos artísticos de los monjes medievales.

72 La información que sirvió para escribir este apartado fue retomada de algunos textos en los siguientes links: http://www.ku.edu/~bookhist/handouts.html ; http://www.celticcardcompany.com/AboutTheArtform.htm ; http://www.ukans.edu/~bookhist/medieval_illumination.html y http://www.enluminure.com/englishhistory.html

Algunos textos[73] explican que cada color está hecho de una de las siete piedras semi-preciosas que se encuentran en el Viejo Mundo, así por ejemplo, el lapislázuli (el Zafiro Bíblico) que se obtiene en Afganistán produce el azul profundo, o el oro utilizados por los celtas en el *Book of Kells*, que es quizá el más significativo manuscrito iluminado del mundo, aunque era mayormente empleado el cinabrio, del cual se obtenía el color rojo de las miniaturas y letras iluminadas.

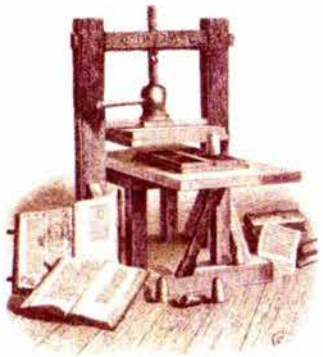
Fragmento de texto caligráfico con ornamentos iluminados en oro y otros pigmentos.

Así, en lo que era un *scriptoria* de antes, un artista llamado rubricador podía aplicar solamente el color rojo además de la rotulación de las líneas de texto y notas al pie de página. Los artistas trabajan juntos en una misma línea estilística con su propia área de experiencia: los fabricantes de pergamino, escribas, moledores de color, rubricadores, pintores de miniaturas y encuadernadores. Y sólo el más hábil escriba estaba entrenado para dibujar y pintar iconografía tan glorificada que se adjuntaba al texto y el jefe de estos artistas era conocido como el *Scriptoriummaster*.

En estas letras capitulares se ilustra algunas de las fases de la elaboración de un libro medieval, como la recepción y preparación del pergamino, diagramación e iluminación.

73 *Ibidem.*

Ahora bien, un libro producido a mano se llama manuscrito y no solamente libro, un libro impreso en su primeras etapas de la imprenta es llamado incunable o libro en su infancia. Estamos acostumbrados a pensar que los períodos de los manuscritos y de los libros impresos son distintos, pero los libros del siglo XV son directamente una imitación de un manuscrito contemporáneo, habrá que considerar que Gutemberg solo hizo libros con un nuevo medio.



Primer prototipo de imprenta y ejemplares de libros incunables.

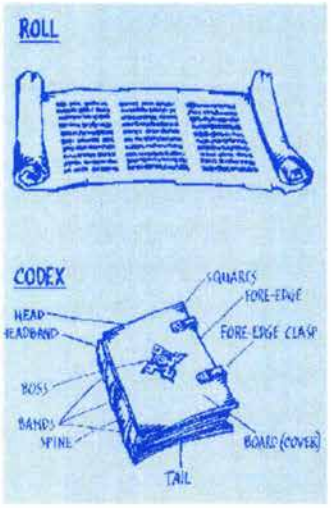
En los libros manuscritos pueden llegarse a ver los trazos que se realizaban antes de llevar a cabo la escritura a mano, esta imagen muestra el instrumento con que se marcaban las hojas y laotros elementos necesarios para llevar a cabo la copia del libro.

"La composición de una página iluminada pasaba por una serie de etapas; en primer lugar, trazar a lápiz de todos los elementos de la composición (texto, figuras y otros ornamentos), luego la aplicación de las tintas, y finalmente las labores de dorado y realzado. El color rojo, ampliamente utilizado, se obtenía mezclando minio con clara o yema de huevo, los cuales conferían al color su lustre definitivo. El término «miniatura» se aplica a las ilustraciones realizadas según este procedimiento, alude al uso que del minio se hacía para su confección."[74]

74 Georges, Jean. *op. cit.*, p. 74

Para revisar un poco la historia del libro habrá que remontarse a sus orígenes, como el códex, que fue inventado en el primer siglo antes de Cristo y continúa hasta hoy con relativamente unos cuantos cambios. Aunque el antecedente del mundo occidental del libro estaba en forma de rollo, que era usualmente hecho de hojas de papiro, dobladas, enrolladas o pegadas juntas; eran superficies fuertes pero flexibles, aunque su parte posterior del papiro era muy difícil para escribir o dibujar pues la dirección natural impedía que corriera la pluma.

El tamaño del rollo estaba entre los 30 pies de largo y de 7 a 9 pulgadas de ancho; y el tamaño estándar de la hoja era de 7 ½ pulgadas (15.25 cm) y se escribía en columnas de 3 pulgadas (7.5 cm) llamada página. Por otro lado, puede encontrarse un colofón al final del texto con información acerca del libro. El título del libro o el nombre del autor era escrito en un rótulo que era adjuntado al exterior del rollo. Por la naturaleza de la superficie del papiro se enrollaba solo. El texto podía ser escrito sólo de un lado y el lector estaba forzado a desenrollar un lado y enrollar la parte superior mientras iba leyendo.



Rollo y códex.

Rollo de pergamino con escritura hebrea.

Rollo con caracteres chinos sobre papiro.

Durante los primeros dos siglos antes de Cristo los rollos eran usados para trabajos literarios. Claramente la adopción del códex estuvo asociada con el surgimiento y crecimiento del cristianismo. El códex desplazó al rollo en el oeste del Viejo Mundo debido a que era más económico. Ambas superficies podían ser utilizadas, el códex era más compacto y los primeros códices utilizaban una cantidad menor de papiro, que se redujo hasta en un 50 %, además que la practicidad para realizar varios trabajos en un mismo soporte permitía acomodar muchos más textos que lo que en un rollo era posible. El códex era más fácil de manejar con las manos y tenía una facilidad para propósitos de referencia, es decir, era más fácil localizar un pasaje en particular por una página específica o un folio en el códex, y se cree que su invención se debe a factores externos a la practicidad de su uso. La función del códex para el mundo religioso fue trascendental, pues su utilización, desarrollo y adopción sirvieron para diferenciar los libros cristianos de los judíos y los paganos. Ya que con el origen de la *nomina sacra* (que son las formas abreviadas de los nombres sagrados de Dios), la Era Apostólica y el surgimiento de las escrituras evangélicas del Nuevo Testamento se encuentran en el mismo momento histórico.

Libro inglés del siglo XVI
con encuadernación bordada.

Algunos libros eran pequeños para poderse transportar y tenían broches para sujetar las hojas, estos libros eran llamados libros de horas.

Pero aún con el triunfo del códex, los rollos y las tablas de cera continuaron en uso, cada formato tenía sus empleos apropiados y los rollos fueron usados para documentos en el archivo del Vaticano hasta la Edad Media, favoreciendo el archivo de documentos en Inglaterra en el período moderno. De la misma manera, la tabla con cera, que usualmente consistía en tablas de madera enceradas por una superficie y colocadas juntas con una correa de cuero como un cuaderno, fue una superficie de escritura utilizada a través del período medieval para la composición inicial, correspondencia, notas o memorándums de negocios. El medio de la cera permitía una escritura rápida, gracias a un estilete y cuando se terminaba de usar la superficie podía alisarse y ser reutilizada. En la época del Papa Gregorio el Grande, al final del siglo VI, la tabla de cera, el rollo de papiro y el códex de pergamino tenían cada uno un rol específico integrado a la producción del libro.

Escriba romano con estilete y tablillas de cera que se utilizaban para escribir.

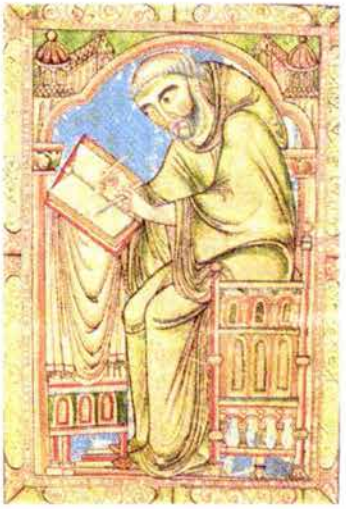
Simultáneamente con el triunfo del códex, vino una adopción universal del pergamino como una superficie de escritura para la producción de libros. Supuestamente el pergamino fue inventado en Pérgamo, Asia Menor, en el siglo segundo antes de Cristo. El mito explica que los ptolomenos prohibieron la exportación de papiro desde Egipto porque estaban celosos del crecimiento de la Biblioteca en Pérgamo, que empezaba a rivalizar con la gran Biblioteca de Alejandría. De hecho, el abastecimiento del papiro fue interrumpido por la invasión de Egipto y el pergamino fue adoptado como una alternativa no sólo en Pérgamo, sino a lo largo del Mediterráneo.

Preparación de pergamino.

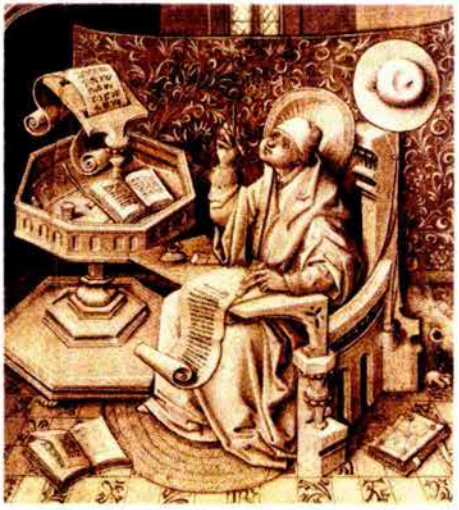
El pergamino era tradicionalmente hecho de piel de cordero, usualmente grueso y áspero, el *vellum* era de becerro o ternera, delgado y fino; pero una vez que la piel estaba preparada era difícil determinar de qué clase de animal provenía. No sólo era necesario preparar la superficie sino la tinta, ésta era comunmente de carbón, hecha de hollín con goma y agua, similar a la actual tinta india, no era permanente, por lo que podía quitarse. Una tinta mucho más permanente, la llamada tinta hierro-bilis, se usó más normalmente en la Edad Media. Durante todo el siglo VI d.C. hubo una serie de movimientos monásticos que pretendían la producción y preservación de libros para que se volvieran una parte íntegra de monasticismo occidental, así algunos de los personajes más importantes durante ese tiempo fueron Benedicto de Nursia, el Papa Gregorio el Grande y Cassiodorus y hasta cierto punto Roma seguía siendo un centro de producción del libro. Por lo tanto, si alguien quería tener libros tenía que conseguirlos en Roma pero, además de exportarlos, Roma exportó también monasticismo a varias partes de Europa del Norte, como los pueblos germanos y con ello obviamente la actividad del *scriptorium*, la producción de sus propios libros manuscritos. Así, en Irlanda también se tuvo una producción extraordinaria de libros medievales de la cultura céltica.

Taller del siglo XV donde se preparaba el pergamino y se cortaba en rollos o páginas para ser vendidos a los copistas y escribanos.

En la misma tradición, el monje inglés Boniface le trajo a la Cristiandad, monasterios, y producción del libro después de un siglo a Alemania. Entre los grandes monasterios que él estableció fue el Fulda, largo y famoso como un centro para la producción del libro. Cuando surge el Renacimiento Carolingio a fines del siglo VIII, los monasterios se establecieron firmemente como centros de poder. Cada uno tenía un *scriptorium* y muchos estaban copiando activamente en último lugar las copias supervivientes de textos clásicos. De hecho se debe la transmisión de la mayoría de textos latinos clásicos al trabajo hecho en el *scriptoria* Carolingio. Al principio del siglo IX, los libros y su producción eran una parte mayor de la vida cultural y educativa en la Europa Carolingia, pero desgraciadamente el advenimiento de las correrías vikingas se fragmentó Europa y la producción del libro fue acortada severamente.



Eadwin, monje de Canterbury, que deseaba ser recordado por su escritura.

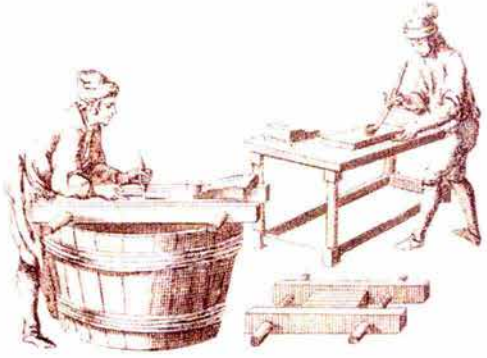


El bibliotecario, *amarius* o *bibliothecarius*, estaba a menudo a cargo del *scriptorium*, pero los *choirmaster*, precentor, también podrían estar a cargo. Los *antiquarii* eran mayores escribas y los *librarii* los escribas menores. Podría haber también rubricadores, *miniators* (o pintores), iluminadores, y correctores. Antes del siglo XII, los escribas eran casi siempre monjes, pero después de este tiempo empezó a desarrollarse una clase de escribas profesionales, a menudo empleado por monasterios.

Monje que tenia por oficio el ser escriba medieval.

A fines del siglo XII, las órdenes recientemente establecidas de frailes (franciscanos y dominicanos) estimularon el comercio del libro más allá de los monasterios porque ellos no tenían ningún *scriptoria* de su propiedad, pero tenían necesidad de libros; así que ellos tenían que obtenerlos fuera de sus órdenes. Cuando favorecieron la producción de libros pequeños que ellos podrían llevar fácilmente, este formato se extendió. Al mismo tiempo, las universidades nacientes crearon una nueva lectura pública. Los nuevos comercios del libro seculares se volvieron un accesorio autorizado de la universidad y consistió en libreros, escribas, fabricantes del pergamino, fabricantes del papel, encuadernadores y todos aquellos asociados con hacer libros. Se estima que existieron por lo menos once universidades (siete en Italia, dos en Francia, y una en España y otra en Inglaterra) aunque probablemente hubiera muchas otras.

Roman de la rose, escrito pot Jean de Meung, quien aparece en la ilustración.



Parte del proceso de la encuadernación era aplicar pan de oro en los cantos de las tapas y las páginas y hacer filtes y orlas dorados.

Para el siglo XV los trabajos de producción de libros eran ensamblados por el librero, él conservaba las copias más exactas o el ejemplar de un texto en pedazos, normalmente una recolección de cuatro folios (dieciséis columnas) o quizás seis folios. Cada columna tenía que tener un cierto número de líneas (normalmente sesenta), y cada línea un cierto número de letras (normalmente treinta). Cada ejemplar era examinado para asegurarse que estaba correcto y cualquier ejemplar que se encontraba incorrecto producía una multa para el librero.

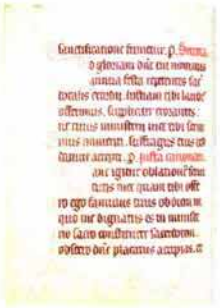
El aparato multi-estructurado del libro, como se puede ver en una Biblia glosada o Psalter, consiguió un resultado que era visual y significó para un lector, y no para un oyente, como en anterioridad. Sin embargo, el tamaño de los libros se empezó a reducir, la escritura se compactó, así como el número de abreviaciones aumentó. El formato de dos columnas se volvió la norma y el ornamento era casi abandonado en todos los libros con la excepción del comercio de lujo. La encuadernación de las tapas suaves tendieron a reemplazar las tablas de madera y el número de folios por escribir aumentó. El dictado era en buena manera el mejor modo de composición literaria en las Edad Media. Sin embargo, empezaron a realizarse libros de autor así que la escritura cursiva gótica era un resultado directo de tal composición autorial, que se articulaba rápidamente y todavía era bastante legible.

Biblia latina glosada. El texto de la primera columna y las subsecuentes con el mismo peso de la letra eran la glosa y el texto bíblico es aquel que tiene un peso mayor y la interlínea más abierta aunado a la decorada capitular.

Fabricación artesanal de papel en China.

Aproximadamente al mismo tiempo, el papel estuvo disponible para su uso en la producción del libro, aunque menos durable y más difícil para escribir por el frente que el pergamino, el papel tenía la gran ventaja de ser más barato. El papel inventado en la antigua China no fue común en Europa del sur sino hasta el siglo XII y por el siglo XIV ya estaba prontamente disponible para cualquiera en un precio razonable. El papel era hecho de trapos como el lino humedecidos, dejándolos pudrirse durante una semana y filtrándolos a través de un marco con una malla de metal que retenía las fibras para dejarescurrir el agua y luego prensarlos por una prensa de tornillo. Cada hoja se bruñía frotándola con una piedra lisa para producir una superficie lisa y los poros de la hoja cerrados para que la tinta de la escritura no se extendiera.

Hacia los siglos XIV y XV en Italia se desarrolló otro formato; el de una sola línea alargada en vez de las dos columnas y grandes márgenes alrededor, éste permitía una lectura más fluida del texto y significó un estilo de gran elegancia, además de ser el formato utilizado desde entonces en el diseño de la mayoría de los libros.



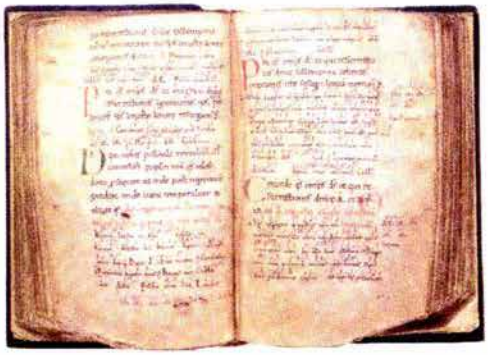
Metz Pontifical
Siglo XIV
Caligrafía Textura Quadrata

La realeza empleaba amanuenses para escribir cartas personales.

La emergencia de una clase media instruida en la Edad Media más tarde creó una demanda para los nuevos tipos de libros. Generalmente estos trabajos fueron libros recreativos o técnicos y el mercado de libros externo a los monasterios o universidades era poco conocido pero la mayoría de los textos eran hechos por pedido, había otros que se hacían sólo especulando el tipo de lector que podían tener sin tener un comprador específico en mente.

Aunque el dictado a un grupo de escribas era bastante común en el mundo antiguo, los escribas medievales copiaron individualmente. El escritorio estaba en un ángulo, los escribas plegaron y prepararon hojas, escribían primero por el anverso y cuando terminaban esperaban a que secara la tinta para escribir en el reverso. Después escribían ligeramente instrucciones en el margen delantero sobre cómo llenar espacios vacíos de rúbricas, cuadros, decoraciones, capitales, etc., aunque estas instrucciones raramente han sobrevivido. Finalmente, un corrector revisaba el texto del ejemplar con el de la copia para asegurarse que no había errores y si se encontraban errores, éstos eran raspados para quitar la tinta y se colocaba una solución sobre el papel o pergamino para volver a permitir la escritura.

La siguiente fase en la producción del libro era la rubricación, hecha casi siempre en rojo (Rúbrica significa tierra roja u ocre rojo). Este procedimiento consistía en títulos del capítulo o en textos más especializados como los comentarios, la palabra o frase que se explicaban. Los rubricadores podían proporcionar marcas del párrafo coloreadas y podían resaltar letras importantes en el cuerpo del texto.



En este libro de partituras de música se observan algunas de las notaciones e indicaciones rubricadas, para hacer énfasis o cambios en el canto.

Otra fase asociada a la rúbrica era la decoración que consistía en capitales pintadas y alternadas a menudo en rojo y azul, y a veces decorados con adornos de la pluma. El proceso entero de decorado, pintando e iluminación podía ser una compleja tarea que involucraba a varios escribas diferentes y artistas. Normalmente se hacían contornos a lápiz, y cuando la imagen era juzgada como satisfactoria, se entintaba y así se volvía permanente. Si se tenía que hacer una iluminación, o aplicación en dorado, se realizaba antes de que la pintura se aplicara.

Salterio de Gorleston / Salmo 101

Este salterio involucró el trabajo de un copista quien realizo la caligrafía y 6 artistas que lo ilustraron y se pueden apreciar aún líneas de diagramación que sirven para orientar la colocación del texto y de las ilustraciones. Los colores pueden apreciarse con una óptima intensidad, así como el empleo profuso del azul y rojo incluyendo el dorado de algunos detalles. Puede ser observada otra particularidad cuando las palabras no llegaban al final de la línea de texto y se completaba el espacio con una pleca ornamental de motivos naturales o geométricos.

Había varios métodos de aplicar oro, bruñido y no bruñido, en hoja de oro o en forma de polvo dentro de la misma área, esto otorgaba variedades de textura y color al metal. El oro empolvado o plata era hecho moliendo el metal con miel o sal; un medio común fueron las claras de huevo, o engomado, y se aplicaba con un cepillo, o incluso podría usarse con una pluma. Pigmentos como verte de terre, azafrán, el amarillo ocre, o el tinte del Brasil rojo podían agregarse al adhesivo para que el dorador supiera dónde aplicarlo exactamente. Si la hoja del oro tenía que ser muy bruñida, se requería de un apoyo que se construía con capas de gesso (polvo de yeso mezclado con cola) aplicadas con un cepillo. Así, cuando la altura apropiada era alcanzada, la superficie del *gesso* se bruñía hasta que estuviera absolutamente liso. Se aplicaba también una arcilla cerosa, que iba de color blanco a rojo, sobre la superficie para que el dorador supiera qué área estaba destinada para dorar.

Capitular con dorado en el interespacio de la letra.

Pleca ornamental con detalles bruñidos en hoja de oro.

Elemento decorativo con detalles en oro.

La hoja del oro se aplicaba con un engomado, entonces se bruñía y se le daba la apariencia de un pedazo sólido de metal. Ahora el escriba o artista estaba listo para aplicar pintura. Cada color era aplicado a su vez y se tenía que permitir que secara; la fase final era la aplicación del *puntee* o el resaltado en blanco. La pintura consistía en dos elementos, un medio y el pigmento. El medio que convirtió los pigmentos empolvados secos en una pintura líquida varió según la opción de pigmento. El elemento más empleado era el *glair*, una mezcla de claras de huevo y agua, aunque se uso, asimismo, la goma arábiga que era sacada del árbol de la acacia o el vinagre al que podía agregarse miel para variar la consistencia, usando agua para diluirlo. El *glair* podría usarse con casi cualquier pigmento.

La cola de queso y la yema del huevo sólo se usaron con unos pigmentos (carmín, índigo, celeste). Los pigmentos se molían con yema del huevo y el pigmento hecho polvo era entonces mezclado con glair o goma arábiga. Una variedad de pigmentos estaban disponibles al artesano medieval, y varios de éstos eran convenientes para ser aplicados al pergamino o papel. El negro era tinta esencialmente basada en carbón. El azul podía ser producido por el uso de varios pigmentos diferentes, por ejemplo el ultramarino se hizo del lapislázuli. El celeste podía ser hecho artificialmente con un polvo blanco como alumbre o cal en un vaso de cobre con vinagre. Otra fuente de color azul era el jugo de las flores azules.

Herbario latín con descripciones y grabados de las plantas y las hierbas que eran curativas y probablemente algunas servían así mismo para obtener tintas como la planta del extremo inferior izquierdo de la imagen, llamada ancusa, de la que se hacía tintura de su raíz.

El pigmento café se hacía de la madera resinosa quemada hervida en lejía, el verdete era el pigmento verde más común, se hacía con tiras o platos de cobre sobre una cantidad de vinagre; pero también podría extraerse de las plantas. Otro verde era vergaut, una mezcla de índigo y *orpiment* (azul y amarillo). Gris, o veneda, se hizo de una mezcla de pigmento negro y plomo blanco.

El bermellón se obtuvo del cinabrio o a través de una reacción química de calentar mercurio y azufre, el rojo plomo o minium, fueron preparados calentando plomo blanco durante varios días y se recomendaba que el bermellón se agregara al plomo. El tinte madera de Brasil era el pigmento rojo más útil para los manuscritos, el pigmento era mezclado con glair para hacer tinta roja o para vidriar encima de la iluminación. El púrpura se derivó de una mezcla de celeste y madera del Brasil, no obstante otro pigmento purpúreo común era *folium*, derivado de las semillas de *turnsole.*

El blanco se obtuvo por el uso de plomo blanco aunque era venenoso; el plomo se raspaba y se usaba vino como medio, el *orpiment* (un compuesto del arsénico) se usó ampliamente para el amarillo, pero también era venenoso y bastante granulado, por lo que se acostumbraba agregar otro pigmento como el amarillo ocre, sin embargo, éste raramente era usado en manuscritos y el azafrán también producía un pigmento amarillo, aunque no era permanente.

Crónicas de Francia, Inglaterra, Escocia, España, Bretaña, Flandes y otros países vecinos. "El ejército de Eduardo III cruza el Tyne para luchar contra los escoceses" Siglo XV

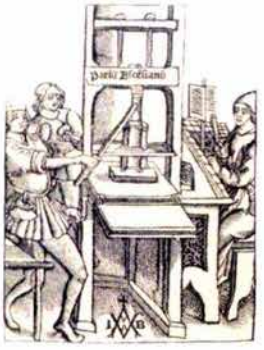
En esta maravilosa miniatura histórica la intensidad de los tonos en los elementos ornamentales e ilustración enriquece todo el conjunto con un equilibrio cromático muy bien establecido por los iluminadores de la época.

Crónicas de Francia, Inglaterra, Escocia, España, Bretaña, Flandes y otros países vecinos.
"Captura de Carlos de Blois en la batalla de La Roche- Derrien, en 1347" Siglo XV

Se puede advertir la importancia que tenía la iluminación para los manuscritos de la Edad Media, pues en la aparente ornamentación también se encuentran elementos simbólicos que refieren a todo el contexto. Así, el miniado, la caligrafía del texto, la iluminación de ornamentos y la ilustración no sería tan apreciado si no estuviera detrás la estudiada diagramación que los escribas del medioevo hicieron evidentes en sus obras.

1.3.3 Los libros impresos (Incunables)[75]

Con el progreso del siglo XV también aumentó la presión en el comercio del libro e implicó una producción en cantidades mayores de libros; el tiempo era propicio para la introducción de medios mecánicos para la producción en masa, así que la invención de la imprenta y del tipo movible vino a revolucionar la era del libro. La prensa de tornillo ya estaba en utilización desde hacía mucho tiempo, pero gracias a ella surgió la idea de las primeras prensas de madera. La tinta también fue una innovación pues tenía que ser más viscosa, como una pasta, para poder imprimirse en el papel y quedara adherida por la presión de los tipos movibles.



Prensa de tornilllo.

Johannes Gutenberg y la primera prensa de madera.

A Gutemberg se le atribuye la invención de la imprenta y del tipo movible, suponiendo que en 1448 él estaba listo para hacer su primer intento de impresión requirió dinero, que le fue prestado por Johann Fust en 1450. Sin embargo, Gutenberg tenía que empeñar su equipo y para el diseño del tipo recibió la ayuda de un educado escriba parisino, Peter Schoeffer; aunque el conjunto de caracteres de tipo diseñado y cortado por ambos resultó ser demasiado grande para la Biblia proyectada ya que se ocupaban demasiados tipos por línea en la página y se requería de un inmenso gasto en papel y *vellum* .

75 La información que sirvió para escribir este apartado fue retomada de algunos textos en los siguientes links: http://www.portaldellibro.com y http://www.ukans.edu/~bookhist/medbook1.html

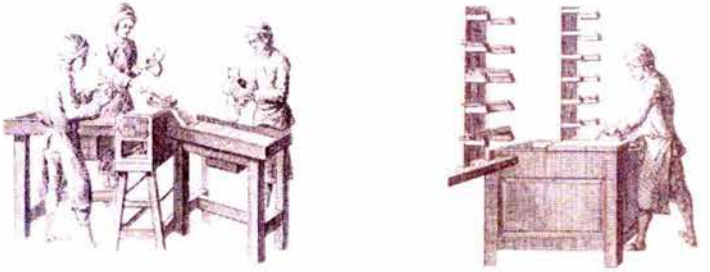
Por desgracia, el dinero proporcionado por Fust había sido gastado en la preparación del primer intento del conjunto de caracteres conocido posteriormente como el conjunto de caracteres B36 cuando se usó en la Biblia de 36 líneas impresa por Gutenberg en 1458; así que un segundo préstamo se requirió en 1452. Sin embargo, esta vez Fust insistió que él se hiciera el compañero de Gutenberg pues se dio cuenta de que la nueva invención tenía el potencial para ser muy aprovechable, entonces la sociedad fue formada para producir la Biblia específicamente y no como una ventura de la publicación general.

Biblia de 42 líneas, que tiene más de 1,200 páginas en dos volúmenes separados, con letras góticas grabadas por Johannes Gutenberg.

Punzón metálico con letra en relieve para marcar la letra en otro metal más blando y así obtener una matriz para el tipo movible.

Con este fin, Gutenberg y Schoeffer produjeron lo que ahora se conoce como el tipo B42, porque la Biblia consistía en 42 líneas por página, fue el tipo usado en la llamada *Biblia de Mazarine*. En 1460, Gutemberg intentó resolver el problema de las reimpresiones y del tipo, ya que la naturaleza de impresión requiere que el tipo sea reutilizado durante todo el documento y no se tenían bastantes tipos para ponerlos en un libro entero sin reusarlos muchas veces. Y habría sido muy caro dejar un libro entero con tipos suficientes para que pudiera reimprimirse cuando fuera necesario. Por ello se inventó el tipo movible metálico, ya que para imprimir se debía tener un tipo y el primer paso era hacer un punzón, es decir, una vara de acero con uno de los extremos cortado con un modelo en relieve de cada letra.

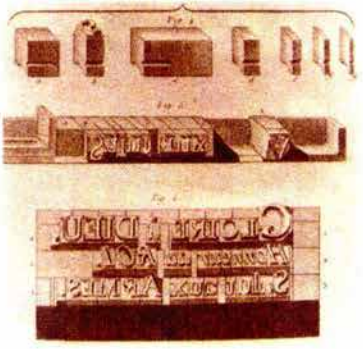
El punzón martillado dentro de un bloque pequeño de cobre, llamado matriz, se ajustaba en el fondo del molde, una caja de acero hecha en dos partes y revestida en madera para el aislamiento. Se vaciaba el metal líquido en el molde, hasta que toda la matriz se completaba del metal, así ese pedazo de metal ya frío era el tipo resultante y se repetía el proceso hasta completar una serie de tipos movibles de las distintas letras.



Fundición de tipos en moldes por obreros que podían fundir hasta 4,000 letras por día; aunque no todas servían para imprimir por los posibles defectos que procuraba el proceso. Estos tipos eran tallados para igualar todas sus caras y fuera perfecto para la impresión.

La composición era importante para iniciar el proceso de impresión y cuando el impresor había decidido imprimir un texto era necesario hacer una especie de copia para determinar cuántas páginas tomaría el trabajo, cuántas líneas por la página, etc. Esto también era esencial para determinar la cantidad de papel que se iba a requerir. Se marcaba la copia para el cajista o la persona que acomodaría los tipos para el texto. El tipo se guardaba tradicionalmente de dos maneras: se guardaban capitales y letras minúsculas. El cajista componía una línea de texto en una bandeja ajustable pequeña que podría acomodar varias líneas de tipo. Para justificar la línea él alteraría deletreando, abreviaría palabras, o ajustaría los espacios entre las palabras. Una vez que esta bandeja estaba llena, se transferirían una bandeja de la galera en la que la página se construiría.

Cajista formando líneas de texto.



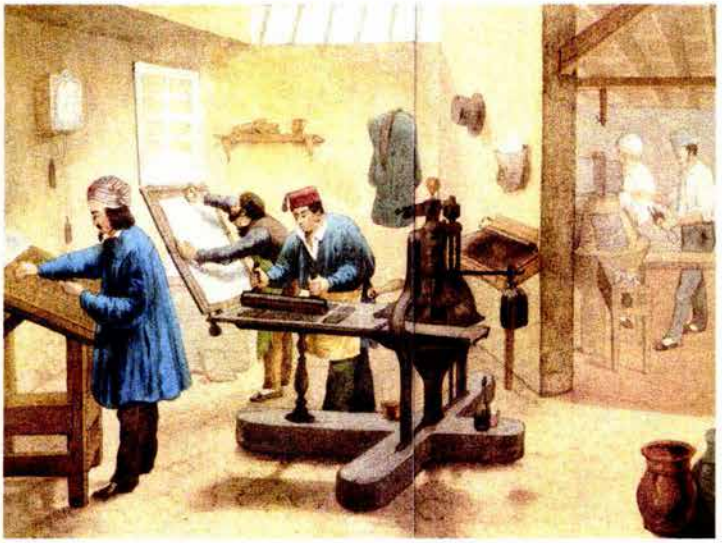
Reproducción de un tipo, espacios de interletrado de diferentes anchos y un componedor con las líneas de texto justificadas listas para imprimir.

Proseguía la imposición, donde el cajista tomaba las páginas de tipo colocándolas en una piedra llana grande en el orden apropiado rodeadas por un marco de madera rectangular. Se usaron bloques de madera, llamados mobiliario, para rellenar el espacio vacío, y se usaron las cuñas de madera, conocidas como *quoins*, y se cerraba con llave el tipo y mobiliario para afianzarlas. El producto terminado se llama formación. Si había una página en la formación el resultado sería un costado (que estaba sólo impreso en un lado); dos páginas producirán un folio; cuatro un cuarto; ocho un octavo, y así en adelante.

Las ilustraciones y decoraciones en el impreso generalmente se reservaban por el uso de bloques que podrían cerrarse con llave en la formación junto con el tipo y podrían imprimirse en el mismo proceso. Creando un bloque, el cortador dibujaba el primer plano o pegaba un dibujo de él directamente en el bloque. El bloque se hizo típicamente de un tablón y esos espacios que permanecían en blanco estaban cortados con un cuchillo o un buril que dejaban las líneas o espacios que se entintarían después. El bloque funcionó así mismo como tipo y el impresor hacía el tiraje de la formación en una hoja de prueba. El lector leía la copia original mientras el corrector seguía a lo largo de la hoja de prueba para asegurarse que el texto era correcto. Inevitablemente se hacían correcciones y cuando la carrera de la impresión continuaba, las correcciones se hacían en la formación.

Formación e impresión de un incunable en el siglo XV.

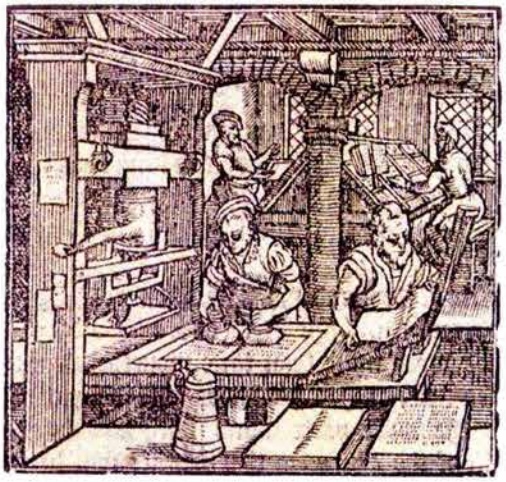
El papel tenía que ser preparado el día anterior en montones de aproximadamente 250 hojas, se humedecía y dejaba así toda la noche. Era necesario usar papel húmedo porque la prensa de tornillo común no podía hacer que el papel seco tomara la tinta uniformemente. En el trabajo de impresión real era necesario primero sufrir el proceso de registro que consistía en poner la primera formación en la cama de la prensa y las puntas de la prensa (qué sostenían el papel) para que cuando el papel estuviera impreso de un lado, fuera volteado encima, y se reemplazaba en los puntos, así las páginas de la segunda formación recaían en la parte de atrás del primero. Se fijaba una hoja de papel a la cara del tímpano que servía como una guía para posicionar las hojas en el tímpano durante la impresión de la primera formación y se terminaba el proceso mojando el papel o pergamino del tímpano y empacando una manta de lana plegada entre el tímpano exterior e interior. Luego, el *frisket* se preparaba para cubrirlo, haciendo un tiraje de una impresión de la formación y eliminando las áreas impresas.



Taller de impresión

El proceso de la impresión involucraba dos impresores, uno aplicaba la tinta al tipo y el otro tiraba la barra y trabajaba el papel. La tinta se aplicaba a la formación por el uso de pelotas de tinta y éstas se hacían de almohadillas de cuero montadas en tazas de madera y asas, se llenaban con lana o pelo de caballo y se cubrían con piel de carnero removible. Entonces un par de pelotas se entintaban y se movían encima de la formación para extender la tinta uniformemente encima de los tipos. Otro impresor tomaba una hoja de papel y la ponía en el tímpano, plegaba abajo el *frisket* y el tímpano, empapelaba, y se hacía la formación.

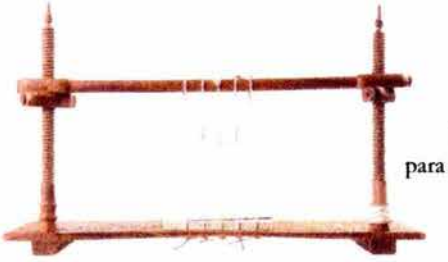
Preparación del papel.



La organización en cada una de las actividades dentro de una imprenta medieval era necesaria para obtener buenos resultados. Al fondo están el cajista y el componedor, al centro quienes preparaban el papel y revisaban la impresión y al frente dos bloques de papel, uno impreso y el otro listo para imprimir.

Tomaba el asa del torno o molinete y colocaba la formación en la placa, tiraba la barra hacia él, volviendo el tornillo, dibujando la placa abajo y forzando el papel contra la formación entintada. Los dos impresores imprimían aproximadamente 250 hojas en una hora. Naturalmente las hojas tendrían que ser impresas en el otro lado antes de que ellos terminaran el proceso conocido como perfeccionamiento. Era importante que esto fuera hecho en seguida, porque el papel húmedo podría empezar a secarse y encogerse, o podría cambiar su forma si tuvo que ser remojado. Era esencial que el marco textual impreso en un lado se imprimiera en el otro para aprovechar el registro apropiado. Finalmente, el cajista para limpiaba la tinta fuera de las formaciones, abría el tipo y los regresaba a sus contenedores.

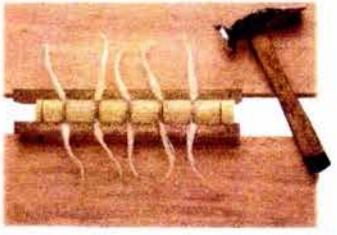
Pero cuando las hojas impresas estaban terminadas se ponían a secar en un cuarto y después se juntaban para ser plegadas y empaquetadas para entrega o almacenamiento. Posteriormente se comenzaba la rubricación, decoración e iluminación después de que el libro se compraba. Para la encuadernación, la recopilación de hojas se ponía en un marco de costura y se ataba con hilo de lino a varias correas de cuero. El libro podría ser encuadernado con pasta suave o con pasta dura.



Telar de costura para encuadernación.

Artesana que se dedicaba a la encuadernación de libros en la Edad Media.

Un libro de pasta suave normalmente se cubría con *vellum* o pergamino, aunque el cuero tieso también fue usado. Las vendas a las que se ataron las hojas del bloque de texto eran amarradas a través de varias aberturas en la tapa. Esto permitía que el peso del libro en volúmenes grandes fuera ligero. Un libro de pasta dura usaba tablas robustas en el periodo medieval, y se cubría con cuero, piel de cerdo o algo parecido.



Costuras de los cuadernillos de un libro que se engomaran y se martillaran para enlomarlo posteriormente.

Las tablas se ataban a las hojas metiendo las cintas a través de los agujeros pequeños atándolas entonces en el interior con cuñas o, si pasaban al exterior, con clavijas. Como una medida de protección se agregaban esquinas de metal en las tapas y se sostenían las tapas juntas con broches de metal. Las tapas podrían decorarse con estampación simple o incluso con un trabajo metalúrgico detallado con joyas. La mayoría de los libros medievales ordinarios tenía encuadernación con decoración pequeña y modesta, y algunos otros libros no tenían ninguna encuadernación en absoluto, tan sólo un pedazo de pergamino como protección que se envolvía alrededor del bloque de hojas del libro y podía o no ser atado holgadamente.

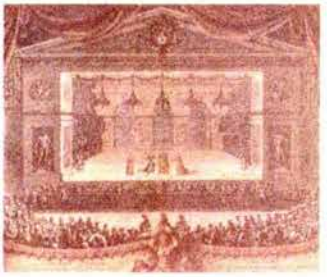
Libros encuadernados del siglo XVI, el primero encuadernado en pergamino y con un par de cintas de tela para cerrar, el segundo con encuadernación en piel y aplicaciones bruñidas en dorado.

Es importante para los contenidos de este documento tomar en cuenta que gracias a la posibilidad de plasmar por escrito el conocimiento, los hechos, las hisorias, es decir, cualquier contenido del lenguaje oral y de expresión personal vertido en otro soporte, aparecen los textos literarios que en un principio eran transmitidos con los juglares como el Cantar de Gestas hacia la producción del Mio Cid, ejemplo de esta trancisión de medios.

1.4
Narrativa

Los momentos creadores de la historia son aquellos en los que las imágenes soñadas, pensadas y sentidas bajan a la tierra y, convertidas en actos, encarnan.[76]

Para hablar de narrativa hay que mencionar que este recurso literario ha sido utilizado desde tiempos antiguos, en principio vía lingüística, de forma oral y con la aparición de la escritura, en su condición de texto escrito; paralelamente también fue representada la narración mediante recursos gráficos (pictóricos principalmente) y manifestaciones artísticas en general (como se pueden hacer evidentes en el teatro, en algunos casos en la danza, la opera, el cine, etc.).



Representación operística.

Este era un gato
Marta Ribas
Colección
Mi libro encantado

¿Y qué es narrar? Narrar es relatar una serie de acontecimientos que pueden ser propios o ajenos, en circunstancias reales o imaginarias. El lenguaje hablado encuentra en la narración su materia discursiva y los elementos narrativos más preponderantes son la doble articulación, el desplazamiento (temporal o espacial), la creatividad y la prevaricación.[77]

76 Octavio Paz, "Más allá de las fechas, más acá de los nombres", *México en el arte*, núm. 6, sept. 1984, p. 26

77 Véase Luis Barrera Linares, "La narración mínima como estratégia pedagógica máxima", *Perfiles educativos*, núm. 66, oct.-dic., 1994, p. 15

El desplazamiento es la inexistencia de los límites temporales o espaciales, primordiales para la construcción de significados a través del lenguaje oral, pero a cambio da lugar a espacios inventados, inexistentes o ficticios, y la prevaricación es la posibilidad de crear mensajes falsos y sin relación ni referencias objetivas, útiles para la producción de textos con una finalidad estética como la novela, el cuento y el mini cuento, este último base literaria de la propuesta gráfica de este proyecto de tesis. A través del texto narrativo considerándolo forma expresiva del lenguaje y con sus elementos de doble articulación, creatividad, longitud del texto y de un proceso cognoscitivo, es decir, la creación de conocimientos, comienza una "comunicación lingüístico estética", llamada así por Luis Barrera Linares. Por consiguiente, narrar es comunicar o por lo menos parte de un proceso comunicacional metalingüístico con la intención de producir un efecto estético en el espectador llegando a ser una producción articulada de sentido.

> "Siendo el desplazamiento y la prevaricación factores importantísimos para la elaboración de textos narrativos de ficción, se refuerza la idea de pensar en el discurso narrativo como el más vinculado a la conformación del caudal cognoscitivo inherente al hombre."[78]

En toda narración existe una voz que cuenta los hechos, ese narrador o personajes que "hablan" revisten al texto de una cierta apariencia, de un aspecto físico. El narrador es vínculo comunicacional entre el autor y el lector, ya que el narrador **dice algo** para alguien.

autor concreto → narrador → texto / historia / cuento → lector
emisor original → canal → mensaje → receptor / destinatario

78 *Ibid.*, p. 16

El narrador puede ausentarse o hacerse presente en la historia, es aquel quien enuncia el discurso del autor, se puede asumir entonces que el autor en la etapa de la elaboración del texto es el narrador, más tarde le da su independencia cuando el lector se acerca al texto, es decir, el narrador suple textualmente al autor de la historia.

Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.

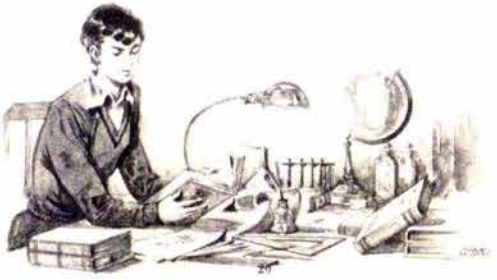
"Pies planos -dijo el que lo seguía-. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas. Así que será fácil."[79]

Nunca creí que un hombre se convirtiera en héroe por estar diez días en una balsa, soportando el hambre y la sed. Yo no podía hacer otra cosa. Si la balsa hubiera sido una balsa dotada con agua, galletas empacadas a presión, brújula e instrumentos de pesca, seguramente estaría tan vivo como lo estoy ahora. Pero habría una diferencia: no habría sido tratado como un héroe. De manera que el heroísmo, en mi caso, consiste exclusivamente en no haberme dejado morir de hambre y de sed durante diez días.[80]

Este autor textual puede seguir siendo parte de la historia, la importancia o trascendencia de éste es la posibilidad de materializar la narración, que al mismo tiempo se puede confundir con un discurso descriptivo, pero el principio narrativo preexiste y la función específica del narrador siempre será mantener el interés por la historia y los personajes.

79 Juan Rulfo, *El hombre*, p. 35
80 Gabriel García Márquez, *Relato de un náufrago*, p. 165

Desde el punto de vista de la estructura comunicacional de la narración,tenemos un destinatario, que se entiende como ese lector concreto o real y el lector implícito, llamado por algunos investigadores *narratario*: "aquel destinatario quimérico, capaz de satisfacer todas y cada una de las exigencias planteadas casi siempre de manera intuitiva por el productor del texto".[81]



Lector concreto.

Lector implícito.

81 Luis Barrera Linares, *op. cit.*, p.17

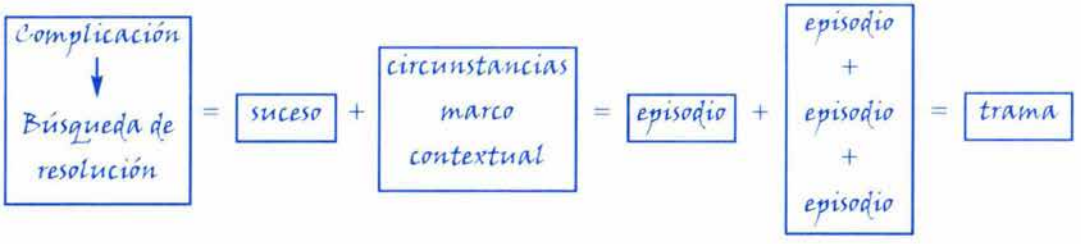
1.4.1 Narrativa literaria y poética

Toda narración contará con una estructura básica:

· Acción de alguien
¿Qué hace quién?
· Descripción de circunstancias, objetos o sucesos
¿Cómo lo hace?

El cuándo estará delimitado por el propio desarrollo de los acontecimientos o sucesos. Estas acciones deberán romper con lo cotidiano, lo ordinario por medio de la intriga, la extrañeza, el sensacionalismo, la extravagancia, etc. y el narrador deberá mantener el interés del lector en el tema o situación.

Teun van Dijk propone un modelo en la estructura narrativa de un texto literario para mantener el interés del lector sobre la historia, explicando cómo la aparición de una *complicación* que *busca ser resuelta* da origen a un *suceso*, que bajo ciertas *circunstancias* marcan un *episodio* de la historia, y *sumado éste a otros episodios* hacen evidente la *trama* de lo narrado; sin ahondar en estas instancias se ha resumido ese modelo en el siguiente esquema para ser más explicito.



82 El modelo explicativo puede ser visto en *Ibid.*, p. 18

Hay que tomar en cuenta una posible evaluación de la trama de la cual es parte (en cierta medida) el narrador, quien opina objetiva o subjetivamente en torno a la historia.

En algunos textos narrativos se incluyen ciertas categorías como el anuncio o el epílogo, las cuales tienen una finalidad pragmática que incluyen situaciones más contextuales que textuales, creando un distanciamiento como llamada de atención al lector. En el primer caso tenemos al narrador introduciendo al lector en una instancia comunicativa como en la frase: "Había una vez...", para el caso del epílogo viene a ser el mensaje final o conclusión a la que se llega, es decir, como la moraleja de las fábulas o de algunos cuentos.

Había una vez en una colmena una abeja que no quería trabajar, recorría los árboles uno por uno para tomar el jugo de las flores; pero en vez de conservarlo para convertirlo en miel, se lo tomaba del todo.[83]

Trabajen, compañeras, pensando que el fin a que tienden nuestros esfuerzos -la felicidad de todos- es muy superior a la fatiga de cada uno. A esto los hombres llaman ideal, y tienen razón. No hay otra filosofía en la vida de un hombre y de una abeja.[84]

La circunstancia del mini cuento es que el narrador se centra en contar, generalmente, solo un suceso; por lo que este modelo planteado por van Dijk es aplicable al cuento y al mini cuento, o al cuento anecdótico tan sólo en una o dos de sus partes estructurales. Y la moraleja o evaluación pueden ser sugeridas, y no necesariamente integrar el punto focal del texto en su microestructura.

83 Horacio Quiroga, "La abeja haragana". *Colección Mi libro encantado*, tomo 3 Las Hadas, p. 203
84 *Ibid.*, p. 210

Debe haber una secuencia aunque sea mínima de acontecimientos desarrollados en un tiempo determinado al momento de precisar el nivel narrativo de cualquier texto, ya sea un cuento, una novela o un mini cuento. Mientras, el receptor deberá contar con una memoria semántica que le permitirá relacionar la información dada por el texto con la información nueva que no está implícita para descubrir significados. Este proceso de interrelación, en el que la apertura, el desarrollo y el cierre de la historia permiten aportar nuevas significaciones, se encuentra estrechamente ligado a estrategias cognitivas como la inferencia, asociación, deducción, referencia, comparación, etc. Estas estrategias también forman parte de los efectos de sugerencia en ese mensaje final o conclusión que, si bien no está dicho por el texto, lo puede intuir el lector a través de ese contexto secuencial. Los efectos de sugerencia son utilizados en los textos que contienen una función recreativa y estética como parte de un proceso psicolingüístico, es decir, del desarrollo de habilidades perceptivas determinantes para los mecanismos de aprehensión de significados, de manera que mecanismos como la inferencia, co-referencia, ambigüedad, metaforización, intertextualidad, por mencionar algunos, son las claves que aporta el texto en su organización estructural cognoscitiva y su contenido es parte de una comunicación metalingüística.

El valor polisémico de la narrativa es explícito por el amplio espectro de significado y referencia a partir de un mínimo repertorio de palabras, ningún texto narrativo tiene un solo nivel de interpretación. Con respecto al mini cuento, su rango de extensión va entre una línea de texto y dos páginas de imprenta.

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.[85]

85 Augusto Monterroso, "El dinosaurio", en *La brevedad*. p. 40

En este caso, lo que hace posible un proceso comunicacional mediante lo narrativo es la disposición con que el receptor decide indagar lo no explícito en la historia, siendo parte fundamental de ese proceso cognoscitivo que el lector interesado debe asumir. La interrelación de contenidos o la correlación de significados en la lectura de una historia corta como el mini cuento, proporciona una articulación intertextual entre el texto y otros referentes contextuales psicológicos. Mientras que la lectura de la novela o del cuento es intratextual, aunque la linealidad de éstos difiere en que la lectura de significados en la novela es horizontal, como en el minicuento, pero el carácter autosemántico del cuento somete al lector a una interpretación vertical de los significados para darle sentido a la historia.

¿Por qué hablar de narrativa y del minicuento en esta investigación? Porque el minicuento forma parte de la estructura literaria de la propuesta gráfica *El Camaleón*, donde es relevante establecer las condiciones formales que dan origen a otro tipo de narración: la visual, es decir, con base en esta estructura narrativa literaria se aplica de forma subyacente el proceso de diseño ilustrativo y caligráfico del texto, considerando al término texto como el discurso, el qué se dice tanto de manera escrita como visual.

Algunos de los recursos utilizables para el manejo del procesamiento intertextual tanto escrito (con la caligrafía y el texto mismo en su valor lingüístico) como gráfico (con la ilustración) son:

Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto.[86]

- inferencia
- referencia
- interpretación metafórica
- ampliación de significados
- interrelación de marcos de conocimiento

86 *Ibid.*, p. 87

87 Luis Barrera Linares, *op. cit.*, p. 21

"La operación de lanzamiento de la semiología cumplida por Barthes no podía dejar de involucrar a la literatura. Retomando el concepto hjelmsleviano de semiótica connotativa, Barthes lo adapta a la antigua oposición lengua común /lengua literaria: la lengua común es un «lenguaje denotativo»; la lengua literaria un «lenguaje connotativo» [...] Para Hjelmslev, la connotación es imprescindible en cualquier texto, y en absoluto específica de los textos literarios. En el vaciamiento del lenguaje literario de toda función comunicativa, y en considerar el texto literario como fin en sí mismo, exento de toda intención práctica y de toda capacidad de incidir, del modo que sea, en lo real."[88]

Como se ha mencionado en un apartado anterior, los mitos son parte de la tradición oral que ha permanecido como una de las únicas muestras de la historia relatada a través del tiempo con una carga narrativa y por ende poética. Por ello se ha de ampliar la definición del mito y su relación estrecha entre los niveles de significado de la imagen con el proceso de la ilustración.

Rómulo y Remo, fundadores de Roma.

Duelo de un centauro y un lapita, seres mitológicos representados en el friso del Partenón.

El estudioso de la mitología griega, Carlos García Gual, define los mitos de la siguiente manera:
"Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano... El mito es un relato, una narración, que puede contener elementos simbólicos, pero que frente a los símbolos o a las imágenes de carácter puntual, se caracteriza por presentar una "historia"... El relato mítico tiene un carácter dramático y ejemplar... El mito explica e ilustra el mundo mediante la narración de sucesos maravillosos y ejemplares."[89]

88 Constanzo di Girolamo. *op. cit.*, p. 375-376

89 Carlos García Gual. *La mitología*. Citado en Julio Amador Bech. "Notas acerca de una hermenéutica de la imagen", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, p. 19

"La poesía, con su musicalidad en las palabras, deviene en alegorías y representaciones simbólicas literarias o plásticas de objetos, ideas; hechos de las personas como expresión artística de belleza, inmersa entre las manifestaciones humanas gracias a que refuerza los signos de la lengua con signos de otro cariz, usando siempre la palabra escrita como único recurso de expresión."[90]

Para hablar de poesía habrá que definir primeramente la poética, para ello en 1970 el Grupo μ escribe que "la palabra poética se califica como acto comunicativo. En efecto, ésta no comunica nada, o, más bien, no comunica más que a sí misma."[91]

Sin embargo, la poética se refleja en la figura retórica dentro del modelo de comunicación lingüística de Jakobson quien identifica seis factores esenciales y seis funciones orientadas a cada uno:

Función	*Factor*
Emotiva	*Emisor*
Referencial	*Contexto*
Conativa	*Destinatario (orientación)*
Fática	*Contacto (canal)*
Metalingüística	*Código (lenguaje)*
Poética	*Mensaje*

La función poética consiste para Jakobson en "la focalización hacia el mensaje en cuanto tal, es decir, en el acento puesto sobre el mensaje como fin en sí mismo".[92]

90 Extraído de http://www.lectorias.com./poetica.html
91 Constanzo di Girolamo. *op. cit.*, p. 274
92 *Ibid.*, p. 374

"¿Silencio de la palabra? Cuando habitualmente la consideramos signo de expresión y base de toda comunicación y mensaje, resulta aparentemente difícil creer que exista también en ella una parte velada. Y sin embargo la hay. La intuimos en la poesía, cuando crea fundamentalmente significados más que imágenes. Y revela un sentido interno que no corresponde linealmente a la imagen -que se limita a evocar- ni a los propios términos de expresión. En este sentido oculto del poema equivale, [aquello que no se dice, el silencio de la palabra] en escala miniatura, a la otra cara del significado de la palabra. Frente a su contenido convencional, cada palabra tiene un rasgo casi indefinible. Es una notación de color o musical -invisible desde la concatenación lógica- que la relaciona con otros significados que no designa directamente."[93]

Hay que quemar también ese otro lenguaje lateral y subversivo del que ama. (Tú sabes cómo te digo que te quiero cuando digo: "qué calor hace", "dame agua", "¿sabes manejar?", "se hizo de noche"... Entre las gentes, a un lado de tus gentes y las mías, te he dicho "ya es tarde", y tú sabías que decía "te quiero".)[94]

Para Aristóteles,[95] todas las artes devienen de ser imitaciones, sin embargo difieren entre sí por tres cosas en la medida en que imitan por medios diversos o imitan distintas cosas de una manera distinta y peculiar. Aristóteles en su *Arte Poética,* hace referencia a la tragedia como una de las principales imitaciones del hombre y de su comportamiento, siendo ésta el mejor ejemplo de la poética.

93 Carlos Garrido, *Mujer de luna*, p. 29

94 Jaime Sabines, *Recuento de poemas*, p. 188

95 Véase Juan David García Bacca, Obras completas de Aristóteles, *Poética.*

> De lo cual, los elementos de la tragedia que él expone son comparables y en cierta medida aplicables a la poética narrativa visual de la que se habla en este documento de tesis. Partiendo en un principio que la imitación es una clase de representación, los elementos que surgen de la tragedia son: fábula, carácter, dicción, dictamen, perspectiva y melodía, y ellos participan en la determinación de qué se imita, el cómo se imita y por qué medios se hace. Hay que tomar en cuenta que para Aristóteles era indispensable un factor primordial que rige y coordina a todos estos elementos, que es la composición y ¿por qué no?, asimismo la armonía.

Pero definiendo estos elementos[96] para ir entendiendo un poco más su relación con el tema de esta propuesta se tiene que:

La **fábula** es una repetición de la acción, es la ordenación de los sucesos. El **dictamen** es el saber decir, es dar a entender algo o declarar el pensamiento por medio de un estilo retórico. El **carácter** es la intención, es el qué se quiere o no decir. La **dicción** es la composición misma, es la expresión del pensamiento por medio de las palabras. La **perspectiva** es de alguna manera la forma en que se presentan los hechos. La **melodía** es lo que a todos es manifiesto.

Correlativamente, en la comunicación gráfica es importante el qué se desea transmitir convertido en mensaje (fábula), el cómo se desea transmitir ese mensaje por medio de una idea probablemente con el uso de alguna figura retórica (dictamen), para dar una intención específica y concreta delimitando el objetivo de la misma idea (carácter) basando la composición en la determinación y disposición de los elementos gráficos en un espacio (dicción) dándole una proyección mediante materiales y herramientas que permitan visualizarla para obtener el resultado de esa propuesta gráfica mediante la plasticidad de esos materiales haciendo evidente el estilo de su autor (melodía).

96 *Ibid.*, pp. 9-11

Aristóteles afirmaba que la hermosura consiste en proporción y grandeza, así conviene dar a las fábulas tal extensión para que pueda la memoria retenerla fácilmente. Al hacer una analogía con el propósito del comunicador gráfico, es él quien debe mantener el equilibrio de los elementos gráficos de manera proporcionada y armónica para que permita al espectador retener en el menor tiempo posible, casi a golpe de vista, la mayor cantidad de información que contenga ese mensaje visual.

Un día...
José Juan Tablada

Es mar la noche negra;
La nube es una concha;
La luna es una perla...

La luna
José Juan Tablada

Según Aristóteles, el poeta no debería contar las cosas tal como sucedieron pues esa es tarea del historiador, y la diferencia entre ellos consiste en que el poeta cuenta las cosas como pudieron haber sido, probable o necesariamente, y el mérito de éste es mostrar su talento por medio de la composición, ya que la poesía es obra del ingenio o del entusiasmo del poeta y será capaz de acoplar las cosas necesariamente bajo un ritmo armónico.

Otro punto que remarca es que siendo el poeta un imitador a la manera de un pintor debe imitar a un suceso o sujeto (en otros casos objeto) original, a un suceso o sujeto (objeto) que se piensa y dice que pudo haber sido o los sucesos o sujetos (objetos) que deberían de ser y que probablemente no existen, expresando esto por medio del habla o también por medio de dialectos y metáforas.

Entre lo que veo y digo,
entre lo que digo y callo,
entre lo que callo y sueño,
entre lo que sueño y olvido,
la poesía.

Se desliza
entre el sí y el no:
dice
lo que callo,
calla
lo que digo,
sueña
lo que olvido.
No es un decir:
es un hacer.
Es un hacer
que es un decir.
La poesía
se dice y se oye:
es real.
Y apenas digo
es real,
se disipa.
¿Así es más real?

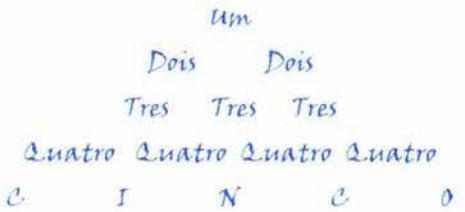
Idea palpable,
palabra
impalpable:
la poesía
va y viene
entre lo que es
y lo que no es.
Teje reflejos
y los desteje.

La poesía
siembra ojos en la página,
siembra palabras en los ojos.
Los ojos hablan,
las palabras miran,
las miradas piensan.
Oír
los pensamientos,
ver
lo que decimos,
tocar
el cuerpo de la idea.
Los ojos
se cierran,
las palabras se abren.[99]

97 Octavio Paz, op. *cit.* p. 26

El poeta Clemente Padin[98] expone, bajo términos de Umberto Eco, que la ambigüedad y la autorreflexibilidad son las marcas propias de la poesía y ellas se presentan en la vertiente experimental del arte, siendo la ambigüedad la aparición de más de un sentido en un texto determinado y la autorreflexibilidad sucede cuando la desviación de la norma afecta la forma de la expresión. En otras palabras, la manera en la cual se cuenta o refiere algo, originando, al mismo tiempo, una ambigüedad semántica. Aunque el contenido se mantenga inmutable y sus múltiples significaciones se modifiquen por el momento histórico y social o lugar que le precedan.

Siendo las formas de la expresión las que cambian como una implicación del empleo de nuevas técnicas o soportes y gracias a la experimentación, se provocan alteraciones trascendentales en los códigos de emisión y recepción de un poema. Y se puede observar en el poema concretista de José L. Grunewald,[99] donde la serie numérica 1-2-3-4-5 es evidente, sin embargo, lo aparentemente original y experimental es la manera como se expresa esta secuencia con la repetición de cada número redundando en sus unidades y produciendo una ambigüedad expresiva que conduce al texto al campo de lo poético.



98 Véase http://www.lectorias.com/poetica.html

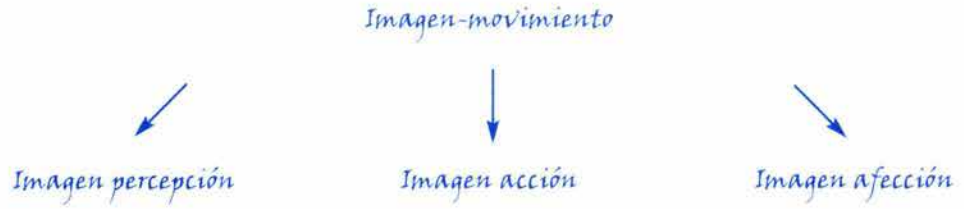
99 *Ibidem.*

1.4.2 Narrativa y poética visual

El mundo se lee en palabras, sí, pero también se lee en imágenes. En una publicación cuidada con esmero, lo mismo para los niños que para jóvenes o adultos, lo que aportan las ilustraciones es eso que las palabras no llegan a decir. Palabras e imágenes se vuelven felices cómplices para expresar, para contar o para informar.[100]

La narración visual atiende a la representación del tiempo en las imágenes bajo las categorías de duración del presente, del acontecimiento y de la sucesión de hechos; el tiempo en la imagen es el sentido de duración, es la experiencia abstracta de contenidos temporales y de circunstancias subsecuentes. Esto es más explícito en las imágenes en movimiento como en el cine.

Para el cineasta Gilles Deluze[101] en la imagen en movimiento hay tres instancias que pueden ser aplicables alrededor de un proceso narrativo visual:



100 Extracto del Prólogo del *11° Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles 2001,* p. 9
101 Jaques Aumont, *op. cit.*, p. 184

En la imagen percepción encontramos el proceso perceptivo que explicaría el ¿cómo es?
En la imagen acción se establece el proceso narrativo que revela el ¿qué sucede, qué cuenta?
En la imagen afección queda el proceso expresivo que concluye con el ¿qué me provoca?

La relevancia de este asunto es la determinación de una fase que trascienda en el proceso de composición visual y literal de la imagen ilustrativa-caligráfica, tal vez la ilustración no se encuentra dentro de los soportes de proyección de imágenes en movimiento pero aplica verdaderamente todas estas instancias en el discurso narrativo de la ilustración. Y tomando en cuenta que la formación de un texto hacia el discurso mismo de las imágenes es inherente a la circunstancia narrativa de la ilustración, es necesario comprender esta diversidad de formas para llevarlo a cabo y sobre todo de su circunstancia interpretativa de la realidad convirtiéndose una vez más en materia de una segunda y múltiple reinterpretación.

Mysterious East
Valentina Tamiazzo

"Desde el punto de vista de su aspecto narrativo, el discurso y las imágenes nos dicen algo a través de ciertos medios: estructuras organizadas, ya sea de palabras, en un caso, o de formas, tonos, colores y texturas, en el otro. En este terreno estudiamos al discurso -visual o verbal- a partir de las constantes que presenta su organización interna: los elementos que la componen, las relaciones entre éstos, las reglas de su operatividad, su combinatoria. Pero en este segundo nivel de significado se estudian como estructuras narrativas, a partir de su capacidad de comunicar un concepto o la información acerca de un suceso determinado [...] Lo que tenemos es una rica convivencia de múltiples sentidos presentes en el discurso (visual o verbal).

Todo discurso es polisémico. No existe un sentido puro, original, «genuino». El sentido se forma en situaciones discursivas Existen dos movimientos básicos del discurso: 1. La paráfrasis que es el intento de repetición del sentido que se ha descubierto en un discurso, y, 2. La polisemia que es el intento de desviar el sentido hallado en un discurso hacia un nuevo significado. Inevitablemente, toda interpretación oscilará entre esta doble tensión existente entre el intento de ser fiel a la letra del texto y la voluntad de descubrir nuevas significaciones en él."[102]

Zio Zuccone e la sua magia
Simona Occhiuzzi

Por eso la imagen y la narración tienen en común un tiempo y un espacio en donde se desarrollan ciertos sucesos, en ocasiones se considera a una imagen representativa como una imagen narrativa, pues contienen elementos que pueden ser ordenados y con un significado intrínseco a la imagen misma, como se vio en el subíndice anterior el relato como fruto de una secuencia de sucesos es a la vez un "conjunto organizado de significantes, cuyo significados constituyen una historia."[103] Esta historia desarrollada en el tiempo a su vez transmite un contenido con un sentido específico, aunque Platón consideraba que había tres tipos de relato:

· En el relato exclusivamente verbal no hay analogías
· Hay relatos que incluyen mimesis constituidos por un *analogon* de las acciones y de las palabras del personaje, un caso específico es el teatro.
· El relato mixto tiene una parte verbal y una mimética, es decir, descripciones y diálogos, como en la literatura. (un ejemplo más es el cómic)

102 Carlos García Gual, o*p. cit.*, pp. 22-23
103 Jaques Aumont, o*p. cit.*, pp. 257-258

Para André Gaudreault[104] la narración se limita al *telling*, al «decir» en cualquier soporte: literario, teatral o cinematográfico; marcando una diferencia entre «decir» y la «mostración» y considera que el plano cinematográfico tiene cierta autonomía narrativa, es una especie de «pasado presentificado»; sin embargo es un relato que se basa en la mostración y se construye la verdadera narración a partir de que se le da una lectura continua a todos estos planos.

Zio Zuccone e Marta la golosa
Laura Quatrini

Concluyendo, la mostración para Gaudreault es un modo narrativo de tipo mimético. Habiendo una diferencia entre la narratividad de una imagen única y la narratividad de una secuencia de imágenes. Se considera que la imagen narra ordenando sucesos representados y que lo importante de un relato en imágenes es precisamente el orden que presenta. Aquí es evidente la divergencia entre una secuencia de imágenes (que dista mucho de ser la simple movilidad de las imágenes) y la simultaneidad de la imagen única pues pueden ser representados varios episodios de una misma historia en la misma imagen y dentro de esta visión simultánea.

En La mayor
Ericka Martínez

En la música, por ejemplo, una sinfonía es una organización estructural de estímulos sonoros que provoca una secuencia de sensaciones instantáneas. Pero esta secuencia es distinta a la de las imágenes, ya que la música también tiene la simultaneidad de vibraciones auditivas y hace más complejo el entendimiento de su percepción.

104 Jaques Aumont, *op.cit.*, p. 258

El relato que transcurre en un tiempo y espacio determinados dentro de una imagen narrativa o representativa contiene factores diegéticos que son códigos de narratividad. Es decir, la representación transforma a la diégesis, que es una construcción imaginaria, por medio de convenciones o códigos que son una clase de simbolismos de un mundo ficticio. No obstante, esta representación incluye enunciados ideológicos, culturales y simbólicos para darle sentido al relato.

Pellízcame por favor
Ricardo Vázquez Bautista

Al encontrar algunas analogías entre el mito y la imagen artística por su contexto, se resalta que "El mito se vale de un lenguaje peculiar con base en imágenes y figuras poéticas que son las únicas que permiten proponer una explicación de los misterios de la vida. Para decirlos, para nombrarlos, hace falta otro lenguaje distinto al cotidiano, distinto del lenguaje utilitario. Este otro lenguaje de las analogías, de las metáforas. Metáfora que viene del griego metá, al otro lado y féro, llevar: «llevar al otro lado»; es decir, trasladar una expresión del sentido recto al figurado.

Estamos aquí frente a lo que Roland Barthes llama un sistema semiológico de segundo grado. Para comprender tal sistema Barthes nos propone un esquema claro y pertinente:"[105]

Lengua	1. significante	2. significado (lo literal)	3. signo
MITO	I. SIGNIFICANTE	II. SIGNIFICADO (lo conceptual)	III. SIGNO

105 Citado por Julio Amador Bech. "Notas acerca de una hermenéutica de la imagen", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, p. 20

Los planos de significado correspondientes a la historia o al suceso narrado son el plano literal, que es la historia o el acontecimiento en sí mismo, responden siempre a la pregunta: ¿qué sucede?, reconstruyendo la historia. Sin embargo, tanto en el mito como en la imagen pictórica, la historia o plano literal es una figura metafórica que transmite un sentido o conocimiento tácito llamado plano conceptual; esperando ser interpretadas estas estructuras significativas.

Saúz
José Juan Tablada

"El problema del sentido de la imagen es, pues, ante todo, el de la relación entre las imágenes y las palabras, entre la imagen y el lenguaje [...] En la mayoría de los casos, es la figura una vez realizada la que se pone en evidencia, y no su «figuralidad» el proceso de genesis de las figuras en la imagen. Paradójicamente, todo sucede como si ese proceso semántico supuestamente más «gráfico», más directamente relacionado con un «pensamiento visual», no pudiera describirse sino en referencia estricta, no sólo a lo verbal, sino a lo literario."[106]

Julieta y su caja de colores
Carlos Pellicer López

Pese a ello, no hay imagen pura, la imagen exige un dominio del lenguaje verbal para ser comprendida, ya que la imagen y el lenguaje transmiten informaciones y los códigos icónicos existen en referencia a lo verbal, siendo distinta la significación e interpretación de las imágenes de la significación e interpretación de las palabras. Las imágenes no siempre pueden ser verdaderas o falsas como las palabras ya que la dimensión de la imagen entre lo visible, lo inteligible y lo simbólico es capaz de significar siempre en relación con el lenguaje verbal pero con base en códigos de nominación icónicos.

106 Jaques Aumont, o*p. cit.*, pp. 263, 269

La naturaleza de un texto radica en que se pueden producir con lenguaje verbal (carácter lingüístico) o con imágenes... "Si, de ahora en adelante, llamamos lectura al proceso de recepción de un texto verbal escrito («el texto que se lee»), y visión al de un texto visual transmitido por la televisión, o en todo caso por el video («el texto que se mira»), podemos decir que la lectura y la visión comportan dos tipos de recepción y elaboración textual [...] Las referencias que se hacen en el texto a la «visión» y al «texto que se mira» se refieren esencialmente a las producciones visuales que contienen alguna dimensión de narración, es decir, que implican la presencia de personajes, acciones, dinamismo, es decir, que son historias [...] Para algunas de estas formas de lo visual, los criterios que propongo a continuación probablemente son insuficientes o inadecuadas. Pero creo que, mientras nos atengamos a las «historias que se miran», dichos criterios pueden encontrar aplicación."[107]

Y esto tiene estrecha relación con la construcción de la imagen ilustrativa, la estructura narrativa de su discurso y sobretodo de la interpretación que se haga de ella posteriormente.

Rosso Tondo
Simona Sanfilippo

107 Raffaele Simone, *op. cit.*, pp. 92-93

En tal caso, sobre la interpretación de la imagen Jaques Aumont dice: "Si la imagen contiene sentido, éste debe «ser leído» por su destinatario, por su espectador: es todo el problema de la interpretación de la imagen...", y remarca que: "La interpretación de las imágenes artísticas es hoy, la mayoría de las veces, y en todas sus regiones una interpretación iconológica".[108] Pues el creativo debe fabricar imágenes a partir de códigos (universales o naturales) con significado común para poder ser leídas.

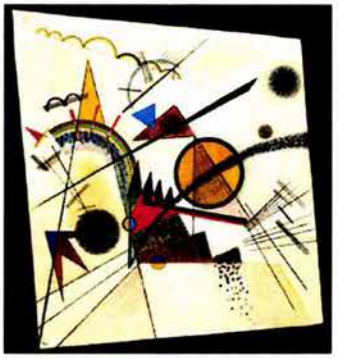
En cuanto a la retórica de la imagen y lo que plantea el grupo μ, se encuentran dos niveles de la imagen: el icónico y el plástico, en el primero es el referente a los elementos representados con un sentido predeterminado; el segundo se refiere a formas, colores, contrastes, etc., sin sentido en sí mismos pero que obtienen al ser combinados y permutados.

Ahora bien, la abstracción también es considerada un nivel de representación de la imagen e implica el alejamiento de la realidad difiriendo de lo concreto, perdiendo de esta manera la referencia directa con el objeto y distinguiéndo lo representacional o figurativo; encontrando quizá su sentido a través del nivel plástico de la imagen.

Sin embargo habrá que definir plasticidad, en este caso considerándola flexibilidad, variabilidad y modelabilidad de la imagen. Así se tiene que la plasticidad de la imagen depende de la posibilidad de manipulaciones ofrecida por la materia y es aplicable a la imagen hecha a mano la mayoría de las veces. Notando que ambos niveles de la imagen, tanto en el icónico como en el plástico, existen planos de contenido y expresión.

108 Jaques Aumont, *op. cit.*, pp. 92-93

Para hablar de una gramática plástica hay que considerar tres cosas importantes. Primero, los elementos de la plástica, que son las superficies o bordes, el color y la gama de valor o luminosidad, por mencionar algunos. Segundo, las estructuras elaboradas a partir de los elementos simples, combinándolos, creando formas complejas y construyendo así la imagen; en este punto hay que tomar en cuenta la percepción de Kandinsky,[109] quien consideraba que el punto y la línea sobre el plano contenían una resonancia, un valor expresivo intrínseco encontrando metáforas de temperatura o musicales al interior de la configuración plástica de la imagen.



In the black square
Wassily Kandinsky
1923

Cerámica-erótico-religiosa
(Las vasijas de Afrodita)
Paul Klee
1921

Y desde el punto de vista de Paul Klee,[110] hay dos componentes esenciales en la imagen que son el ritmo visual y la organicidad de las formas. Por último está la estructuración que puede ser considerada como la forma en que cada individuo elabora las estructuras de la imagen bajo las categorías formales del diseño y que de alguna manera es parte del estilo propio del autor.

109 Véase Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano.*
110 Jaques Aumont, *op. cit.*, pp. 284-285

Se aprecia entonces que dentro de la estructuración expresiva de los elementos visuales para conformar la plástica de la imagen son necesarios los criterios formales o morfológicos, los cromáticos, los tipográficos y los icónicos. Y esta expresividad visual esta catalogada por Jaques Aumont[111] en:

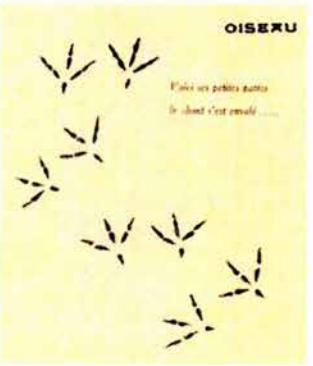
1. **Expresión espectatorial o pragmática:** es expresiva la obra que provoca un cierto estado emocional en su destinatario. (música - ritmo - color)
2. **Expresión realista:** cuando se expresa la realidad con elementos de sentido.
3. **Expresión subjetiva:** es expresivo lo que expresa a un sujeto, en general al sujeto creador.
4. **Expresión formal:** cuando las formas son expresivas en un sentido social o la abstracción pictórica y los valores plásticos puros.

En todas ellas se encuentra, en mayor o menor grado, una abstracción emocional y simbólica de los sentimientos del artista o, en este caso, del diseñador o comunicador gráfico a través de valores plásticos, de conceptos, ideas, textos, etc. Siendo los valores plásticos los siguientes:

1. **Valor plástico del soporte**
2. **Valor plástico en el papel expresivo del color.** Discurso metafórico musical con equivalencias de sensaciones entre color y sonido. Teniendo dos discursos metafóricos, el fisiológico que se refiere a las equivalencias de temperatura y el simbólico que se refiere a las equivalencias de valor, objetual o abstracto; por ejemplo, rojo - sangre, azul - cielo.
3. **Valor plástico de las formas mismas.** Considera a las formas ya sean complejas o elementales como elementos expresivos primordiales.

111 Véase *Ibid.*, pp. 293-302

Aunque estos son trascendentes no se debe dejar a un lado otro valor plástico dado gracias a la expresividad del autor, al estilo como marca individual de la obra. Todos estos valores están en cierta medida bajo el sustento de la estética, que se encarga del estudio de la imagen plástica o más específicamente del valor de la imagen, dándole a la plástica y a la narratividad de la imagen una carga poética por la conformación de elementos conjugados ármonicamente dentro del plano: formales y conceptuales, objetivos y subjetivos, de forma y contenido apoyados en el sentido e intención de la propia imagen. Haciendo una paráfrasis de Eugène Delacroix en su apreciación relativa a la poesía visual hablaremos sobre los objetos yuxtapuestos como cuerpos que, en consecuencia, éstos y sus propiedades visibles son objeto de la pintura y los objetos sucesivos o sus partes sucesivas son acciones y en consecuencia las acciones son el objeto de la poesía.



Oiseau (pájaro)
José Juan tablada
1919

Hassan Massoudy
Caligrafía

Abarcando todos estos puntos anteriores se pretende en este trabajo de tesis revestir al signo lingüístico de esa carga poética en su orden visual, resaltar sus formas, sus cualidades de trazo, la belleza del tipo caligráfico *per se*, y entonces darle fuera de ese valor autónomo en la lingüística un valor agregado, estético, plástico. Es decir, darle color (cromatismo) a ese signo acústico - visual (fonema) en forma caligráfica (de escritura bella) con una carga narrativa (poética) en su orden visual. Pretendiendo con esta explicación poder aclarar un poco el título de esta tesis y evidentemente los objetivos de ella.

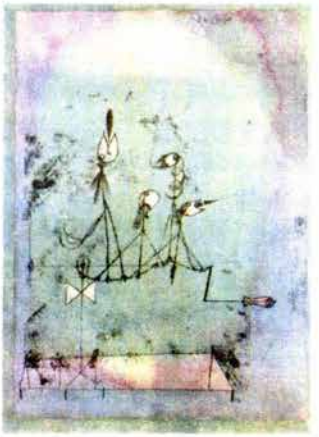
En muchas ocasiones se habla de que la poesía visual es simple experimentación plástica sin embargo para poder entender un poco más este argumento Clemente Padin aclara que: "El «experimentalismo», que no hay que confundir con la experimentación, no va más allá de la mera manipulación de los signos sin generar nuevos conocimientos y sin crear nuevos conceptos, contentándose con el manejo estereotipado y convencional de los tropos o figuras retóricas, ya cohonestados y aceptados por el sistema cultural vigente. Para que un poema sea experimental y constituya vanguardia debe cuestionar la estructura significante del sistema expresivo que emplee, creando nueva información. Por ello, cuantitativamente, la cantidad de poemas experimentales realmente inaugurales, es exigua en cualquiera de sus propuestas en relación a la poesía tradicional. Así, entendemos por poesía experimental toda búsqueda expresiva o proyecto semiológico radical de investigación e invención de escritura y/o lectura, ya sea verbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional, etc., en todas sus posibilidades de transmisión, incluyendo códigos alternativos y, también, en la variedad del consumo o recepción del poema. En este sentido, toda poesía es experimental *per se* pues no se concebiría una poesía que no alterara, en algún sentido, los códigos de la lengua. Lo experimental se refiere a la manipulación de los signos lingüísticos lo que no siempre genera nueva información."[112]

Celebración patriótica
Carlo Carrà
1914

Es por ello que la intención que se tenga como principio objetivo de la producción de conceptos en un principio lingüísticos vertidos en una proyección gráfica con fines plásticos y por ende poéticos deberá ser ineludible para partir de ella como génesis del proceso compositivo de este proyecto caligráfico ilustrativo.

112 Clemente Padin, "Vanguardia y experimentación poética". *Intersignos*, http://www.abaforum.es/merzmail/vangua.htm

"También debemos reconocer que las posibilidades de creación de nuevos conceptos a través de los ya conocidos no se reducen a la práctica poética únicamente sino a la totalidad de la práctica humana pues, los códigos, cada vez que aparece algo nuevo en cualquiera de las áreas del conocimiento, deben inventar nuevas formas conceptuales o nuevas formas de combinar los signos que le permitan comunicar competentemente lo no previsto por su estructura semántica, en una suerte de semiosis permanente."[113]



Máquina gorjeante
(Zwitscher-Maschine)
Paul Klee
1922

Así, en la poesía contemporánea, particularmente en la poesía conocida como concretista y estructuralista, ha existido un gran interés por valorar a la palabra en su dimensión no únicamente semántica y fónica sino también en la visual, a lo que se ha llamado «verbivocovisualidad»[114], rompiendo con el verso y creando una nueva sintaxis de naturaleza espacial. Dando posibilidades al terreno de las artes visuales, sobre todo a la pintura de hacer una inmersión en el espacio y la descomposición gráfica en que se asumen responsabilidades expresivas en el poema. Ahora bien, el llamado poema semiótico directamente sustituye palabras por formas geométricas a las cuales, en algunos casos, semantiza mediante el recurso de una clave sígnica (gráfica) que hacen comprensibles los poemas; posteriormente en el Poema/Proceso la palabra pierde definitivamente el papel privilegiado que tenía en la determinación de la expresión poética a favor de la formas iconográficas, sin embargo en algunos casos y bajo ciertas circunstancias específicas su sentido lingüístico permanece pero prevalece su significado conceptual a través de la composición gráfica. De esta manera se reintegra la unidad de los signos verbales y visuales en una entidad expresiva única, siendo este el poema y dando origen a la "Poesía Intersignos".

113 *Ibidem.*
114 *Ibidem.*

"El arte, ejercicio de las facultades humanas preparadas por experiencias anteriores y con la aptitud individual de poseer disposición para hacer una cosa, para crear un algo, nos conduce a la comunicación que ofrecen los artistas en sus mensajes para la comprensión de su perspectiva manifiesta ante lo que asuma cada quien. No se origina en plena libertad de buscar la belleza en la expresión por sí misma, sino produciendo instrumentos útiles que presenten sentimientos a la contemplación y visibles a través de modos simbólicos... verdades a las que se llega por la poesía que vemos en cada obra de arte."[115]

El pájaro hermoso revela lo desconocido a una pareja de enamorados.
Joan Miró
1941

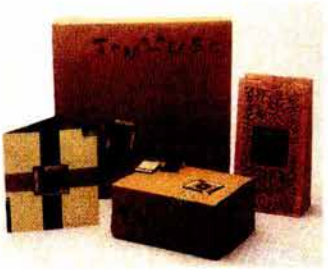
Lo sublime del arte es la comunicación.

115 Extraído de *Lectorías*, http://www.lectorias.com/poetica.html

1.5
Comunicación visual y diseño gráfico

El diseño es una actividad en la que confluyen técnica e imaginación para crear un producto útil, lo que hace que el profesional deba ser práctico y lo más objetivo posible, ya que en su trabajo debe predominar una línea de pensamiento sistemático sobre lo puramente intuitivo. El diseñador debe resolver problemas dados: que no puede alterar nada, sino encontrar soluciones y par ello debe dominar un lenguaje visual, que es la base de la creación del diseño. Hay una serie de conceptos, principios y reglas de organización visual que conforman la base teórica del diseño.[116]

El diseño gráfico no es la creación, sino la re-creación de imágenes, que son finalmente signos, con un mensaje y una intención: comunicar con el propósito de orientar, seducir o convencer a un espectador dentro de un círculo comunicativo en donde la función de esta comunicación es consolidar la identidad de un "algo" (persona, producto o institución).



Soportes diseñados para la marca *Toulouse*

El diseño gráfico debería considerarse primordialmente como un *proceso* que se encarga de programar, proyectar, coordinar, seleccionar y organizar entre otras cosas factores o elementos con la intención de realizar objetos visuales con mensajes específicos y destinados a producir comunicaciones visuales.

116 "El lenguaje visual", Colección *Técnicas de Pintura y Diseño*, Diseño por ordenador, tomo 4, Las bases del diseño, p. 24

Por lo tanto, el diseñador gráfico crea comunicaciones, no formas, pero a través de formas *gráficas*. El diseñador gráfico interpreta, ordena y presenta visualmente con efectividad, belleza y economía, el mensaje por medio de la sensibilidad equilibrada entre forma-contenido. Y claramente a través de una planificación que guarda una estructura de comunicación, producción y evaluación del diseño.

Y la comunicación gráfica se encarga de la creación de soportes gráficos con una función específica: comunicar, transmitir una serie de mensajes (conceptos, ideas, conocimientos, historias) a través de un proceso de ordenación llamado diseño gráfico.

Cartel de la *Bauhaus*
1926

Un diseñador de comunicación gráfica o visual es un interprete que posee

- un método: diseño
- un objetivo: crear mensajes para establecer una comunicación.
- un campo: lenguaje visual o gráfico.

Otro punto importante dentro del diseño y la comunicación gráfica es la creatividad, que es otro proceso donde interviene la atención, la observación, el análisis y el conocimiento de un método de trabajo para poder resolver un problema de la mejor manera, es la habilidad para encontrar soluciones.

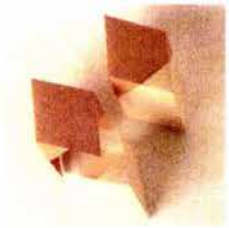
Se puede decir entonces que dentro del diseño gráfico hay tres elementos importantes:

1. Comunicación
2. Creatividad
3. Estética (contenidos formales en equilibrio con elementos de expresión)

El fin del diseño gráfico, su intención primaria, es comunicar. La creatividad como proceso forma parte de la estructura del diseño gráfico, al que otorga soluciones. La estética es el fin último del diseño gráfico, aunque es de vital importancia en la conformación visual de dicho mensaje a comunicar.

En conclusión, el diseño gráfico con su función de comunicación busca atraer y retener la atención por estímulos visuales para emerger de su contexto y crear el interés por el significado de la imagen mediante contraste de forma, contenido y tema. Así con la lucha entre *atención vs. contenido* puede haber rechazo o atracción del mensaje por razones temáticas o estéticas. Los soportes que ofrece el diseño gráfico pueden ser variables pues dependen de una circunstancia funcional.

Cartel del diseñador
Toshiyasu Nanbu

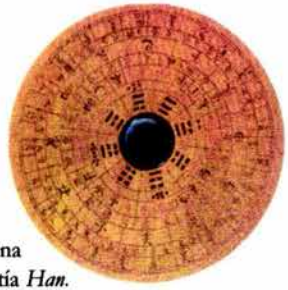


Envase de dos piezas de
Janina Dietzel

Las áreas de desarrollo de la licenciatura en Comunicación Gráfica que planteaba el plan de estudios de la Escuela Nacional de Artes Plásticas eran:

· Ilustración (área editorial y comercial)
· Fotografía (comercial / documental / ilustrativa)
· Medios audiovisuales (video, cine, TV, diaporamas, páginas *web*, interactivos multimedia [de escritorio o de proyección], etc.)
· Diseño (editorial / identidad gráfica / cartel / envase y empaque / otros)

"Muchos objetos pertenecientes a culturas antiguas, muchas de ellas desaparecidas, sería más propio catalogarlos como productos del diseño más que como obras de arte, ya que estaban destinados a cumplir funciones prácticas sin menospreciar su alto nivel estético."[117]



Brújula china
de la dinastía *Han*.

117 *Ibid*, p. 8

En este punto es importante establecer la diferencia entre arte puro y arte aplicado, o más concretamente, diseño, los dos aspectos principales de la actividad cultural de nuestra época. Para dar mayor evidencia a este análisis veamos los dos polos opuestos de esta cuestión: de un lado, el artista puro, romántico, con ideas subjetivas absolutas e irrefutables; en el otro extremo está el diseñador objetivo, racional y lógico, que justifica lo que hace con razonamientos.

Por supuesto, no se pretende hacer un juicio de valor, a favor o en contra de una u otra forma de crear, sino aclarar unas diferencias que puedan no ser perceptibles desde fuera. Así, el artista puro tendrá estilos y tendencias expresivas puramente estéticas (aunque el arte actúa muchas veces como vía de comunicación de otro tipo de ideas), mientras que el diseñador a través de un método objetivo[118] proyecta sus ideas para una función específica, *comunicar.*

Ilustración científica, corte transversal del ojo.

Aunque está definición de lo que es un diseñador y un artista concuerda con la mayoría de los autores que escriben sobre diseño, habría de considerarse la posibilidad de que el ilustrador se encuentra en medio de estos dos, pues no pertenece absolutamente a alguno de los dos grupos y no debería encasillársele ni como artista ni como mero diseñador.

El diseñador debe hacer su ejercicio con objetividad, racionalidad y lógica según se acaba de mencionar, mas el ilustrador no siempre trabaja de la misma manera (la excepción sería el ilustrador científico, en donde el rigor de los elementos y detalles a representar si es realista o figurativo) ya que, mientras que debe realizar un trabajo para niños o en una circunstancia literaria, no siempre se emplean estas categorías tan estrictamente para ilustrar.

Ilustración del argentino Juan M. Lima, escultor y dibujante que también realiza algunos proyectos en el ámbito del diseño.

118 Para una mayor referencia sobre el tema véase Juan Acha *Introducción a la teoría de los diseños* y *Arte y sociedad latinoamericana*

El ilustrador sí debe justificar o, más bien, estructurar su proceso de proyección de una ilustración pero tiene la libertad para organizar las formas, los colores, las texturas, etcétera en el proceso técnico más ampliamente. Y cabría una frase de Gonzálo Tassier, "El diseño no es cosa seria pero hay que tomarlo en serio."[119] Quizá la relación entre el diseño y la ilustración es que ambas emplean un método objetivo en la concepción de un mensaje visual.

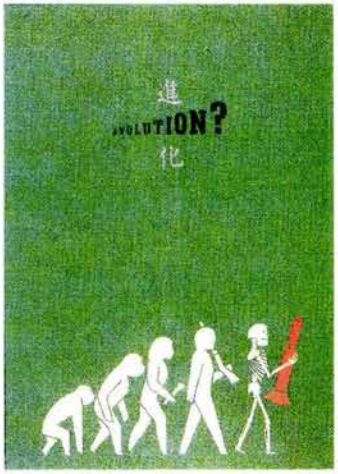
Mono
Carlos Palleiro
1990

Aunque el ilustrador tampoco puede ser considerado artista, pero guarda muchos de los elementos plásticos del dibujo (siendo este su principio formal) y de la Pintura, y también pueden reconocerse formas estilísticas o estilos dentro de la ilustración. La ilustración también participa mucho de esta poética narrativa de la literatura convertida en imágenes, por lo que su acercamiento con el Arte es enorme y cada vez es más estrecho el límite entre ilustración-arte, ilustración-diseño.

Aunque han existido ejemplos de quienes se dedicaron a estas actividades creativas con el mismo empeño, tal es el caso de Leonardo Da Vinci, quien además de ser pintor, era un "inventor" de máquinas, escritor y un excelente dibujante. Probablemente, la más notable diferencia entre arte e ilustración es que el arte es un medio de expresión y la ilustración es mayormente un medio de comunicación pero no deja de tener elementos expresivos que la hacen ser distinta a cualquier soporte de diseño gráfico.

Dibujo anatómico de la sección craneal humana
Leonardo da Vinci, 1489

119 Conversación con Gonzalo Tassier (diseñador mexicano, uno de los fundadores de ZIMMAT hoy considerado entre los más importantes despachos de diseño en México) el 31 de enero del 2002 en su despacho.



El valor expresivo se da apartir de la relación conceptual entre elementos compositivos como color, forma y el mismo texto que forman en conjunto el discurso de este cartel.

Michael Foucault[120] dice en su libro *Las palabras y las cosas* que el discurso no es más que la representación misma representada por medio de signos verbales, esto hablando del lenguaje escrito, sin embargo el discurso visual se apoya en las formas de la retórica, o el análisis de las figuras, es decir, de los tipos de discurso con el valor expresivo de cada uno, análisis de los tropos o diferentes relaciones que las palabras pueden tener con un mismo contenido representativo.

Cada receptor tiene algo que podríamos llamar filtros, a través de los cuales ha de pasar el mensaje para que sea recibido. "Si hemos de estudiar la comunicación visual convendrá examinar este tipo de mensaje y analizar sus componentes. Podemos dividir el mensaje en dos partes: una es la información propiamente dicha, que lleva consigo el mensaje y la otra es el soporte visual. El soporte visual es el conjunto de elementos que hacen visible el mensaje: la textura, la forma, la estructura, el módulo, el movimiento."[121] Es decir, todas aquellas partes que se toman en consideración y se analizan para poder utilizarlas con la mayor coherencia respecto a la información.

La comunicación visual implica la transmisión de conocimientos a través de la representación de imágenes bidimensionales, tridimensionales y de proyección por medio de los vehículos de comunicación que se encontrarán determinados por un contexto social, ya que una de las características de la comunicación visual es el modificar conductas.

120 Michael Foucault, *op. cit.*, pp. 85-86

121 Bruno Munari, *Diseño y comunicación visual*, p. 80

Composición bidimensional con formas geométricas en la época de los años veintes de la Bauhaus con una gran carga expresiva por su estructura conceptual y orden de las formas y el cromatismo básicos.

"Y si en un sentido primario la gramática en general debe estudiar la manera en que las palabras designan lo que dicen, primero en su valor primitivo (teoría del origen y de la raíz), después en su capacidad permanente de deslizamiento, de extensión, de reorganización (teoría del espacio retórico y de la derivación)",[122] para poder llevar a cabo un verdadero análisis formal en la composición de la ilustración y en la caligrafía también debe tenerse en consideración a la gramática como parte fundamental de este proceso.

Dice Foucault "¿Cómo puede el discurso enunciar todo el contenido de una representación? Porque está hecho de palabras que nombran, parte por parte, a lo que se da a la representación."[123] Aplicando esta misma pregunta en lo que concierne a lo visual y tomando las palabras de Foucault, se estaría hablando de que el discurso está hecho de signos gráficos o visuales que designan, parte a parte, a lo que se da a la representación.

Para la comprensión del proceso estructural de la ilustración y la caligrafía es necesario apoyarse en definiciones encontradas en algunos libros por autores que hablan sobre él. Como, Robert Guilliam quien considera que el "diseño es toda acción creadora que cumple su finalidad." [124]

122 Michael Foucault, *op. cit.*, p. 97
123 *Ibid.*, p. 102
124 Robert Guilliam Scott, *Fundamentos del diseño*, p. 1

Otra visión es la que tiene Wicius Wong,*125* desde un perspectiva de la creación, la cual expone que "hacemos algo porque lo necesitamos, esto es, si somos creadores. Es ésta la única elección que cabe en la vida: o limitamos nuestros deseos y necesidades para adaptarnos a lo que las circunstancias nos ofrecen, o bien utilizamos toda nuestra imaginación, conocimiento y habilidad para crear algo que responda a dichas necesidades. Crear significa hacer algo nuevo a causa de alguna necesidad humana: personal o de origen social. Las necesidades humanas son siempre complejas. Todas ellas presentan dos aspectos: uno funcional (entiendo por función el uso específico a que destina una cosa), y otro expresivo [...] -de esta manera, el diseño llega a ser- La creación de un mundo mediante esfuerzos conscientes de organización de diversos elementos."

Para Néstor Sexe,*129* en cambio, "como su raíz etimológica lo indica, de signos se trata el diseño (disegno), signos son aquello que los seres humanos intercambiamos, ponemos en común, en comunicación. [...] El diseño es un discurso, uno más; una situación discursiva, y esto puede ser abordado por la comunicación, porque el diseño y la comunicación comparten el signo y comparten las relaciones que los signos establecen entre si."

Cubierta de *Barefoot Gen, a cartoon story of Hiroshima,* de Keiji Nakazawa

En resumen, el diseño es un proceso de construcción visual con un propósito y cubre exigencias prácticas; entendiendo que una unidad de diseño deberá transportar un mensaje y su proyección debe ser estética y al mismo tiempo funcional. Los elementos del diseño pueden ser de orden conceptual, visual, de relación y prácticos.

128 Véase, Wicius Wong, *Fundamentos del diseño bi y tridimensional.*

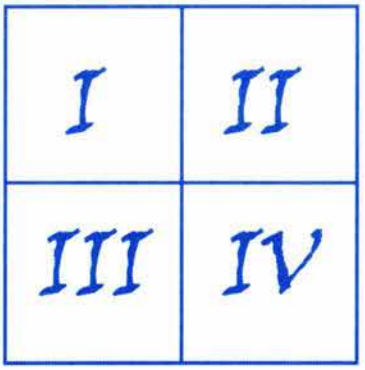
129 Néstor Sexe, *diseño.com*, p. 17

1.5.1 Elementos y categorías formales de diseño gráfico

En la comunicación visual la forma, el color y la tipografía constituyen los elementos gráficos de representación que, individualmente o en conjunto intentan generar un código asequible que facilite la comunicación.[127]

Los siguientes contenidos conceptuales fueron retomados de los apuntes personales de las clases de diseño, dibujo y otras materias cursadas durante la etapa de formación. Siendo el **plano** el primero de los elementos que se requiere en el diseño gráfico. Y el plano básico se entiende como la superficie material en la cual plasmamos el contenido de la obra (dibujo, ilustración, pintura). Se define como una estructura física limitada por lados, orillas contornos, etc. Es autónomo e independiente de su contexto y tiene forma cuadrangular, circular, etc., aunque la más objetiva del plano básico esquemático es el rectángulo como figura simple, siendo éste una fuente enorme de posibilidades de composición. Y está íntimamente ligado al material que va a recibir.

La configuración de dicho plano está definida por *centro*, *lados* (dos mayores y dos menores), los lados mayores definen la *orientación* y su *dirección*. **Orientación**, que es la carga que tiene la forma. **Ejes potenciales**: 2 diagonales (ortogonal), 1 vertical y 1 horizontal. **Cuadrantes**: superior izquierdo I, superior derecho II (donde hay mayor libertad), inferior izquierdo III (donde hay mayor resistencia), inferior derecho IV.



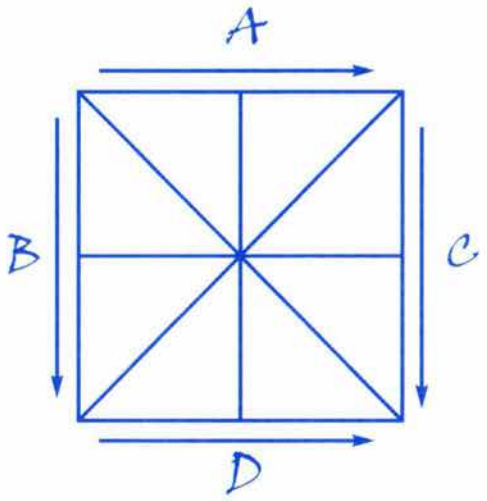
127 Francisco Calles, "¡Ah que tipos!", *DX*, núm. 13, p. 20

Sentidos, fronteras o tensiones:

arriba ↑ abajo ↓
derecha → izquierda ←
afuera ↗ adentro ↙

El arriba evoca su altura, ligereza y libertad, el abajo indica deserción y caída siendo su libertad de movimiento más limitada. Mientras que el afuera y adentro indica la profundidad.

Para localizar el centro de un plano básico se hace a través de diagonales siendo el punto de intersección de ambas el que determine nuestro centro, con esto se obtiene orden para cualquier construcción armónica y cuatro son las primarias de las que emanan tensiones.

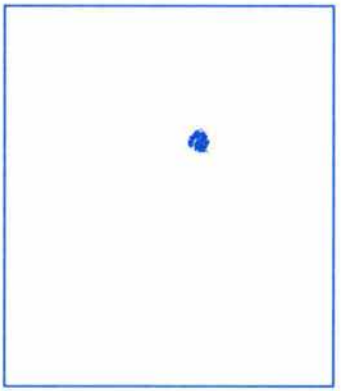


Zona A tensión 1-2
combinación de máxima soltura
Zona B tensión 1-3
Resistencia moderada hacia arriba
Zona C tensión 2-4
Resistencia moderada hacia abajo
Zona D tensión 3-4
Combinación de máxima resistencia

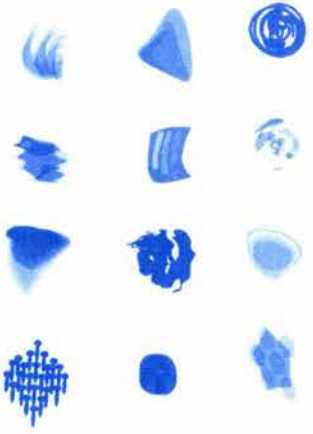
El formato tiene una medida específica y está sujeto a condiciones de fabricación del papel y de su reproducción. El plano básico surge de la elaboración puramente material que la naturaleza proporciona, y puede ser liso, áspero, granulado, punzante, brillante, opaco, de diferentes superficies, tamaños y colores. Naturalmente, las propiedades de superficie dependen de modo exclusivo de las propiedades del material, también es importante mencionar el instrumento que utilicemos para sensibilizar el plano y la destreza manual con que se den los procedimientos técnicos de los materiales. Mientras no se integre un plano y un material, no hay gráfico, no hay un problema de expresión.

Punto

El punto es un elemento abstracto, inicio de todo lo visible, en matemáticas se considera como ángulo, nace del choque del material con el plano, carece de dirección y forma. Desde el punto de vista científico, el punto representa un concepto abstracto que indica con precisión exacta la ubicación de un encuentro, una intersección o de un fenómeno de significación concreta.



En el sentido gráfico, el punto es una superficie materializada reconocible por el ojo humano: es la unidad gráfica más pequeña de toda la expresión plástica.



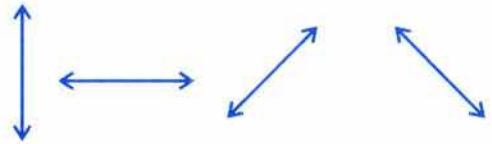
Rara vez se presenta el punto como elemento aislado, comúnmente lo hace en relación con otro signo, como cuando comienza la letra, dándole significado de vocal al mero trazo vertical [i] o como lugar geométrico del que equidistan (separan) los que componen la circunferencia convirtiéndose así en expresión simbólica del centro del círculo. Gramaticalmente, el punto es el puente entre la palabra y silencio; en la conversación corriente el punto es el símbolo de interrupción.

Finalmente, el punto resulta del choque del material o instrumento con el plano, la base puede ser papel, madera, lienzo, acrílico, piedra, etc. El instrumento puede ser pincel, lápiz, pirógrafo, crayola, cincel, buril, etc.

Línea

La línea es la huella o estela que deja el movimiento del punto dentro del plano. Al dejar el punto el reposo en que se encuentra crea una sucesión de puntos que da como resultado la línea. La línea tiene una ventaja sobre el punto ya que combina dos fuerzas muy importantes: dirección y tensión.

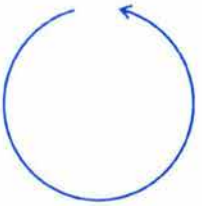
La tensión tanto en el campo de la física como de la plástica es una fuerza psicológica real, ésta se encuentra presente en el interior de todos los elementos y combinada con la dirección nos ayuda a prolongar la línea indefinidamente.



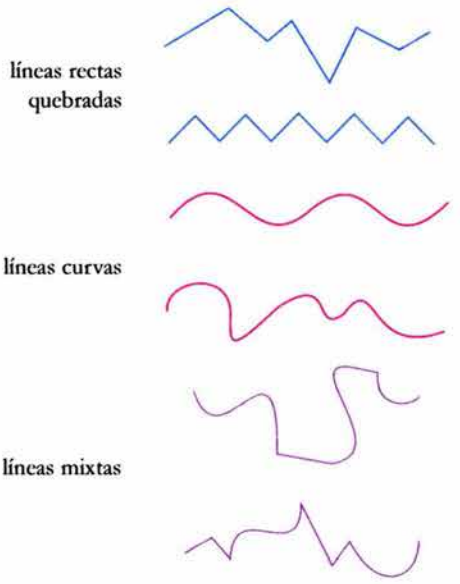
Todos conocemos e identificamos tres direcciones básicas de la línea:

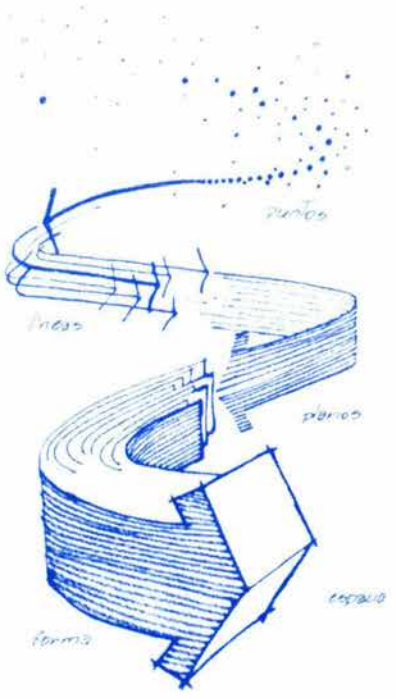
Horizontal: Corresponde al plano sobre el cual el hombre se desplaza, derecha-izquierda.
Vertical: Perfecto opuesto de la horizontal, forma ángulo recto, arriba-abajo.
Diagonal: Esquemáticamente separa ángulos iguales al cruce de la horizontal y de la vertical; da profundidad y sugiere el movimiento a través del desplazamiento.

Cuando damos elasticidad a la línea creamos una curva y se le otorga carácter. Tanto la línea recta como la curva desplazan al punto en condiciones diferentes pero la curva generalmente vuelve a su punto de partida surgiendo así el círculo.



La posibilidad de encontrar líneas rectas y curvas es una más de sus cualidades, las variaciones pueden ser inagotables, alternas o combinadas, segmentos iguales y mayor o menor número de direcciones que nos darán planos complejos. La manifestación de la línea curva es orgánica e irregular mientras que la línea recta tiene una estructrura regular por la constante dentro del plano.

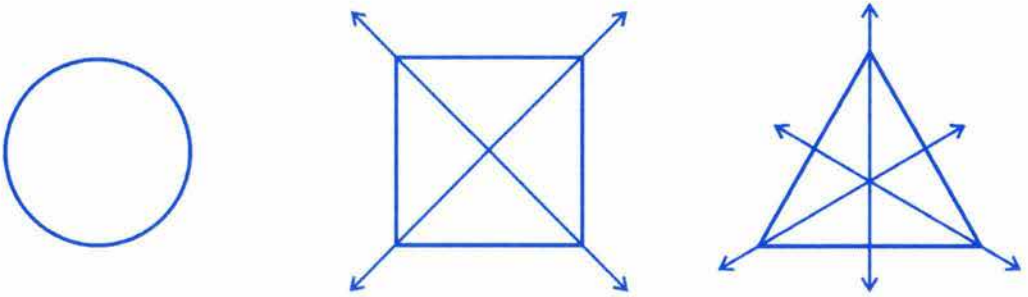




Otro concepto importante concerniente a la línea es la dimensión que está definida por la dirección y sentido de la misma, determinando la altura, el ancho y la profundidad del plano.

En conclusión, el punto orgánico e irregular es origen y su desplazamiento provoca la línea, asímismo el desplazamiento de ésta determina el plano delimitando un espacio de estructura regular, que al tener perspectiva construye cuerpos y prismas.

Los planos básicos, círculo, cuadrado y triángulo, son las tres manifestaciones de movimiento planificado y base primitiva de las cifras arábigas y románicas. La simplicidad de las formas se basa en la configuración de contenido estructural que conforman las superficies básicas, de tal manera tenemos en cada una lados y contornos, ángulos, tensiones de centro, dirección y orientación.



El círculo no tiene dirección ni orientación, tiene un contorno, carece de ángulos y tensiones de centro. En cuanto al cuadrado, tiene cuatro lados del mismo tamaño, cuatro ángulos de 90º y dos tensiones de centro aunque carece de direción y orientación. Mientras que el triángulo tiene tres lados que pueden ser de igual o distinto tamaño, tres ángulos variables y tres tensiones de centro, tiene una orientación (en este caso hacia arriba) que por desplazamiento nos origina una dirección, configurando así más elementos de concepto.

Haciendo un esquema conceptual tendríamos:

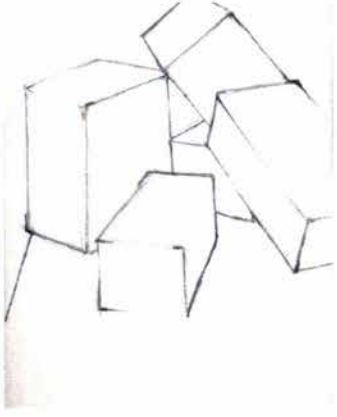
Dirección:	vertical	horizontal	diagonal
Sentidos:	arriba / abajo	derecha / izquierda	sup. izq. / sup. der. inf. der. / inf. izq.
Dimensiones:	altura	ancho	profundidad
Valor:	blanco / mayor	negro / menor	grises
Gama:	calidez / rojo	estatismo / frío / azul	templado / intermedios

Criterios morfológicos

Forma y figura

Los elementos conceptuales del diseño, el punto, la línea y el plano, son conceptos abstractos, sin embargo cuando son visibles se convierten en forma. Un punto sobre papel tiene una dimensión, un color y una textura concreta, lo mismo ocurre con la línea y el plano, en el caso del diseño bidimensional, donde los volúmenes visibles son imaginarios. Las formas son los modos en que se distribuye la materia en el espacio, como la sintaxis y la gramática del lenguaje hablado o escrito.

Un corte curvo sobre un plano (papel) da origen a una forma.



Los objetos parecen tener tamaño y relación mutua mostrando orden, dirección y actitud configuracional.

Las formas son elementos simples que toda su estructura y configuración se tensa hacia el centro. Los contenidos de la forma están dados a través de:

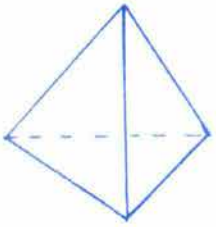
1. Lados simples, contornos, orillas.
2. Carecen de valor, color y textura y definen espacio, tamaño, proporción, dirección, actitud[128] y orientación.

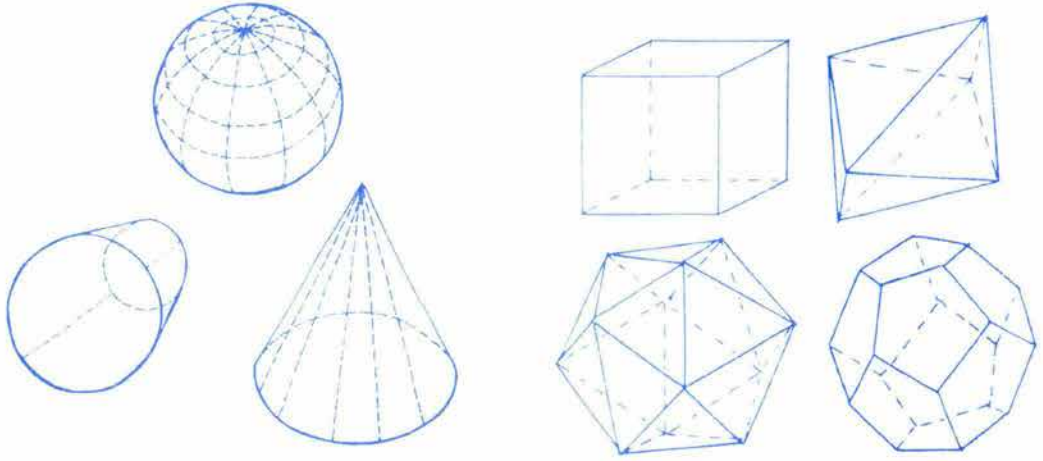
Todas las figuras existentes en el mundo de dos dimensiones se originan por el desplazamiento de las figuras simples hacia sus configuraciones laterales. "Toda forma concreta implica la existencia de un límite -es decir, figura- que la define rodeándola y separándola de lo que lo circunda. Todo límite está compuesto de movimientos lineales elementales [...] recta y arco de círculo (curva si se quiere)."[129]

128 Se refiere a la relación que tiene y presenta un cuerpo en el espacio dependiendo de su ángulo

129 Santos Balmori, *Áurea mesura*, p. 64

El desplazamiento de las figuras simples hacia dentro o hacia fuera (concéntricas o excéntricas) del plano da origen a las figuras tridimensionales denominadas cuerpos. "De recta y curva nace toda geometría en afán de analizar las propiedades que se derivan de las diversas dimensiones de estos elementos, condiciones en que se combinan, se unen, se separan, se sobreponen, interponen y generan unos a otros."*130*

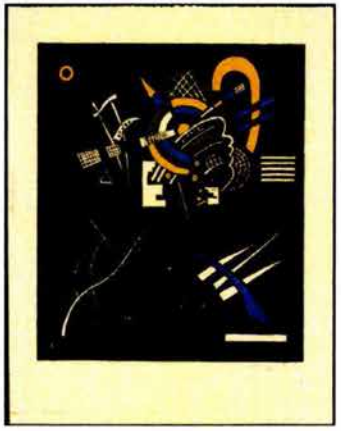




El diseñador empleará estas formas simples combinándolas para dar origen a imágenes concretas aparentemente nuevas, aunque la novedad residirá en la manera en que se organicen dichos elementos para proporcionar un mensaje a través de ellos y su combinación.

130 *Ibid*, p. 65

"La elasticidad de las diversas formas, su transformación orgánica interna, su dinámica dentro del cuadro (movimiento), el predominio del elemento corpóreo o del abstracto en cada una de ellas, por una parte, y, por la otra, la ordenación en una composición general de los diversos grupos formales; la combinación de las formas con los grupos formales para crear la forma general de todo un cuadro; más los principios de consonancia y disonancia de todos los elementos enumerados, es decir, el encuentro de las formas, la contención de una forma por otra, el empuje, la fuerza de arrastre y de disrupción de cada una, el tratamiento idéntico de grupos de formas, la combinación de elementos manifiestos, la combinación de lo rítmico y lo arrítmico en un mismo plano, la combinación de formas abstractas, puramente geométricas (sencillas o complejas) o geométricamente indeterminadas, la conjunción de los límites entre las formas (más o menos señalados), etc.: todos estos elementos hacen posible la existencia de un contrapunto puramente gráfico y conducen a él, siguiendo todavía al margen del color."[131]

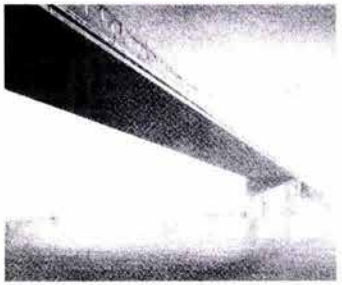


Small Worlds VII
Wassily Kandinsky
1922

Las formas tienen un papel determinante en la percepción y representación del espacio; inmersos en un mundo tridimensional es importante la sensación de profundidad y perspectiva que el ojo percibe en una imagen. "Estas tres dimensiones pueden ser fácilmente concebirse de modo intuitivo por referencia a nuestro cuerpo y a su posición en el espacio: la vertical, es la dirección de la gravedad y de la posición de pie, una segunda dimensión, horizontal, sería la de la línea de los hombros paralela al horizonte visual que hay ante nosotros; la tercera dimensión, finalmente, es la de la profundidad, correspondiente al avance del cuerpo en el espacio." [132]

131 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 58
132 Jaques Aumont, *op. cit.*, pp. 40-41

La profundidad se puede apreciar a través de la compensación de los espacios vacíos, de la distribución de los objetos y la composición de todos los elementos visuales. Teniendo dos circunstancias específicas, una la de los indicadores estáticos de la profundidad en las imágenes que observamos y la otra, la de las maneras de resolver la profundidad y evidenciar la tridimensionalidad y una sensación de lejanía de los cuerpos en la composición gráfica.

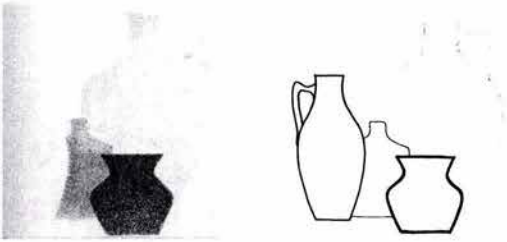


Degradado de los tonos.

En este ejemplo se contempla el gradiente de textura, la perspectiva lineal y la variación de iluminación de manera evidente.

En cuanto a los indicadores estáticos de la profundidad tenemos tres aspectos importantes: el gradiente de textura de la superficie de la imagen; la perspectiva lineal, que se refiere a la proyección sobre un plano a partir de un punto, es una transformación óptico geométrica que aporta información sobre la profundidad de los objetos; las variaciones de iluminación y de color, que permiten observar las sombras propias y proyectadas de los objetos, a lo que se llama perspectiva atmosférica. Haciendo parecer máscercanos los objetos más luminosos y los que tienen un color semejante al fondo tienden a parecer más alejados. Finalmente, la interposición o yuxtaposición de los objetos determina, en cierta medida, las distancias relativas de los objetos.

La manera de resolver la profundidad en una composición, es muy semejante a estos aspectos, pues se debe a la superposición de planos, al degradado de los tonos, la diferencia de tamaños en los objetos y la intensidad de la mancha.



Superposición de planos, diferencia de tamaño e intensidades de la mancha.

El recurso para representar el espacio de una manera aparentemente natural es la perspectiva. Este concepto de *perspectiva artificialis* surge de una demanda cultural en el Renacimiento como un espacio sistemático, era una forma de racionalizar el espacio con la óptica geométrica y un orden matemático.

Cristo muerto
Andrea Mantegna
1506

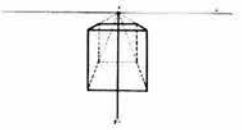
Los desposorios de la Virgen
Raffaello Sanzio (Rafael)
1504

La perspectiva es una transformación geométrica que consiste en proyectar el espacio tridimensional sobre un espacio bidimensional según ciertas reglas y de modo que transmita, en la proyección, una buena información sobre el espacio proyectado; idealmente, una proyección perspectiva debe permitir la reconstitución mental de los volúmenes proyectados y de su disposición en el espacio.

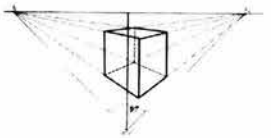
La perspectiva y la profundidad han sido utilizados en el arte por la mayoría de los artistas para dar más realismo a sus obras, para dar otra atmósfera en la obra o bien, para enfatizar los volúmenes de los objetos dentro de su composición. Son elemntos que hoy se utilizan en el dibujo, en el diseño gráfico y en la ilustración para poder dar claridad a los conceptos que se desean comunicar, es lo que permite que el espectador se identifique con la imagen y pueda denotar y connotar significados interpretados.

La perspectiva utiliza algunos recursos para representar la tridimensionalidad, la forma, tamaños, disposición y distancia de los objetos, por ejemplo, la línea de horizonte que marca la altura de los ojos del espectador, puntos de fuga (PF) que se encuentran en el horizonte determinando la orientación de los objetos y su disposición en el espacio, el punto de vista (PV) que representa la situación del espectador (derecha o izquierda), la distancia entre el punto de vista y la linea de horizonte llamada distancia visual, la proyección perpendicular del punto de vista sobre el horizonte que se denomina punto principal (PP); aunados a la definición de la masa por medio del tono, creando una sensación volumétrica por la variación lumínica.

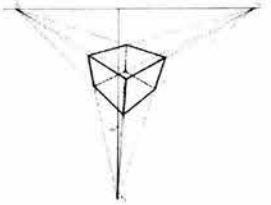
Perspectiva paralela o frontal.



Perspectiva oblicua.



Perspectiva aérea.



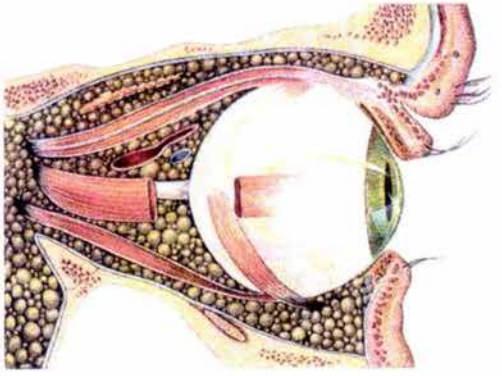
Otro concepto importante es el que respecta a la simplicidad de los cuerpos que ha sido evidente en el desarrollo de la pintura estructural del cubismo analítico, que se presume inició con Pablo Picasso en 1906 junto con otros pintores de principios del siglo XX como George Braque quienes en su búsqueda de simplificación de las apariencias naturales manifestaron que la naturaleza era posible representarla con formas geométricas. En el cubismo se combinan en una sola imagen elementos de un objetos desde todos sus puntos de vista, haciéndolos visibles de manera simultánea.

El portugués,
George Braque, 1911

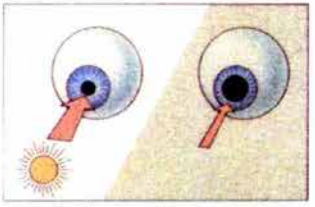
Criterios cromáticos

Abordado ya el tema de color en otro aspecto referente a la armonía y la analogía de la música, aquí se abocarán los contenidos a su circunstancia meramente visual, a la percepción del color y de la manera en que se utilizan en la comunicación gráfica como un criterio formal de composición. Recordando que el color es el espectro lumínico que resulta de la descomposición de la luz blanca, el color es considerado uno de los factores necesarios para la completa percepción de la imagenes en el ser humano. Las imagenes que el hombre ve, son construcciones en el cerebro de toda la información que los ojos son capaces de retener y que enviándola al cerebro, junto con la memoria (rememoración e identificación) y la imaginación es posible crear una imagen en la mente.

La percepción del color es una respuesta del cerebro a los estímulos visuales filtrados por una serie de códigos aprendidos. Para poder entender esto, es preciso explicar las funciones de las principales partes que componen el ojo. Éste posee un tipo de lente especial al que se llama cristalino, el cual va modificando su forma para que el iris pueda ajustarse a la cantidad de luz y así se perciba de manera nítida una imagen.



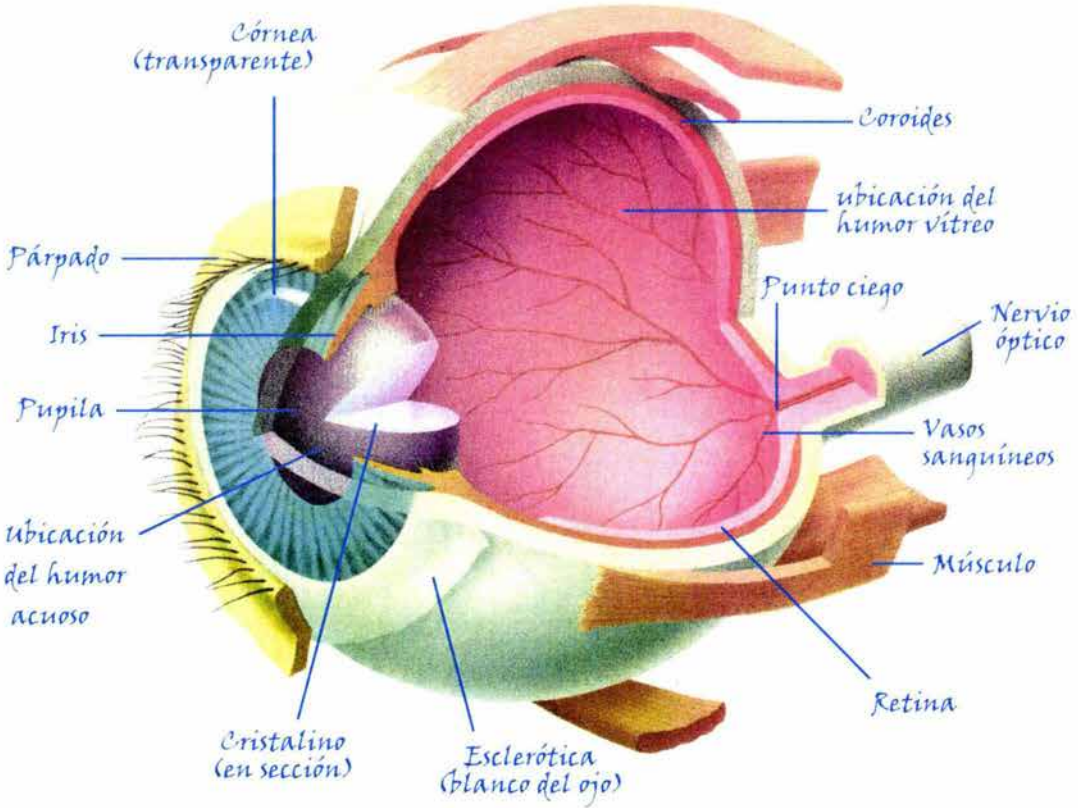
Corte transversal de un ojo.



Exposición del iris y de la pupila a los cambios lumínicos.

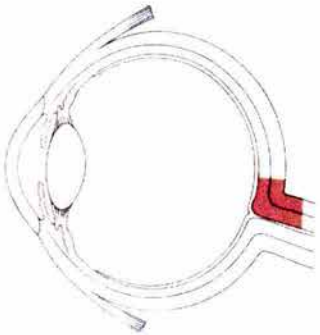
El iris es un anillo muscular que varía el tamaño de la pupila que se cierra al estar expuesta a una gran cantidad de luz y se abre al encontrarse en la obscuridad dejando entrar la escasa reflexión de la luz. En cuanto a la parte blanca del ojo, llamada esclerótica, es una piel que cubre al globo ocular hasta el iris, donde se hace transparente para formar una ventana protectora llamada córnea.

El globo ocular esta lleno del humor vítreo, que es un líquido gelatinoso que mantiene su forma esférica y el humor ácueo o acuoso es el espacio existente entre la córnea y el cristalino (lente). Otra parte importante del ojo es la coroides que es una capa exterior al globo ocular que impide una reflexión secundaria de la luz dentro del ojo.[133]

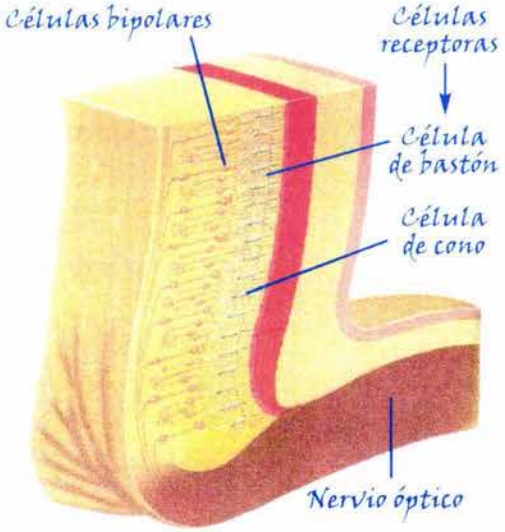


133 Toda esta información puede consultarse en Enciclopedia ilustrada del mundo científico, *Visión,luz y color*, pp. 20-21

Ahora bien, para que el cerebro pueda ver la imagen que la luz refleja en nuestros ojos, un recubrimiento interior del globo ocular formado de células nerviosas -bastones y conos- llamado retina, envía señales o impulsos al cerebro. La luz que percibe el ojo alcanza a llegar hasta los bastones y conos por medio de una fina capa de fibras nerviosas transparentes que se encuentran en la parte posterior del ojo en donde se forma el nervio óptico.



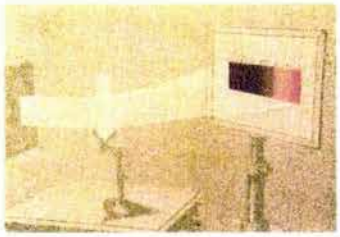
Parte del nervio óptico donde se encuentran los bastones y los conos.



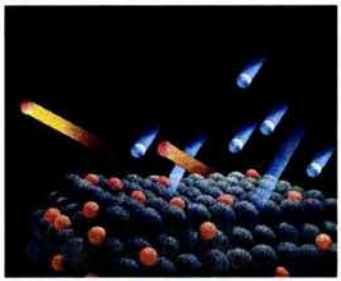
Los bastones y los conos son células receptoras que contienen un químico llamado pigmento que son sensibles a la luz, aunque los conos perciben los colores rojo, verde y azul, mientras que los bastones sólo perciben tonos grises, del blanco al negro. En la retina del ojo hay una zona llamada fóvea que es donde se producen las imágenes de color de una manera más clara y donde se mezclan los tres colores primarios para formar todos los demás. De esta manera los conos envían el mensaje de color a una célula bipolar que los recoge y los retransmite al cerebro construyendo la imagen a través de estas señales.[134]

134 Véase *Ibid*, pp. 24-25

Una vez explicado como es que el ojo percibe el tamaño, la forma y el color de los objetos, hay que considerar los elementos básicos del color, que son la física y la óptica de la luz. Aunque ya fueron vistos en los apartados relacionados con la imagen visual y acústica, es necesario retomar que al ser los siete colores elementales que Newton observó como resultado de la descomposición de la luz blanca, estos hazes de luz pasan por un proceso de absorción y reflexión cuando residen en los objetos, y es por este proceso que es posible percibir y diferenciar cada color del espectro lumínico.



Descomposición de la luz según el experimento de Isaac Newton en el siglo XVIII.



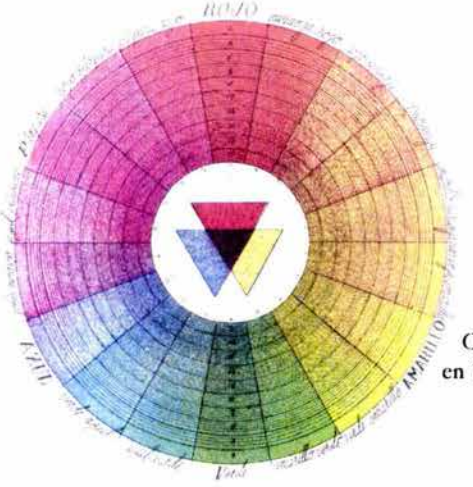
Reflexión y absorción de la luz.

Para explicar el fenómeno tenemos que la luz consiste en partículas minúsculas de energía acumulada llamadas fotones;[135] éstos al tocar una superficie transmiten su energía hacia los electrones del objeto en que incide la fuente de luz, los electrones a su vez se desprenden con la energía que hace posible visualizar el color. Los objetos blancos o claros reflejan mucha luz y absorben poca, al contrario de los obscuros que, por consiguiente, absorben mucha luz y reflejan poca.

Una circunstancia específica del color es la adición o sustracción (véase pp. 32 y 33); la diferencia radica en que la adición es la suma de las energías lúminicas denominadas "colores luz" que dan como resultado el blanco o luz pura. Los colores primarios de este sistema cromático son el rojo el verde y el azul. En el sistema sustractivo se produce por una superposición de "colores pigmentos" que nos lleva a la ausencia de luz (negro). Los colores primarios sustractivos son el cyan, el magenta y el amarillo. La mezcla de dos primarios originan los secundarios, la mezcla de dos secundarios con su primario adyacente un terciario y un secundario con su primario complementario da por resultado un cuaternario o también llamado tierra.

135 Véase Colección científica de *Time Life*, *Luz y Visión*, p. 50

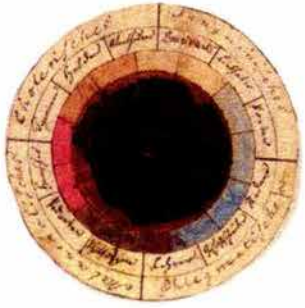
En cuanto a la mezcla de los colores, Leonardo da Vinci en su *Trattato della Pittura* hizo considerables anotaciones sobre sus exploraciones con el color. Sin embargo, no fue sino a partir de Isaac Newton que surgieron varios modelos sobre las teorías de las relaciones cromáticas,[136] ya que él no pudo concretar todos sus estudios respecto al color pero consideró que al unir los colores extremos del espectro lumínico en una circunferencia se apreciarían mejor para su entendimiento.



Círculo cromático de Moses Harris, en *The Natural System of Colors*, 1766.

A partir de este criterio, Moses Harris desarrolló el primer modelo de primarios pigmento en su *Natural System of Colors* en 1766, siendo este modelo una gran influencia para la teoría del color, con los tres colores primarios (rojo, amarillo y azul) constituyó un círculo cromático con dieciocho matices graduados en tonos y tintes.

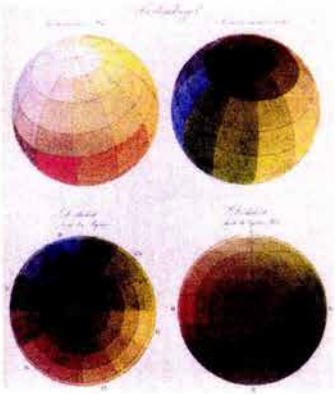
J. Wolfgang von Goethe, poeta alemán, en 1810 publicó el libro *Zur Farbenlehre* o *Teoría de los colores*, su enfoque fue contrario al de Newton, pues consideraba que el color era un fenómeno visual que se centraba en el ojo y no en la luz. Explicó la importancia de las sombras coloreadas (valor más obscuro que la superficie, que bajo ciertas circunstancias es de un matiz complementario) y el contraste simultáneo y sucesivo; creando un círculo y un triángulo cromático con las relaciones complementarias.



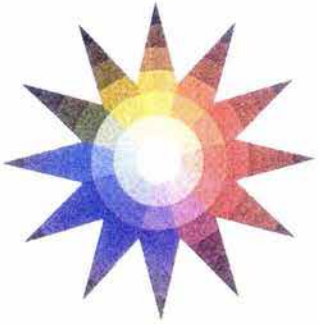
Temperamentrose, F. Schiller y J. W. von Goethe, 1799.

136 Véase Paul Zelanski y Mary Pat Fisher, *Color*, pp. 55-66

Philipp Otto Runge fue un pintor alemán que realizó la primera tentativa de un modelo tridimensional del color presentando sus relaciones como una esfera encontarndo a los matices puros en el ecuador con una escala de valor hacia el negro y hacia el blanco, aunque las mezclas intermedias estaban teóricamente en el interior.



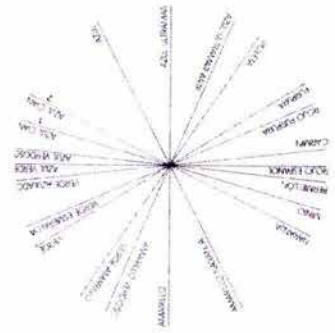
Esfera cromática
Philipp Otto Runge
de *Die Farbenkugel*, 1810.



Esféra cromática de Johannes Itten

Por lo que posteriormente Johannes Itten adoptó este modelo considerándolo el mas conveniente para explicar las relaciones cromáticas desplegando la superficie de la esfera formando así una estrella de doce puntas.

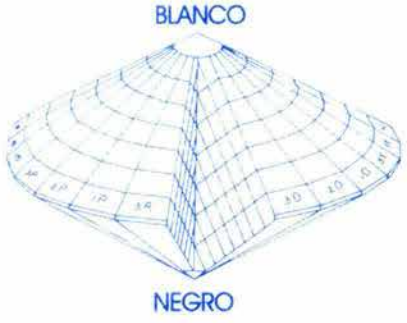
Michel Eugène Chevreul en *Los principios de armonía y contraste de los colores* explica las leyes que gobiernan los efectos visuales recíprocos de los colores, del contraste simultáneo y sucesivo, así como de las mezclas cromáticas ópticas, donde los matices adyacentes tienden a fundirse creando una atmósfera difusa recomendables en áreas pequeñas, mientras que el mayor contraste se obtendrá con los matices complementarios que es recomendable para áreas mayores dándole fuerza a la imagen. Ogden Rood escribió el *Modern Chromatics* en 1879, estudió la óptica del color identificando las tres variables principales que determinan las diferencias entre los colores como su pureza (saturación), luminosidad (valor) y matiz. Y a partir de sus experimentos realizó un círculo de colores en contraste.



Círculo de complementariedades
de *Modern Chromatics*, Ogden Rood,
1879.

Albert Munsell en su *Color Notation* de 1905, utilizó los términos matiz, valor y croma (saturación) para describir las variaciones del color formando un árbol tridimensional, a diferencia de las esferas o círculos antes planteados por otros autores, determinando que los colores tienen diferentes intervalos de valor en su saturación máxima. Munsell asignó a cada intervalo de valor una de las tres dimensiones, de esta manera el valor correspondería a la vertical, saturación a la vertical y matiz al entorno de la circunferencia y consideró cinco matices primarios en vez de tres, que son el rojo, amarillo, azul verde y púrpura, buscando una norma objetiva formulada en un sistema matemático lógico de las particularidades de los pigmentos.

Árbol cromático y diagrama de intervalos iguales para una saturación máxima, de Albert Munsell, 1907.



Sólido cromático de *Farbenlehre*
Wilhelm Ostwald
1931

Finalmente Wilhelm Ostwald cuantificó las variaciones cromáticas basadas en intervalos matemáticos por una progresión geométrica, haciendo un análisis de la luz reflejada y absorbida de las superficies, el modelo fue presentado por primera vez en 1917, dentro del cual los matices puros (*colores plenos*) se encontrarían sobre el ecuador y los polos corresponderían al blanco y al negro; en una progresión del color al blanco (*tintado)* y del color al negro (*sombreado)*, mientras que el movimiento directo hacia el centro lo llamó *entonación* agrisando el color puro. Cabe mencionar que éste no fue aceptado del todo en el ámbito artístico ya que para la creación pictórica resulta demasiado científico y limitado para representar las realidades dinámicas del color.

Como se ha visto, los distintos autores han empleado algunos términos que se aplican para entender los conceptos elementales del color y para explicarlas tenemos:

Matiz: Longitud de onda peculiar con la capacidad de identidad y autonomía de una energía lumínica para reconocer un color.
Saturación: Medida de la pureza o intensidad relativa de un color en tonos intermedios de un matiz al blanco.
Valor: Capacidad de toda imagen o cuerpo visible de absorber y reflejar luz, a mayor reflexión es mayor su valor; considerando al negro, al blanco y los grises como valores para determinar el grado de luminosidad (claridad-oscuridad) de un color.
Tono: A partir de la pureza de un color son los intervalos de su variación e intensidad de valor.
Gama: Gradación de valor sujeta a dos factores cromáticos en los matices azul y rojo, determinando la temperatura de un color. También puede ser considerada como una serie de tonos predeterminada de diferentes matices que se eligen para ser aplicados en una resolución gráfica.

En una sección del sólido cromático de W. Ostwald se pueden observar los distintos valores de dos matices (amarillo y azul) y tonos intermedios que surgen.

El café de noche
Vincent van Gogh
1888

Las diferentes gamas cromáticas utilizadas en el arte o el diseño gráfico pueden provocar sensaciónes de calidez o frialdad.

Saturación de un matiz a través de la gradación de valor en la acuarela sobre un fondo de otro matiz.

La luz llegando a las llanuras II
Georgia O'Keffe
1917

El pato blanco
Jean-Baptiste Oudry
1753

Según Kandinsky,[137] los dos principales aspectos del color son:
1. el frío o el calor del color
2. la claridad o la oscuridad del color.

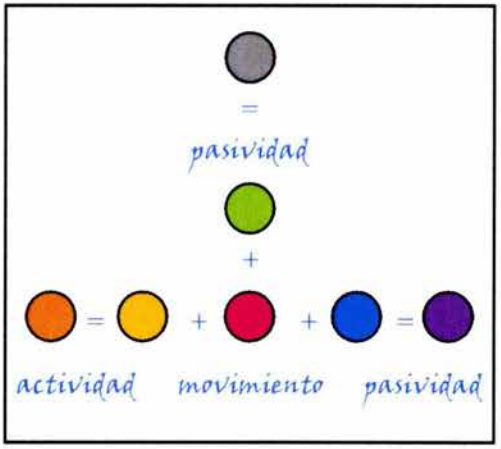
Así cada color tiene cuatro tonos claves

Frío - Claro	Caliente - Claro
Frío - Oscuro	Caliente - Oscuro

claro
blanco
gris
oscuro
negro

amarillo
calor
verde
azul
frío

Otro aspecto importante es su actividad o fuerza de movimiento[138], al tener como el principal representante al rojo.



Variando la aplicación de los colores en la comunicación gráfica, se puede sugerir movimiento, estaticidad u otro tipo de sensación, alternando las diferencias cromáticas del objeto y el fondo donde se encuentra, ya que los contornos de una imagen se alteran visualmente según el fondo de color donde están colocados. "En arte el color constituye un vehículo para expresar emociones y conceptos, así como un medio de información y es un elemento muy poderoso del diseño."[139]

137 Véase Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, pp. 65-67
138 *Ibid.*, p. 73
139 Paul Zelanski y Mary Pat Fisher, *op. cit.*, p. 12

Fuera de las teorías sobre las relaciones cromáticas y de los modelos propuestos, Kandinsky también habla de un contrapunto cromático: "Las combinaciones permitidas y prohibidas, el choque de colores, el predominio de un color sobre otros o de éstos sobre aquél, el realce de un color por otro, la definición de la mancha cromática o su disolución uniforme y multiforme, la retención de la mancha cromática que se resuelve por medio de límites gráficos, el movimiento de la mancha que cruza esos límites, la fusión la delimitación estricta, etc., son parte de una infinita serie de posibilidades estrictamente pictóricas (= cromáticas)"[140]

Ad parnassum
Paul Klee
1932

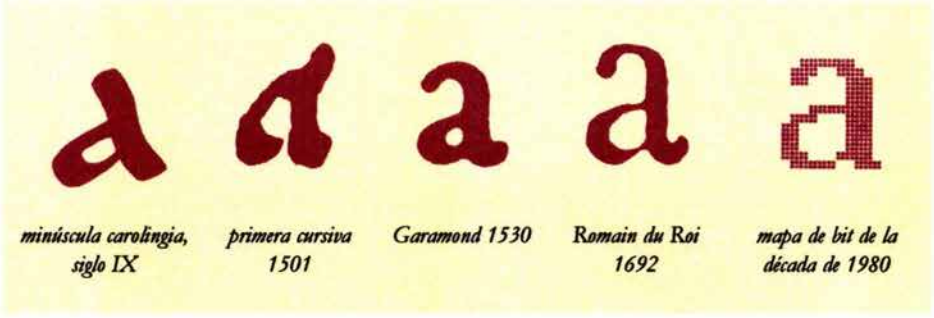
De aquí que "la penetración de un tono cromático o la fusión de dos colores por la vecindad que los mezcla, constituyen a menudo la base sobre la que se erige la armonía cromática."[141] Y esta armonía servirá para determinar estos criterios de color que serán aplicados en la composición de una ilustración o de un texto caligráfico. Si las combinaciones de color tienden hacia lo cálido o frío, hacia la pasividad o la actividad, estos principios básicos regirán el propósito de los elementos formales que estarán en conjugación con el color para darle el sentido al contenido de la ilustración o del texto caligráfico.

140 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 86
141 *Ibid.*, p. 84

Criterios tipográficos

> La tipografía es uno de los elementos más importantes en la composición gráfica que requiere un texto escrito y se divide en ciertas categorías según sus características morfológicas y de origen, entre estas categorías encontramos como principales a las romanas, las egipcias, las *sans serif* (sin serifas o patines), caligráficas, ornamentales, de estilo o de fantasía. "La tipografía es la heredera directa de la tradición escrituraria manual."[142]

Para comprender un poco más esta clasificación de la tipografía se hace un recuento de los antecedentes históricos[143] que dieron pie al desarrollo de los tipos de imprenta y posteriormente a su variación estilística, dado que la caligrafía fue el precedente de la tipografía en el desarrollo de la escritura, no obstante que se le considere hoy como un estilo tipográfico, que en sentido estricto no lo es, pues ahora se refieren a tipografías caligráficas por el tipo de trazos estilizados semejantes a los realizados por medios manuales como en la Edad Media, aunque en realidad hoy se construyen por medios mecánicos o digitales.



142 Francisco Calles, "¡Ah que tipos!", *DX*, núm. 13, pp. 20-21

143 Véase Christopher Perfect, *op. cit.*, pp. 10-35

"A lo largo de la historia de la escritura y de la tipografía, la aparición de nuevos utensilios y superficies para la confección de imágenes ha originado los correspondientes cambios en la forma de las letras."[144]

escritura cuneiforme sumeria 3000 a. C. | *jeroglífico egipcio 2500 a. C.* | *fenicia 1500 a. C.* | *griega 500 a. C.* | *etrusca 400 a. C.*

Escritura capitular romana sobre piedra lapidaria, hacia el siglo I d. C.

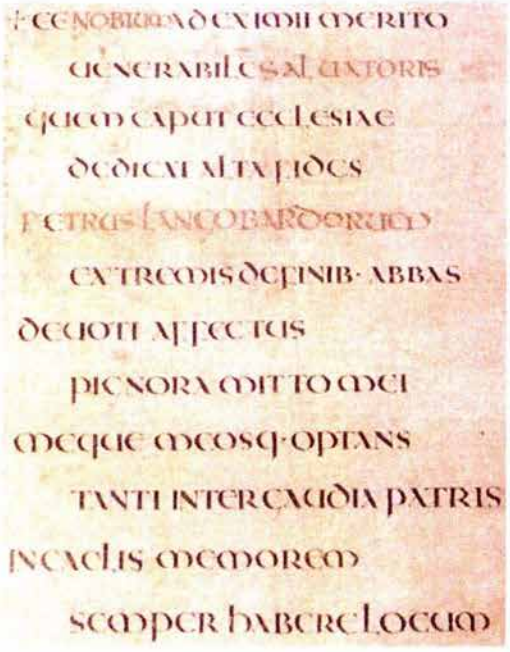
Las *capitales cuadradas* fueron construidas con base en las figuras geométricas simples (cuadrado, triángulo, círculo), con un trazo uniforme y la mayoría estaban escritas a partir de líneas rectas por la dificultad de trazar y grabar con cincel las líneas curvas.

144 *Ibid.*, p. 10

Al comienzo del florecimiento y crecimiento de la escritura, ya una vez desarrollados los primeros alfabetos por los fenicios, etruscos, romanos y griegos, por mencionar los más importantes, el Imperio Romano se empleaba dos tipos de letra: las capitales cuadradas (mayúsculas) y las cursivas (inclinadas), del cual se derivaron las minúsculas.

Fragmento de friso romano con escritura capitular.

Derivada de ésta, en los principios del siglo I d.C. se desarrolló el estilo *rústico* que permitía una escritura más rápida y económica, con pluma o pincel. El trazo vertical era más delgado por el ángulo de la pluma y las serifas (empastes) eran más gruesas que las talladas en piedra. La escritura era muy condensada y era limitado el espacio entre palabras y entre líneas.

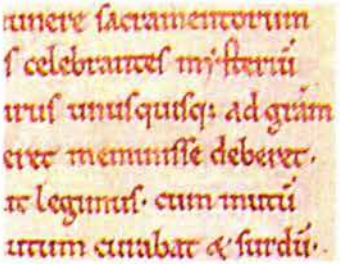


Codex Amiatinus, hacia el año 716

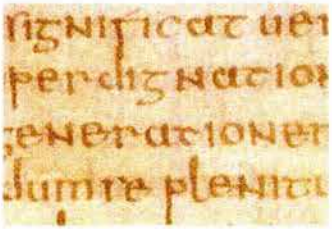
Escritura rústica sobre piedra.

En el siglo IV d.C. hay otra variación de las quadratas, llamadas *unciales*, utilizadas principalmente en libros. Eran más redondas y simples, con contrastes más marcados en los trazos y podía escribirse rápidamente. Aunque el auge de este estilo fue durante el siglo VI d.C., gracias a la utilización de ligaduras (unión entre letras por medio de un trazo) y la extensión de los trazos verticales de algunas letras como la "b", la "p" o la "d", se crearon las letras con ascendentes y descendentes. Y esto permitía un mayor reconocimiento de cada letra. Había un mejor cuidado en los interespacios y esto permitió la mejor legibilidad.

Hacia el 800 d.C. se adoptó un nuevo estilo de escritura, la *minúscula carolingia* bajo el Imperio de Carlomagno. Esta letra es abierta, redondeada y vertical, tiene mayor contraste en los anchos y delgados y un ángulo diagonal muy marcado. Influida por las semiunciales y la escritura franca (*merovingia*), determinó el estilo predominante de la escritura manual en Europa casi hasta el siglo XII.



Fragmento del *St. Ambrose, De Misteriis I,* del año 1130



Fragmento del *Vatican Basilicanus,* cuya letra es una transición entre la semiuncial y la carolingia.

Para el siglo XII el estilo de escritura más significativo en el desarrollo del tipo movible fue la *minúscula germana gótica.* Los primeros tipos movibles imitaban el estilo manuscrito gótico (en Alemania) y humanístico (en Italia). La letra gótica fue nombrada escritura nacional en Alemania; era una letra austera, pesada, condensada en un principio y con fuerte modulación vertical. Para el siglo XIII eran más condensadas, los trazos verticales terminaban en puntos, eran cortos los ascendentes, al igual los descendentes y cada vez menos legibles.

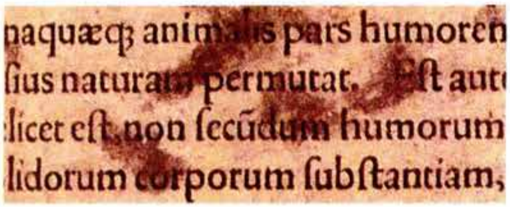
Otra variación de la letra gótica fue la *textura* utilizada para propósitos religiosos y legales, usada principalmente por Gutemberg. La letra textura era muy condensada, monótona y de aspecto grueso y con poca legibilidad. Los principios de la impresión tipográfica desarrollada por Gutemberg permitieron que esta técnica fuera utilizada hasta el siglo XX.

Fragmento de *The Metz Pontifical* manuscrito en letra textura a principios del siglo XIV.

Fragmento de un *Prayer Book* con una variación casi idéntica de la Schwabacher, llamada Fraktur.

En 1454 Gutemberg imprime indulgencias de Maguncia con estilo cursivo gótico llamado *schwabacher* o *bastarda*. Para 1460 usa la *rotunda gótica* para el Cathlicon, que era más abierta y legible pero carecía de las características preferidas en ese entonces de la textura.

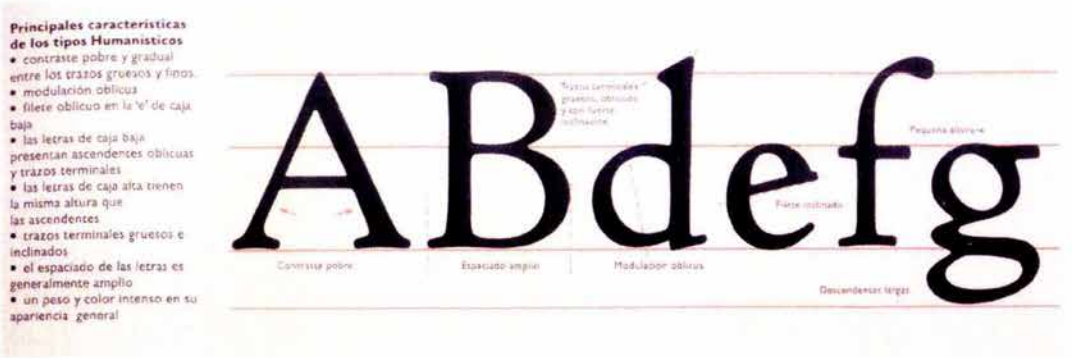
Fragmento de diccionario impreso con letra Rotunda a fines del s. XV.



Texto impreso hacia 1486 en minúscula humanística.

Hacia 1460 y 1470 surgen los tipos que se llamaron *humanísticos* o *venecianos*, eran el resurgimiento de la carolingia, se estilizaron la letras con trazos terminales en las minúsculas para armonizar con las mayúsculas. El auge del tipo movible fue en 1440 en Alemania y en 1460 en Italia principalmente.

En 1465, los alemanes Conrad Sweynheym y Arnold Pannartz crearon un tipo híbrido con una mezcla de características góticas y romanas. Y en 1470 crearon un nuevo conjunto de tipos más ligeros y abiertos basados en la escritura humanística derivando de éstos el término **romana**. Este fue el primer grupo de tipos de letra redonda, los primeros tipos humanísticos eran imitaciones de las manuscritas italianas del siglo XV. Entre los mejores tipos de este estilo se encuentran los de Nicholas Jenson de 1476, que por su forma redonda fue modelo para el tipo Golden de William Morris en 1891. El interés por los tipos humanísticos fue impulsado por Morris provocando el surgimiento de nuevos tipos fundidos a principios del siglo XX.

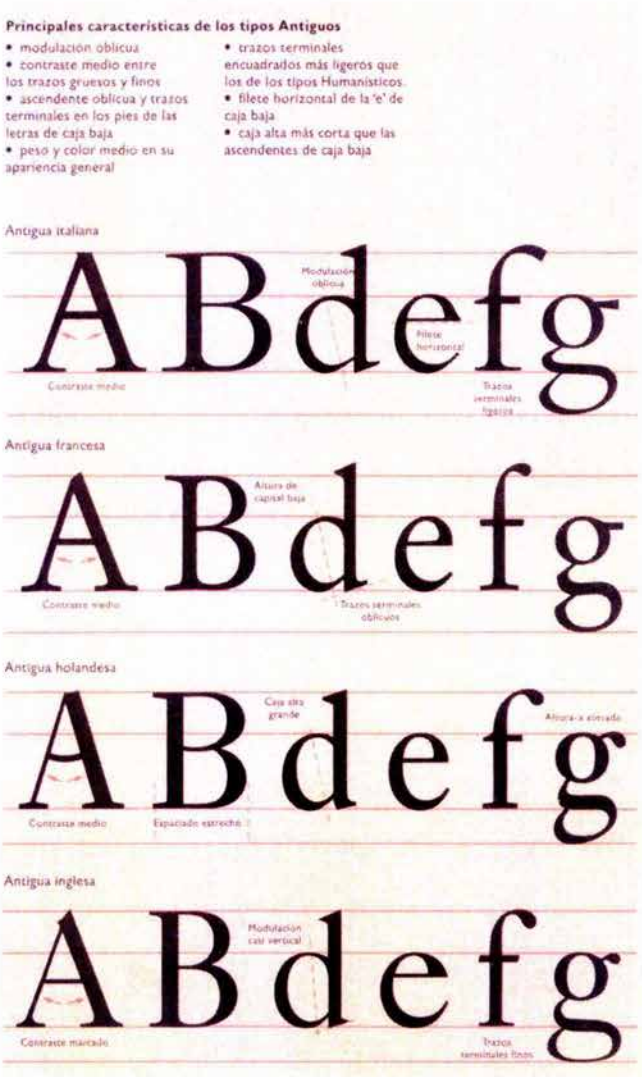


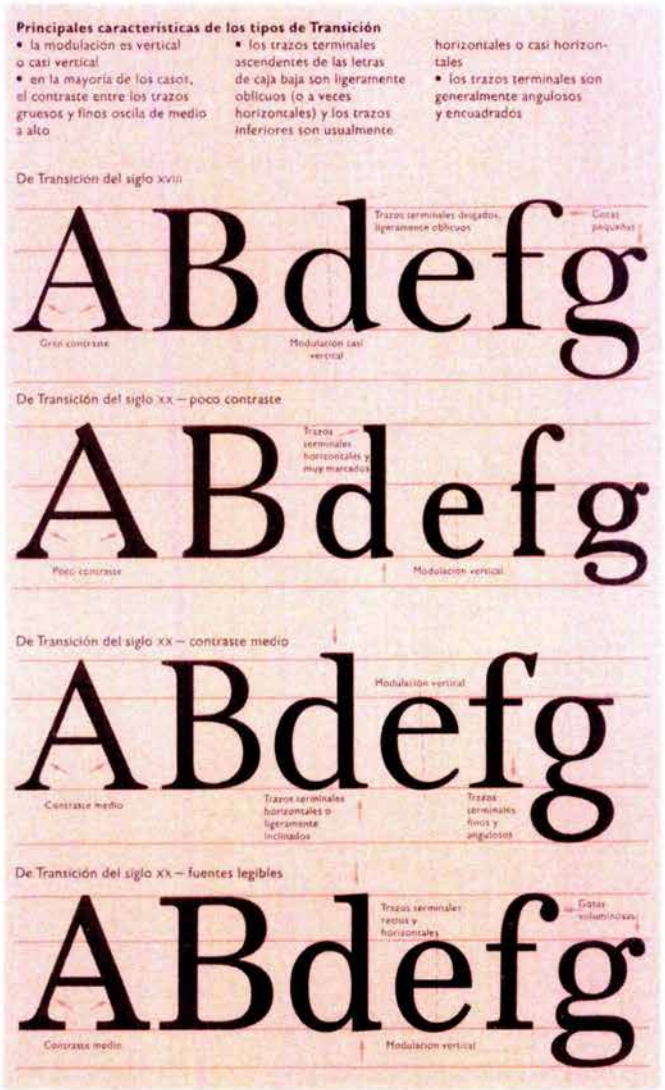
Este esquema[145] nos ofrece apreciar las particularidades esenciales de este estilo tipográfico. Los tipos humanísticos no se emplean en la composición de textos com amplitud en la actualidad más que para algunas aplicaciones de rotulación, aunque la trascendencia de ellos radica en que fueron la base en la que se circunscribe el diseño de los demás tipos modernos.

145 Ver todas estas referencias en *ibid.*, pp. 39, 53, 89, 111, 131, 145 y 179.

En 1490 Francesco Griffo grababa tipos para la publicación *De Aetna* que se caracterizaban por la modulación oblicua, un contraste mayor entre gruesos y delgados con terminales más ligeros y encuadrados y con este tipo comenzó un nuevo estilo llamado **antiguo**.

Para 1501 Griffo talló unos tipos más condensados e inclinados como una imitación de la escritura cursiva humanística siendo el primer tipo llamado *itálico* por ser originado en Italia, aunque tenía muchas ligaduras y era complicado leer comodamente, sin embargo se hizo popular en Europa con Ludivico Arrighi en el s. XVI y en Inglaterra hasta el s. XVIII con William Caslon y sus grabados de tipo cursivo, inspiración de algunas de las fuentes actuales, con menos ligaduras, trazos ascendentes y descendentes largos y mayúsculas de mayor tamaño.



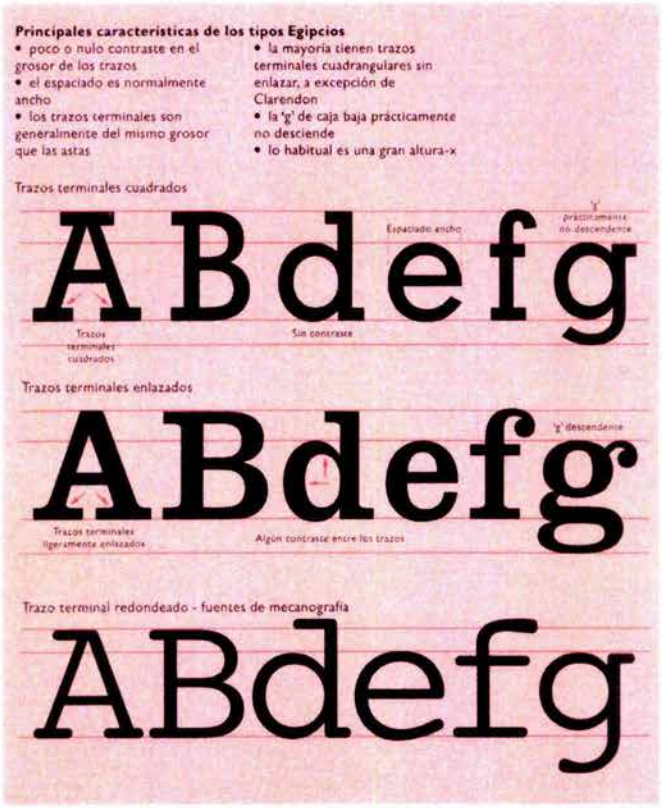


En 1692 Philippe Grandjean produjo un nuevo tipo romano, el *Romain du Roi*, para la *Imprimerie Royale* en Francia, basando su diseño en un cuadrado y su perfil fue trazado matemáticamente sobre una cuadrícula para tallarlo con presición. Completado en 1702, ofrecía una combinación de características nuevas, es decir, trazos terminales planos y encuadrados, con una anchura menor y contraste entre el ancho de los trazos gruesos y finos, modulados verticalmente con una ligera inclinación determinándolo como el primer tipo llamado **de transición**, adoptando este término en el momento de su aparición situado entre el estilo antiguo y el moderno.

Aunque el trabajo de John Baskerville se situa en esta ápoca, sus tipos no referían al estilo de transición sino que contribuyó con la primera aportación original inglesa al diseño de la fuente redonda, ejerciendo una importante influencia sobre las fundiciones de tipos de imprenta en Europa. Firmin Didot en 1784 talla un tipo que se caracterizaba por un brusco contraste entre los trazos de las letras anchas o estrechas, con modulación vertical y trazos terminales rectos y sin encuadrar considerado como el primer tipo del estilo llamado **moderno**. La invención de nuevas herramientas, tecnologías y materiales marcaron la influencia para la creación de estos tipos. Giambattista Bodoni influído por Baskerville y Didot, talló un diseño original considerado como la última expresión del estilo moderno, ya que estos tipos uniformes y fabricados por medios mecánicos no tenían la legibilidad de otros estilos como el antiguo que eran más claros y con una base caligráfica.

Fue a partir de la Revolución Industrial que la tipografía se convirtió en un elemento poderoso en la lucha del éxito comercial y gracias a la mecanización de los procesos industriales de composición e impresión surge otra variedad de tipos llamados **de rotulación**, que servían para promocionar los productos de fabricantes y para cubrir la necesidad de difundir toda clase de material impreso debido al establecimiento de la prensa popular.

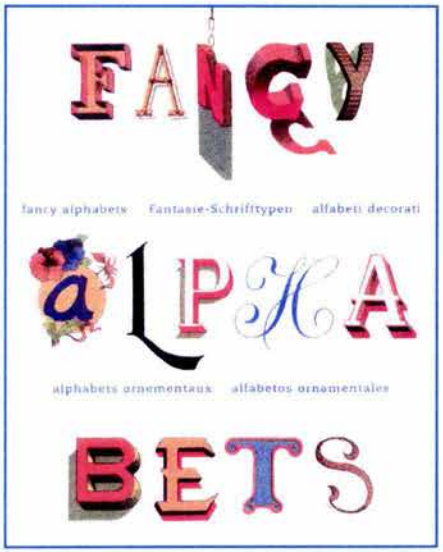
Los tipos de rotulación eran más grandes, gruesos y vistosos que los tipos preexistentes por lo que los fundidores invadieron de estilos nuevos a las imprentas como la letra gruesa (*fat face*), la egipcia (*slab serif*), de fantasía (*decorative*) y palo seco (*sans serif*), disponibles en una variedad de formas, tridimensionales, sombreadas, con contorno (*outline*), condensadas, expandidas, etc. Haciendo más lucrativa la manufactura de estos tipos que la de textos.La primera letra gruesa (*fat face*) la diseñó Robert Thorne en 1800; estos tipos eran difíciles de leer pero era su vistosidad lo que las hacía interesantes y prácticas para los fines en que se utilizaban.



El estilo **egipcio** propiamente surge en 1817 gracias al fundidor Vincent Figgins, estas letras eran conocidas por su pie cuadrángular, llamadas *egyptians* por el interés que hubo por los estudios arqueológicos en esa época. Estos tipos tienen trazos terminales sin enlazar y del mismo grosor que el asta de la letra, lo que las hace parecer un tanto monótonas y mecánicas, aludiendo el espíritu de la era industrial. Las familias egipcias alcanzaron mayor popularidad en Europa y Estados Unidos que la *fat face*. El tipo Clarendon, diseñado por Robert Besley, ha demostrado su permanencia como tipo de texto y rotulación para la impresión.

Caslon en 1816 editó un diseño monolinear, es decir, que todos los trazos eran del mismo grosor siendo éste el primer tipo **palo seco**, aunque no tuvo mucho éxito, hasta 1850 que se flexibilizó y simplificó el diseño de los tipos *sans serif* produciéndolos con diferentes pesos y variaciones, utilizados para la rotulación en toda Europa y los Estados Unidos; posteriormente se utilizaron para textos teniendo auge hasta el siglo XX con los tipos geométricos diseñados en el marco de la Bauhaus siendo los tipos dominantes de la época por su asimetría, tensiones y contrastes visuales como las características más relevantes de la tipografía moderna.

En cuanto a los tipos **de fantasía** fue el Union Pearl el primer tipo cursivo de este estilo, tallado en 1690, siendo el siglo XIX la época en que muchas fundidoras inglesas se dedicaron a realizar tipos de fantasía con una infinidad de variaciones (*inline*, perfiladas, toscanas, invertidas, condensadas, expandidas, tridimensionales, distorsionadas, sombreadas, floreadas, ornamentales, redondeadas, etc.) continuando la tendencia en el siglo XX debido a la influencia del *Art Déco* por sus tipos de estilo ilustrativos en 1930, de las manuscritas en 1950, a la rotulación por *transfer* en seco en 1960 y el advenimiento de las máquinas de composición modernas.



Portada del libro *Fancy Alphabets* de Pepin van Roojen, 2000.

Cartel del pintor y dibujante Ramón Casas

Aunque estos son los orígenes de las categorías tipográficas actuales, se han desarrollado nuevos tipos hasta la fecha que atienden a las características básicas de cada uno de estos estilos, reviviendo los tipos originales en el desarrollo tipográfico actual reconociendo la importancia de la claridad y la legibilidad en el diseño de tipos y con la Segunda Guerra Mundial el cartel se convirtió en el soporte tipográfico de mayor utilidad combinando la ilustración y la fotografía como medios dinámicos.

Cartel del pintor y dibujante Ramón Casas

La innovación en los medios de reproducción dieron pauta a que el uso del la litografía offset, que surge en 1799, reemplazará a la impresión tipográfica después de la Segunda Guerra Mundial, aunque fue mejorada por el advenimiento de la fotocomposición hacia 1930; en 1961 surge la escritura por transfer introducida por Letraset, sin embargo la computadora creo una salida para el diseño tipográfico teniendo un apogeo en la década de 1980 por la revolución tecnológica; la nitidez y la calidad del tipo digital tienen una gran resolución.

Escritura por transfer.

Distorsión de tipos para la cortinilla de un programa de televisión llamado *Opinions*.

La tipografía digital tiene flexibilidad, velocidad y precisión, este sistema ofreció una gran oportunidad de hacer compatibles los tipos de otros sistemas de composición para darles salida y reproducirlos finamente. El diseño de los nuevos tipos digitales se puede crear de forma más rápida y con un mayor control, con la capacidad de manipularlos a medida que se requiera para cada necesidad hallando otra propiedad en el tipo: su "elasticidad".

"La tipografía moderna que emplearon estos movimientos rompió las ataduras del corsé impuesto por las reglas incuestionables de los tipos móviles metálicos. Arrasaron con las prácticas y convenciones tipográficas tradicionales, y crearon un nuevo lenguaje visual en el cual las palabras se convirtieron en formas abstractas incluídas en una pintura tipográfica y no únicamente en un conjunto de signos escritos como representación de un lenguaje fonético."[146]

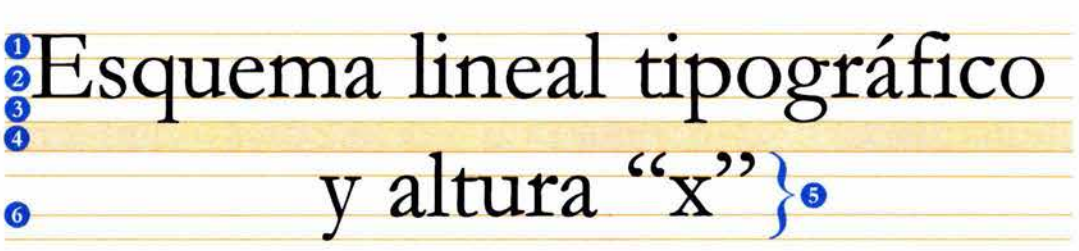
Cartel tipográfico del diseñador Paul Shaw que aprovecha las cualidades abstractas de las formas de las letras.

146 *Ibid.*, p. 24

Una vez que ya se han abordado los antecedentes históricos que dieron origen a los estilos tipográficos que se emplean en la actualidad hay que mencionar las partes estructurales que poseen los tipos, definir algunos términos relacionados con la tipografía actual y hacer hincapié en la importancia de la composición tipográfica en el marco de la comunicación gráfica.

INVICTVM·ROBERTI

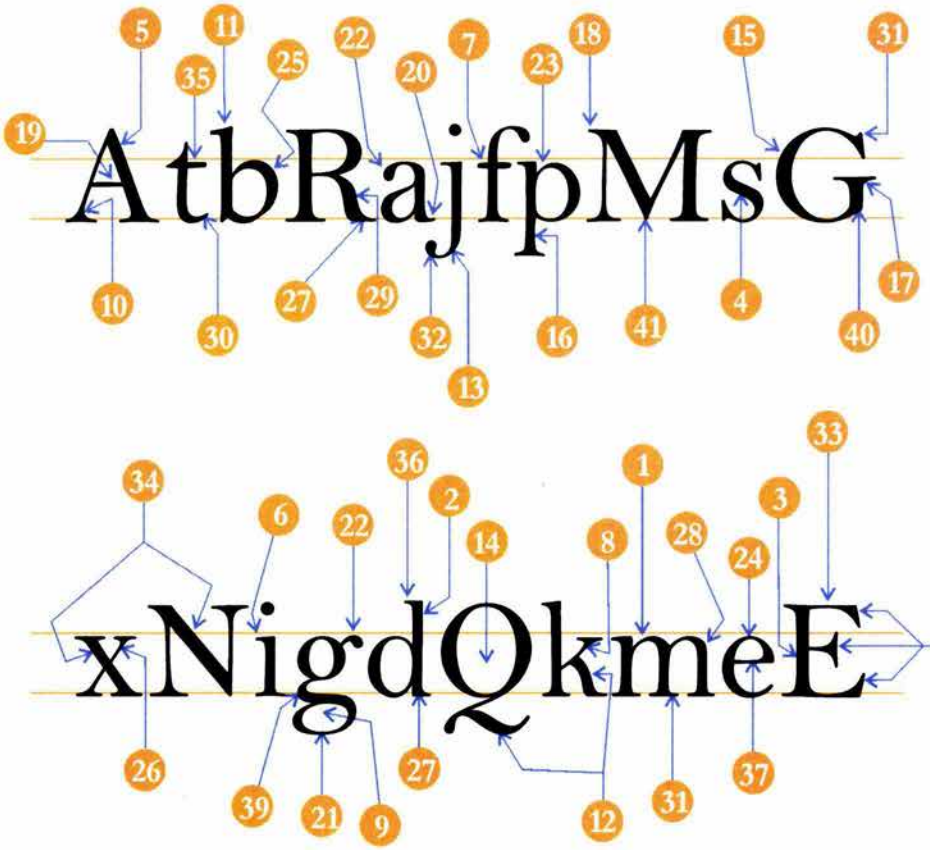
El esquema lineal antiguo constaba de una sola barra para alinear las inscripciones romanas que se trazaban con pincel en la piedra y luego se grababan con un cincel. Sólo tenía una barra pues la escritura romana capitular (mayúsculas o letras de caja alta) carecía de minúsculas (letras de caja baja) ya que éstas se originan hasta el siglo VIII d. C. con la escritura carolingia, dando pauta a otro esquema lineal. Pues algunos caracteres eran combinaciones de trazos redondos con trazos verticales que sobresalían de la barra central de la letra, resultando de esto los términos de descendentes y ascendentes.



1. Ascendente
2. Altura "x"
3. Descendente
4. Interlínea
5. Fuerza de cuerpo o puntaje
6. Línea base

La altura "x" es llamada así debido a que la minúscula x es la única letra que no sobresale de la barra central.

La anatomía del tipo deriva de los comienzos de la escritura manual, donde el calígrafo dibujaba la letra y los trazos iban modificando las partes de la misma, pues el abecedario ha evolucionado a través de los siglos. A pesar de ello, hay términos que aún comparten la caligrafía y la tipografía; otros se han ido implementando en el argot tipográfico y aunque se encuentren diferencias entre algunos autores al paso del tiempo, han permanecido la mayoría hasta nuestros días.



1.- Arco de pierna
2.- Ascendente
3.- Asta o montante
4.- Asta ondulada o espina
5.- Asta, fuste o trazo diagonal
6.- Ataque
7.- Barra o trazo terminal de cabeza
8.- Brazo
9.- Bucle, lazo u ojal
10.- Cartela o bracket
11.- Cima, obit o apex
12.- Cola (larga, corta, cola que atraviesa el anillo, curva)
13.- Cola o gancho
14.- Contra o contorno interior
15.- Cuerpo
16.- Descendente
17.- Enlace
18.- Espuela
19.- Filete
20.- Gancho
21.- Gancho o anillo
22.- Gota, oreja, lágrima o lóbulo
23.- Hombro
24.- Ojo
25.- Panza o anillo
26.- Perfil
27.- Pie
28.- Pierna
29.- Rama
30.- Remate
31.- Remate, empastamiento o serif
32.- Rizo
33.- Travesaño
34.- Traviesa
35.- Traviesa transversal
36.- Trazo terminal
37.- Trazo transversal medio
38.- Trazos terminales (cabeza, medio y pie)
39.- Unión o ligadura
40.- Uña
41.- Vértice

Aunados a estos términos se encuentran otros dos muy importantes: "fuente" y "familia tipográfica". Por fuente se considera al conjunto de caracteres de un tipo de letra que incluye letras de caja alta (mayúsculas), caja baja (minúsculas), versalitas, cifras, fracciones, ligaduras, signos de puntuación, matemáticos y de referencia. Mientras que la familia tipográfica, a veces llamada serie, comprende la gama de variantes de eje, peso y proporción.

Fuente

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 1234567890 234567890
+-x=%°
.:,;¡¿?-_ “” ‘’ ()| |"{ }/
ÁÀÂÄÑÇáàâäñç
ª|@ · #$ ¬*

Caja alta
Caja baja
Versalitas
Cifras, superíndices y subíndices
Signos matemáticos
Signos de puntuación
Caracteres acentuados e internacionales
Signos de referencia y monetarios

Familia Tipográfica

Las variantes de peso, cursivas, anchos, ejes y proporciones hacen de una fuente la posibilidad creativa que puede enriquecer el ejercicio del diseño gráfico con un extenso potencial conceptual dado gracias a la forma tipográfica.

Futura Bold Condensed
Futura Book
Futura Heavy
Futura Light
Futura Light Condensed
Futura Medium
Futura Medium Condensed
Futura Extrabold
Futura Extrabold Condensed
Futura Extrabold Condensed Itálica
Futura Extrabold Itálica
Futura Black

Los sitemas tipográficos de medición[147] surgen a partir de la denominación "puntaje" por Pierre Simon Fournier en 1737 que equivalía aproximadamente a un tercio de milímetro. Empero, este sistema no fue adoptado internacionalmente sino hasta la aparición del sistema Didot, propuesto por F. Didot en 1785 que es actualmente empleado en Europa y utiliza puntos Didot que equivalen a 0,3759 mm. En Gran Bretaña y Estados Unidos se aplica otro sistema ligeramente distinto que data de 1870 y su unidad básica de medición es el punto que mide 0,3505 mm. Al ser adoptado el sistema métrico en muchos países como estándar de medida hay algunas medidas tipográficas que se expresan en milímetros mientras que el tamaño de los tipos y otras dimensiones se especifiquen en puntos.

Comparación de medidas

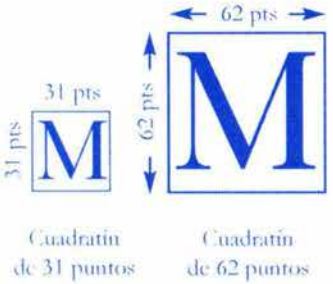
Puntos anglo-americanos	Puntos Didot	mm
1	0.935	0,351
5	4.675	1,755
6	5.61	2,106
7	6.545	2,457
8	7.48	2,808
9	8.415	3,159
10	9.35	3,51
11	10.285	3,861
12	11.22	4,212

Otra medida es el cícero utilizado para dimensiones más amplías como el ancho de la columna tipográfica, este término se emplea en España, Francia y Alemania principalmente que equivale a 12 puntos (en el sistema Didot) y mide 4,5126 mm aproximadamente. Esta misma unidad es llamada riga tipográfica en Italia y *augustijn* o *aug* en los Países Bajos. Mientras que la pica es un término anglosajón que se compone igualmente de 12 puntos y equivalen a un sexto de pulgada. Es decir: un punto = 1/72 de pulgada, una pica = 12 puntos, una pulgada = 6 picas.

En el esquema lineal tipográfico el puntaje es la suma de la altura x, de los descendentes de los ascendentes y por tanto expresa el tamaño del alfabeto que se utiliza. El interlineado es el espacio vertical entre cada línea de tipo y este espacio precisa la conveniente legibilidad de un texto. La forma adecuada de representar el tamaño de un tipo y su interlineado es, por ejemplo, 10/12 y esta expresión marca tres medidas, la primera cantidad es el puntaje del tipo, la segunda es el espacio de línea completa y la diferencia entre ellas es el interlineado, que en este caso es de 2 puntos.

147 *Ibid*, p. 195

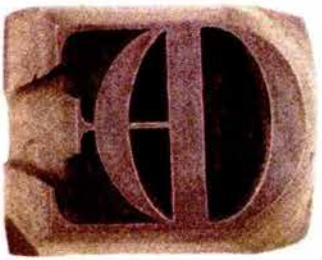
El término cuadratín expresa únicamente la medida del cuadrado del tamaño de un tipo y se basa en en el espacio que ocupa la letra M de la caja alta, por ejemplo el cuadratín de un tipo de 8 puntos medira 8 puntos. En ocasiones se confunde al cuadratín con una unidad de 12 puntos, sin embargo este cuadratín puede llamarse cuadratín cícero o de doce puntos pero no es una medida estándar como la pica o el cícero. Y el empleo del término se da, por ejemplo, en los sangrados que se especifican en cuadratines.



espaciado normal
espaciado abierto
espaciado cerrado

En general, todos los espacios entre letras, entre palabras y el interlineado están conectados a una relacion visual que permite la legibilidad de una mancha tipográfica -entiendase mancha tipográfica al conjunto de signos tipográficos que se encuentran en un espacio gráfico determinado. Por ello se debe buscar el equilibrio entre espacios y aunque no existe una fórmula que determine estos parámetros, el ejercicio visual y la experiencia del trabajo tipográfico permite mesurar y controlar el efecto visual, la armonía, el ritmo y/o el contraste de las formas y contraformas de las letras.

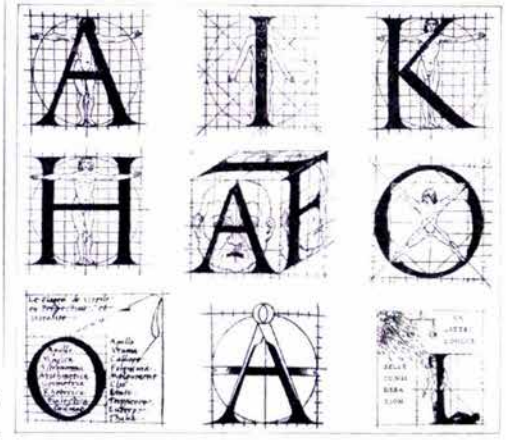
"Desde el origen de la tipografía ha habido conflicto entre la forma y el fondo. La forma es el libro impreso. El fondo es el pensamiento vehiculado por el libro. Durante dos siglos, los impresores fueron considerados como algo muy secundario; luego esto cambió. Ya desde el siglo pasado el arte tipográfico ha conjugado significante y significado."*148*



Punzón para grabar una O que contiene una E, en caracteres Grandjean.

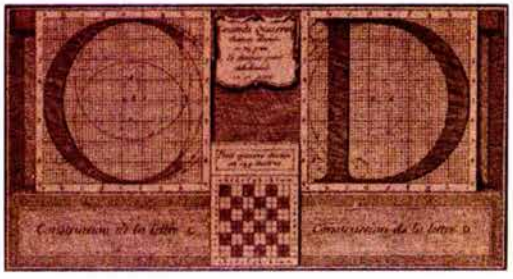
148 George Jean, *op. cit.* p. 136

La tipografía se basa en la arquitectura, la geometría y en la pintura y se rige por las mismas leyes de la proporción, de la armonía, del contraste, del color. Esto implica que se considere a la tipografía como un elemento formal más de los que se servirá el diseño grafico, y más específicamente el editorial para resaltar las cualidades comunicativas del texto y plásticas de la forma y contra forma de los tipos.

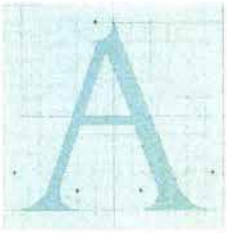


Alfabeto de Geoffroy Tory, hacia 1520. Se sirve de los modelos arquitectónicos de Leonardo y Durero.

En este punto es importante remarcar la importancia de una arquitectura gráfica en un proceso de diseño, que no es más que la estructuración, la diagramación del soporte para tener una adecuada ordenación de los elementos gráficos de los que será depositario, es decir, textos, ilustraciones, fotografías, ornamentos, etc. La debida relación y proporción de los signos gráficos en el espacio del plano hará que sea eficaz la función de la comunicación gráfica, esto muchas veces depende, en gran medida, de los elementos tipográficos que se empleen; los criterios para elegir una familia tipográfica determinada, el tamaño de los tipos y la proporción que guardan todos entre sí dentro del mismo soporte, además del tratamiento estilístico que se les dé. A fin de obtener un producto gráfico armónico y concreto, que sea directo el impacto al espectador.



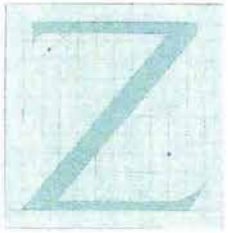
El abad Jaugeon quien fuera uno de los encargados para "describir el arte de la impresión" se esforzó por encontrar un método geométrico de trazado (retícula) que permitiera reproducirlas con la mayor precisión.



"La reproducción de la escritura alfabética por tipos móviles; en la que cada letra era vaciada en pequeños molde independientes de metal, constituyó un adelanto tecnológico que dio principio a la actividad tipográfica; a su vez, marcó el inicio de un nuevo oficio artesanal; responsable del diseño, grabado y vaciado de los moldes, y también de la composición de los caracteres tipográficos y de la impresión de los libros."[149]

La arquitectura gráfica no consiste solamente en el trazado, la estructura o la construcción de los caracteres, particularmente los de los estilos clásicos diseñados conforme a esquemas geométricos y matemáticos. Se trata de construir el impreso según unos cánones establecidos y un esquema eficiente, de componer la página, de disponer los diversos elementos: masas de texto, ilustraciones, títulos, áreas blancas, etc., de modo que se consiga aquella sensación de equilibrio y armonía que hagan grato y eficaz el impreso, que faciliten su fin primero y último, principal y utilitario -la legibilidad- a través de un aspecto digno y atractivo. Esto es básico saberlo ya que para elegir un tipo que funcione en cada necesidad gráfica debe considerarse el contraste que proporcionan los espacios internos de cada letra, es decir, el reconocimiento del principio figura-fondo, ya que eso permitirá que el lector identifique las formas de las letras, palabras o texto si es lo que se pretende en una ilustración tipográfica en su orden caligráfico y sea la intención exaltar las cualidades formales de las letras con un enfoque estético. Pues antes en la conformación de los textos bastaba con utilizar las iniciales, algún que otro ornamento, orlas, viñetas, etc., para hacer el impreso mucho más vistoso.

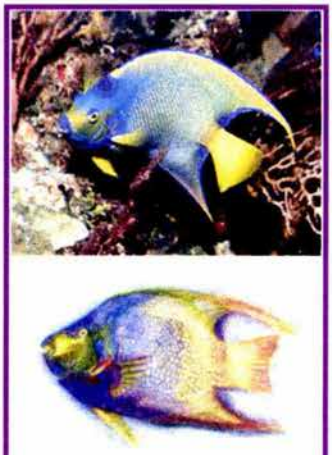
"La labor del diseñador de tipos, como muchas otras actividades, está estrechamente asociada con el arte y la tecnología de cada época y sometida a las exigencias de su tiempo."[150]



149 Francisco Calles, *op. cit.*, p. 21
150 *Ibidem.*

Criterios Icónicos

Para comenzar este apartado es necesario revisar algunos términos. Abraham Moles, en su libro *La imagen*, plantea el concepto platónico de icono como "la «imagen material» que permite al receptor o al espectador considerar en su conciencia, un aspecto del mundo que le es próximo o lejano, pero que en cualquier caso no está «aquí» sino «en otra parte»."[151] Bajo estas circunstancias, "la iconicidad es una magnitud opuesta a la abstracción, es decir, la cantidad de realismo, el aspecto icónico, la cantidad de imaginería inmediata, contenida o retenida en el esquema. es la proporción de una especie de concreción conservada en el esquema. El objeto, tal cual es, poseería una iconicidad total, la palabra que lo designa («la palabra *perro* no muerde», dice Saussure) posee, por el contrario, una iconicidad nula: tales son los extremos de la escala."[152]



"pez de arrecife caribeño"

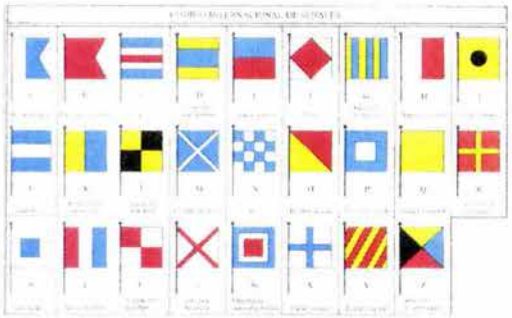
Como elementos conceptuales dentro del diseño gráfico, los criterios icónicos dependen inherentemente de los morfológicos; ya que la unión de figuras mediante la yuxtaposición o por contigüidad dentro del plano marca un mecanismo constructivo del lenguaje icónico. Es decir, que al someter a las formas en una estructura sintáctica, en una pauta de organización visual, éstas seran portadoras de información y por lo tanto de un sentido y significación. "La unidad indivisible así constituída, compuesta de varias figuras es el iconema."[153]

151 Abraham Moles, *La imagen*, p. 12
152 *Ibid*, p. 105
153 http://www.puc.cl/curso_dist/infograf/texto/igraf_1.html

Sin embargo, el iconema es considerada la unidad mínima que representa una parte de la configuración de una imagen, "por ello, se define el ícono como una unidad discursiva, espacialmente delimitada, dentro del cual aparecen señales gráficas (iconemas), que pueden indicar uno o varios referentes."[154]

Crock, nootka basket, and gloriosa daisies. Claudia Nice

Por consiguiente, "llamaremos grado de iconicidad al opuesto del grado de abstracción, la condición de identidad de la representación con el objeto representado."[155] Así un nivel icónico es un nivel de reconocimiento, es la identificación de un referente asociado al iconema. Aunado a esto, el grado de isomorfismo de los elementos visuales es la similitud de la forma con un objeto real. Teniendo, en relación al objeto, una escala de iconicidad[156] que decrece hasta la abstracción de la representación del objeto o referente por una pérdida de carácter figurativo pasando a un grado simbólico.



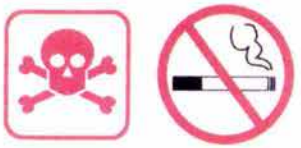
Código internacional de señales marítimas

Hay una serie de códigos[157] que guardan cierta iconicidad y son expuestos de la siguiente manera:

Codigos señaléticos. Son figuras con una función simbólica sin que el espacio que los delimite sea significativo. Por ejemplo, los semáforos, las manecillas de un reloj y algunas señalizaciones viales abstractas que residen en la combinación de figuras geométricas básicas.

154 Abraham Moles, *op. cit.*, p. 35
155 Véase *ibid*, p. 104
156 http://www.puc.cl/curso_dist/infograf/texto/igraf_2.html
157 http://www.puc.cl/curso_dist/infograf/texto/igraf_3.html

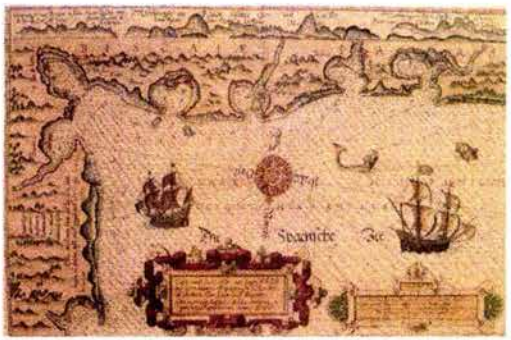
Códigos ideográficos. Son figuras reconocibles con una función subjetiva del lenguaje verbal para facilitar la comunicación de mensajes breves, como la señalización vial esquemática o con elementos pictográficos combinados.



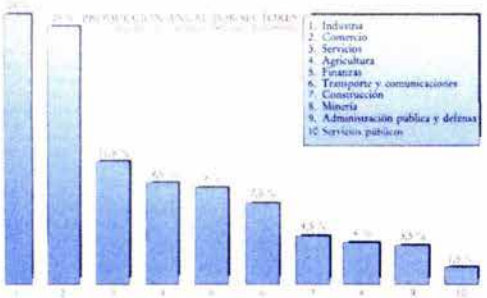
Ideogramas de peligro y no fumar.

Red, variable conceptual desglozada.

Código gráfico. En este hay tres tipos de códigos englobados: las redes, los diagramas y los mapas. Los primeros son destinados a representar relaciones entre elementos de una sola variable informativa, así como un árbol genealógico o un organigrama. Mientras que los diagramas representan relaciones entre dos o tres variables. Los mapas contienen información espacial de isomorfismo alto (topografía) acompañados de iconemas señaléticos o ideográficos. En este caso, exceptuando los mapas, en un código gráfico la significación de cada figura debe ser explicada en otro código (verbal o escrito) para dar información a partir de la relación entre los dos códigos, el gráfico y el lingüístico.



Mapa antiguo, referencia icónica espacial.



Histograma, gráfica porcentual de producción.

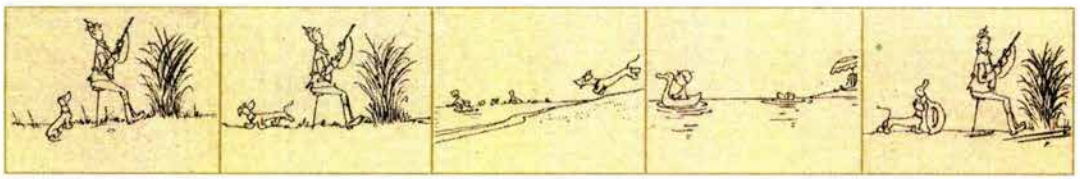
Código pictórico. En este código las figuras pueden guardar una relación más estrecha con su referente dada la estructura perceptual que el artiste utiliza para reproducir una imagen objetual. Sin embargo, hay una limitante en este código pues al tener el artista una libertad para hacer su interpretación visual, puede llegar a un grado de abstracción en su representación gráfica que convierta al icono en un símbolo.

La bañista de Valpinçon
Jean Auguste D. Ingres
1808

Ventanas
Robert Delaunay
1912

Códigos icónicos secuenciales. La relación espacio tiempo surge en las secuencias figurativas. La articulación de las imagenes sugieren un desplazamiento, una sucesión progresiva de los elementos morfológicos. Encontrandose insertas la fotonovela, la historieta y también algunas producciones audiovisuales de proyección como el diaporama.

Sin palabras



Códigos icónicos superiores. Entre más elementos y códigos complejos intervengan mayor será su carga significativa y de discurso; como volúmen en la escultura, el tiempo y movimiento corporal en la mímica, el lenguaje verbal con los títeres y la representación humana en el teatro. Aunque estos se enfrentan a un problema de polisemia, y por tanto, de interpretación. "Pero una buena composición (yuxtaposición selectiva de múltiples iconemas en un mismo icono) también puede lograr una reducción de la polisemia [...] evidentemente fundamental cuando el objetivo es informar [...] el significado está vinculado a las propiedades que el mensaje visual ha de poner en evidencia."*158*

Se puede concluir diciendo que el nivel de iconicidad es una variable que influye en la proyectación gráfica y dependerá de la intención funcional de la imagen el nivel adecuado para obtener el resultado que se prevee, es decir, si se pretende que haya un reconocimiento del referente tendrá un mayor grado de iconicidad a diferencia de un propósito descriptivo, de información primordial (esquemática) o de una función más subjetiva como la artística.

"La forma más elemental de construir un «texto icónico» consiste en primer lugar en retransformar los objetos (cosas, seres, etc.) de que se habla, en imágenes (grupos nominales icónicos) obteniendo de este modo un *continuum* icónico que será necesario reagrupar en proposiciones (frases icónicas) utilizando las propiedades de asociación de sus elementos." *159*

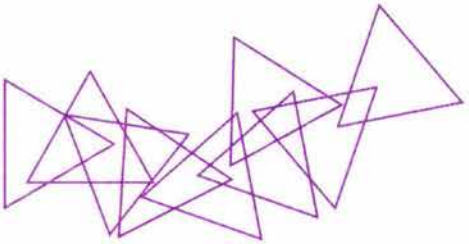
Marcel Marceau
y su espectáculo de pantomima.

158 *Ibidem.*
159 Abraham Moles, *op. cit.*, p. 77

Categorías formales del diseño

Orden u organización. Se refiere al buen orden de los elementos plásticos que por su estructura dan como resultado un todo.

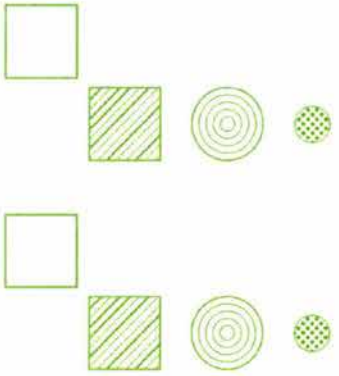
Movimiento. Es el foco de atención más fuerte en una composición, es determinada por la tensión existente entre varios elementos formales o líneas y el campo que los contiene; es a través del movimiento que las figuras sugieren desplazamiento.



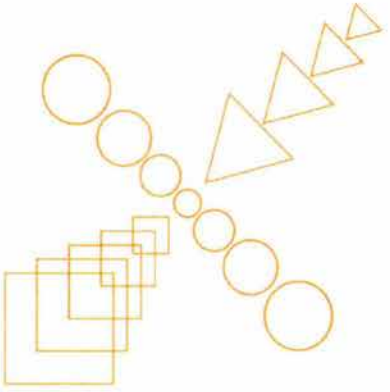
Secuencia. Cuando una forma varía en su tamaño, dirección, valor, estructura, color o textura cambia de un extremo a su polar (de un punto a otro; por ejemplo del blanco al negro).

Dirección. Es la posición dada por la tensión hacia un destino, éste es el factor determinante de la posición de una forma o las figuras en el espacio.

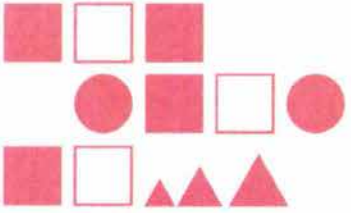
Ritmo. Es la periodicidad, movimiento provocado a través de intervalos o pausas.



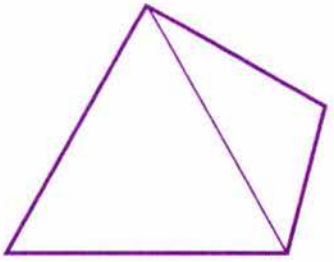
Progresión. Es una componente rítmica que enriquece la repetición simple.

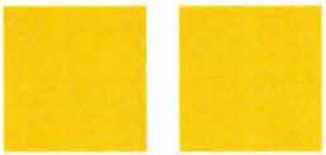


Alternancia. Son los cambios e interacciones de unidades que se emplean para enriquecer la atracción rítmica de los conjuntos en un mayor nivel de complejidad.



Perspectiva. Método que enseña la manera de representar sobre una superficie a los objetos en la forma y disposición en que aparecen a la vista.



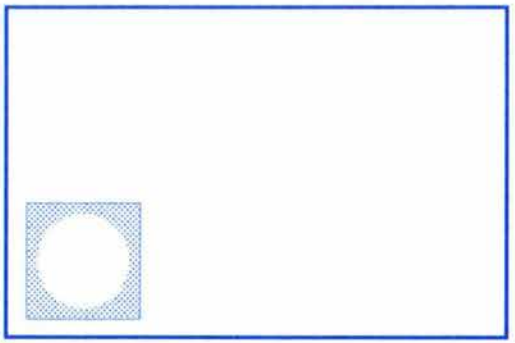


Simetría. Tiene dos acepciones:
a) bien proporcionado o equilibrado y
b) concordancia entre las partes que conciernen a integrar.

Contraste. Es la combinación adecuada de formas, tamaños, colores y texturas, que generen un impacto visual evidente e inmediato en el espectador. Tiene dos acepciones
a) luminosidad y
b) contorno

En ocasiones se encontrará el contraste en productos gráficos de diseño, sea o no perceptible conscientemente. Al primer vistazo estará presente en una figura con respecto a su fondo, curvas encontrándose con rectas, diferencias de textura, tamaño, color, etc., y este contraste debe ser controlado para provocar con él una armonía entre elementos plásticos y comunicacionales.

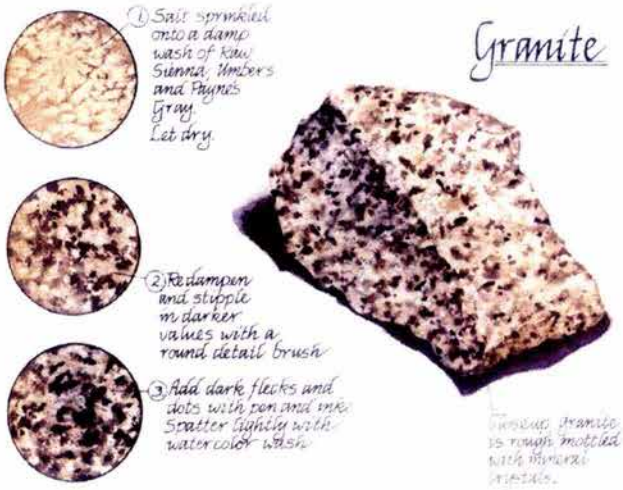
Armonía. Es un principio estético que está íntimamente relacionado con la unidad de la obra gráfica, en especial a lo relativo a sus valores formales.

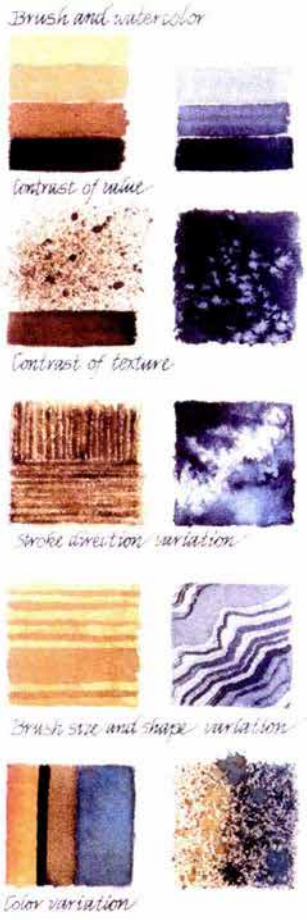


Textura. Se denomina textura no sólo a la apariencia externa en la estructura de los materiales sino al tratamiento que puede darse a la superficie a través de los materiales. Y cuenta con tres características: tamaño, densidad y direccionalidad.

a) Textura visual: Cuando se presentan diferencias sobre una superficie que no sólo pueden ser captados por la visión, y no responden al tacto.
b)Textura táctil: Cuando se presentan sugerencias que responden tanto al tacto, como a la visión.

El conocimiento de la realidad nos acerca más al conocimiento de las imágenes que nos rodean. Ver más, observar los detalles y conocer la estructura de las cosas y la apariencia externa como la textura es comprender la sensibilización producida por las superficies.





Técnicas y estudio de definición textural.
Creating textures in pen & ink with watercolor.
Claudia Nice
North Light Books

Una composición armónica dependerá en gran medida de un buen equilibrio con respecto a la yuxtaposición de formas cromáticas y gráficas independientes para darle unidad a la totalidad del soporte gráfico, en este caso de la ilustración. Aunado a la propuesta visual de los caracteres alfabéticos en su orden caligráfico dentro del mismo soporte, llevará a una armonía de elementos verbales y no verbales, ambos en su condición gráfica. Por tanto, si la forma es la extensión gráfica y el color es la extensión pictórica en la ilustración, en la caligrafía estos elementos son implícitos y tienen una extensión literaria por ser cada signo un elemento del lenguaje verbal, que hacen de la caligrafía una serie de signos que cumplen una función metalingüística, es decir, que además de comunicar algo por su estructura gramatical, su plasticidad también expresa y refuerza el contenido de ese texto, teniendo como resultado una composición "gráfico-pictórica-literaria".

Según Kandinsky, hay tres tipos de "expresión" en los cuadros:

1. *Impresiones*: representación gráfico pictórica de la naturaleza externa. Se imitan los elementos del contexto del hombre tal y como él los observa. 2. *Improvisaciones*: expresión inconsciente de la naturaleza interna. Se proyecta el ser intuitivo del artista. 3. *Composiciones*: expresión analizada y detenida después de un esbozo, con factores determinantes como "la razón, la conciencia, la intención y la finalidad", donde se integran los dos anteriores bajo estas circunstancias de estructuración o construcción.

Composition 8
Wassily Kandinsky
Julio 1923

En este poema se expresa que la conjunción de los elementos formales como parte de la composición es fundamental para obtener resultados armónicos.

The Art Vocabulary Poem[160]

Elements: Artist's Tools
Space, space, the room on your page,
Two dimension paper, three dimension stage.
Positive space is what I've got.
Negative space is what I have not.
Line, line, its all in your mind.
Vertical, horizontal, thick or fine.
Angular, curved or perfectly straight.
I can use a line to draw a shape.
Form or shape, the outlines we make.
Natural or geometric shapes things take.
Two-dimension square,
three-dimension cube.
The shape of me and the shape of you.
Texture, texture, tactile texture.
See or touching surfaces. That is texture.
Smooth or rough or shiny or dull,
tactile and or visual.
Value, value, dark to light.
Shade with black and tint with white.
Value throws the line away.
Tone with a complement brown or gray.
Color, color, the name is hue.
Roy G. Biv is the color wheel dude.
Primary, secondary, dull or bright,
I see color with the help of light.
Composition, composition, one through four.
Pick your tools and sketch the core.
Find where everything will go.
Then your shapes and details grow.

160 Copyright © 1994. http://www.talentteacher.com/artsong.html

Traducción en español

El Poema del Vocabulario de Arte

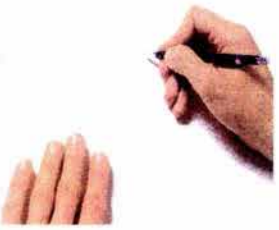
Elementos: Las Herramientas del artista
Espacio, espacio, el cuarto en tu página,
Papel de dos dimensiones,
escenario de tres dimensiones.
El espacio positivo es lo que yo tengo.
El espacio negativo es lo que yo no tengo.
Línea, línea, todo esta en tu mente.
Vertical, horizontal, grueso o fino.
Angular, curvo o absolutamente recto.
Yo puedo usar una línea
para dibujar una figura.
Forma o figura, los contornos los hacemos.
Las cosas toman formas
naturales o geométricas.
Cuadrado de dos-dimensiones,
cubo de tres-dimensiones.
La figura mía y la tuya.

Textura, textura, textura táctil.
Viendo o tocando superficies. Ésa es textura.
Liso o áspero o brillante u opaco,
táctil y o visual.
Valor, valor, oscuro para iluminar.
Obscurece con negro y tiñe con blanco.
Valor a través de la línea lejana.
Entona con un complemento café o gris.
Color, color, el nombre es tinte.
Roy G. Biv es el tipo de la rueda del color.
Primario, secundario, opaco o luminoso,
Yo veo color con la ayuda de luz.
Composición, composición,
uno a través de cuatro.
Escoge tus herramientas y esboza el centro.
Encuentra dónde todo irá.
Luego tus figuras y detalles crecerán.

1.5.2 Sistemas de composición

Leonardo identificaba la geometría como la ciencia de la cantidad continua, que era donde comenzaba la pintura: el punto se convertía en línea, ésta se convertía en plano y éste a su vez se convertía en cuerpo tridimensional. [161]

Los sistemas de composición se refieren a los procedimientos para llegar a una adecuada proporción entre los elementos que conforman una imagen. El ilustrador, en este caso, deberá tener el criterio suficiente para tomar las decisiones más acertadas entre las dimensiones de cada elemento y la relación entre ellos a fin de obtener una composición armónica o inarmónica, según se pretenda o sea el fin de la ilustración, pues no hay reglas específicas que determinen cómo componer una imagen o cómo no se debe hacerlo; la fuerza comunicativa recae en las formas y su disposición provocando un impacto visual, así que del manejo de estrategias compositivas dependerá el resultado visual que se obtenga.



El trazo a mano alzada de formas y figuras permite realizar intentos de composición, muchas de las veces más plásticos que formales.

La formación de texto manual permite visualizar la composición en el tamaño real del diseño.

El diseño gráfico se basa en la utilización de módulos para la conformación de formatos de los soportes o de los espacios en los que se graficará. Los módulos son las unidades de composición y la relación entre el módulo, sus fracciones o repeticiones dentro del plano dará origen a una diagramación que permita el acomodo de los elementos visuales de una forma más cuidadosa y a conciencia. Por ello es importante definir algunos términos que son importantes para los sistemas de composición.

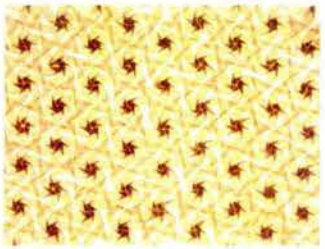
161 John Gage, *op. cit.*, p. 229

Módulo con base en red, diseño bidimensional:

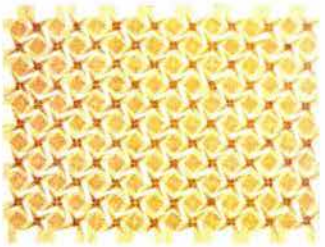
Retícula: Es un auxiliar para seccionar el espacio, se emplea en la solución de problemas de comunicación visual, es decir, de estructura. Estas retículas pueden estar formadas por redes de cuadrados, triángulos, círculos, hexágonos, es decir, por estructura modular.

Módulo: Es la unidad base para relacionar las partes de un todo y las variables que éste puede ofrecer, van de acuerdo a la unidad por adición o sustracción que se determine.

Interpenetraciones iridiscentes n° 13
Giacomo Balla
1912



Origami doblado 120°
Shuzo Fujimoto

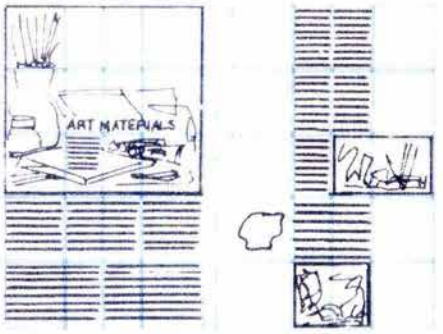


Origami doblado 90°
Shuzo Fujimoto

El módulo se establece por una unidad de medida determinada, por la división geométrica del formato o por los elementos que predominan en la página: texto, margenes, ilustraciones, etc. Las medidas y valores que proporcionalmente les corresponden, según una distribución armónica que traza la estructura general con los ejes y líneas de construcción para tener referencia de los puntos de máximo interés.

Trama: Es la resultante de la partición del plano, la cual al repetirse constantemente el motivo provoca un ritmo de áreas ilimitado.

Se deben considerar las categorías formales del diseño para la composición del texto. Los tipos o caracteres tipográficos se rigen por los mismos criterios de composición de una imagen, y una buena proporción en la construcción del texto o mancha tipográfica se deberá al equilibrio de espacios entre letras, entre palabras y entre líneas (llamado interlínea o regleta). De la misma manera se aplicará al conjunto de texto e imagen, en este caso de la caligrafía y la ilustración.



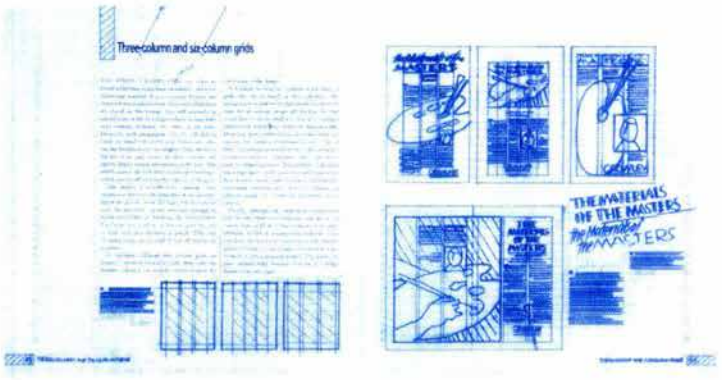
Aplicar conceptos y estrategias formales de diseño ayuda a la obtención de óptimos resultados.

El diseño gráfico actual se basa en las primeras búsquedas del equilibrio formal de la Bauhaus, que se desarrolló en Holanda y Alemania principalmente. La funcionalidad moderna como principio de la Bauhaus, fundada en 1919 por Walter Gropius, originó la producción industrial estética, en donde se buscó hacer productos para cualquier persona, no para una élite, y que estos productos fueran funcionales pero con un diseño atractivo al consumidor manteniendo los costos bajos de producción. Se buscaba romper con lo tradicional y predominaba la función sobre la forma. La filosofía de Gropius era integrar las artes a la tecnología moderna y unirlas para encontrar un diseño para cualquier nivel socioeconómico; entonces tecnología y diseño se unieron, surge el diseño industrial y con él el diseño gráfico.

Entre los primeros diseñadores industriales estuvieron Walter Gropius, Mies Vander Rohe, Wilhelm Wagenfeild, László Molí-Nagy y Marcel Breuer. Se tomaron las formas y los colores básicos, ya que se consideraban industrialmente más económicos. Y estos principios fueron tomados también en el arte. Ejemplos son Wassily Kandinsky, Paul Klee y Johannes Itten por mencionar algunos. El uso de colores primarios, la textura y el equilibrio de las formas es lo que el diseño gráfico le debe al diseño industrial y en este equilibrio de las formas se utilizan dos sistemas racionales de proyección: la rejilla modular y la retícula tipográfica.

La rejilla modular es utilizada cuando el porcentaje de un margen es muy superior al de la tipografía y consiste en dividir el soporte en una cuadrícula de módulos proporcionales al formato elegido, tomándolos como subáreas para la distribución tanto de los elementos gráficos como de los colores. Y la retícula tipográfica es utilizada preponderantemente en el diseño editorial y consiste en la división del soporte en campos o módulos, de altura proporcional a la de las líneas de texto tipográficas, y el ancho de la misma dimensión de la columna de texto elegida.

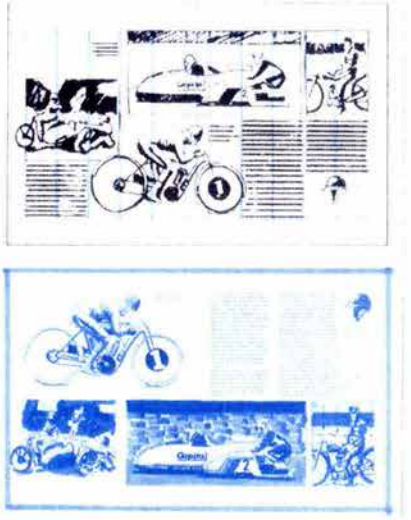
La estructura básica es el punto de partida en el diseño editorial.



Gracias a estas estructuras pueden experimentarse en el plano una serie de propuestas de distinto orden que delimiten un carácter en el trabajo de comunicación gráfica.

A este respecto, la estructuración de retículas fue el resultado de la necesidad de saber cómo disponer los elementos gráficos dentro de un espacio al comenzar cualquier proceso de diseño, y esto provocó la formulación de reglas y normas para resolverlo. Empezando en la antigüedad con el arquitecto romano Vitruvio, quien inventó un sistema de división matemática de un espacio para dar equilibrio visual a una composición pictórica. Bajo el sustento necesario de una proporción, estructura y unidad para regir y ordenar de forma armónica y creativa las formas gráficas a través de la medición del espacio, se utilizó una fórmula métrica, es decir, una serie de líneas guía o de reglas para ajustar tamaño, forma y equilibrio visual de varios elementos.

Las retículas ofrecen extensas posibilidades compositivas, ya que permiten subdividir el espacio matemáticamente. En otras palabras, las retículas son el resultado de una división geométrica que origina las columnas, espacios y márgenes de un soporte. Así entonces, las columnas son los espacios destinados a contener los textos y sirven asimismo de referencia para poder ubicar y dar orden a los otros elementos del diseño editorial, como fotografías, ilustraciones, ornamentos, etc., ayudando de esta manera la retícula a mantener el equilibrio entre todos ellos y haciendo flexibles los posibles resultados para provocar dinamismo y creatividad. La retícula es una estructura que proporciona libertad al diseñador para componer.

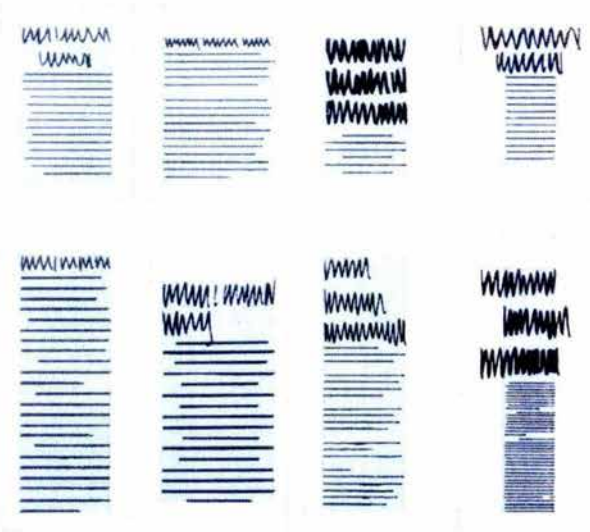


La concordancia entre la diagramación y el resultado final impreso es primordial para la congruencia conceptual del trabajo.

Ahora bien, ¿para qué la utilización de las retículas? La respuesta es sencilla, pues uno de los antecedentes del uso de retículas es la realización de los manuscritos iluminados que se hacían con una conciencia de composición y diseño aunque antes no fuera llamado este proceso de tal manera. Se dibujaban cada uno de los caracteres en un tamaño estándar y de manera proporcionada se componían las páginas, dando márgenes uniformes al soporte y aplicando algunos recursos de diseño para romper la monotonía visual. "Ciertos caracteres se ensanchaban para romper el margen y crear una forma ilustrativa alrededor de la cual giraba el texto."[162] Utilizaban el color rojo sobre algunas letras como énfasis visual y para denotar la importancia de la frase, la palabra o nombre referido, en otras ocasiones se utilizaban metales preciosos como el oro, por lo que se llegaron a llamar textos o letras iluminadas.

162 Alan Swan. *Como diseñar retículas*. p. 8

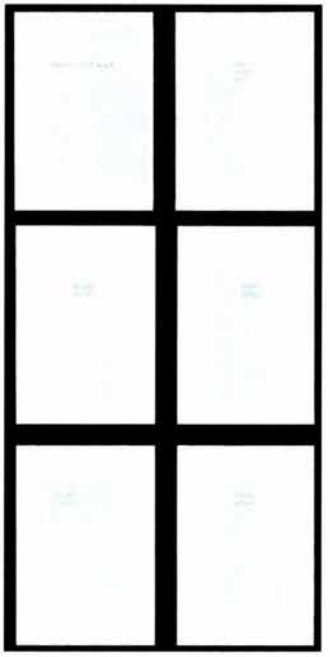
Aunque tiempo después se sustituyó el trabajo manual de los escribas por otros medios de impresión, se siguieron algunas de las "disposiciones compositivas" que era manifiesta en los manuscritos. La diferencia fue el sistema de impresión, ya que los caracteres eran tipos movibles recortados individualmente en un trozo de madera (posteriormente reemplazados por tipos de metal) y se colocaban uno junto al otro para formar palabras, y luego líneas de texto que eran colocadas en columnas regulares para formar lo que hoy se conoce como mancha tipográfica creada a partir de una estructura geométrica del espacio. Ahora, con los avances tecnológicos, es posible modificar el tamaño de los caracteres para ajustarlos a las necesidades específicas del soporte y del área de trabajo usando como base las retículas. Hoy en día el diseñador o comunicador gráfico puede determinar sus requerimientos compositivos mediante el uso de retículas de diferentes formas y tamaños, controlando la producción de la imagen visual. En suma, entendemos el término "retícula" como una estructura para componer imágenes gráficas al interior de un soporte, la mayoría de las veces de diseño editorial.



La retícula es el primer paso en el trabajo de diseño, ya que dará pauta a los lineamientos compositivos de los elementos gráficos, empezando por definir los márgenes y posteriormente se ubicarán títulos, subtítulos, la alineación de los textos, la colocación de fotografías, de las ilustraciones, ornamentos y otros recursos gráficos.

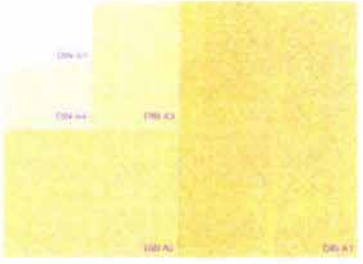
La visualización esquemática de un texto es el primer paso para el estudio del espacio y un enorme apoyo para determinar criterios formales en la composición.

La descripción amplia del proceso compositivo reticular es central para el diseño editorial y, en consecuencia, para la propuesta gráfica de esta tesis, de ahí que juzguemos pertinente hablar de los principales procedimientos de composición gráfica, que vienen planteados en el libro *Cómo diseñar retículas* de Alan Swann, para hacer más evidentes las decisiones que han sido tomadas a lo largo del desarrollo de la propuesta.



Los márgenes afectan todo el conjunto de texto e imágenes.

Por lo que la estructura y división del espacio se refiere, es necesario delimitar el área de signos por medio de un margen blanco perimetral. La zona central es el espacio establecido para la colocación y ordenación de los elementos de diseño. Puede tener la longitud y anchura necesaria o bien, la que determine el diseñador para empezar a estructurar el espacio y dar el énfasis o acento requerido a los signos en un espacio global pare tener así la estructura reticular simple de una columna.



Serie de tamaños de papel DIN A del sistema métrico europeo.

Hay dos medidas o tamaños de papel básicos; el métrico europeo y el imperial o anglosajón. El formato A4 es el formato más recurrente en la producción de folletos y el equivalente en la denominación imperial sería el tamaño folio o carta. Una vez definido el formato, el diseñador podrá decidir el tamaño del papel con base en reglas de proporción geométricas o matemáticas.

Cuando ya se determinó el formato y el tamaño del papel ya es posible pensar en el proceso de composición reticular que se adapte al concepto de diseño. A partir del soporte (formato y tamaño) y teniendo una variedad de retículas de una sola columna, será posible comenzar a ver la interacción de los elementos de diseño sobre esta estructura.

La indicación de un título en la retícula y la experimentación de las posibles proporciones y posiciones otorgarán un mayor control sobre el resultado esperado y poco a poco originando una imagen dentro de este espacio. El siguiente elemento es el texto, que tendrá uniformidad en la composición una vez colocado dentro del marco de la retícula.

"La misión del diseñador será crear modelos interesantes con el texto, para realzar y dar significado al diseño."[163] Se pretende en este momento conseguir un equilibrio visual entre la posición, forma y peso del título con la mancha tipográfica que genera el texto, siendo importante para la determinación de los criterios tipográficos el conocimiento de los tipos, sus tamaños, grosores y formas inherentes a cada familia tipográfica, previendo las posibles alternativas y resultados de la utilización de una tipografía con sus variantes o de más tipos de letra.

Para los distintos formatos hay siempre una alternativa de composición, ya que el título o cabeza de texto es un factor predominante y afecta en gran medida la percepción del lector creando o no interés en el texto.

163 *Ibid.*, p. 20

Otro elemento importante son los subtítulos, generalmente incluido entre el título y el texto, que debe guardar proporción entre ellos para cuidar el peso de cada uno de estos elementos y probar diferentes posiciones dentro de la retícula. En el diseño compositivo de un soporte gráfico deben incluirse la mayoría de las veces imágenes que complementen la información, ofreciendo al mismo tiempo un dinamismo en la composición, rompiendo de vez en cuando la formalidad y rigidez de algunos elementos tipográficos. La creación de composiciones alternativas con imágenes de distintos tamaños permite descubrir las relaciones de proporción entre los elementos dentro de una retícula y uno de los principales objetivos en la composición gráfica es el contraste entre los elementos.

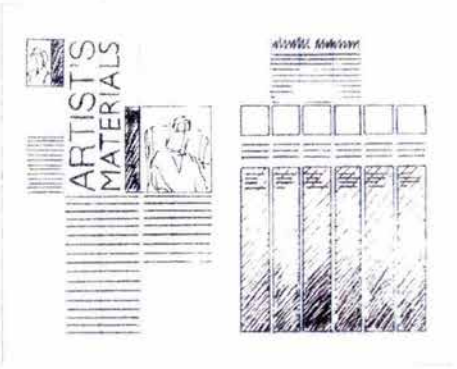
Hay que considerar en todo el proceso los distintos elementos que compondrán la página.

La retícula servirá como un recurso compositivo que permite subdividir o segmentar el área de diseño en otros formatos que alojarán en distintas proporciones los elementos tipográficos, icónicos, morfológicos y cromáticos bajo ciertas categorías formales de diseño y recursos formales y conceptuales de diseño, para crear tensión, armonía, etc., y hacer flexible el espacio bidimensional en el que se trabaja.

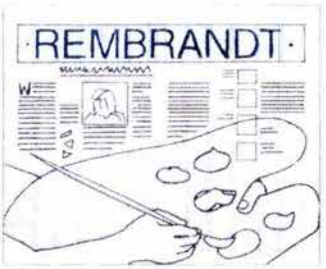
Las opciones reticulares son varias y estarán subordinadas a las circunstancias de función y destino del diseño. Esta área de diseño puede ser dividida en tantas columnas como se requiera. Por ejemplo, una retícula de tres columnas puede al mismo tiempo subdividirse en seis y obtener una variación en la colocación de elementos tipográficos e ilustrativos; cuando se emplea esta retícula para obtener una doble página podrá optarse por las seis o doce columnas.

Del mismo modo, la retícula simple de dos columnas puede ser divisible en cuatro y en ocho columnas dando así posibilidades de estabilidad a la página por ser una división en numero par, aunque puede hacer a la composición a veces un tanto monótona y restrictiva, pero depende de su intención.

Se considera que las retículas impares son un recurso más dinámico y abierto a las posibilidades creativas del diseñador, como la de cinco y siete columnas, incluso en la doble página en donde una de ellas contenga una par y la otra impar, daría un estilo más unificado al diseño compositivo.



La disposición reticular de tres columnas tiene la característica de establecer cierta formalidad al diseño, sin embargo, haciendo una sutil variación en la disposición de ciertos elementos compositivos pueden lograrse resultados atractivos y originales. Como se ha dicho, habrá que analizar primeramente la intención y objetivos del soporte de diseño, la cantidad de texto y las posibilidades creativas que le darán personalidad al diseño. Por ejemplo, la retícula de seis columnas no es muy recomendable para ser utilizada en un documento de texto extenso ya que el espacio de la columna puede no ser suficiente para contener una cantidad estable de caracteres tipográficos, que es más utilizada en catálogos y listas de nombres.

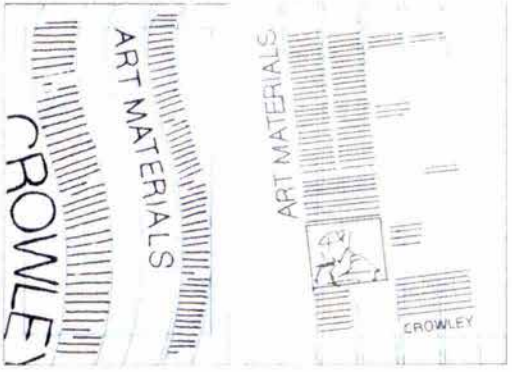


El combinar columnas en el mismo soporte puede ofrecer alternativas para los cambios de información, enfatizar elementos y enriquecer la composición.

Una consideración muy importante es el hecho de que no es necesario ocupar todas las columnas con elementos gráficos. En ocasiones al dejar una columna libre puede mantener el equilibrio de la composición cuando el texto no es muy extenso o puede controlarse el peso y disposición del mismo en la retícula. Ahora bien, la combinación de dos retículas en el mismo soporte puede cambiar las posibilidades estilísticas del documento y el énfasis en ciertos elementos compositivos.

Combinación de 3 y 2 columnas.

En cuanto a la retícula de dos columnas se puede usar con gran elegancia, estabilidad y formalidad, aunque puede también utilizarse en composiciones informales. Para crear una tensión visual dentro del área de signos gráficos se pueden disponer los elementos enfáticamente para provocar contrastes, equilibrar y desequilibrar las proporciones.



Las propuestas de cambio de ángulo en la orientación del texto con respecto al formato es una solución dinámica que permite composiciones un poco más orgánicas donde el recurso de la forma puede ser explotada al máximo.

Una opción reticular para el diseño editorial de un libro, por ejemplo, puede ser el uso de una retícula de dos en una página y una de tres en la otra o tres-cuatro, cinco-cuatro, cinco-ocho, etc. Otra opción en el diseño reticular es la posibilidad de ubicar o de disponer esta estructura en una inclinación determinada de 15°, 30°, 45° hasta 90°, dando alternativas dinámicas al texto y los elementos que lo acompañan como ilustraciones, fotografías, ornamentos, etc. Las posibilidades son amplias, diversas, incluso mezclar en la página y hacer combinaciones interesantes en el acomodo tipográfico; pero hay que usarlas a conciencia, discreción y teniendo en cuenta la intención conceptual del diseño.

La retícula como parte estructural del proceso compositivo es muchas veces invisible una vez terminado el diseño, es decir, cuando se hace buen uso de la retícula para componer un soporte gráfico lo que resulta son los elementos de diseño creando exactamente el propósito del diseño.

Cuando hay alternacia gráfica en el diseño editorial se pueden obtener buenos resultados si antes se hizo un estudio pertinente del espacio.

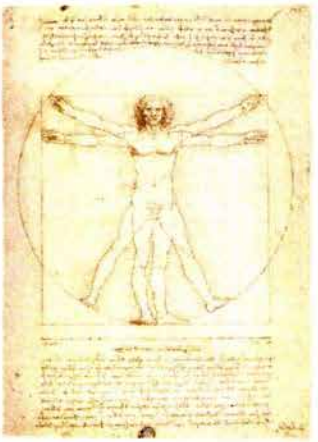
Una retícula sencilla puede dividir el espacio para ubicar los elementos gráficos que componen la página.

Otras proporciones que se utilizan son la áurea, la ternaria, etc., pero no son más que los módulos tradicionales utilizados en el proyecto, composición y compaginación del libro o soporte editorial impreso para poder determinar las medidas del rectángulo del texto, los márgenes, etc.

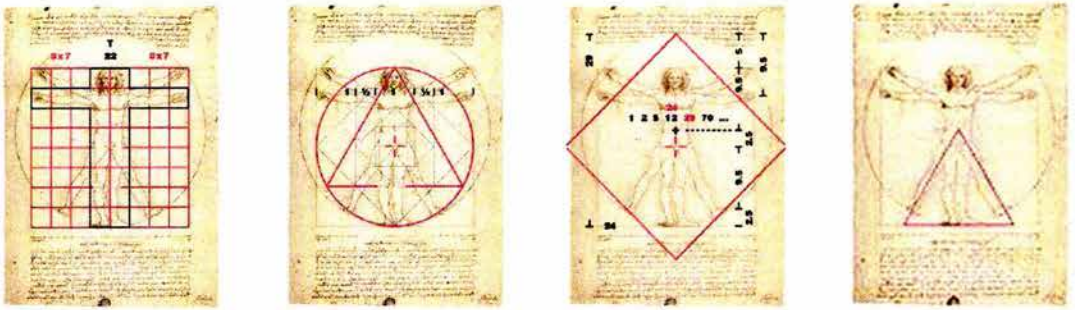
Punto áureo o sección áurea

Llamada así gracias a Leonardo da Vinci, la proporción áurea es una relación matemática armónica que permite el mejor uso del espacio en la estructuración y orden de los elementos tales como texto, imágenes o ambas. Ya que la composición áurea crea armonía entre los elementos plásticos como la línea, la forma, el color, etc.

"En su *Tratado de la Pintura* Leonardo dice: «Nuestra alma está hecha de armonía y la armonía no se engendra, sino que surge espontánea de la proporción de los objetos que la hacen visible. La gracia de las proporciones está encerrada en normas armónicas. Hace falta usar estas reglas, para corregir los errores de las primeras líneas de composición. El pintor inventa la forma y la materia de las cosas que va a representar, luego las mide, organiza y proporciona»."[164]



Vitruvian man
Leonardo da Vinci
1490



Relaciones geométrico-matemáticas de *El hombre según las proporciones de Vitruvio*

164 Pablo Tosto, La composición áurea en las artes plásticas, p. 21

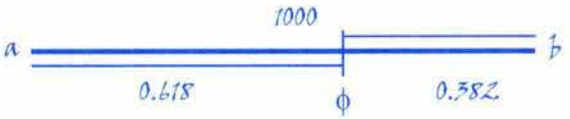
Sin embargo, desde la antigüedad, bajo el concepto pitagórico de que todo es número se encontró que el universo posee una estructura armónica basada en relaciones numéricas regidas por ciertos sistemas matemáticos, siendo la sección áurea una de estas relaciones y retomada por algunos arquitectos en el Renacimiento y posteriormente por Le Corbusier para su sistema *Modulor*.

Luca Pacioli y un discípulo
Anónimo
1495

La sección áurea se define geométricamente como un segmento rectilíneo que resulta de la división de una línea en dos partes desiguales, pero de manera que el segmento mayor (a) sea a toda la línea como el menor (b) lo es al mayor. Y la fórmula algebraica es la siguiente:

$$\Phi = a / b = b / (a + b) = 1.618$$

a (0.618) b (0.382)



Otra relación numérica que se aproxima a la áurea es la serie numérica de Fibonacci: 1,1,2,3,5,8,13,..., etc., donde cada número es igual a la suma de los dos que le anteceden, es la suma de un número en proporción asimétrica pero armónica.

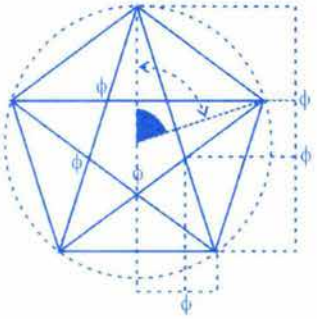
Por ejemplo: $1+1=2$, $1+2=3$, $2+3=5$, $3+5=8$, $5+8=13$, $8+13=21$, etc.

Al combinar estos números en quebrados tenemos fracciones armónicas:

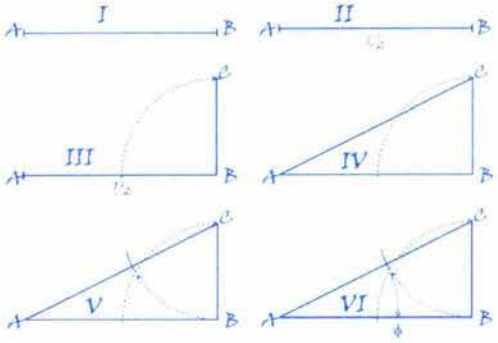
$1/1$, $1/2$, $2/3$, $3/5$, $5/8$, $8/13$, $13/21$, $21/34$, $34/55$, $55/89$, $89/144$, etc. = 1.618 aproximadamente

Este número es llamado número de oro y puede aplicarse no sólo en una distancia, sino a figuras geométricas, su relación entre ellas, poliedros, etc., siendo este número en geometría la proporción áurea.

El número áureo proporciona un ritmo geométrico dentro del espacio, ya que la división por número par da simetría pero al mismo tiempo puede llegar a ser monótono, y el número impar provoca la asimetría y al mismo tiempo un ritmo discontinuo variable e inestable, por ello la proporción es igual a la relación entre dos medidas diferentes e igual a su equilibrio.



Cuando se trazan conexiones al interior de los ángulos del pentágono producen puntos **ϕ**.



AB dividida en proporción áurea en C da:
AB= al todo, AC= a la mayor y CB= a la menor.

Si se corta una línea en partes iguales, se obtendrá una simetría simple, monótona y con un ritmo estático; si se corta por cualquier parte se obtendrá una asimetría irrazonable, sin armonía ni ritmo, provocando inestabilidad, desequilibrio y la falta de lógica. Sin embargo, si se corta por medio del número áureo se tendrá una constante proporcional con equilibrio y armonía.

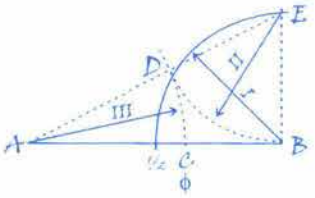
"Por lo tanto, proporción áurea y número de oro son las dos formas «tangibles» de la proporcionalidad."[165]

165 *Ibid.*, p. 17

La letra griega PHI mayúscula **Φ** se adoptó como símbolo de la proporción áurea y debe ser leída como, áureo, proporción áurea, sección áurea o relación áurea.

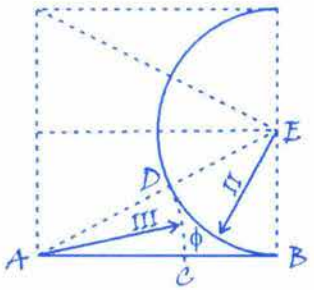
Proporción áurea = ϕ = 1.618 = número de oro

Mostrando la forma geométrica de obtener la sección áurea de un segmento o componer un rectángulo áureo tenemos los siguientes métodos:

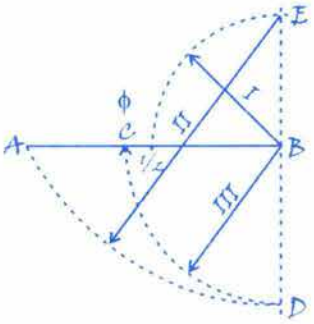


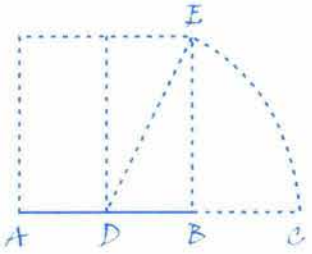
Para dividir una línea en ϕ tenemos los extremos A y B y del extremo B se levanta una perpendicular y con radio que mide la mitad del segmento se traza un arco que divide la perpendicular y da el punto E, que se une con el punto A y el mismo radio anterior se traza otro arco teniendo como centro E dividiendo el segmento entre A y E en el punto D y tomando como radio la distancia de A a D se traza otro arco que dividirá AB señalando C que es el punto áureo de la línea.

Otra fórmula para obtener esto es partiendo del segmento AC, dividir en dos levantando una perpendicular desde C con esa longitud y formar un arco con radio de la misma medida, teniendo como centro este extremo dividiendo la diagonal formada por este punto y el punto A, y finalmente trazar otro arco con centro en A y radio al punto de división de esta diagonal marcando el punto B que será la división áurea del segmento AC. O haciendo este mismo procedimiento pero partiendo de la construcción de un cuadrado a partir del segmento AB como se ve en el siguiente esquema.



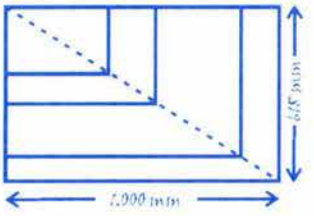
Otro método es, en la línea AB levantar una perpendicular en el extremo B hacia ambos lados y dividiendo a la mitad el segmento AB se toma esta medida como radio para formar un arco y marcar el punto E, luego con centro en E y con la distancia EA como radio se traza otro arco en la perpendicular que va de A hasta señalar el punto D. Después con centro en B se toma el radio igual a BD se traza el último arco partiendo de B hasta cortar el segmento AB en el punto C siendo este el punto áureo.





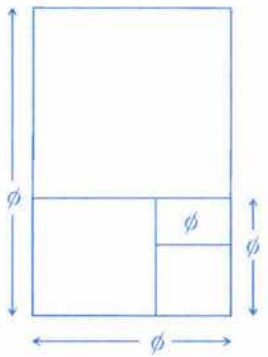
Para la construcción del rectángulo en proporción áurea de manera geométrica se parte de que si se conoce el lado corto y se necesita saber la mayor, se coloca un cuadrado con base AB trazando su mediana vertical y una diagonal del punto D al E y con radio igual a esta diagonal se traza un arco hasta la base prolongada del cuadrado señalando el punto C siendo ésta la longitud total del rectángulo.

Aunque el método más directo, sin necesidad de construcciones complicadas, es trazar un rectángulo que mida de ancho 618 mm y de largo 1000 mm, o algún submúltiplo de estas medidas al trazar una diagonal en este rectángulo, así que todos los rectángulos que se tracen al interior de este con sus lados paralelos serán rectángulos áureos como el primero que se construyó y si es necesario un rectángulo mayor al de estas medidas la diagonal se prolonga hacia el exterior del rectángulo.



Finalmente, el método aritmético se halla con las medidas faltantes por medio de la división o multiplicación del segmento dado con el número de oro, por ejemplo, si el lado conocido es la mayor, esta medida se divide por el número áureo 1.618 dando como resultado la longitud de la menor, ahora que si la medida que se conoce es la menor, entonces deberá multiplicarse ésta por el número de oro 1.618 y obtendremos la longitud de la mayor.

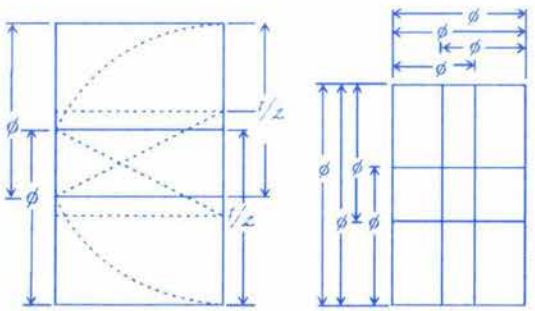
si la mayor es **45** cm entonces: **45/1.618=27.812** y el total es **72.812** cm
si la menor es **12** cm entonces: **12 x 1.618= 19.416** y el total es **31.416** cm
si el total es **36** cm entonces: **36 x 0.618= 22.248** es la mayor
y la menor es la diferencia entre éstas, o sea **36 - 22.248= 13.752** cm



Hay que recordar que todas estas fórmulas aplicadas a cada lado de un cuadrado o de un rectángulo origina proporciones armónicas internas, puntos de intersección y espacios armónicos que pueden dar una red modular armónica útil para la composición gráfica de imágenes, como se muestra en los esquemas siguientes.

Este primer ejemplo se construye a partir de la descomposición del rectángulo áureo en un cuadrado y así sucesivamente con el rectángulo menor restante hasta obtener el formato o formatos deseados.

En este otro se descompone el rectángulo áureo en dos cuadrados uno con base en el extremo inferior y el otro partiendo del extremo superior, divididos así por sección áurea los laterales mayores. Y el último es un rectángulo ϕ subdividido en sección áurea en ambos lados para dar los módulos áureos y armónicos de este rectángulo (cuadrados y rectángulos) con un ritmo dinámico.

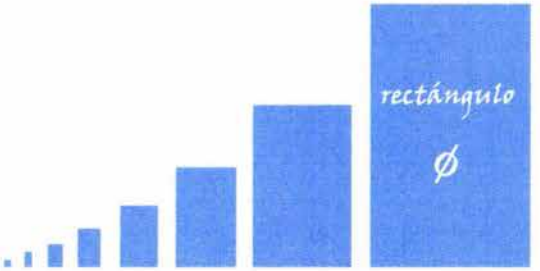


Rectángulos armónicos

Estos rectángulos también resultan de una serie armónica y cuyas proporciones se transforman en áureas y su relación en el número de oro, siendo esta una más de las aplicaciones de la serie de Fibonacci a la geometría.

1x1, 1x2, 2x3, 3x5, 5x8, 8x13, 13x21, 21x34

(Rectángulo áureo de relación = 1.618 ϕ)



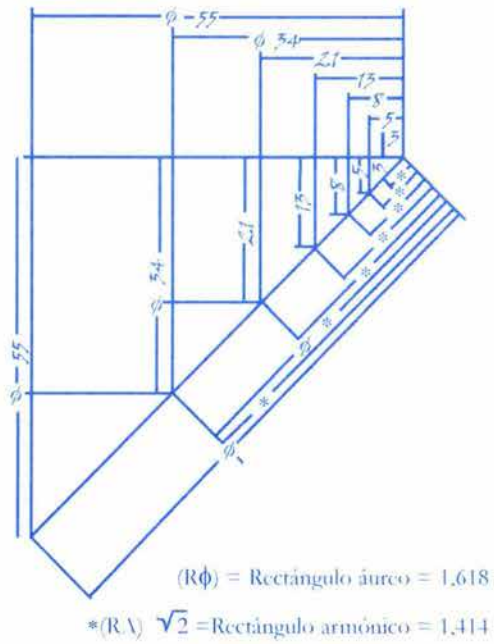
Aunque hay una representación geométrica que hace más clara la relación entre la proporción áurea y la armónica sobre la serie de Fibonacci, la explicación matemática es la siguiente:

"Cada número de la serie es la medida del lado de un triángulo rectángulo, cuya hipotenusa mide, de acuerdo al teorema de Pitágoras: «El cuadrado de la hipotenusa de un triángulo rectángulo es igual a la suma de los cuadrados de los catetos»; luego tenemos que 3x3=9, el cuadrado de 3 es 9; ahora 9+9=18, o sea la suma de los cuadrados de ambos catetos; por lo tanto, el cuadrado de la hipotenusa mide 18; de donde la raíz cuadrada de 18 es la medida de la hipotenusa en cuestión, cuya cifra es 4.242 porque el cuadrado de 4,242 es 18, o sea 4.242x4.242=18. El triángulo rectángulo menor de esta serie es un Isósceles, cuyos catetos miden 3,000; su hipotenusa por lo tanto medirá 4.242. Si con estas dos medidas hacemos un rectángulo, la relación proporcional de sus lados será la cifra 1.414, porque 4.242/343,000=1.414, que es precisamente el número de la Relación Armónica, que simbolizaremos con (RA). Este es el nacimiento del hermoso RECTÁNGULO ARMÓNICO."[166]

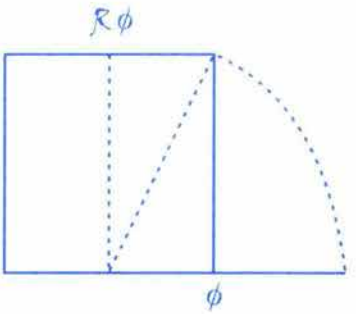
166 *Ibid.*, p. 26

"El ritmo dinámico es una sucesión de tamaños en aumento o en disminución, resultado de la estricta proporción armónica o de la relación áurea de sus medidas."[167]

La explicación de una manera más sencilla es que la hipotenusa de un triángulo rectángulo guarda una relación de proporción armónica con su cateto que da como resultado la cifra anterior, que es 1.414. Todo esto es lo que resulta de las relaciones proporcionales entre números irracionales.

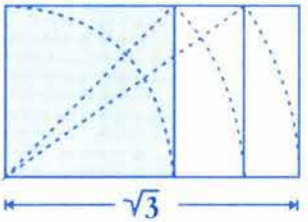


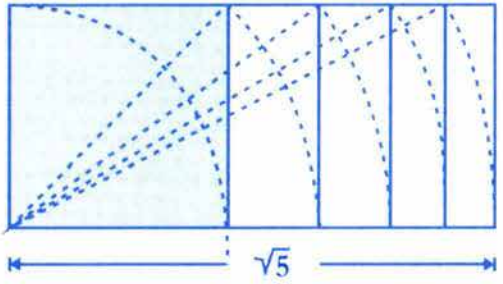
Estos rectángulos armónicos también pueden ser realizados geométricamente y se llaman rectángulos de hipotenusa pues se obtienen sacando la hipotenusa de un cuadrado y convirtiendo esta medida en el largo del rectángulo. Para hacerlo se dibuja un cuadrado trazando su diagonal y abriendo el compás a esta distancia formando un arco hasta la base del cuadrado. Este rectángulo es el llamado raíz de dos ($\sqrt{2}$), que corresponde al ejemplo anterior en donde su factor matemático es la cifra 1:1.414, es decir, a partir de la división o multiplicación de una medida del rectángulo ya dada se obtendrá la faltante, como en el caso de la sección áurea.



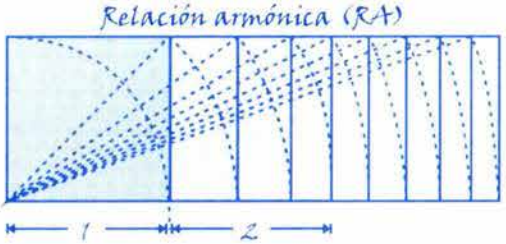
167 *Ibid.*, p. 36

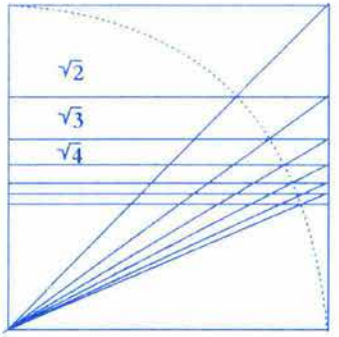
Otro rectángulo armónico es el rectángulo raíz de tres ($\sqrt{3}$) o de doble hipotenusa, que se obtiene haciendo el procedimiento del anterior y del rectángulo saliente ($\sqrt{2}$) se vuelve a trazar la hipotenusa y con el compás su arco correspondiente hasta la base del rectángulo. En éste el factor matemático corresponde a la cifra 1:1.732.





Por último el rectángulo raíz de cinco ($\sqrt{5}$) que se obtiene de trazar de la misma manera a partir del rectángulo raíz de tres ($\sqrt{3}$) sacando la hipotenusa, su arco y se repite la acción obteniendo así la longitud final del rectángulo raíz de cinco ($\sqrt{5}$), es decir se forman cuatro arcos a partir del cuadrado, siendo esto una sucesión de hipotenusas. Su factor matemático es la cifra 1:2.236.



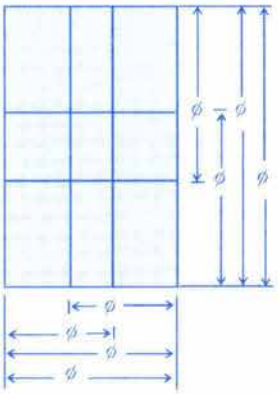


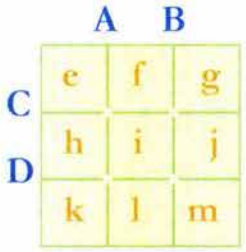
Se puede encontrar el rectángulo armónico relizando la operación concéntrica, es decir, se traza el arco del cuadrado y en la intersección con la hipotenusa marcará la fracción armónica, así sucesivamente.

Composición en tercios

"El número crea orden, el orden ritmo, el ritmo engendra armonía."[168]

La composición por tercios tiene una relación directa inversa al punto áureo. La cual se presenta dividiendo el plano en sección áurea por ambos extremos e invirtiendo estas medidas sobre la misma longitud. De esta manera se divide el espacio en tres dimensiones, dos equivalentes a la menor ϕ del ancho o largo del espacio y la tercera es la resultantede la división ϕ de esta menor. Esta proporción estará de igual manera planteada en los cuatro límites del espacio gráfico logrando una división ternaria en proporción áurea. Los espacios resultantes serán rectángulos armónicos, junto con los puntos ϕ simplificaran las posibilidades de composición al interior del plano.





zona e f g de mayor libertad
zona k l m de mayor resistencia
intersecciones:
AC= punto de tensión 1
AD= punto de tensión 2
BC= punto de tensión 3
BD= punto de tensión 4
cuadrante i, módulo central, zona menos adecuada para poner gráficos.

Aunque hay otra forma de dividir el espacio en tercios, tal vez sea la más sencilla, pues sólo tiene que dividirse matemáticamente las dimensiónes del plano entre tres. Sin embargo, la disposición de elementos en esta diagramación es lo que determinará la compleja o equilibrada composición de los elementos visuales, ya que en este caso serán los puntos de intersección los que tengan preponderancia y significación prioritaria dentro del plano. Los espacios compositivos otorgarán mayor libertad o resistencia dependiendo la intención de la composición aunado al consciente y estratégico uso del espacio que el diseñador emplee. La importancia de conocer los distintos métodos de composición gráfica reside en tener un mayor repertorio de posibilidades creativas y lograr el objetivo planteado para la comunicación gráfica, comunicar y obtener un impacto visual armónico.

168 *Ibid.*, p. 13

Este otro poema nos muestra qué tan importante es la composición, el equilibrio, la armonía...

Principles: Guidelines For Using The Elements[169]

Unity, unity, work together unity.
We like art when the parts have unity.
Repetition catches eyes.
Proportion helps with height and size.
Variety, variety, randomize.
Change the assortment shape and size.
Throw us off the beaten path.
Contrasting opposites are love and wrath.
Balance, balance comfortable balance.
Symmetrical is even balance.
Radial is like a wheel.
Slants are Asymmetrical.
Emphasis, emphasis, center of interest.
Dominant elements catch our interest.

Funny or bright or visual tricks,
Center, down, right for a backward six.
Repetition, repetition, moving pattern.
I show rhythm by using pattern.
Measured or staccato, move the eye
Across repeated elements hypnotized.
Contrast, contrast, make us think.
Opposite line, shape, colored ink.
Contrast variety, wake us up.
black and white or bucket and cup.
Harmony, harmony, color or not.
Pleasing arrangement of the lot.
Color wheel tetrads, triads, pairs.
Unity which the elements share.

169 http://www.talentteacher.com/artsong.html

Traducción en español

Principios: Pautas Por Usar Los Elementos

Unidad, unidad, trabaja junta la unidad.
Nos gusta el arte cuando
las partes tienen unidad.
La repetición atrapa a los ojos.
La proporción ayuda con la altura
y el tamaño.
Variedad, variedad, es aleatoria.
Cambia la variedad de forma y tamaño.
Tira fuera del camino vencido.
Contrasta los opuestos que son amor e ira.
Equilibrio, equilibrio,
el equilibrio es cómodo.
Simétrico es incluso el equilibrio.
Radial es como una rueda.
Las inclinaciones son Asimétricas.
Énfasis, énfasis, centro de interés.
Los elementos dominantes
cogen nuestro interés.

Trucos cómicos o luminosos o visuales,
Centra, baja, corrige
para dirigirlo hacia atrás.
Repetición, repetición,
modelo de movimiento.
Yo muestro ritmo usando un modelo.
Medido o staccato, mueve el ojo
Por elementos repetidos hipnotizados.
Contraste, contraste, haznos pensar.
En situación opuesta línea, forma,
tinta de color.
Contrasta variedad, despiértanos.
negro y blanco o cubo y taza.
Armonía, armonía, color o no.
Arreglo agradable de la porción.
Tetraedro del círculo cromático,
tríadas, pares.
Unidad que los elementos comparten.

1.5.3 Soportes

Soporte es toda aquella superficie que puede ser afectada por una herramienta. Es decir, que al momento de tener contacto la herramienta con algún medio y modifique su apariencia primaria, éste se convertirá en soporte de esa acción. Los soportes pueden ser de distintas cualidades matéricas, por lo que éstos se dividen en:

Bidimensionales

Lo que se plasma sobre el plano básico adquiere desde ese momento el carácter de bidimensionalidad. Esta se obtiene al ser sensibilizada por el material y la herramienta que estemos ocupando. El soporte elemental de la comunicación gráfica es el papel [como para la pintura lo es un lienzo] y las herramientas o materiales que actúan sobre él serán los lápices, plumones, pinceles y pigmentos (óleos, acrílicos, acuarelas, etc.), entre otros.

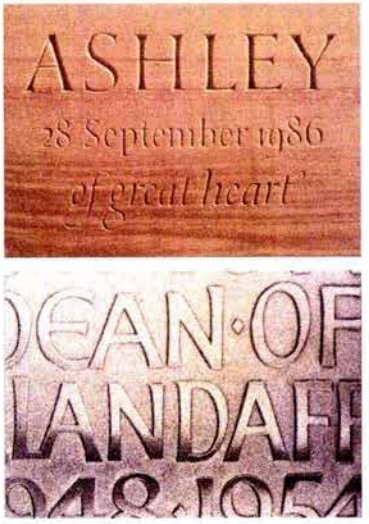
Aplicación de un pigmento sobre una superficie plana.

Modelado de máscara.

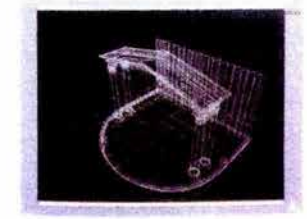
Tridimensionales

Vivimos en un mundo de tres dimensiones y lo que visualizamos frente a nosotros no es una imagen plana, tiene largo y ancho y una expansión con profundidad física (volúmen), para comprender un objeto tridimensional tendremos que observarlo desde ángulos y distancias diferentes para conjuntar en nuestra mente toda la información y comprender su realidad tridimensional. Es a través de la mente humana que el mundo tridimensional obtiene su significado y establece así armonía y orden visual.

Dentro de los tridimensionales encontramos por principio a la escultura con la piedra, la madera, el metal, el papel, etcétera, como soportes y las herramientas que actúan sobre estos materiales son el cincel, las gubias, cortadores de metal y soldadores, las tijeras, etcétera. Un caso especial se da en el grabado en piedra, madera, metal, papel y hasta en cristal, pues aunque su resolución muchas veces parece bidimensional, el devastamiento o presión sobre la superficie origina altos o bajos relieves perceptibles y sobre todo tactiles, que es la circunstancia específica que manifiestan estos soportes.



Grabado en madera y metal.



Estudios arquitectónicos asistidos por un programa de computo 3D.

De proyección

Hay una particularidad en estos soportes, la capacidad que tienen ciertos medios para proyectar imágenes fijas y en movimiento a través de una luminiscencia técnica que da pauta a la modificación de un soporte bidimensional (pantalla o pared). La condición propia de estos soportes es su temporalidad, es decir, que gracias a éstos medios (proyector de diapositivas, de video, de cine o una computadora) es posible visualizar ciertas imágenes planas (como fotográfias, películas, animaciones o interactivos digitales) y ser percibida la tridimensionalidad de los objetos representados.

Belleza:
el ajuste de todas las piezas proporcionalmente
de modo que una no pueda agregarse o restarse o
cambiar sin deteriorar la armonía del conjunto.

Leon Battista Alberti

CROMATISMO ACÚSTICO-VISUAL DEL SIGNO CALIGRÁFICO POÉTICO

2.1 Antecedentes referenciales de la ilustración y de la caligrafía **265**

2.2 La ilustración gráfica **273**
2.2.1 Definición y función 273
2.2.2 Propuesta de tipología de la ilustración 277
2.2.3 El dibujo como principio filosófico de la ilustración 283
2.2.4 Proceso compositivo 291

2.2 Caligrafía **293**
2.3.1 Definiciones y anatomía de la letra 293
2.3.2 Tipología de la caligrafía 297
2.3.3 Consideraciones para un diseño caligráfico 305

2.4 Interacción de la imagen gráfica y la escritura **309**
2.4.1 La narrativa visual con códigos lingüísticos e icónicos 311
2.4.2 ¿La ilustración en la caligrafía, ... 319
la caligrafía en la ilustración
o la caligrafía como ilustración?

2.5 Ilustración caligráfica · caligrafía ilustrativa. **321**
Caligramas: De la iluminación de textos
o el texto como imagen

Cada poeta es un momento, un nudo, en el río de
voces enlazadas que es una tradición poética.
La originalidad, en poesía,
no debe confundirse con la novedad:
el poeta no es un inventor sino un descubridor.
Y lo que descubre es la voz de sus orígenes:
no su voz personal sino la de su tradición.

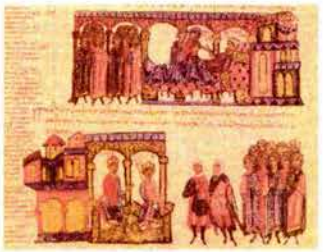
Soy hombre: poco duro
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.

OCTAVIO PAZ

2.1
Antecedentes referenciales de la Ilustración y de la Caligrafía

La historia de la ilustración, y en cierta medida también de la caligrafía, podría remontarse a los orígenes de las miniaturas medievales, aunque ya se conocían las ilustraciones en los manuscritos de la antigüedad, principalmente en textos de ciencias naturales o medicina; no obstante su antecedente más preciso es el desarrollo de los manuscritos iluminados que eran considerados fuente de información durante la Edad Media.[1]

Portada de una edición veneciana de Amadís de Gaula.

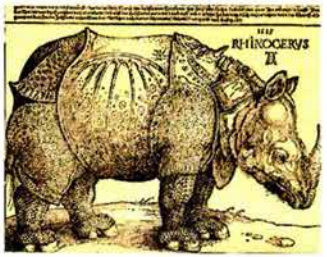


Miniaturas del manuscrito *Sinopsis historiarum*, s. XI.

Se pueden reconocer distintos estilos en las miniaturas debido a su contexto cultural y temporal, así por ejemplo hay miniaturas bizantinas, visigodas, mozárabes, irlandesas, etc. Pero para comenzar el pequeño listado de ejemplos se mencionará al primer libro ilustrado reconocido que es el *De re militari de Valturius*, escrito en Verona en 1472 con grabados de Mateo Pasti de la Escuela Italiana de Grabado. Y el primer libro con portada es el Calendario de Juan de Monteriego escrito en Venecia en 1476 con un carácter puramente ornamental.

[1] Este apartado contiene información de la siguiente página web: http://www.portaldellibro.com

Venecia fue un punto importante para el desarrollo de la ilustración por la gran cantidad de letras iluminadas e ilustraciones que se llevaban a cabo, sin embargo no fue el único lugar que ofreció grandes ejemplos de estas artes decorativas. A fines del siglo XV Aldo Manucio imprime "El sueño de Porfilio" con dibujos de Francisco de Colonia y es considerado una obra maestra de la xilografía. En Alemania Antonio Koburger dirige una imprenta en Nüremberg y publica varias obras ilustradas por Dürer (Durero) que es uno de los personajes más importantes del libro alemán y entre algunas de su obras están: Apocalipsis, Vida de María, Grande y Pequeña Pasión, Elementos de Geometría (1525) y sus técnicas varían entre la xilografía , el buril y el aguafuerte.



Rhinocerus
Alberto Durero

Miniatura de las
Muy ricas horas del duque de Berry,
Pol, Herman y Jean de Limbourg
Siglo XV

En Francia se tardó un poco el desarrollo del libro ilustrado pero hubo obras reconocidas como *Danse macabre* de Guvot Marchat en 1485 que contiene ilustraciones que reproducen las pinturas del *"Charnier des Inocentes"*. En España se cuentan 200 libros con grabados de 900 incunables como el *Fasciculus Temporum* en Sevilla, realizado por Alonso del Puerto y Bartolomé Segura en 1480, considerado además el primer libro con grabados. Aunque existen otras muchas obras tales como:

· El *"Tirant le Blanch"* en Valencia, por Nicolás Spindeler en 1490
· *Expositio in Psalmos de Turrecremata* en Zaragoza en 1479
· *Esopo* en Zaragoza en 1489
· *Espejo de la vida humana, Las mujeres ilustres de Boccaccio* en 1494
· *Stultiferae navis* en Burgos por Fradique de Basilea en 1499
· *Misal Toledano* de Pedro Hagenbach en 1500
· *Décadas de Tito Livio* y *la Fiameta* en Salamanca en 1497

Finalmente el siglo XVI marca el apogeo del grabados sobre madera y con ello también el surgimiento de grandes artistas ilustradores de textos. Algunos artistas que pertenecieron a la escuela alemana de Durero fueron Lucas Cranach y Holbein, y algunas obras de gran belleza son *"Les simulachres... de la mort..."* en Lyon en 1538, o *Icones veteris testamenti* de 1538. En Italia para la escuela de Tiziano se destacan Zoan Andrea y Luca Antonio Junta (o Giunta), así como Francisco Marcolini y Giolito de Ferrata. Otros franceses fueron Vérard, Geoffroy Tory, Jean Cousin, Leonardo Gaultier. En cuanto a los españoles de la Escuela Madrileña bajo la influencia del flamenco Pedro Perret están Valdés Leal, garcía Hidalgo, Crisóstomo Martínez y Pedro de Villaforca y Malagón, todos ellos formadores de la corriente llamada Clásica, dentro de los comienzos del barroquismo español.

Aunque Europa concentró a los mayores exponentes del grabado en el mundo occidental, en este libro árabe del siglo XVI se puede observar la conjunción de la caligrafía con la ilustración bajo otros criterios de composición.

Aguafuerte: *Interior de la cárcel*
de Giambattista Piranesi
Siglo XVIII

Posteriormente en Francia hacia el siglo XVIII hay un resurgimiento del grabado después de su decadencia durante el reinado de Luis XIV, y aparece el aguafuertista Gillot considerado padre de los ilustradores de este siglo y algunos de sus seguidores fueron Cochin con obras como *"Térence"*, del abate Le Monnier, *Las obras de Rousseau*, *"Télémaque"*, *"Gerusalemne liberata"*; Eisen con *"Les Contes de la Fontaine"* y *"Les Baisers de Dorta"*; Moreau con *"Voltaire"* de Kehl, el *"Ariosto"* de Birmingham y un *"Rousseau in 4°to"*. También estaban Gravelot con su *Decameron*, *Les Contes Moraux* de Marmontel y Manon Lescaut. Considerado "el dibujante espiritual por excelencia" Marillier realizó *Fables de Dorat* y el *"Théâtre de Florian"* y Choffard con *"Contes de la Fontaine"* junto con Eisen.

Para el siglo XIX después de la Revolución Francesa aparece la escuela Neo-griega de David, con ella las ilustraciones de Prud'hon, Gérard, Girodet-Trioson (Racin de Pedro Didot) y con el Romanticismo aparece de nuevo la xilografía y una breve lista de ilustradores:

Xilografía:
· Johannot con *La Histoire de Roi de Bohème et de ses sept chateaux* en 1830
· Gigoux con *Gil Blas* en 1835
· Désoer con *Rabelais* en 1820

Buril y aguafuerte:
· Raffet con *Musée de la Révolution* en 1834
· Balzac con *Peau de Chagrin* y *Notre Dame de Paris* en 1844

Litografía:
· Daumier con *Robert Macaire*
· Célestin Nanteuil
· Dévéria
· Eugenio Lami
· Los hermanos Johannot

Para la segunda mitad del siglo XIX los ilustradores más reconocidos fueron:
· Gustave Doré con *Contes Drólatiques de Balzac* y *Rabelais*
· Giacomelli con *Lepère, Boilvin, Bracquemonds, Felician Rops.*

Ilustración de John Tenniel para la primera edición de *Alicia en el país de las maravillas.* Siglo XIX

Grabado de Gustave Doré sobre un tema popular español.

A principios de 1900 el grabado se ve influenciado por el estilo Moderno convirtiéndose recargado y colmado de arabescos aunque después de la guerra se inclina hacia la simplicidad de líneas y sobriedad de detalles. No obstante el desarrollo del grabado en las diferentes partes del mundo en las que se ha empleado, ha tenido diferentes cauces y es significativo para el crecimiento de la ilustración, ya que fue el grabado su base técnica, pudiendo encontrar en algunas otras técnicas pictóricas un desenvolvimiento que hizo a la ilustración más rica y con una mayor plasticidad por la gran cantidad de materiales y resoluciones que cada vez se amplían por la experimentación con nuevas formas de representación gráfica.

Ilustración modernista de Jessy King para *La habitación forzada.*

Chi-rho page
Fin del siglo VII
North Umbrian

En el desarrollo de la escritura alfabética ha sido notable la aparición de nuevos estilos, desde la Quadrata Romana, pasando por la uncial, la carolingia, la gran variedad de góticas con sus respectivas transiciones, hasta la humanística y la cancilleresca. Como se ha dicho anteriormente el antecedente de la caligrafía, concebida como tal, deviene de la grandiosa producción de libros en la Edad Media. Por ello hay que aclarar que no siempre era el mismo monje o religiosa quien escribía el texto y realizaba las iniciales e ilustraciones; este era un trabajo en el que ilustradores y calígrafos compartían un mismo espacio, por ello la ornamentación es atribuida en ocasiones a ambos artistas. El escriba dejaba un blanco para que alguien más las realizara y solía escribir en el margen recomendaciones relativas a al decoración, después de ello los miniaturistas o iluminadores comenzaban, provistos de su caja de colores, sus pinceles, el oro y otros materiales que utilizaban.

Primero trazaban el bosquejo de la ilustración antes de pintarla o dorarla y en cuanto a la ornamentación de las iniciales como en las miniaturas e iluminaciones se reconocen varios tipos de estilo diferentes. Se encuentra la llamada ornamentación merovingia propagada en Europa occidental en el siglo VIII caracterizándose por sus iniciales con peces y pájaros y por la utilización de los colores rojo, verde y amarillo, y al sufrir tantas modificaciones este patrón común era posible determinarse si las ilustraciones habían sido hechas en un monasterio alemán, francés o español. Otro ejemplo es el arte del libro bizantino, que alcanzó su auge en los siglos XI al XII y se distinguía por el acentuado uso del oro, el púrpura y otros colores oscuros, que conceden una atmósfera lúgubre y extraña a las ilustraciones que es innegable la posible influencia del arte de algunos países de Oriente.

The luttrell psalter
1325-1335, Lincolnshire.

Esta mayúscula ornamentada del siglo IX es un ejemplo claro del tipo de decoración de esa época.

Este estilo ha influido de la misma manera sobre algunas partes del occidente de Europa para la producción de libros, como en el libro irlandés o del norte de Inglaterra que floreció durante los siglos VIII y IX en donde es reconocible por sus entrelazados y sus bandas ondulantes, típicamente celtas, que solían decorarse con cabezas de pájaros, perros y diversos animales fabulosos, predominando los colores oro y violeta. Al sur de Inglaterra el arte del libro de los siglos X al XI, se caracterizaba por sus marcos de follaje, fastuosamente ramificados.

Uno de los manuscritos conocidos de los estilos que se mencionaron es el evangeliario procedente del monasterio irlandés de Kells conocido como Book of Kells, que data del año 800, otro es el evangeliario del monasterio de Lindisfarne en el norte de Inglaterra hacia el año 700 y el manuscrito sobre pergamino color púrpura con letras de plata y de oro, conocido como el Codex Argenteurs que contiene parte de la traducción gótica de la Biblia realizada por el obispo Ulfila en el siglo IV. El cual se escribió en Italia en el siglo VI y desapareció hasta el siglo XVI que se encontró en un monasterio alemán, de donde pasó a Praga, y luego los suecos lo tomaron como botín de guerra durante la Guerra de los Treinta Años.

Página del Evangelio según San Mateo del *Libro de Kells* o *Codex Cenannensis.*

Biblia Historiale, siglo XV

Los típicos libros españoles son los Beatos, llamados así por el nombre de su autor, como San Beato de Liébana, quien fuera abad del monasterio de Valcavado, que escribió unos Comentarios al Apocalipsis muy divulgados en la Edad Media y cuyo texto se prestaba extraordinariamente a la representación pictórica. Las miniaturas de estos códices son consideradas como la primera gran manifestación artística en la historia de la pintura española. A través de influencias orientales los árabes marcan un estilo mozárabe en las miniaturas españolas que se funden con un estilo carolingio.

Precisamente otra de las grandes representaciones caligráficas es la que ofrece el arte árabe, ya que gracias a la capacidad de la escritura de poder representarse en innumerables formas, provoca la transformación de la escritura en un elemento ornamental en las mezquitas, de otros monumentos y también de algunos documentos, pero al mismo tiempo su función dentro de la religión como plegarias u oraciones que se elevan a su Dios es fundamental; esto debido a que la religión musulmana prohíbe representar el rostro de Dios. Esta escritura constituye la base substancial del arte de los arabescos, que contienen una simbiosis entre forma y contenido magníficamente llevada a una metamorfosis ilimitada.

Motivo decorativo de la mezquita Cúpula de la Roca, en Jerusalén. Esta caligrafía que contiene el mosaico se llama *bismala*

El sánscrito se ha desarrollado como lengua literaria desde el año 1500 a. C. Esta imagen es un manuscrito del *Bhagavata-Purana.*

Indiscutiblemente hay otras escrituras tales como la hindú, o la hebrea e inclusive la japonesa y la china que tienen una cierta magia al combinar su concepción del mundo, sus pensamientos y la percepción del entorno a través de formas orgánicas que representan a su vez la idea del universo. Por desgracia las culturas occidentales encuentran un tanto conflictivo el entender la forma de pensamiento oriental que permite concebir este sincretismo entre imagen visible e imagen legible, es por ello que el conocimiento del origen de sus caligrafías es un poco incierto ya que se funde en sí misma con el de la historia de su escritura. Definitivamente es manifiesto en la mayoría de las culturas que tienen un amplio desarrollo de su escritura que, de alguna manera poseer la escritura, es poseer un cierto poder.

2.2
La Ilustración Gráfica

2.2.1 Definición y función

La ilustración es el resultado de la interpretación de un mensaje escrito, es por medio de la ilustración que el lector ve dos aspectos de un texto; el contenido y la forma, la ilustración es «creatividad», es una idea; es un modo de interpretar un texto de manera personal por medio de dibujo, es la creación estética de extraer y condensar un contenido textual.[2]

Recordemos que el antecedente de la ilustración gráfica se encuentra en la iluminación de textos manuscritos de la Edad Media, por lo tanto la iluminación designa la decoración de los manuscritos y la palabra *miniator* se emplea en un sentido análogo como el trabajo que era encargado al pintor para realzar con rojo *minium* las letras floridas y los pasajes importantes.

A lo largo de la historia de la ilustración gráfica se trató de definir esta actividad, sin embargo no fué sino hasta después de la invención de la imprenta que los libros ilustrados tuvieron auge. Posteriormente, coincidiendo con la corriente de pensamiento surgida en Europa en el siglo VXIII llamada Ilustración o Enciclopedia, al tratar de denominar al artista (pintor o grabador) que realizaba imágenes exprofeso para los textos que día a día se publicaban, se les llamó ilustradores. Pues en ese entoces se consideraba al conocimiento como la médula de la sociedad y reconociendo que una de las funciones de la imágen es la epistémica, éstas generaban un conocimiento al lector.

Ilustración francesa del siglo XIX para la obra *Atala* de Chateaubriand.

[2] Bruno López, cédula introductoria de la exposición que enmarcó el Segundo encuentro de ilustradores en México, 2002.

De esta manera, con este orígen, Brian Lewis ha difinido a la ilustración como"pinturas que esclarecen una idea o un texto" o "imágenes que tienen un propósito."[3]

Ahora bien, la función de la ilustración es la de comunicar con imágenes gráficas la representación de pensamientos, ideas abstractas o conceptos, por lo tanto "...detrás de todo ilustrador hay un comunicador"[4]. La carga simbólica o representativa de las formas en una ilustración es un concepto sugerido por los elementos compositivos de la misma, morfología, tipografía, color, textura, orden dentro del plano, etc. En la opinión de Fabricio Vanden Broeck: "El eje del trabajo que desempeño es la comunicación visual y mi preocupación central dentro de esta actividad gira en torno a la contundencia y la eficacia comunicativa de la imagen."[5]

Arma de largo alcance
Fabricio Vanden Broeck
1994

La relación concepto-contexto determina el conocimiento sobre el tema a ilustrar y el buen manejo de los elementos formales del diseño la resolución gráfica, que refleja el estilo del propio ilustrador. Consideremos, sobre todo, que el estilo es el resultado de un manejo especial en determinados procesos técnicos y de la forma particular del ilustrador para interpretar los objetos y cualquier tipo de imágenes en imágenes gráficas.

3 Brian Lewis, *Introducción a la ilustración*, p.11

4 Fabricio Vanden Broeck, "Hacia la fuerza de los arquetipos." *Matiz*, núm. 13, p.11

5 *Ibid.*, p. 12

Este último punto es importantísimo: técnica y estilo, para aclararlo definiremos a la técnica como la elección de un medio y la manera en cómo es aplicado, es decir, la habilidad que el ilustrador tiene para aplicar un método de proyección mediante el uso de algunos medios o materiales sobre distintos soportes, y esto determina el resultado. Los medios son diversos y pueden ser usados en diferentes cantidades, presión, utilizando diferentes gruesos, puntas, tipos o *nibs* (como las plumas caligráficas) para obtener distintos resultados o efectos sobre papeles, otras superficies como telas, tableros, etc.

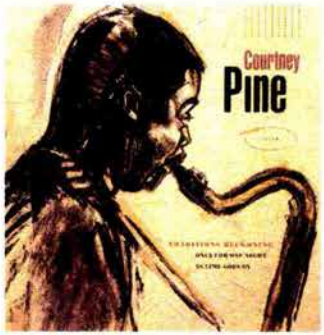


Ilustración para cubierta de disco
Colin Williams,
técnica: carboncillo.

Entre alas de libélula.
Técnica mixta
Luis Gabriel Pacheco
2003

Por otro lado, el estilo es la forma personal de representación visual, es decir, el resultado específico de la utilización de una técnica por un ilustrador, la forma personal en que la técnica permite que la ilustración nazca. Estilo es el resultado visual que cada técnica otorga con la característica individual del ilustrador como expresión, temperamento, la cualidad de sus emociones, comunicados todos a través de su trabajo y su experiencia. Esto es acompañado por el énfasis en ciertos elementos que denotan el tema, lo que es observado, acentuado, contrastado, etcétera. En pocas palabras lo que el ilustrador decida es estéticamente importante para la mejor comunicación de su mensaje.

Wassily Kandinsky expone, en *De lo espiritual en el arte,* tres necesidades místicas del artista y de la obra de arte como unidad,[6] que en cierta medida se aplica a este tópico del estilo dentro de la ilustración, así tenemos al artista:

1. como creador que expresa lo que le es propio, y esto marca su estilo personal.
2. como hijo de su época que expresa lo que le es propio de ella como en su contexto cultural y marca un estilo temporal, como en las corrientes artísticas.
3. como servidor del arte que expresa los elementos propios del arte y que sale fuera de un tiempo y un espacio determinados y establece la expresividad plástica de la obra.

Estos dos primeros elementos son subjetivos, por ello dependen inevitablemente del autor y de una circunstancia temporal y el último es un elemento objetivo, por lo tanto para Kandinsky es eterno, pues no se modificarán en esencia estos elementos predominantes dentro de las obras de arte.

Otras funciones de la ilustración gráfica regularmente se derivan de estas tres: decorar u ornamentar, explicar o documentar. No se quiere decir con esto que sean las únicas funciones de la ilustración, pues como ya se mencionó anteriormente la principal función de cualquier ilustración es COMUNICAR algo, así que éstas son sólo variantes del uso de la ilustración en su variedad de soportes, enfoques y destinatarios.

Ilustración de Patricio Betteo Lagomarsino para la revista NEXOS, bajo el tema de "seducciones", mayo 2002.

6 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 59

2.2.2 Propuesta de tipología

La función del ilustrador es la de representar, interpretar y dar peso al significado de un texto por medio de imágenes, con el propósito de darle vida a un texto, idea o concepto. Es como contar una historia en la que debe considerarse casi siempre el escenario, el lugar y el tiempo, y la naturaleza y acción de los personajes quienes toman parte de la historia e involucra el establecimiento de secuencias apropiadas de imágenes que permiten que el paso de la narrativa fluya suavemente.

Por lo tanto, al realizar una serie de consultas tanto en un par de libros de ilustración como en unas cuantas páginas de internet y en relación a una tipología de la ilustración otorgada por el Colegio de Ilustración de la ENAP, sería inapropiado establecer una catalogación que cubra todos los campos de la ilustración, con el riesgo de quedar vagos o carentes de criterios suficientes para determinarla como absoluta. En este caso se hará una referencia a las categorías más utilizadas por los distintos autores consultados y empezando tal vez con la más importante.

1. por función
2. por origen
3. por destinatario
4. por proceso
5. por contenido
6. por materia
7. por estilo
8. por medio

Mamaaá, ¿me compras otras pinturas?
Juan Gedovius
2003

1. Por función entenderemos el papel que desempeña la ilustración en el momento en que ésta ha de ser "consumida" por un receptor, predeterminado o aleatorio. Encontrando principalmente cuatro vertientes, la función *estética* (ornamental), que tiene como objeto único el embellecer o producir una experencia estética agradable en cualquier tipo de impreso. En esta clasificación pueden integrarse todas las especialidades de la ilustración, siempre y cuando han sido descontextualizadas de su función primordial. Sin embargo, como específica de este grupo se encuentra la ilustración artística. La función d*idáctica* (documental) que tiene como objeto único el complementar la información (generalmente escrita) a la cual acompaña con el fin de facilitar su comprensión y aprendizaje. En este rango identificaremos dos especialidades: ilustración didáctica e ilustración científica. La función *promocional* (referencial) tiene como objeto único el hacer referencia visual de un texto como complemento del mismo. En este rango identificaremos dos especialidades: ilustración editorial e ilustración publicitaria. La función *recreativa* tiene como objeto único el servir como entretenimiento en los ratos de ocio.

2. Por origen entenderemos el tipo de proceso que genera la ilustración; involucra las técnicas de representación, materiales y soportes. De las cuales está la ilustración *análoga* que se produce a partir de la manipulación plástica de diversos materiales, instrumentos y soportes de los cuales se producen dos tipos de solución: bidimensional y tridimensional. La ilustración *digital* que se produce a partir de la representación luminosa que hace de las "cosas" una computadora. De igual manera habrá dos tipos de solución: bidimensional y tridimensional.

3. Por destinatario es fundamental para asegurarnos que la ilustración ha sido o será creada con el mismo código de comunicación que el individuo o grupo de individuos a los cuales estará dirigida; en este punto es necesario definir los siguientes aspectos: edad, nivel socioeconómico, nivel sociocultural, actividad, sexo, otros (nacionalidad, localidad, etc).

4. Por proceso, se relaciona directamente con las características particulares de las fases que componen la solución del problema en dos niveles básicos: (técnicas de representación y técnicas de reproducción), aquí se encuentran la ilustración *tradicional*, *propositiva* (experimental) y *digital.*

5. Por contenido se hallan la ilustración *científica*, *fantástica*, e*ditorial*, i*nfantil*, r*omántica*, de f*icción*, entre otras.

6. Por materia variará entre 3D, abstracta, art deco, caligráfica, caricatura, historieta, libro infantil, libro de arte en cómic, conceptual, diseño, dimensional, grabado, figurativo, bellas artes, gráfica, *hand lettering*, humorística, impresionista, rotulación, lineal, línea con color, logos, montaje, pintoresca, realista, satírica, silueta, efectos especiales, puntillismo, *story board*, estilizada, surrelista, técnica, diseño tipográfico.

7. Por estilo se considera a la manera propia de un ilustrador para emplear su técnica, algunos medios, su capacidad de interpretar conceptos y codificarlos en imágenes, es decir, habría tantos estilos como ilustradores existen.

8. Por medio están comprendidos los materiales que permiten la mayoría de las técnicas empleadas por el ilustrador como acrílico, aerógrafo, animación, blanco y negro, bordado, *collage*, carboncillo, computadora, escultura en arcilla, escultura en metal, escultura en papel, *goauche*, lápices de color, *linoleum*, medios mixtos, óleo, pastel, pastel óleo, recorte de papel, lápiz, tinta, transferencias de color, plumilla y tinta, *scratch*, tempera, papel *torner*, acuarela, escultura en madera, recorte de madera, otros.

En ocasiones, la ilustración deberá dar referencia clara y detallada de los objetos en su aspecto visual, y hasta cómo están constituidos al interior, tarea que le confiere a la ilustración técnica, o en el caso de la ilustración científica, donde el ilustrador debe tener un cuidado extremo con cada detalle en la representación gráfica de la historia natural o su enfoque médico, así por ejemplo tenemos los argumentos de José Sarukhán, ex rector de la UNAM, quien escribió:

"El propósito del artista científico es el de transmitir características de los organismos con un detalle entendible y exacto, más que realizar una ilustración decorativa de un animal o una planta, el artista científico posee una pasión por los organismos que ilustra, los conoce íntimamente en sus estructuras, texturas y formas. El reto más grande es el de mantener la disciplina de la ciencia sin sacrificar la libertad creativa del arte. El artista científico no es un fotógrafo con pluma o pincel, es mucho más que eso, es un creador que extrae las características diagnósticas de los organismos pára el beneficio del especialista que utiliza las ilustraciones de una manera que la fotografía es incapaz de lograr."[7]

"Históricamente, los procesos de comunicación entre científicos han sido acompañados por imágenes que respaldan sus aciertos, lo cual ha facilitado la difusión de la ciencia. Desde el siglo XVI cuando aparecieron los primeros grabados en textos científicos, los naturalistas se percataron de que toda descripción de seres u objetos es más comprensible cuando va acompañada de una imagen. La tradición de representar pictóricamente con la mayor objetividad posible los objetos estudiados... es una muestra de que la ciencia sigue vigente, es un testimonio de que la ciencia y el arte pueden transitar por el mismo camino."[8]

Mientras que la ilustración científica, precisa y detallada, describe las características físicas de ciertos organismos y se utilizan en los periódicos biológicos, botánicos, zoológicos, médicos o arqueológicos; la ilustración técnica son los dibujos descriptivos o diagramas técnicos para el automóvil, transporte e industrias de la construcción.

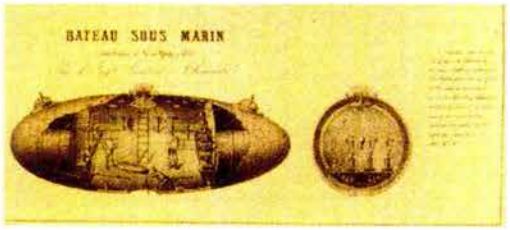


Ilustración de la estructura de un *bateau sous marin* (submarino) construído en 1852

7 José Sarukhán, "Exposición CIENCIA Y ARTE", Museo UNIVERSUM, Febrero de 2001

8 Héctor M. Hernández Macías, director del Instituto de Biología, "Exposición CIENCIA Y ARTE", Museo UNIVERSUM, Febrero de 2001

Para el comunicador gráfico Alfredo Aguirre, la ilustración debe cubrir creatividad, diseño y comunicación, él se especializa en ilustración conceptual o de ideas y opina al respecto que "La ilustración de ideas se basa en un ámbito totalmente comunicativo; su poder visual reside en atrapar el ojo del espectador y en seguida disparar su mente. La imagen debe ser de tal naturaleza que haga provocar sus neuronas en un intento de discernir el contenido del mensaje."[9]

Ilustración de Amit Ofra
Israel Association of Illustration

Patricio Betteo Lagomarsino
mayo 2002.

La *National Library of Canada* presenta en su página de internet *The Art of illustration*, que expone la importancia de la producción de libros infantiles en Canadá y donde asegura que ellos permiten introducir a los niños a la buena escritura, a la literatura visual y a las bellas artes por medio de los textos en su orden tipográfico y de las ilustraciones que reflejen en cierta medida su cultura y que las historietas además de presentar una historia literal revelan su componente imaginativo utilizando la alusión, el simbolismo y la exageración para examinar el significado detrás de las palabras.

9 Alfredo Aguirre, "Impactando al ojo y disparando a la mente." *Matiz*, núm. 13, p. 21

Empero Alain Espinosa, ilustrador, describe de esta manera su percepción de la ilustración infantil. "...la ilustración de libros infantiles ha ganado su lugar en este siglo, ha demostrado haber recorrido el trecho necesario para coronarse como un arte con A mayúscula... IMAGINEMOS QUE IMAGINA EL IMAGINADOR. Ahora ilustradores y editores tendrán que alistar cartulinas y cartones, desenfundar crayolas y colores en una activa lucha por pintar nuevos mares y hacer virar este gran buque en la eterna búsqueda de la isla de la esperanza..."[10]

Melodía bajo el mar
Alain Espinosa Mendoza
1994

10 Alain Espinosa, "Imaginemos que imagina el imaginador." *Matiz*, núm. 13, p. 49

2.2.3 El dibujo como principio filosófico de la ilustración

El dibujo es una actividad que está debajo de casi todas las actividades humanas. La imagen que nos representamos del mundo es un dibujo que mentalmente nos hacemos de él para ordenarlo, ponerle cotas y entenderlo. La escritura misma está hecha con letras que son dibujos sobre los soportes que se nos antojen.[11]

El ilustrador es un intermediario entre un texto y un lector, y ve en el dibujo un medio para la ilustración, pues hace palpable una forma de idea o una forma de concepto. La ilustración debe funcionar conjuntamente con un tema y su diseño; es decir, debe transmitir una idea inherente al tema y estar armónicamente estructurada en sus lineamientos formales.

Para hablar de ilustración gráfica se ha de considerar al dibujo como su principio filosófico, como una representación sígnica y simbólica de una realidad. La razón está dada porque el dibujo es un elemento importante para el proceso de la comunicación gráfica, es una forma de pensamiento y de expresión, así mismo, el dibujo también es un principio filosófico de las palabras, de la escritura en su circunstancia gráfica y antropológica. El dibujo tiene una función sígnica de abstracción del pensamiento y por lo tanto es portador de conocimientos, el dibujo es la "re-producción" del universo del hombre mediante trazos, colores, texturas... Dibujar es abstraer, revelar, explicar y convertir en signo la realidad.

Dibujo anatómico:
embrión en el seno materno.
Leonardo da Vinci, 1510-1512

11 Roberto Echeto, *op. cit.*, p. 20

La fórmula del dibujo radica en la relación «contenido-forma», luego entonces dibujar es dar forma a ciertos contenidos mediante un proceso de abstracción y análisis de conceptos, ideas o realidades tangibles (como objetos, animales, vegetales y el hombre mismo) y con una cierta estilización de sus formas inherentes. Para comenzar a hacer las conexiones entre el dibujo y la ilustración sería preciso decir que ésta como correspondencia del dibujo, da una forma a ciertos discursos textuales, siendo el dibujo aquel que da sustento a sus contenidos estéticos, conceptuales y plásticos.

Una fotografía es útil como referencia figurativa del objeto.

El primer paso en el dibujo es reconocer las características morfológicas del objeto y tratar de construir la realidad gráfica por su estructura.

El dibujo, de alguna manera, hace reales o tangibles a las ideas, pues también tiene un discurso propio y su fin es convertir en imágenes una realidad con recursos expresivos y comunicativos como parte del lenguaje visual, así el objeto se vuelve signo mediante el dibujo. El dibujo requiere de un proceso mental elaborado, no sólo es manual; se sirve de la memoria y de la síntesis del conocimiento que el individuo adquiere por experiencia propia, apela a sus recuerdos mentales, a su imaginación y a la mirada; estos procesos perceptuales hacen posible dar forma, orden y encontrar las semejanzas entre la realidad y su abstracción dibujística. De hecho, el dibujo sirve muchas veces como material de referencia para el ilustrador. "El acto de dibujar a nivel mental implica un conocimiento y percepción del mundo y sus cosas, lo cual resulta sumamente interesante"[12]

12 Alfredo Aguirre, *op. cit.*, p. 20

El proceso mental de quien dibuja o estructura contenidos en imágenes es distinto de quien las percibe y si atendemos a que la percepción es un medio de conocimiento, el observador de la imagen no se limita únicamente a esa sensación visual sino que también hay un proceso de análisis, de codificación e interpretación en donde el conocimiento pareciera ser cíclico y éste, a su vez, forma parte de una instancia comunicacional, metalingüística y metafórica. "... traducir una página a la pantalla, las palabras a imágenes, requiere un importante trabajo de imaginación creativa, y de interpretación también."[13]

Manuela Santini *Bologna*

Anahita Taymourin *Teheran*

Lucie Rice *E.U.A.*

Francesca D'Alfonso *Firenze*

De esta manera, cuatro ilustradores han interpretado a un elefante de circo, con sus características figurativas, con una síntesis morfológica y una expresividad propia según el estilo del ilustrador.

La ilustración es el testimonio de las cosas ausentes y, más allá de la simple ornamentación, es un medio de expresión que interpreta significados en una convivencia de códigos (lenguaje visual y lenguaje icónico): connotativo y denotativo en donde se sintetizan contenidos. La ilustración proporciona un estilo, una atmósfera y un enfoque distintos a cualquier otro medio dentro de las actividades o quehaceres de la comunicación gráfica, las cuestiones prácticas, las áreas de aplicación, los medios de representación gráfica conocidos como técnicas y un proceso compositivos, son sólo algunos puntos que la ilustración debe tomar en cuenta antes de ser ejecutada. "Una vez acabada la ilustración, el objeto o los objetos se han convertido en personajes de una historia que, a pesar de ser la representación de un tema específico, cada quien puede darle una interpretación diferente, cada quien le puede dar su propio sentido al utilizar sus sentidos al percibir la ilustración"[14]

13 Joy Gould Boyum , "El cine como literatura." *Estudios Cinematográficos*, núm. 13, p. 14

14 Julio Carrasco Vigueras. "Los sentidos de la ilustración." *Matiz*, núm. 13, p. 35

El ilustrador debe ser curioso, paciente, imaginativo, creativo, propositivo, con una actitud de investigación, ético y sobre todo amar lo que hace, tener conciencia y sensibilidad con la información que interpretará gráficamente. Sin embargo, también debe necesariamente comunicar algo, en el caso de este proyecto de tesis, que aunque no se trata de una propuesta de ilustración netamente infantil, sí es en parte para los niños, y los niños tienen un mundo distinto al de los adultos, por lo tanto los niños deben ser estimulados por una variedad de propuestas visuales y de historias.

Ilustración de Amit Ofra
Israel Association of Illustration

Por ello el ilustrador necesita abrir los ojos y observar cuidadosamente todo lo que suceda a su alrededor y aprender de aquello que se ve. El entusiasmo sobre la forma es importante, la manera en que la luz recae sobre algunas figuras puede ser significante para el manejo de luces y sombras. Hay que observar muy bien las combinaciones de colores, texturas, yuxtaposiciones inusuales, ver las anécdotas, el comportamiento de las personas, animales y cualquier tipo de cosas. Esperar o buscar lo inesperado y tener el fuerte deseo que provocará hacer imágenes con un sentido personal de lo que se ha visto, descubierto y que desea proyectarse a los jóvenes. Pues el ilustrador debe ser también capaz de cerrar los ojos y evocar ideas e imaginar cómo puede ser eso posible en imágenes.

El ilustrador debe pensar ideas frescas, tratar de describir nuevas maneras de dibujar y de contar historias. Entonces, ¿cómo pueden generarse las ideas y darles vida a través de las palabras y de las imágenes? Muchas veces las ideas provienen de algunas experiencias personales y todos esos recuerdos pueden convertirse en fantasías para los libros infantiles o no. Tal vez dibujar los recuerdos y experiencias de la niñez ayude a la creación de ideas, aunque a veces se debe ilustrar para cierto público en específico, lo mejor es la observación de la naturaleza humana y los eventos, la habilidad de transformar las cosas, decirlas como verdades es algo que el ilustrador debería proponerse, hacer a los niños felices y hacerlos pensar abriendo un mundo para ellos.

Cada ilustración refleja qué ha pasado antes y anticipa lo que sucederá después, son como pequeños cuadros de tiempo. Y la esencia de la sorpresa y el interés debe ser sostenida desde la primera lectura ya que el lector–espectador, especialmente los niños, tienen ese afán de anticiparse a las sorpresas y ellos disfrutan cosas que ellos ya saben. Los niños adoran reconocer cosas, ya que eso les proporciona un sentido de pertenencia y los envuelve dentro del libro. Una de las grandes virtudes de la ilustración es su estátismo, el tiempo se ha detenido y es ahí donde el espectador tiene la oportunidad de estudiar lo que está sucediendo.

Conceptualmente hay que considerar que parte del texto debería ser retratada o descrita específicamente, otra parte debe ser sugerida únicamente o dejarla a un lado, enfatizarla o ignorarla. Reflejar el tono de una narrativa extrayendo el sentido del humor apropiado o una atmósfera es importante, la intención es crear drama, humor, alegría, suspenso o sorpresa. Ilustración es como el reparto de los personajes, diseñar sus vestuarios y ensamblarlos en el escenario para una producción teatral. La naturaleza y la acción de los personajes debe ser considerada también como el registro de su apariencia física, gestos momentáneos y expresiones, así como sus ropas.

Ilustración de la fábula *Le renard et la cigogne* de Jean de La Fontaine

Manteniendo la apariencia de los personajes es como el espectador mantendrá la secuencia a lo largo de la historia y debe ser cuidadosamente realizado al igual que los escenarios. Todo debe ser interesante para él y todo deberá ser representado en una manera simple o detallada. Escoger el punto de vista o ángulo de visión de una ilustración está establecido por cada imagen y algunas variaciones de ellas permitirán el contraste. El tiempo, si es de noche o de día, debe ser considerado también así como el clima; la fuente de iluminación y como la luz cae sobre cada elemento es otro factor que provee una atmósfera particular y las sombras también. Color, textura y marcas físicas en el dibujo o ilustración juegan un importante papel, teniendo una contribución significante en como se orientará la atmósfera y como se transformará.

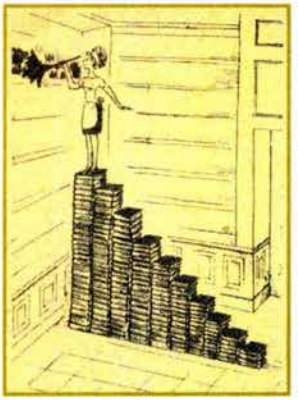
Finalmente hay que decir que no siempre un buen dibujante encierra a un buen ilustrador, la manera en como se desea dibujar o pintar y los materiales y los medios que se usaran son considerados para proyectar las imágenes que se han concebidas. Los ilustradores más interesantes son aquellos quienes han encontrado una nueva e individual manera de dibujar y han descubierto marcadas y sustanciales maneras de decir historias visualmente. La importancia de la ilustración de un libro se hace evidente hasta que se enfrenta una audiencia o público lector y así es como el estudiante valora su trabajo y le toma respeto por ser algo que sale fuera de un salón de clases. Entonces, el escritor–ilustrador–calígrafo no desea ver errores tipográficos (o caligráficos) en el libro y toma más atención a los márgenes, al arreglo tipográfico, a la justificación de párrafos, ortografía, etc. La forma del producto final manda una alta y clara señal de que el cerebro creativo depura ideas y la otra parte racional permite editarlo y mantenerlo limpio.

Teniendo en cuenta a la ilustración como un medio de expresión, algunos ilustradores como Alberto Caudillo piensa que "la ilustración es a fin de cuentas uno más de los recursos del hombre para comunicar, y aquí podemos incluir cualquier mensaje, incluso de carácter personal – a este respecto podríamos pensar que por ello la ilustración debería considerarse más cercana a la actividad artística en donde los códigos, encarnados en simbologías, muchas veces se refieren a cosas exclusivas del ilustrador y no pueden ser leídas en la imagen, sino que entra esta parte de la interpretación de los espectadores quienes se sumergen en un mundo de significados muchas veces ajenos a ellos mismos y en otros casos más concretos, si encuentran una identificación con su mundo externo y por qué no también interno - para quien se dedica a ella, ya sea como instrumento del quehacer profesional o simplemente por placer, un medio de expresión abierto a la búsqueda y a la experimentación. Y lo más importante, un campo de continuo aprendizaje"[15] –y considero que también de autoconocimiento.

15 Alberto Caudillo, "Ver para crear. Hacedores de imágenes." *Matiz*, núm. 13, p. 39

Antes se consideraba que las imágenes servían únicamente para llenar espacios en los textos, para ornamentarlos o como descansos visuales, sin embargo "las imágenes también son discurso",[16] y al decir «algo» forman parte del mensaje descrito en un texto, es decir, la imagen (la ilustración) se convierte en un texto también pero de carácter visual. Y como tal tiene componentes formales (o morfológicos) y componentes temáticos (o de contenido) bajo unas ciertas reglas de organización. Ahora bien, este texto tendrá dos funciones: una pragmática o de comunicación y una semántica o de contenido, significación e interpretación, en esta última con la connotación y a la denotación como principales elementos dadores de significado. La circunstancia de la imagen gráfica bajo una iconicidad determinada mantiene una serie de semejanzas en cualquier momento con los objetos reales por lo que esta imagen pasa a ser una analogía del objeto mismo.

Con todo esto se quiere decir que para una teoría de la imagen debe existir también una semiótica de la imagen (significación de la imagen) sustentada en una serie de sistemas culturales (contexto). Y las funciones de los textos visuales contendrán sustancias (elementos) y formas de expresión (orden) y sustancias (contexto) y formas de contenido (estructura semántica). El texto es un medio privilegiado para intenciones comunicativas en el esquema de la tríada semiótica: el significante es equivalente a la expresión y el significado al contenido ambos son resultado al signo, que en este caso es la imagen gráfica. Por ello, la función pragmática del texto delimita y es el cuerpo del discurso con dos niveles, el icónico y el verbal que hacen de esto una unidad que no es el signo ni la palabra sino el texto, es decir, lo que dice en conjunto cada uno de los elementos.



Algunas imágenes, como esta, tienen un discurso claro sin necesidad de las palabras.

16 Ricardo, Peláez Goycochea. "Sensacional de ilustradores." *Matiz*, núm. 13, p. 17

El texto es el proceso del discurso e implica el estudio de los lenguajes que participan de ese texto, por ejemplo el espacial, literario, gestual, verbal, corporal, etc. Por lo tanto texto es igual a coherencia entre elementos y la coherencia no es más que la distribución y coordinación de información en una secuencia verbal o visual en el nivel de la expresión. Y todos estos elementos deben ser considerados en la concepción y proyección de la labor del ilustrador.

Caligrafía de Annie Moring

Sin embargo, Edgar Clement refiere que "básicamente, no hay una cultura de la ilustración. Al ilustrador se le ha tomado como una especie de artista de segunda, cuya única misión es llenar huecos de página [...] el desarrollo de los ilustradores se ve frenado por nuestro sistema de enseñanza, que suele confundir la disciplina del ilustrador con el diseño gráfico [...] la ilustración debería ser una especialización en la carrera de «artes visuales». Así como hay médicos que se especializan en cardiología familiarizándose con el aparato circulatorio, debería haber artistas visuales (pintores, dibujantes, videastas, fotógrafos, etc.) relacionados con los medios impresos y sus procesos, desde el diseño hasta el acabado del producto -esto parece una propuesta ambiciosa pero inteligente, pues al ser una carrera interdisciplinaria, los profesionistas tendrían un conocimiento más profundo de todos los aspectos de preproducción, producción y post producción y asimismo los resultados tendrían más armonía en su unidad – Se desahogaría la saturada actividad del diseño y se lograrían ilustradores mejor formados"[17]

17 Edgar Clement, "Algunas reflexiones sobre la ilustración en México." *Matíz*, núm.13, p. 42-45

2.2.4 Proceso compositivo

No hay que olvidar que la composición forma parte primordial en el proceso narrativo de una imagen porque ésta determinará el recorrido que realice el observador. Uno de los binomios más relevantes que deben funcionar a la perfección para obtener buenos resultados es el concepto o texto + cualidades estéticas. Pues dado que la ilustración es un vehículo de información para establecer comunicación con el espectador, tendrá que hacer evidentes el equilibrio entre forma, color, etc, y el contenido literal o de la imagen, en ocasiones la ilustración es el reflejo de mundos irreales o imaginarios y la tarea del ilustrador aumenta ya que deberá hacer creíbles sus escenarios, personajes, ambientes, etc, pero al mismo tiempo, encontrará una mayor libertad para dejar volar su imaginación y proyectar un mundo creado por el mismo, y he aquí la carga de subjetividad y emotividad que hacen de la ilustración un medio de comunicación gráfico extraordinario con cualidades expresivas incalculables.

No hay que dejar a un lado la coherencia entre diseño e ilustración, es fundamental que dentro de un proceso de diseño editorial sean consideradas las ilustraciones como recursos de apoyo visual al soporte que se va a realizar. Sin perder de vista otro proceso de diseño al interior de la ilustración y al cual se confiere la mayor importancia en esta tesis. "Cuando el proceso funciona bien (entre diseño e ilustración), ni el lector ni el espectador deben darse cuenta de si la ilustración ha sido encargada para adaptarse al diseño o si es el diseño el que ha sido concebido para complementar la ilustración".[18]

Ilustración de *Cómo se hace un libro* de Aliki, 1986.

18 Martin Colyer, *Cómo encargar ilustraciones*, p. 10

El manejo del color, de la perspectiva, línea, forma, textura y otros elementos gráficos permiten al ilustrador aprovechar al máximo los recursos retóricos de la imagen y proyectarlas de manera gráfica en la ilustración, ofreciendo resultados interesantes; la frescura, el misticismo, lo misterioso, lo hiperrealista, cualquier intención estilística y plástica que el ilustrador se proponga a realizar podrá plasmarla en la ilustración previendo la proporción adecuada, la estructuración de todos estos elementos para dar armonía entre forma y concepto.

El cuidado en los detalles dentro de la ilustración también es algo importante en la conformación de la misma, esto habla de la atención y el empeño que el ilustrador destina a su trabajo.

Pero que son los procesos compositivos, sino la serie de sistemas geométricos empleado en la estructuración de la ilustración, que aunado a los criterios morfológicos, a los icónicos, a los cromáticos y a los tipográficos se utilizaran en conjunto para obtener los resultados esperados en una solución gráfica, que sea expresiva y comunicativa. Así tenemos que el significado del texto, su ubicación y tipografía sumado a la ilustración da como resultado Diseño, definido fundamentalmente como un orden premeditado e intencionado de elementos gráficos en un soporte.

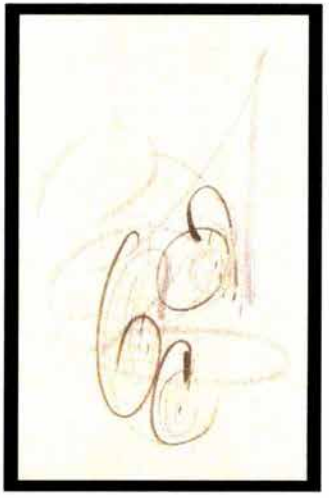
Había una vez...
Mónica G. Guerrero Marrón
1995

2.3
La caligrafía

2.3.1 Definiciones y anatomía de la letra

Caligrafía es escribir con letras «hechas en el momento» como las tradicionales tortillas de comal...[19]

La caligrafía es el resultado de contenido y composición abstracta que refleja una concepción del mundo y el valor caligráfico depende del espacio plásticamente diseñado.



Caligrafía de Karl Georg Hoefer.

"Como todas las cosas hechas a mano, la Caligrafía tiene pequeñas «imperfecciones», sutiles irregularidades, accidentes y una cierta dosis de impredecibilidad: es esencialmente orgánica. La Tipografía, en cambio, aspira a una forma «perfecta», controlada y predecible: es esencialmente mecánica e implica la existencia de una tecnología de impresión [...] el principio que rige el trazo de las letras es siempre el mismo: el movimiento físico de la mano conectada al cerebro, y el movimiento estético del cerebro conectado al espíritu."[20]

La caligrafía forma parte de la historia del diseño gráfico y como la definición sugiere, requiere de práctica y paciencia.

19 Gabriel Martínez Meave, "Caligrafía. La mano que mece la pluma." *DX*, núm 13, p. 24
20 *Ibidem.*

"La caligrafía etimológicamente hablando la bella escritura, es esa frontera frágil y móvil entre el arte y la necesidad de expresarse, entre el dibujo y la escritura de los signos. En todo tiempo y lugar en los que la escritura ha sido utilizada, siempre ha existido un arte consagrado a la belleza del trazo, y una o más corporaciones, de copistas o grabadores, para ejercerla."[21]

Caligrafía de Harry Meadows.

La utilización de símbolos alfabéticos en la escritura (a diferencia de la comunicación mediante dibujos que la precedió) es uno de los avances más significativos del proceso de la civilización. La caligrafía ha formado parte de este proceso durante aproximadamente 5,000 años y como arte se ha manifestado de forma evidente en las últimas dos décadas. Edward Johnston, quien resucitó el arte de la caligrafía a principios del siglo veinte, durante sus enseñanzas en el Royal College of Art de Londres, resumió sus principios en una sola frase: «Nuestro objetivo debería ser hacer buenas letras y unirlas bien»[22]

Caligrafía de
Isabelle Spencer

Si volvemos al origen griego del término «caligrafía», vemos que significa literalmente «escritura bella» [...] Para el propósito de este libro la definiré como cualquier forma de escritura y rotulado que se haga con atención y consideración, y con la intención de crear una obra que proporcionará placer tanto al escritor como al lector y al observador. No utilizo la palabra «lector», puesto que la gran parte del trabajo que se hace hoy en día no pretende ser leído en el sentido que aplicaríamos a un libro, sino observado como un cuadro."[23]

21 Georges Jean, *op. cit.*, p. 162
22 Jon Gibbs, *Caligrafía*, p. 12
23 *Ibidem.*

La mayoría de los autores de manuales caligráficos coinciden en estas definiciones. Pero consideremos, además, a la caligrafía como ese acto sublime en el que la escritura toma otro carácter, se reviste de un sentido metalingüístico y el calígrafo muestra su expresividad a través de la buena composición de las letras. Cada trazo implica una dedicación y de él depende la organización visual de los blancos y los negros, o mejor dicho, de las contraformas.

Caligrafía de Tim O'Neill.

Este documento no pretende ser un manual de caligrafía por lo tanto, no se abordaran a fondo cuestiones técnicas de la misma. Sólo se enuncian algunos aspectos que son de importancia para este análisis debido a que el verdadero cuestionamiento, aquí, es cómo la relación de la escritura manual con una serie de elementos plásticos y una carga conceptual influyen o interactúan con la ilustración gráfica y en que medida comparten ciertos lineamientos compositivos que enriquecen el trabajo de un comunicador gráfico. Además de enfocar la intención de cada proyecto a una real comunicación gráfica a través del estudio de la forma, el manejo del color, el conocimiento estructural de las letras y por supuesto, un metodo y estilo propios para conjuntar todos estos elementos.

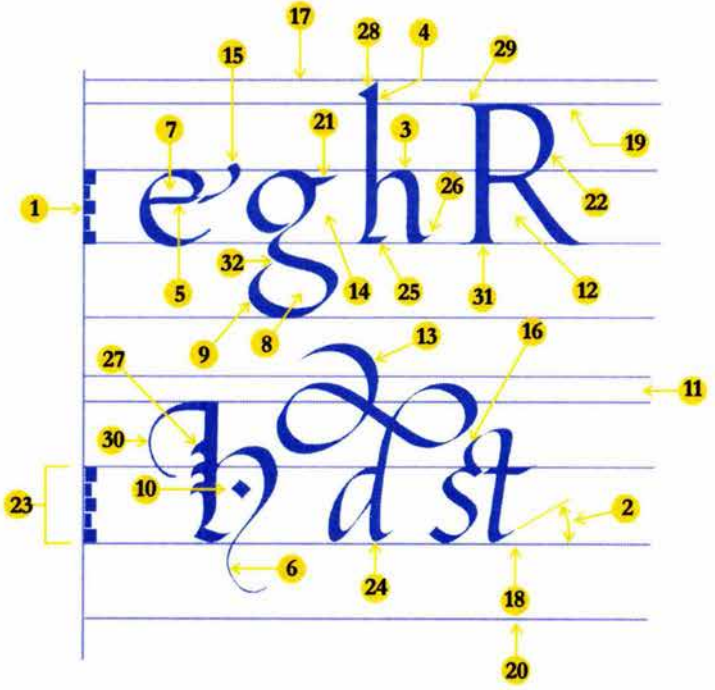
Caligrafía de George Thompson.

"En la pintura china y japonesa, la caligrafía tiene un valor semántico: grafismo, color e intensidad del trazo se conjugan en la producción del significado."[24] En la Edad Media se cuidaban los contornos de las letras pues, llevar a cabo una capitular requería de un estudio de la forma, sólo de esa manera podían organizarse los iconos que contenían y al mismo tiempo daban todo un discurso, que en la mayoría de las veces era con fines religiosos.

24 Georges Jean, *op. cit.*, p. 46

Anatomía de la letra

Los términos empleados para nombrar las partes de la letra son muy similares a los que ya se revisaron en el capítulo uno con respecto a los criterios tipográficos; sin embargo, éste esquema es el precedente del anterior históricamente.



1. Anchura de la pluma
2. Ángulo de pluma
3. Arco
4. Ascendente
5. Barra transversal
6. Cola delgada
7. Contraforma
8. Contraforma inferior
9. Descendente
10. Diamante
11. Espacio de interlínea
12. Espacio interior de la letra
13. Floritura
14. Interespacio de letra
15. Lengua
16. Ligadura
17. Línea ascendente
18. Línea base
19. Línea de capitales o mayúsculas
20. Línea de descendentes
21. Oreja
22. Panza
23. Peso de cuerpo
24. Pie
25. Pie horizontal
26. Pie que da vuelta
27. Pluma del cuello
28. Serifa compensatoria o de cierre
29. Serifa de soporte
30. Trazo fino
31. Tronco o trazo principal
32. Unión o lazo

2.3.2 Tipología de la caligrafía

Tendremos entonces primeramente, por su desarrollo estilístico, la caligrafía latina, aunque la más antigua y quizá con mayor tradición es la caligrafía china, con sus variantes de japonés y coreano, siguiéndole la caligrafía árabe (islámica, kúfica, sudani, *maghrebi*, turca). Luego tendremos al griego, copto, cirílico, armenio y gregoriano; sin olvidar a las caligrafías hindúes como el *brahmi*, *karoshti*, *devanagari*, *telugu*, *tamil*, *gujarati*, *singalés*, las caligrafías hebreas y otras más como el tibetano o las escrituras prehispánicas mesoamericanas destacando la escritura maya.

Los antecedentes directos de la caligrafía en la antigüedad son los pictogramas como los jeroglíficos egipcios (El libro de los muertos), los ideogramas como la escritura china y una vez desarrollada la transición de estos hacia otra estructura abstracta de signos que fueron los fonogramas el perfeccionamiento de las formas fonográficas en diversas estilizaciones morfológicas. Por lo tanto siendo la escritura es un sistema de signos abstractos que representan sonidos articulados, la repercusión en su desarrollo ha sido precisamente la mutación de los símbolos pictóricos a una forma alfabética establecida y las variaciones experimentadas por el alfabeto escrito en diferentes lugares y condiciones.

To everything there is a season
Caligrafía de
Luba Bar- Menachem

Las letras como formas alfabéticas son símbolos significativos que reflejan los contrastes culturales entre Oriente y Occidente. La escritura es un denominativo de disciplina y conocimiento en las culturas orientales a diferencia de la cultura occidental. La influencia del Imperio romano y de la iglesia cristiana tuvo que ver con la transmisión del alfabeto a las tierras conquistadas de Europa. En las culturas orientales, la caligrafía es una de las manifestaciones artísticas más puras y estimadas por la tradición y que ha sido el sustento durante siglos requiriendo una práctica larga y disciplinada que en ocasiones se integra a otras actividades como la pintura y el pensamiento filosófico.

Escultura de un escriba egipcio.

Haremos por ello, solamente un sumario cronológico del desarrollo de la escritura manual,[25] que aunque ya se revisó en apartados anteriores, influyó definitivamente para establecer los estilos caligráficos. Recordemos que hacia el año 3000 a. C. la escritura jeroglífica se desarrolló en Egipto y fue la primera civilización que contó con escribas oficiales. Esta escritura jeroglífica tenía una resolución gráfica hacia lo pictórico y con estas mutaciones del signo fueron derivándose otros tipos de escritura como la hierática y la demótica. Pero hacia el año 30 a. C la influencia cristiana en Egipto por ser una provincia romana provocó el fin en la tradición jeroglífica.

El primer estilo de letras notable fue la *quadrata mayúscula romana* en el siglo I d. C. Que fueron grabadas en piedra, luego una variación de las mayúsculas que se pintaban a mano fue la *rústica.* Pero la necesidad o inquietud de crear una escritura minúscula dio origen a la *uncial* en el siglo IV d. C., y la *semi-uncial* en el siglo VII, siendo estas dos parte de la transición de las formas mayúsculas a las minúsculas. En el siglo X la letra *carolingia* fue encargada al Abad Alcuin de York por el emperador Carlomagno, a quien se le debe el nombre este estilo. Esta fue una variación de la letra minúscula. Otro aspecto importante en esta época fue la producción de libros y la jerarquía de tipos de letra que servían para indicar el diferente propósito e importancia de la información de un texto. Por ejemplo, *mayúsculas quadratas* para los títulos, *unciales* para las primeras líneas de texto, *semi-unciales* para el prefacio, *carolingia* para el texto, *rústicas mayúsculas* para correcciones y notas. Con el cristianismo difundido por toda Europa se sentaron los cimientos de la civilización occidental y la característica importante de la ampliación de nuevas formas de alfabetos fue la gradación de trazos gruesos y finos; para lo que los centros monásticos sirvieron de enlace en el desarrollo de formas escritas a lo largo de toda Europa después de la caída del Imperio Romano.

25 Véase Judy Einher, *Manual de caligrafía.*

La decoración de los libros era pintada y dorada a mano con letras marginales de gran tamaño llamadas *capitulares*. La dificultad en el dibujo de las letras obligaba a hacer antes un boceto detallado, primero elaborando el diseño con pan de oro y luego se aplicaba color por color, detallando con negro los contornos y con blanco para los brillos. Pocos libros cuentan con un colofón pues el buscar un crédito personal era mal visto por la Iglesia ya que los textos se hacían para difundir los ideales cristianos. Aunque la letra *carolingia* se usaba en casi toda Europa para el siglo X, el Monasterio de *St. Gall,* en Suiza, comenzó a eliminar las curvas apareciendo letras angulosas y comprimidas, acentuándose más estas características en Alemania, Francia e Inglaterra y produciendo una textura visual en los textos sumamente densa. A esta forma de escritura se le llamó *gótica* de letra negra. Siendo "*gótico*" un término que empleaban los intelectuales del Renacimiento para los productos pertenecientes al último período medieval. En los siglos XII y XIV floreció el arte de la producción de libros para la tradición literaria de la poesía y la narrativa marcando el auge del uso de la letra *gótica*, ampliando sus variantes estilísticas: *negra gótica*, *textura quadrata*, *textus precissus*, *littera bastarda* y *cursiva bastarda.*

Este manuscrito muestra uno de las tantas variaciones del alfabeto gótico medieval.

En Italia la minúscula conservó un carácter más redondeado y se llamó *rotunda* o *litera moderna* y se uso hasta fines del Renacimiento. En el siglo XV aparecen otros nuevos estilos llamados *humanísticos* y se creo la *littera antiqua* porque se basaba en la forma original de la minúscula carolingia y posteriormente basándose en la escritura *cursiva gótica* informal el escriba Niccolo Niccolo crea la *itálica* o *cursiva* que presentaba una ligera inclinación. Más tarde se desarrolló otra letra que era utilizada para los comunicados papales y de la Cancillería Romana, una *cursiva* con floridos ascendentes y descendentes llamada *cancilleresca.* Y aunque con la imprenta se termina la tradición del *Scriptorium* todavía hubo quien se interesara por la escritura correcta y bella permaneciendo hasta fines del siglo XV y todavía parte del siglo XVI la letra *humanística* y la *cancilleresca* que se hizo popular en Inglaterra y adoptado por Isabel I.

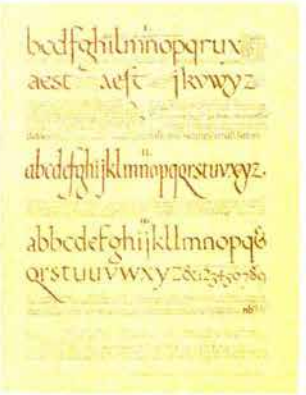
Luego de la aparición de la imprenta los trabajos manuales sólo servían como una especie de auto promoción del escriba y los trabajos eran por encargo, la funcionalidad del manuscrito medieval se opacó por el uso de ornamentación estilística en las letras: las florituras. La técnica que se empleó fue el grabado en plancha metálica ya que los trazos tan finos tenían que ser dibujados con naturalidad y delicadeza. Gianfrancesco Cresci fue uno de los primeros escribas del siglo XVI que usó esta técnica con gran maestría. Los nuevos estilos se desarrollaron gracias a una pluma puntiaguda cuyas variaciones de trazo dependían de la presión aplicada creando un efecto más natural, aunque los excesos de ornamentación fueron acrecentándose hasta hacer más importante la decoración del texto que la misma forma de la letra y que su contenido y legibilidad.

Estos estilos más complejos se fueron propagando durante el siglo XVIII y parte del siglo XIX hasta llegar a América donde el londines Joseph Carstairs tuvo éxito hacia 1830; aparecieron luego otras variaciones predominando el uso de líneas finas, ascendentes y descendentes floridos. La litografía también marcó una parte importante en la producción de libros, pues se empleó para imprimir las ilustraciones y algunos ornamentos en color, haciendo populares los libros decorados y resurgiendo el interés por los manuscritos medievales iluminados en la época victoriana. Para ese momento ya se habían perdido las anteriores tradiciones de la escritura europea, además la producción de libros y manuscritos dependía de los estilos relativamente recientes de ornamentación elaborada que carecían de una intención en su construcción. Así que a finales del siglo XIX fue una época en que era posible un resurgimiento de la caligrafía pura. Se debe precisamente al diseñador William Morris la innovación de la escritura de estilo medieval y la iluminación de los libros, en 1890 fundó la Kelmscott Press y comenzó a producir libros en los que era evidente el diseño y decoración inspirados en tradiciones antiguas.

Trabajo de iluminación de William Morris, 1874.

Otro personaje que se inspiró en las artes medievales fue Edward Johnston quien conoció a Harry Cowlishaw quien era calígrafo y decorador y haciendo una crítica constructiva al trabajo de Johnston lo presento a W. R. Lethaby que era director de la nueva Escuela Central de Artes y Oficios en Inglaterra y quien fuera discípulo de William Morris años atrás. Johnston pasó a ser profesor de la Escuela Central en 1898, comenzando su ejercicio caligráfico con la copia de las formas y, tanto Morris como Johnston estudiaron los antiguos manuscritos para tratar de redescubrir las técnicas de los escribas medievales adecuadas para su diseño y ejecución.

En 1901 Lethaby fue nombrado profesor de diseño en el Royal College of Art e invitó a Johnston a dar clases ahí, teniendo entre sus alumnos a Eric Gill, Noel Rooke y T. J. Cobden Sanderson. Johnston hizo investigaciones sobre las técnicas medievales y junto con sus alumnos hicieron una nueva valoración de la construcción de las letras medievales y de las formas y proporciones básicas del alfabeto romano y Johnston creó la escritura Fundacional. En 1906 publicó *Writing & Illuminating & Lettering* (Escritura, Iluminación y Rotulación), que se preocupaba por la enseñanza y el cuidado en la escritura formal y la apreciación del diseño iluminado. A principios del siglo XX hubo otro movimiento encabezado por Rudolf von Larisch en Viena y por Rudolf Koch en Offenbach.



Worksheet de E. Johnston, 1909

Von Larisch estudió documentos históricos para formular sus ideas sobre la calidad y propósito de la escritura y la rotulación. Interesándose en las técnicas y materiales tradicionales tratando de experimentar con medios alternativos e investigando las formas de las letras y sus posibilidades de construcción. Mientras, Rudolf Koch trabajó como calígrafo y diseñador de tipos en la Fundición tipográfica de Klingspor y dio clases de rotulación en la Escuela de Artes y Oficios de Offenbach organizando en 1918 el grupo de *Los escribientes de Offenbach* que aplicaba altos criterios de diseño para una posterior aplicación y producción textil. Muchos calígrafos estadounidenses y europeos aprendieron gracias al libro de Johnston y en 1921 se fundó en Inglaterra la *Society of Scribes and Illuminators* con Johnston como primer miembro honorario.

En Inglaterra han sobresalido calígrafos modernos como Irene Wellington, Dorothy Mahoney, Jhon Woodcock, Donald Jackson, Ann Camp y Ann Hechle. En Alemania Johnston tuvo también una gran influencia llevada por Anna Simons y los discípulos de Von Larisch y Koch aportaron atribuciones importantes como diseñadores entre ellos Berthold Wolpe, Friedrich Poppl, Imre Reiner, Jan Tschichold y Herman Zapf, siendo este último famoso por sus diseños de tipos como Melior, palatino y Optima. En Norteamérica destacaron W. A. Dwiggins, Oscar Ogg y Arnold Bank en el desarrollo de una tradición caligráfica americana. Entre los calígrafos modernos actuales se encuentran Herman Zapf, Hella Baso, Karlgeorg Hoefer, Imre Reiner, Alec Peever, John Woodcock, Gunnlaugur SE Briem, Robert Boyajian, Peter Thompson y Donald Jackson.

En cuanto a la caligrafía Oriental el pensamiento religioso y filosófico tiene un significado místico, encontrando en la escritura china una perfecta proyección plástica y conceptual, así cada carácter representa una palabra combinándose con otros para dar forma a la expresión de imágenes, de ideas y los sonidos de la palabra hablada. Teniendo como elementos fundamentales de construcción y ejecución la escala, la proporción, la articulación de cada pincelada, la fluidez y la variación lineal de cada trazo. La escritura para estas culturas orientales es considerada una importante forma de auto expresión.

La escritura japonesa, al igual que la china, es una de las más grandes expresiones ideológicas y estéticas.

El alfabeto fenicio también influyó en el desarrollo de la escritura hebrea moderna y la árabe, que consta de veintinueve caracteres de sonidos consonantes, con una infinidad de variantes de la escritura islámica. En la tradición del Medio Oriente el Islam prohíbe las representaciones figurativas o naturalistas así que las escritura tenía un carácter formal y con patrones geométricos abstractos por lo que las escrituras sagradas fueron objeto, y aún lo son, de interpretación caligráfica. El Corán explica que la escritura es un don de Dios por lo que la práctica religiosa se vierte en los textos sagrados con cualidades abstractas de la escritura, con un diseño definido y conteniendo una textura de la palabra distintiva, además es pretexto para tallar, modelar, pintar o dibujar estas letras y palabras en casi cualquier soporte.

El florecimiento de la caligrafía moderna se debe a la tradición occidental de escritura usando al alfabeto romano con sus variantes como base estructural de la forma de las letras, ya que para la caligrafía son de vital trascendencia las formas, los estilos de decoración y la riqueza y complejidad de las composiciones gráficas; determinando un resultado específico el empleo de ciertos instrumentos y los materiales. Hay que considerar a la Caligrafía como la construcción de letras con la pluma (o en otros casos particulares puede ser otra herramienta) partiendo de las estructuras de los principios básicos de las formas alfabéticas en donde interviene elementos primordiales como la práctica, la paciencia la disciplina, el sentimiento y la espontaneidad en la interpretación. La caligrafía debe crear el interés particular por las palabras mismas aplicando las ideas básicas de diseño a fines concretos y a medios especiales.

Los estilos caligráficos se podrían clasificar de esta manera:

- Quadrata Mayúscula Romana
- Rústica
- Uncial
- Semi – uncial
- Carolingia
- Góticas
    - Letra Negra Gótica
    - Textura Quadrata
    - Textus Precissus
    - Littera Bastarda
    - Cursiva Bastarda
- Rotunda
    - Littera Moderna
- Humanísticas
    - Littera Antiqua / · Itálica o Cursiva
- Cancilleresca
- Inglesa del siglo XVI con sus variantes

Celebrating Capitals
Caligrafía de Mary Noble

Caligrafía de Denis Brown
con letra semiuncial.

Composición caligráfica de
Denis Brown con una variación
del estilo gótico Textura.

Caligrafía tipo uncial
de Paul Shaw

Letras itálicas humanísticas
del calígrafo Meic Morgan- Finch.

2.3.3 Consideraciones para un diseño caligráfico

> *La dimensión caligráfica incluye una gran riqueza y variedad de niveles de percepción: la composición o forma global, el equilibrio o desequilibrio sugerido por los espacios blancos y negros, el ritmo, el desciframiento del significado primario de las palabras, y finalmente el sentido subyacente a éstas.*[26]

Cada letra tiene su propia personalidad pues la forma y la contraforma de cada carácter hace único su diseño, dándole características propias que tanto por forma como por su estilización hacen distintas a cada una de las letras del alfabeto, así mismo, la letra se diferencia de otros estilos caligráficos o tipográficos.

Dentro de la Caligrafía moderna hay diversas técnicas y materiales pero los principales componentes de la caligrafía son: instrumento, medio y superficie. Entre los instrumentos tenemos: plumas de ave, plumas de caña y plumas metálicas. Existen una gran variedad de diseños, de forma y tamaños de plumas metálicas para diferentes propósitos en concreto. Las herramientas modifican la forma de las letras y es necesario reconocer cuál es la más adecuada para nuestros propósitos, por lo tanto hay plumas redondas, rectas u oblicuas, de puntas finas o gruesas y algunas otras de bayoneta; de las plumas fuente derivan las actuales plumas caligráficas recargables. Se pueden utilizar también rotuladores con punta de fibra, lápices y accesorios de dibujo (reglas, gomas, cuchillas, escuadras, etc.), pinceles. En cuanto a éstos tenemos de pelo de marta, de bambú y pelo, de pluma; planos o redondos de diferentes tamaños y grosores.

Algunos tipos de plumillas caligráficas.

26 Georges Jean, *op. cit.*, p. 170

Entre los medios tenemos: tinta de carbón con agua y goma, de sal con corteza de roble, anilinas, china en barra, etc., pinturas y pigmentos (acuarelas, *gouache*), pigmentos en polvo con goma arábiga y huevo o cola, oro bruñido, oro en polvo, pan de oro con gesso u oro plano. Las superficies: vitela, piel de ternero o cabra, pergamino, piel de cordero; los papeles devienen del papiro egipcio pero ahora se realiza con las pulpas de diversas maderas o fibras naturales; otras superficies alternas y experimentales como telas, cristal, metal, cerámica, plásticos, etc.

Las formas básicas de las letras caligráficas pueden ser: mayúsculas o minúsculas, redondeadas, anguladas, inclinadas o rectas. Para la construcción de las letras caligráficas hay que considerar el ángulo y dirección del trazo, el ángulo de la pluma tomando en cuenta la importancia de un ritmo y movimiento evidentes en la ejecución del texto. La caligrafía aspira a una belleza estructural consistente por lo que hay que tener un conocimiento y discreción en el peso de la letra que hará que la letra sea gruesa o fina, condensada o abierta, con los trazos individuales que se determinaran por el ángulo de trazo y pluma y sobre todo con el énfasis de escritura mostrando la verticalidad o inclinación de la letra.

Difencia estructural.

En consecuencia habrá que considerar los siguientes puntos en el proceso compositivo de la caligrafía: 1. estructura de la letra, 2. principios de proporción, 3. peso de las letras, 4. ángulo de la pluma, 5. ángulo de trazo, 6. gracias y trazos de remate y florituras. La proporción entre las letras, su altura, su anchura, el cuerpo de la letra, los trazos ascendentes y descendentes, su condensación, angulación, relación entre trazos finos y gruesos, la organicidad de la letra, su forma estructural en formas básicas como el cuadrado, el círculo o el triángulo, son elementos que un calígrafo no puede dejar de analizar concienzudamente antes de llevar a cabo un proyecto caligráfico con intenciones plásticas. Se ha de contemplar a la letra como una forma diseñada en sí misma, abstracta y que al unirla a otras va creando una forma más compleja, en donde cabe el diseño de su espacio intrínseco... el texto.

Para comenzar a diseñar un espacio caligráfico se ha de tomar en cuenta el contexto, es decir a dónde, a qué o a quién se dirige el texto; y sobre todo su función específica. Johnston, por ejemplo, se formulaba estas preguntas antes de comenzar a diseñar: "¿De qué se trata?, ¿Cómo se hace?, ¿Por qué hay que hacerlo?" El diseño caligráfico comprende una estética en la composición como un valor añadido al texto por medio del estilo y diseño de la propia escritura, intenta captar la significación verbal y sus cualidades visuales abstractas, sin perder de vista otro propósito que es el preservar la sustancia y significado del texto. Todo diseño se basa en modificaciones ópticas y juicios visuales sin tener unas reglas determinadas que rijan la manera de llevar a cabo la caligrafía, teniendo el diseño como propósito hacer algo atractivo y deleitable presentando una síntesis de cualidades visuales y verbales.

La experimentación en el diseño caligráfico es la posibilidad de tomar decisiones estudiadas, atreviéndose al mismo tiempo a romper las posibles reglas o cánones de diseño establecidos; la textura de la palabra o texto se debe al juego entre figura y fondo entre espacio vacío y espacio lleno y para tener un control de ello es necesario una conciencia del espacio, del equilibrio entre blancos y negros, de ínter espacios, de espacios internos de las letras, de espacios entre letras, palabras, líneas de texto, columnas y márgenes. La consistencia y uniformidad se buscan a través de las variaciones controladas de una misma letra, esto es una característica de armonía visual en el espacio diseñado.

Crossroads
diseño caligráfico
de Nancy Leavitt

El diseño es un proceso que consiste en una combinación de instinto, conocimiento y experiencia con cualidades abstractas de organización visual. La observación y determinación del estilo visual empleado en el diseño fijará la óptima legibilidad del texto ya que las palabras pasan por un proceso de identificación que está ligado a las asociaciones que se le confieren a los objetos, imágenes o sensaciones experimentadas representadas por las letras. Otro factor es el de la compensación visual y no siempre matemática de los ínter espacios.

"...las letras también obedecen a ciertas reglas puramente tipográficas o estéticas, donde lo que se busca es la mayor armonía y «sentido visual» posibles."[27]

Poema *The wave* con caligrafía de Frances Breen

Finalmente habrá que concluir con estas indicaciones esenciales que el diseño de una página requiere:
una organización del texto,
un ritmo de elementos caligráficos,
determinación del arreglo del texto: (justificado, alineado a la derecha o a la izquierda, centrado o asimétrica),
una estructura orgánica que pueda estar sustentada en medidas armónicas matemáticas o geométricas,
un proceso de composición intencionado,
borradores y ajustes,
equilibrio visual entre todos los elementos de diseño caligráfico.

"Los caracteres de imprenta son imágenes en las que los trazos curvos o rectos, verticales, horizontales u oblicuos, las figuras, divididas o desarrolladas, se suceden y se integran de acuerdo a un esquema rítmico. Cualquier texto abunda en valores rítmicos: prolongaciones superiores o inferiores, formas redondeadas o agudas, simétricas o asimétricas. Los espacios en blanco organizan la línea y el conjunto de la composición, en palabras de longitud desigual, como si de una frase musical, armonizada según tiempos diversos más o menos acentuados se tratara. Los sangrados y las líneas en blanco estructuran igualmente la composición, y la escala armoniosa de los cuerpos es lo que da a la obra tipográfica ese vuelo, ese ritmo general que la caracterizan. Cualquier composición tipográfica conlleva una cierta visión del ritmo."[28]

Concluímos diciendo que al igual que en la tipografía, el trabajo caligráfico actual convienen en todos estos aspectos.

27 Gabriel Martínez Meave, *op. cit.*, p. 37
28 Georges Jean, *op. cit.*, p. 144

2.4
Interacción de la imagen gráfica y la escritura

> *Todo esto sugiere que una vez que uno va más allá de la fácil distinción descrita entre imagen y palabra –el hecho de que las imágenes visuales tienden a lo icónico mientras que las palabras tienden a lo simbólico– las diferencias entre los lenguajes de estos dos medios comienzan a aparecer más difícilmente que sus semejanzas. Tanto la imagen como la palabra "significan", ambas implican percepción y cognición, y ambas también suponen lo que recientemente se ha dado en llamar en proceso de "decodificación."*[29]

Las ilustraciones están ligadas muchas veces a las palabras de manera conceptual y físicamente en las páginas, es vital la manera en que las imágenes y los textos son organizados considerados como una entidad total y una completa experiencia para el lector–espectador.

Abraham Moles en su libro *La imagen* expone que es importante para la ilustración, sobre todo en el ámbito científico, la relación que existe entre imagen y texto, a lo que él llama distancia semántica. No obstante, esto no quiere decir que la imagen sólo sirva de complemento al texto y que más bien la ilustración esta en contrapunto con el texto, haciendo de la figura un comentario, una divergencia o una crítica del texto y confiriéndole una dialéctica a la ilustración. A esto, hay que sumarle la pregnancia que debe encontrar la imagen para evitar la ambigüedad de significados. Moles considera que un libro ilustrado es un mensaje bimedia, pues recurre a dos sistemas de comunicación distintos y reconoce que cada uno tiene sus repertorios, códigos de coacciones, contextos culturales y retórica particular, llamando al conjunto mensaje «*scriptovisual*».[30]

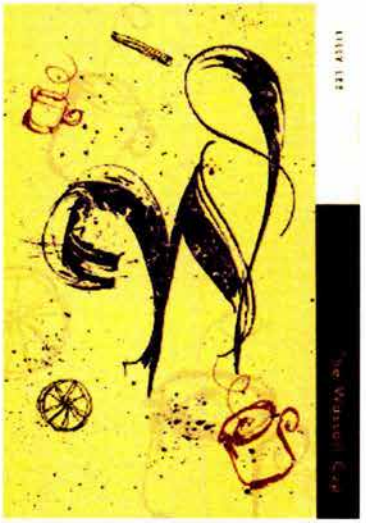
---

29 Joy Gould Boyum, *op. cit.*, p. 6

30 Abraham Moles, *op. cit.*, p. 139

Otro aspecto importante de la ilustración y la tipografía es el papel que desempeña en el diseño gráfico. Al respecto Israel Mejía escribió en la Revista *Matiz*: "El diseñador ilustrador es un personaje mutante que, en ocasiones, es el resultado de una búsqueda del producto gráfico total; de una sinergia absoluta entre imagen y texto, y de un ejercicio total de ambas actividades. Siendo un diseñador ilustrador o viceversa, creo que puedes comprender y dominar aún más todo el proceso creativo para una realización gráfica. En pocas palabras como ilustrador tienes el control sobre la conceptualización de la ilustración, el estilo, la técnica y los tiempos de entrega. Por otra parte, como diseñador ejerces el control sobre el layout del producto, el arreglo tipográfico; en fin, el cierre perfecto y controlado, justo como lo conceptualizaste desde un principio [...] pienso que cuando estás comenzando, tienes que disfrutrar cada una de estas actividades por separado, vivir lo apasionante de la ilustración. Y, por otro lado, descubrir los maravillosos mundos de la tipografía, para que al final los puedas fusionar en algo que sabes será el mejor producto gráfico que se pueda."[31]

La filosofía oriental considera que sólo el espacio vacío encierra la esencia de la forma creada, los espacios en blanco de una letra o de un texto se han convertido en elemento formal que participa en la composición tipográfica y en este caso caligráfica; luego entonces, lo material y lo inmaterial dentro de un soporte gráfico corresponden a la utilidad y la esencia verdadera del mismo.



En esta portada de revista se explotó la expresividad del trazo caligrafico de la letra W al hacer de la letra el motivo central de la composición.

31 Israel Mejía, "Imagina que estas con una chica hermosa." *Matiz*, núm. 13, p. 31

2.4.1 La narrativa visual con códigos lingüísticos e icónicos

Texto e ilustración poseen pues cada uno un contenido semántico y un contenido estético, en otras palabras, un significado y carga connotativos. Se concibe entonces que una doctrina de la ilustración de un texto literario puede basarse en la adecuación más o menos amplia de cada uno de estos dos contenidos, así como en el texto y en la imagen que lo acompaña.[32]

La poesía como vehículo de comunicación hace visible y concreto el significado de ideas o conceptos abstractos a través de una combinación de signos. Y ya desde sus orígenes prehistóricos las formas de expresión hasta cierto punto comunicativas, aunque ahora llamadas artísticas, revelan una palpable y significativa disposición a fusionarse en una sola, en la que se unifican los elementos esenciales de cada una de ellas y se combinan en manifestaciones de otro género. Como en el caso muy evidente de la escritura china donde la palabra escrita designa al objeto que representa, y esta simbiosis de pintura escritura convierte en legible y a la vez visible ciertos significados mediante una forma haciendo que una palabra de naturaleza abstracta se transforme en concreta.

"...fundir forma y significado encuentra su expresión idónea en la noción de texto y textualidad por lo que a su vez se define la posibilidad de hacer legible lo que es visible o viceversa: poesía concreta y texto visual son el resultado de estas tentativas."[33]

Caligrama del s. XIX en caracteres árabes (*bismala*), que significa *"en el nombre de Alá, el clemente y el misericordioso."*

32 Abraham Moles, op. cit., p. 166

33 Salvador Elizondo. "Texto legible y texto visible". Artes Visuales núm. 6 p .1

Salvador Elizondo expone que la escritura es algo objetivo, es la "transcripción a ese lenguaje de signos sensibles" y el texto es el "testimonio de una escritura apta de ser leída", por lo que la lectura es algo subjetivo y el lenguaje es esa "estructura en que se funda el equilibrio de todas las piezas y fuerzas que componen la fábrica del texto" Por lo que hay que hablar de la legibilidad en función de la visibilidad para obtener un significado. De donde la lectura de las artes visuales requiere ser traducida dos veces antes de poder entenderla, la primera al lenguaje del autor y otra traducción del último al lenguaje del lector. A lo que llamamos interpretación y reinterpretación para dar una lectura de la imagen, una lectura entre lo objetivo y lo subjetivo. Y confirma que "escribir es una operación objetiva; leer es un acto subjetivo, igual que ver".[34]

Si el texto es la sucesión de signos sobre el espacio esto quiere decir que se convierte en escritura al tener un significante legible. En donde la lectura tendrá una función hermenéutica, es decir, de interpretación personal bajo el sustento de un sistema convencional de escritura. Y el sentido de la experiencia visual se basa en el orden de los significados. En otro momento se ha mencionado la importancia de la hermenéutica como recurso interpretativo de un texto pero es evidente que la hermenéutica también disminuye la trascendencia del texto y una valoración de su significado basada únicamente en una perceptiva literaria o en categorías formales de un tratado pictórico tendería a una parcialidad en la comprensión de sus contenidos.

La caligrafía de Dave Wood remite a gotas de lluvia que resbalan por una ventana gracias a la textura visual de las letras diminutas que semejan agua metafóricamente.

En la poesía visual la posibilidad de conjugar en una sola operación el acto de leer y el acto de ver convierte al texto en una manera de conciliar en una sola imagen la forma y el sentido de las palabras o los signos que lo componen y esta tendencia hacia la expresión visual del poema surge hacia la primera década del siglo XX con Guillaume Apollinaire.

34 *Ibid.*, pp. 3-5

"La poesía es el territorio en que el lenguaje pierde su sentido; el sentido por el que una cosa de la tradición y de la convención se convierte en algo nuevo: en el poema verbal o visual, poco importa; en una construcción que se sustenta, fundamentalmente, en su forma y no en su sentido común... ¿Qué caso tendría que, elevada a alguna de sus potencias extremas, la escritura no perdiera el sentido, su sentido, el sentido que le asigna una perceptiva literaria fundada en el razonamiento sistemático o un tratado fundado en la óptica clásica? La experiencia trasciende los límites tanto de un razonamiento como de una cultura específica o una técnica y se inscribe en un ámbito indefinido de la sensibilidad en que no es ni sensación pura ni idea, en que no es pintura ni escritura sino quizá ambas a un tiempo y, sobre todo, en que es texto: tejido en que la trama de la sensación visual pura se conjuga con la urdimbre de la idea expresada en forma de escritura o estructura verbal de su forma sensible."[35]

Quizá una de las cosas más importantes es el hecho de que la escritura deja de ser legible para volverse visible, y esto sucede evidentemente cuando la intención del autor más allá de su comprensibilidad, es la de la representación de una escritura, componiendo así un texto visual.

Biombo de Gillian Spires con el signo japonés que refiere a la "amistad".

La abstracción y la escritura se originan como conceptos que se complementan y en los que un alfabeto va reemplazando a otro al paso del tiempo, gracias al uso o desuso de los mismos; la abstracción es parte fundamental de la formulación de nuevas escrituras y de nuevos signos que no siempre tendrán que ver con el campo de los sonidos o de los objetos. Empero, en los ideogramas la abstracción encuentra su auge en la representación de conceptos menos concretos cada vez y proporcionando a su usuario, sea quien lo escribe, proyecta o compone o aquel quien lo percibe, lee, u observa una gama de sensaciones una vez que este lenguaje esta inserto dentro de la esfera de lo bello, de lo poético, del significado y de la comunicación y en ese sentido, las imágenes surgen del hombre como la clave de su expresión interna con diferentes metas u objetivos de creación, modificación y uso.

35 *Ibid.*, pp. 7-9

Todo texto es cosa visual, sin embargo puede dirigirse a otros órganos de la percepción y proponer una clase de experiencia secundaria mediante una especie de resonancias equivalentes que produce el texto escrito, siendo la poesía capaz de producir esta sinestesia a través de la transmisión de ese mundo de signos que es la realidad. "Al asignar a los sonidos fundamentales del lenguaje valores cromáticos arbitrarios Rimbaud instaura, antes de que termine el siglo XIX, la posibilidad de una escritura cromática: es decir de una escritura en la que los diferentes colores tuvieran el valor de signos fonéticos, ampliando con ello no solamente el campo de una escritura posible sino, también, el de su posible lectura correlativa. (el hace legible ciertas construcciones que son únicamente visibles)"[36]

"Con todo y ser un impulso que se dirige hacia la concreción visual de las ideas y las imágenes poéticas, la idea de la escritura (o lectura) como proceso de orden perceptivo, sensual, al margen de toda comprensión lógica del texto, no es debida a los artistas visuales o plásticos. Son los poetas quienes más afanosamente se han preocupado por darle un contenido menos legible y más visible al poema o al texto."[37]

El ritmo, la alternancia y el contraste en esta obra, proporcionan misticismo a este trabajo de Michael Harvey.

36 *Ibid.*, p. 11
37 *Ibidem.*

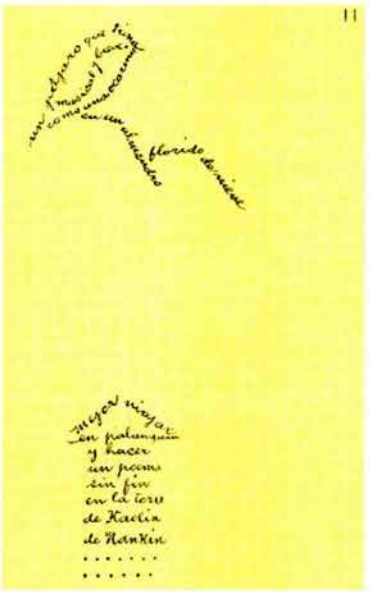
En este sentido es manifiesta la naturalidad que los poetas tienen para buscar nuevas formas de interrelación y transmutación de signos o de significados revestidos de cargas semánticas distintas a las que le son inherentes a la lingüística y encontrando en su morfología otra extensión de la posibilidad de comunicar y sobre todo de expresar algo. Aunque Elizondo asevera: "Cuando digo poeta me refiero por igual al que se dispone a escribir algo sobre esa hoja en blanco o al pintor que irrumpe la blancura del lienzo virgen con la primera pincelada... En el poema la forma de ese vacío en el que el texto se sustenta es el Silencio, el Blanco en el que ocurre la Escritura, la Forma y la forma de la Nada, por la Forma, el vacío en el que nace el poema."[38]

Crossroads, una composición de Nancy Leavitt en el que los colores y sus combinaciones son el punto focal de la obra.

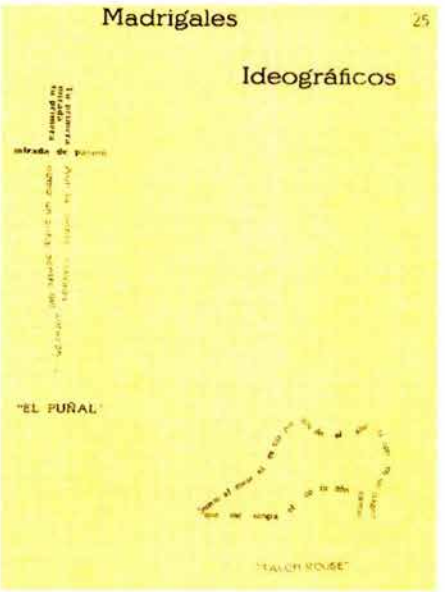
Los textos que están compuestos por pictogramas implican una forma de lectura que consiste en la sucesión de imágenes visibles que componen un sentido abstracto, aunque la noción o el significado sea invisible, pero si perceptible a través de su corporeidad visual. Así pues, está el ejemplo de Edweard Muybridge quien realizó una serie de imágenes que representan la idea abstracta del movimiento, las cuales se vuelven legibles al ser descifradas por la vista transcribiéndolas al lenguaje visual. Aunque muchos otros han continuado este ejercicio a través de las imágenes fotográficas, ya que la fotografía es otro de los recursos empleados por los poetas o escritores visuales que trasladan esos significados literarios o discursivos en imágenes visibles y legibles aunque otro recurso son las iconografías dibujísticas que ya aplicadas en otros soportes como la animación adquieren otro sentido pero siguen apoyándose en el dibujo, en la narración y finalmente en la comunicación, no dejando a un lado la posibilidad de contener significados poéticos.

38 *Ibid.*, p. 13

Otro paradigma lo encontramos en las composiciones visuales de José Juan Tablada[39] creadas a partir de su poesía en las primeras décadas del siglo XX, llamados por él "Poemas sintéticos". Que finalmente son síntesis visuales de textos poéticos, formas legibles, textos visibles llamados también poemas ideográficos, que refieren gráficamente al tema o contenido literal del poema. En estos casos el poeta lo que pretende es transformar la superficie sobre la que tiene lugar el poema, se compara a la forma tipográfica con una forma pictórica que compone el discurso poético, y se puede observar asimismo en los Topoemas de Octavio Paz.



Un pájaro...
Del libro
Li- po y otros poemas
de José Juan Tablada.



Madrigales ideográficos
Del libro
Li-po y otros poemas
de José Juan Tablada.

39 Véase Rodolfo Mata, José Juan Tablada, Letra e imagen. Literatura mexicana en CD ROM, CONACYT, UNAM.

A lo que Salvador Elizondo comenta: "...su composición obedece..., sin embargo, a un designio en cuyo cumplimiento se reúne el esfuerzo de varios artistas de expresión diversa que vienen a ser algo así como los ilustradores de un texto que por sí mismo se ilustra."[40] Y con este argumento se puede concluir que es posible que el poeta sea un ilustrador de imágenes abstractas, un ilustrador que se sirve de esos signos lingüísticos que funcionan a manera de formas básicas como el círculo, triángulo y cuadrado para el diseño grafico siendo éstas quienes determinan los criterios morfológicos del texto, y que a su vez pueden ser modificados por su tamaño, color, estilo o tratamiento texturante, aparte de sustentar sus criterios icónicos dada la significación que otorgan sus conceptos e ideas como discurso lingüístico y que se convierte finalmente en un discurso visual. Concibiendo a la forma de cada letra como parte de ese todo visual, pero al mismo tiempo significante con un sentido y coherencia formal.

"El término común al texto legible y al texto visible es su sintaxis. Ambas formas de escritura obedecen a un ordenamiento claramente perceptible de los elementos que los componen, en un caso de las palabras, signos conceptuales, y en otro de las formas que estas palabras crean sobre la página en blanco... una de las preocupaciones más imperativas de algunos artistas... buscar ciertos modos de expresión en que estos dos términos de la textualidad se confundan y nos den obras que reflejan una realidad que es a la vez verbal y formal."[41]

"Maurice Blanchot dice que la imagen es la ausencia del objeto. ¿Es entonces el texto la imagen del objeto ausente?. ¿o la representación simultánea de su presencia y de su ausencia?"[42]

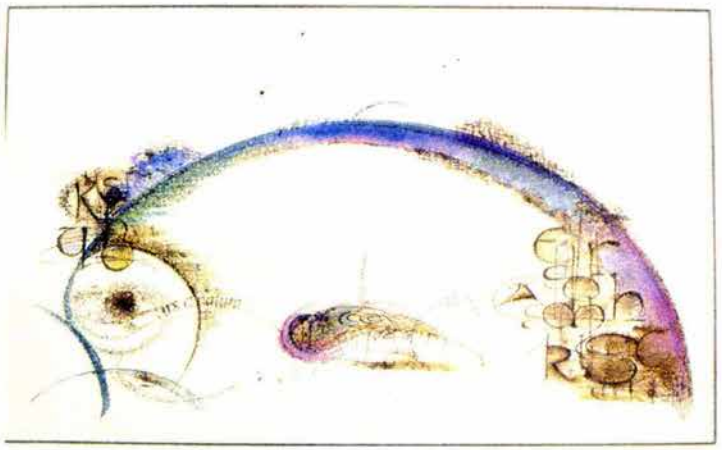
Alphabeth
Paul Shaw

40 Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 19
41 *Ibidem.*
42 *Ibid.*, p. 23

"El mundo de las formas se impregna de la potencia de la materia legible con el mismo ímpetu con el que la materia visible nos exige una lectura adecuada al sentido y al sistema de su escritura. La conjunción de los dos grandes modos de representación puede tardar, pero es inevitable."[43]

Hibi-kore-koujito
(every day is a wonderful day)
Shen Qiang
Rompiendo los estereotipos de la caligrafía japonesa, la rotulación se vuelve arte abstracto en el plano del color y la línea.

La tarea del comunicador gráfico es la de elaborar la forma de una idea. "La escritura se encarga de subrayar el carácter ficticio de este abismo entre la palabra y la imagen, después de todo ¿no es la palabra, escrita o figurada, cualquiera que sea su índole, la representación más perfecta de la idea?"[44]



Ars et natura, Godelief Tielens.
Muestra extraordinaria de armonía visual en los espacios abiertos gracias a las curvas y contrastes texturales en las formas caligráficas.

43 *Ibid.*, p. 25
44 *Ibidem.*

2.4.2 ¿La ilustración en la caligrafía, la caligrafía en la ilustración o la caligrafía como ilustración?

¿Cómo una imagen puede cumplir con las tres funciones que plantea Rudolph Arnheim? Pues deberá contener referentes simbólicos, una función epistémica y elementos estéticos. La ilustración y la caligrafía son dos áreas de aplicación o de producción de la imagen que reúnen estas tres en la poética, velada o no de las imágenes (figuras: objetos y letras), su forma estética y su función documental.

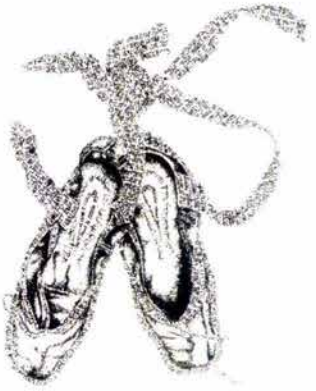
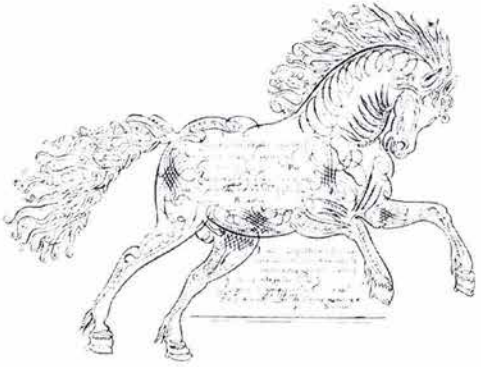


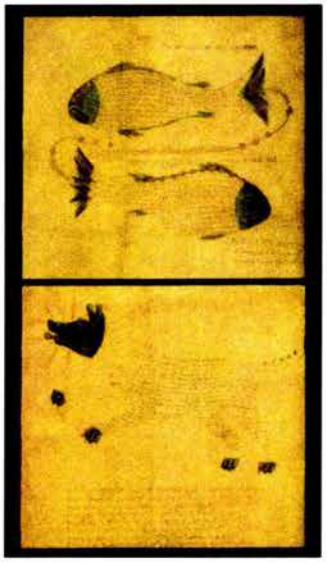
Ilustración caligráfica de Farah Gokal, en este caso la caligrafía le aporta a la imagen una riqueza textural, gracias a la variación de tamaño, prolngación y estílo, creando una armonía visual.



Caligrafía ilustrativa, donde la majestuosidad de los trazos hacen evidente la construcción icónica de un caballo, sin embargo, el texto no está alterado en su orden de escritura y lectura, ni se configuró como mero ornamento.

Caligrama con texto árabe que se concibe como texto e imagen al mismo tiempo. Cada elemento compositivo tiene un significado y aunque el texto legible está el la parte inferior, éste ejemplo conviene al estudio de la forma significante, de la poética visual.

La poética en la ilustración y en la caligrafía reside en el proceso de materializar una idea sumado a un grado expresivo por parte de quien la realiza y su capacidad (habilidad) técnica para conseguirlo. Por otro lado, la única manera de descubrir este cuestionamiento es esvidenciar la intencionalidad de la propuesta visual, es decir, si la ilustración tiene preponderancia sobre el texto caligráfico, si la caligrafía sobre la imagen ilustrativa que lo acompaña o complementa, o finalmente si la caligrafía es contemplada como imagen, si es construída, desde el inicio, como discurso visual.



Mitología iluminada, considerada como los primeros caligramas de la historia, textos que revisten las formas de los objetos y seres vivos.

La literaratura prehispánica, al igual que los jeroglíficos egipcios, es una forma de escritura icónica, las imágenes son significantes y los íconos contienen un discurso narrativo donde la composición gráfica determina su simbolismo.

La manipulación de la forma icónica hacia una lingüística es un recurso a la que se en ocasiones se recurre para hacer evidente la pregnancia de estos dos tipos de lenguaje, pero no siempre es la mejor manera de lograr una caligrafía ilustrativa, aunque no deja de ser un ejemplo de ilustración.

2.5
Ilustración caligráfica · caligrafía ilustrativa.

Caligramas: De la iluminación de textos o el texto como imagen

En este apartado se pretende hacer mención de la importancia que ha tenido el desarrollo de los caligramas a través de diferentes culturas, épocas y contextos para dar origen a lo que hoy se nombra poesía visual y en algunos casos poesía concreta.

Así en la escritura árabe se tiene la más amplia gama de expresiones culturales a través de los caligramas, ya que su construcción hacia de ellos un elemento de identificación del hombre por la estrecha relación entre imagen y escrito, todo esto por la imposibilidad de proyectar representaciones figurativas del hombre árabe y su dios. Estos caligramas fungen pues como el contacto entre estos dos elementos Dios y hombre, son verdaderas plegarias a su dios y a la naturaleza que les ha brindado.

Tugra, monograma turco que contiene el nombre de un sultán.

Caligrafía *Thoulti*, en espejo, de Rassa, 1903.

La poesía entonces se crea a partir del dibujo del carácter, con la proporción del texto que deberán reflejar su espíritu a través de esa materialidad, pues finalmente la letras son abstracciones de lo que alguna vez fueron imágenes, la escritura es la distribución de signos en el espacio, y los caligramas es esta acción de escribir basándose en una composición armónica, es la composición visual de un poema.

"La alegría, la felicidad, la paz, la angustia y la violencia social son asimiladas y expresadas en el arte del caligrafo y su lenguaje puede hacerse universal, incluso si la base es el alfabeto árabe, indescifrable para muchos. Gracias a la utilización del caligrama (letra-imagen, palabra-imagen) significación y visualización devienen universales. Como el caligrafo habita su arte, se implica también en sus gestos. Se eleva con la levedad de una letra, o se comba aplastado por el peso de otra. La expresión puede ser para él un gran, momento de libertad. Grita lo que tiene que decir y nos entrega sus palabras."[45]

Caligrafía de Hassan Massoudy

A pesar de que estas manifestaciones tienen una historia verdaderamente legendaria y naciente de la caligrafía, la composición tipográfica en la era de la imprenta vino a estar conformada por la interpretación y estructuración de un texto armónicamente sirviéndose de una técnica, una precisión y un orden para encontrar el equilibrio entre lo formal y lo funcional de un tipo. Se puede decir que la composición tipográfica o caligráfica pueden compararse sólo en un sentido a la notación o escritura musical porque la notación musical es la escritura de signos abstractos que representan sonidos y silencios, con fuerza, emotividad y dinamismo, que cambian en función de tendencias estilísticas, de la intención de los compositores y la cualidad interpretativa de los ejecutantes.

En esta composición alfabética de Terry Paul la legibilidad no es un criterio determinante, sino las cualidades de trazo y abstracción de las formas caligráficas.

45 Georges Jean, *op. cit.*, p. 173

Sólo de esta manera se podría decir que un calígrafo ilustrador (sin menospreciar a los tipógrafos) podría considerarse un compositor que a través de letras, formas, colores y texturas construye una sinfonía visual –como la llamaría Kandinsky– con sus ritmos, melodías y armonías propias del lenguaje gráfico. Encontrando la síntesis, el contraste, la textura, la organicidad, la alternancia, el juego... la poesía visual.

Los elementos lingüísticos se vierten en el plano de manera que la forma se vuelve el todo en esta composición caligráfico-ilustrativa

Los signos caligráfico-ilustrativos se disponen en el plano complementando al texto descrito.

Artículo 26 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos con la caligrafía de Hassan Massoudy en un estilo cúfico.

En la modernidad, a partir de los años 30's se comenzaron a conocer estos poemas concretos a través de collages, fotomontajes, estarcidos, mediante una máquina de escribir, etcétera, aunque no todos eran tipográficos. Esta poesía concreta tuvo como promotores a Ian Hamilton Finlay y Houedard, y junto con otros como John Furnival y Edward Writh, produjeron tipografía expresiva ilustrativa y se consideran poetas visuales por su capacidad de composición de página y sucesiones de páginas, la textura, el tamaño y la proporción de los tipos, es decir, el balance entre blancos y negros era la tarea de estos artistas visuales, pero no fue sino hasta los años 90's que la tipografía expresiva vino a ser popular.

Otra manifestación gráfica que hace una pregnancia entre formas abstractas y letras son las inscripciones contemporáneas llamadas *graffiti*, que expresan un lenguaje exclusivo de quienes lo realizan, en donde el código no es descifrable sino para los únicos que pertenezcan a ese contexto. Aunque decir contemporáneas sería un error pues el graffiti se conoce desde la época de los romanos con las primeras inscripciones en las piedras de las construcciones arquitectónicas de la época.

"Al hablar de grafitis, el interlocutor piensa en inscripciones textuales o dibujos, pero no puede precisar si se trata de unas o de otros, o tal vez de una mezcla de ambos; y es que el grafiti se remonta a los orígenes de la escritura. La imagen y el discurso han sido, desde hace mucho tiempo, dos modos de expresión esenciales pero el hombre supo producir la primera mucho antes que el segundo: las representaciones primitivas de la palabra no serían anteriores al IV milenio a.C. Las primeras escritura, nacidas de la necesidad social de registrar los famosos Verba volant, efímeros por definición, fueron pictográficas; los códigos ideográficos primero y la escritura fonética después se inventaron tras una larga evolución."[15]

Calligraphie de Hassan Massoudy.

Finalmente, es necesario hacer un estudio más profundo para entender y, posteriormente, aplicar este carácter que la letra confiere a la imagen: su forma, su estructura, su expresividad, siempre serán elementos que sobrepasarán al proceso técnico de la escritura, la caligrafía es predominantemente cultural. La letra es literalmente y metafóricamente, la escritura de una historia. La letra, la forma, el contenido y el contexto histórico contendrán en la plasticidad de la escritura un discurso visual complejo de descifrar, más allá de su sentido lingüístico.

46 George Jean, *op. cit.*, p. 134

Escribir o dibujar, en el fondo son idénticos

PAUL KLEE

El Camaleón - il Camaleonte

UNA VISIÓN DEL TRABAJO PROYECTUAL PROPUESTA GRÁFICA PARA UN PROTOTIPO DE LIBRO BAJO LA CIRCUNSTANCIA DE LA CALIGRAFÍA-ILUSTRATIVA

3.1 Etapa de proyectación 333
3.1.1 Idea y conceptos del mini cuento "El Camaleón" 335
3.1.2 Definición del usuario 337
3.1.3 Texto literario y texto gráfico · Bocetaje 337
3.1.4 Estructuración del libro 350
3.1.4.1 Proceso compositivo · Diagramación 351
3.1.4.2 Criterios de diseño 368

3.2 Etapa de realización 369
3.2.1 Definición de la técnica 370
3.2.2 Formato de producción 372

3.3 Etapa de edición y acabados 374
3.3.1 Sesión fotográfica y escaneado 374
3.3.2 Edición · Confrontación de páginas 378
3.3.3 Impresión en formato final 385

No invento nada.

Me sirvo de las formas para llegar a lo que no tiene forma.

Mis estatuas son poemas de la vida.

En lugar de expresarme en versos lo hago con la escultura.

ARISTIDE MAILLOL

En los capítulos anteriores se expusieron los elementos conceptuales que intervienen en el proceso estructural de composición gráfica y textual de un proyecto de ilustración y caligrafía, así como los antecedentes históricos del desarrollo de la escritura de igual modo se observó la trascendencia que tuvieron los manuscritos iluminados de la Edad Media para el desarrollo de la ilustración moderna o contemporánea; también se planteó una propuesta de tipología para ilustración que pudiera ampliar el panorama de su catalogación.

Se exponen de una manera reflexiva las circunstancias del texto y la imagen que proponen la concepción de un proyecto de ilustración caligráfica o de caligrafía ilustrativa, en donde las características compositivas podrían determinar cuál situación de las dos antes mencionadas corresponde a su resolución gráfica y conceptual, ya que esto ayudará a definir más adelante la posible o posibles resoluciones en la propuesta gráfica tanto en su aspecto de organización como en el de los contenidos teóricos que a lo largo del documento se sugieren. En este momento es necesario profundizar y comprender el contexto específico que apela al proyecto, y por lo tanto posteriormente se definirá al usuario inmediato de la propuesta ilustrativa caligráfica, que aún después de ser mencionada anteriormente se tendrán que justificar los parámetros de proyección a dicho usuario.

Posteriormente se hablará en concreto de la Associazione Culturale Nuova Teatrio, quien convoca al segundo concurso internacional de Prototipos de Proyecto de Libro en donde se insertará el trabajo de proyección gráfica y que particularmente tiene una visión del trabajo ilustrativo que encuentra una concordancia con este proyecto de tesis en cuanto a su estructura compositiva conceptual.

3.1
Etapa de proyectación

Partiendo de los elementos conceptuales que por principio se plantean: IMAGEN GRÁFICA, COLOR (como imagen acústica), NARRATIVA LITERARIA Y VISUAL, POÉTICA VISUAL, DISEÑO y COMPOSICIÓN (gráfica y literaria), LENGUAJE ESCRITO y LENGUAJE VISUAL o ICÓNICO (concernientes a la caligrafía y a la ilustración respectivamente), junto con su interacción como propósito compositivo en la formación de IMAGÉNES GRÁFICAS y bajo estos fundamentos, concebimos una propuesta gráfica donde se vertieran todos estos elementos de manera conjunta, es decir, como unidad armónica y plástica. Pero, sobre todo, que cumpliera con una función comunicativa.

Bajo el sustento de la actividad caligráfica e ilustrativa se ha propuesto como soporte un libro, en el que deviene la ilustración como vehículo de expresión creativa y la caligrafía como la interpretación creativa del pensamiento; este proyecto de libro permitirá la libertad de expresión individual sin la tarea de comunicar algo comercialmente, sino de una manera personal. La narrativa construida por la imagen y el mismo texto narrativo harán que la lectura de este libro sea particular, esperando reflejar un juicio, una calidad, un estilo y una técnica propios del autor.

Sin embargo, al estar trabajando en el texto y en una parte del bocetaje, llegó a mis manos la convocatoria para un concurso de ilustración en el que había participado el año anterior con la producción de un cuento ilustrado llamado *Round Red* que constaba de cinco imágenes sin texto y de la realización de un proyecto de libro basado en tres historias dadas por el comité organizador. Este año la convocatoria reunió nuevamente dos concursos, la producción de un libro ilustrado llamado *Mysterious East* con cinco imágenes sin texto y la realización de un proyecto de libro ilustrado con tema libre, en el cual encajaba perfectamente esta historia del camaleón.

La convocatoria planteaba:

El Municipio de Chioggia, junto con la Associazione Culturale N. Teatrio, anuncia el Segundo Concurso Internacional de Libro Ilustrado para prototipos hechos a mano, libros inéditos que no han sido revisados o presentados al público anteriormente.

Esta competencia sólo concierne a los jóvenes ilustradores, escritores y diseñadores gráficos. Por jóvenes nos referimos a los artistas no conocidos públicamente...

El objetivo del concurso, titulado Book Project, es la ejecución de un proyecto para un libro ilustrado con texto e imágenes, a través del libre uso de las más diversas técnicas y materiales. El tema del proyecto de libro es libre o relacionado con la ciudad de Chioggia.

Para participar en este concurso es necesario presentar:

· un prototipo de libro
(texto + ilustraciones),
encuadernado de acuerdo a las posibilidades,
con fotocopias a color de las ilustraciones.
· un texto mecanografiado de la historia
(no más de 5 páginas: 60 caracteres por 30 líneas por página)

· ilustraciones originales del prototipo del libro (no más de diez, con un tamaño máximo de 40 x 50 cm.)

El texto, claro y legible, debe ser inédito hasta ahora; las ilustraciones originales pueden ser realizadas en cualquier técnica (color o blanco y negro); el tamaño y la encuadernación del prototipo están al juicio de los participantes. Cada prototipo debe contener el título del libro en la ilustración de la cubierta (portada).

La técnica usada puede ser digital (por computadora) y debe adjuntarse un CD-Rom que contenga las ilustraciones.

3.1.1 Idea y conceptos del mini cuento "El Camaleón"

La propuesta surge a partir de la idea de trabajar una pequeña historia teniendo como personaje a un camaleón. Escogí este animal por su capacidad de cambiar de color como un mecanismo de defensa para mimetizarse con su ambiente y apartarse del peligro. Por lo tanto, este camaleón será capaz de recorrer una gradación cromática con los colores básicos primarios y secundarios al tener como origen el trayecto lumínico del arco iris mismo que hice evidente a través de la realización de una serie de ilustraciones que contienen textos en caligrafía e imágenes concernientes a estos mismos textos.

El camaleón deberá estar inserto al menos en siete circunstancias que remitieran a cada uno de los colores formadores del círculo cromático y del arco iris, comenzando con el rojo y terminando en el violeta. Además, como la suma de todos los colores luz originan la luz blanca o pura, se propuso otra posible imagen que contuviera la mezcla, suma, convergencia, fusión o concentración de todos los colores y otra en donde el resultado fuera conceptualmente la luz pura correspondiente a un clímax y al mismo tiempo desenlace de la historia, que desde un punto de vista poético correspondería al concepto "plenitud".

Fue así como comenzó la búsqueda de los textos que formarían parte de dicha trayectoria cromática. Aunque hay que aclarar que no todos los textos o situaciones del camaleón fueron resueltas al mismo tiempo o en la misma etapa del proceso creativo de la historia.

El lector deberá hacer asociaciones de significados intertextuales, otorgados en cierta medida por elementos gráficos para cerrar el círculo del desarrollo de una historia. En "El Camaleón", la secuencia de la gama tonal del rojo al violeta dará referencia al arco iris como la refracción de la luz blanca, es decir, al llegar al camaleón blanco se deberá deducir que este animal es el mismo que pasó de un color a otro hasta sumar todos y el origen de una luz entendida como la plenitud en su sentido metafórico, también reflejado en la imagen de la luna.

El camaleón y la luna son una unidad, pues él le proporciona la luz al satélite. Esa asociación es la plenitud de la que hablábamos. Cada color por los que se retrata al camaleón es una faceta de su personalidad y parte de esa búsqueda interior, un intento por identificarse a sí mismo por medio del mimetismo y con los elementos que le acompañan. Esta relación se delimita dentro de un contexto simbólico, poético y lírico. Así, la narración está dada por estos elementos mediante los recursos antes mencionados: metaforización, deducción, inferencia, interrelación de significados.

3.1.2 Definición del receptor

Un factor importante en este proyecto es la determinación sobre qué idioma emplear para el texto, debido al origen extranjero de la mayor parte del jurado por tratarse de un contexto cultural distinto al mío, el texto se escribió en italiano. Dadas las semejanzas de esta lengua con el español, no se alteraría el ritmo de lectura, el juego de palabras ni, obviamente, el sentido del texto. Debido a que la convocatoria no hace especificación en la edad del lector para el Proyecto de Libro, se ha determinado que el probable lector sea simplemente alguien que pueda reconocer los códigos visuales, tanto icónicos, morfológicos y cromáticos; no es preciso que sepa leer aunque esta posibilidad aumentaría el buen entendimiento del texto completo, es decir, legible-visible. Por lo tanto, desde un niño de 3 o 4 años hasta las personas adultas podrán ser capaces de distinguir al personaje y las circunstancias en las que se encuentra.

3.1.3 Texto literario y texto gráfico
Etapa de bocetaje

Este texto fue el que dio origen a la idea de una transición cromática del camaleón

"Libelulita de algodón
libelulita de cristal
libelulita blanca de ensoñación
libelulita que juegas con un camaleón"

De él provino entonces el siguiente:

"Camaleón blanco
te confundes con la Luna tan amada para ti."

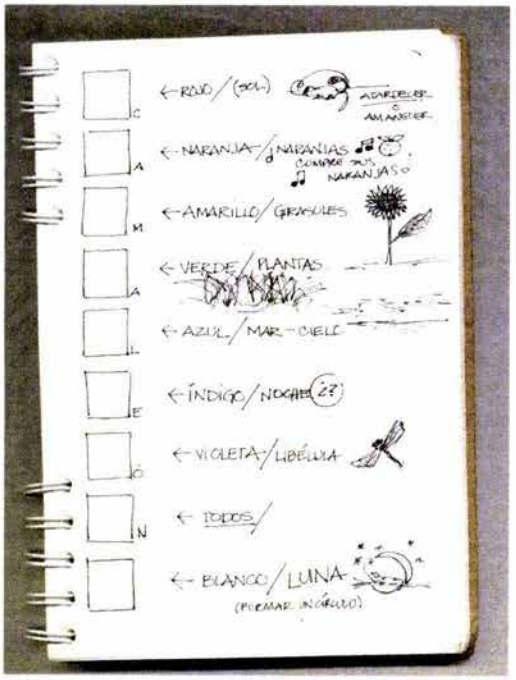
Y se partió de este último para integrar los demás colores, esbozando las primeras ideas gráficas.

"Camaleón rojo...
(sin idea al momento)
"Camaleón anaranjado
que te gustan las *oranges*..."

En este punto me remití a una canción que se llama "Naranjas" de un grupo de rock y que dice en el estribillo "naranjas, compre sus naranjas..."

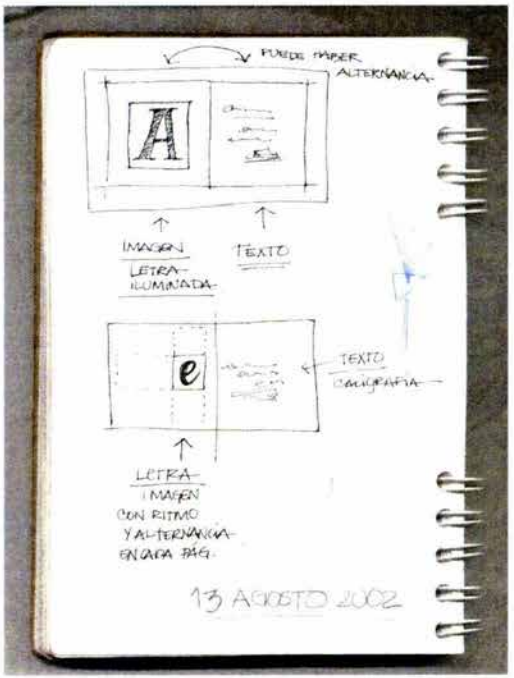
"Camaleón *amarello*
cuando juegas a ser sol"
"Camaleón verde...
(sin idea al momento)
"Camaleón azul
cuando te place nadar y confundirte entre el mar y el cielo"
"Camaleón índigo
como la obscura noche"
"Camaleón violeta
como las alas de una libélula"

Y empezaron aquí las variaciones y ajustes del texto, buscando elementos icónicos que tuvieran relación directa con el color mencionado.



Primeros bocetos que indican la utilización de referencias cromáticas con relaciones icónicas.

"Camaleón rojo...
Camaleón anaranjado, comiendo y cantando "Naranjas, compre sus naranjas"
Camaleón amarillo, jugando entre girasoles
Camaleón verde...
Camaleón azul, cuando te pierdes entre el cielo y el mar
Camaleón índigo, confundiéndote con la noche
Camaleón Blanco, buscándote a la Luna para enamorarla tratando de eclipsarla, eclipsar a la esfera blanca."

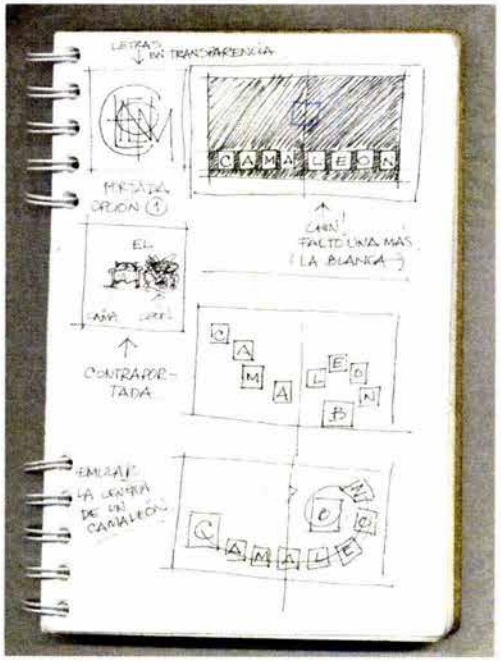


Primeros bocetos de estructuración del espacio.

Un punto que se debía tomar en cuenta era que los textos tenían que ser cortos y decir mucho. Ya que el conjunto de imagen texto tiene que dar una idea más completa de lo que se esta hablando. Es decir, el texto daría una idea y la imagen complementaría el sentido de la frase mediante un contexto que estaría ilustrado.

Al ir trabajando el texto se pensó en la posibilidad de experimentar con uno de los elementos ilustrativos para convertirlo en letra, o una letra convertirla en imagen, como se observa en el boceto.

Así el primer texto que se refería al camaleón rojo debía contener la primera letra de la palabra «camaleón», y el amarillo la segunda, así sucesivamente hasta completar la palabra con las imágenes. Así surgió la idea de incluir al camaleón multicolor, en parte por la circunstancia antes mencionada de la suma de colores y en otra por la necesidad de completar la palabra con la última letra "n" y para dar la idea de que era un mismo personaje en diversas circunstancias. Él llevaría la letra "b" como posible argucia para el título del texto "camaleón blanco". La estructura obtenida fue:



Primeras ideas de portada

Había una vez:

Un camaleón rojo que se asoleaba/tomaba el sol como una catarina en una hojita...
una hojita de mentita.

Un camaleón anaranjado que comía, sonrreía y cantaba: "naranjas, compre sus naranjas"

Un camaleón amarillo que giraba como el/ que jugaba a ser Sol, gira, gira... girasol.

Un camaleón verde que por hacer tantos corajes
se le derramó la bilis

Un camaleón azul que se divertía

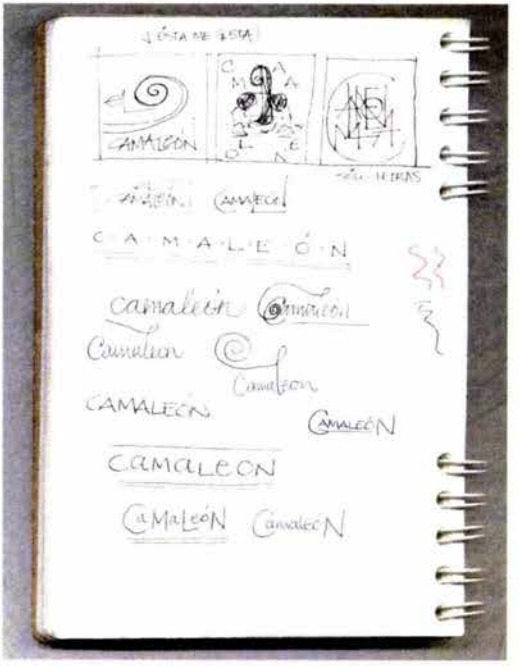
Un camaleón índigo

Un camaleón violeta

Un camaleón multicolor que tocaba un rock and rollito pa' invitar a sus amigos a bailar.

Un camaleón blanco que buscaba a la Luna para enamorarla. Eclipsando, eclipsando a la esfera blanca.

Hasta este momento se advirtió que la repetición de palabras, la rima y el uso de diminutivos serían un recurso que podría emplearse para la conformación de todo el texto, para hacerlo un poco más divertido y más poético al utilizar algunas metáforas. En el caso del camaleón verde, definitivamente perdía el carácter poético del texto y decidió eliminarse para conjuntar el camaleón verde y el amarillo en una misma idea.



Ideas gráficas para el título y portada

Posteriormente, al hacer una revisión de algunos textos que yo había escrito hacía algún tiempo, me encontré con esto:

Destinos inoportunos se aproximaban
Mientras un percusivo ritmo policromático
Atrajo la atención de un camaleón;
Desatando sueños...
Insoslayables pasiones,
Que parecían inermes

Ante el reflejo de un espejo negro.

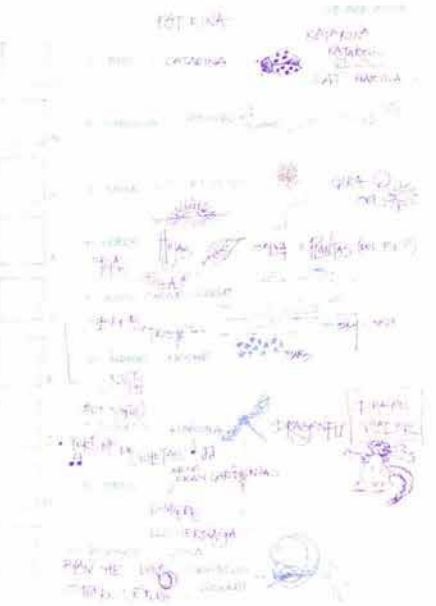
Marcando la perpetuidad del silencio
Con matices de tiempos y espacios
Un tanto incongruentes
Pero suficientes para aprehender
por un infinito instante
El aletargado e incorpóreo aleteo
De un colibrí con un sonoro plumaje multicolor.

¿Acaso será que el camaleón
se identificó con este espejismo?
¿Y amó la arquetípica imagen de sí mismo?
Convirtiendo este rito persuasivo y sensual en:

Música para camaleones

¿Cómo es la música para camaleones?
... debe ser estereoscópica
... debe hacer que los ojos giren confortablemente
...debe tener el ritmo del corazón, de tu corazón,
...debe tener el aliento, como ese que dejan tus besos.

Y se que llegas cuando vibra la melodía.

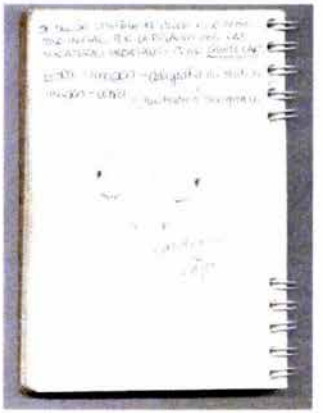


Bocetos, otras propuestas de portada
y consideraciones conceptuales

Y partí de ello para encontrar algunos elementos más para la historia del camaleón:

Hace mucho, mucho tiempo...
Había una vez:

Un camaleón que se asoleaba como una catarina en una hojita...
una hojita de mentita.
Saboreando unos gajitos de naranjas, mientras sonreía y cantaba:
"Naranjas, compren sus naranjas..."
Que de cuando en cuando jugaba a ser sol, girando, girando...
gira, gira, girasol.
Saltando como rana en un laguito de cristal aludiendo ser el cielo, confundiendose en el mar (sumergiendose en el mar)
Que soñaba con quimeras y flotaba entre estrellas
Volando y volando con las alas de las hadas
Esperando detener a un colibrí / esperando detener el palpitar de su amor / esperando detener el palpitar del corazón
Amaba a la Luna y deseaba poseerla



Consideraciones de relación, imagen-texto, texto-imagen.

Nótese aquí que se eliminan las palabras "camaleón" y el color respectivo de la imagen, ya que hubiera sido redundante escribir el color de los camaleones y al mismo tiempo ilustrarlos con el mismo, ya que sería visualmente dicho y esto sería suficente; además de que uno de los principios de la ilustración es no redundar en lo que las palabras dicen y en este caso las palabras no deberían repetir lo que las imágenes gráficas dirían.

Primeros bocetos de reconocimiento del personaje

No en todas las frases podía aplicarse la repetición de palabras, ni era necesario, por lo mismo, el uso de metáforas en las últimas frases. Se imponía la sutileza pero sin renunciar a hacer evidente la relación con los elementos icónicos en la ilustración, entonces se planteó que la palabra «libélulas» sería sustituida por «las hadas» y el colibrí, como figura representativa o alegórica del amor, estaría en lugar de «corazón».

Finalmente la idea se concretó quedando así:

Hace mucho, mucho tiempo...
Había una vez:

Un camaleón que se asoleaba como una catarina en una hojita...
una hojita de mentita.
Saboreando unos gajitos de naranjas mientras sonreía y cantaba
"Naranjas, compre sus naranjas..... ta ra la la la la"
Que de cuando en cuando jugaba a ser sol, girando, girando...
gira, gira, gira, girasol.
Saltando como rana en un laguito de cristal,
aludiendo ser el cielo confundiéndose en el mar.
Que soñaba con quimeras y flotaba entre estrellas
Volando con las alas de las hadas
Mirando su agitado corazón
Entretejiendo las fases de la luna,
amándola y besándola lo que la noche dura.

El único cambio que se realizó al texto para concluirlo fue en la última línea: "Entretejiendo las fases de la luna, amándola y besándola mientras el tiempo dura."

Otra parte del trabajo fue también, el estudio del personaje, pues había que reconocer los rasgos principales o preponderantes de la fisonomía de los camaleones. De esta manera se realizaron algunos bocetos del animal para su reconocimiento. Enciclopedias, libros de la vida animal e información de Internet sirvieron para conocer un poco más sobre estos animales. También esta parte del proceso de bocetaje fue tomando fuerza conforme se tenían definidas las situaciones en donde estaría introducido el personaje.

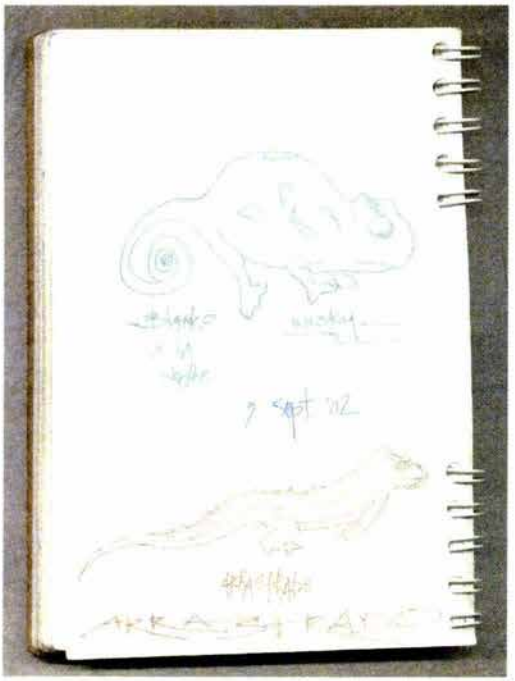
Bocetos de caracterización 1

Empero, esta etapa se fue realizando conjuntamente con el desarrollo del texto. Las primeras ideas gráficas que surgieron fueron las de la portada y del posible acomodo del texto en el plano, a la vez que los posibles elementos utilizados en los textos.

En un principio se planteó usar capitulares, una letra "iluminada"; parte de la ilustración que se colocaría en una de las páginas y en la contrapágina sería en caligrafía. El propósito era realizar una unidad "letra – imagen" que contuviera la ilustración dentro de una letra como envolvente morfológica abstracta y, al mismo tiempo, servirse de las categorías formales del diseño para configurar la página.

De la misma manera, esto podría significar la preponderancia de uno de los elementos sobre el otro, es decir, la letra como imagen: caligrafía ilustrativa, la imagen dentro de la letra: ilustración caligráfica o iluminación del texto. No obstante, había otra situación con estos dos elementos que se podía presentar, el texto como imagen o la imagen como texto, la pregnancia entre ambas que diera origen a un caligrama.

Boceto de caracterización de personaje 2



Boceto de caracterización de personaje 3

Al tener la posibilidad de participar con la historia del camaleón en este concurso, me tuve que ajustar a los criterios de diseño y producción establecidos en la convocatoria. Además, se encontró la posibilidad de traducir del texto en italiano dado que la convocatoria se expedía en Italia y algunos de los jurados eran oriundos del país convocante. Dado que, la gramática española no difiere mucho de la italiana, y no fue difícil adaptar el texto al idioma italiano. El texto final quedó de esta manera:

Il Camaleonte

Tempo fa, molto tempo fa...
C'era una volta...

Un camaleonte che prendeva il sole come una caterina su una foflioglina, una foglioglina di mentuccia.

Gustando dei spicchi d'arancie mentre sorrideva e cantava "Arancie, compre delle arancie".

Che ogni tanto giocava essere sole, girando, girando... gira, gira, gira, girasole.

Saltando come ranocchia supra un laghino di cristallo, illudendo essere il cielo sommergendosi nel mare.

Che sognava con chimere e galleggiava fra stelle.

Volando, volando con le ale delle fate.

Guardando il suo agitato cuore.

Intrecciando le fasi della luna, amándola e vaciándola mentre il tempo dura.

Una vez aprovechada la oportunidad de tener el texto en italiano, se retomó el otro sobre música para camaleones, que encajaba perfectamente con la historia y sugería en un sentido poético la transción cromática del personaje a través de ensueños o metáforas visuales ilustrativas.

Destini inopportuni si approssimavano
Mentre un ritmo a percusión policromàtico
Ha attratto l'atenzione di un camaleònte;

Scatenando sogni...
Inevitabili passioni,
che sembravano inèrmi
d'avanti al riflèsso di un specchio nero.

Marcando la perpetuità del silenzio
Con sfumature di tempi e spazi
Un pò incongrenti
Ma abbastanza per cogliere
Per un infinito istante
Il letargo e incorpòreo aleggiare
Di un colibrì con un sonoro piumaggio multicolore.
Forse sarà che il camaleonte
s'identificò con questo miraggio?
E amò l'archetipica immàgine di se stesso?
Faccendo diventare questo rito persuasivo e sensuale
in: Musica per camaleoni

Boceto de caracterización de personaje 4

Com'è la musica per camaleoni?
...deve essere stereoscòpica
...deve fare che gli occhi girono confortevolemente
...deve avere il ritmo del cuore (del tuo cuore)
...deve avere l'alito,
come quello que lasciano tuoi baci.

E sò che arrivi quando vibra la melodía.

El trabajo realizado en este prototipo de libro por medio de ilustraciones y textos en caligrafía requirió de un análisis exhaustivo de los elementos que los conforman, imágenes gráficas figurativas o abstractas en el caso de las letras (en su orden estrictamente morfológico y más allá de su función lingüística).

Boceto de caracterización de personaje 5

Boceto de caracterización de personaje 6

3.1.4 Estructuración del libro

Hablar de la estructuración del libro es hablar de retículas y diagramación, de composición y delimitación de espaciós por medio de las categorías formales de diseño. Es hablar, de la organización de los elementos gráficos dentro del espacio, de alineación del texto caligráfico, de la combinación de elementos legibles y visibles, es dar orden y equilibrio visual dentro de un armazón orgánico que se basa en medidas y relaciones armónicas.

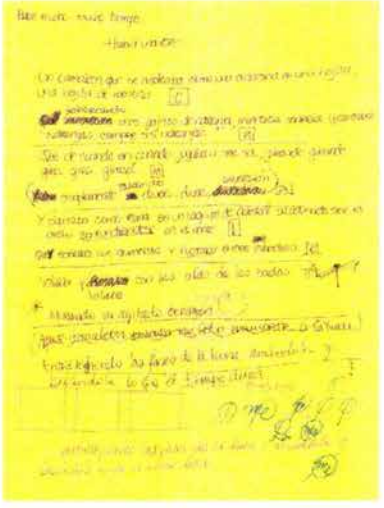
Estructurar las condiciones compositivas del libro es crear un esqueleto que sustenta todas las acciones internas al soporte para hacerlo evidente en el resultado gráfico aunque este esqueleto se convierta en algo invisible pero perceptible.

Por lo tanto, las primeras consideraciones que se deben hacer son la delimitación del soporte, la división de este espacio determinado, el establecimiento de elementos que intervendrán en el proceso de diseño y sus relaciones intrínsecas y extrinsecas, así como fijar los criterios morfológicos, cromáticos, tipograficos e icónicos en su orden caligráfico.

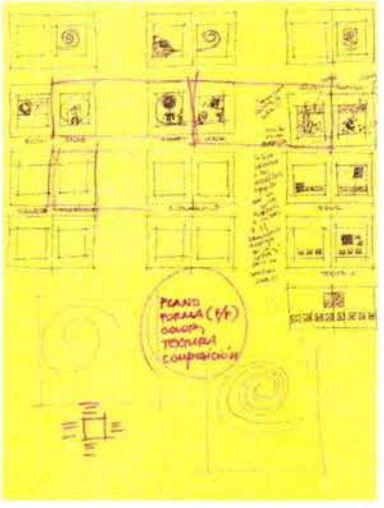
3.1.4.1 Proceso compositivo · Diagramación

El primer punto delimitado fue la dimensión del soporte. En un principio se estableció que el formato final fuera cuadrangular y de un tamaño regular que no sobrepasara las dimensiones dadas por la convocatoria que es 40 x 50 cm, decidiendo así que el tamaño del libro fuera de 20 x 20 cm, ya que estas medidas posibilitarían su traslado sin mucho problema, además de tener un tamaño suficiente para poder visualizar los elementos gráficos que se insertarían.

Otro problema al que se enfreta el diseñador es la toma de decisiones en cuanto a la designación sobre qué imágenes necesita el texto, hasta qué parte del texto va a abarcar cada página y cómo va a ser colocado en el área de signos. Para ello también se hace un esbozo de la paginación, considerando la portada y el número de éstas para la composición del libro, considerando el texto como una especie de guión literario y el de los bocetos como guión icónico.



El texto como parte de un guión literario

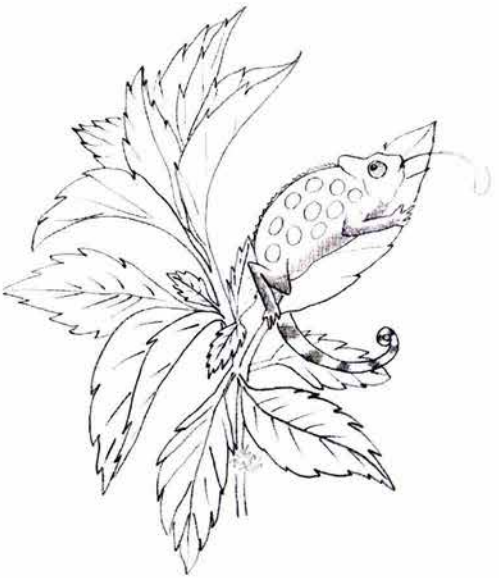


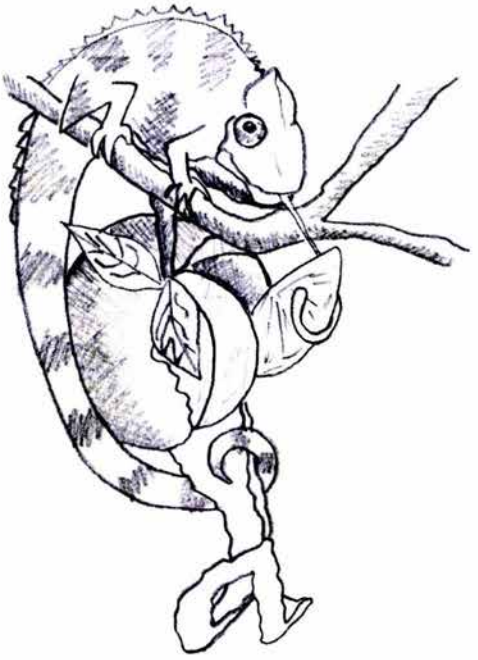
Las primeras ideas de compaginaginación

Es preciso en este momento mostrar los bocetos que sirvieron de base para la estructuración del discurso visual y que después solamente se ajustaron a la retícula que se construyó *ex-profeso* para el desarrollo de la historia en las páginas del libro. Los bocetos están fundamentados en el texto literario que ya se había pulido y finalizado.

Primer boceto del camaleón rojo con ciertas indicaciones de cambio de orientación y de relación cromática entre los elementos icónicos

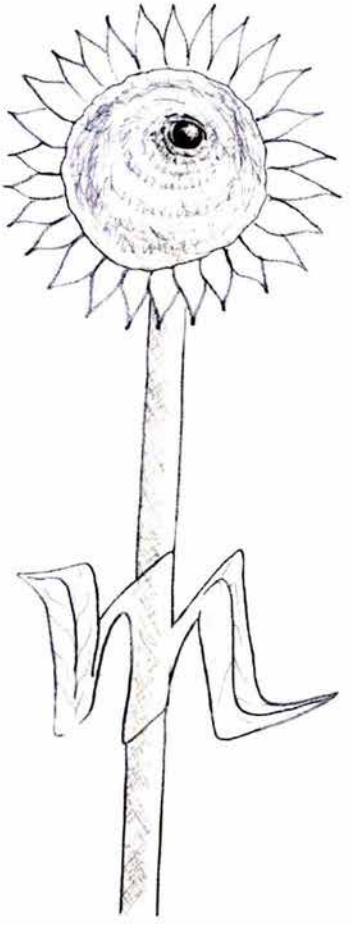
Boceto pre-final del camaleón rojo

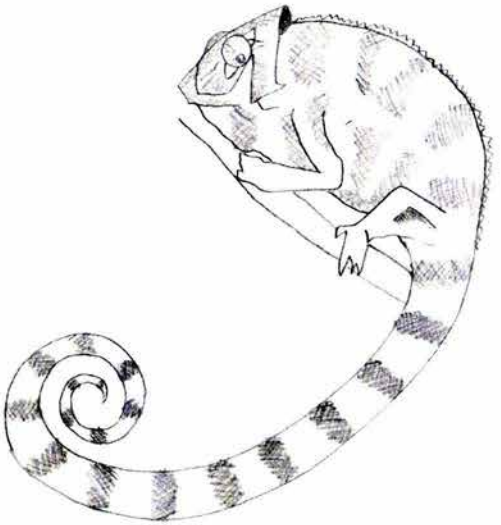




Boceto del camaleón anaranjado

Boceto del camaleón amarillo

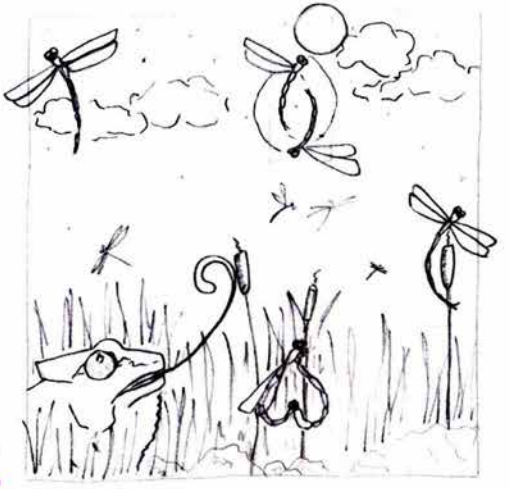




Boceto del camaleón verde

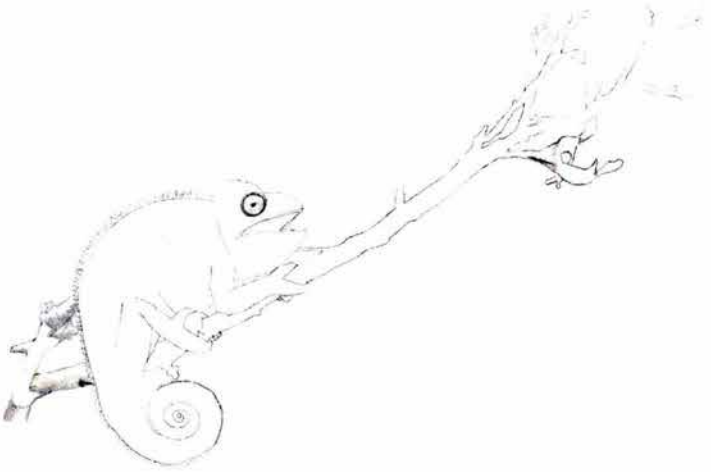
Boceto del camaleón azul

Boceto del camaleón índigo



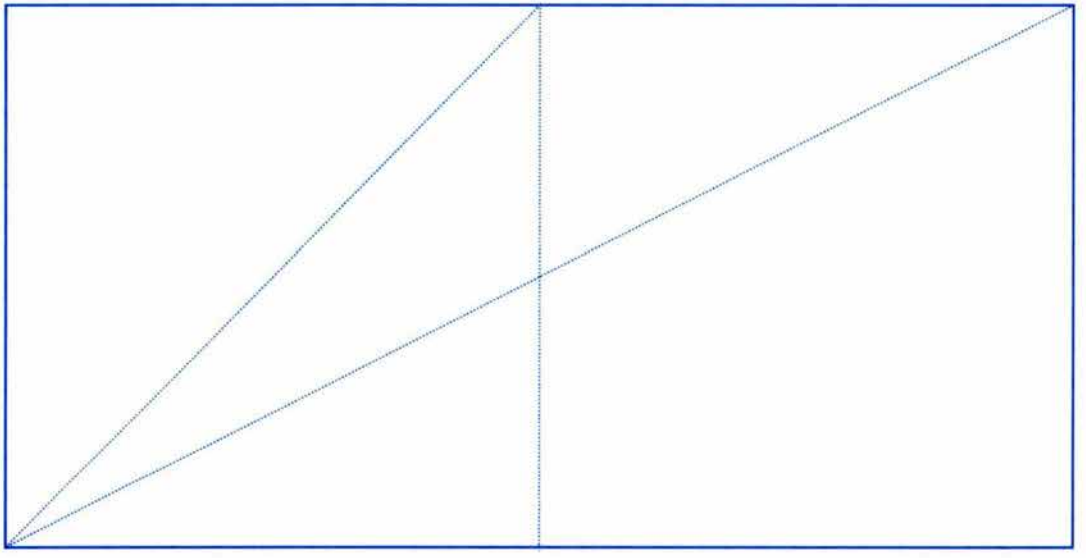
Boceto del camaleón violeta

Boceto del camaleón multicolor



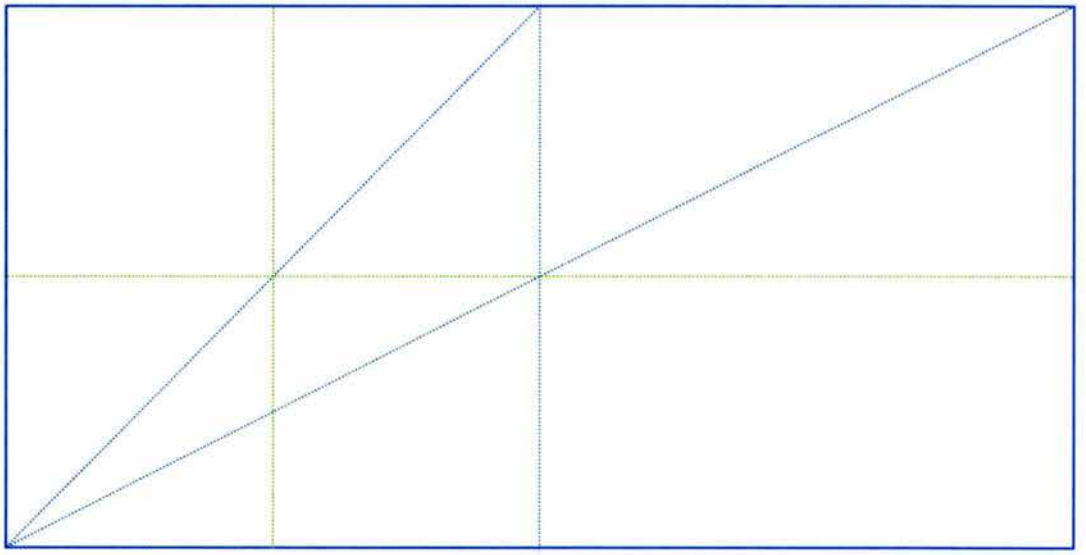
Boceto del camaleón blanco

El siguiente paso fue hacer la diagramación de las páginas mediante una retícula en proporción áurea, dividiendo el formato que ya se había determinado de 20 x 20 cm para originar espaciós e intersecciones armónicas dentro del plano. A continuación se explica paso a paso la construcción de los espacios que contendrán a las imágenes ajustándolas, como antes se mencionó, a estos espacios, intersecciones y módulos reticulares. Al igual que el texto, los bocetos se fueron realizando alternamente junto con todo el proceso de diagramación y compocición gráfica de carácter ilustrativa-caligráfica.



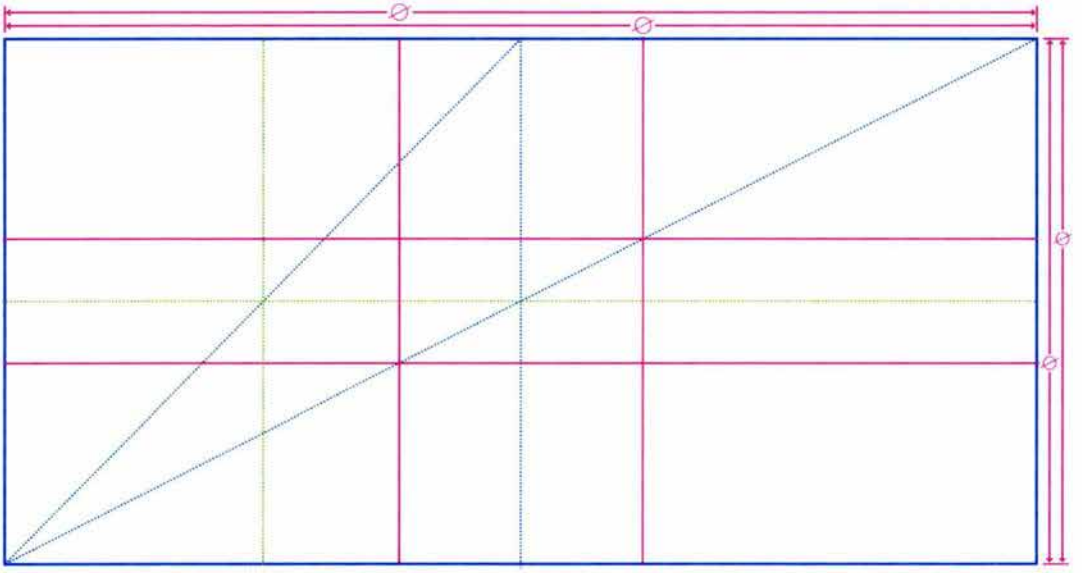
Primer paso

Con el formato extendido de la doble página (20 x 40 cm), se trazan las diagonales del extremo inferior izquierdo hacia el punto central superior del plano (o de división del plano por página) y del extremo inferior izquierdo hasta el extremo superior derecho de la doble página.



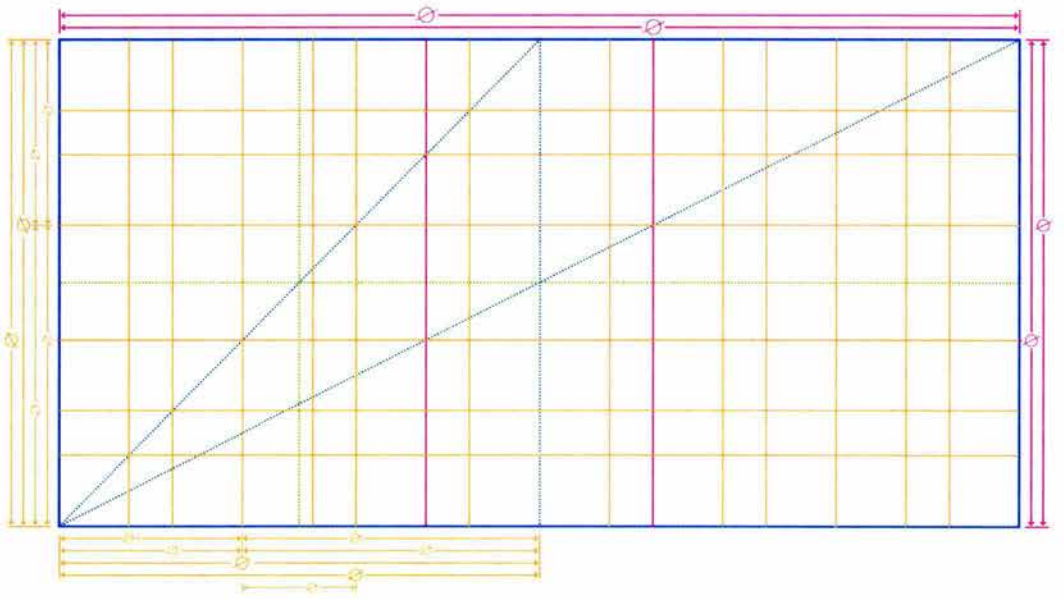
Segundo paso

Ahora se trazan las líneas horizontales y verticales que delimitaran los puntos centrales de la página y la doble página.



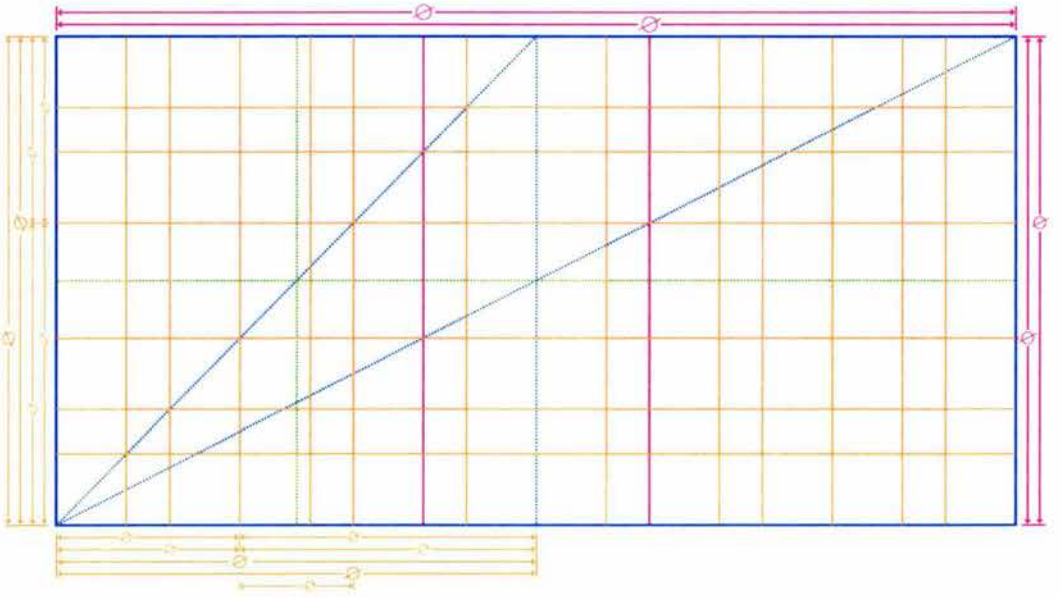
Tercer paso

Se divide la doble página en sección áurea geométricamente con sus extenciones vertical y horizontal.



Cuarto paso

Se divide cada página en sección áurea geométricamente con sus extenciones vertical y horizontal para obtener una retícula más compleja.

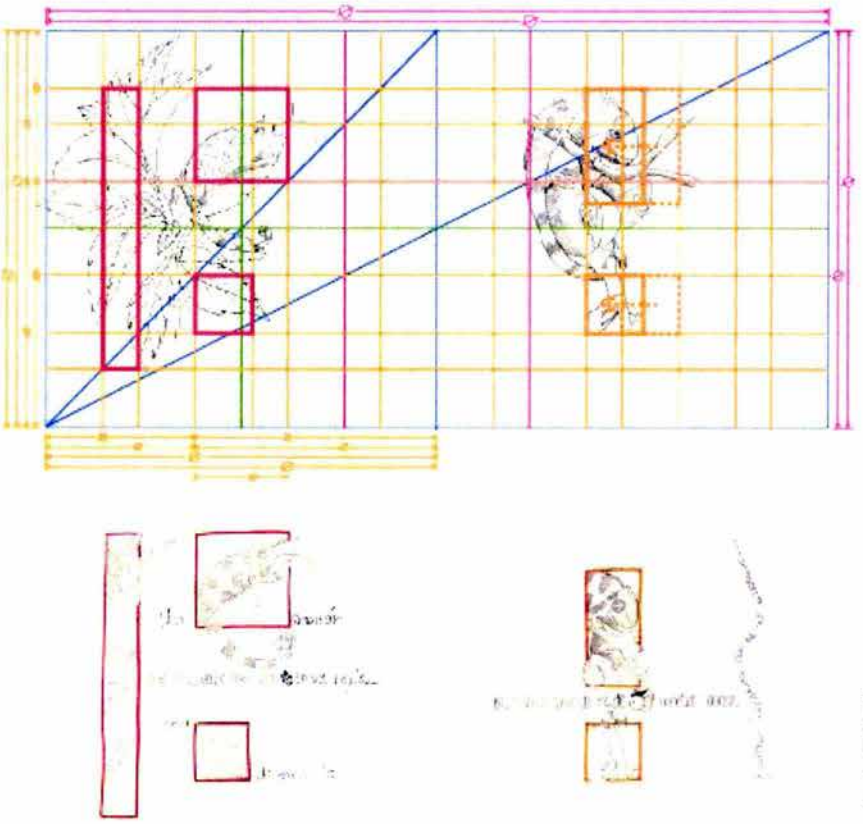


Quinto paso

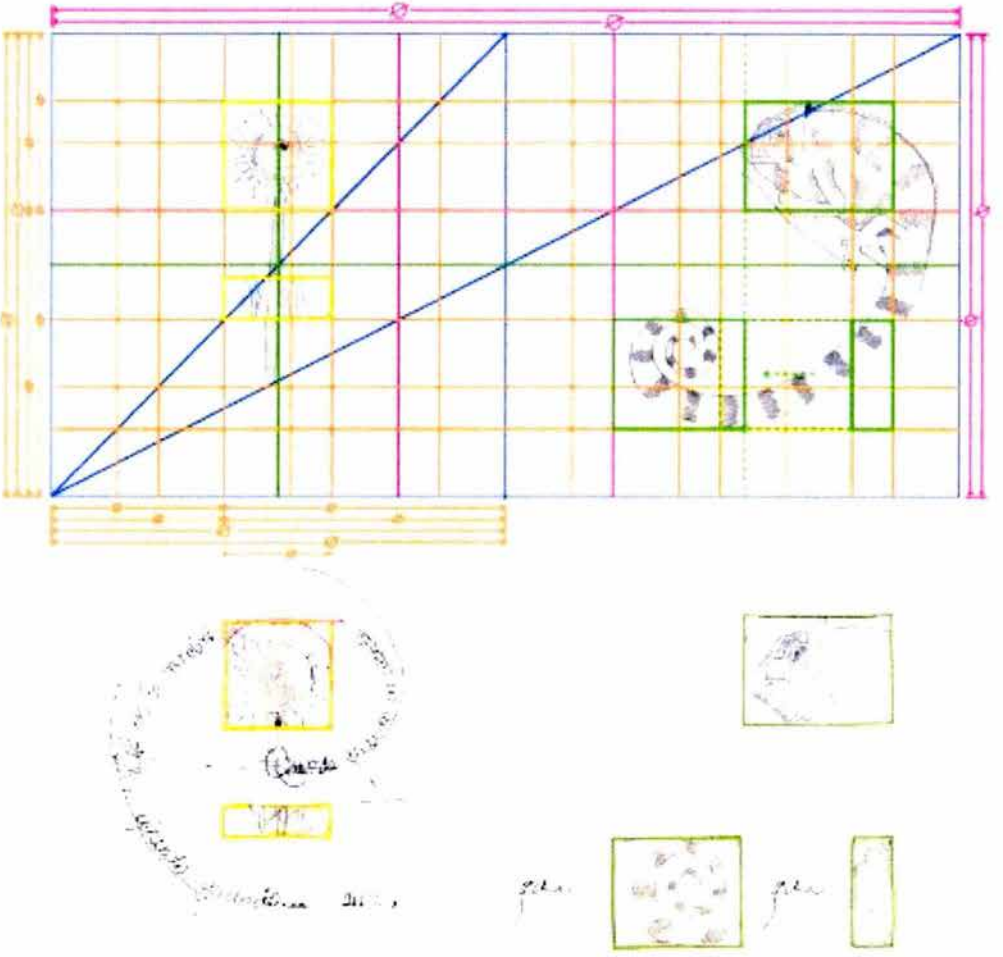
Con las dos divisones áureas en conjunto y las referencias centrales de la doble página, se establece el área de signos gráficos, con la salvedad de las áreas blancas que se asignarán a los márgenes de cada página. Estos márgenes permaneceran como descanso visual y no será posible disponer cualquier gráfico en ellos.

Una vez resuelta la diagramación y delimitada el área de signos, se procedió a encuadrar los bocetos en el espacio, no sin antes revisar si los módulos y submódulos de la retícula encajaban para contener los elementos icónicos o figurativos de la ilustración.

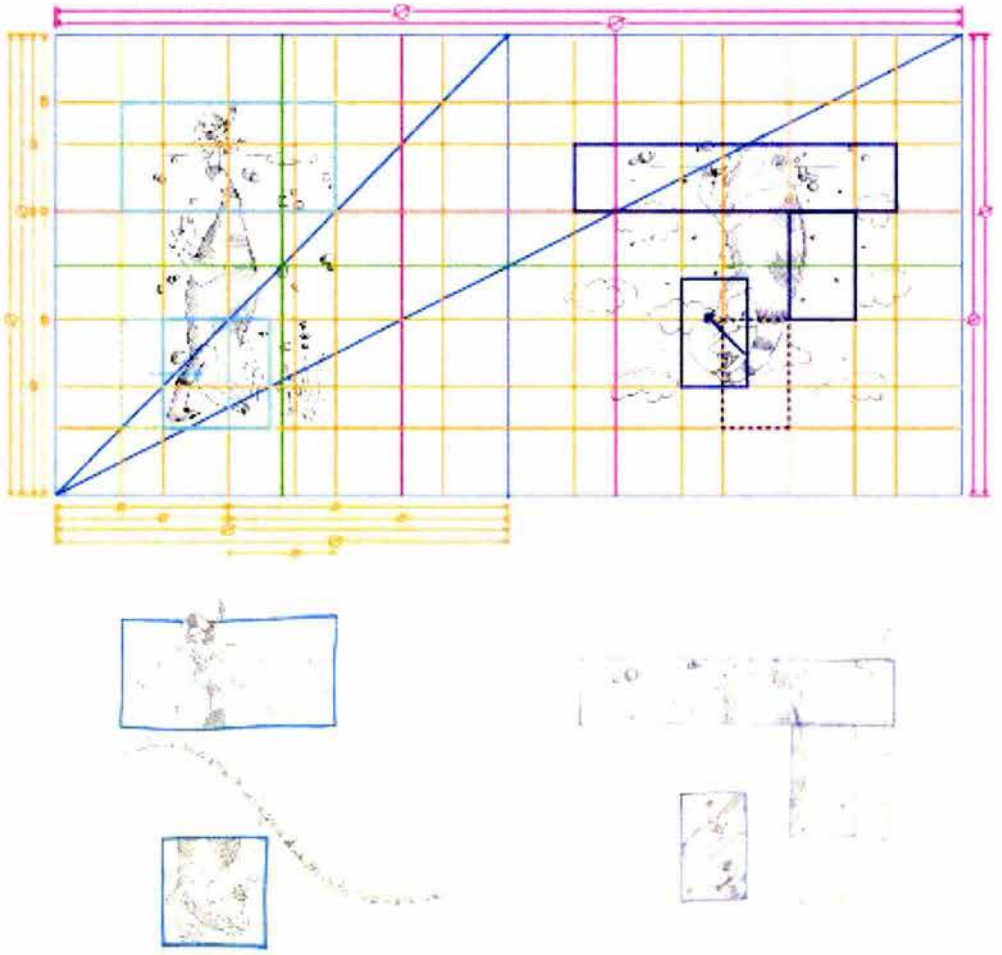
Al considerar estas zonas o sub-áreas a manera de ventanas, se juzgó que dejarían ver la acción del personaje y así mismo se abriría el espacio para insertar los textos y tener una composición limpia, con ritmos y alternacias de dimensiones e intervalos visuales.



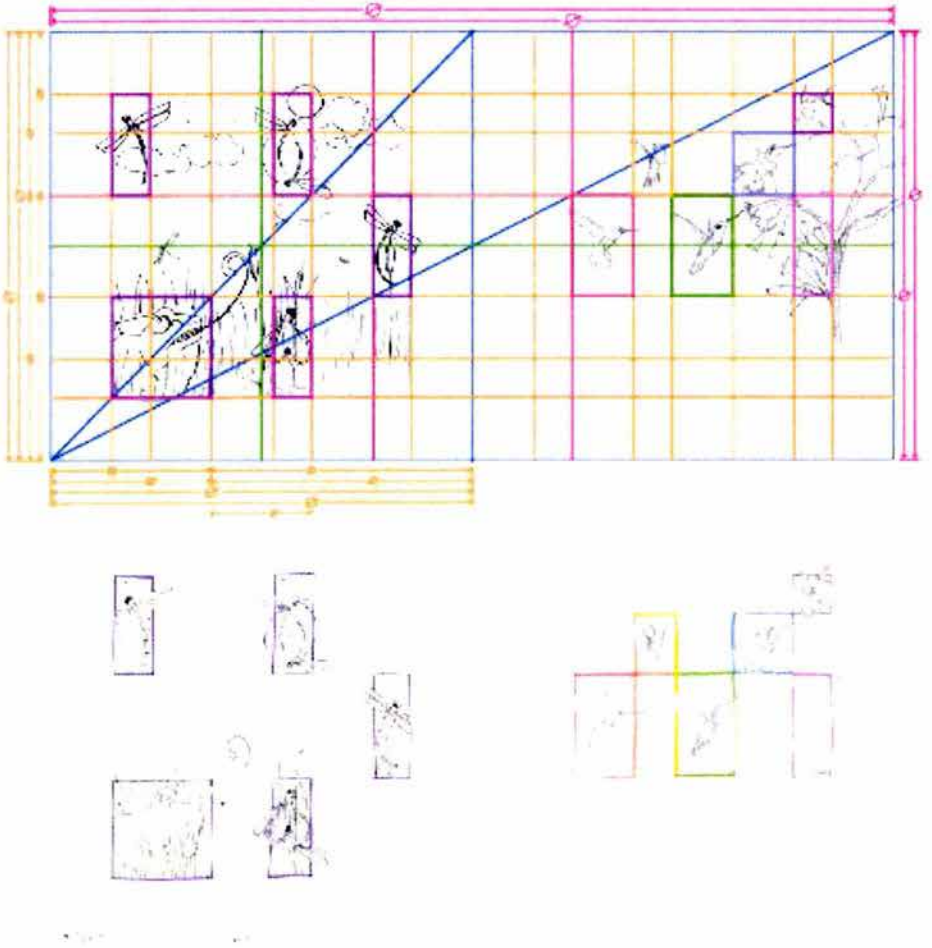
Ajustes con base en la retícula de los bocetos del camaleón rojo y el anaranjado.



Ajustes con base en la retícula de los bocetos del camaleón amarillo y el verde.

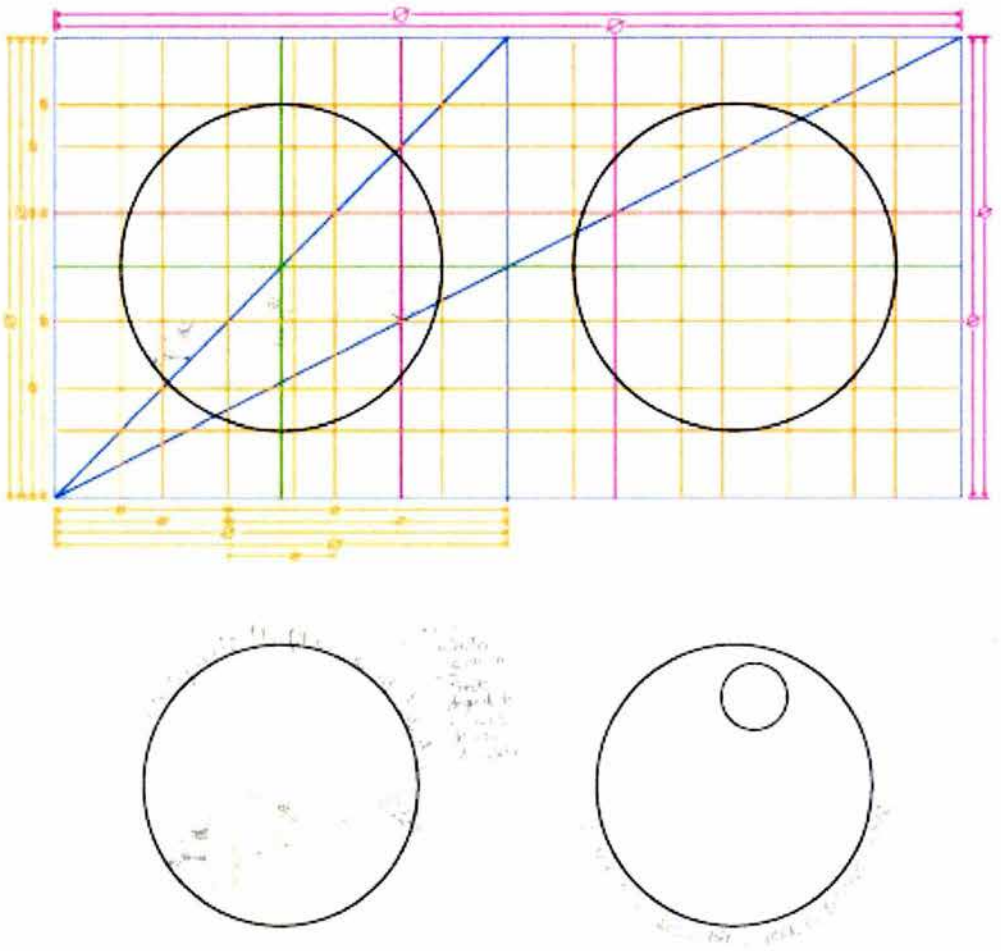


Ajustes con base en la retícula de los bocetos del camaleón azul y el índigo.



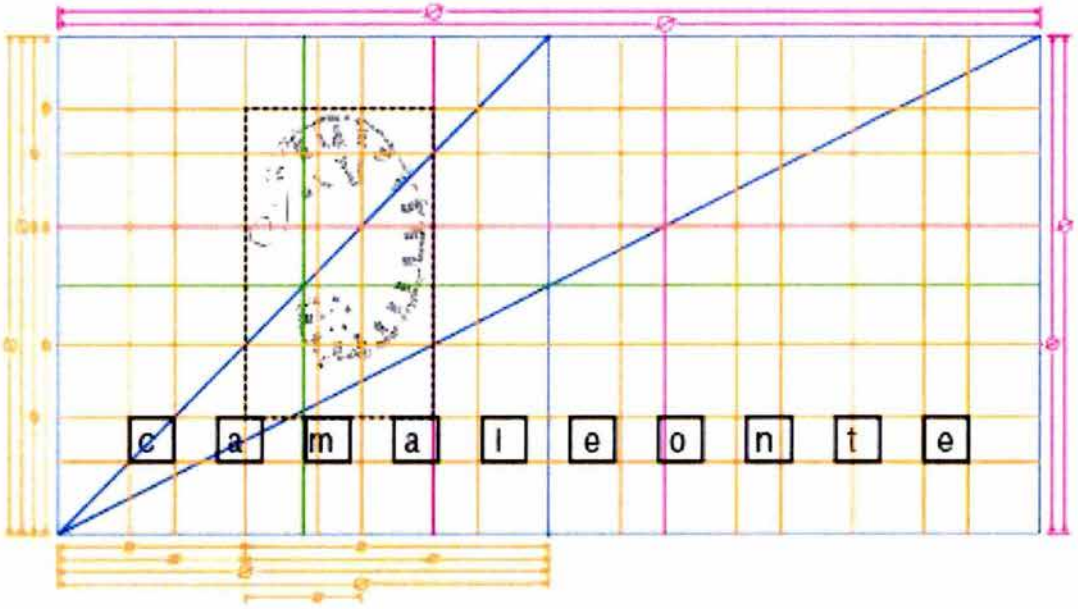
Ajustes con base en la retícula de los bocetos del
camaleón violeta y multicolor.

Ajustes con base en la retícula de los bocetos del camaleón blanco.



Al desarrollar los bocetos, se planteó el desenlace de la historia o conclusión que se conformaría por el vínculo de los elementos ilustrativo-caligráficos que en cada una de las ilustraciones se encuentra un tanto velada y fusionada. Así, decidimos integrar la palabra *camaleonte* como parte del discurso narrativo.

Además, se complementó esta parte con el texto poético "Música para camaleones" y un segmento de él fue retomado para construír un caligrama y terminar el poema con una distribución orgánica del texto caligráfico con el objeto de equilibrar la composición y los valores cromáticos.



Justificación de los fragmentos ilustrativos que formarán la palabra "camaleonte" y la ubicación del caligrama.

3.1.4.2 Criterios de diseño

Para la estructuración del libro se tuvieron que determinar ciertos criterios de diseño que intervinieron en la toma de decisiones durante el proceso compositivo, que fueron:

· Criterios icónicos. Se tomaron en cuenta para la composición gráfica de la ilustración, Las representaciones figurativas que hacían referencia al personaje (camaleón) y los elementos que lo acompañan como hojas, flores, más animales, ambientes o escenografías que daban la atmósfera a la situación y la sustitución de uno de estos elementos gráficos figurativos en vez de la palabra o palabras que los designan. Por ejemplo, en la primera composición hay un dibujo de una catarina en lugar de la palabra "catarina". Todas estas representaciones se apegan a características reales, en lo posible, sin perder el misticismo y juego visual de las formas.

· Criterios morfológicos. En este caso se basaron en la conceptualización de ventanas que son los módulos y submódulos de la retícula, su característica formal es la de los cuadrángulos y rectángulos armónicos. El sustento se encontró en un espacio invisible, pero que es el área de signos y tiene una envolvente cuadrangular.

· Criterios tipográficos. La definición de estos criterios se fundamentó en su orden caligráfico. Primero por la intención del proyecto y, segundo, por la determinación del estilo que armonizara con el conjunto visual. Para lograrlo se usó letra de tipo cancilleresca por su organicidad en los trazos y la cualidad de soltura para terminar con ascendentes y descendentes largos y sus posibles remates o floriturás.

· Criterios cromáticos. Éstos formaron parte crucial en la base conceptual del proyecto, recordando que la gradación cromática del rojo al blanco fue retomada del espectro lumínico explicado por Newton. A partir de una gama de tonos saturados y brillantes, transitamos del rojo al violeta, cuya suma dan origen a la luz blanca. Además, aplicamos algunos de los sistemas de combinación por colores complementarios y también análogos. Se consignó una composición ármonica llena de sonoridades de acuerdo a sus tonos, ritmos y alternancias.

3.2
Etapa de realización

Esta fase del proceso no es menos importante que la anterior, pero no es posible llevarla a cabo si no se han definido bien los conceptos, las organizaciones visuales dentro del espacio y las estrategias y procedimientos que habrán de dar vida a la composición ilustrativa-caligráfica.

De estas estrategias y procedimientos[1] se ocupa este capítulo, ya que se hablará del barro que dará forma a la imagen y al texto.

Aquí abordaremos las técnicas y materiales que se emplearon en la proyectación final de las ilustraciones y de la relevancia de algunos factores, como el formato que se tuvo que emplear para llevar a cabo con éxito la técnica definida y su repercusión en las siguientes fases como la toma fotográfica, la digitalización y la reproducción en un formato distinto.

Proceso de armado de una pieza en escultura en papel.

[1] Las imágenes que se utilizaron para ejemplificar el trabajo de producción en este subíndice fueron retomadas en su mayoría de libros de escultura en papel y de caligrafía.

3.2.1 Definición de las técnicas y materiales

Se trabajan principalmente dos técnicas, la escultura en papel y la caligrafía con tintas de color, aunque en momentos se hace empleo de otros materiales que provocan que el trabajo tenga un carácter mixto. En la escultura en papel se emplean papeles y cartulinas de diversas cualidades y espesor, cantidad de algodón, su posibilidad de manipulación y, por supuesto, una gama amplia de colores. También se emplearon herramientas de precisión y otros materiales como tijeras, *cutter*, escalímetro, lápices, gomas, pegamento blanco y silicón.

Selección de papeles de diversos colores, texturas y grosores.

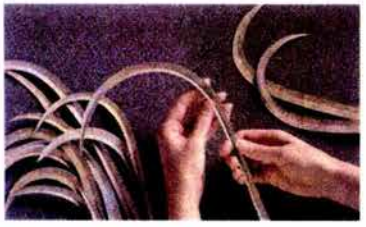
Se marca el papel por la parte de atrás o se monta el dibujo a lápiz para recortar la pieza exacta.

Para esta técnica primero se dibujan al revés las piezas por la parte trasera del papel y se recortan. Se moldean estas piezas dándoles el volumen posible y deseado. Se unen las piezas con pegamento o silicón y, si es necesario, un retoque con otro color se pinta, colorea o matiza con lápices de color, plumas de colores, acrílicos, acuarelas o gises pastel. Como en el caso particular de las letras capitulares de algunos textos del libro, ya que primero se recortaron las letras se moldearon y luego se decoraron con estos recursos técnicos.

Posteriormente se montan estas piezas para armar toda la escena sobre el cartón corrugado una vez que ya se trabajó la escenografía o ambientación de la escena. Otro elemento a considerar es la textura en la piel del Camaleón, ya que estos puntos son recortados uno a uno y luego pegados con un palillo de madera. La escultura en papel es un trabajo minucioso y al igual que en la caligrafía, se exige un cuidado y paciencia con el ejercicio de la técnica.

Las piezas muy pequeñas se arman con la ayuda de unas pinzas y palillos de madera.

El 90% del trabajo realizado en esta parte del proceso esta basado en el recorte y la precisa manipulación del papel, con la intención de no tener necesidad de modificar las características naturales o propias de los los materiales.



Modelado de papel.

Proceso de calado de una letra.

Ahora bien, para la caligrafía se usan diversas herramientas y materiales como manguillos plumillas, pluma caligráfica, tintas, *frisquet* (*masking* líquido), pinceles godetes, lápices, escalímetros, compás, goma, escuadras, etc.

Para este proceso de escritura primeramente se marcan los espacios en que se transcribirá el texto y se trazan guías con lápices suaves con ayuda del escalímetro, de las escuadras y del compás si es necesario; para borrarse cuando ya esté terminada la escritura.

Una vez que están trazadas esas líneas guía, se carga la pluma caligráfica con tinta de color y se traza suavemente dejando que tanto el papel como la presión de la pluma sobre él sean adecuadas para dejar fluir la tinta de manera uniforme y consecuente.

Si se requiere un texto calado, se procede entonces a trazar el texto con el manguillo y la plumilla cargada del *frisquet* o *masking* líquido para funcionar como mascarilla que impida el paso de tinta al papel.

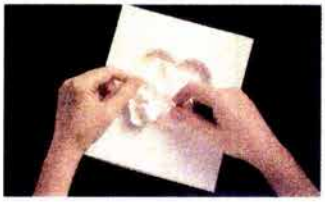
Luego se aplica tinta de colores con un pincel alrededor de las letras enmascarilladas y en las zonas circundantes con el tratamiento deseado para dejar ver al final la letra calada y para esto se retira el *frisquet* con una goma o con el dedo frotando sobre la mascarilla.

3.2.2 Formato de producción

Por último está la fase de montaje. Para ello, antes de comenzar la realización de las piezas en escultura en papel, se delimitó el formato de producción. Esta circunstancia es determinante ya que la escultura en papel requiere de un trabajo de precisión en el armado de las piezas y esto implica que éstas deban ser llevadas a cabo en un tamaño que permita la manipulación de los materiales con las manos así como los detalles estén considerados en el proceso.

Por consiguiente, el soporte que se ha decidido utilizar es un rectángulo de cartón corrugado de 40 x 80 cm en su formato horizontal, siendo éste el doble en proporción 2 a 1 del formato final de la maqueta o dummy que deberá enviarse a Italia (de 20 x 20 cm.) Este tamaño permite la perfecta organización de los elementos porque se pueden controlar los detalles y algunas de las piezas se arman directamente sobre el soporte. El caso de las escenografías o fondos de la ilustración en escultura en papel, que se sirven de escuadras, escalímetros, lápices, *cutter*, tijeras y, por supuesto, las cartulinas o papeles de colores, pegamentos y silicón.

El tamaño de los elementos debe permitir la manipulación del papel con las manos.



Ejemplo de armado en una ventana.

Una vez delimitada el área de signos sobre el soporte base y llevando a cabo los fondos, se superpuso otro formato de igual tamaño para cubrir algunas partes de la base y solamente dejar descubiertas las áreas definidas en la diagramación que servirán a modo de ventanas para dejar ver los elementos icónicos.

Este soporte también es de cartón corrugado pero está cubierto por papel *voice* blanco de 45 kg., que es en donde se ha caligrafiado el texto, y se pegó con adhesivo en *spray* para tener una superficie uniforme. Pero esta superficie no puede pegarse o adherirse al soporte base directamente pues se podrían dañar los elementos en escultura en papel que ya están colocados en él. Por lo tanto se ha considerado un marco interno de unicel de media pulgada que proporciona un espacio suficiente para dar diversas profundidades a los iconos y más realce al volúmen de algunos elementos. Así es el trabajo real en la etapa de proyectación donde se vierten todas las decisiones tomadas en el proceso compositivo de diseño gráfico del libro.

Pegar con spray es un recurso muy útil para obtener superficies uniformemente lisas.

En la etapa de producción todos los elementos deben ser cuidados cun una buena manufactura y una concordacia visual con la etapa de pre-producción.

Sin embargo, si hiciéramos una analogía con los medios audiovisuales que dividen el trabajo de producción en tres etapas: pre-producción, producción y post-producción, se tendría entonces que la pre-producción son todas las consideraciones de composición y proyectación, la producción es la realización del trabajo a partir de una serie de técnicas y materiales, y la post-producción es el paso en que la toma fotográfica, el escaneo, la edición, compaginación digital y, finalmente, la impresión final de la maqueta toman lugar.

3.3
Etapa de edición y acabados

3.3.1 Sesión fotográfica y escaneado

Para poder realizar la maqueta del libro ha sido necesaria una serie de tomas fotográficas de las ilustraciones originales que convertirán a su tridimensionalidad en una bidimensionalidad que sólo permite que la tridimensión sea visible y ya no táctil.

Debido a que el tamaño de estas láminas es considerable, estas fotografías se tomarán en formato medio para que puedan ser captadas la mayor cantidad de detalles posibles y la calidad de las imágenes no se vea minimizada. Para ello se harán tres tomas de cada ilustración con diferentes exposiciones, una normal, una subexpuesta y la otra sobrexpuesta; esto permitirá que haya un rango mayor de definición de la imagen.

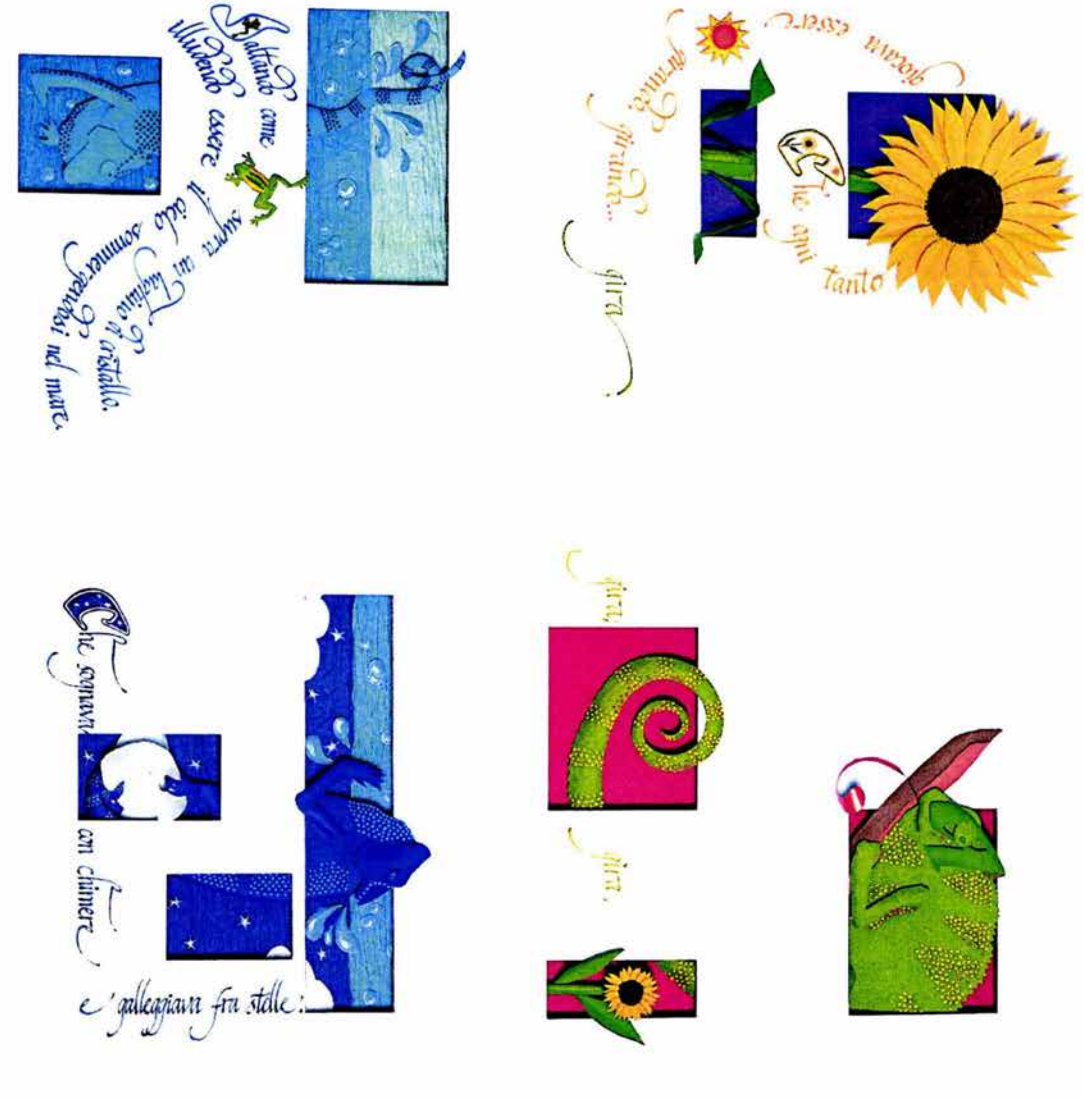
La película que se usará es diapositiva para que posteriormente sean escaneadas las fotografías en un buró de servicio con un escáner de tambor, haciendo una selección de las mejores tomas para este procedimiento.

Los siguientes archivos fotográficos digitales fueron el resultado del escaneo:

il camaleonte

Un camaleonte
che prendeva il sole
come una su una fogliolina,
una
si mentuccia.

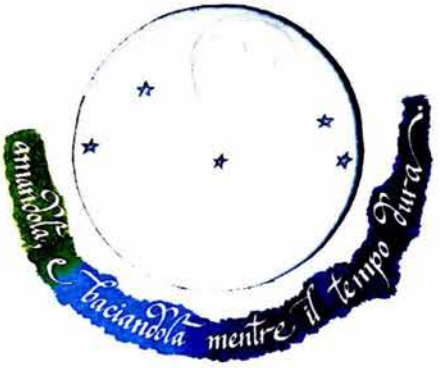
Giustando ai spicchi
mentre sorrideva
cantava: "Erano" "come" "alle" "arance"


Che ogni tanto
giocava essere
girando girando...
gira
gira,
gira.
Saltando come
illudendo essere
sopra un laghetto di cristallo.
il cielo
sommergendosi nel mare.
Che sognava
con chimere
e galleggiava fra stelle.

Volando,
volando
con le ale delle
fate.

Guardando il suo agitato cuore.

intrecciando le fasi della Luna


Ninnandola, cullandola mentre il tempo fura

3.3.2 Edición · Confrontación de páginas

Sin embargo, dado que las láminas en escultura en papel se realizaron con base en secuencia cromática y para la compaginación del prototipo se requería de una distinta confrontación, se han tenido que editar, limpiar y reencuadrar todas las fotografías. Primero, los archivos fotográficos digitales, se ajustaron a las dimensiones del formato requerido para la maqueta de libro, que en este caso sería de 20 x 20 cm. Se dividieron las imágenes en dos para hacer individuales cada una de las escenas secuenciales cromáticas, así tenemos al camaleón rojo y subsecuentemente, el anaranjado, el amarillo, el verde, el azul, el índigo, el violeta, el multicolor y el blanco.

Se limpiaron y quitaron las imperfecciones que la fotografía pudo haber captado y que asimismo el escaneado registró en el archivo. El exámen se hizo para corroborar que los colores no estuviesen alterados y para darle un balance en el contraste y brillo adecuados para su reproducción. El paso siguiente fué colocar la diagramación sobre el espacio que reuniría todos los elementos gráficos para llevar a cabo la edición del *dummy*. Se caligrafiaron otros textos secundarios que son parte del prototipo pero que no necesariamente debían trazarse a la escala de las ilustraciones. Estos textos fueron, el primero, introductorio y, el último, de culminación, que es el poema *"Musica para Camaleones"* en italiano.

Scatenando sogni...
Inevitabili passioni,
Che sembravano inèrmi
d'avanti al riflèsso di un specchio nero.

Marcando la perpetuità del silenzio
con sfumature di tempi e spazi
un pò incongrenti
ma abbastanza per cogliere
per un infinito istante
il letargo e incorpòreo aleggiare
di un colibrì con un sonoro piumaggio multicolore.

Forse sarà che il camaleonte s'identificò con questo miraggio?
E amò l'archetipica immàgine di se stesso?
Facendo diventare questo rito persuasivo e sensuale in:

Musica per camaleoni

Com'è la musica per camaleoni?

...Deve essere stereoscòpica
...Deve fare che gli occhi girono confortevolemente
...Deve avere il ritmo del cuore, del tuo cuore
...Deve avere l'alito, come quello que lasciano tuoi baci.

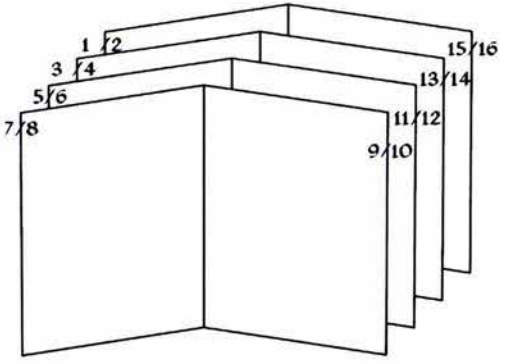
E sò che arrivi quando vibra la melodía.

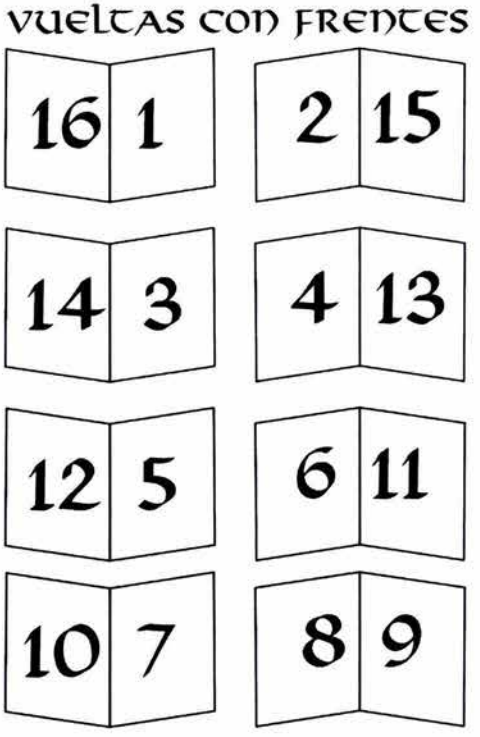
Se añadió,además una especie de caligrama constituido por una línea de texto del poema final. Al mismo tiempo, cada trazo caligráfico conformó la figura estilizada, de un camaleón. Se organizaron los elementos textuales en su orden caligráfico dentro del espacio delimitado como área de signos con base en la retícula, equilibrando los espacios, la figura y el fondo.

Algunos fragmentos de cada una de las imágenes escaneadas se recuperarán para colocarlas en estas últimas páginas, donde estas secciones o segmentos de imagen tomaran otro sentido y se convirtieran en signos lingüísticos a la vez que plásticos.

Ahora bien, a partir del formato se hace la confrontación de páginas, realizando antes una pequeña maqueta a proporción que permita visualizar la cantidad de hojas que se requieren para construir el *dummy*. Se revisó qué gráficos pertenecen a cada doble página y proseguimos con la compaginación de los frentes y vueltas de cada hoja estableciendo una serie numérica de páginas de esta forma:

página 1 con página 16
página 2 con página 15
página 3 con página 14
página 4 con página 13
página 5 con página 12
página 6 con página 11
página 7 con página 10
página 8 con página 9

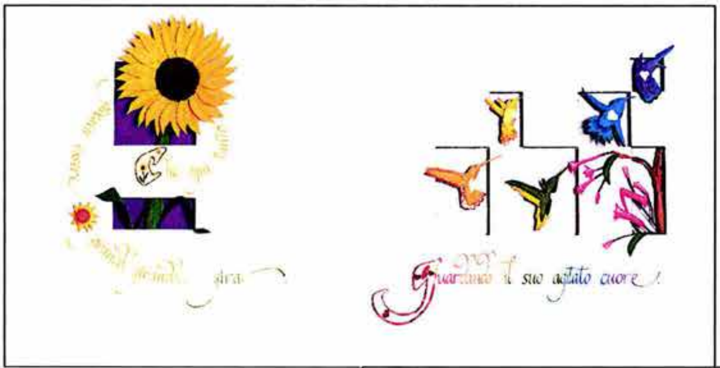


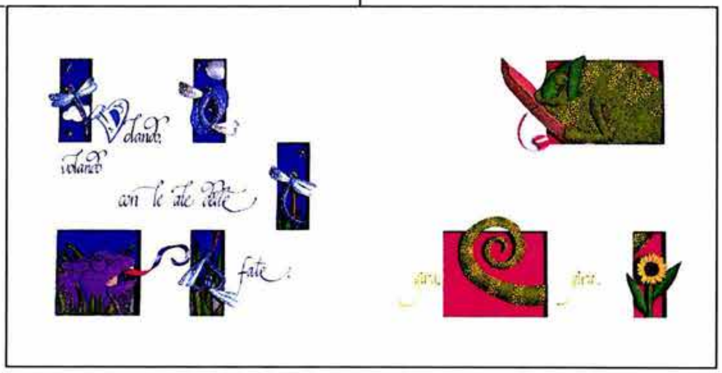


Por lo tanto, la confrontación de las páginas quedaría de la siguiente manera:

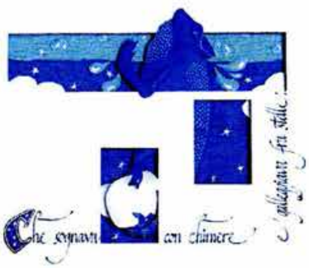
Tempo fa, molto tempo fa...

C'era una volta...


il suo agitato cuore


volando
con le ale
fate

come
essere il cielo
cristallo.
nel mare.


con chimere

3.3.3 Impresión en formato final

La parte final del proceso de producción es la impresión en el formato final de 20 x 20 cm para el prototipo de libro. Esta maqueta o *dummy* se imprime en dobles páginas de 20 x 40 cm en papel *couché* paloma de 90 gr. con una impresora de inyección de tinta. Se hace una encuadernación a caballo y se engrapan la portada y contraportada, impresas también en papel *couché* paloma de 90 gr., pero se laminan con poliéster delgado y pegan con una cartulina flexible que permita a la portada ser un poco más rígida que las páginas interiores para estar protegida con un recubrimiento plástico.

Esta maqueta terminada fue enviada a la Ciudad de Chioggia, Italia, para el segundo concurso de prototipo de libro de la *Associazione Culturale Nouva Teatrio*, mientras tanto se espera una aceptación de la propuesta y un lugar dentro del catálogo.

Anexo 1
FACTORES CONTEXTUALES DE LA PROPUESTA ILUSTRATIVA-CALIGRÁFICA

a) **Concursos de Ilustración.** **391**
Un foro para los ilustradores contemporáneos.

b) **Associazione Culturale Nuova Teatrio** **395**
Bienales de Ilustración
Exposiciones
Cursos y talleres
Concursos Internacionales
· Competencia Internacional de Ilustración
· Progetto Libro · Book Project

"El diseño no es decoración , es comunicación"

HAROLD EVANS

a) Concursos de ilustración

Un foro para los ilustradores contemporáneos.

En este anexo se referirá, *grosso modo* las experiencias personales en el ámbito de los concursos internacionales de ilustración, que es el marco donde se sitúa al presente proyecto. De esta manera será más sencillo entender la mecánica de trabajo bajo las circunstancias de una competencia como de las consecuencias potenciales a nivel profesional en el terreno de la ilustración.

La primera experiencia personal en el ámbito de los concursos de ilustración fue la convocatoria del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través de la Dirección General de Publicaciones, en el marco de la XXI Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil con el objeto de realizar el XI Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles, 2001.

11° Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles. CONACULTA 2001

El propósito de esta convocatoria fue crear un foro para todos los ilustradores que deseen dar a conocer su trabajo y gracias su talento puedan colaborar más adelante con sus servicios en las casas editoriales, nacionales e internacionales. Por eso, cada año existe una mayor presencia de los ilustradores mexicanos contemporáneos en este evento, ya que ofrece una serie de oportunidades a nivel profesional y ¿por qué no?, también artístico.

Esto es manifiesto ampliamente en el Prólogo del Segundo Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles:

"El apoyo a la creación, producción y difusión de los libros para los niños y jóvenes en México ha sido una de las prioridades en la labor que desarrolla la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).

La estrecha vinculación con los diversos sectores que integran el mundo editorial y la promoción de la lectura ha permitido desarrollar diversas acciones que, además de promover el trabajo que realizan los profesionales del libro, alientan la producción de textos para la población infantil y juvenil con una perspectiva no sólo de cantidad sino, principalmente, de calidad.

La idea de realizar una Convocatoria Nacional para elaborar el Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles, forma parte de los esfuerzos por impulsar y revalorar la tarea que desarrollan dichos profesionales en México. Al mismo tiempo, es el resultado y la continuidad de una serie de encuentros, talleres y exposiciones que la Dirección General de Publicaciones del CNCA ha realizado, en coordinación con ilustradores, en el marco de la Feria internacional del Libro Infantil y Juvenil (FILIJ) y en diversas ferias de libros que se llevan a cabo en la República Mexicana.

La primera convocatoria, efectuada en 1991, obtuvo la respuesta entusiasta tanto de los ilustradores que participaron con sus trabajos, como de la industria editorial en su conjunto y numerosas organizaciones, instituciones y personas dedicadas a la promoción de la lectura. Este primer catálogo se convirtió en un valioso medio para difundir, a nivel nacional e internacional, el trabajo que se está desarrollando en esta área en México, así como un estímulo para quienes dedican sus esfuerzos en este arte y una guía para los editores.

Catálogo de Ilustradores
Latinoamericanos 1992

[...]Con este Segundo Catálogo, la Dirección General de Publicaciones espera continuar alentando el talento creativo de los ilustradores en México, así como brindar un servicio a la industria editorial y, principalmente, estimular la producción de más y mejores libros para niños y jóvenes como un primer paso para acercarlos a la lectura."[1]

2º Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles. CONACULTA 1993

Bajo algunos requerimientos planteados por la convocatoria de la Dirección General de Publicaciones de CONACULTA y pasando la etapa de deliberación del jurado fue seleccionada una de las obras que se sometieron al concurso, titulando a la serie "Selenodromías", que se basó en un texto de una escritora argentina llamada Fryda Schultz de Mantovani. El texto se titula *La Luna Dormida*[2] y se extrajeron tres fragmentos de él para llevar a cabo la interpretación en imágenes de ellos.

El fragmento de la ilustración seleccionada fue el siguiente:

Era tan de noche
que la Luna niña,
como nadie hablaba
se quedó dormida.
En el árbol negro
puso la camisa,
destrenzó su pelo
con la negra brisa,
y a la negra nube
fuese en zapatillas.

De la serie
Selenodromías I
Escultura en papel

[1] Prólogo del 2do. Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles 1992, p. 9

[2] Colección *Mi libro encantado*. Tomo IV, Un mundo maravilloso. "La Luna Dormida" p. 122

En éste catálogo se reitera nuevamente la función y el propósito de este concurso y señala que: "El creciente número de participantes, la variedad de sus ópticas y técnicas, su profesionalismo y su conciencia cada vez mayores, así como la eficacia de la convocatoria que los reúne, convalidan la constante preocupación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes por promover y reconocer la importancia que tiene una ilustración que permita producir libros y revistas de alta calidad, por sus imágenes tanto como por sus palabras.

Juego de sombras
Irla Julieta Granillo G.

Este catálogo se pone a la venta y circula ampliamente entre editores, escuelas de arte y diseño, bibliotecas, los propios ilustradores y el público en general. De esa manera, se convierte en un instrumento que da a conocer a muchos de los mejores ilustradores contemporáneos y permite que sean contratados para nuevos encargos. En su conjunto, la serie de estos catálogos da testimonio de la evolución que ha tenido la ilustración en México durante la última década, así como del crecimiento de la producción editorial para niños y jóvenes. En el caso de la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, los libros infantiles y juveniles abarcan ya más de 40 por ciento de su producción anual. Palabras e imágenes se conjugan en ellos para avanzar en la lectura del mundo."[3]

[3] Extracto del Prólogo del 11° Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles 2001, p. 9

b) Associazione Culturale Nuova Teatrio

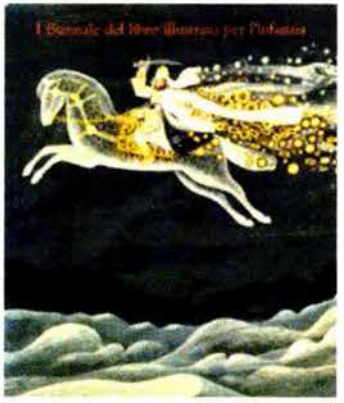
A partir de la publicación del Catálogo y de la exposición la Associazione Culturale Nuova Teatrio[4] me hace llegar una invitación para participar en la 8va. edición de concurso internacional organizado cada año por la Asociación Cultural Teatrio en Venecia, Italia; argumentando que dada la calidad de mi obra en el catálogo sería una gran oportunidad tomar parte en la competencia ya que la exhibición de los trabajos seleccionados de este concurso serían presentados en importantes ciudades italianas y de igual forma en el extranjero para ser visto por el público en general y sobre todo por editores.

La Assoziatione Culturale Nuova Teatrio (no lucrativa) fue establecida en marzo de 1988 con la primera edición de la Bienal de Ilustración para libros infantiles. Alrededor de 150 dibujos fueron presentados por trece de los ilustradores europeos más importantes. El éxito de la demostración confirma el aumento de interés en el arte de la ilustración y estimula a la Asociación de Teatrio para continuar su propósito de incrementar una conciencia del valor y de la importancia de la ilustración en Italia. De esta manera, la presentación de la publicación de un proyecto de libro infantil en la competencia de ilustración Round Red y del Book Project fue creada para promover a jóvenes ilustradores talentosos, italianos o extranjeros en el campo editorial.

[4] Véase http://www.teatrio.it

Bienales

Teatrio ha sostenido algunas Bienales de Ilustración aumentando constantemente el número de exposiciones de ilustradores italianos en importantes capitales europeas y junto con las competencias anuales, promueve exposiciones de algunos ilustradores y cursos de ilustración.



1er. Bienal de Ilustración para libros infantiles.
Los ilustradores europeos más importantes.

La exposición y el volumen preparado para la ocasión esperaban causar la reflexión y al mismo tiempo un descubrimiento genuino de evocaciones y estímulos creativos para niños y adultos; cautivando y exigiendo, como un juego nunca que termina.

2da. Bienal de Ilustración para libros infantiles.
Los 39 mejores ilustradores soviéticos.

El propósito fue dar una descripción general de la Escuela Soviética de Ilustradores, su investigación artística, el mundo que refleja, la imaginación de la fábula, su contacto con el mundo de los sueños infantiles, su base en las tradiciones significativas del arte ruso que van más allá de los límites de la historia, mientras que la historia en sí misma no limita a los artistas en su búsqueda artística para las nuevas formas o en la experimentación de la era contemporánea.

3ra. Bienal de Ilustración para libros infantiles.
Los 20 mejores ilustradores italianos.

Desde el comienzo del proceso de pensamiento en nuestra niñez, el libro ha tenido la extraña facultad de alimentar el alma, los secretos revelados y perspectivas de otra manera insondables, ya que es el único terreno de reunión verdadero entre las cosas del mundo y nosotros mismos. En el silencio de la lectura, en la atemporalidad de la meditación, las palabras de un libro, sus imágenes, se convierten en fuentes primarias de "libertad", el más rápido recurso del hombre tiene que ir lejos.

4ta. Bienal de Ilustración para libros infantiles.
Itinerarios de la imaginación: ilustradores alemanes.

Un cuento es como un sueño en el cual el alma mental y emocional de los niños están libres para volar, jugar y sentir todos los estímulos del mundo, con todas sus caras -en ocasiones trágico, en otras cómico- pueden sugerirse. El cuento es, entonces, una marca trazada por la imaginación de un adulto en quien un niño pueda medir su propia libertad del pensamiento. Es una necesidad inexorable recuperar la posesión del rico patrimonio cultural perteneciente a los cuentos y mantenerla viva y funcionando en un proceso evolutivo y educativo, no solamente su desarrollo interno, sino también preservar los recursos de la creatividad y la autonomía en el pensamiento de cada individuo.

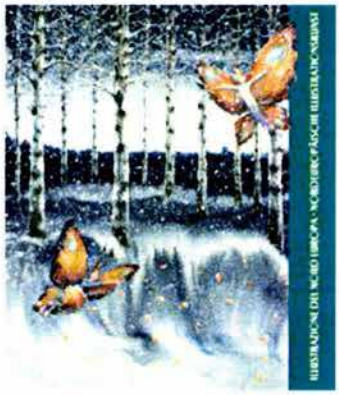
5ta. Bienal de Ilustración y diseño gráfico.
"América ilustrada" o los mejores ilustradores americanos contemporáneos.

América ilustrada es una iniciativa en la tradición ilustrativa americana contemporánea, y su propósito fue documentarla y analizar a fondo sus aspectos múltiples. Estas ilustraciones acentúan la variedad estilística y temática, haciendo hincapié en sus expresiones, que se extienden desde historietas hasta la sátira, así como sus característica estilísticas desde gráficos tradicionales al uso de la nueva tecnología. La ilustración se considera aquí como una forma de comunicación, interactuando con el negocio editorial, con la publicidad de gráficos y con la producción artística en general.

6ta. Bienal de Ilustración.
Ilustradores de Europa del este a partir de los años 80's al año 2000.

Las dudas, las ilusiones y las esperanzas que son apropiadas a la nueva generación están presentes en el trabajo de estos artistas y expresan esa atmósfera cultural que anima a nuestra sociedad. Un libro infantil es un banquete que ilumina el mundo diario con su color, y los artistas responsables de visualizar este libro son más que meros colaboradores en la formación de una generación con altos ideales que mira, llena de esperanza, hacia el futuro.

7ma. Bienal de Ilustración.
Ilustración europea del norte.



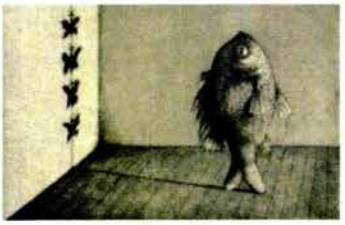
Es una exposición que acentúa la variedad estilística y temática de los autores nórdicos (en Dinamarca, Finlandia, Islandia, Noruega, Suecia), haciendo hincapié en sus expresiones que se extienden de gráficos tradicionales al uso de la nueva tecnología. Los artistas representan una síntesis de muchas de las formas de las Bellas Artes y el popular *artBall* firme en la tradición nórdica (forma de la imagen visual en tales países).

Ellos dibujan la inspiración de las formas populares como historietas, video imágenes, anuncios, diseño gráfico tan bien como la pintura y fotografía figurada y abstracta. Son trabajos originales de ilustración con un propósito didáctico, que no está hecho para hacer frente a una posición crítica por el éxito de la multimedia y las de tecnologías de telecomunicación; por el contrario, con ellos él crece en su vitalidad y estatutos.

Dentro de esta experiencia común, ellos demuestran una variedad remarcable de humor e ingenio agudo y desvergonzada vitalidad fantástica de las imágenes que sugieren un viaje en el cuál no son simplemente pausadas, pero representa una completa experiencia cognoscitiva, que implica y absorbe al visitante en la iconografía contemporánea.

Exposiciones colectivas

Figuras preciosas:
39 ilustradores de Rusia
y de sus alrededores.



"Pesce"

Intercambios culturales con imágenes y colores de los países extranjeros:
20 ilustradores italianos.

"cavallo"

Abracadabra:
Los mejores ilustradores
de libros infantiles para
la nueva generación.

Exposiciones individuales

Emanuele Luzzati

Kveta Pacovská

Cursos y talleres

En 1992, la escuela internacional para los ilustradores fue establecida en Venecia y se convirtió inmediatamente en un punto de reunión de profesores y de artistas nacionales e internacionales. A través de esta escuela, los ilustradores jóvenes finalmente tienen la oportunidad de aprender y de entender el arte de crear la ilustración de los cuentos de hadas para los niños, así como la oportunidad de entender la gráfica y las técnicas del diseño, desde la cubierta hasta la disposición de un libro.

scuola-grafica
(escuela gráfica)

Cada año, de junio a septiembre, Teatrio organiza cursos en ilustración para los estudiantes jóvenes interesados en perseguir tal carrera. Ellos son conducidos por ilustradores italianos y extranjeros. El propósito de estos cursos es dar a la gente joven un punto de encuentro con algunos de los más renombrados artistas nacionales e internacionales, permitiéndoles aprender de ellos y compartir sus propias ideas. Éstos son los contenidos del curso organizado por el Asociación Cultural Teatrio: técnicas, métodos de aprendizaje, estilo y ejercicios. Al comienzo de cada curso, el artista y los profesores deben mostrar algunos de sus propios trabajos y estimular la discusión sobre las técnicas pictórico-gráficas de la ilustración. Durante estos cursos es planteado el punto teórico-práctico fundamental del lenguaje de la expresión figurativa específica de la ilustración.

Más específico:
· Qué es una ilustración
· la diferencia entre la ilustración y las historietas
· la estructura del libro
· la estructura de los cuentos de hadas y la investigación de la determinación de acciones de un cuento
· técnicas pictórico-gráficas útiles
· el cortar y el formar
· los límites de la disposición y de la cubierta

Ilustración de la profesora
Pirkko Vainio

Además, durante cada curso, hay una visita libre conducida por el profesor del curso elegido en la Fundación de la Colección de Peggy Guggenheim. En los cursos para principiantes el ilustrador traduce a imágenes las sugerencias y las emociones que son expresadas por las palabras en el texto, manteniendo el mismo ritmo narrativo hacia el desarrollo de la historia. Lo principal es no solamente trabajar sobre los personajes, sino también en la composición entera, la atmósfera, las luces y las sombras. La opción de la técnica depende de la propia personalidad y en lo que cualquier persona desea expresar.

El propósito de los cursos es familiarizarse con los medios, las técnicas, la ocupación de estimular la vocación estilística personal al máximo, la curiosidad para los diversos materiales, las soluciones exactas para varias experimentaciones, decidiendo cuáles serán los tópicos gráficos a privilegiar:

· la importancia de la composición
· la búsqueda del clímax
· los volúmenes y la profundidad de fondo
· la sugerencia de la luz y de sombra
· la figura
· el signo y qué tipo de ilustración elige el participante:
  a) ilustración para los adultos (revistas, periódicos, cubiertas de libro)
  b) ilustración para los adolescentes
  c) ilustración para las columnas (astrología, psicología, salud, etc.)
  d) carteles y publicidad
· La reciprocidad de la pintura y la ilustración en el cine

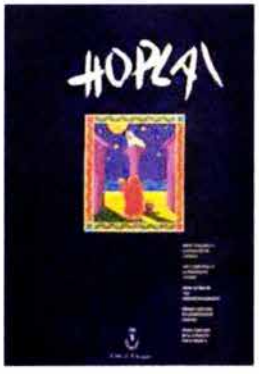
Ilustración de la profesora
Kveta Pacovská.

Concursos Internacionales

Competencia Internacional de Ilustración

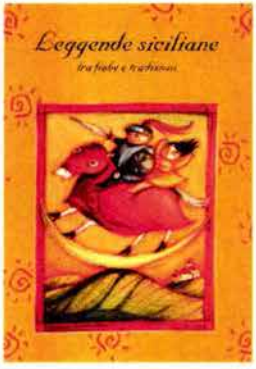
La Competencia Internacional Anual de Ilustración, creada con el patrocinio de la Unicef y en colaboración con el Presidente de Cultura de la Ciudad de Chioggia, con la provincia de Venecia y la región de Veneto, ofrece a ilustradores jóvenes la posibilidad para evaluar sus talentos a través del análisis estructural de un cuento de hadas inventado basado en imágenes, es decir, sin el texto. El propósito de la competencia es proponer los nuevos talentos internacionales a las casas editoriales italianas (como Fatatrac, Mondadori, C'era una volta, De Agostini), que entran en contacto con los participantes seleccionados para una publicación eventual. Antes de la apertura de la exposición de cada competencia anual hay reuniones con el ilustrador y con el editor, que ofrecen oportunidades para una investigación crítica entre expertos. También los participantes pueden demostrar sus trabajos a los profesionales en el campo para tener una opinión crítica.

Muestra de la Primera Competencia Internacional de Ilustración



Hoplà

Primer lugar



Leggende siciliane: tra fiabe e tradicioni

Le montagne incantate: leggende ed immagini

Muestra de la Segunda Competencia Internacional de Ilustración

Mondo curioso

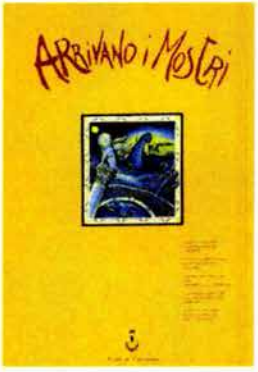
Primer lugar

Muestra de la Tercera Competencia Internacional de Ilustración

Primer lugar

Notte da favola

Muestra de la Cuarta Competencia Internacional de Ilustración



Arrivano i mostri

Primer lugar

Segundo lugar

Tercer lugar

Muestra de la Quinta Competencia Internacional de Ilustración

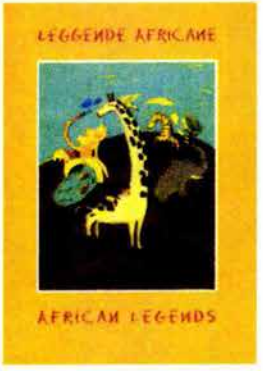
io e il blu

Primer lugar

Segundo lugar

Tercer lugar

Muestra de la Sexta Competencia Internacional de Ilustración



Leggende africane

Primer lugar

Muestra de la Séptima Competencia Internacional de Ilustración

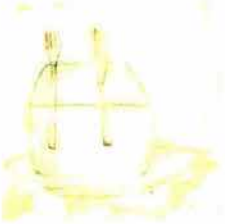
Primer lugar

Storie di città

Muestra de la Octava Competencia Internacional de Ilustración

El título y el tema de la exposición es *Rosso Tondo* (Rojo Redondo). Rojo como energía, como *coup de théâtre*, como pasión. Redondo como abrazo, como ruta, como abertura a un mundo distinto. Muchas cosas se pueden encubrir en una forma redonda, circular y en todos los matices del rojo. Travesía de formas, de dialéctica de colores, de la fusión y de la armonía entre las formas y los colores, en búsqueda de un principio narrativo, de un significado estético exhaustivo que conduce a una historia fantástica reconocible.

Rosso Tondo



Primer lugar

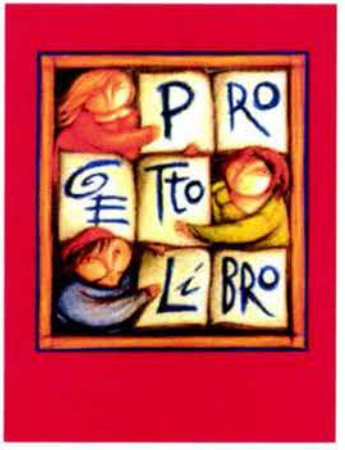
Segundo lugar

Tercer lugar

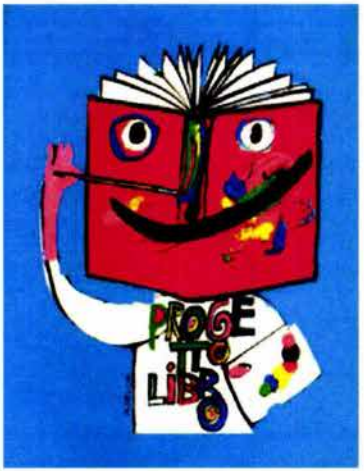
Proyecto de Libro

A partir de este año al lado de la exposición de Round Red basado exclusivamente en imágenes, también se presenta una demostración de prototipos originales de libro, realizada por ilustradores desconocidos en ocasión de la competencia. La Competencia Internacional de Libro Ilustrado Infantil *Progetto Libro* (proyecto de libro) es abierto a los ilustradores y escritores jóvenes desconocidos. Esta iniciativa se inició en colaboración con el municipio de Padua, con el Banco de ahorro de Padua y de Rovigo, bajo patrocinio de la Unicef y de la región de Veneto.

La competencia ha sido una ocasión y un estímulo para que la gente joven vuelva a descubrir el placer y el encanto evocador de las palabras así como del juego emocionante de la reciprocidad en ilustrar la palabra con imágenes y la imagen con palabras. La participación de escritores jóvenes, de diversos países, a menudo verdaderamente lejos uno de otro, ha dado a la iniciativa un tinte de inter culturalidad. Los participantes descubrieron que a pesar de que las experiencias culturales tan peculiares de cada uno, había muchos más rasgos "similares", a partir de compartir el placer por la ilustración.



Primera edición del *Progetto Libro*



Segunda edición del *Progetto Libro*

El jurado de la segunda edición del proyecto del libro ha concedido el primer premio a un texto para ciegos y/o los niños con pobreza visual. Las razones de esta decisión son que la entrada fue estructurada correctamente y que su gráfica y componentes de la narrativa fueron definidos bien. No se trataba sólo de un premio concedido simplemente porque se ocupa de la discapacidad, fue una cuestión de reconocimiento verdadero del proyecto y de su viabilidad: el conocimiento, respeto por la diversidad, concreta la interacción. Esta iniciativa precisa claramente a nosotros la trayectoria que se seguirá: un pedazo minúsculo de Europa que, de su propia manera, puede proveernos de nuevas ideas brillantes y respuestas precisas.

Es precisamente en esta edición de *Progetto Libro* en la que se introdujo la propuesta gráfica que refiere a esta tesis. Dicho concurso me otorgó la posibilidad de concebir este proyecto desde la creación del texto o discurso visual hasta la experimentación plástica a través de diversos materiales que dan vida a estas imágenes ilustrativo caligráficas de las cuales se ha estado hablando en capitulos anteriores. Valga toda esta información como mera referencia de la actividad de la Associazione Culturale Nuova Teatrio y sobre todo de los objetivos particulares de este concurso para dar sustento al capitulo final y ratificar la importancia de los puntos antes expuestos en el primer y segundo capítulos como elementos conceptuales fundadores de esta proyección gráfica llamada *Il Camaleonte* o El Camaleón.

El genio es uno por ciento de inspiración y noventa y nueve por ciento de transpiración.

THOMAS EDISON

CONCLUSIONES

Saber pintar es saber decir las cosas

CARLOS PELLICER LÓPEZ

Conclusiones

Para concluir es necesario vincular los conceptos tratados a lo largo de este documento y así poder hablar de la importancia de una teoría de la ilustración. Dentro de la comunicación gráfica es elemental la concepción de la imagen como objetivo principal del lenguaje icónico donde se insertan la ilustración y la caligrafía. El conocimiento de la estructuración gráfica de un soporte es determinante para crear las condiciones adecuadas y cumpla su función: **comunicar algo**.

El primer punto es recordar que "una imagen (*imago*) es un sistema de datos sensoriales estructurados, originarios de una misma escena real o mental, y un «utilizador» eventual, con objeto de condicionar u organizar las acciones ulteriores de este último. Se determinará por la oposición de dos tendencias principales de la comunicación visual, traducidas por el deseo de iconicidad (o por el contrario, de abstracción)."[1] La imágen por lo tanto, es el resultado mental de lo que sucede a nuetro alrededor, con su significación objetiva y posteriormente, debido a la experiencia personal de cada individuo, una significación subjetiva. "De tal manera la imagen será tanto documento, materia prima del pensamiento; como comunicación, modo de transmisión de este pensamiento. La imagen busca, según los casos, volverse lo más realista posible, erigirse como sustituto de la cosa que representa, o por el contrario, esquematizar lo real, y así facilitar las etapas para su comprensión."[2]

Pero la imagen no se define tan sólo por sus objetivos y funciones, sobre todo en lo que refiere a lo estético, pues ésta al ser modificada o descontextualizada adquiere otro sentido cuando tiene una intención específica, es decir, para ser observada y comprendida. Del mismo modo esta función estética que se ubica dentro de un proceso de comunicación también es un argumento retórico, que al ser empleado de manera correcta se logra un discurso que lo justifica como algo que se vé, que dice y expresa un significado.

1 Abraham Moles, *op. cit.*, p. 126

2 *Ibid.*, p. 132

Precisamente, hablar del posible recurso discursivo que pueda fundamentar a la composición caligráfica-ilustrativa tiene que ver con lo que Abraham Moles expone es su libro *La imagen*: "el ingeniero en comunicación visual se verá, pues, llevado a planificar de manera relativamente rigurosa el conjunto, texto o discurso de base + elementos icónicos que lo acompañan y le dan su valor convincente (entinema)."[3] Pero hay que tomar en cuenta otro elemento substancial que es la narrativa y la poética.

La manera de estructurar una historia con los suficientes recursos discursivos, que cuente con un principio, un desarrollo y un fin, es un sustento para la estructuración de la imagen ilustrativa encontrando su propia voz al interactuar con el texto y no precisamente como una repetición figurativa del mismo. Las imágenes en este caso modificarán, enriquecerán y complementarán el mensaje, convirtiendose en un mensaje bimedia.

"Toda transmisión de un mensaje se apoya en las leyes de la teoría de la información. El mensaje bimedia, construido a partir de un texto de base mediante una codificación tanto icónica como textual, se apoya en dos sistemas de códigos y de repertorios; por una parte, el repertorio y código textual, discursivo, lineal; por la otra, los repertorios y los códigos ligados a la imagen aprehendida en las dos dimensiones de la superficie del campo visual, siendo cada uno de los dos el objetivo de un mecanismo distinto de percepción."[4]

A este respecto, en el proceso compositivo de un proyecto caligráfico-ilustrativo es necesario considerar la relación semántica entre texto e imagen pero también no hay que dejar fuera la relación morfológica entre lo figurativo o abstracto de la imagen gráfica, es decir, su grado de iconicidad y las formas de los signos linguïsticos. Se hace hincapié en que la intención de la comunicación gráfica puede determinar el tipo de imagen requerida al construir el mensaje que se quiera o deba hacer llegar al receptor. Los conceptos, las ideas y las propuestas nacientes en el proceso delimitan el método a seguir para su proyectación.

3 *Ibid.*, 146
4 *Ibid.*, 148

En el texto *scriptovisual* la unidad imagen-texto constituye una continuidad semántica en donde cada pieza es crucial para entender o percibir el todo. La manera en que se organizan estos elementos en el plano gráfico no está preestablecido aún, por lo tanto la manera de construir este mensaje bimedia será particularmente determinado por el diseñador o comunicador gráfico, obviamente guiándose por los criterios mencionados en el primer capítulo. Pero atenderemos a lo que enuncia Santos Balmori: "Así sucede con la gramática para el poeta y escritor, igual que ocurre con el solfeo para el músico: ambos son «medios», no finalidades. La composición en las Artes Plásticas pretende ser un «medio más» que ayude al artista a resolver su problema creativo, pero su conocimiento no será nunca garantía infalibe de resultado óptimo si no ponemos toda nuestra sensibilidad e inteligencia para manejarlo en la gestación de nuestras obras."[5]

Sin embargo, este proceso de composición debe hacerse a conciencia y objetivamente para no perder de vista el propósito principal de nuestro proyecto gráfico, su funcionalidad. Y lo hace ver Balmori cuando dice que: "Todo lo anterior no implica que la llamada «composición» es innecesaria o superflua al creador. Nada de esto invalida la necesidad de saberla y saberla manejar, pues siempre será la «regla que disciplina la emoción». El conocimiento *que nos dará profesional seguridad.* Gramática y sintáxis para expresarse. Valor de notas, solfeo, leyes de armonía, y ...composición, para pretenderse músico. Así la anatomía de la forma, las leyes de la perspectiva, el conocimiento del color y la misma estética, nunca han hecho un pintor, tampoco el conocimiento de la composición lo podrán formar si él no pone su espíritu y sus potenciales creativos en actividad para explorar tan rico tesoro."[6]

Este último argumento es medular en este documento, dado que se centró en la composición gráfica considerándola base del discurso narrativo de nuestro cuento *il camaleonte.* La poética en las imágenes que lo integraron es otra carga conceptual que se subrayó al momento de la construcción de las mismas y en la delimitación de criterios formales. Ya que la composición busca mediar lo subjetivo con lo objetivo de nuestro proyecto.

5 Santos Balmori, *op. cit.*, p. 11

6 *Ibid.*, p. 68

Moles conviene en decir que "el grafista encuentra en la ilustración de un libro, del cual posee el original, la ocasión de captar al mundo sensible a través de su personalidad, definición misma de la obra de arte: es él quien todo el tiempo ha sido el más sincero en este ámbito. De hecho no hay una doctrina clara acerca de la ilustración de una obra literaria por los artistas, y si algunas veces se dan ciertos éxitos notables en este campo, se atribuyen más bien a una ayuda afortunada y no a una «ciencia de la edición» cualquiera."[7]

Con esto podemos concluir que es necesaria una teoría de la ilustración gráfica. Ergo estos aspectos conceptuales como: la imagen, lenguaje, escritura, narrativa y poética visual, composición y criterios formales del diseño gráfico además de su interacción son trascendentales para su formulación. Pues hasta el momento uno de los autores que hablan de esta problemática es Abraham Moles, quien dice: "Sin embargo, nuestra pregunta no está resuelta. ¿Qué debe hacerse? ¿Hay alguna otra doctrina además de la del afortunado azar para la ilustración de los libros? Una primera tesis sería: nadie mejor que el autor es capaz de ilustrar o de hacer ilustrar sus obras. Es probable que esta tesis sea en la práctica notablemente limitativa, ya que el sentido gráfico y el sentido literario no están más que excepcionalmente ligados en el mismo individuo. Y en el fondo mismo, esta tesis puede ser discutida: la evocación hecha por el artista corresponde a una forma personal del mecanismo sutil de correspondencia entre las formas visuales y la imaginación. La ilustración no va del texto a la imagen sino de las imágenes al texto; el escritor está ligado al artista, el escritor crea un vínculo semántico entre una serie de imágenes homogéneas, la ilustración es el factor inicial; el pensamiento visual precede al pensamiento literario."[8]

Este mecanismo es el que precisamente atiende a la consecuencia resultante de un proceso de decodificación de la realidad por el ilustrador y calígrafo sometido inherentemente a otra estructuración semántica servida de códigos icónicos y lingüísticos, ceñidos a un ordenamiento equilibrado que finalmente se enfrentará a otra interpretación por parte del receptor.

7 Abraham Moles, *op. cit.*, p. 163

8 *Ibid.*, p. 164

Por tanto, desde mi punto de vista, la conceptualización de la imagen gráfica está ligada a la concretización de un soporte material (físico), capaz de ser detectado sensorialmente por una combinación de conceptos bajo cierto orden y ritmo visual, a través de reglas o normas que plantean los fundamentos de la comunicación gráfica. Estapodría considerarse como una hipótesis estructuralista, pues la imagen para la comunicación es la cristalización de la realidad que se materializa en un mensaje que traslada significados, explicaciones, comentarios, valores... información que llega a un receptor.

De esta manera, la imagen convertida en ilustración gráfica o en caligrafía debe transmitir un sentido, un significado, una realidad. "Texto e ilustración poseen pues cada uno un contenido semántico y un contenido estético, en otras palabras, un significado y una carga connotativos. Se concibe entonces que una doctrina de la ilustración de un texto literario puede basarse en la adecuación más o menos amplia de cada uno de estos dos contenidos, así como en el texto y la imagen que lo acompaña."[9]

Empero, otra situación me ocupa en este documento, la letra como imagen. La concepción del signo lingüístico como icono es todavía un trabajo arduo, como el de los calígrafos orientales. Esto se debe a una concepción del mundo en la que la imagen está ligada a los conceptos más que a los objetos. La complejidad de esta concepción en el contexto del mundo occidental nos impide de alguna manera ver las vastas posibilidades creativas que ofrece la letra. No quiero decir con ello, que estén ausentes las expectativas; sino que experiencia, conocimiento, habilidad e imaginación deben estar armónicamente planteados en el marco de una función comunicativa. No importa si esta función atiende a necesidades documentales o recreativas. El trabajo con las formas y contraformas de la letra, la variación de pesos, inclinación de trazos, colores y texturas está asimilado como producto ilustrativo cuando esta plasticidad concilia una intención referencial de los objetos, las ideas o la expresión poética. Indiscutiblemente el texto contiene un discurso que habla por sí mismo, pero en la relación forma-contenido de la imagen gráfica, la letra encuentra su propio discurso al disponerla en el plano como al punto o la línea.

9 *Ibid.*, p. 166

La letra adquiere carácter, representa conceptos y una forma de estructurar nuestro pensamiento. Se manifiesta abiertamente con la expresión plástica y la necesidad de ser escuchada, traducida, hablada, connotada con un deseo de trascendencia al permanecer en la mente de quien la mira. "Actualmente el papel tipográfico en la compaginación aparece más bien como un arte en el que el tipógrafo, confundiéndose con el ilustrador, toma el lugar del autor para atender sus intenciones en una composición extremadamente libre, en el que el carácter mismo es una ilustración [...] Sin embargo, uno puede preguntarse si no hay otro camino para la disolución de la tipografía en la forma pura, y si la liberación del carácter, abierta por los nuevos sistemas de composición, no permitirá, al menos en algunos casos, captar un nuevo campo de libertad en la relación imagen/texto."[10]

El proyecto caligráfico-ilustrativo que presenta esta tesis fue el resultado a una inquietud personal de encontrar en la ilustración un discurso propio que la defina, la delimite y al mismo tiempo le de posibilidad de justificarse a si misma, por el simple hecho de que su construcción a partir de códigos lingüísticos e icónicos le da cabida en el ámbito de lo estético. Sin considerarla solamente como un objeto de la comunicación o el diseño gráfico, ni como un oficio artesanal o artístico. La ilustración tiene una función y al mismo tiempo es un camino que lleva al ilustrador a expresarse libremente con su estilo único, interpretando y codificando con los lineamientos del lenguaje visual y narrativo. "Las expresiones con el sonido, con la forma, y con el número han sido siempre la mayor manifestación posible de la libertad creadora del hombre. Y curiosamente esas tres manifestaciones se muestran con una característica común: en las tres impera «el ritmo» como acción de desarrollo."[11]

El diseño gráfico es un proceso de ordenamiento visual en un espacio, la comunicación es fin de un intercambio de informaciones, la ilustración es el medio particular al que recurre esa información, la caligrafía es la expresividad del pensamiento como resultado de nuestro contacto con el mundo. La armonía, es el equilibrio de todos estos conceptos vertidos en un mismo soporte: el libro. ¶

10 *Ibid.*, pp. 170, 172.

11 Santos Balmori, *op. cit.*, p. 65

Este trabajo pretende articular una reflexión teórica con la páctica del diseño. El desarrollo profesional de un estudiante de la licenciatura en Comunicación Gráfica no puede apartarse del estudio de conceptos, teorías y métodos provenientes de otras disciplinas, pues así se enriquecerá el trabajo creativo. De ahí que fuera necesario entender a la ilustración como poesía visual, el sonido de una imagen, la imagen del sonido.

A manera de conclusiones presento una serie de reflexiones personales acerca de las implicaciones que tuvo rrecurrir a un marco teórico heterogéneo para dar forma a *il camaleonte.*

Desde mi punto de vista la ilustración debe ser un juego.

"Veo a una niña pelirroja jugando a soñar...
sueña con una libélula violeta,
se mece de la luna,
se moja en la lluvia de estrellas,
sueña que es mar y duerme en caracolas de cristal."

Mientras, la caligrafía es tomar con amor una pluma y dejar el testimonio de tu alma desnuda por las palabras, mojar la pluma en la tinta, dejar parte de ti en el papel. Es como cantar los colores, es moldear los sonidos en múltiples signos abstractos. Las palabras encierran poesía cuando se les sabe y se les quiere escribir.

"sonidos que se ven...
...colores que se oyen"

El ritmo, el tono y la armonía son elementos compartidos de la música y la comunicación visual. Enfrentar el papel en blanco es compartir con él la idea de un tiempo y un espacio específicos. La ilustración puede descubrirse después de unos cuantos trazos en la hoja.

A veces los errores en la ilustración ayudan a hacer las pequeñas gracias, los pequeños detalles que hacen a una ilustración mágica. Todo lo que hay en una ilustración está porque ahí debe estar. Para leer los signos lingüísticos dentro de un texto hay un orden, pero cuando ellos están inmersos dentro del mundo de la imagen no hay limitaciones para recorrer la caligrafía ilustrativa de pies a cabeza o al revés. La letra también es forma y la forma a su vez imagen sonora y cromática. Por ello, para escribir no importa siempre que tengan relación los textos entre sí. Lo que verdaderamente importa es que cada uno contenga ideas lógicas o ilógicas pero siempre congruentes entre sí.

Ilustrar y caligrafiar: dibujar es el medio compartido por ambas. Que hermoso es dibujar letras. La caligrafía por eso es como el vuelo de las mariposas. Las letras son la imagen de nuestros pensamientos. No se puede caligrafiar un texto que no sea bello, pues ella es la imagen bella de los sonidos que se producen al pronunciar cada una de las letras.

La ilustración es poesía visual y hace que un texto aparezca como las letras en un escrito, pero con imágenes, formas, colores. La poesía visual y auditiva es saber dónde se debe poner cada uno de los signos, es decir, cómo distribuirlos para dar cuenta de su contenido y belleza de un solo golpe de vista.

Si partimos del argumento de que

Lo material – es la utilidad
Lo inmaterial – es la esencia verdadera

Entonces: lo material de la escritura son las letras, la utilidad es trascender el pensamiento a través de las palabras, lo inmaterial es su significado (concepto), la esencia verdadera es la expresión y al agregar belleza tenemos "poesía". Esto es la **caligrafía**. Y lo material del dibujo son los colores, las formas, las textura; su utilidad es representar el mundo a través de las imágenes. Lo inmaterial es su contenido (concepto), la esencia verdadera es la expresión y al agregar lo lúdico, el juego, tenemos "poesía". Esto es la **ilustración**.

Entonces lo material de la caligrafía ilustrativa o de la ilustración caligráfica es lo visual, lo gráfico, mientras su utilidad es comunicar, lo inmaterial es su sonoridad (es decir, que se oye, que suena), la esencia verdadera expresión y con lo lúdico, la belleza y la poesía tenemos creatividad. Esto es el **cromatismo acústico visual**.

En el sonido de la imagen o la imagen del sonido reside la cuestión principal. Si para hablar no es necesario hacer un discurso completo sino saber qué decir, para caligrafiar no es necesario escribir un tratado sino saber qué escribir. La composición del texto es como una danza de letras. Los espacios blancos, interlíneas, sangrados ríos. El interlineado y la contraforma de las letras es como el silencio a la música y si atendemos a su importancia primordial para que ella exista, luego entonces estos espacios blancos son imprescindibles para la escritura. Por ello consideramos que la resonancia de la poesía visual en la caligrafía es el espíritu cromático de su vestidura y el alma de lo escrito. La letra es una abstracción del pensamiento y es construida mediante el dibujo bajo una proporción determinada.

"Cuando un músico lee una partitura, la oye."[12] Entonces ¿por qué no el calígrafo e ilustrador no podría escuchar lo que escribe y dibuja? Acaso no se puede hacer música con imágenes, sonoridades visuales y además poéticas. Si la significación de las notas musicales ha cambiado en función de las tendencias estilísticas, las intenciones del compositor y el tiempo y espacios de interpretación, ¿cómo no podrían modificarse la significación de los signos visuales en el proceso de composición gráfica de la ilustración y la caligrafía y por qué no de la comunicación gráfica en general, de manera similar?

"Comunicación y expresión, comunicación y conocimiento y comunicación y entendimiento, son en realidad, partes integrales del mismo fenómeno de la construcción social de la realidad y de las múltiples formas de su representación simbólica."[13]

---

12 Georges Jean, op. cit., p. 152

13 Felipe López Veneroni, *La ciencia de la comunicación*, p. 11

Los versos figurados se han llamado caligramas, pero hacer caligramas es esculpir con las letras la imagen de nuestros pensamientos sin obviedades. Hay que "armonizar" el "ritmo" de lo que se desea ilustrar, encontrar la congruencia entre contenido y forma y de esta manera unir en matrimonio a la caligrafía y la ilustración en un acto poético. En un lenguaje meta–fórico, en un lenguaje meta–físico, en un lenguaje meta–lingüístico.

Acaso se trate de revestir a la imagen con otro tipo de imágenes abstractas... las letras. ¿Esto será como la escultura para Miguel Ángel, quien decía que la figura se hallaba inmersa dentro de la piedra, que solo había que quitar lo que sobraba? Es decir, el texto o más bien la imagen del texto está ahí desde un principio y sólo hay que hacerla visible. Hay que buscar retener la mirada tanto para admitir la belleza del texto caligrafiado como para deleitarse con el impacto visual y comunicación de la ilustración.

La caligrafía es la forma bella de un texto que revela la significación de un concepto planteado a partir de un contexto basado en una concepción del mundo, donde una serie de sentimientos e ideas son concebidos como abstracciones del pensamiento humano y presentadas a través de una expresión personal, ya sea plástica o estética.

La expresión es el momento de libertad creativa para la caligrafía y la ilustración. Sin embargo pueden sustentarse bajo una serie de reglas de composición que implican la búsqueda del equilibrio armónico entre los elementos integrantes de la imagen, así tenemos pues, que en la caligrafía el orden debe prevalecer en los espacios entre letras, palabras, líneas, párrafos, columnas, textos... página.

Por otra parte, un ilustrador debe saber lo que quiere de una ilustración; un ilustrador no debe dibujar lo obvio, lo que ya está escrito, pues un ilustrador tiene la tarea de convertir al lector en un ser activo. Quien ilustra tiene una intención, lee el texto, boceta, dibuja y proyecta; la ilustración implica diversión, juego, humor y le da libertad a la imaginación. El sentido del humor puede provocar sonrisas. Hay que imaginar con imaginación e imagen de forma coherente.

La ilustración comienza como un impulso innato y luego como una necesidad. Un ilustrador ofrece algo más que lo literal, en la ilustración hay distintos planos de comunicación:
· Uno interpretativo
· uno descriptivo
· uno más narrativo
y por último
· uno plástico.

Y con este último se incluyen tres aspectos importantes: expresión / creatividad / estilo.

Hay que tomar en cuenta que siempre hay un valor en el texto y el interés en un libro se incrementa con la imagen, por ello el ilustrador busca comunicar y además trascender la imaginación, transmitiendo algo al espectador/lector a través de la idea y el papel transformado por los materiales en: forma, color y textura. La ilustración es un trabajo utilitario, es decir, tiene una función pero al tener una libertad expresiva adquiere un carácter recreativo y al mismo tiempo proporciona un discurso poético a las imágenes. Para llegar al arte caligráfico y/o ilustrativo se debe pasar por un proceso de conocimiento. Re-conocer una gramática visual compuesta de: punto, línea, color, forma, textura... Tener una intención basada en un texto para entonces, entrar a otro proceso de re-significación y con-figuración vertida en la composición; recreando y reinventando la información y transformando las palabras en imágenes, en un lenguaje con una lógica visual.

En la lectura de una imagen hay una observación de lo que se está platicando/narrando y el ilustrador debe ser capaz de transmitir una sensación de gozo, es decir, el disfrute de la imagen. El lector aprende a interpretar el lenguaje del ilustrador de una manera intuitiva pero al mismo tiempo inducida por el ilustrador a través de la narrativa visual del texto.

La utilización de imágenes en diversos medios de comunicación han servido para provocar algo en el espectador y en algunos casos busca modificar conductas. Ilustrar es dar luz a una imagen a través de una idea por el conocimiento de un concepto.

Las referencias visuales son importantes y un ilustrador se debe documentar y tener mucha información en su archivo mental y ejercitarlo con el dibujo (interpretativo). Un ilustrador no debe dejar el pincel o el lápiz y tampoco perder de vista el objetivo. Por todo ello tenemos en:

El cromatismo – al color
Lo acústico – al sonido
Lo visual – a la imagen
El signo – a la semiótica y a la significación
Lo caligráfico – a la letra con su escritura bella
Lo poético – a la poesía narrativa

En síntesis: *Cromatismo Acústico Visual del Signo Caligráfico Poético*

El sonido convertido en imagen a través de su significación poética-narrativa por medio de palabras llenas de color. En otras palabras la caligrafía ilustrativa. Los caligramas son la escritura a partir de signos caligráficos de forma ilustrativa (con una carga poética - plástica) para poder narrar una historia. Estos signos no son sólo letras, son signos o símbolos de algo determinado, son conceptos y finalmente se "convierten" en imágenes [aunque imágenes siempre han sido, solamente que su enfoque está en función a su utilización como signos lingüísticos –lectura y/o escritura– y en este caso se les otorga un valor metalingüístico, plástico, estético, contemplativo, sin dejar de ser significativo, es decir, que denota y connota significados].

Imagen de palabras que se escriben de forma bella convertidas en poesía, que se escucha a través de su gama policromática de significados: ilustración caligráfica. Texto e imagen conjunta, en este caso se le da al texto un valor estético per se, aquí se exaltan las cualidades formales (es decir, de forma) o morfológicas del trazo de las letras. La caligrafía puede ser ornamentada, sin embargo la cualidad de este trabajo es la de mostrar como la imagen del texto es agradable a la vista, tiene un tratamiento de forma (o estilo), color, ubicación dentro del plano haciendo la unión con las imágenes que refieren al texto pero que no caen en redundancias con él; sólo amplían las posibilidades interpretativas del lector, hacia el texto.

El arte de la caligrafía consiste en interpretar un texto eligiendo el estilo caligráfico más adecuado para dar armonía entre el contenido del texto y los trazos de la pluma. La forma y la contraforma de la letra adquieren un mismo valor en el espacio gráfico. Puesto que la contraforma define en cierta medida el estilo y éste a su vez el significado denotado por el contexto visual.

La caligrafía se vive en cada trazo, es hacerle el amor al papel a través de la pluma y depositando en él la trascendencia del pensamiento, es la palabra sentida tatuada con tinta. Hay que amar verdaderamente las letras para ser un buen calígrafo y encontrar en ellas la música, la poesía y la belleza de la vida. Es preguntarse en cuál de ellas podemos ver y escuchar las cuerdas de una guitarra, el eco de una caracola, el goteo incesante de la lluvia o simplemente el silencio. Al encontrarlos y exaltar su belleza, transgrediendo las leyes de la gramática en turno, entonces hacemos poesía.

"Ka'a tun binech

Canek dijo:
- La palabra nació por sí misma dentro de lo oscuro.
La palabra no es la voz que se dice ni el signo que se escribe.
La palabra viene de la conciencia;
por eso debe ser sentida dentro para que sea espejo de sí misma."[14]

El poder representar, interpretar y expresar gráficamente ideas, conceptos, textos; es algo que aún confiriéndolo al "oficio" exclusivo de la ilustración también es posible, ¿por qué no?, llevarlo al plano de la caligrafía. Y qué es la caligrafía, sino la representación visual de una serie de sonidos armónicamente ensamblados en contenido, forma y belleza de las palabras.

14 Feliciano sánchez Chan. *Ukp-éel wayak* / Siete sueños. p. 67

Para finalizar, reconozco que el trabajo realizado para esta tesis me ha dejado un aprendizaje extenso sobre la actividad caligráfica e ilustrativa. La manera en que se inserta este trabajo en el plano profesional es evidente cuando se trabaja con estas consideraciones y parámetros de composición gráfica.

La experiencia que se adquiere al trabajar con textos propios o ajenos no implica que el producto final cambie su función; los métodos y procedimientos pueden variar pero siempre tratará de mantener una coherencia formal y un discurso narrativo que mantenga compenetrados al texto y a la imagen gráfica, de tal modo el texto se convierte por medio de su forma en imagen visible y a través de sus colores en imagen audible.

"Letra o elemento de dicción es un sonido indivisible, más no cualquier sonido sino aquel precisamente que, por su naturaleza misma, nació para engendrar un sonido compuesto..."[15]

Quizá la mejor conclusión a la que puedo llegar con este documento de investigación es que **se aprende a ilustrar ilustrando**...

15 Aristóteles, en Juan David García Bacca, *op. cit.*, p. 30

No quiero convencer a nadie de nada. Tratar de convencer a otra persona es indecoroso, es atentar contra su libertad de pensar o de creer o de hacer lo que le dé la gana. Yo sólo quiero enseñar, dar a conocer, mostrar, no demostrar. Que cada uno llegue a la verdad por sus propios pasos, y que nadie le llame equivocado o limitado. (¿Quién es quién para decir "esto es así", si la historia de la humanidad no es más que una historia de contradicciones y de tanteos y de búsquedas?)

Si a alguien he de convencer algún día, ese alguien ha de ser yo mismo. Convencerme de que no vale la pena llorar, ni afligirse, ni pensar en la muerte. "La vejez, la enfermedad y la muerte", de Buda, no son más que la muerte, y la muerte es inevitable. Tan inevitable como el nacimiento.

Lo bueno es vivir del mejor modo posible. Peleando, lastimando, acariciando, soñando. (¡Pero siempre se vive del mejor modo posible!)

Mientras yo no pueda respirar bajo el agua, o volar (pero de verdad volar, yo solo, con mis brazos), tendrá que gustarme caminar sobre la tierra, y ser hombre, no pez ni ave.

No tengo ningún deseo de que me digan que la luna es diferente a mis sueños.

Ocurre que la realidad es superior a los sueños. En vez de pedir "déjame soñar", se debería decir: "déjame mirar"

Juega uno a vivir.

JAIME SABINES

BIBLIOGRAFÍA

La lectura es a la mente lo que el ejercicio es al cuerpo.

SIR RICHARD STEELE

Bibliografía

ACHA, Juan. *Arte y sociedad latinoamericana*, FCE, México, 1979.

ACHA, Juan. *Introducción a la teoría de los diseños.* 2ª. Edición, Trillas, México, 1990.

AUMONT, Jaques, *La imagen*, Edit. Piados, Barcelona, 1ª. Edición 1992.

ÁVILA Guzmán, Xavier Ignacio. *Antología del estructuralismo.* ENEP, Acatlán, UNAM, 1991

BALMORI, Santos. *Áurea mesura.* Dirección General de Publicaciones UNAM. CU, México, 1986

BEUKEL, Dorine van den. *Fancy Alphabets.* The Pepin Press BV. Amsterdam 2000.

BRANDENBERG, Aliki. *Cómo se hace un libro.* Edit. Juventud. Barcelona, España, Segunda edición, 2001

BROOKFIELD, Karen. *La escritura.* Biblioteca Visual Altea. Santillana, México, 1994.

CARONTI Enrico y PERAYA Daniel. *Elementos de semiótica general.* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979

COLECCIÓN Mi libro encantado. Tomo IV, *Un mundo maravilloso.* Editorial Cumbre, S.A. Duodécima edición, 1997, México, D.F.

COLYER, Martín, *Cómo encargar ilustraciones*, Edit. Gustavo Gili, México, 1994.

DONDIS, A. D. *La sintaxis de la imagen.* Edit. Gustavo Gili, 11ª edición, Barcelona, 1995.

ECO, Humberto, *Signo.* Ed. Labor, Barcelona, 1980.

EINHER, Judy. *Manual de caligrafía.* Edit. Blume. España.

ENCICLOPEDIA Ilustrada del mundo Científico. *Visión, Luz y Color.* Edit. Saylors. México, marzo de 1986.

ENCICLOPEDIA Técnicas de Pintura y Diseño. Diseño por ordenador: *Las bases del diseño*, Ediciones Génesis, España 1992.

ENCICLOPEDIA Temática Océano, *Lingüística.* Tomo 4.

FIDLER, Roger. *MEDIAMORFOSIS, Comprender los nuevos medios.* Edit. GRANICA. Argentina 1998.

FOUCAULT, Michael. *Las palabras y las cosas*, Edit. Siglo XXI, 19ª. Edición, México, 1989.

FRUTIGER, Adrian. *Signos, Símbolos, Marcas, Señales.* Edit. Gustavo Gili. Lenguaje y gesto.

GAGE, John. *Color y Cultura.* Ediciones Siruela. 3ª Edición, abril de 2001. Madrid / Londres

GARCÍA Bacca, Juan David. *Obras completas de Aristóteles. Poética.* Versión directa, introducción y notas. UNAM, México D.F. 1946

GARCÍA Márquez, Gabriel. *Relato de un Náufrago.* Edit. Diana. 2ª impresión, marzo de 1997.

GARRIDO, Carlos. *Mujer de luna.* José J. De Olañeta, editor. Barcelona, España 1993.

GIBBS, Jon. *Caligrafía.* Ediciones RobinBook, Barcelona, España, 1999.

GIROLAMO, Constanzo di. *"Lingüística y semiótica" en La cultura del 900 (2).* siglo XXI editores, México, 1985.

GOFFE, Gaynor y RAVENSCROFT, Anna. *Taller de caligrafía.* Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 1999.

GONZÁLEZ, Reyna Susana. *Manual de redacción*, Edit. Trillas.
GUILLIAM Scott, Robert. *Fundamentos del diseño.* 12ª. Edición, Editorial Víctor Lerú, Argentina, 1978.
HALLEY, Allan. *The history, evolution and design of the letters we use today.* Thames and Hudson Ltd, London, Great Britain, 1995
HARDY Wilson, Diana. *Enciclopedia de técnicas de caligrafía.* Edit. Acanto. Barcelona, España, 1996.
JACKSON, Paul. *Enciclopedia de origami y artesanía del papel.* Edit. Acanto. Barcelona, España, 1998.
JEAN, Georges. *La escritura, memoria de la humanidad*, Ediciones Grupo Zeta, 1ª edición española, Italia, 1998.
KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte.* Ediciones Coyoacán S.A. de C.V., México, D.F. 1996.
KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea sobre el plano.* CINAR Editores S.A. de C.V. , México, D.F. 1994.
LAWTHER, Gail and Christopher. *Lettering and calligraphy.* North Light Books. 1ª Edición, 1987.
LEWIS, Brian. *Introducción a la ilustración*, 1989.
LÓPEZ Veneroni, Felipe. *La ciencia de la comunicación.* Edit. Trillas, 2ª edición, México, 1997.
MOLES, Abraham. *La imagen.* Edit. Trillas. México. 1ª reimpresión 1999
MONTERROSO, Augusto. *La brevedad.* Edición no comercial. Libro conmemorativo del día nacional del libro 2003, Asociación Nacional del Libro, A.C.
MOUNIN, George. *Introducción a la semiología.* Editorial Anagrama, Barcelona, 1970.
MUELLER, Conrad G., RUDOLPH, Mae, et al. *Luz y visión.* Colección Científica de *Time Life.* Ediciones Culturales Internacionales. 2ª edición 1987.
MUNARI, Bruno. *Diseño y comunicación Visual,* 6ª. Edición ampliada, Gustavo, Gili, Barcelona, 1977,
NICE, Claudia. *Creating textures in pen & ink with watercolor.* North Ligth Books. E.U.A., 1995.
NOBLE, Mary y WADDINGTON, Adrian. *The art of colour calligraphy.* Headline Book Publishing, Great Britain, 1997.
ORTIZ, Isabel. *Manual de caligrafía.* Susaeta ediciones. Madrid, España.
PELLICER López, Carlos. *Julieta y su caja de colores.* Fondo de Cultura Económica, Tercera reimpresión, 2000. México. D.F.
PERFECT, Christopher. *Guía completa de la tipografía, Manual práctico para el diseño tipográfico.* Edit. Blume. Barcelona, 1994.
RULFO, Juan. *El llano en llamas.* Fondo de Cultura Económica, México. 14ª reimpresión 1991.
SABINES, Jaime. *Recuento de poemas 1950/1993.* Edit. Joaquín Mortiz, 8ª reimpresión, oct. de 1999, México.
SÁNCHEZ Chan, Feliciano. *Ukp'éel wayak' / Siete sueños.* Leyendas y consejos del antiguo Yucatán, Ermilo Abreu Gómez. Escritores en Lenguas Indígenas A.C. UNESCO.
SASSURE, Ferdidand de. *Curso de lingüística general*, Fontamara, México, 1995. (revisar ambas ediciones)
SASSURE, Ferdidand de. *Curso de lingüística general*, Planeta, México, 1993.

SEXE, Néstor. *diseño.com.* Edit. Paidós, Argentina, 2001.
SIMONE, Raffaele. *La Tercera fase, Formas de saber que estamos perdiendo*, Edit. Taurus (Altea, Taurus, Alfaguara) 1ª. Edición en México: agosto de 2001.
SWAN, Alan. *Cómo diseñar retículas.* Edit. Gustavo Gili. 2da. Edición 1993. Barcelona, España
TOSTO Pablo, *La composición áurea en las artes plásticas.*
WONG Wicius. *Fundamentos del diseño bi y tridimensional*, Edit. Gustavo Gili, 1981.
ZELANSKI, Paul y FISHER, Mary Pat. *Color.* Edit. Tursen S.A./H. Blume, Madrid, 2001.
ZIEGLER, Kathleen y GRECO, Nick. *Paper sculpture, sep-by-step guide.* Rockport Publishers, Inc. /Dimensional Illustrators, Inc., USA, 1994.

Hemerografía

Artes Visuales editada por el Museo de Arte Moderno, núm. 6 "Texto y textualidad". Chapultepec, México. Primavera de 1975
Catálogo de ilustradores latinoamericanos, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primera edición, 1992, México.
2do. Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles 1992, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primera edición, 1993, México.
4°. Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles 1994, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primera edición, 1995, México.
5°. Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles 1995, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primera edición, 1996, México.
6°. Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles 1996, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primera edición, 1996, México.
8o. Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles 1998, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primera edición, 1998, México.
11° Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles 2001, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primera edición, 2001, México.
13°. Catálogo de Ilustradores de Publicaciones Infantiles y Juveniles 2003, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primera edición, 2003, México.
DX, Estudio y experimentación del diseño, ilustración, México, D.F. Año 5 núm. 20, julio-agosto 2003.
DX, Estudio y experimentación del diseño, diseño editorial, México, D.F. Año 3 núm. 16, febrero-marzo 2002.

DX, Estudio y experimentación del diseño, dx tipografía, edición especial 2001, México, D.F. Año 2 núm. 13 junio-julio 2001.

DX, Estudio y experimentación del diseño, México, D.F. Año 2 núm. 12 abril-mayo 2001.

Estudios cinematográficos, núm. 13, Palabra / Imagen.

Matiz, gráfico del diseño internacional. México, 1998. núm. 13, Año 2, Vol.II Ilustradores: trazos y líneas de su horizonte. México: ilustración y diseño gráfico hacia una alianza crucial. Sentir los sentidos de la ilustración.

México en el arte, Núm. 6, Sept. 1984, INBA, SEP, México.

Perfiles Educativos, núm. 66, Enseñanza de la lengua y la literatura, Centro de Investigaciones y Servicios Educativos, UNAM, México, octubre-diciembre 1994.

Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Año XL, julio-septiembre, 1995. núm. 161

Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Año XLIV, mayo-agosto, 1999. núm. 176

Fuentes cibernéticas

http://123celtic-irish-jewelry.com/irish-blessing.asp

http://centros5.pntic.mec.es/ies.arzobispo.valdes.salas/alumnos/escri/civili.html

http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/historia_escritura/Sesi%F3n8crono.htm

http://usuarios.lycos.es/ceadetecnologia/apuntes1a.html

http://www.abaforum.es/merzmail/vangua.htm

http://www.awn.com/mag/issue2.1/articles/moritz2.1.html

http://www.celticcardcompany.com/AboutTheArtform.htm

http://www.collectionscanada.ca/3/10/index-e.html

http://www.colormusic.de/Theorie.html

http://www.educastur.princast.es/ies/arzobisp/alumnos/escri/cronol.html

http://www.enluminure.com/englishhistory.htm

http://www.gis.net/~scatt&clavilux.html

http://www.ieslaasuncion.org/castellano/alfabetos.htm#cronologia

http://www.lectorias.com/poetica.html

http://www.portaldellibro.com

http://www.puc.cl/curso_dist/infograf/texto/igraf_1.html

http://www.talenttaecher.com/artsong.html

http://www.teatrio.com

http://www.ukans.edu/~bookhist/medbook1.html

http://www.ukans.edu/~bookhist/medbook1.html

http://www.ukans.edu/~bookhist/medieval_illumination.html

www.proel.org/alfabetos/mesapico.html

www.uv.es/~ponsc/Temas/FiradelLibre/LlibresenInternet2002/Cronologia%20del%20Libro%20y%20de%20la%20

Fuentes multimedia

MATA, Rodolfo. *José Juan Tablada. Letra e imagen.* Literatura mexicana en CD ROM, CONACYT, UNAM. 2003

Otros

HERNÁNDEZ Macias, Héctor M., Dir. Del Instituto de Biología. Exposición CIENCIA Y ARTE, Museo UNIVERSUM, Febrero 2001.

LÓPEZ, Bruno. Cédula introductoria de la exposición que enmarcó el 2° Encuentro de Ilustradores en México, 2002.

SARUKHAN, José. Exposición CIENCIA Y ARTE, Museo UNIVERSUM, Febrero 2001.

TASSIER, Gonzalo. Conversación en su despacho de diseño, el 31 de enero del 2002.

DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

México, Abril, dos mil tres.

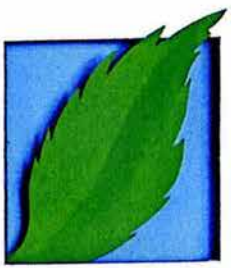
Tempo fa, molto tempo fa...

C'era una volta ...

Un camaleonte

che prendeva il sole

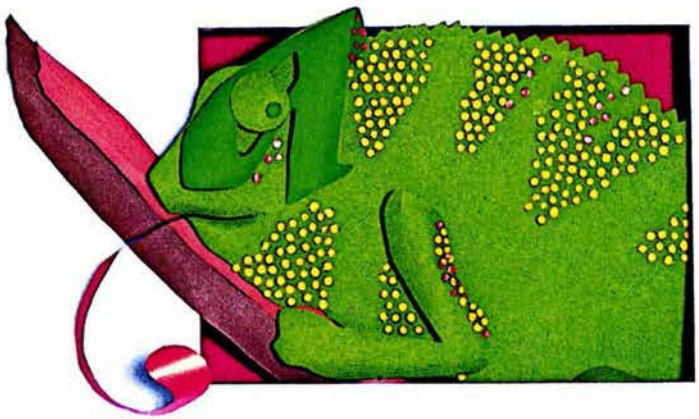
come una su una foglioglina,

una  di mentuccia.

Gustando dei spicchi d'

mentre sorrideva e cantava: "Arancie, compre delle arancie."

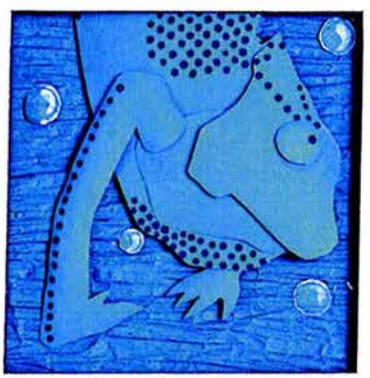
Che ogni tanto
giocava essere
girando, girando... gira



gira, gira,

Saltando come
illudendo essere

sopra un laghino di cristallo,
il cielo sommergendosi nel mare.



che sognava con chimere

e gallegiava fra stelle!

Volando,

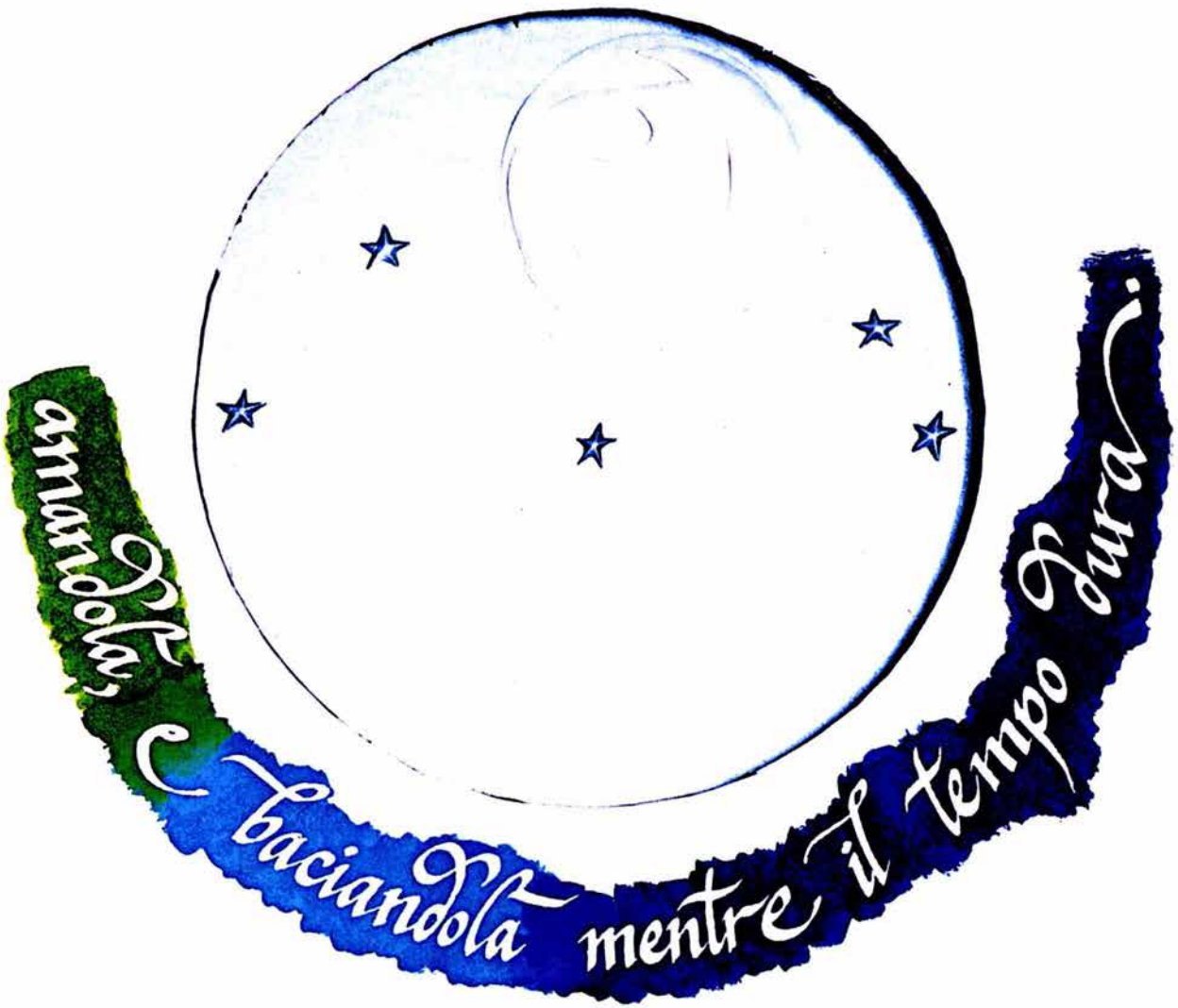
volando

con le ale delle

fate.

Guardando il suo agitato cuore.

Intrecciando le fasi della Luna


amandola,
baciandola mentre il tempo fura

Scatenando sogni...
Inevitabili passioni,
Che sembravano inèrmi
d'avanti al riflèsso di un specchio nero.

Marcando la perpetuità del silenzio
con sfumature di tempi e spazi
un pò incongrenti
ma abbastanza per cogliere
per un infinito istante
il letargo e incorpòreo aleggiare
di un colibrì con un sonoro piumaggio multicolore.

Forse sarà che il camaleonte s'identificò con questo miraggio?
E amò l'archetipica immàgine di se stesso?
Facendo diventare questo rito persuasivo e sensuale in:

Musica per camaleoni

Com'è la musica per camaleoni?

...deve essere stereoscòpica
...deve fare che gli occhi girono confortevolemente
...deve avere il ritmo del cuore, del tuo cuore
...deve avere l'alito, come quello que lasciano tuoi baci.

E sò che arrivi quando vibra la melodia.

Textos
e
Ilustraciones
María Elena Ortíz

Dirección
de
Arte
Juan Carlos Mercado