



**ESCUELA  
NACIONAL  
DE ARTES  
PLÁSTICAS**

## ILUSTRACIÓN APLICADA AL JAZZ MEXICANO

Tesis que para obtener el título de:

Licenciado en Diseño y Comunicación Visual

Presenta:

Tania Mayela Gómez Pineda

Director de tesis:

M. A. V. Adrián Flores Montiel



México, D.F., 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

## **Ilustración Aplicada al Jazz Mexicano**

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Presenta

Tania Mayela Gómez Pineda

Director de tesis:

M. A. V. Adrián Flores Montiel

México, D.F., 2007

# Gracias

A mi incondicional madre Cecilia Pineda, que todos los días de mi vida me ha apoyado en mis proyectos. Enseñarme que lo primordial es amar, es la más importante herencia que me has dado. Te agradezco la detallada corrección de mi tesis que sin ti, hubiera sido un verdadero desastre.

A mi padre Jorge Gómez Ibarra, por ser un ejemplo de entereza para mí. Las incontables conversaciones y consejos que me has dado a lo largo de mi vida fueron la gasolina para que yo llegara hasta aquí.

Antonio y Carlos Betancourt por escucharme, aconsejarme y apoyarme en el curso de mi vida, son los mejores hermanos que Dios me pudo dar; Maty, gracias por estar a mi lado desde que llegué al DF; Tavo, Gaby, Rocío, Andrea, Toñito, Alan y Mariana, son todos el azúcar de mi vida.

Al Maestro Adrián Flores Montiel por ser mi guía en este proyecto, mil gracias por las múltiples conversaciones en las que me orientó y que me han servido no sólo para mi desarrollo profesional sino para el de mi vida.

Al jazzófilo magistrado Mario Roberto Cantú Barajas por la docena de libros proporcionados sobre el jazz, sin su amable disposición, este proyecto hubiera sido muy complicado.

A los que contribuyeron en pequeña o gran medida para la complementación y corrección de esta tesis: Héctor Infanzón, Eugenio Toussaint, Roberto Aymes, Antonio Malacara y Cristóbal López.

A los sinodales: Benito Juárez García, María Elena Martínez, Gerardo Clavel, José Luis Heredia, por prestarle atención a este proyecto.

A esta casa de estudios, la UNAM, porque todos sus miembros y elementos han marcado y enriquecido mi vida de una manera sorprendente. La llevo en mi corazón hasta el último de mis días.

*"Todas las afirmaciones que se fundamentan en la sensibilidad, arraigadas en la intuición,  
conducen forzosamente a iniciar los pasos por caminos prohibidos."*

*Kandinsky*

## Introducción ▲7

### I. Panorama del jazz

#### 1.1. El jazz ▲8

##### 1.2. Jazz mexicano ▲15

##### 1.3. La improvisación en el jazz ▲18

### II. De manera personal

#### 2.1. Un hombre de impulsos: recorrido por la trayectoria de Héctor Infanzón ▲20

#### 2.2. El piano, un lienzo listo para pintar ▲24

#### 2.3. La imagen en sus materiales discográficos ▲26

#### 2.4. Sombreado: proyecto 2006 ▲31

### III. Percepción de la imagen y el sonido

#### 3.1. Percepción de la imagen ▲33

##### 3.1.1. La imagen ▲36

##### 3.1.2. Breve historia de la ilustración ▲40

##### 3.1.3. La ilustración ▲46

#### 3.2. Percepción del sonido, ¿qué y cómo es? ▲56

##### 3.2.1. La comprensión de la música ▲58

#### 3.3. La imagen sonora: paralelismo entre imagen y sonido ▲62

### IV. Semblanza gráfica de las portadas de jazz

#### 4.1. Desarrollo ▲65

#### 4.2. Formato ▲70

#### 4.3. Composición ▲75

#### 4.4. Color ▲78

#### 4.5. Tipografía ▲85

### V. Jazz y su difusión

#### 5.1. La publicidad para el jazz y su receptor ▲89

#### 5.2. Disqueras de jazz en México ▲93

### VI. Propuesta gráfica

#### 6.1. Metodología ▲94

#### 6.2. Proceso de bocetaje ▲96

##### 6.2.1. Envase ▲97

##### 6.2.2. Fotografía ▲98

##### 6.2.3. Bocetaje ▲99

##### 6.2.4. Estructuración de librito ▲108

##### 6.2.5. Adaptación a disco compacto, postal electrónica y cartel ▲111

##### 6.2.6. Tipología de la ilustración ▲112

##### 6.2.7. Trabajo final ▲113

### VII. Conclusiones ▲114

### VIII. Bibliografía ▲115

# Introducción

La ilustración visual tiene la posibilidad de crear y recrear imágenes al antojo y beneficio del creador y del cliente con tanta exactitud que difícilmente podría decir que existe algo que no se pueda lograr, por lo menos bidimensionalmente. Colores, formas, composiciones, contrastes, acentos, se consiguen a través de la experimentación continua.

La experimentación es un concepto en común con muchas otras artes y actividades, muy especialmente con la música de jazz; sobre ella puedo percibir una evolución constante marcado en ritmos, tonos y estilos de cada músico.

Conocido es que, en el mercado de los discos existe una variedad infinita de propuestas visuales para cada material discográfico. Muchos de los consumidores constantes de música, lo son porque efectivamente son seguidores incansables de un artista o porque determinado género les atrae, pero, por poco creíble que parezca, también hay otro sector en menor porcentaje que consume gracias a una buena imagen de portada y sin tener el menor conocimiento de la música que contiene la caja.

En este punto es donde al observar las portadas de jazz, específicamente mexicano, denoto ilustraciones que pueden ser tradicio-

nales o muy innovadoras, abstractas o figurativas pero finalmente no existe una variedad tan amplia en el mercado mexicano, quizá también se deba al factor de producción anual, que es muy bajo.

La ilustración sufre una carencia de investigación en este campo y en muchos otros, logrando así que cuando queramos saber de la ilustración visual aplicada a discos de jazz en nuestro país, encontraríamos que toda esta información está simplemente dispersa en pequeños artículos de una revista u otra, o algún reportaje que no precisamente leen los primeros interesados, es decir: el músico, los dueños de las disqueras y el diseñador, tres miembros que requieren de este trabajo oportunamente para lograr tomar decisiones que no perjudiquen el consumo de un nuevo material discográfico. Con esto logramos en primera instancia, originalidad, efectividad y contribución al análisis del mundo de la ilustración visual mexicana.

El jazz goza de repeticiones pero parece que también huye de ellas, con improvisaciones que no se sabe a dónde van a parar. En efecto, esto es digno de estudiar e ilustrarse para crear imágenes que atraigan a los melómanos o neófitos de la música con el fin de enriquecer más nuestra cultura musical mexicana.

# I. Panorama del jazz

## 1.1. El jazz

El jazz tiene una historia de poco más de cien años, con un comienzo no muy agradable pero sí con una evolución constante y enriquecedora.

Todo nació a la llegada de flotas de esclavos africanos al continente: senegaleses, yorubas, dahomedianos, asantis, propiedad de europeos (católicos portugueses, españoles, franceses y británicos protestantes); los negros, dueños del buen ritmo por herencia con sus tradiciones y creencias, arribaron a la nueva tierra sin mayor instrumento musical que su propio cuerpo, imposibilitados para construir un aparato musical por diversas razones como la restricción de sus dueños al temer que dejarlos producir su música, llegara un momento en que se conformara una rebelión (protestantes británicos). Desde este momento podemos percatarnos que no tan sólo el jazz sino cualquier género musical, es capaz de mover el espíritu del ser humano, provocando acción en las masas.

Fue en Estados Unidos donde después de varias décadas de esclavitud, se formalizó la libertad para todos los ciudadanos y así la posibilidad de formar grupos musicales, con hombres que a oído, aprendieron a tocar las armonías con los instrumentos europeos, que obtuvieron después de la guerra civil, a muy bajo costo con la desmovilización de los ejércitos (véase imagen 1).

El jazz se originó, como escribió Charles Boeckman en su libro *Breve historia del jazz*, "en muchas fuentes: en la música religiosa, en la antigua música folclórica norteamericana, en la música de los minstrel shows (cantores cómicos que se tizan la cara e imitan a los negros)(véase imagen 4, pág.10), las canciones y danzas de los esclavos negros, el piano del ragtime o las bandas ambulantes,



Imagen 1: africano dueños del ritmo.

las dos últimas son las íntimamente ligadas al jazz primitivo, y el jazz tradicional de Nueva Orleans se aleja sólo un paso de la música de las marchas.<sup>1</sup>, por supuesto también influyó el blues rural, las festividades, lo laboral y lo sentimental; si nos remontamos un poco más podemos decir que la herencia de las danzas en círculo, antecesoras de los cantos de fuego de campamento en que los bailarines entran en un estado de posesión, protegidos por amigos y familiares; los conjuntos de tambores, en los que varios músicos tocan simultáneamente pero con distintos ritmos; el culto a los antepasados, las sociedades secretas y las ceremonias religiosas.

Así pues, el desconocimiento de la lectura de notas musicales fue lo que provocó una necesidad de crear por medio de la experimentación (véase imagen 2).

De esta interminable evolución y adaptación de escalas musicales diferentes –a primera vista– entre africanos y europeos pero con puntos en común, "en la música del África Occidental, el ritmo predomina sobre la melodía y la armonía, al contrario que en la Europea. Sin embargo los principios de ambos tipos de música estaban lo suficientemente próximos como para que se produjera una asimilación en el canto. Las lenguas en las que el significado depende tanto de la entonación y la tonalidad como del vocablo, introdujeron unas sutilezas en el sonido que no formaban parte de las tradiciones musicales de Europa: por ejemplo el falsete u omitir y forzar las notas en lugar de intentar

darlas con pureza coral. La herencia africana desembocó en la agrupación de tresillos, ligeramente desfasados en muchos casos y superpuestos."<sup>2</sup>

Finalmente, nació el blues con notas melancólicas de profundidad. La repetición de una frase musical se debía a que el afroamericano iba inventando los enunciados de sus melodías al momento de la ejecución y al repetirlos le daba tiempo de crear la frase que le seguía y poder terminar el estribillo (antífona en ceremonias religiosas). Este desarrollo musical se introduce en el *gospel* y y algunas veces en el *be-bop*.

**El blues:** (12 compases y 3 acordes en la actualidad) es un elemento fundamental de todos los estilos de jazz, que en sus inicios el músico poco le dio importancia a la armonía, su atención estaba puesta en la canción, en un sonido único, con ascenso y descenso de la tonalidad, emotivamente esquiva con gritos en *falsete o holler* (canto africano de los campos) la letra pragmática, cargada de iro-



Imagen 3: *Nothin' but the blues*, grabado por varios artistas en 1926-32, con el sello Ace of Hearts, en el que hacen un manejo muy libre de la técnica de representación gráfica, dando un carácter melancólico y dramático a la imagen.



Imagen 2: Las tradiciones africanas perduraron en el sur, cantando, batiendo las palmas y tocando el banjo.

1 Charles Boeckman, *Breve historia del jazz*, Editorial Victor Leru, Buenos Aires, 1968. Pág. 16

2 John Fordham, *Jazz, historia, instrumentos, músicos, grabaciones*, Editorial Raices, Tolosa Guipúzcoa, 1994. Pág. 11

nía, tragedias cotidianas y burlonas. Posteriormente a partir de 1900 se formalizó su método y se aplicaron partituras; su auge se marcó en la década de los 20 y 30 (véase imagen 3, pág. 9).

Consideremos estos dos puntos de improvisación y repetición para concluir que el jazz es resultado de una introspección continua de cada músico, a pesar de ejecutarse con varios instrumentos el tipo de música es espontánea e individual. Lo que le da un enriquecimiento infinito.

Estas son las etapas e influencias en el jazz, según lo marcan diversos investigadores:

- *Los espirituales*: variaciones lentas y contemplativas de la música religiosa afroamericana, su forma se asemeja a los preceptos de la música europea.

- *Ragtime (desde 1890 hasta 1917)*: literalmente significa "ragged time", ritmo sincopado, que se refiere a música para piano que adopta temas europeos clásicos y ligeros, son sonidos uniformes como de marcha, de compás binario con la mano izquierda, cargado rítmicamente con la derecha, que resalta los acentos entre las partes fuertes de la mano izquierda. No tiene fuerza expresiva como el *blues*, es más bien alegre y jovial. Entre 1907 y 1918 se le aplica el término *hot music* cuando el *ragtime* ya es influenciado por el *blues*.

Esta música no es propiamente jazz sino más bien un antecesor importante, que se tocaba de manera sincopada, término que significa: un énfasis sobre los tiempos o partes de

tiempo débiles de un compás, actualmente muy utilizado en el jazz.

Por palabras de Ben Harney, músico blanco, en 1980, menciona: el *ragtime* –o tiempo de danza negro– toma sus pasos iniciales de la música española o, mejor dicho, de la de México, donde se le conoce como habanera, danza y seguidilla.

- *Jazz de Nueva Orleans (principios del siglo XX)*: época de discriminación, posterior a la guerra civil donde los músicos trabajaban en funerales, desfiles y bailes. Se caracterizó porque su instrumentación ya era clásica: "el metal y la percusión descendían de las bandas militares, el clarinete de los músicos criollos cultos pero en declive, y la guitarra o el banjo de los minstrels shows y el blues."<sup>3</sup> Una melodía no era tratada una sola vez, siempre había una siguiente oportunidad para destrozarla o mejorarla. En Nueva Orleans fue donde ya se empezó a conocer a esta música como jazz, con un significado más sexual que musical. La expansión de este género se logró en la década de los 20, durante ésta se formaron bandas y también se originó el jazz para solistas como Louis Armstrong. El saxo soprano empezó a sonar en 1926 con Sidney Bechet (véase imagen 5).

Jelly Roll Morton (1885-1941) proclama que el toque hispano es esencial para diferenciar el jazz del *ragtime*: "si no puedes obtener toques hispanos en tus piezas, nunca tendrás el aderezo para obtener jazz"<sup>4</sup>, que está marcado por la polirritmia.

- *Estilo Chicago (los 20)*: hubo diferentes razones por las que el jazz de



Imagen 4: Minstrel Show.



Imagen 5: *New Orleans Rhythm Kings*, grabado en 1923-25, por el sello Village. Banda formada por blancos de la primera ola de jazz. Nótese el uso de ilustración en algunos casos en los que los elementos en una fotografía serían muchos, como es una banda y en el que este recurso es adecuado para sintetizar los elementos.

3 Ibid., Pág. 17

4 Alain Derbez, *El jazz en México, datos para una historia*. Fondo de Cultura Económica, México DF, 2001, Pág. 123.

Nueva Orleans que empieza a decaer emigró a la ciudad de Chicago, la crisis de Wall Street refleja la depresión de la economía de Estados Unidos y contribuye al cambio de gustos musicales y al rechazo del *blues*. Las bandas progresistas utilizaban arreglos más complejos y añaden saxofones; gracias a los blancos se desarrolla la música de Nueva Orleans en Chicago, lugar donde se puede decir que llega a un punto de madurez. Aunado a esto, la clausura de Storyville, donde tocaban los músicos normalmente, ocasionó que los ejecutantes buscaran un lugar familiarizado con las debilidades humanas. Poco después de la llegada de los jazzistas a Chicago, se impuso la prohibición del alcohol. En 1916 la Original Dixieland Jazz Band se traslada a Chicago; en 1918 Joe "King" Oliver siguió y formó su banda *Creole Band*, y en 1922 llama a su exalumno Louis Armstrong.

Para 1930 se generaliza el estilo *swing* con flexibilidad rítmica a partir del compás binario del *ragtime* pero con énfasis cambiantes, a pesar de que no es todavía un género.

- *Nueva York (los 20)*: el jazz que se desarrolló en este estado fue gracias a que albergaba gran parte de la nueva industria fonográfica y emisoras radiofónicas. La gente buscaba divertirse en la misma medida en la que trabajaba y llegaron a este lugar ejecutantes que conocían la música clásica y los gritos de bailes de la clase baja. Llegó la etapa de experimentar con técnicas sinfónicas, utilizando los saxofones para marcar toques suaves y mezclarlos con los de *ragtime* para

crear bandas de baile que penetraran en el gusto de las grandes masas (véase imagen 6). Directores como: Ferde Grofé, Paul Whiteman, Henderson, etcétera, dirigían bandas que se alejaban bastante de la música tocada en Nueva Orleans y sus integrantes conocían poco de improvisación (véase imagen 7).

Pero este pequeño gusto no duró mucho y los directores empezaron a darse cuenta de que a los espectadores no les agradaba tanto el refinamiento y la moderación con la que ejecutaban la música, así que contrataron improvisadores para cambiar la temperatura de la misma, a pesar de que en ocasiones no eran muy bien valorados.

El renacimiento de Harlem se prestó para que el ambiente cambiara y ahí, noche tras noche brillaban músicos con el *boogie-woogie*. La población estaba ansiosa de nuevas atmósferas y la industria puso sus ojos en los potenciales barrios negros propiciando de esta manera el nacimiento del *blues* que se prolongó hasta la crisis de Wall Street y la depresión.

*Swing (los 30)*: como en la mayoría de las etapas de esta semblanza, tiene nombres destacables, en este caso la herencia de Henderson y sus esquivos intentos de hacer *swing* fueron marcas seguras para Don Redman y la trompeta de Armstrong que "sugería ritmos sobre ritmos, el compás de una línea melódica improvisada que surge de la explosión de un ritmo subyacente y vuelve a él de golpe"<sup>5</sup>. Destacaban en este género intercambios armónicos entre las boquillas y lengüetas



Imagen 6: Cartel de Duke Ellington en su temporada en el Cotton Club durante los años 1927-1931.



Imagen 7: *Treasury of jazz*, de Henry Allen Jr. and his New York Orchestra, grabado en 1929-30, bajo el sello RCA Victor. Haciendo gran uso de la tipografía en colores verdes oscuros y serios, logra ese toque dinámico con el trazo y composición de la misma.



Imagen 8: Grabado en 1938, por el sello Philips. El *Swing* es ilustrado en esta ocasión con técnica mixta.

5 John Fordham, *Jazz, historia, instrumentos, músicos, grabaciones*, Editorial Raices, Tolosa Guipúzcoa, 1994. Pág. 26

de una banda, llamados *riffs*, el swing gozaba de sonidos cargados y repetitivos. Tuvo varios difusores como: Duke Ellington, Chick Webb, Earl Hines, Luis Rusell y William McKinney, Benny Goodman (véase imagen 8, pág. 11) y Count Basie, estos últimos muy importantes, Goodman exhortó la creación de bandas de razas mixtas y las llevó a salas de música clásica. Posterior a esto, directores de orquesta como Jimmy y Tommy Dorsey, Bob Crosby y Glenn Miller triunfaron con un público más amplio.

*Be-Bop (los 40)*: este movimiento estuvo motivado principalmente por el aburrimiento con los rituales del *swing*. Algunos nombres destacan como: Dizzy Gillespie en trompeta, Charlie Parker con saxofón (véase imagen 9) y Charlie Christian con guitarra y la cantante Billy Eckstine es la primera estrella de color de la canción popular. En esta etapa se decompone el compás marcado del *swing* en una música tensa, fragmentada, y ambigua; los estilos de los solos cambiaron radicalmente. El *be-bop*, "...surgió de una combinación de cambios musicales y socioeconómicos durante la segunda guerra mundial"<sup>6</sup>, las big



Imagen 9: Dizzy Gillespie (trompeta) y Charlie Parker (Saxo), exponentes del be-bop.

bands se vinieron abajo. Algunos exponentes como Dizzy Gillespie exploran con su orquesta la música de baile cubana. El mambo irrumpe en Nueva York y surge el término *cubop*, mezcla de música cubana y *be-pop*; es una subcultura del jazz con intereses en el arte moderno y la filosofía existencialista, así como el uso de drogas en algunos casos (véase imagen 10).

*Cool-jazz (los 50)*: Ocurre una fragmentación de los movimientos del jazz como se muestra aquí:

Tabla 1: Corrientes del Be-bop.

Corrientes del Be-Bop	Inicios de los 50 <b>Cool jazz</b>	Be-Bop de forma más suave que se toca principalmente en la costa oeste de E.U.A.
	Mediados de los 50 <b>Hard-bop</b>	Fusión de be-bop, Rithm & blues y gospel.

En esta década surge también el *rock & roll* que se genera del *boogie woogie*, el *rhythm & blues*, la *country* y la *jump* de finales de los 40.

Se recuperaron y observaron los orígenes de la música afroamericana pero principalmente el *cool* fue música elegante y cerebral, más europeí-



Imagen 10: La calle 52 en NY de los años 40, en la que abundaban bares de jazz, se aprecian letreros con tipografías pesadas y luces de neón para destacar.

<sup>6</sup> Ibid., Pág. 30.

zada con recursos formales y de conservatorio que se consideraba buena compañía para la época de la bomba atómica y la guerra fría. Algunos de sus exponentes son Chicago Lennie Tristiano, y Miles Davis que después se convertiría en el mayor exponente del *hard-bop*. Poco tiempo después el *cool jazz* se consideró una forma de música reprimida y sin compromiso emocional, que parecía delatar tensión en lugar de equilibrio.

*Hard-bop (mediados de los 50):* movimiento que se desarrolla en la Costa Este de E.U.A., en Filadelfia, en ciudades industriales como Chicago y Detroit, buscaban un vibrato caliente, con ritmo de alto voltaje que ha sido criticado por abandonarse en exceso de recursos muy trillados del blues, con tendencia a solos prolongados y renovada popularidad por su vitalidad y expresividad en raíces de la iglesia.

Algunos exponentes son: Charles Mingus, Jimmy Smith, Max Roach, Sonny Rollins, etc. (véase imagen 11).

*Free Jazz (los 60):* década en que se recrudesció la lucha por los derechos civiles en E.U.A. y una prolongada guerra en Vietnam, que intensificaron la idea de que la música podía representar protesta, convicciones compartidas, éxtasis y consuelo. Movimiento que resultó poco comercial con una liberación desenfrenada de la improvisación y que anunció la fusión en sus últimos años dado que los músicos trabajaban con exponentes de otros países como Alemania, Italia y Europa Oriental, además de que muchos llegaron a mezclar el jazz con sus raíces folclóricas (véase imagen 12). Provocó



Imagen 11: La gráfica de mediados de los 50 se seguía manteniendo con pocas imágenes y abundantes tipografías en los carteles.

la conexión entre pintura y música con el expresionismo abstracto. Los exponentes más destacados son John Coltrane y Ornette Coleman.

*La Fusión:* este fenómeno empezó a fluir antes de que existiera como género, en los años 50 y principios de los 60, los músicos de jazz salían al extranjero y se empapaban de otras formas musicales. Para 1965 los jóvenes que escuchaban rock, consideraban al jazz un género anticuado y buscaban nuevas experiencias no tan sólo en la música sino en moda, política personal y ética. La consecuencia fue que las ventas discográficas del jazz bajarán y que los jazzistas se percataran de que el público solicitaba algo distinto; éste y otros, fueron de los motivos que orillaron a fusionar el jazz con el rock. El jazz-rock o



Imagen 12: Portada plegable de Miles Davis, 1969, con gran uso de la ilustración y la psicodelia, se enmarca un disco lleno de texturas rítmicas.

fusión es una mezcla entre *bop*, *rhythm & blues* y recursos del *funk* y en repetidas ocasiones no había parámetros, se mezclaban *country*, *blues*, toques africanos y latinos. Algunos músicos de jazz siguieron este camino hasta que desembocó en el *pop*.

*Jazz Actual (los 70-90):* una idea de globalidad es lo que inunda el panorama de la música. La fusión es parte enriquecedora, pero también difusora de los bordes del jazz, entre rock, improvisaciones, música de la India, brasileña, europea, oriental, *country*, todo se vuelve un intercambio. El renacimiento del jazz se dio en los 80 cuando el *pop* inundaba los escenarios y no está de más mencionar que ningún músico de aquel género tenía suficiente trabajo como para vivir tranquilo, pero los jóvenes empezaron a buscar modelos sonoros y los que ya lo conocían volvieron a sacar sus discos del rincón. La década de los 80 fue de *world music* con las telecomunicaciones al pie, y fusiones entre música popular y culta. De nuevo el *be-bop* fue padre de nuevas generaciones que lo utilizaban como punto de referencia para conocer el jazz.

No dejemos de lado que la característica principal de este género, es la sincopa, detalle que proporciona un misterio y una parte sorpresiva porque cuando escuchamos una melodía, en ocasiones adivinamos cuál será el tono de la nota que sigue, y cuando es sincopado, simplemente el oído escucha algo que no esperaba, un acento cuando "debería" haber una nota débil. Así pues, prosigamos con la situación del jazz en nuestro país.

## 1.2. Jazz mexicano

Por su parte el jazz en México o el llamado jazz mexicano es un concepto que aún a la fecha sigue siendo polémico, espera por un libro de biografías de nuestros músicos y hay pocos libros que se refieran a él. No existe, digamos una marcada clasificación, –necesaria para poder entenderlo con más facilidad–, pero dejemos a nuestros músicos e historiadores ponerse de acuerdo sobre esta organización, que éste no es un escrito que se enfoque en la clasificación sino en la expresión gráfica que se deriva al escucharlo.

El principio de la historia del jazz en México tiene nombres y apellidos recurrentes como: Tino Contreras (baterista), Chucho Zarzosa (pianista/roquero, actor y realizador de música para películas en los 60), Carlos Macías (bajista), Víctor Ruiz Pazos, Chilo Morán, etc.

La entrada del jazz no tan sólo en México sino en E.U.A., que es el lugar

de origen, tiene mucho que ver con la clásica resistencia a lo nuevo por cuestiones de moral, religión y supuesta seguridad cultural y degradación de la música.

Alain Derbez en su libro *El jazz en México, datos para una historia*, nos menciona los clásicos obstáculos para que los músicos pudieran mostrar sus propias creaciones musicales: “el jazz podía salir de los centros nocturnos y entrar en las salas de concierto si y sólo si se tocaba Juan Sebastián –vía Calatayud– o la forma de una misa –vía Contreras– o de un ballet –vía Zarzosa o Chico O’Farrill– o si el ejecutante tenía prendidas sus veladoras a un músico estadounidense...”<sup>7</sup>

En la actualidad lejos de prohibiciones y rosarios, el jazz tiene otro panorama, podemos disfrutar una variedad amplia de bandas, desde quintetos a solistas y en el DF existen lugares como Papa Beto jazz bistro, Nueva Orleans, Soul Bar, Zinco Jazz



Imagen 13: *Cita para bailar*, del año 1948 por el sello RCA Victor.



Imagen 14: *Los grandes éxitos de Luis Arcaraz* de 1963.

<sup>7</sup> Alain Derbez, *El jazz en México, datos para una historia*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 2001, Pág. 100.



Imagen 15: *Imágenes del Jazz* de Richard Lemus, grabado en el año 1959. El uso de la fotografía era recurrente y las tomas en acción eran un motivo muy buscado para llamar la atención.

Club, etcétera, pero desafortunadamente son menores los eventos diurnos que disfrutamos.

Siendo el jazz un género que se introduce fácilmente en cualquier entidad, es posible que nos preguntemos ahora cómo se vertió este género tocado en Nueva Orleans a nuestro país. Parece que una mezcla entre estos ritmos sincopados y nuestros corridos y música tradicional fue la manera en que penetró, jazzeando la música tradicional mexicana.

Alain Derbez en su libro nos insinúa que las influencias para la formación del jazz se dieron en el Golfo de México, con los huapangos de las huastecas en Tamaulipas, San Luis Potosí, Hidalgo, Querétaro, Veracruz con Nueva Orleans no muy lejos de aquéllos; además de la música popular nacida en México a fines del siglo XIX y principios del XX con base en el corrido, la polka, la mazurka, la contradanza y la norña, aunado a la influencia de la música negra todavía detectable en los estados de Guerrero, Michoacán o Oaxaca.<sup>8</sup>

8 Ibidem.

9 Antonio Malacara Palacios, *Catálogo casi razonado del Jazz en México*, Angelito editor, México, 2005, pág. 12.

10 Ibid., pág. 13.

Antonio Malacara habla de la existencia del jazz mexicano en su *Catálogo casi razonado del jazz en México*, y escribe: "el jazz nuestro de cada día está y ha estado presente en la más pura e importante de sus manifestaciones, que es la obra misma de sus creadores."<sup>9</sup>, improvisando la música de los nortños o jazzeando *La Adelita* o *La Cucaracha*, pero las nuevas generaciones agregan detalles de estadounidenses, europeos, asiáticos, africanos, caribeños o sudamericanos, o de nuestro propio mestizaje.

Yolanda Moreno Rivas autora del libro *Historia de la música popular mexicana*, menciona que el jazz comienza con las bandas estadounidenses del tipo de Duke Ellington, Count Basie, Glenn Miller y Benny Goodman y las orquestas mexicanas influidas por aquéllas: Luis Arcaraz (véanse imágenes 13 y 14, pág. 14), Gonzalo Curiel, etc.: "A partir de entonces la influencia del jazz se ha dejado sentir de un modo u otro en la música popular del país."<sup>10</sup>

Desde 1959 (véase imagen 15) cuando se realizó el Primer Festival de Jazz fue una inyección para la generación de jazzistas.

Esta misma autora marca un parteaguas en los años 70 gracias a grupos como: Blue Note, El Méndez trío, el Cuarteto Mexicano de Jazz y Saché, que buscan otro concepto de creación jazzística, para una sociedad que pedía cambios acertados, (véanse imágenes 16 a 18).

Escribir un panorama de los músicos de este género en México sería un tanto excesivo, puesto que es amplísi-



Imagen 16: *Las cosas sencillas*, Magie Bermejo, del año 1979.



Imagen 17: *Arlequín* de Gerardo Bätz del año 1982.



Imagen 18: *Sin maquillaje* de Roberto Aymes del año 1993.

## Jazz en México

Décadas	1880-1959	60'	70'-80's	90's	2000-2002	2003-2004
<b>Músicos y bandas</b>	<p>1885 Lorenzo Tío es un clarinetista mexicano que fue a Nueva Orleans, influyó tanto en el jazz que se estaba cociendo allá, que se le considera el introductor del clarinete en el jazz.</p> <p>1948 Banda de músicos mexicanos viaja a Nueva Orleans. La orquesta de Luis Arcaraz graba el LP Cita para bailar.</p> <p style="text-align: center;">Músicos de los 50</p> <p><b>Trompeta:</b> Chilo Morán, Mario Contreras, Pepe Solís, César Molina.</p> <p><b>Batería:</b> Tino Contreras , Toño Adame, Álvaro López, Salvador y Félix Agüeros, Richard Lemus.</p> <p><b>Piano:</b> Pablo Jaimes, Freddy Manzo, Perico Plascencia, Al Zúñiga, Mario Patrón.</p> <p><b>Bajo:</b> "Jeep" Almanza, Jesús Fernández, Víctor Ruiz Pazos, Javier Castro (EL Pelos).</p>	<p><b>Piano:</b> Luis Ocadíz, Juan José Calatayud, Gerardo Bátiz, Ana Ruiz, Chito Fierro, Mike Salas.</p> <p><b>Bajo:</b> Carlos Macías, Leo Carrillo.</p> <p><b>Batería:</b> Max Nava, José Sánchez, Leo Acosta.</p> <p><b>Trompeta:</b> Adolfo Sahagún, Chico O'Farrill.</p> <p><b>Saxofón:</b> Héctor Hallal "El Árabe" (tenor), Cuco Valtierra (tenor), Tomás Rodríguez (alto), Juan Ravelo (baritono), Henry West, Ariel Guzik, Popo Sánchez.</p> <p><b>Guitarras:</b> Cristóbal López, Lupillo Barajas, Alberto López (El Gato), Nicolás Martínez.</p> <p>Sobre el jazz y el blues en México en 1965: las cantantes: Nadia Milton, Pixie Hopkins y los músicos Nacho Méndez, Abraham Laboriel y los Profetas.</p>	<p style="text-align: center;">Grupos de los 70</p> <p>Blue Note, Méndez trío, Cuarteto Mexicano de Jazz, Sacbé, Armando Noriega y su quinteto, Félix Agüero dúo, que buscan otro concepto de creación jazzística.</p> <p style="text-align: center;">Músicos en los 70</p> <p><b>Piano:</b> Carlos de la Torre, Enrique Nery, Mario Patrón, Eugenio Toussaint, Luis O'Cadiz, Francisco Sánchez (Frasan).</p> <p><b>Guitarra:</b> Eduardo Piastro, Roberto Arbayo (Bettuco).</p> <p><b>Contrabajo:</b> Agustín Bernal</p> <p><b>Batería:</b> Max Nava, Salvador Merchand.</p> <p><b>Voz:</b> Magie Bermejo, Betsy Pecanins.</p> <p><b>Saxofón:</b> Alejandro Campos</p> <p style="text-align: center;">Grupos de los 80</p> <p>Infanzón, Tony Cárdenas y Bernal forman el grupo Antropóleo.</p> <p>La Cocina, Tertulias, Contubernios y Festines, Arista 5, Astillero, Cuarteto Inspiración.</p> <p style="text-align: center;">Jazz en provincia en los 80:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- José Martínez Zapata (piano) y su cuarteto, en San Luis Potosí.</li> <li>- Guillermo Porras (piano) y su grupo, en Oaxaca.</li> <li>- Tonatiuh, en Veracruz.</li> <li>- Jazzteto en Morelia.</li> <li>- Quinteto Universitario, en Zacatecas.</li> </ul>	<p style="text-align: center;">Grupos</p> <p>Astillero con: Pérez Sáez, Pablo Anguiano (batería); Mandrágora y Banda Elástica, Cráneo de Jade.</p> <p style="text-align: center;">Grupos de provincia</p> <p>So what, en Toluca Orbis Tertius, en Veracruz Parceiro, en Zamora Michoacán dirigido por Arturo Chamorro Arista 5, en Zacatecas Vía libre, en Guadalajara</p> <p style="text-align: center;">Músicos</p> <p><b>Batería:</b> Fernando Toussaint, Waldo Madera.</p> <p><b>Bajo:</b> Rodrigo Castalán, Luri Molina</p> <p><b>Guitarra:</b> Emiliano Marentes</p> <p><b>Voz:</b> Verónica Ituarte, Iraida Noriega, Sylvie Henry</p> <p><b>Saxofón:</b> Pablo Salas, Marcos Miranda, Germán Bringas (piano, sintetizador, sax tenor, sax soprano)</p> <p><b>Flauta:</b> Ricardo Benítez</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p>1993 Héctor Infanzón graba su primer disco: De manera personal .</p> <p>1997 Agustín Bernal graba Niño con Tony Cárdenas y Castelán.</p>	<p style="text-align: center;">2000</p> <p>Grupo Jazzmirón con: Marentes Emiliano, Rodrigo Álvarez (batería), Aleph Castañeda (contrabajista), Jakub Dedina (trombonista).</p> <p>Grupo Casa de Agua con: Gabriel González (bajo), Francisco de Larrea (guitarra), Diego Maroto (saxo), Armando Cruz (batería)</p> <p>Grupo Tritonia con: Rodrigo Castelán, Alan Silva, Armando Cruz.</p> <p>En Guadalajara nace 3 Mother Funkers, Harlem Jazz Tapatrío.</p> <p>En Zacatecas surge Euterpe.</p> <p>En San Luis Potosi nació Huazteco.</p> <p>Héctor Infanzón graba el disco: Nos toca, con Armando Montiel, Waldo Madera, Rodrigo Cárdenas.</p> <p style="text-align: center;">Músicos:</p> <p><b>Contrabajo:</b> Aarón Cruz , Arturo Luna.</p> <p><b>Batería:</b> Armando Cruz, Gabriel Puentes, Hernán Hecht, José Gurría.</p> <p><b>Saxofón:</b> Remi Álvarez, Diego Maroto.</p> <p><b>Piano:</b> Javier Reséndiz</p> <p style="text-align: center;">Grupos en el 2002</p> <p>Sociedad Acústica de Capital Variable, Arista 5, Mestijazz, Sonora Onosón. Ethos con: Arturo Luna (bajo), José Gurría (baterista), Javier Reséndiz (piano).</p>	<p style="text-align: center;">Grupos en el 2004</p> <p>- Los Dorados con: Daniel Zlotnik (sax), Rodrigo Barbosa (batería), Demián Gálvez (guitarra), Carlos Maldonado (contrabajo). - Criketh Band</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p>En mayo del 2004 Héctor Infanzón estrenó su primer obra sinfónica: Paseo y Fuga hacia el mar, con la Orquesta Filarmónica de Acapulco</p> <p>El 27 de noviembre en el Anfiteatro Simón Bolívar de la UNAM, Héctor Infanzón presenta su tercer material llamado: Impulsos, disco doble a piano solo.</p>
<b>Movimientos históricos y artistas extranjeros reconocidos.</b>	<p>El saxo soprano empezó a sonar en 1926 con Sidney Bechet.</p> <p>Jazz de Nueva Orleans. (principios del siglo XX) Época de discriminación, posterior a la guerra civil donde los músicos trabajaban en funerales, desfiles y bailes.</p>	<p>Destacados músicos en el extranjero: Art Farmer, Stan Kenton, Louis Armstrong, Conte Candoli, Bud Shank, Dizzy Gillespie, Óscar Peterson, Al Hirt, Chris Connor, Gene Krupa. Duke Ellington, Dave Brubeck, Julian Cannonball, Ronald Kirk, Johnny Hodges, Benny Goodman.</p> <p>La entrada del free jazz en E.U.A., vincula al expresionismo abstracto con la música idealista y de protesta.</p>	<p>Nace la primer licenciatura en jazz en la Escuela Superior de Música, gracias a Francisco Téllez</p> <p>En 1983, Jazzmoart inagura en la Galería Metropolitana de la UAM, la exposición Las bebóperas como marco de un ciclo de conferencias y conciertos sobre la mujer en el jazz.</p>			

mo, pero sí podemos mencionar nombres recurrentes por décadas, como se muestra en la tabla 2 de la página 16:

Observemos que en la década de los 90 nace la primer licenciatura de jazz en la Escuela Superior de Música en México y desde luego dio buenos resultados con alumnos, ahora prodigiosos jazzistas como: Héctor Infanzón (pianista), Luri Molina (Contrabajo), Rosa Marina Ávila (batería), Rodrigo Castelán y Gabriel González (bajistas), Diego Maroto, Tobías Delius, Miguel Samperio, Pablo Salas, Daniel Vallejo y Remi Álvarez (saxofonistas).

Las primeras disqueras que lanzaban esporádicamente discos de jazz eran: Orfeón, Musart, Capitol o Eco, que después dejaron de hacerlo; posteriormente nacieron empresas pequeñas como: NCL, Global, Opción Sónica, Ars Fluentis, Coyoacán y Alebrije.

Actualmente producen empresas como: Actus, Pentagrama, Noise, Kontrol, Urtext, El Angelito Editor, Jazzcat y Agave, (Datos del libro de Antonio Malacara).

Añadimos también una estadística sobre la producción de jazz en México encontrada por Mario Enrique Llado Vega y publicado en su columna: *Radiografías del jazz*, en la página de internet [www.nuestrojazz.com](http://www.nuestrojazz.com), en noviembre de 2005.

*"me encontré con un singular documento: 'La Colección del jazz de México en el CENIDIM. Obra negra para la construcción de la memoria y la resistencia musical', cuya autora es Géraldine Célérier*

*Eguiluz, en el cual nos hace referencia a un trabajo muy interesante de recopilación de todo tipo de material relacionado con el jazz mexicano realizado en esa Institución (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información musical). (...)*

*Se conforma por un total de 509 expedientes. La sección fonográfica consta de 290 documentos sonoros, 20 discos de larga duración, 106 cassettes, 156 discos compactos y 8 videos, que en su conjunto abarcan desde 1957 hasta el año 2002. La sección documental consta de 35 currículas; 9 entrevistas; 620 programas de mano; 14 expedientes que contienen 369 volantes; 20 partituras; 20 libros; 7 catálogos, 3 colecciones de revistas; 25 boletines; 73 expedientes hemerográficos que contienen a su vez 2114 recortes de prensa desde el año 1962 hasta el 2002. Por último, la sección gráfica consta de 92 fotografías y 37 carteles; 45 copias láser.*

*Resulta frustrante poder observar que el total de grabaciones es bajísimo, esto demuestra el poco o nulo interés que las compañías grabadoras han tenido por el jazz, es una pena que con casi 50 años de la primera grabación en México sólo tengamos 290 documentos sonoros, ciertamente el texto menciona en primer lugar que no se cuenta con la discografía del maestro Chilo Morán y otros más, en*

*segundo lugar un dato importante es el relacionado con un comentario del periodista y escritor Sergio Monsalvo quien señala que de los 90s para acá se han producido más grabaciones que de 1960 a 1980. (...)*

*No me quedé tranquilo con este artículo así que me di a la tarea de imprimir la base de datos de la Colección de jazz en México del CENIDIM y de acuerdo a los datos las grabaciones quedan de la siguiente manera:*

Tabla 3: Discografías por décadas

Década	Cantidad
1940-1949	1
1950-1959	4
1960-1969	29
1970-1979	19
1980-1989	44
1990-1999	96
2000-2004	56
Total	249*

(...)"<sup>11</sup>

Por ahora, estoy y espero que estemos conscientes de la riqueza en cuanto a músicos de jazz, su trabajo en nuestro país, y fuera de él. Subrayemos la necesidad de desarrollar buenos materiales de comunicación gráfica para aquéllos, siendo una tarea que no se puede hacer deliberadamente; la música es un alimento para el espíritu y así como es importante aprender a observar el arte pictórico, también lo es escuchar las emociones y pensamientos de nuestros jazzistas.

<sup>11</sup> Mario Enrique Llado Vegas, [www.nuestrojazz.com](http://www.nuestrojazz.com), *Radiografías del jazz*, noviembre 2005.

## 1.3. La improvisación en el jazz

*"La improvisación es intuición en acción... los chorros de intuición consisten en un rápido flujo de elección, elección, elección".*

Stephen Nachmanovitch.

Es bien sabido que el jazz no es el único género que goza de improvisación, pero sí aquel en el cual no puede faltar, pues, dejaría de ser jazz.

Como seres humanos sabemos que nuestra forma de actuar es resultado de una serie de experiencias, un inconsciente colectivo y uno individual. Nuestras costumbres y herencia nos llevan a sacar ciertas impresiones en el fluir cotidiano de nuestra vida: logramos la comunicación. La improvisación en el jazz es descrita como una especie de vinculación espiritual y psicológica que va más allá del hecho de hacer música, es más importante la expresión espontánea.

Según Stephen Nachmanovitch en su libro *Free Play, la improvisación en la vida y en el arte*, dice que: "El centro de la improvisación es el libre juego de la conciencia mientras dibuja, escribe, pinta y ejecuta la materia prima que surge del inconsciente"<sup>12</sup>, que implica cierto grado de riesgo. No

significa ser otro, sino explorar lo que es uno mismo, (véase imagen 19).

Tomemos en cuenta que un ser humano es una forma de vida estructurada por historia, por herencia y porque la naturaleza es inequívoca. Somos parte de una sociedad que bien o mal se organiza, nuestro cuerpo es complicadamente estructurado, el hábitat y la naturaleza es una forma de vida ordenada, entonces ¿es posible que podamos crear algo que no esté de alguna manera y mínimamente organizada? la respuesta es no. Ni siquiera la llamada improvisación es algo que carezca de organización, sino

Imagen 19: En la primer imagen correspondiente al disco de Al Jarreau se denota en su composición cierta disposición fortuita. En el segundo caso el disco de Hermeto Pascoal and group, la improvisación tiene presencia en todos los aspectos, desde su composición hasta su trazo suelto.



<sup>12</sup> Stephen Nachmanovitch, *Free Play, la improvisación en la vida y en el arte*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2004, pág. 22.



Imagen 20: De izquierda a derecha: The globe unity orchestra con su material *Intergalactic Blow*, del año 1982 por el sello JAPO/ECM; grupo Astillero con el disco *Nostalgia por el futuro*, grabado en 1988 con la portada de Mercedes Buit, fotografía de Alberto Becerril Montekio e ilustración de Eduardo Gómez; y el material *Soft on the inside* de Andy Sheppard, del año 1989 con el sello Antilles. Todos ejemplos de la improvisación visual y en algunos casos de sencillez.

que es el fluir de nuestras complicadas estructuras, que se encuentran de alguna manera bloqueadas y que como el escultor a la piedra, nuestra tarea es quitar esos sobrantes que no dejan ver la forma artística. Cada persona explorará las dificultades de manera diferente y los pasos para llegar a improvisar son distintos para cada ser, se rompe un miedo y llega la llamada musa, sin saber cual es el último momento de creatividad.

La actitud mística o visionaria expande y materializa el arte, la ciencia y también la vida cotidiana. Somos mezcla de amor, riesgos, concentración, práctica, habilidades, uso de poder, entrega, paciencia, coraje y confianza.

El momento de inspiración puede ser una especie de flash, así como llega se va, así que, el segundo tiempo es el acto de retener y hacer perdurar esta idea, reflexionando sobre la misma, bocetando (véase imagen 20).

Pero en música existe un tercer tiempo, que más bien junta a todos los anteriores que es el de la ejecución, en el cual el músico busca esa comunicación entre su espíritu y el del público que lo escucha. Entonces, la inspiración, la retención y la ejecución son un tiempo único, y se entrelaza con la vida cotidiana, demostrando que la verdadera importancia no es juzgarla, sino más bien disfrutarla, como uno mismo lo desee.

Según Edgar Willems en su libro *El valor humano de la educación musical*, existen tres formas de improvisar en la música: improvisación rítmica, melódica y armónica.

**Rítmica:** imaginemos dos planos en un pieza musical, uno es la melodía y otro el ritmo que marca la estructura material y que es un movimiento ordenado, repetitivo, verbigracia: la marcha de los soldados. El músico puede improvisar, evitando que su creación sea sólo melódica.

**Melódica:** Al igual que la improvisación rítmica, aquella también se extrae de la afectividad y espontaneidad, sabemos que la melodía es la característica que nos hace recordar una pieza musical, verbigracia: la canción *Bésame mucho*.

**Armónica:** la armonía es la simultaneidad de los sonidos que son significativos musicalmente, se compone por acordes (conjuntos de notas). Según Paul Wachs la improvisación no es más que composición instantánea, entonces bajo esta afirmación muchos músicos basan sus improvisaciones en las reglas de la composición, otros, lo hacen bajo sus propios impulsos.<sup>13</sup>

Consideremos que para la creación de una obra, en cualquier actividad u oficio, que busquemos hacer “improvisadamente estructurado” sólo necesitamos explorar nuestro intrincado ser; esto generará el desarrollo de originales y novedosas ideas.

<sup>13</sup> Edgar Willes, *El valor humano de la educación musical*, Ediciones Paidós, México, 1998, pág. 125.

## II. De manera personal

### 2.1. Un hombre de impulsos: trayectoria de Héctor Infanzón

Al escuchar el jazz mexicano, nos podemos topar con un magnífico pianista, compositor y arreglista. De trayectoria amplia como acompañante de diversos artistas, director musical y productor; hasta la fecha cuenta con tres discos como solista (véase tabla 4, pág. 21).

Una biografía, del músico en cuestión extraída del libro de Alain Derbez, *El jazz en México, datos para una historia*, menciona:

*“Nacido en México, DF, en 1959. Inicia sus estudios en 1976 en la Escuela Superior de Música. En 1981 ingresa al recién fundado taller de jazz a cargo de Francisco Téllez. En 1985 es becado para estudiar en el Berklee College of Music de Boston, Mass. Ese año comienza su participación con el grupo experimental de percusión Banco del Ruido. Permanece con éste hasta 1987 tocando en distintas partes del D.F., en ciudades de*

*provincia, y viaja a Canadá para presentarse en el Festival de Música Folclórica de Vancouver. Se presentan ahí en el club de jazz Bamboo de Toronto. Colabora con el grupo de Gerardo Bátiz y participa en la grabación de un par de discos de éste. Funge además como tecladista del grupo de la cantante Eugenia León, en el que el contrabajista es Agustín Bernal. Con éste y con el baterista Toni Cárdenas funda Antropóleo. En 1991 el trío se disuelve y el pianista continúa presentándose, ya como solista, ya acompañándose por percusionistas como Armando Montiel o Carlos Tovar o como director de Héctor Infanzón y su trío, conformado por el baterista estadounidense-dominicano Waldo Madera y el bajista mexicano Rodrigo Cárdenas. Con esa agrupación y Montiel hacen*



una grabación y se presentan en el festival de jazz de Nueva Orleans. En 1992 graba en solitario un disco compacto que ve la luz en la ciudad de Nueva York en agosto de 1993 con el nombre de *De manera personal*. A mediados de los noventa Infanzón graba en concierto un disco acompañando a la cantante Tania Libertad en el *Blue Note neoyorkino* y a finales de la década graba su disco *Nos toca*.<sup>14</sup>

Con datos proporcionados por Héctor Infanzón ahora tenemos conocimiento de que “Ha participado en diversos festivales nacionales e internacionales de jazz, como el Newark Jazz Festival; Festival de Jazz en La Habana, Cuba; el Heritage en New Orleans; la Expo Lisboa 98, en Portugal, AmericArtes Washington, D.C, y recientemente en el Festival Internacional de Jazz de Medellín, Colombia, así como en la mayoría de los festivales nacionales e internacionales de jazz en México.

Héctor fue comisionado por los titulares de las Orquestas Filarmónica de la Ciudad de México, Filarmónica

de Acapulco y Filarmónica de Querétaro, para escribir arreglos de música tradicional mexicana.

Además de sus actividades como ejecutante, compositor y arreglista, (véase tabla 5 y 6, pág. 22) ha sido director musical y pianista tanto en grabaciones como en tours de muchos de los más reconocidos artistas en México, como: Alejandro Fernández, Emmanuel, Armando Manzanero, Francisco Céspedes, Mijares, Eugenia León, Tania Libertad, Guadalupe Pineda, Maldita Vecindad, además de haber participado en los dos álbumes ganadores del Grammy, del dueto Sin Bandera.

Por su versatilidad Héctor fue llamado para integrarse al grupo del reconocido artista Ricky Martin para la gira mundial 1999-2001, recorriendo así, la mayoría de las ciudades de E.U., Canadá, Europa y Asia.

A lo largo de su carrera Héctor ha tenido la oportunidad de tocar con artistas internacionales como: Wynton Marsalis, Carlos Santana, José Feliciano, Papo Lucca, Johnny Pacheco, Jeff Berlin y Dave Valentín, entre otros.

Tabla 4: Materiales discográficos de Héctor Infanzón.

Nombre del disco y año de producción	Músicos participantes	Músicos invitados	Diseño
1º <i>De manera personal</i> (disco solista) año 1993	Héctor Infanzón - piano		
2º <i>Nos toca</i> Héctor Infanzón Quartet año 2000 Producción ejecutiva: Tania Libertad	Héctor Infanzón - piano Rodrigo Cárdenas - Bajo Waldo Madera- Batería Armando Montiel - Percusión	Boby Franceschini - saxo tenor Barry Daniellian - Trompeta Agustín Bernal - Contrabajo Tony Cárdenas - Batería	Diseño de portada: Vicente Rojo Cama Diseño Gráfico: Víctor Sánchez Fotografía de Ricardo Vargas
3er. <i>Impulsos</i> (disco solista con dos CD's) Coproducción ejecutiva: Susana Harp	Héctor Infanzón - piano		Dirección de arte: Arcelia Jaimes Fotografía: Blanca Charolet Grupo Charolet Diseño: Gerardo Gutiérrez Cabrera/ Grupo Charolet

14 Alain Derbez, *El jazz en México, datos para una historia*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 2001, pág. 412

Como compositor ha escrito música para quinteto de cuerdas y piano, dos obras para trío de jazz y orquesta, música para clavecín y piano, la obertura para el espectáculo ‘Storm’ en Las Vegas, así como música para cine, teatro y videos.

Recientemente fue estrenada su primera obra sinfónica ‘Paseo y fuga hacia el mar’ que le fue encomendada para el aniversario de la Orquesta Filarmónica de Acapulco.

En octubre de 2005, Infanzón fue nominado al premio ‘Las Lunas del Auditorio’ en la ciudad de México.”

### Respecto a su labor con otros artistas.

Una entrevista que Antonio Malacara Palacios le hace a Héctor y es publicada en la Jornada el 14 de septiembre del 2001, nos deja ver qué es lo que opina de trabajar con artistas del pop, aquí un fragmento de ella.

*“-¿Qué te dejó a ti la experiencia de hacer una gira mundial como pianista de Ricky Martin?*

*-Bueno, esta experiencia no es una casualidad. Sabes que vengo trabajando con muchos artistas pop desde hace muchos años, a la par de mis proyectos en el jazz, lo clásico o lo experimental. He trabajado con Guadalupe Pineda, Eugenia León, Tania Libertad, Emmanuel... en fin, con muchos, ha sido una actividad paralela que además me gusta, me gusta mucho el pop, porque... es parte también de mi influencia. Así que cuando me llamaron para hacer lo de Ricky Martin es porque la gente de ese medio también me conoce.*

*-¿Qué opinas de la gente que critica este tipo de actividades paralelas?*

*- Uno se debe enriquecer de todo. En el momento en que yo deje de oír otra música, en ese momento estoy estacionándome, en ese momento empieza mi decadencia. Todo el tiempo tienes que estar*

Tabla 5: Proyectos como pianista, arreglista y productor.

Pasatono “Tonos de nube”	Gabriella Martinelli “Taboo”
Susana Harp “Ahora”	Salvador “Negro” Ojeda “El necio”
Banda del CECAM “Sones de tierra y nube”	Cecilia Toussaint “Para niños”
Eugenia León “Tatuajes”	Eugenia León “Mar adentro”
Alejandro Fernández “A corazón abierto”	“Treinta años con Juan José Calatayud”
Sin bandera “De viaje”, “Sin bandera”	Nina Mares “Nina Mares y su música”
Francisco Céspedes “Dónde está la vida”	Gerardo Bátiz “Azul con leche”, “Bugambilia”
“Guerrero en la Filarmónica Vols. I & II”	Banco de Ruido “Rutas afroamericanas”
Tania Libertad “Himno al amor”	Estrellas nuevos valores “En vivo en el teatro de la ciudad”
Tania Libertad “Live at blue note”	Recuerdos del son “En vivo en el teatro de la ciudad”
Maldita Vecindad “MTV Unplugged”	

*oyendo mucha música para seguir haciendo cosas. Curiosamente, tengo como tres años que lo que menos oigo es jazz. Durante la gira compré muchos discos de todos los países, pop y música folclórica que desconocía. Estoy enriqueciéndome oyendo otras cosas y a la hora que yo compongo es evidente la influencia.*

Tabla 6: Proyectos como compositor.

Héctor Infanzón “Impulsos”	Eugenia León “Tatuajes”
Héctor Infanzón Quartet “Nos toca”	Mediametrage “Bartolo y su flauta o la invención de la música”
Héctor Infanzón “De manera personal/In a personal mood”	La película “A la misma hora”
Susana Harp “Ahora”	Música para teatro “La isla de los trolls”
Gabriella Martinelli “Taboo”	

*-La opinión de los puristas queda entonces de lado...*

*-Ese tipo de purismo te encajona, tiene sus limitantes, es como no ver para otros lados. Pero existen otras cosas. No todas son acertadas en ocasiones, pero finalmente toda esa experiencia enriquece, y uno se vuelve selectivo también. Pero hay que vivir estas cosas para volverse selectivo.*

*-Pareciera que el momento es particularmente especial para Héctor Infanzón, que siempre ha sido un músico de primera, pero como que en su propio país no había tenido el debido reconocimiento... hasta ahora...*

*-Bueno, no sé... yo estoy conectado a mi trabajo, a mi carrera, y si actualmente se dan estas condiciones pues me da mucho gusto; me da gusto que se reconozca el trabajo de uno. Pero yo no he cedido, ha sido una continuidad siempre, y me da gusto que ahora se ponga más atención al trabajo que estoy haciendo, y eso me compromete también a dar lo mejor de mí para todos los que están siguiendo mi trabajo."*

Básicamente nos podemos percatar de la actitud mestiza de nues-

tro personaje; no se trata de alguien que defiende ferozmente los límites del género de jazz, sino más bien de quien ve una forma de enriquecer su música, a partir de la inclusión de conceptos de otros géneros.

### **Las influencias de Infanzón**

"Mi pianista favorito es Oscar Peterson, sin duda. Me marcó profundamente. Lo sigo oyendo y estudiando, y tengo la fortuna de conocerlo. Es quien resume el 'pianismo' (sic) como tal, porque sé la dificultad y el esfuerzo que implica ese instrumento para poder tocar en su nivel. En Peterson escuché un excelente dominio del instrumento, más la espontaneidad para decir su música con una gran calidad de artista".<sup>15</sup>

Escribe otros nombres en cuanto a las influencias que deja escuchar en sus materiales discográficos, en su disco titulado *Nos toca*:

"Mi más sincero agradecimiento a los siguientes artistas que han influenciado la forma en que toco, compongo y concibo la música: Carlos Infanzón, Óscar Peterson, Mario Ruiz Armengol, Irving Lara, Art Tatum, Mario Díaz, Ravel, Chilo Morán, Víctor Ruiz Pasos, Papo Lucca, Armando

Montiel, Carlos "Popis" Tovar, Bach, João Gilberto, Waldo Madera, Michel Petrucciani, Eugenio Toussaint, Kenny Kirkland, Roberto Pérez Vázquez, Stravinsky, Agustín Bernal, Chick Corea, Leopoldo González, Miguel Samperio, Francisco Téllez, Dick Hyman, Arsenio Rodríguez y a todos aquellos artistas que no mencioné pero que están ahí presentes en mi música y en mi alma."

"He escuchado música de otros países, principalmente del jazz que se genera en Estados Unidos; lenguajes e idiomas que se van haciendo voluntarios en la medida que se van fundiendo con otros géneros y uno va tocándolos. De ahí parten mis improvisaciones y fluyen las ideas para crear mi propia música"<sup>16</sup>, afirmó el compositor.

Héctor Infanzón interpreta música clásica, pop, y le interesa dar fuerza a la mexicana que está un tanto descuidada; en una salida de México, ve la oportunidad de interactuar con artistas. Gracias a sus influencias afrocaribeña, brasileña y otras de América latina, ha conseguido una identificación y comunicación con sus seguidores. Para él lograr esta conexión concierto a concierto, es primordial.

<sup>15</sup> Victoriano López, *Impulsos, el tercer disco de Héctor Infanzón*, [www.zonaacustica.com](http://www.zonaacustica.com), 20 de marzo de 2005.

<sup>16</sup> Noticias del día, Sala de prensa del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, [www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/oct/161001/infanzon.htm](http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/oct/161001/infanzon.htm), 16 de octubre de 2001.

## 2.2. El piano, un lienzo listo para pintar

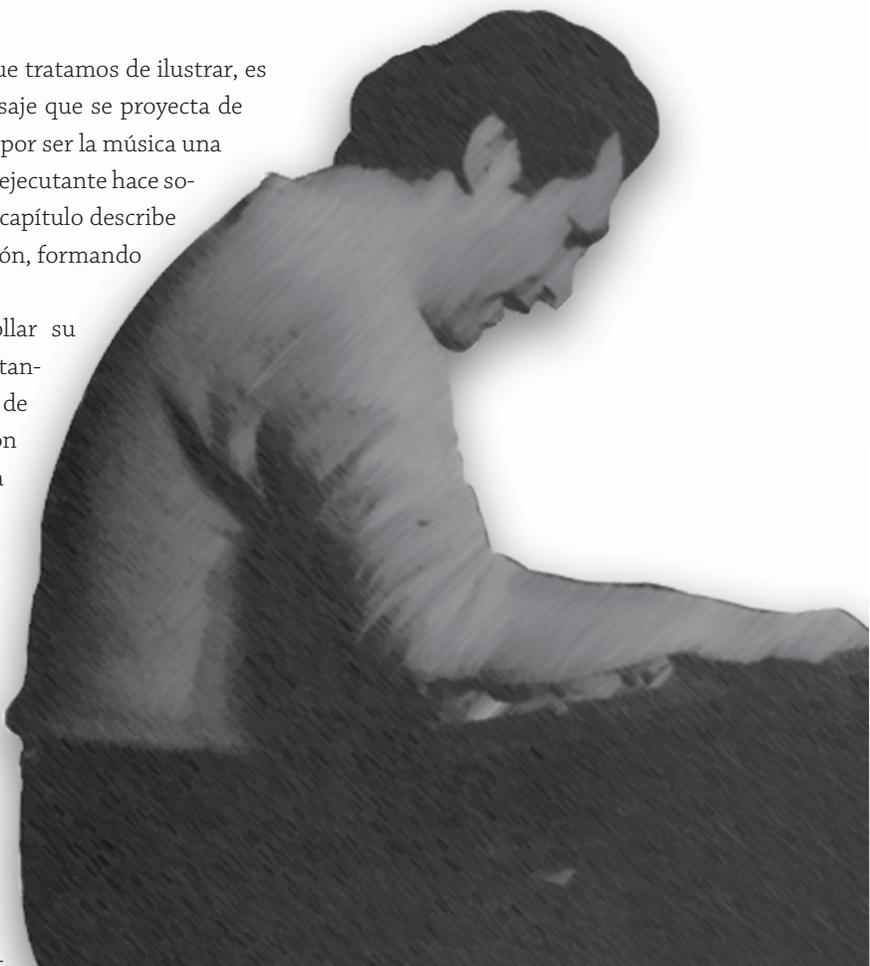
*“Un encuentro con el piano no deja de ser una aventura solitaria ante la paleta de sonoridades cuyas posibilidades siempre son infinitas”*

*Héctor Infanzón*

El conocimiento del personaje que tratamos de ilustrar, es importante para enfocar el mensaje que se proyecta de él. En este caso con mayor razón por ser la música una extracción e introspección que el ejecutante hace sobre sí mismo. Por este motivo el capítulo describe la personalidad de Héctor Infanzón, formando una identidad e imagen de él.

Convencido de que desarrollar su trabajo en México era más importante que permanecer en la ciudad de Nueva York, Infanzón regresa con la intención de traducir la historia mexicana, su cultura, ideas y sus emociones:

“me pregunté: ¿quiero esta sociedad norteamericana como forma de vida?, ¿quiero darle a mis hijos esta cultura? No, definitivamente no. Yo nací en otras condiciones, no quiero vivir en cualquier cuarto en Nueva York. Creo que vi el panorama un poco más amplio, lo cual se refleja en la música que hago. No es una decisión separa-



da del concepto artístico que tengo. Y a partir de lo que estoy haciendo acá, mucha gente de fuera que me conoce me invita a festivales internacionales. ¿Qué mejor opción que hacer mi carrera desde acá?”<sup>17</sup>

“...es un músico que en sus composiciones intenta traducir una Ciudad de México ecléctica e híbrida.

‘En algún momento pensé que esa condición era una desventaja, pero desde que la descubrí como un recurso, la estoy usando para plasmar lo que considero es el sonido propio de esta metrópoli’.

‘Nací en el centro, en la calle Regina. Mi infancia pasó ahí y mi necesidad de regresar es continua. Ahora vivo cerca. Me nutre la experiencia de caminar por esas calles y ver las cosas que suceden allí. Me gusta rescatar las historias que cuenta la gente grande, ver negocios viejos, conocer su historia, porque eso rescata a la ciudad de México.’

‘Cada sitio tiene una historia diferente. No soy comensal de un solo lugar. Por lo mismo y por la naturaleza de mi trabajo, me gusta buscar distintas historias. Me gusta ir a ‘El

Nivel’, a ‘La Ópera’ o la zona ‘turística’ de cantinas de Bolívar. Me meto por ahí a conversar con mis amigos para vivir esta ciudad, que me fascina’.

‘He notado que hay diferentes intereses (por componer a partir de la música tradicional mexicana), y eso es muy válido porque todos estamos en distintas etapas de formación y de vida. Todos desean plasmar lo que en ese momento necesitan decir, ya sea como aprendizaje, expresión, búsqueda o experimento; en fin, cada cual tiene diversas tendencias. He visto que siempre hay algo mexicano en las obras de mis colegas. Enrique Nery es muy consistente en eso, pues usa mucho los elementos de la música mexicana.’<sup>18</sup>

“Héctor hace un recorrido en el que atrae elementos del folclor mexicano, de la música clásica, de la latinoamericana y de la corriente afrocaribeña, enmarcándolo todo en su sonido personal, y finalmente añadiendo a sus composiciones el elemento que provee la esencia jazzística: la improvisación.”<sup>19</sup>

“Escucho mucha música y estudio las formas de cada género, eso lo ab-

sorbo a nivel compositivo. La música siempre me sugiere historias, imágenes. De todo eso hago una revuelta en mi licuadora interna y la traduzco en la música que hago. Finalmente, sin quererlo, traduzco lo que vivo ahí (en el DF). He vivido allí toda mi vida; simplemente expongo lo que vivo, lo que siento, lo que me gusta y lo que no me gusta. Es una opinión, un criterio expuesto a través de la música.”<sup>20</sup>

Infanzón comenta que no le preocupa ni lo tiene atento ser uno de los mejores jazzistas del país “A esta altura ya no hay mejores, hay diferentes, yo no etiqueto mi trabajo, simplemente lo hago.”<sup>21</sup>

En plática con Héctor es fácil percibir que busca traducir las emociones que brotan de todo su interior y no solo generar una música biserial. Se aprecia un hombre incansablemente dinámico, atento a los acontecimientos de una ciudad que día a día tiene una historia diferente que contar, que sabe apreciar las ventajas que aquella ofrece y además, extrae de las desventajas algún provecho con el fin de poder entender un poco más esta problemática Ciudad de México.

17 Victoriano López, *Impulsos, el tercer disco de Héctor Infanzón*, [www.zonaacustica.com](http://www.zonaacustica.com), 20 de marzo de 2005.

18 *Ibidem*.

19 Datos proporcionados por el músico.

20 *Noticias del día*, Sala de prensa del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, [www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/oct/161001/infanzon.htm](http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/oct/161001/infanzon.htm), 16 de octubre de 2001.

21 *Ibidem*.

## 2.3. La imagen en sus materiales discográficos

Los materiales discográficos de nuestro personaje han encontrado cobijo en la fotografía. De sus tres materiales sólo uno aplica fotografía en blanco y negro para la portada.

Su primer material titulado *De manera personal/In a personal mood* (véase imagen 21), es un material grabado en el año 1993 con el sello Alebrije en New Jersey a piano solo e ilustrado con una fotografía muy mística, en un ángulo muy descriptivo de

su instrumento. Deja ver esa postura concentrada de frente al piano, con una iluminación que poco deja apreciar su rostro pero que sin embargo le da un aire muy elegante.

Su segundo material llamado *Nos toca* (véase imagen 22), tiene fotografías que son tomadas en el centro de la Ciudad de México; la portada y toda la atmósfera del disco está enfocada al concepto ciudadano de la música de Héctor; la contraportada (véase ima-



Imagen 21: Portada del disco *De manera Personal*

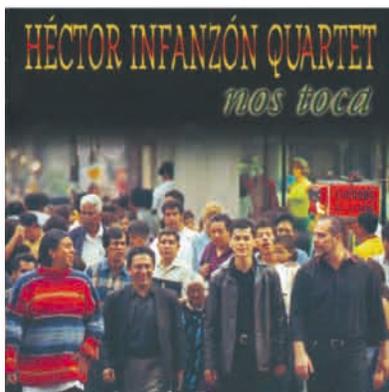


Imagen 22: Portada del disco *Nos toca*, año 2000.



Imagen 23: Contraportada del disco *Nos toca*.



Imagen 24: Disco compacto

gen 23) fue tomada con un objetivo gran angular desde la torre latinoamericana por Ricardo Vargas, logrando marcar la profundidad de la ciudad y esa abundancia de actividad en una escala *full long shot*.

Héctor ha mencionado que él busca atrapar las historias de los ciudadanos; qué mejor retrato de esto que la portada que nos muestra. Un plano americano en donde entran todos los miembros del cuarteto, aparentemente con vestimenta no muy estudiada ni formal, con el sentido de entrar en ese contexto del tránsito en la calle y su diversidad. Llama la atención que no se haya retocado el detalle del negocio de churros rellenos que se ve al fondo. Sabemos que un rectángulo en el centro del fondo y en color rojo, es un elemento visual que llama mucho nuestra atención y el fondo debe ser sólo una forma de contextualizar a los personajes, que fue dejado intencionalmente con el objetivo de apoyar el mensaje: “este es el ambiente de la ciudad en el que creamos música”.

Una fotografía similar es ocupada en la parte interior de la caja, en una



Imagen 25: la misma fotografía de contraportada fue aplicada en la parte final del booklet.

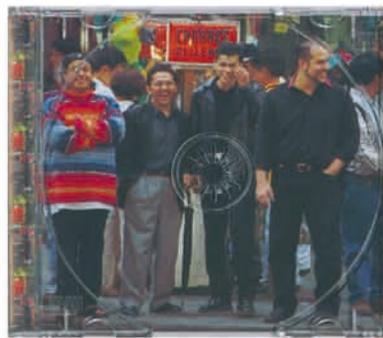


Imagen 26: fotografía en escala full shot para el interior de la caja.

escala full shot (véase imagen 26). La fotografía de la contraportada es nuevamente utilizada en la parte final del booklet (véase imagen 25). Por su parte la fotografía estampada



Imagen 27: páginas 2 y 3 del booklet.

en el disco compacto es un plano de detalle de un piano (véase imagen 24, pág. 26), a tres tintas que deja el color plateado del disco en las teclas, dando un toque sofisticado a la impresión.

El booklet es una especie de extensión para informar sobre los detalles del disco. Lugar donde el músico puede expresar las ideas que generaron su música, tanto literariamente como visualmente.

Se aplicaron cuatro fotografías de los miembros del cuarteto; únicamente la de Héctor en color, las demás son en blanco y negro, con el fin de darle mayor impotencia al mismo. Los músicos son fotografiados trabajando, en contraste con las tomas del exterior, enmarcadas con una línea amarilla que limita la fuga de las imágenes.

Cuenta con diez páginas en las que se desarrolla una especie de prólogo escrito por Alfredo Cruz\*, tanto en inglés como en español, los comentarios y agradecimientos de Héctor y sus compañeros, así como los créditos de producción. Toda la tipografía con patines es tratada en los colores rojo y amarillo para lograr una combinación con las fotografías de portada y contraportada, además de darle un aspecto ligeramente dinámico al diseño editorial.

\* Alfredo Cruz KLON/88.1 FM, Long Beach, CA.



Imagen 28: páginas 4 y 5 del booklet.



Imagen 29: páginas 6 y 7 del booklet.



Imagen 30: páginas 8 y 9 del booklet.

En general podemos decir que se buscó dar una atmósfera elegante y sobria que no concuerda del todo con la música del disco, no así sus dinámicas fotografías (véase imagen 31).

Este tercer material de *Impulsos* es trabajado por la Asociación Cultural Xquenda, A.C. La excelente fotografía de Blanca Charolet encuadra lo esencial. Para quien haya tenido la oportunidad de presenciar un concierto de Héctor Infanzón sabe que la fotografía utilizada en portada es prácticamente un instante de esos conciertos, en el que la intensidad al tocar el piano es tanta que su cuerpo reacciona con movimientos “impulsivo”. El carisma, el movimiento, la música, la picardía son atrapados en los diferentes instantes de la serie fotográfica.

Tal vez los tonos en sepia denoten, para muchos el añejamiento, que nada tiene que ver con la joven música de nuestro personaje, pero también en otros casos puede significar la elevación del intelecto que sí tiene mucho que ver con nuestro músico (véase imagen 32), al ser el disco un compendio de improvisaciones que como ya habíamos mencionado, es la exploración de todo lo que tenemos en nuestro interior.

Las manos, extensiones primordiales del pianista visualizan los instantes previos de la creación, de reflexión para después dejar fluir todo lo que nos regala Héctor en su música (véase imagen 33, pág 30).

Este material doble carece propiamente de un booklet pero la información necesaria sobre los créditos y

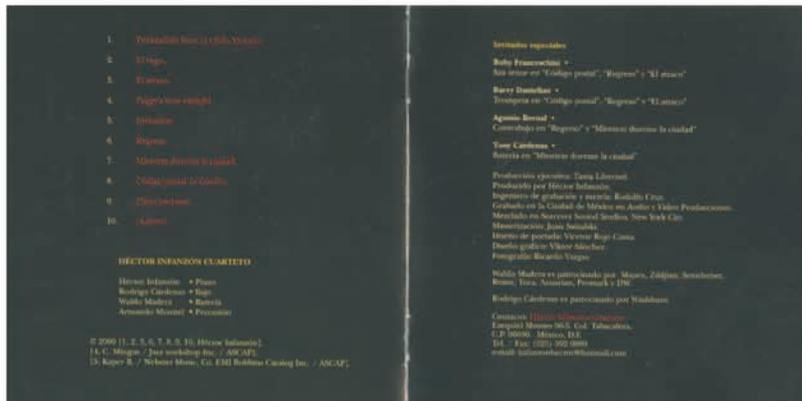


Imagen 31: páginas 10 y 11 del booklet.



Imagen 32: Discos y envases del disco Impulsos.

los comentarios del pianista son colocados novedosamente en cada uno de los empaques de los discos compactos. La tipografía es mucho más dinámica, sin patines en color negro y algunas capitulares en rojo, todo es desglosado en forma circular lo cual posiblemente ayude al concepto pero visualmente termina siendo pesado.



Imagen 33: Envase primario en su exterior e interior.

## 2.4. Ciudadino: proyecto 2006

Para desplegar la idea de este nuevo proyecto, Héctor retroalimenta el trabajo que hizo en el disco de *Impulsos*. Ahora dispuesto a desarrollarlo con dos excelentes músicos muy conocidos en el ámbito del jazz: Aarón Cruz en el contrabajo y Giovanni Figueroa en la batería.

Algunos detalles de su trabajo en *Impulsos*, son publicados en internet y nos comenta: “Es algo que he estado experimentando cuando hago conciertos a piano solo. Me abandono. Porque una cosa es tocar formalmente una composición y seguir su estructura, y otra es tener la paleta de posibilidades que es el teclado. Entonces me arranco a improvisar lo que no sé de dónde va a venir. Empecé la primera nota y me voy por ahí. Son muy afortunadas todas estas experiencias, e *Impulsos* es algo de eso. De repente la gente va a escuchar huapangos, blues, pop, ragtime, free, lo que sea, en el mejor de los sentidos.

No es un desastre, sino un conjunto de influencias. Me doy cuenta de dónde vengo y a dónde voy”<sup>22</sup>

Temas como: *Caravaneando en el Metro Revolución, De fiesta, La intimidad de los sueños, Un recuerdo, Sin tapujos, El Revolumento*, etc. son algunos de los nombres que les da a sus piezas y que evidencian esta insistencia en las historias que se generan en la ciudad.

Infanzón ha empezado la promoción de su nuevo disco con su trío (aún sin haber salido a la venta) con una serie de presentaciones en diferentes metros de la ciudad, regalándonos una probadita de lo que podremos escuchar en su disco que ha titulado: *Ciudadino* (véase imagen 34). Es muy factible que sabiendo ahora el nombre del proyecto podamos enfocarnos en una imagen más clara.

Sin duda esta serie de presentaciones lo han mantenido a él y a su equipo de trabajo en un contacto

Me abrenza con el viento de siempre,  
Héctor Infanzón

Héctor Infanzón  
y su trío de jazz

Presenta  
"Sombreado"

Programación:

- Martes 06 de junio  
Estación Chabacano L-9 13:00 hrs.  
(frente a la biblioteca de la estación).
- Martes 13 de junio  
Estación La Raza L-3 13:00 hrs.  
(vitrinas cult. de dirección Indios Verdes).
- Martes 20 de junio  
Estación Copilco L-3 13:00 hrs.  
(área del mecatron).
- Martes 27 de junio  
Estación Pino Suárez L-2 13:00 hrs.  
(frente a la pirámide Bernal).
- Martes 04 de julio  
Estación Bellas Artes L-6 13:00 hrs.  
(área de correspondencia y vitrinas culturales).

El Metro, un espacio para la Cultura

Logo de TV y Metro de la Ciudad de México.

Imagen 34: Anuncio para sus presentaciones en diversas estaciones del metro.

22 Victoriano López, *Impulsos, el tercer disco de Héctor Infanzón*, [www.zonaacustica.com](http://www.zonaacustica.com), 20 de marzo de 2005.

mucho más directo con la población, aquélla que se dirige a su trabajo o a sus actividades o que va de regreso a su casa deteniéndose a escuchar y a gozar un rato de buena música.

En plática con Héctor nos cuenta que el material contiene ciertos sonidos extraídos de la vida citadina que nos introducen a las melodías que estamos por escuchar.

Son estos detalles los que nos dejan ver el objetivo de Héctor. Que la gente se deje penetrar por la música no tan sólo los fines de semana o un sólo día al mes, el punto es escucharla en la cotidianeidad de la vida, del trabajo, de las actividades. *Citadino* es proyectado como el acto de acercarse a la gente, para que ésta disfrute del jazz y del buen momento.

# III. Percepción de la imagen y el sonido

## 3.1 Percepción de la imagen

Sabemos que la percepción de los cuerpos se da gracias a que los rayos luminosos de objetos situados en determinado campo se enfocan sobre la retina, donde los bastones y conos los transforman en impulsos nerviosos que son llevados al quiasma óptico y por diversas vías los retransmiten al tálamo. A partir de este lugar otro grupo de neuronas prosiguen el camino hacia las células de la corteza cerebral, las cuales “desarrollan” los impulsos y forman imágenes. (véase figura 1).

Este complicado proceso de ver, se lleva a cabo en un ínfimo lapso, en el que la vista comprende, analiza y sintetiza simultáneamente.

Podemos comprobar en cualquier momento que logramos observar las cosas con un solo ojo pero al hacerlo con los dos obtenemos más información que al hacerlo con uno.

Los llamados factores monoculares de nuestra visión nos permiten

tener noción de los objetos y principalmente de la distancia con respecto a nosotros, a decir:

A) *El acomodo*: es una clave muscular del cristalino que de forma muy débil proporciona información sobre la distancia. Se diferencia de las siguientes siete que son claves pictóricas.

B) *La interposición o traslape*: esto ocurre cuando un objeto se traslapa o es cubierto parcialmente por otro.

C) *Las claves de tamaño*: se refiere al juicio de la lejanía o cercanía de los objetos por el tamaño, siendo los más pequeños más lejanos y los más grandes más cercanos.

D) *El gradiente de textura*: indica que la textura de las superficies se hace más densa conforme aumenta la distancia, si los estamos viendo con cierta inclinación (véase figura 2, pág. 34).

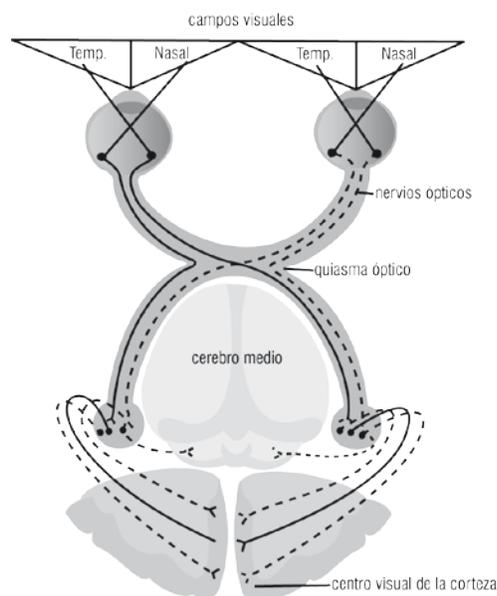


Figura 1: vías de conducción de los impulsos al centro visual de la corteza.

E) *La perspectiva lineal*: se refiere a que las líneas paralelas se juntan en la distancia.

F) *La perspectiva atmosférica*: nos muestra que la nitidez y el color de los objetos cambia con la distancia.

G) *El sombreado*: da la impresión de solidez, e información de lo que sobresale o se deprime en un objeto.

H) *Claves de altura*: se refiere a que los objetos son juzgados a mayor lejanía si están más distantes de la línea de horizonte (véase figura 3, pág. 35).

El movimiento también proporciona información de distancia y profundidad, estas claves propiamente no se pueden dibujar en una imagen estática, y son:

A) *El paralaje del movimiento*: se refiere al cambio de distancia y posición de los cuerpos por el movimiento lateral de la cabeza.

B) *La perspectiva de movimiento*: cuando el observador se acerca a un punto, los objetos que se encuentran a los lados parecen alejarse.

C) *La profundidad cinética*: es el cambio de percepción de la profundidad de los cuerpos por el movimiento propio.

Por su parte, los factores binoculares contribuyen a la percepción de la profundidad y son:

A) *La convergencia*: los ojos se juntan para ver objetos cercanos

B) *La disparidad binocular*: la visión ligeramente distinta que tiene cada uno de nuestros ojos y al utilizar una binocular, obtenemos datos de profundidad (véase figura 4, pág. 35)

Según Arnheim en su libro *Arte y percepción visual* nos dice que “la

luz viaja en línea recta, y por lo tanto las proyecciones formadas sobre las retinas corresponden únicamente a aquellas partes de la superficie externa que están unidas a los ojos por líneas rectas.”<sup>23</sup>

Entonces, el universo dimensional de objetos que nos rodean es concebido en nuestra mente porque obtenemos de ellos una serie de imágenes de sus caras, aristas y ángulos por medio de la exploración e interacción. Así que, materialmente hablando, cualquier proyección bidimensional es incapaz de reproducir las formas de un objeto de tres dimensiones en su totalidad, siempre es una traducción parcial.

Una teoría muy importante realizada por Hochberg en 1978 afirma que al obtener información de los objetos construimos expectativas en nuestra mente que al enfrentarlas con otros en una escena nueva, realizamos comparaciones que nos llevan a interpretarla de manera más fácil y razonada, logramos alfabetizarnos visualmente.

Esta es la razón por la que al apreciar propuestas de diseño gráfico tridimensionales en una superficie bastante impactante, puesto que el observador sabe perfectamente que esa imagen no existe como un objeto tangible, pero sí se apega a su realidad.

Cuando las proyecciones y perspectivas son nuevas en una propuesta gráfica, logran un cambio de estructura en las formas que apreciamos, por lo que adquieren un carácter distinto, pero es importante saber que

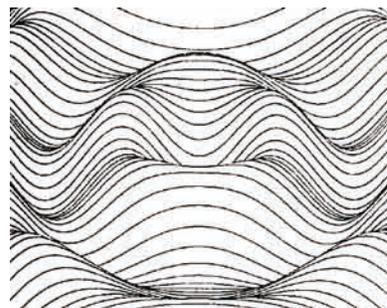


Imagen A

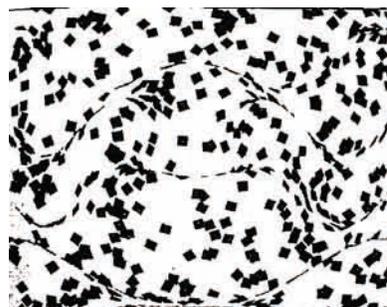


Imagen B

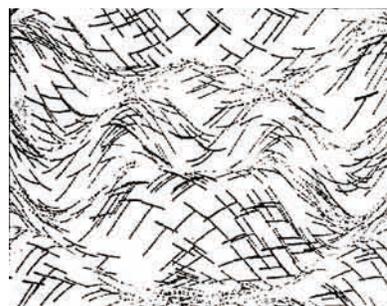


Imagen C

Figura 2: Estas tres imágenes hacen referencia al gradiente de textura. En el inciso A la forma tridimensional es representada por líneas de contorno, que delatan cierto sombreado; en el inciso B el gradiente de textura es más evidente; por último en el inciso C es prácticamente nula la información de sombreado. En los tres casos es notable que el uso del gradiente de textura no requiere de sombreados para describir la forma.

23 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*. Editorial Alianza, primera reimpresión 2000, Madrid, pág. 114.

las proyecciones dominantes son las más simples y las que más se resisten a ese cambio.

Gracias a la interacción con los objetos que se mencionó anteriormente, se infiere un contenido de la forma, con significado, interpretación y simbolismo, lo que los apega a la condición humana, por esta razón es de esperarse que se perciban diferentes actitudes de los mismos, consecuentemente, el problema de representar objetos tridimensionales dentro de un plano bidimensional admite diferentes soluciones; como ejemplo tenemos las pinturas egipcias y de México antiguo.

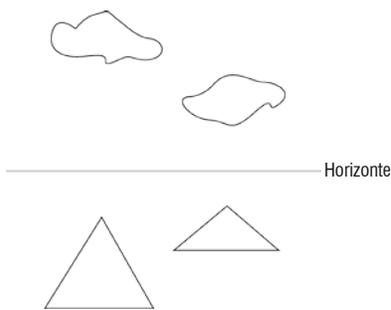
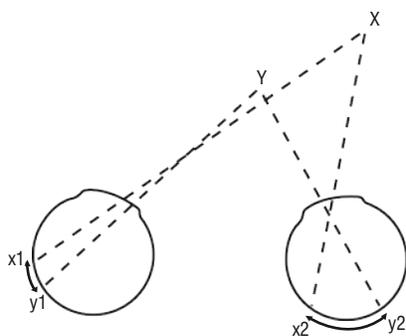


Figura 3: Claves de altura que demuestran que los objetos colocados más arriba del nivel de la vista se juzgan como más lejanos

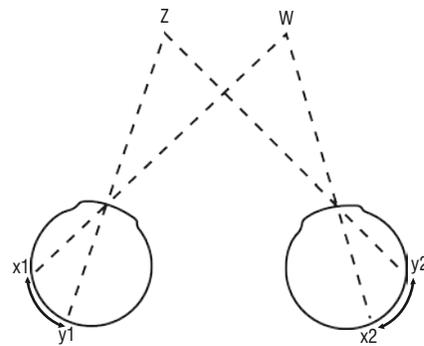
tener gran impacto perceptivo por su apego, pero eso no significa que sea lo más rápido, y efectivo de captar. Los diseños tridimensionales son convenientes para el arte de un disco musical siempre y cuando tenga que ver

Gestalt jerarquizada en un instante que lleva a un retorno del ojo sobre los detalles subyacentes. Si por el contrario, el mensaje visual es demasiado denso, demasiado complejo (en general más allá de 10 a 20 bits/segundo para el sistema de tratamiento de datos cerebrales), el ojo... está necesariamente limitado a la exploración de la imagen, es decir, a fijar cierto número de puntos a partir de un orden semi-determinado, (aunque las leyes ahí son poco conocidas), hasta ser capaz de efectuar la ‘integración’ necesaria al nacimiento de una Gestalt, es decir, de un reconocimiento inteligente del contenido.”<sup>24</sup>



A) Disparidad binocular.

Figura 4: Una clave importante de identificación de la distancia es la disparidad binocular. En el inciso A, X está más alejada que Y (y hacia su derecha). Como resultado, la separación entre las imágenes de X y Y que se forman sobre las dos retinas es diferente. En el inciso B, Z y W son equidistantes, así que la separación entre las imágenes de Z y W es la misma.



B) Disparidad binocular nula.

La fidelidad a la naturaleza de los objetos en un dibujo puede referirse a su apego exacto a la realidad, pero también si es reflejo de la actitud que cada generación le atribuya a los mismos, derivando en una apreciación espiritual.

Entonces, podríamos afirmar que aplicar una imagen tridimensional exactamente igual a la realidad puede

con nuestro mensaje, pero sin embargo no sería ideal aplicarlo en una imagen que se muestre al consumidor por un lapso ínfimo. En este sentido Abraham Moles en su libro *La imagen* menciona que “cuando la cantidad de información proporcionada por unidad de superficie perceptiva no es demasiado grande, la imagen se percibe como una totalidad, como una

Como vimos, la percepción es clave importante para manipular los efectos de las imágenes sobre los consumidores de música y no sólo porque vayamos a reflejar la forma de ser de un artista, sino porque en realidad, la imagen y la música tienen varios elementos paralelos que podemos conjugar, ya sea material o espiritualmente.

24 Abraham Moles, *La imagen*, Editorial Trillas, 1991, México, pág. 70.

### 3.1.1. La imagen

*"La forma despierta la estructura viva que yace adormecida en la materia."*

*Dietrich Schwanitz*



Imagen 35: Conocimiento de las preferencias visuales que ayudan a elaborar imágenes esquemáticas y ordenadas.

El objetivo principal de esta tesis es conocer los parámetros para realizar imágenes fijas con diseños adecuados y eficientes para la música de jazz mexicano. Por lo anterior es de esperarse que hablemos sobre el concepto de imagen.

Según Abraham Moles en su libro titulado *La imagen*, es: “un soporte de comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo), susceptible de subsistir a través de la duración y que constituye uno de los componentes principales de los medios masivos de comunicación (fotografía, pintura, ilustraciones, esculturas, cine, televisión)”<sup>25</sup>

Básicamente un comunicador visual genera y crea una imagen a partir de una visión mental, que compone jerárquicamente según un código, cuyo objetivo es llevar un mensaje al consumidor; esta codificación de la visión mental es resultado de una asociación de elementos a un concepto y cuyas decisiones son tomadas por ser testigo de los acontecimientos cotidianos y de conocer las preferencias visuales de un observador, como consecuencia, aquéllas resultan esquemáticas y ordenadas (véase imagen 35).

25 *Ibid.*, pág. 24



Figura 5: En esta imagen el uso del punto en diferentes tamaños hace la labor de los tonos.

Las leyes de la asociación son probabilísticas, por ser un proceso cultural de la vida cotidiana, esto genera que no podamos definir certeramente qué es lo que ve el consumidor en primer lugar, a pesar de los múltiples estudios al respecto.

El código puede asemejarse a la escritura. Para poder escribir y leer un texto será necesario conocer el abecedario, es decir, el sistema o el modo de operar de los posibles elementos, pero también sabemos que el resultado del trabajo de redactar un documento, ya sea historia, novela o cuento, tiene un efecto emocional sobre la persona que lo lee. Funciona de manera similar para las artes visuales y el diseño. Existen elementos básicos para la construcción de una imagen, que tienen una concepción interna y otra externa.

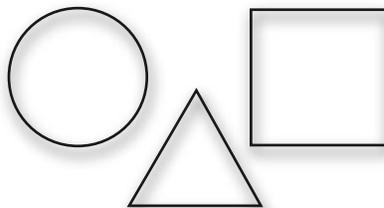


Figura 6: Contornos

Moles nos menciona que un mensaje tiene dos aspectos: “lo que se dice y que puede ser traducido objetivamente sin pérdida de contenido en otro lenguaje, lo que se muestra en la imagen, los objetos que en ella son designados, su ensamblado, su posición, etc.; y por otra parte, el aspecto estético y connotativo: todo lo que le es atribuido implícitamente sin ser necesariamente dicho de manera explícita, todas las asociaciones, todas las armonías que llegan de manera más o menos necesaria al espíritu del espectador que contempla el mensaje”<sup>26</sup>. Entonces en los diseños para la ilustración tendríamos que tomar en cuenta que es más importante lo que se siente, que lo que realmente se recibe, esto nos ayudará a cumplir con el compromiso de llevar el conocimiento a un grupo de individuos por elementos del mundo figurativo, pero también a evocar otros que ni siquiera estén representados.

Kandinsky en su libro *Punto y línea sobre el plano*, hace énfasis en que la determinación de una imagen no es a partir de la forma externa de los elementos visuales, sino por la tensión (movimiento) del primer y principal elemento visual: el punto, que conserva una fuerza interior inherente que le da vida, factible de expandirse en cualquier momento, entendiendo que los artistas y diseñadores proyectan sus emociones desde el primer punto que se dibuja sobre un plano.

Otra postura similar es la que desarrolla D.A. Dondis en su libro *La sintaxis de la imagen*, nos habla sobre

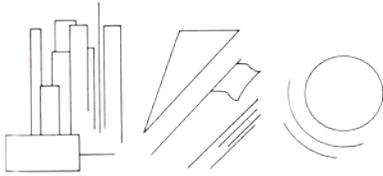


Figura 7: dirección.

la psicología Gestalt y la concepción de las imágenes como un sistema susceptible de ser desmembrado hasta su nivel más básico para la comprensión de su lenguaje, y posteriormente rehacer el sistema bajo una idea y finalidad que esté constituida por los elementos básicos para la comunicación visual y éstos son:

a) El punto: la unidad más simple, irreductible y mínima del lenguaje visual, según Kandinsky es temporalmente ínfimo (véase figura 5, pág. 37).

b) La línea: Derivación de una secuencia de puntos que por cercanía entre ellos ocasionan que el ojo siga una dirección y los distinga como un elemento unitario, cargado de energía y dinamismo que resulta precisa y propositiva. Puede describir diferentes conceptos por medio de su forma, así como la visión del diseñador.

c) El contorno: constituye formas enteras por línea como el cuadrado, círculo y triángulo, les atribuyen diversos significados por su angularidad y equilibrio visual, (véase figura 6, pág. 37).

d) La dirección: se encuentra definida en las tres figuras básicas mencionadas. En el cuadrado se describe la vertical y horizontal que en relación a la postura humana sobre la tierra, representa instantáneamente el equilibrio; en el triángulo, la diagonal resulta provocadora e inestable; y en el círculo, la curva con su descripción cíclica y calurosa (véase figura 7).

e) El tono: se refiere a la variabilidad o gradación de claridad u oscuridad de un objeto, y que es interceptado por la luz. Describe la solidez y dimensión del mismo. Cuando este elemento es plasmado en una superficie bidimensional se interpreta por medio de algún pigmento que por supuesto se acerca muy poco a la capacidad que tiene el ojo para distinguir los mencionados grados. (véase figura 8).

f) El Color: es un elemento conectado directamente a las emociones humanas; su significado se deriva de las asociaciones con la naturaleza en las que la mayoría coincidimos aunque muchas de estas concepciones son únicas y particulares, además de proporcionarles un simbolismo, como el caso de los colores de una bandera. El color nos ayuda a reforzar la información del mensaje. Las dimensiones del color son (véase figura 9):

1.- *El matiz*: es el color como tal y los tres primarios son el amarillo – el más próximo a la luz–, el rojo –el más activo y emocional que junto con el anterior tienden a expandirse–, y el azul –pasivo, suave y se contrae–.

2.- La saturación: se refiere a la pureza del color respecto al gris; está



Figura 8: tono.

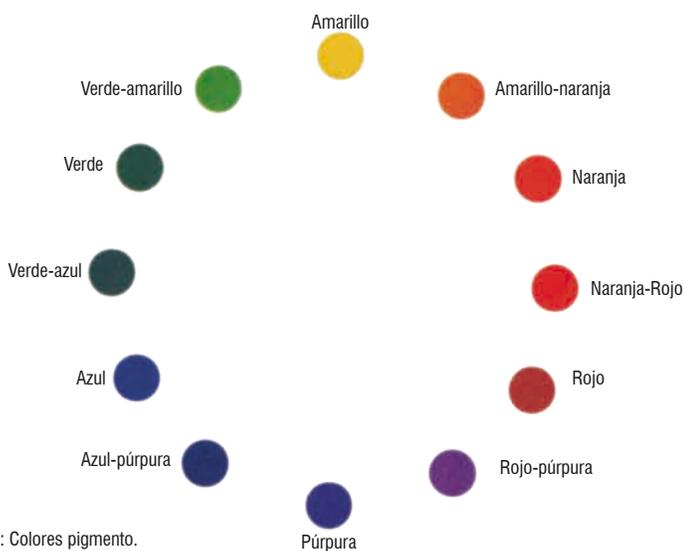


Figura 9: Colores pigmento.

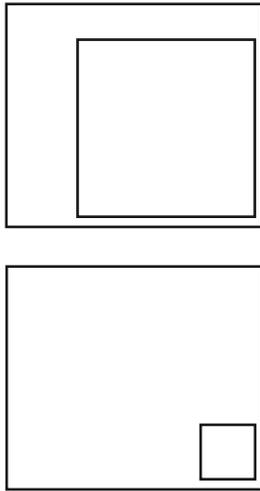


Figura 10: la escala depende del espacio donde se encuentra el objeto.

compuesto de matices primarios y secundarios, tienden a denotar tranquilidad, entre más saturado esté un color (menos gris), mayor será su emotividad.

3.- El brillo: se refiere a la presencia o ausencia de luz.

g) La Textura: en una superficie bidimensional y ayuda a visualizar la información táctil, a pesar de que en efecto, no tenga esta cualidad; proporciona un alto grado de realismo en muchos casos.

h) La Escala: este elemento visual es relativo porque siempre depende de la yuxtaposición; decimos que algo es grande con respecto a otro pequeño, pero también podemos mencionar la escala de un objeto con respecto al campo visual en el que se encuentra. La concepción de lo grande y lo pequeño se deriva de la medida del hombre (véase figura 10).

i) La Dimensión: para esta definición recordemos que los objetos

tridimensionales expuestos en una superficie son sólo una ilusión y el hombre se vale de la perspectiva para establecerla (véase figura 11).

j) Movimiento: en una imagen estática se plasma sólo de una manera psicológica y cinestética, dado que nuestros testimonios de la vida implican acciones que conllevan un movimiento real, esto es transmitido por medio de trazos dibujísticos, rítmicos y con aguzamiento que permiten que dirijamos la mirada del observador por la ilustración. Desde luego el movimiento nos proporciona dinamismo. Es conocido que existen formas de escudriñar una imagen, algunas de las importantes son: por medición conforme los ejes sentido, horizontal-vertical; por sentido de la lectura de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha; por jerarquía de los objetos en la composición.

Todos estos elementos básicos para la comunicación visual son manipulables y organizados para la proyección del mensaje, quitando énfasis a unos en favor de otros dentro de una superficie, bajo los principios de la Gestalt para la composición, que nos indican las preferencias visuales de un individuo.

La conjugación que realicemos en el diseño entre elementos visuales y principios de la Gestalt es verdaderamente infinita, ya sabemos que todo observador comparte el mismo sistema físico para la percepción visual, pero también habremos de tomar en cuenta que la respuesta del espectador es igualmente infinita puesto que se apega a los criterios subjetivos.

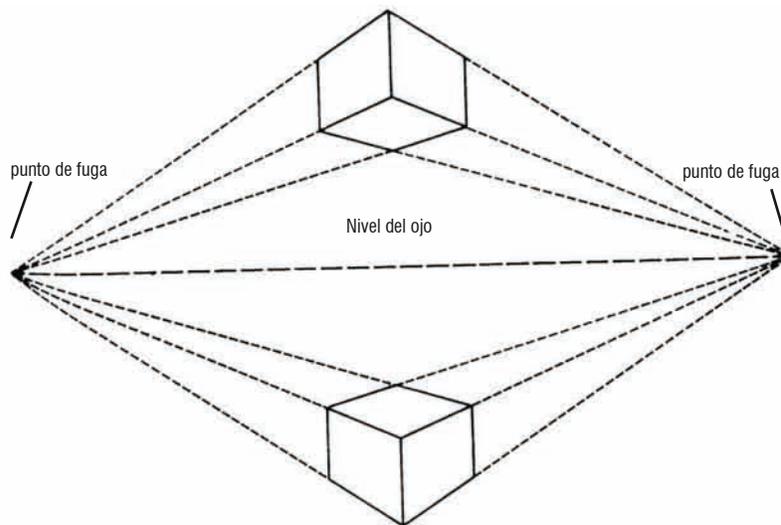


Figura 11: exposición de la dimensión por medio de la perspectiva a dos puntos de fuga.

### 3.1.2. Breve historia de la ilustración

Para poder hablar sobre la historia de la ilustración tendríamos que saber que las primeras incidencias se muestran a partir del acompañamiento de una imagen a un texto que facilite su comprensión. Actualmente sabemos que este arte menor se emplea para comunicar información concreta que cumpla con las necesidades de un cliente y de los posibles consumidores; de esta manera podemos vislumbrar el límite entre las artes visuales y la ilustración visual llegando a la sencilla conclusión de que por lo regular esta última es ubicada en un contexto comercial, supeditada al consumidor, y que a diferencia de las primeras se realizan idóneamente en base a proyectos que los artistas visuales crean, estudian y desarrollan.

Desde luego actualmente la ilustración se vende por su propio valor de imagen, sea didáctica o no, y ya no tiene necesariamente que acompañar o ser acompañada de un texto.

Así pues las etapas regularmente establecidas son:

1.- *El antecesor*: este es común a las artes visuales y el diseño gráfico. Son las reproducciones que grabaron con sílex sobre roca porosa los hombres primitivos sobre elementos de su mundo circundante, y de sus propios cuerpos como una medida de reco-



Imagen 36: pintura de la cueva de Lascaux (15000 a 10000 a.C.)



Imagen 37: detalle del Papiro de Hunefe, 1370 a.C.

nocimiento, además de los animales que les servían de alimento. Muestra de ello son las grutas de Lascaux, la de Altamira, y las de Baja California en México, (véase imagen 36, pág. 40).

2.- *Precursores*: los libros de Oriente Medio, Persia, Egipto, como el *Libro de los Muertos* y sus papiros en general que se desarrollaron desde el 250 a.C. hasta el 900 d.C., los libros de horas, preces, de entre los cuales destaca, las *Ricas horas del Duque de Berry*, todos éstos luciendo extraordinarios trabajos de dibujo, son los precursores de la ilustración. Por supuesto no se podría dejar a un lado los adelantos tecnoló-

gicos que diferentes países regalaron al mundo como en el 256 a. C. cuando China desarrollo el primer pincel de pelo, además de que venían trabajando con materiales como la concha, el hueso, el bronce, la madera, la seda y el bambú, y para el 400 d.C. fabricaron la tinta negra. Por otro lado desde el 104 d.C. el papel sustituye a la madera, el bambú y la seda como superficies de trabajo y para el 200 d. C. el uso del pergamino fue el principal hasta el 1500, (véase imagen 37).

3.- *La llegada del libro*: el desarrollo de la escritura en el Oriente Medio y en Grecia provocaron la aparición del éste y de técnicas gráficas adecuadas para la ilustración de los mismos; a estas alturas la figura siguió siendo un motivo de ornato en el desarrollo de los libros manuscritos e iluminados de lo monasterios (véase imagen 38), que tan sólo conservaban para la primera mitad del siglo XV, cincuen-

ta mil ejemplares. La xilografía fue el método de impresión que dio entrada a los tipos móviles para posteriormente ser perfeccionados a mediados del siglo XV. En cuanto a la temática de la ilustración, la religión siempre fue primordial y se entremezclaba con motivos míticos. La creación del manguciano ocasionó que el grabado llegara a una perfección incalculable. Las primeras tallas que expresan sombras y modelado fueron vistas en las dos mil xilografías de Miguel Wolgemuth en *La Crónica de Nuremberg* de 1492 (véase imagen 39). En el centro de Europa destacaban nombres como el de Durero y Holbein que se desarrollaron a la par de los llamados *formscheneiders* que se dedicaban a hacer la copia exacta de la obra dibujada de los grandes artistas. En la quinceava centuria las propuestas icónicas también se encontraban en el ámbito científico y tecnológico, en



Imagen 38: página capitular del evangelio de San Marcos, 680 d.C. del *Libro de Durrow*.

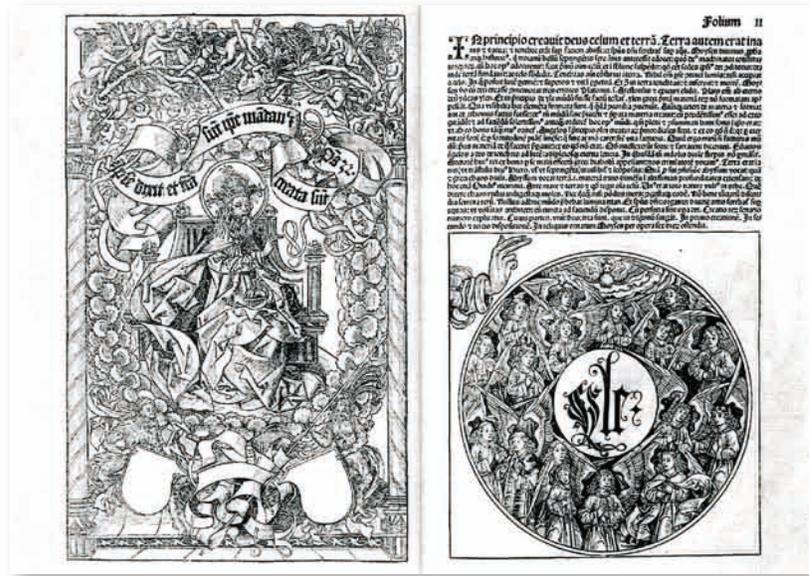


Imagen 39: páginas del *Liber Chronicarum* (Crónica de Nuremberg) del año 1493, que narra la historia bíblica de la creación.

campos como la geografía, arqueología, botánica, zoología, anatomía humana y música.

4.- **Siglo XVI:** la labor de hacer libros ilustrados fue viento en popa y las imprentas en todos los países ya eran un hecho; en esta labor, España se relacionaba ampliamente con Alemania e Italia. Para el año 1539, la imprenta de Cromberger en Sevilla estableció el puente para que ésta pasara al Nuevo Mundo. En la época del Renacimiento los innovadores "... alteraron la percepción de la información creando dos sistemas visuales. La pintura evocaba ilusiones del mundo natural en superficies planas, a través de medios como la fuente de luz individual y el modelo de luz y sombra, el punto de vista fijo, la perspectiva lineal, y la perspectiva atmosférica".<sup>27</sup> Los temas ya eran demasiado diver-

sos pero gracias al descubrimiento de la rutas oceánicas la flora y la fauna exótica, destacaron (véanse imágenes 40 a 42). Uno de los ilustradores más reconocido fue el francés Geoffroy Tory que jugaba ampliamente con los elementos del texto, las ilustraciones y los márgenes. Al tiempo en Japón la escuela *Ukiyo-e* desarrolló la técnica de la xilografía en color y sus diseños destacaban por ser recargados.

En México, este siglo fue marcado por la impresión de libros con fines religiosos que sirvieron para difundir la fe cristiana y enseñar a los mexicanos a leer y escribir, también para imprimir las leyes que gobernarían al naciente país. La gráfica seguía tendente a lo gótico y renacentista; el barroco empezaba a ampliar su camino.

Para el siglo XVII se inventó el aguafuerte impulsado por el artista



Imagen 41: portada para *De natura stirpium libri tres*, del año 1536 elaborada por Simon de Colines. Claramente se puede ver el uso de la perspectiva y los motivos de la naturaleza compositivamente bien administrados.

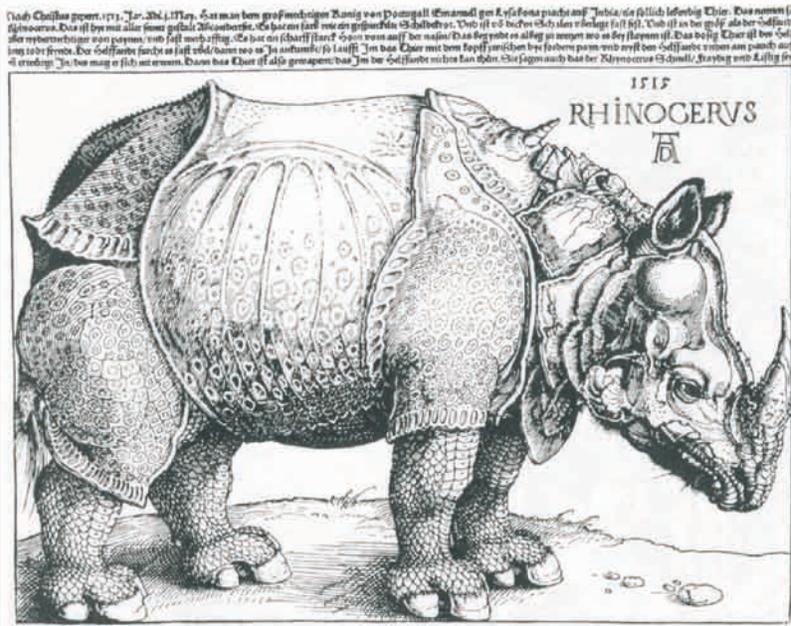


Imagen 40: ilustración en madera del año 1515 de Alberto Durero, que desarrolló a partir de un boceto y descripción enviada desde España, a 1000 años de que los primeros rinocerontes llegaran a Europa.

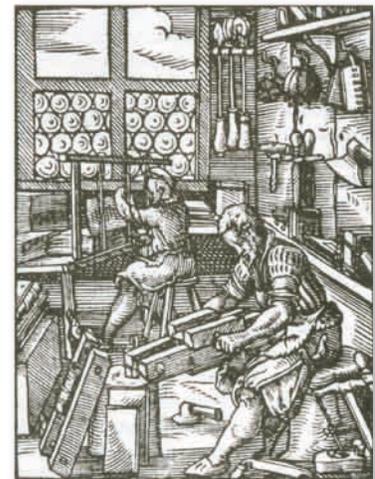


Imagen 42: ilustración de grabado en madera para el libro de los oficios, del año 1568, por Just Amman.

<sup>27</sup> Philip B. Meggs, *Historia del diseño gráfico*, Editorial Mc Graw Gill, 3ª edición, 2000, México, pág. 71

Francisco Mazzuoli y aplicado por Antonio Canaletto y Tiepolo.

5.- *Siglo XVIII*: el desarrollo industrial de esta centuria conllevó el abaratamiento de los libros a pesar de la notable ignorancia, y de que a poca gente le interesaba leer. La ilustración se deslindó de páginas cargadas para convertirlas en algo más ligero; destacaban las obras de los franceses Francois Boucher y Jean Baptiste Oudry.

En el año 1796 el alemán Alois Senefelder inventó la litografía, dando paso al proceso químico entre el agua y el aceite y su inminente separación (véase imagen 44); fue éste el primer método de impresión planográfica (por superficie plana); una de las primicias con este proceso, fue la edición de *Fausto* ilustrada por Delacroix, en 1828.

Para México el panorama era relativamente parecido. “Se empiezan a dejar de lado las representaciones puramente religiosas y se inician las familiares, las de la sociedad en general, vistas sin demasiados prejuicios...”<sup>28</sup> Se le presta atención a elaborar ilustraciones donde se retraten los oficios de los habitantes, sus barrios, sus costumbres, de manera que se introduce la ilustración didáctica; destaca el nombrado primer grabador de la Casa de la Moneda, Gerónimo Antonio Gil quien fundó la Academia de San Carlos de México, y trajo consigo nuevos aires del arte del grabado en Nueva España. La incipiente cartografía de la ingeniería y de la transformación de ciudades fue una labor muy socorrida y valorada.

No podemos dejar de mencionar en esta centuria, al magnífico don

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), que manipulaba de la misma manera la pintura de caballete, el lienzo religioso, el fresco y el grabado en todas sus expresiones.

La litografía entró a México por el artista italiano Claudio Linati en 1826.

6.- *Siglo XIX*: en los inicios de éste, surgió un talentoso ilustrador llamado William Blake, que empleaba un método de aguafuerte en relieve, proceso que decayó después de su muerte. A pesar de los nuevos medios de impresión como la litografía que tomó gran fuerza para la ilustración de libros, la xilografía siguió su camino para resurgir en este siglo en la producción de revistas y que apuntó hacia 1830 y 1840. Hasta estas fechas el blanco y negro en Europa ilustraban gran parte de los libros, pero la invención de la litografía a color en 1851 fue ya ocupada por Kate Greenaway para ilustrar obras de Edmund Evans. Muchas de las imágenes de este tiempo demostraban que los ilustradores deseaban reflejar la realidad lo más apegado posible, con un estilo muy figurativo. En la época de 1860 al 1900, este sistema de impresión se expandió a lo largo de los países para aplicarse en todo tipo de soportes, predominado en el cartel con grandes dimensiones. (véanse imágenes 45 y 46, pág. 44).

El francés Jules Cheret (1836-1932), fue probablemente el verdadero promotor del cartel publicitario, perteneció al movimiento llamado “Poster Movement”, cuando creó un estilo propio, con figuras de mujeres alegres luciendo grandes escotes.



Imagen 43: grabado en madera de John Macdonald.



Imagen 44: cartel litográfico de 1884 por J. Morgan.

28 Ernesto de la Torre Villar, *Ilustradores de libros. Guión biobibliográfico*, Editorial UNAM, 1999, México, pág. 20.



Imagen 45: cartel para anunciar papel de cigarros Job, del año 1898.

Fue Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901), quien creó el arte y la técnica del cartel moderno, y que utilizó el arte del lienzo y el óleo.

Aun con toda la popularidad de la que gozaba la litografía, tenía un alto costo y su proceso requería mucho tiempo.



Imagen 46: cartel de un teatro cabaret del año 1907.

Por otro lado, en México con la guerra de independencia en 1810 y con la Academia cerrada de 1831 a 1833, generó que las ilustraciones se tornaran a un ámbito político. En este siglo resplandece la participación de José Guadalupe Posada como un grabador independiente.

7.- *Siglo XX*: Con la llegada de la fotografía en el año 1880, la ilustración y su demanda se vio afectada. Aquéllas eran utilizadas para sustituir la gráfica que buscaba el hiperrealismo; Mervyn Peake era un claro ejemplo de esto. El grabado en madera era utilizado en el cartel por exponentes como Edmund Burne-Jones, Aubrey Beardsley, Charles Rennie Mackintosh. La tradición realista y del cómic se habían mantenido antes de la Segunda Guerra Mundial que fue impuesta por los artistas de la época victoriana. Pero para las décadas de 1920 y 1930 arribó una elegancia gráfica que se puso de moda en las agencias de publicidad, que ocupaban a los pintores y escultores para cumplir sus propósitos (véanse imágenes 47 y 48).

En la posguerra, en las décadas de 1950 y 1960, los artistas desafiaron la tradición, se trabajaron formas más expresivas, en ilustraciones que captaban, promovían y criticaban al espíritu de una nueva sociedad; empezaba la era de la comunicación de las masas y la sociedad de consumo. Las imágenes que se realizaban a partir de bocetos lineales y rellenos de color como el arte pop de los años 50's, se alejaron un poco del gusto del consumidor que prefería nuevas propuestas con métodos pictóricos.



Imagen 47: cartel del tren subterráneo de Londres Underground, 1924 por Austin Cooper. Colocado en el invierno con colores cálidos entre amarillos y rojos.



Imagen 48: cartel para A&P Coffee, elaborado por Joseph Binder del año 1939.



Imagen 49: cartel de Waldemar Swierzy para Jimi Hendrix, 1974, en tonos azul cobalto.

En cuanto a los aspectos técnicos de impresión, este siglo vio el desarrollo de nuevos pigmentos como el cadmio y cobalto, además de la posibilidad de semitonos, logrando obras a todo color con diferentes tintas sobrepuestas por medio de retículas que acumuladas daban los tonos deseados; destacaban Arthur Rackham y Edmund Dulac al utilizar este proceso, (véanse imágenes 49 y 50).

La industria buscaba expandirse y la publicidad fue el medio perfecto



Imagen 50: cartel de exposición del año 1982 de Grapus.

que aumentó la competencia en el comercio con el primitivo cartel tipográfico. El nacimiento del cine y la televisión también ampliaron la labor del ilustrador.

8.- *La actualidad:* en el mercado se pueden encontrar tantas opciones ilustrativas como superficies en las que se realizan, a decir: los libros, las revistas, los cómics, la publicidad, los carteles, el packaging, etc., gracias a que el movimiento y gusto de las masas es muy cambiante; las opciones

tan sólo en nuestra ciudad son infinitas. Los despachos de diseño, las editoriales y la gama de empresas que solicitan un servicio de ilustración buscan una delineación y una composición adecuada, con ideas acertadas. La difusión de los productos y el desarrollo de la tecnología han provocado que las técnicas de impresión se faciliten y abaraten los procesos.

La animación tomó un papel importante para el ilustrador que deseaba darle movimiento a sus imágenes, se desarrollaron programas de cómputo capaces de elaborar gráficos detallados junto con el hombre.

Era muy factible poder afirmar que los medios en los que la ilustración podía experimentar más, eran las revistas y los libros, dada la incesante necesidad del editor para llamar la atención del lector y de la multiplicidad de temas que se adscriben a ella, pero ahora, es también posible asegurar que los medios se arriesgan a proponer nuevas formas de comunicación con el espectador experimentando con la materia prima y la creatividad de las nuevas generaciones, (véanse imágenes 51 y 52).



Imagen 51: Fred Woodward como director artístico, Geraldine Hessler en el diseño y David Cowles en la ilustración, Rolling Stone, del año 1995.



Imagen 52: página de la web de CSA Archive elaborada por Charles S. Anderson Design Co., en el año 1996.

### 3.1.3. La ilustración

*El trazo es algo artificial, mi representación del mundo y mi dominio sobre él.*

*Abraham Moles*

El acto de crear se considera más fuerte en cuanto genere mayor distinción entre “lo que es” y “lo que no es”, dibujamos esquemas y estructuras para transmitir un orden al mundo y así dominarlo. “Los esquemas son sistemas universales de pensamiento, normalizados, que existen en todos los niveles, desde la ilustración de

un libro técnico hasta las representaciones vectoriales más abstractas”<sup>29</sup>, muchos afirman que la inteligencia es sinónimo de la aptitud de hacer esquemas, el pensamiento esquemático está ligado a quienes piensan proyectando en el espacio y obviamente a los que realizamos ilustración.

Así pues, la palabra ilustración viene de la palabra *illustrare* que significa: dar luz al entendimiento o clarificar lo que entendemos del universo. El acto de ilustrar se justifica para informar, describir, educar, deleitar, etcétera, y finalmente persuadir, por lo que decimos que es una imagen utilitaria.

La ilustración, se encuentra dentro del grupo de las imágenes fijas que por medio del refuerzo visual a lo ya di-



29 Abraham Moles, *La imagen*, Editorial Trillas, 1991, México, pág. 102.

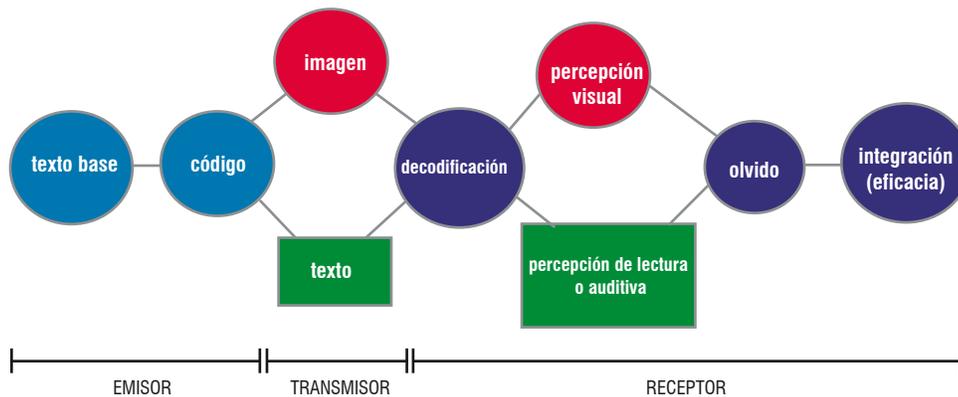


Figura 12: Proceso de traducción del mensaje.

cho por un texto, logra hacer menos ambigua la información; es un mensaje bi-media, es decir, un sistema de dos canales de comunicación conectados mutuamente, y que dan lugar a dos codificaciones generalmente: la textual (mensaje semántico) y la icónica (mensaje estético). Todas pretenden decir algo y por lo mismo requieren de una estrategia contemplando el análisis del público objetivo y su capacidad de absorción de la información, (véase figura 12).

Este análisis se apoya en la descripción del comportamiento de los individuos, es decir, su modo de operar en la sociedad.

El proceso que lleva a cabo el diseñador para ilustrar se desglosa de manera breve en las siguientes líneas:

**1.-** El ilustrador encuentra o recibe una idea básica que irá asociando con diversos elementos de manera dinámica en un espacio representacional, y que por yuxtaposición se comparan y se ligan de manera causal, proporcionando un argumento y justificación para el objetivo de comunicación.

**2.-** En este segundo paso, el ilustrador elimina los elementos que no cumplan con la comunicación más directa y sencilla para el observador, descartando los símbolos de menor asociación al concepto.

**3.-** La ilustración se traza con instrumentos de exactitud o no, propios de la materia.

**4.-** Se busca el mejor desarrollo estético y se elige la técnica de representación gráfica más adecuada para apoyar el mensaje dibujístico, procurando no modificar la estructura ya establecida.

**5.-** Se evalúan los niveles de aceptación y efectividad por parte del observador.

Según A. Moles<sup>30</sup> al realizar esta operación, tendríamos que tomar en cuenta las siguientes características para su mejor decodificación:

*a) grado de iconicidad:* en el ámbito de las artes y el diseño, podemos encontrar toda una gama de propuestas que nos ilustran sobre la manera en que el diseñador percibe su entorno (sus esquemas), y cuáles son los temas que le interesan, cómo lo codifica

y los materiales que tiene a su alrededor. Un nivel de representación se refiere a la manera en que ese productor quiere que el consumidor reciba y obtenga la información del mensaje que observa. Es el grado de figuración con respecto a la percepción de los objetos y que está íntimamente ligada a la exactitud fotográfica, en este nivel el grado de iconicidad es el máximo, y requiere de menos esfuerzos de decodificación de parte del observador; opuesto a ésta, se encuentra la imagen que se despoja de sus atributos visuales: la abstracción en signos inteligibles, que extrae las fuerzas estructurales en un dibujo. Abraham Moles describe 12 niveles en su libro *La imagen*, en el que este número representa el más alto índice de iconicidad y el número 0, el máximo nivel de abstracción.

Puede ser que en una misma imagen se ilustre con diferentes niveles de iconicidad, pero siempre buscará apearse a la realidad y esto no se refiere a las imágenes fidedignas visualmente, sino a que la emotividad proyectada por la misma, busca incansablemente

30 Ibid., pág. 150

te apearse a la realidad emotiva del consumidor (véase imagen 53).

*b) grado de complejidad:* se refiere a la cantidad de información proporcionada por los elementos y la interacción entre ellos; siempre tendrá probabilidad de ser entendido según la intención del emisor o ligeramente desviado, (véase imagen 54).

*c) grado de normalización:* es la utilización de elementos o signos que sean reconocidos por la mayoría de la población, de esta manera se amplía la probabilidad de que la decodificación sea más sencilla y el costo cognoscitivo menor, (véase imagen 55).

*d) pregnancia:* indica la fuerza perceptiva de la forma, ligada con:

- su contraste con el fondo
- la nitidez de sus contornos
- la sencillez de la forma
- los factores de simetría y de redundancia.
- la jerarquización de los elementos.

*e) carga connotativa:* describe la relación entre concepto y elemento de representación del mismo. La cercanía o lejanía entre éstos elevan o debilitan respectivamente el significado de la imagen.

*f) grado de polisemia:* se refiere a la ambigüedad de las formas y consecuentemente de sus connotaciones, que crea confusión pero al final atrae al espectador, dando significado a dos o más imágenes al mismo tiempo.

*g) pertinencia hacia el texto:* podríamos creer que esta característica es inherente a cualquier imagen, y efectivamente, toda ilustración debe referirse al texto, pero también puede hacerlo en sentido contrario, siendo partícipe de una crítica.

*h) valor estético o fascinación:* esta cualidad es el punto de liberación del ilustrador, es el medio por el cual atraemos espontáneamente la vista del espectador mostrándole nuestra apreciación de belleza (o fealdad) de un acontecimiento.

Todas estas características asegurarán relativamente la aceptación de nuestras imágenes en la vida cotidiana, gracias a ellas, los individuos serán influenciados y tomarán decisiones a corto, medio y largo plazo.

### Clasificación de las imágenes

Existe una clasificación de las imágenes según su connotación:



Imagen 53: xilografía de Bill Sanderson para una portada de revista con el tema de los posibles efectos de una guerra nuclear. Su increíble maestría brinda un grado de normalización, pregnancia y carga connotativa adecuados para la ocasión.

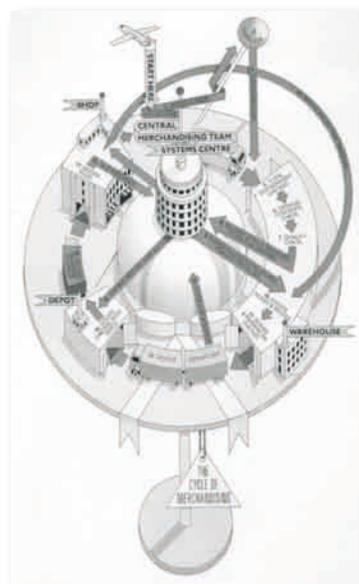


Imagen 54: esta ilustración de Grundy and Northedge Designers es claramente una ilustración informativa de gran complejidad visual.



Imagen 55: este cartel brinda la información necesaria para anunciar la *Championships* además de que la imagen tiene absoluta pertinencia con el texto y un valor estético que invita al observador a asistir a un evento desgarrador.

“ La imagen denotativa, traducción demostrativa por etapas: ‘hablar y luego ver’.

• La imagen complemento de conocimientos: ‘acerca de...’.

• La imagen anecdótica: ‘a propósito de...’, divergente.

• La imagen sujeta a comentario: la que en sí es notable y el texto desarrolla la razón de esto.

• La imagen evasión: proporciona una pausa poética o poco realista al lector.”<sup>31</sup>

### Tipología de la ilustración visual

La tipología de la ilustración está clasificada en atención a sus objetivos:

**a) Contenido:** en este caso la ilustración se supedita al texto al que se refiere, de esta manera es ramificada en tantos temas como temáticas de los textos, verbigracia: científica, fantástica, infantil, histórica, de moda, religiosa, humorística, policiaca, erótica, etc. (véanse imágenes 56 a 58).

**b) Función:** concierne a aquella ilustración que guarda una intensión en favor de su funcionalidad en tiempo y espacio, así se consideran cuatro aplicaciones:

1.- *Estética:* su objetivo principal es la contemplación y están dotadas de iconicidad y se pueden ver aplicadas en carteles, catálogos de artistas, exposiciones o libros.

2.- *Didáctica:* su objetivo es apoyar, reforzar o plantear la transmisión de los conocimientos, verbigracia: libros de texto y de consulta infantiles, juveniles, profesionales, recetarios, manuales, instructivos. etcétera (véase imagen 59, pág. 50).

3.- *Promocional:* apoya la difusión de productos o servicios de cualquier ámbito, así como sus ventajas y alcances, puede ser de tipo social, cultural, político, musical, deportivo, etc.

4.- *Recreativa:* su objetivo es entretener, esparcir, divertir al lector, verbigracia: tiras cómicas, cartón político, historietas, novelas gráficas, o los textos literarios ilustrados como las novelas, cuentos, ensayos, etc. (véase imagen 60, pág.50).

**c) Destinatario:** la ilustración también puede definirse en base al perfil de un consumidor, en la que se toma en cuenta, la edad, sexo, nivel socioeconómico, y sociocultural, actividad, etc.

**d) Origen:** se refiere a los medios utilizados para generar una ilustración, que pueden ser:

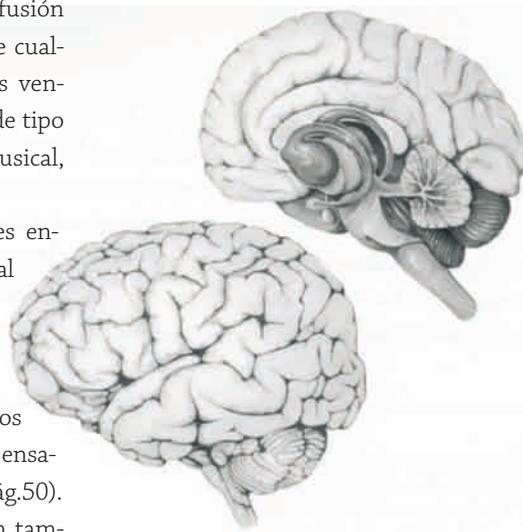


Imagen 56: ilustración médica



Imagen 57: ilustración infantil con acrílico, *En el vuelo*, por Guadalupe Rosas Zambrano y publicada en eñ 2001.

31 Íbid., pág. 155

1.- *Análogas*: aquéllas resueltas en medios bidimensionales o tridimensionales, en cualquiera de sus técnicas con excepción de los medios digitales.

2.- *Digitales*: la que se genera vía electrónica, en las que se puede utilizar, la fotocopiadora, fax, ordenador, internet, las generadas para animaciones.

**e) Proceso:** se refiere a los recursos para generar una imagen. Por sus características físicas y químicas, la forma o método de aplicación y materiales que las constituyen los procesos pertenecen a grupos diversos:

- 1) Materiales
- 2) Métodos de aplicación (véanse tablas 7 y 8)

### Materiales, herramientas y técnicas de ilustración visual

Actualmente se siguen manteniendo en primer plano, técnicas de representación que han sido usadas durante siglos y, otras, que se han generado gracias a los nuevos sistemas de impresión y en algunos casos por el costo, éstas son:

Tabla 7: *Materiales.*

<i>Soportes:</i> papel, tela, metal, plástico, electromagnético, digital, etc.
<i>Pigmentos:</i> obtención, cualidades, etc.
<i>Vehículos:</i> sólidos, pastosos, líquidos, virtuales, etc.
<i>Adhesivos:</i> Cintas, pegamentos, gomas, etc.
<i>Solventes:</i> fijadores, aditivos, etc.
<i>Instrumentos:</i> Pincel, lápiz, plumilla, estilógrafo, espátula, navajas, estarcidores, aerógrafo, computadora, etcétera.

Tabla 8: *Métodos de aplicación.*

<i>Puras:</i> cuando únicamente se emplea material con los mismos componentes.
<i>Mixtas:</i> cuando se combinan dos o más materiales fabricados con elementos de diferente naturaleza para aprovechar las cualidades que lo caracterizan y el efecto entre ellos.
<i>Secas:</i> cuando se utilizan materiales que no requieran medios diluyentes o líquidos para su aplicación.
<i>Líquidas:</i> se refiere a materiales que por su composición requieren usar un medio o diluyente para aplicarse o tiempo de secado.
<i>Monocromáticas:</i> se emplea únicamente un sólo color en la obra.
<i>Instrumentos:</i> se emplean todos los colores o una selección de ellos.

**a) Lápiz y carboncillo:** materiales considerados como técnica seca que generalmente se aplican para línea. Dentro de los lápices existen los *de grafito o de plomo* con diferen-



Imagen 58: ilustración de modas de Penny Sobr, en donde se estiliza la figura sin perder de vista la descripción de las prendas.

## El fin de la historia POR GARCI

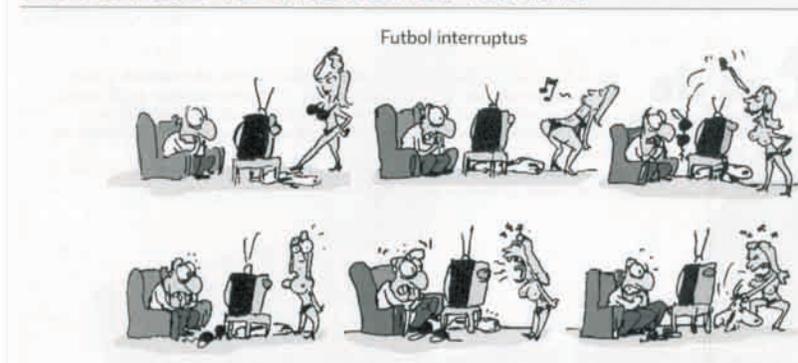


Imagen 60: ilustración humorística, publicada en la revista, publicación semanal del periódico *Universal*, México.

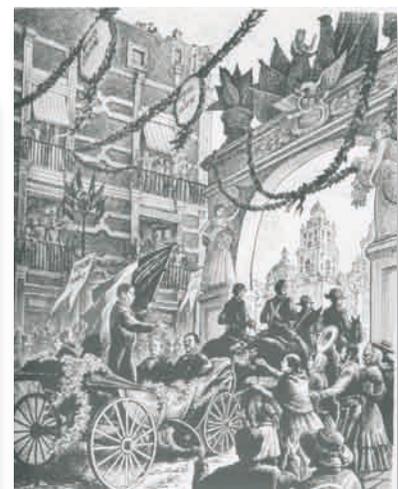


Imagen 59: ilustración histórica del Suplemento *El día*, elaborada por Alberto Beltrán en 1967.

tes gradaciones, siendo el 8H el más duro y el 8B el más blando. También existen los *lápices de carbón*, blandos a duros que ofrecen efectos muy cargados de líneas negras. Por otro lado los *lápices de color* se presentan por gamas extensas de hasta 72 colores. Los tres materiales se pueden ocupar sobre papel blanco o de color, logrando efectos muy dramáticos. Las gomas plásticas son fundamentales para retirar el exceso de éstos, (véanse imágenes 61 y 62).

Las *barras de carboncillo* por su lado con distintos grosores y grados de dureza son utilizados frecuentemente para lograr hermosos claroscuros, pero el material es más difícil de retirar del papel una vez que ya ha sido aplicado.

**b) Pluma y tinta:** en su variedad se encuentran las *plumas de caña*, las *plumillas*, las *plumas fuente*, los *bolígrafos* y los *rotuladores*; algunos de estos instrumentos utilizan la tinta china y su gama. Regularmente los papeles sobre los que se aplica este material es el *cartridge*



Imagen 61: lápices de grafito.

de buena calidad y si se busca realizar lavado con tinta, es necesario tensar el papel. La técnica varía según el ilustrador, pero se pueden realizar grandes imágenes con texturas lineales (esgrafiado) o con manchas de tinta que logran un ambiente muy etéreo. Por su lado los rotuladores se utilizaron durante mucho tiempo antes de que existiera la pintura acrílica dado que se obtienen con ellos colores brillantes y desvanecidos que le dan un aire realista a la imagen, (véase imagen 63).



Imagen 62: lápiz de color.



Imagen 63: tinta negra con la técnica del esgrafiado.



Imagen 64: pastel

**c) Pasteles:** hechos con pigmento en polvo, envueltos en una cantidad justa de goma o resina para evitar que se deshagan, son utilizados para lograr transiciones de tono y color con 600 matices. Este material se puede aplicar sobre lienzo, papel blanco o de color, pero es muy difícil aplicar correcciones, las superficies deben ser de buena textura para retener las partículas finas del pigmento y por lo regular es utilizado con suavidad para delatar la superficie. La técnica primordial es no mezclar los pasteles para obtener colores nuevos, sólo elegir entre la amplia variedad de éstos los más adecuados al propósito.

Los pasteles al óleo se pueden utilizar de diferentes maneras pero lo normal es que se preparen y ablanden con trementina y a continuación se trabajen con un pincel o se superponen formando capas; no hace falta fijarlos como en el primer caso

Desafortunadamente la fijación de los pasteles genera que se pierda

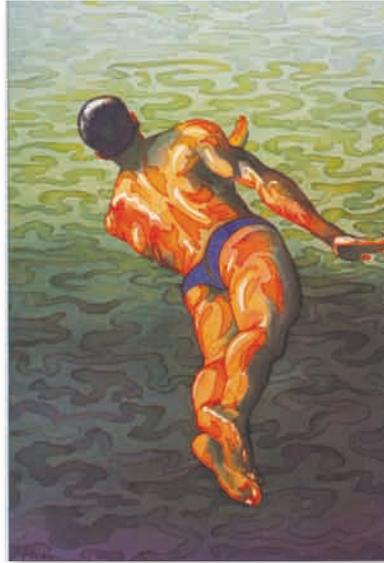


Imagen 65: acuarela.

brillo del color y oscurece el tono. (véase imagen 64).

**d) Acuarelas:** pigmentos que después de ser molidos finamente son compactados con goma arábica y solubles al agua que se adhieren firmemente al papel. Su característica principal es la transparencia y los



Imagen 66: gouache.

blancos se logran dejando el papel sin pigmento. Tienen diversas presentaciones: pastillas secas, cuencos semi-húmedos o en forma líquida, en tubos o frascos. Por lo regular las superficies donde se aplican son papeles de algodón, el peso del mismo influye puesto que los delgados se arrugan y los pesados un poco menos, pero de preferencia ambos deben ser tensados, si se trabaja con mucha agua. También es posible utilizar papel arroz y el hecho a mano. (véase imagen 65).

Después de la aplicación de la acuarela y una vez seca, algunos ilustradores utilizan lápiz grafito, de color o pluma para enfatizar fracciones de la imagen. En otros casos la cera o una vela sirve para repeler la acuarela y conservar blancos o texturas.

**e) Gouache:** de característica poco brillante, esta pintura a base de agua se prepara con pigmentos mo-

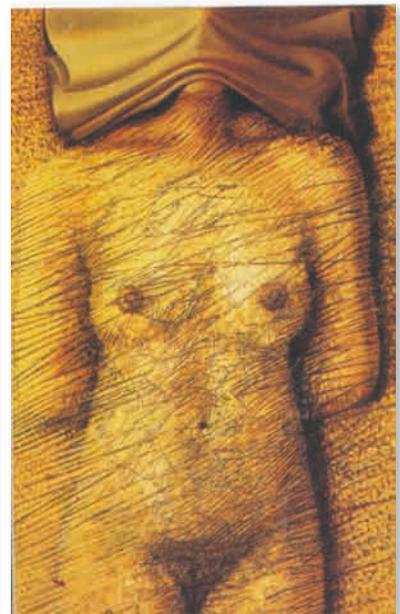


Imagen 67: pintura acrílica



Imagen 68: óleos

lidos menos finos que los de la acuarela, ligados con goma arábica y se les añade pigmento blanco para opacar. Es más fácil aplicar alguna corrección dado que es un material que tarda un tiempo considerable en secar. Podemos encontrarlos en diferentes presentaciones como tubos o frascos. Los papeles donde se puede utilizar son los mismos que se requieren para acuarela, además de superficies en tonos oscuros, cartulinas ásperas sin apresto y papel de estraza.

El *body colour* como también se le llama, por ser opaco no conviene que sea diluido. La pintura al gouache de mejor calidad presenta zonas de color planas y espesas y esto se logra aplicando la pintura con consistencia uniforme. Considerando que tiende a aclararse cuando se seca, se debe contemplar esto en la preparación de colores. Es común que se utilicen los blancos del

papel, (véase imagen 66, pág. 52).

**f) Pintura acrílica:** este material destaca porque los colores resultantes son muy brillantes, los pigmentos que se utilizan para éste se unen a una resina sintética. Es diluible en agua y una vez seca es impermeable, esto permite que los errores se puedan corregir encima del mismo sin alteraciones. Las superficies sobre las que se puede aplicar son el lienzo, madera, cartón, cartulina o papel, lo único que no tolera son las superficies brillantes u aceitosas. Cuando se usa sobre lienzo o cartón puede parecerse mucho al óleo y cuando se diluyen demasiado en agua se pueden apreciar como acuarelas. Posiblemente su mayor y única desventaja es la del secado rápido. También se presta para producir espacios grandes de planos, (véase imagen 67, pág. 52).

**g) Óleos:** este material es más ocupado por lo pintores que por los



Imagen 69: aerografía.

ilustradores a causa de que su tiempo de secado es poco práctico para la manipulación que requiere una ilustración, esto permite que las correcciones se puedan elaborar de fondo en momentos posteriores. Se prepara con aceite de linaza o de amapola, que secan lentamente por oxidación lo que le brinda una excepcional fuente de color. Los diluyentes del óleo son variados, pero la más común es la trementina que según la medida en que se proporcione, la pintura se irá haciendo opaca o transparente, con terminación mate o brillante. El color no cambia al secarse, pero las zonas oscuras tienden a hundirse y a verse opacas y sin vida. La técnica con este material es por lo general aplicar capa por capa reservándole un considerable tiempo al secado de cada una, (véase imagen 68).

**h) Aerógrafo:** instrumento que expulsa aire y pigmento con ayuda



Imagen 70: impresión en blanco y negro.

de un compresor eléctrico y que contiene instrumentos de precisión que ayudan a producir líneas muy finas o gruesas, tonos graduales, zonas de color plano y homogéneo. Existen en el mercado diferentes tipos de aerógrafos, pero todos tienen elementos básicos como la boquilla, las agujas en sus diferentes medidas y una válvula. Los pigmentos que se pueden utilizar con este instrumento son muy variados, los más habituales son el color concentrado para diseñadores (gouache), las acuarelas concentradas, los tintes fotográficos, acrílicos especiales para el aparato y tintas.

La precisión y exactitud del trazo dependen del manejo de la palanca. Es muy común que por la cantidad de humedad que se le imprime a la superficie a trabajar, ésta deba ser cartulina ilustración de buena calidad. Una de las técnicas que se ocupan frecuentemente es el encamascaramiento para bloquear partes de la ilustración que no quieran ser pintadas, (véase imagen 69, pág. 53)

**i) Impresión:** la mayoría de estos procesos siguen el mismo principio: se aplica tinta sobre una superficie, por ejemplo una plancha metálica, un bloque o una tela y se utiliza ésta para imprimir una imagen. La peculiaridad de la técnica estriba en que cada impresión es un original con características únicas.

*La impresión en relieve* consiste en retirar partes de una superficie, por lo general madera o linóleo que posteriormente se entinta con un rodillo y se elabora una impresión a presión, (véanse imágenes 70 y 71, pág. 53).

*El Huecograbado* se realiza por corte de una placa metálica ya sea hendiendo la placa a mano (grabado) o usando ácidos que corroen la superficie (aguafuerte) y se entinta de manera que finalmente las partes que están huecas no se imprimen.

*La litografía*, grabado en piedra por lo general granulosa, utiliza el principio de que el aceite repele el agua, de manera que cuando se lava la piedra o la placha, la superficie la absorbe, mientras que el dibujo grasoso la repele, posteriormente se extiende tinta de impresión grasosa encima de la piedra, que se repele de las partes húmedas de la misma pero se adhiere sobre las imágenes dibujadas, por último se imprime esto sobre papel de algodón en una prensa.

*La serigrafía* es un tipo de impresión que se realiza por medio de una malla de tela tensada sobre un bastidor de madera, algunas partes de aquélla se pueden bloquear. Se realizan serigrafías también con imágenes fotográficas.

**j) Collage y montaje:** palabra derivada del francés *coller*, que significa pegar, es el nombre que se le da a una imagen compuesta íntegramente o en parte por trozos de papel o lienzo. Es muy común que se utilicen papeles rasgados y además se pueden incorporar a él imágenes como fotografías, periódico o cualquier otro elemento. Una de las derivaciones del collage es el montaje que trata sobre la elaboración tridimensional del mismo, (véase imagen 72).

**k) Ilustración por computadora:** las posibilidades con los ordenadores



Imagen 71: impresión a color.

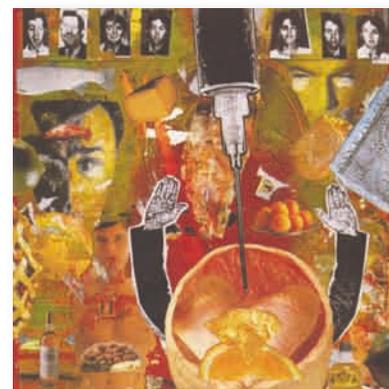


Imagen 72: técnica mixta.



Imagen 73: ilustración por computadora.

son prácticamente infinitas. Se tiene la opción de hacer correcciones en el momento que se desee al regresar los pasos elaborados automáticamente, a pesar de que todo depende del tipo de programa que se ocupa. Otra gama de posibilidades se ofrecen cuando utilizamos el escaner que nos deja implementar las imágenes que queremos. Se pueden apreciar imagen y texto al mismo tiempo y la experimentación se puede lograr con diversos materiales; por lo general cada programa proporciona características propias (Illustrator, Photo Shop, Painter, Free Hand, Strata, etc.), desde texturas hasta efectos de pinceles atractivos, (véase imagen 73, pág. 54).

**1) Técnica mixta:** es usual que se combinen las técnicas para crear diferentes efectos en una misma ilustración, logrando entornos nuevos que se desarrollan en el momento de la elaboración y que no se conciben con anterioridad, (véase imagen 74).

Recordemos que las superficies se eligen según el objetivo del mensaje, cada material nos proporciona texturas que vinculamos con el concepto. Como cualquier área de estudio, la ilustración evoluciona, retomando o dejando ciertas técnicas; inserta di-

ferentes materiales, a decir: madera, tela, metales, recorte de papel, plastilina, plásticos, etc., en realidad todo depende de la creatividad del diseñador y de los materiales a su alcance.

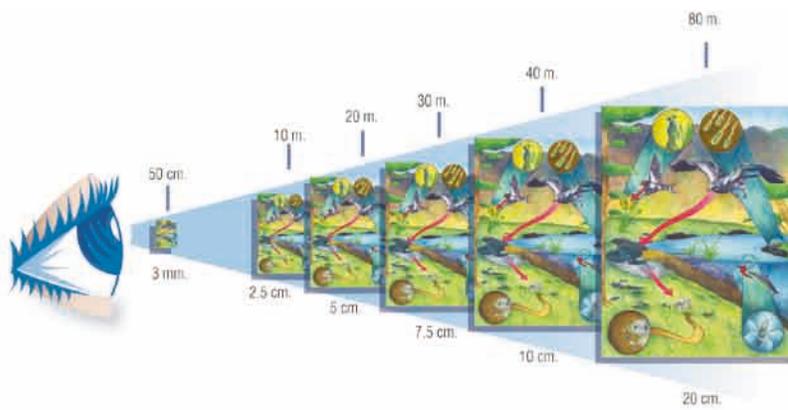
Otro punto a tomar en cuenta por el ilustrador es la decisión de las dimensiones del dibujo. La tabla número 9 muestra el tamaño mínimo de la superficie a ocupar en relación con la distancia del observador.

Este capítulo evidenció que hay múltiples detalles a tomar en cuenta para realizar una ilustración, en realidad algunas de estas decisiones prácticamente se automatizan con la experiencia laboral y el justo cuidado en nuestro trabajo.



Imagen 74: montaje.

Tabla 9: tamaño mínimo de una ilustración según la distancia del observador.



## 3.2. Percepción del sonido, ¿qué y cómo es?

Los sonidos son materia constante de nuestras vidas puesto que objetivamente no existe el silencio, estamos rodeados de ellos y nos ayudan a saber de nuestra posición en el hábitat: es espacial, es decir se conecta con el hombre por ondas que se expanden multidireccionalmente. El paso siguiente es analizar las propiedades del sonido, para después equipararlas con las de la imagen. El sonido es, según el libro *El valor humano de la educación musical* de Edgar Willems, la materia del arte musical, es un fenómeno fisiológico que se origina en el oído interno; su base material es la vibración sonora y por lo menos tiene cuatro propiedades: una cuantitativa, la duración, y las otras tres cualitativas: la intensidad, la altura y el timbre.<sup>32</sup>

Así como el ojo está adaptado para recibir los rayos luminosos y transformarlos en impulsos nerviosos, el oído recibe las ondas sonoras y las transforma de la misma manera. Estas on-

das se perciben a través del conducto auditivo externo por el pabellón de la oreja, que golpean el tímpano y lo hacen vibrar. La energía mecánica de estas vibraciones se transmite en el oído medio por un trío de huesecillos, posteriormente continúa la onda sonora por diferentes membranas y fi-

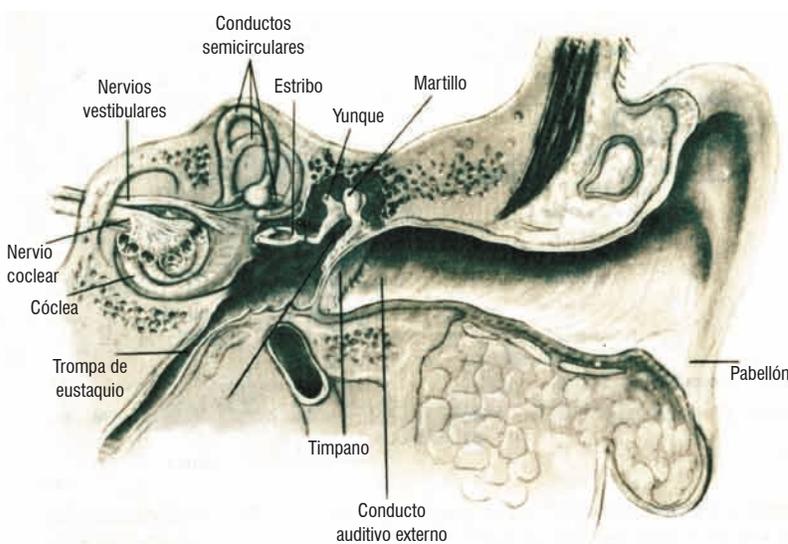


Figura 14: estructura del oído.

<sup>32</sup> Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*, Editorial Paidós, México, 1998, pág. 45

nalmente, en la cóclea, se transforma en impulsos nerviosos que son colocados en el cerebro medio y por último en el tálamo (véase figura 14, pág. 56).

El ser humano puede oír frecuencias en el intervalo de 20 a 20,000 Hz. aproximadamente, esto nos permite tener una riqueza auditiva amplia. Se sabe que la audición se lleva a cabo en el cerebro más que en el oído y depende de la habilidad, experiencia, aprendizaje, memoria y otras variables que generalmente son llamadas *factores centrales de percepción*.

El sistema auditivo se apoya en las características ya mencionadas y sobresalientes de los estímulos sonoros para organizar la información que proviene del exterior, en fondo y figura, al igual que lo hacemos con la información visual. A continuación una breve descripción de éstos:

**1.- La intensidad** es la cualidad que nos permite distinguir entre un sonido fuerte y uno débil en un instrumento, el sonido es más intenso en tanto las vibraciones sean más fuertes (amplitud de movimiento)(véase imagen 15).

**2.- Altura o tono** es la cualidad que permite distinguir un sonido grave de uno agudo, se refiere al número de vibraciones en un tiempo dado (véase imagen 16).

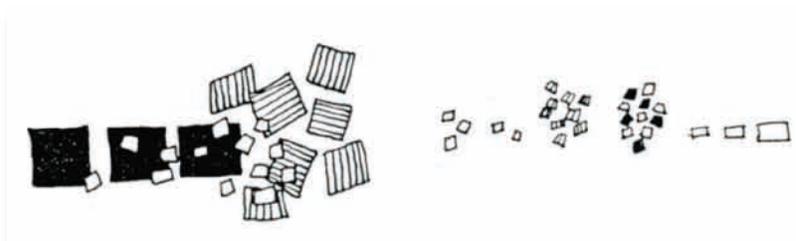


Figura 17: gráfica de timbre de los sonidos.

**3.- Timbre o color** en la música es la cualidad que permite distinguir dos sonidos de igual tono e intensidad, pero que provienen de instrumentos diferentes, de voces diferentes, etc., (véase imagen 17).

**4.- Tiempo o duración** se refiere al lapso en que la vibración se desarrolla.

Acercándonos a la comparación entre imagen y sonido, podemos saber que algunos de los principios de la Gestalt son aplicados a la audición con ligeras modificaciones, verbigracia: cuando se alternan tonos sustancialmente diferentes en altura, es



Figura 15: gráfica de intensidad de los sonidos.

decir en su frecuencia, éstos son separados en dos corrientes o planos por el humano y al contrario, agrupamos o unimos las de frecuencia similar. También se organiza por la amplitud o intensidad y por el timbre: los más fuertes tienden a agruparse por un lado, y los sonidos más suaves por otro.

Igualmente se aplican los conceptos de buena continuación y cierre, por ejemplo: en una pieza musical

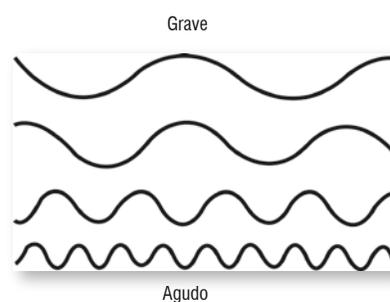


Figura 16: gráfica de altura de los sonidos.

podemos escuchar una sección en donde tonos agudos son seguidos de unos graves, realizando un cambio abrupto, sin embargo, esta organización puede interrumpirse si unimos los sonidos graves y agudos con un escalonamiento en la frecuencia intermedia, haciendo que el cambio entre tonos sea gradual en vez de repentino ocasionando también que una persona “llene” la información auditiva faltante para producir el cierre.

Estos conceptos son aplicados en la vida cotidiana del hombre debido a que facilitan la percepción auditiva, en el caso de la música nos ayudan a organizar la composición. Es importante conocer estas características, son un apoyo para digerir el lenguaje musical y analizar la sensibilización del auditorio.

### 3.2.1. La comprensión de la música

*“Siempre hay un significado detrás de las notas”*

*Aaron Copland*

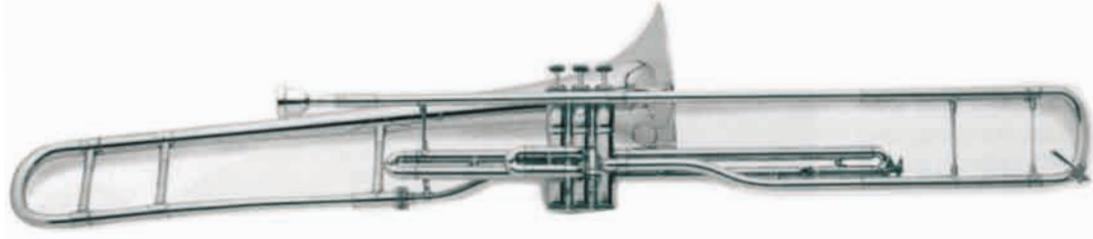
Dentro de lo que nos podría incumbir como diseñadores gráficos, es entender un poco de qué se trata el género que queremos ilustrar, y escuchar la música en general tiene mayor valor que leer cualquier cantidad de libros y críticas. Es bastante mencionado que escribir sentimientos y sensacio-

nes sobre aquélla, como lo podemos leer en los ensayos de los periódicos, conduce a que un lector coincida con un crítico, pero por lo general sabemos que en cuestión de esta materia, cada individuo tiene sus puntos de vista y no hay necesidad de una unidad de pensamiento, en realidad la diversidad es lo que la enriquece.

Aaron Copland plantea que al escuchar una pieza musical hay que poder relacionar lo que se oye en un momento dado con lo que se ha oído en el momento inmediatamente anterior y con lo que va a venir después, cosa que no resulta tan fácil puesto que son elementos auditivos abstractos que igual podemos olvidar en cualquier instante, pero sólo hace falta un poco de atención como oyentes, y pacientemente reconocer la melodía que es el argumento y la parte más sencilla de captar.



Imagen 75: piano de cola



Para facilitarnos la tarea Aarón separa la música en tres planos y advierte que en realidad al escuchar una pieza, los relacionamos en una sola percepción, éstos son:

1) **el plano sensual** que se refiere al modo más sencillo de escuchar la música, por el puro placer que provoca el sonido, lo oímos sin pensar ni examinarlo, en realidad ni siquiera lo escuchamos, desde luego basarse en esto para digerir la música sería sólo una percepción parcial.

2) **el plano expresivo** indica lo que quiere decir una obra musical; al buscar un significado detrás de las notas, que indica de qué trata la pieza. Regularmente cada persona recuerda ciertos momentos de su vida



que la hacen afirmar su emotividad, pero en realidad esas aseveraciones significativas no son las mismas para todos y en ese caso los críticos sólo se pueden concretar a plantear conceptos generales como tristeza o alegría, serenidad o tempestad, quietud o movimiento, pesadez o ligereza, que influyen en el ánimo del oyente pero al igual que en la percepción del color, todo es relativo. En el caso del jazz es muy común que cada ocasión al escuchar una pieza musical nos haga sentir algo diferente y tracemos un marco emocional diverso alrededor de ella.

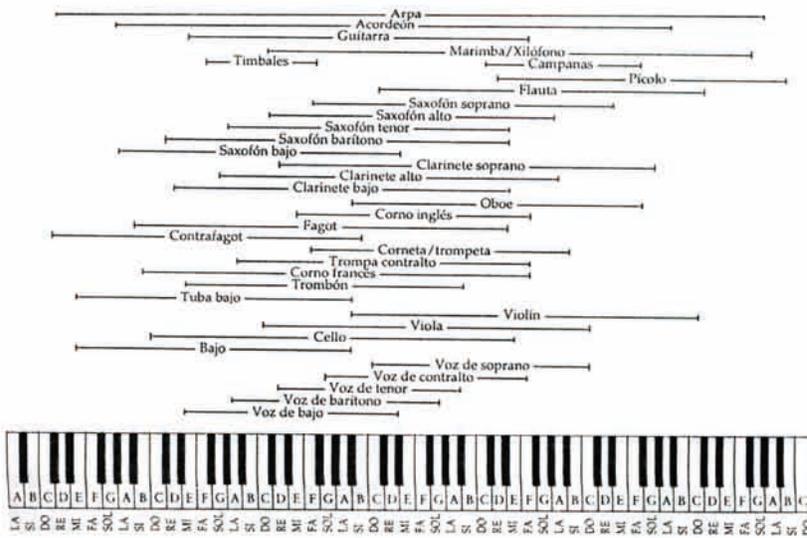


Figura 18: rangos auditivos de los diferentes instrumentos.

Imagen 76: de arriba hacia abajo, trombón, flauta, trompetín, contrabajo.

**3) el plano puramente musical** se refiere a las notas mismas y su manipulación, que se puede tornar muy enriquecedor, pocos escuchas tienen conciencia de él y desafortunadamente llega a pasar que los músicos caen en el juego de ellas, lo que origina la pérdida de sensibilidad.<sup>33</sup>

Recordemos que en el momento de escuchar, no lo hacemos en un plano, sino que se alimentan uno de otro simultáneamente, dando conceptualización global. El oyente ideal está dentro y fuera de la música al mismo tiempo, la juzga y la goza.

Pasando a un plano un poco más técnico hablemos de los instrumentos que normalmente conocemos. Mencionamos el rango de audición del ser humano pero en la música se “ocupa un registro bastante más angosto de alturas, en concreto, las del

extremo inferior... las frecuencias fundamentales en el piano van desde 27.5 hasta



4,186 Hz....el registro de cada instrumento o voz es aún más limitado, por lo común de menos de la mitad de la extensión del piano.”<sup>34</sup> Para ilustrar lo anterior observemos la figura 18 en página 59 que nos muestra el rango de frecuencia. Dato singular es que, por lo común, la gente escucha un tono elevado sólo en el oído izquierdo y el bajo sólo en el derecho, lo que se presta para hacer ilusiones auditivas que no sólo le competen a la vista.

Por lo general, los instrumentos que en la figura se muestran se utilizan en el jazz, pero no están todos los que se aplican; para complementar esta información menciono enseguida algunos de ellos (véanse imágenes de 75 a 77). La riqueza instrumental del jazz descansa en la idea de que un tema es infinitamente variable, cada músico experimenta con él, (véase tabla 10, pág. 61).

Otro de los puntos importantes para poder elaborar una comparación entre sonido e imagen es conocer los elementos principales de la música y éstos son: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre.

*a) el ritmo:* el primero de los elementos porque a partir de él surgió la música en los pueblos primitivos. Se divide en:

**1.- ritmo general:** es el orden y la proporción en el tiempo y el espacio.

**2.- ritmo musical:** es la combinación de diferentes sonidos, y valores del tiempo, sean cortos o largos.

*b) la melodía:* es la sucesión de sonidos simples, diferen-



Imagen 77: arriba a la izquierda, oboe; derecha, fagot. Abajo, saxofón.

tes entre sí por su altura, intensidad y duración. La melodía se basa en la inflexión expresiva y en la acentuación. Es por lo tanto un gran medio de expresión.

*c) la armonía:* es la relación mutua entre series de sonidos simultáneos llamados acordes.

*d) el timbre:* es la característica que nos hace distinguir un instrumento de otro, verbigracia: reconocemos la diferencia entre un piano y un acordeón.

33 Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, 1994, México, pág. 27.

34 Margaret W. Matlin y Hugh J. Foley, *Sensación y percepción*, Editorial Prentice Hall, pág. 320.

Tabla 10: Clasificación de los instrumentos. (véase imágenes 75 a 77).

Clasificaciones	Instrumentos		Interpretación psicológica
La voz		<ul style="list-style-type: none"> <li>· bajo</li> <li>· barítono</li> <li>· tenor</li> <li>· contralto</li> <li>· soprano</li> </ul>	Por lo regular la voz tiende a jugar de muchas formas, ya por los sonidos que se generan o por la letra de las piezas musicales.
Cuerdas		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. violín</li> <li>2. cello</li> <li>3. bajo: contrabajo y eléctrico</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. por su sonido agudo, transporta al escucha a regiones "celestiales", produciendo reacciones emotivas.</li> <li>2 y 3. Por sus sonidos graves y varonil, pueden conducir el ritmo con un efecto un tanto hipnotizante.</li> </ol>
Alientos	alientos de madera	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. fagot</li> <li>2. oboe</li> <li>3. flauta</li> <li>4. clarinete: soprano y bajo</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. sonidos graves pero juguetones y flexibles.</li> <li>2. sonidos nasales que sirven para imprimir exotismo y misterio.</li> <li>3. sonidos similares a los de un violín por lo que conlleva los mismos efectos, suavidad y celestial.</li> <li>4. sonidos que imprimen juego</li> </ol>
	alientos de metal	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. trompeta</li> <li>2. trombón</li> <li>3. corneta</li> <li>4. trompetín</li> <li>5. saxofón: alto, barítono y soprano</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. sinónimo de pompa y grandeza con gran fuerza y sensualidad.</li> <li>2. sonidos más graves que la trompeta y sirven de sostén a la melodía.</li> <li>3 y 4. ofrecen las mismas características alegres de la trompeta.</li> <li>5. sensualidad a todas luces.</li> </ol>
Percutores		<ul style="list-style-type: none"> <li>· batería</li> <li>· timbales</li> <li>· triángulo</li> <li>· tambor chino</li> <li>· bombo</li> <li>· palitos</li> <li>· pandereta</li> <li>· xilófono</li> <li>· piano: piano de cola, (no percutores) piano eléctrico, teclado eléctrico, teclado analógico, teclados digitales.</li> <li>· bongó</li> <li>· marimba</li> <li>· maracas</li> <li>· castañuelas</li> </ul>	De gran riqueza rítmica, se utilizan para acompañamiento o como instrumento principal. Existen efectos opacos o brillantes que ayudan a exaltar los ánimos del escucha.
De cuerdas punteadas		<ul style="list-style-type: none"> <li>· arpa</li> <li>· banjo</li> <li>· guitarra: acústica, semiacústica.</li> <li>· laúd</li> </ul>	la mayoría sirven como acompañamiento y son de poca magnitud de sonidos.

Según el libro *Publicidad Lógica*, es importante que recordemos que las melodías producen sobre nosotros diversos sentimientos que se transforman en reacciones físicas, como:

- cuando la música es pasada y con tonos de cuerdas agudos, nos producen tristeza.

- cuando es rítmica y alegre, nos impulsa a bailar.

- cuando es marcial, sacamos insensiblemente el pecho, levantamos la cara y acompasamos nuestro andar al ritmo que nos marca.

- cuando escuchamos los tonos graves, todo alrededor nuestro se tor-

na amplio y, muy estrecho, cuando los tonos predominantes son agudos.<sup>35</sup>

Con esto terminamos la descripción del sonido y logramos saber que conocer las características básicas de la música son primordiales para poder tener una idea de lo que proyectamos de ella.

35 *Publicidad lógica*, pág. 282.

### 3.3. La imagen sonora: paralelismo entre imagen y sonido

*"La expresión posee su forma como la forma su expresión"*

*Gisèle Brelet*

¿Por qué matemáticos, pintores, músicos y escritores, buscan afanosamente la relación entre dos materias como la música y las artes plásticas? La asociación de ideas es una innata cualidad del hombre que emprende una búsqueda inscansable para justificar sus actos artísticos, en los que se apoya para exaltar y valorizar su propio trabajo. Desde los tiempos de Aristóteles hay una constante puntualización de la relación, algunas

fallidas y otras no tanto. Lo cierto es que la cercanía más marcada se encuentra entre el color y la música, que veremos a partir de esta etapa del escrito; también hay teorías importantes que es imposible pasar por alto y que nos ayudan a comprender mejor este paralelismo.

Sabemos que imagen y sonido, son conceptos que provienen de las

bellas artes y que el principio de éstas es el mismo, por lo que es posible encontrar una correspondencia de caracteres entre las artes visuales y la música. La siguiente tabla, lejos de ser normativa es sólo una de las comparaciones posibles entre las dos materias:

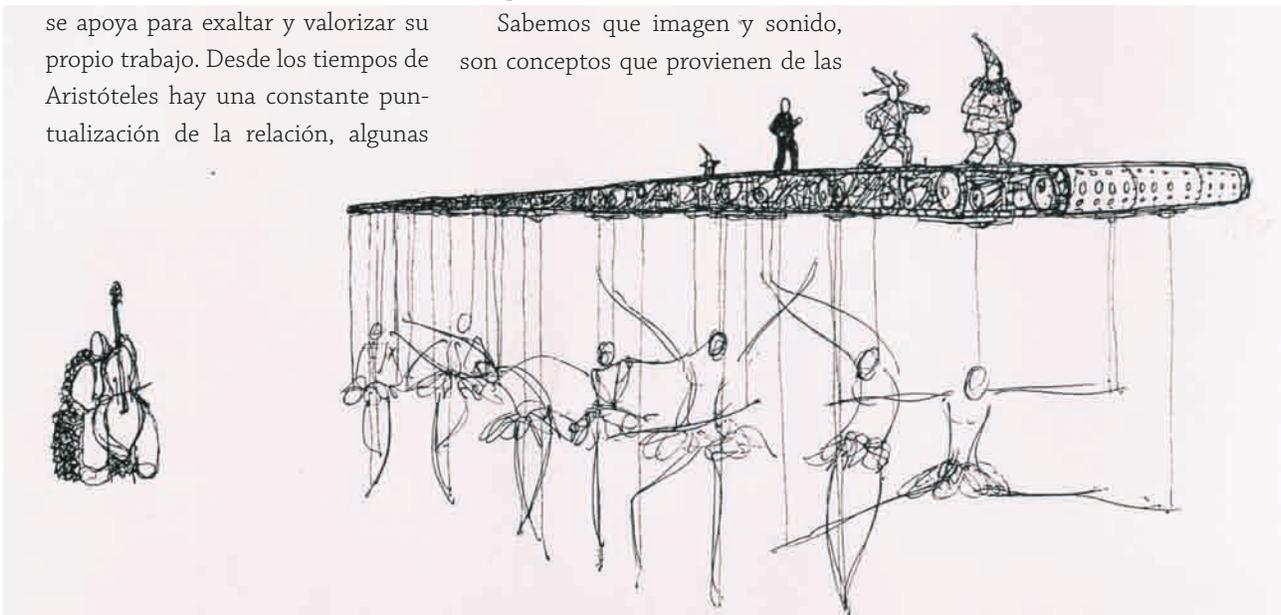


Imagen 78: ilustración de Fernando Carbajal Quezadas, titulada Sin bailarina, técnica tinta y lápiz sobre papel, 2001.

Tabla 11: Paralelismos entre imagen y sonido.

Imagen	Sonido
Superficie	Espacialidad
Grado de iconicidad	Grado de abstracción
Grado de complejidad	Grado de complejidad
Pregnancia	Pregnancia
Valor estético-visual	Valor estético-sonoro
Carga connotativa	Carga connotativa
Improvisación	Improvisación

Esto nos indica que al pensar en una idea dibujística para un material discográfico, habremos de contemplarlo y conceptualizarlo en medida de su pregnancia, complejidad, grado de abstracción, su valor estético, su carga connotativa, y finalmente, pero no menos importante, la improvisación, que nos ayuden a darle camino a la creatividad.

Para dejar un poco más claro el panorama, puntualizo que esta conceptualización musical es abordada desde el punto de vista psicológico. Como se mencionó, a lo largo de los siglos ha habido muchos intentos acertados o no, de la identificación de las notas musicales con los colores, algunas de ellas justificadas matemáticamente.

Nos podemos encontrar que se aprecie como poco profunda y romántica la interpretación de la música en imágenes que relaten una idea, pero aquí veremos que el discurso de una propuesta es crucial en las portadas para discografías, que nos ayuden a penetrar en la idiosincrasia de un consumidor y en su estado de ánimo. Después de todo, la versión psicológica no está completamente desapegada de la ciencia, puesto que

se justifica por medio de la teoría de la gestalt. Recordemos, que la imagen creada será reflejo de la música y el espíritu del artista; en la medida en que esto concuerde, la aproximación nos llevará a la comprensión.

Un ejemplo de la conexión automática que realiza el ser humano, es que una palabra o estructura fonética puede establecer una relación con una forma gráfica (véase figura 19); esto nos da pie a pensar que a pesar de ser dos lenguajes distintos es posible conectarlos psicológicamente.

Según Kandinsky la línea está constituida por puntos que nos parecen continuidad. El punto contiene una *forma* y una *estructura* que nos brinda la siguiente información:

Tabla 12: Descripción del punto.

1. Forma	2. Estructura o esqueleto
a) Exterior	a) Interior
b) Sonido	b) Actitud
c) Representación pictórica	c) Representación espiritual
d) No tiene dirección	d) Tiene dirección

También menciona que cada punto tiene una tensión que “es la fuerza presente que actúa desde el interior del elemento, la cual aporta tan sólo una parte de la ‘movilidad’ activa, en tanto que la otra parte corresponde a la ‘dirección’ que, a su vez, también está determinada por el ‘movimiento’.”<sup>36</sup>, siendo temporalmente ínfimo. Los límites de un punto encierran una fuerza factible de expandirse en cualquier momento.

Pero ¿qué relación guarda un sonido con un punto? El primero, al

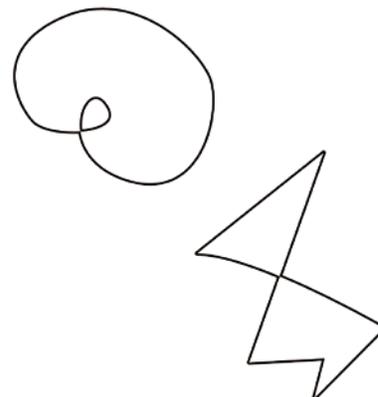


Figura 19: ¿Qué es Kateka? ¿Qué es Mauloma?

igual que el segundo, es un elemento lleno de movimiento que se dispersa y se une al inmediatamente posterior para finalmente unificarse en una composición que nos proyecte un mensaje. La presencia de un punto puede compararse con el sonido de un golpe de tambor, con el zapateo de un bailarín a la hora de la ejecución de su danza, en la naturaleza se puede escuchar en el golpe de una gota de agua al caer de una hoja, etc.; cada uno tiene diferente intensidad, altura, timbre y duración, al igual que el punto tiene una intensidad y una altura o tono en su color, así como una duración ínfima. En el libro *El lenguaje del color*, de Eulalio Ferrer, se menciona al investigador Juan Carlos Sanz, que compara los atributos del color con los de la música:

Tabla 13: Características.

Color	Sonido
croma	intensidad
luminosidad	altura
extensión	duración
color	timbre
textura	textura

36 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, Ediciones Coyoacán, 2004, pág. 23.

Los equivalentes musicales de los fenómenos visuales incluyen: patrones, organización, la constancia e ilusiones. Por ejemplo: el traslape en una imagen tiene semejanza con la polifonía en la unión de varias voces para crear una profundidad musical. Para el dibujo, el traslape proporciona un escalonamiento entre el primer plano, plano medio y fondo. Toda profundidad se funde formando una proyección continua invisible y con unidad. Arheim en su libro *Arte y percepción visual*, menciona que “La tercera dimensión enriquece las posibilidades pictóricas, de modo semejante a como la adición de más voces a la homofonía en la línea melódica simple creó nuevas posibilidades en la música.”<sup>37</sup>

Sucede también de manera inversa, los músicos para crear sus composiciones, se basan en obras plásticas, éste fue el caso de la época del Romanticismo en la que “proliferaron las composiciones del tipo *pintura musical o música de programa*, en las que se toma como base una representación extramusical –frecuentemente pictórica, narrativa o poética– ...el compositor representaba un fenómeno psicológico o físico bien determinado sobre la base de un referente ya conocido.”<sup>38</sup>

Actualmente sigue el uso de este método entre los músicos. El sonido

que retoman para transportarlo a su instrumento es resultado de una inconsciente o consciente observación del mundo en el que viven, verbigracia: las curvas de una montañas que se describen en el horizonte, pueden ser asemejadas al sube y baja en los tonos altos y bajos de una melodía, un punto abstracto que encontraremos al escuchar la pieza.

También Kandinsky plantea que, así como el punto no puede tener la misma importancia y significado en el centro de un plano, que si estuviera en cualquier otro lugar del mismo, el libre juego de éste torna bitonal la composición, el sonido del punto no puede ser el mismo, y cambia en cada situación. Al ingresar un segundo punto, que afecta la composición en general, podemos afirmar que se constituye un ritmo primitivo. Cada posición, según este teórico, implica un sonido individual con una coloración interna. Estos puntos pueden ser desiguales en tamaño y en forma.

Asegura entonces que, “en la música se pueden lograr puntos por medio de gran número de diferentes instrumentos, especialmente en los de percusión. Entre ellos, el piano ejecuta composiciones por entero, exclusivamente a través de la confrontación y la continuidad de simples sonidos puntuales.”<sup>39</sup> (véase figura 20).

Define las tres líneas básicas:

Tabla 14: Características de las líneas.

<b>Horizontal</b>	Frialdad y aplastamiento	La forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento.
<b>Vertical</b>	Calor	La forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento.
<b>Diagonal</b>	Templada	La reunión equivalente de frío y calidez. La forma más limpia del movimiento infinito y templado

También hace una análisis minucioso en el que contrapone los ángulos y los colores, como se muestra aquí:

Tabla 15: Características de las figuras básicas.

amarillo		ángulo agudo
rojo		ángulo recto
azul		ángulo obtuso

La relación existe, ya sea psicológica o matemática. Se encuentran en el mercado interminables muestras de ello, de todo lo que –en este caso– es capaz de incitar la música sobre los artistas plásticos, y diseñadores.

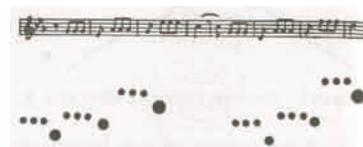


Figura 20: Traducción a puntos a partir de notas musicales.

37 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*. Alianza editorial, primera reimpresión 2000, Madrid, pág. 134.

38 Ferrer Eulalio, *El lenguaje del color*. Fondo de Cultura Económica, 1999, pág. 271

39 Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*. Ediciones Coyoacán, 2004, pág. 36.

# IV. Semblanza y análisis gráfico de la portada de jazz.

## 4.1. Breve semblanza

Es menester de cualquier investigación contener datos históricos que ayuden a cimentar las propuestas gráficas. En esta sección haremos un breve recorrido en la evolución de las portadas de jazz, fuera de México y dentro de él.

*“La historia de la portada del disco de jazz comienza en una fecha en la que esta música era hegemónica en la sociedad norteamericana, y un auténtico fenómeno de masas entre la juventud que bailaba al ritmo de las grandes orquestas de swing. En 1939, un director artístico de Columbia Records, una de las grandes discográficas de todos los tiempos, llamado Alex Steinweiss, tiene repentinamente la intuición brillante de que los dis-*

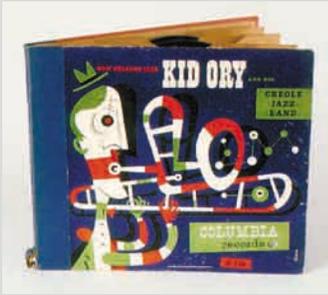
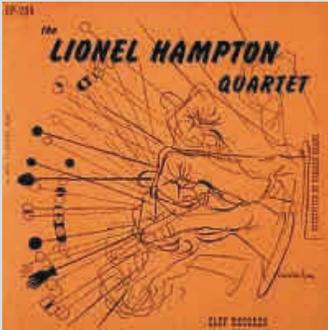
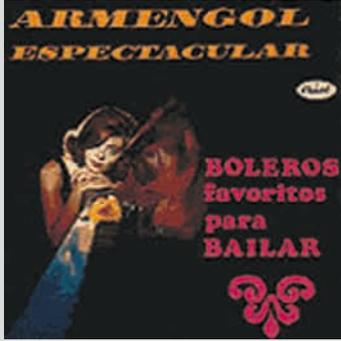
*cos de 78 revoluciones, si se envuelven en una funda ilustrada, serían mucho más atractivos que los feos y vastos sobres en papel grueso de estraza de color marrón o gris, perforados en el centro, y en los cuales figuraban simplemente, en un estilo simplón y desprovisto de todo adorno, el nombre del músico y su obra. En adelante, estos tristes embalajes, llamados burlonamente ‘tombstones’ en los medios de la producción fonográfica, fueron condenados a desaparecer del mercado poco a poco. En 1947, con la salida al mercado del Long Play (LP), Alex Steinweiss sacará a la luz la primera portada ilustrada de un álbum de larga duración para el sello Columbia y ese modelo de*

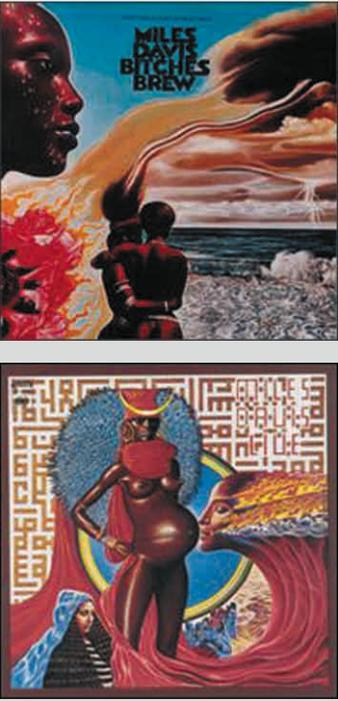
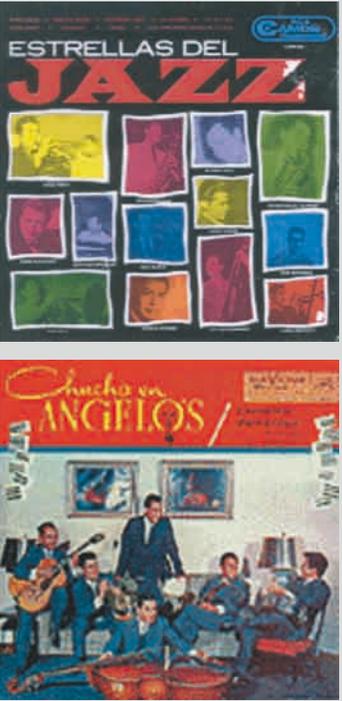
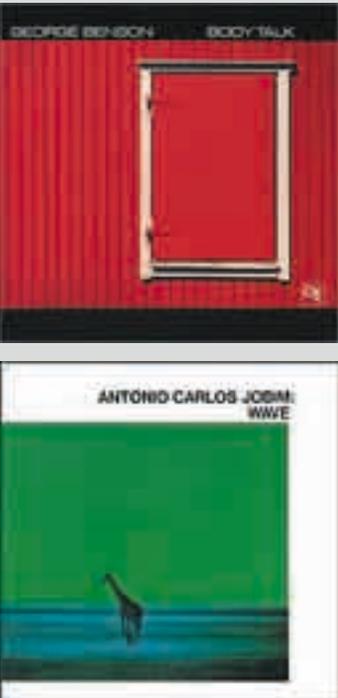
*envolver el disco, será imitado por todas las casas discográficas de la época, y durante más de cuarenta años, todos los álbumes que aparecieron lo hacían ya con la célebre idea de Alex. El propio Steinweiss, compondrá durante su prolífica carrera de diseñador, más de 1000 portadas distintas, algunas de ellas memorables para la música de jazz.*

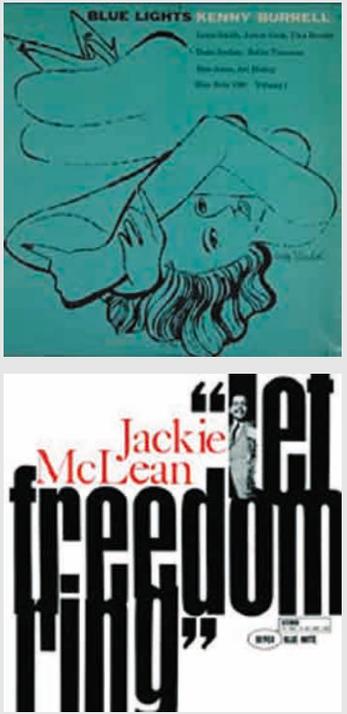
*Así nació el diseño y el grafismo en el disco de jazz. Luego, todos los demás estilos de música, diseñadores, casas discográficas, y dibujantes imitaron esa forma pionera, creativa e imaginativa de adornar sus discos. El jazz también fue en ésta ocasión el camino a seguir.”<sup>40</sup>*

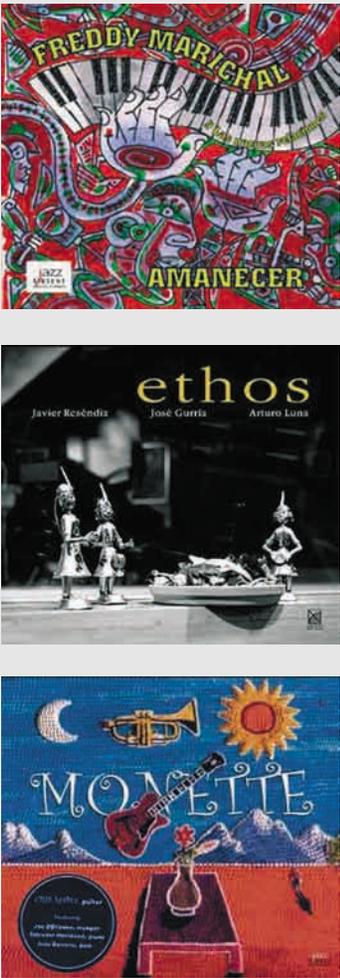
<sup>40</sup> <http://www.apoloybaco.com/caratulasdiseno.htm>

Tabla 16: Breve semblanza gráfica de las portadas de jazz .

PERIODO	RESEÑA	PORTADA	RESEÑA	PORTADA
20's y 30's	<p>Las imágenes correspondientes a este par de décadas variaban mucho. La fotografía ya había llegado pero la ilustración también hacia su labor mostrando dibujos muy libres o bien con uno más detallado, lo importante desde esta época era transmitir la vigorosidad de los artistas.</p> <p>Este disco es de 1895-1925 por el sello Sydisc.</p> <p>Alex Steinweiss, destacado diseñador de los 30's trabajaba para Columbia Records.</p>			
40's	<p>Columbia hizo portadas de colores muy vivos que representaban generalmente a los músicos en caricatura, haciendo hincapié en la alegría de las composiciones, en consonancia con un estilo de vida americano aplicando un estilo precolombino.</p> <p>- Con Columbia trabajó James Flora.</p>		<p>En México el panorama era un tanto distinto. destacaban las orquestas como la de Luis Arcaz que trabajaba con el sello RCA Víctor. La tendencia en esta década eran los retratos del músico en ilustración o bien con su orquesta en fotografía.</p>	
50's	<p>El sello Verve mostró el colorismo exaltado, gracias a las mejoras en las técnicas fotográficas y la naciente impresión en offset, que enmarcaron a la costa oeste de los Estados Unidos y que al contrario del Este abundaban las composiciones en blanco y negro.</p> <p>En el caso de las disqueras Riverside y Prestige utilizaron persistentemente en este lapso las fotografías a dúo-tono de los músicos en sus portadas, lo que contrastaba con el trabajo de Verve. La fotografías destacaban por la naturalidad de sus poses.</p> <p>- América en aquella época estaba dividida en dos estilos claramente diferenciados: el hardbop y la vanguardia jazzística en la Costa Este, y el cool al Oeste.</p> <p>- Destacado diseñador de Contemporary Record y Pacific Jazz fue William Claxton</p> <p>- Por su parte David Stone Martin lo fue en el grupo Verve.</p>	 	<p>Definitivamente la maravillosa estética de estas décadas se pronuncio por el uso de bellas modelos como recurso para llamar la atención del consumidor, enmarcadas con tipografías patinadas que en ocasiones delataban el poco conocimiento de composición, pero en otras se realizaban contrastes atractivos al observador.</p> <p>De cualquier forma se podían encontrar imágenes variadas, desde una fotografía citadina, o una ilustración a dúo-tono hasta las sesiones en blanco y negro.</p>	 

PERIODO	RESEÑA	PORTADA	RESEÑA	PORTADA
60's	<p>El rock y la psicodelia imponen un estilo artístico en todos los ámbitos de la música. Columbia es pionera al recurrir al surrealismo y a la fantasía. El álbum se convierte en un objeto fetiche de contemplación.</p> <p>1961-66 También en esta década se creó el sello Impulse! con fotografías que ofrecían un juego de colores diferente.</p> <p>El dibujo sobrecargado va a estar siempre presente hasta la década de los 70's.</p> <p>- Charles Stewart, de Chuck Stewart, y Lee Tanner diseñadores que fueron parte de la naciente Impulse!</p>		<p>Los retratos siguen siendo parte importante para el reconocimiento de los músicos pero esto no deja de lado que en algunos casos se haga hincapié en la relación de las diferentes bellas artes con la música.</p> <p>Definitivamente algo distinguible de estas décadas es que pocos son las portadas que no utilizan alguna plasta plana para colocar los nombres de los discos o del artistas o algún crédito, detalles que se perderán con los años para darle mayor fuerza a la imagen.</p>	
60's y 70's	<p>1967 Surge el sello CTI Records que aplicaba en sus portadas fotografías con una estética diferente exaltando al color. Es la primera en dejar los retratos de los artistas, para mostrar lugares de todo el mundo.</p> <p>CTI destaca la idea de que no importa que las fotografías aplicadas no tengan relación con el músico e incluso con las composiciones.</p> <p>- Diseñadores como Sam Antupit y el fotógrafo Pete Turner realizaron propuestas modernistas para CTI.</p>		<p>Definitivamente se tomaban recursos pasados en algunos casos, pero se aplicaban composiciones tipográficas más estudiadas. Las fotografías hacían énfasis en la personalidad de cada músico o en su defecto se enfocaban en el instrumento, con fotografías brillantes en color. Se empiezan a dejar atrás los recuadros para enmarcar los títulos, lo que integra fotografía e imagen.</p>	

PERIODO	RESEÑA	PORTADA	RESEÑA	PORTADA
70's y 80's	<p>1956-1986 El sello Blue Note logró colocarse en primera fila al elaborar sus portadas con características particulares que las hacían sobresalir.</p> <p>Francis Wolf, relacionaba al músico con su instrumento colocando a éste en dimensiones más grandes que el propio artista, además de utilizar fotografías a dúo-ono. Varios diseños de esta disquera partían de arreglos tipográficos lustrosos.</p> <p>- Blue Note contrató a Reid Millas diseñador de música clásica y al fotógrafo Francis Wolf. También entraron colaboradores como Andy Warhol, pintor de magníficas portadas.</p>		<p>La década de los 70 no fue la más afortunada para el jazz; la producción discográfica disminuyó considerablemente. No así, en la fructífera década de los 80 en donde, la entrada de las nuevas generaciones no sólo enriqueció el ámbito del jazz; el diseño gráfico una naciente profesión se desborda en nuevas propuestas ilustrativas. El collage es una técnica que llegó para quedarse, mezclando diversas imágenes que responden a los momentos más emotivos del músico, remitiendo a esa época en donde el rock saturaba la escena.</p>	
1975-2000	<p>La estética del sello ECM europeo se distinguió por trabajar el jazz vanguardista.</p> <p>Por lo que la gráfica de la empresa no podía ser de otra manera. Alejada por completo del barroquismo, en una austeridad de líneas y color, finalmente la pureza en el dibujo y eficacia en la tipografía que hacían distinguible una portada de ECM.</p> <p>También destacaban por sus portadas en blanco y negro. Variablemente el objeto fotográfico podía ser un paisaje frío, ausente de referencias conocidas, desérticos o cielos encapotados o fotografías del músico en pleno éxtasis.</p> <p>Los pintores destacados también tuvieron participación en las portadas, ejemplo de esto fue, Mayo Bucher que aplicó arte abstracto en sus propuestas que revelan una inacabada lucha entre dos mundos incompatibles entre sí: el sonido y el silencio; la realidad y lo imaginario.</p> <p>- Bárbara Wojirsch, fue una de las primeras diseñadoras de ECM.</p>		<p>Los 90's dieron lugar a la tipografía más sutil y la ilustración se divertía utilizando nuevos materiales que la ayudaran a no perder terreno ante el cambio de formato de LP a CD.</p> <p>En muchas ocasiones se sintetizaron las imágenes para dar un significado más directo a las portadas que reflejaron efectivamente el contenido y el momento del músico. Las tipografías sueltas y creativas ayuaron a enmarcar este nuevo giro.</p>	

PERIODO	RESEÑA	PORTADA	RESEÑA	PORTADA
El disco compacto	<p>Cuando apareció el disco compacto, mucho se pensó acerca de lo limitado del formato de esta presentación, más pequeña, con mucho menos impacto visual.</p> <p>Por fortuna, se dotó al CD de la creatividad necesaria para hacerlo atractivo al consumidor. Primero adoptaron una solución inteligente; reeditaban los viejos títulos ya descatalogados en vinilo respetando la portada original, para poder acostumbrar a la gente a la nueva presentación.</p> <p>Lamentablemente con el tiempo volvieron viejas soluciones como reproducir ciertos cuadros de museos en la portada del disco.</p>		<p>El nuevo siglo prosiguió con ese enriquecimiento visual, con retratos que por su sencillez resultan impactantes, así como en el caso de la ilustración, con imágenes maravillosamente abstractas, y que sin más, relatan toda una historia musical.</p>	

## 4.2. Formato

Todo nuestra creatividad se desborda en una superficie, que ciertamente en algunos casos nos limita y otros nos apoya para lograr grandiosos diseños.

Por definición el formato es una superficie de papel o cartón todavía no utilizada que es definida por sus medidas, por ejemplo una superficie de 22 x 16 cm (anchura x longitud o altura) habla de un formato apaisado. En el caso del formato para CD, que

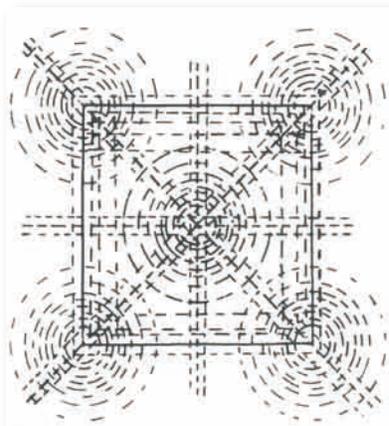


Figura 21: Esqueleto estructural del cuadrado.

es prácticamente un cuadrado, y la forma básica más estable, tiene una estructura que nos ayuda a lograr una buena composición, como se muestra en la figura 21. La constituyen sus diagonales y líneas rectas. “En general, toda ubicación que coincida con un rasgo constitutivo del esqueleto estructural introduce un elemento de estabilidad, que, por supuesto, puede ser contrarrestado por otros factores”<sup>41</sup>. Sabemos de sobra que el centro es un punto de equilibrio entre las fuerzas, que puede ser traducido en reposo y que es la referencia con más atracción y tensión. Así que al colocar los elementos fuera de él, nos ayudará a componer desequilibradamente, pero este nuevo énfasis no deberá ser ambiguo, dado que provocará una imagen desagradable, defectuosa y confusa y sin dirección firme.

Cuando se piensa en hacer una imagen para un proyecto discográfico, no se visualiza únicamente una



Imagen 79: adaptación de la ilustración al formato.

41 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Editorial Alianza, primera reimpresión 2000, Madrid, pág. 25.

portada para CD; como veremos más adelante el proyecto implica además del booklet, un cartel y una postal electrónica. Por esta razón no es posible pensar en una imagen que se acomode sólo al tamaño de la caja de

CD, deberá ser adaptable a diversos formatos (véase imagen 79, pág. 70).

Para empezar con este proceso es menester saber cuáles son las medidas de dicha caja, que serán en milímetros:<sup>42</sup>

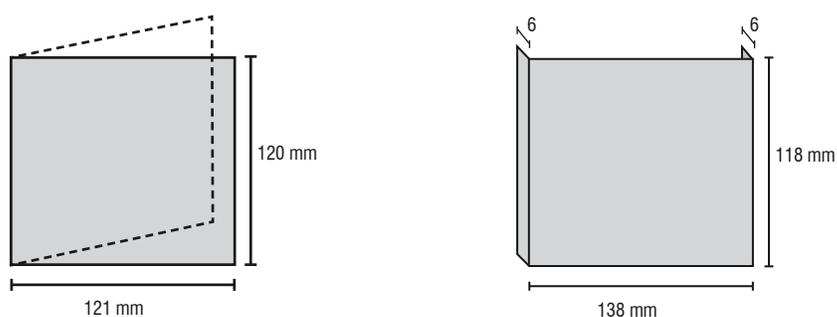


Figura 22: a la izquierda formato de portada, a la derecha formato de contraportada.

El arte de un material discográfico se puede elaborar de dos maneras:

- a) Portada con flaps o dobleces
- b) Portada con libro o booklet

Observemos las diferentes opciones con dobleces. El gramaje del papel

por lo regular es de 150 gms, pero estará sujeto al número de flaps, es decir:

- Para un flap, gramaje de 150 grs.
- Para dos flaps o más, de 135 grs.

El estuche de CD acepta como máximo 5 flaps.

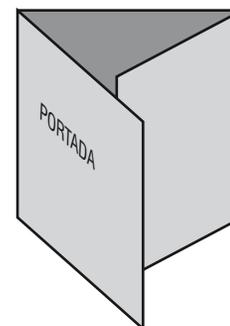
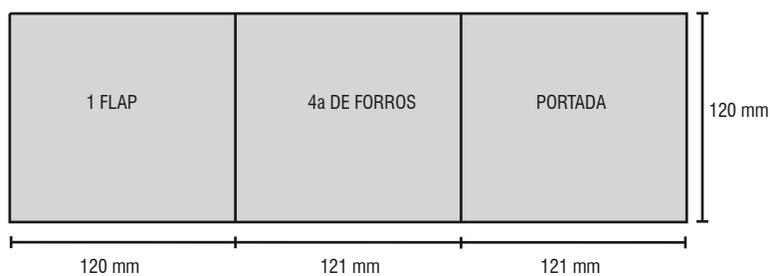


Figura 23: portada estandar con un flap.

42 Elba Rocío Zavala Trejo, Tesis profesional para obtener el título de Licenciada en Diseño Gráfico, número 319, año 2000, ENAP.

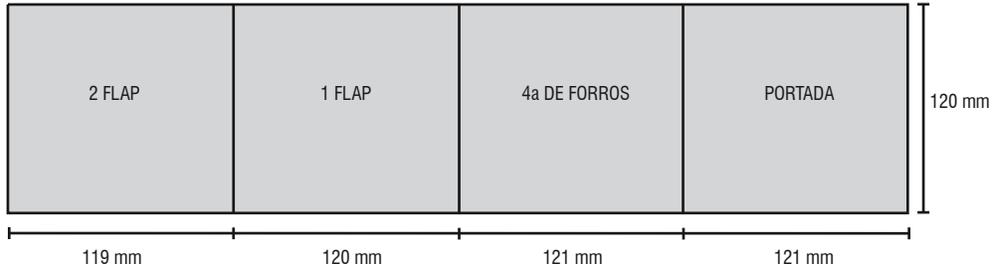


Figura 24: portada estandar con dos flaps.

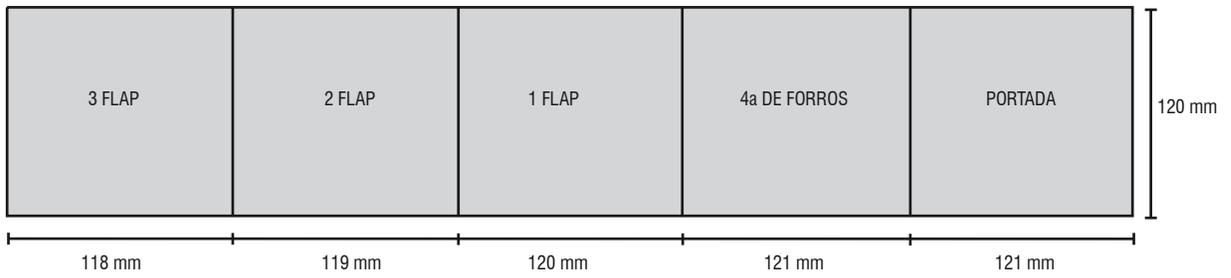
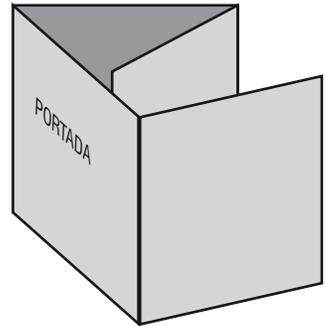
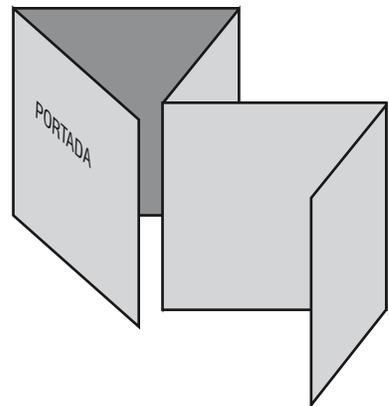


Figura 25: portada estandar con tres flaps.



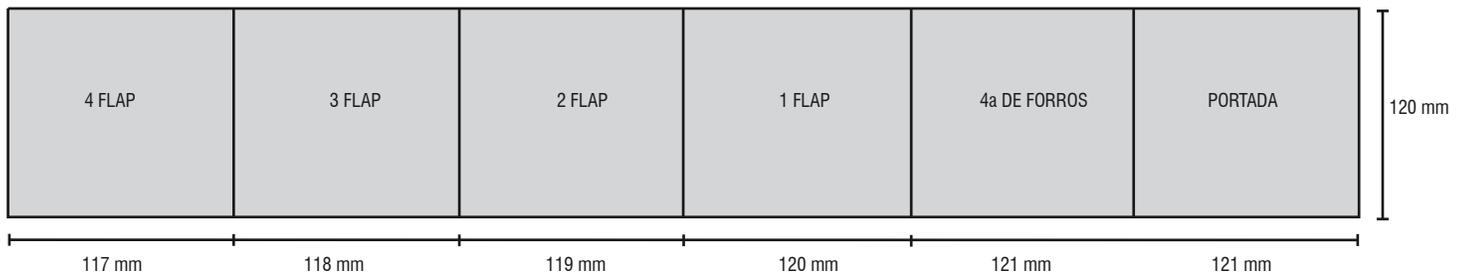
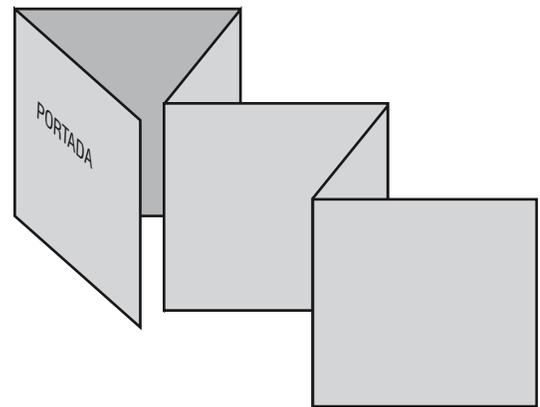


Figura 26: portada estandar con cuatro flaps.



El segundo caso es portada con libro o booklet. Para éste se utiliza una grapa que acepta hasta 24 páginas. El papel en páginas interiores y exteriores debe ser de la siguiente manera:

Hasta 24 páginas:

Página exterior 150 grs.

Página interior 135 grs.

Para más de 24 páginas:

Página exterior 135 grs.

Página interior 100 grs.

Ambas opciones se entregan con dummy para mostrar el armado y evitar confusiones.

Una vez estudiados los formatos posibles, podremos analizar con mayor detenimiento la etapa de la composición.

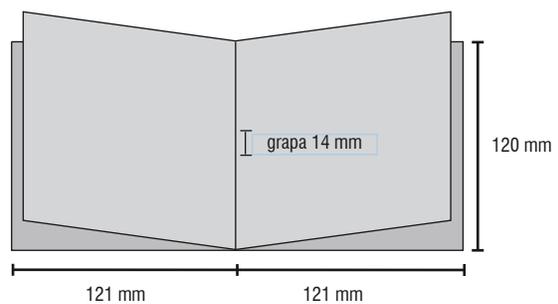


Figura 27: booklet o libro para disco compacto.

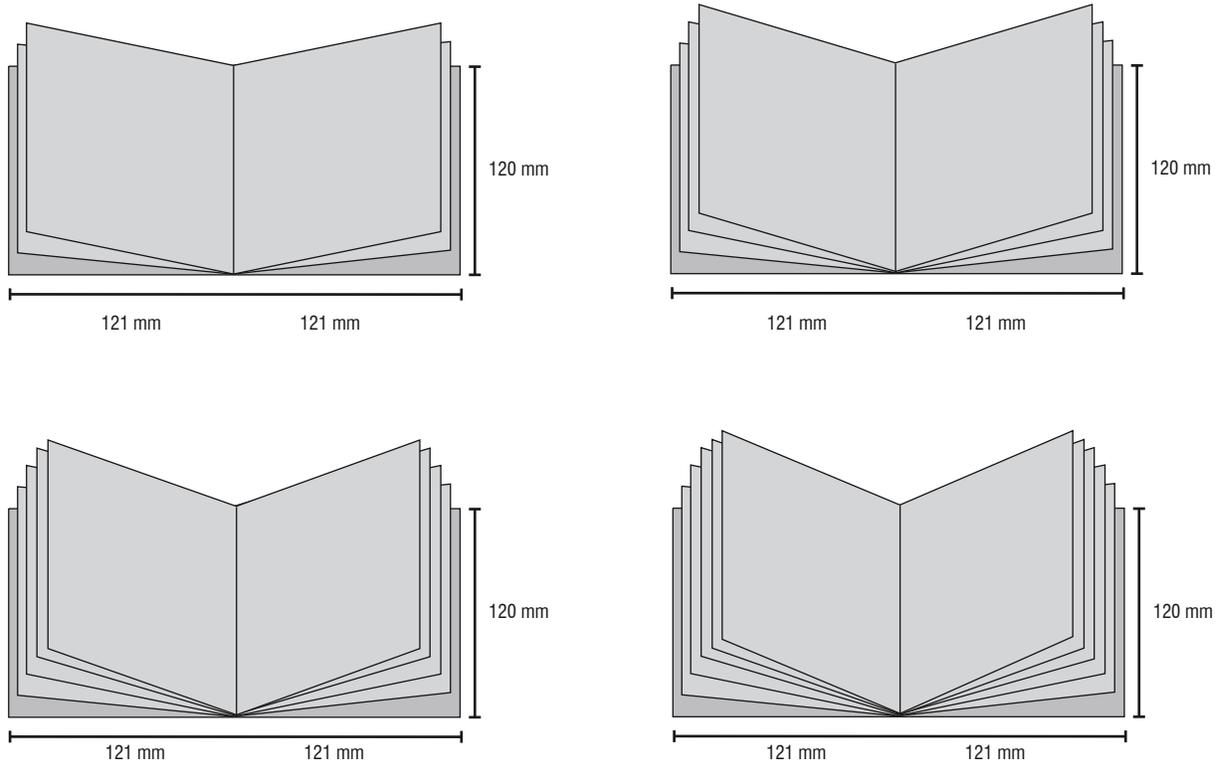


Figura 28: booklet con 12 páginas (superior-izquierda); 16 páginas (superior-derecha); 20 páginas (inferior izquierda); 24 páginas (inferior-derecha).

## 4.3. Composición

Asociar es una interpretación comparativa que hacemos sobre los objetos para relacionarlos; es prácticamente imposible que pensemos, miremos, olfateemos o cualquier otra percepción de un objeto sin unirlo a otro.

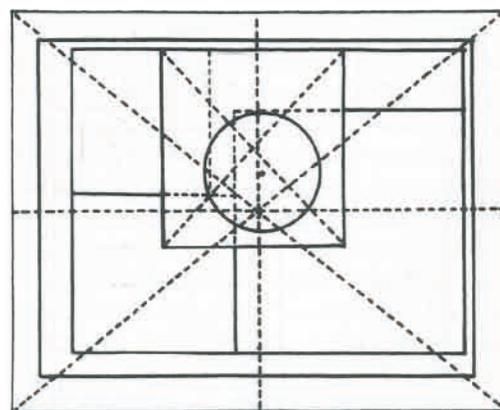
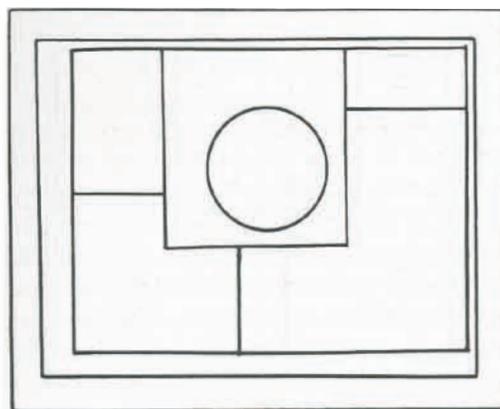
Así pues, "...la lógica visual de yuxtaposición: lo que se compara se liga de manera causal (causa-efecto, argumento-justificación, implicación-ilustración)...este mecanismo (proximidad=causa o implicación) será la base de la composición puesto que determina el movimiento del espíritu a partir del movimiento de los ojos."<sup>43</sup>

La composición se desarrolla en una superficie plástica, que aísla momentos al subordinar interior y funcionalmente los elementos aislados para la construcción de la finalidad pictórica. Pero esa elección de los elementos aislados, se alimenta de la diaria observación que debemos hacer como diseñadores de las asocia-

ciones que el ser humano realiza en su entorno. (véase figura 29).

Una vez que conozcamos las preferencias podremos constituir una imagen completa y global para un problema en específico, que en su mensaje enuncie con claridad y fuerza, dando preferencia a unos objetos sobre otros, eligiendo una técnica sobre otra y que finalmente nos lleve a marcar un estado de ánimo de la imagen.

Figura 29: análisis de la composición de un relieve de Ben Nicholson, que a primera vista puede parecer que sólo hace uso de formas básicas, pero los trazos demuestran lo contrario, al notar que algunas de las proporciones de los rectángulos son tan cercanas que provocan una tensión considerable y que obliga al observador a hacer pequeñas distinciones. El elemento más llamativo, el círculo, no coincide con ninguno de los ejes de las figuras sobre las que se encuentra.



43 Abraham Moles, *La imagen*, Editorial Trillas, 1991, México, pág. 155

Recordemos que no existen fórmulas absolutas o recetas que nos aseguren que el observador entenderá exacta y precisamente lo que queremos, la subjetividad siempre será un elemento que nos lleve a buscar nuevas formas de comunicación entre los seres humanos. Pero como ya se ha mencionado en el subtema de *la imagen*, los elementos básicos para la comunicación visual son manipulables y organizados bajo los *principios de la gestalt* y que básicamente son influencias psicológicas que se generan porque como seres humanos compartimos cualidades denotativas de los objetos. Estos son:

1.- *Equilibrio*: es la primera necesidad que un observador detecta al apreciar una imagen, la seguridad de que tiene algo en qué apoyarse, todo parte de su propia postura sobre la tierra. Esto se ilustra por la relación vertical-horizontal que es inherente a todo objeto; al manejar trazos diagonales estamos rompiendo ese equilibrio que se recupera por medio de los contrapesos, (véase figura 30).

2.- *La tensión*: Supongamos que tenemos un plano rectangular. Con sus llamados ejes sentido vertical-horizontal, y dentro de esa forma se encuentran elementos que se alejan o se acercan visualmente de estos ejes, lo que provoca una tensión mayor o menor respectivamente.

3.- *Nivelación y aguzamiento*: Estos opuestos nos indican que la fuerza de lo previsible se aminora ante el poder de la sorpresa. Siguiendo con el ejemplo del rectángulo, cuando decidimos dibujar un objeto que no se encuentre

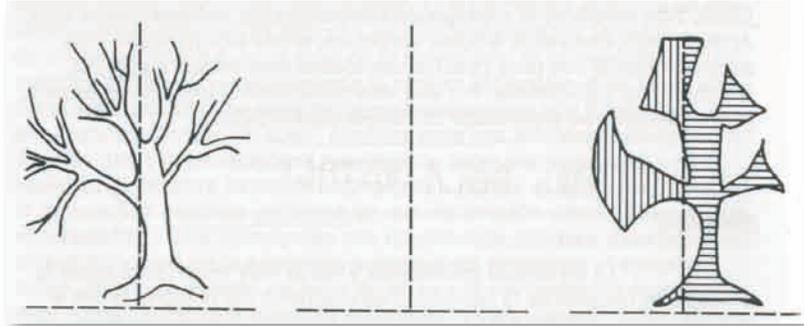


Figura 30: equilibrio y peso visual.

en la posición de su vertical, horizontal o diagonal, generamos un nivel de aguzamiento que llama la atención de nuestro espectador, pero también le suma cierta ambigüedad y desequilibrio a la composición y al significado de la imagen global. (véase figura 31).



Figura 31: tensión, nivelación y aguzamiento.

4- *Preferencia por el ángulo inferior izquierdo*: según algunas versiones esto se debe al sentido de la lectura de los occidentales que es de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, (véase figura 32), afirman que esta área genera menor tensión que si concentramos nuestros objetos en la parte superior derecha del plano, por esto

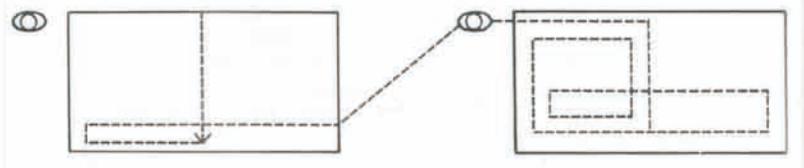


Figura 32: preferencia por el ángulo inferior.

adquieren mayor peso visual, que significa fuerza de atracción para el ojo. Conferimos entonces que la complejidad, la inestabilidad y la irregularidad describirían una imagen exagerada, distorsionada y emocional, al contrario de una composición equilibrada, racional y armoniosa.

5.- *Atracción y agrupamiento*: una característica importante de la construcción de las imágenes es que cada elemento que se introduzca al plano, afecta y tiene relación con el todo. Si colocamos objetos agrupados o cercanos entre sí, mayor será su atracción pero también su peso visual. Esta cualidad también está marcada porque los opuestos se repelen y los semejantes se atraen, y puede ser por tamaño, textura o tono, (véase figura 33).

6.- *Positivo y negativo*: Al introducir un elemento sobre una superficie, por ejemplo un punto, decimos que éste domina la mirada y lo llamamos elemento positivo y todo a su alrededor es el área que actúa con pasividad y es denominada negatividad. Detalle a considerar es que los elementos luminosos sobre fondo oscuro parecen ensancharse y éstos sobre fondo luminoso, parecen contraerse, (véase figura 34).

Es importante recordar que para esta clase de proyectos dedicados a la imagen de los discos, en muchas ocasiones se realizan composiciones que de una sola imagen general se desarrollan composiciones más pequeñas

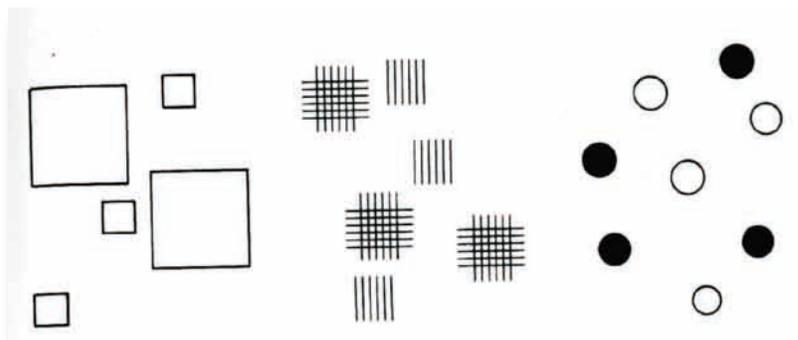


Figura 33: atracción y agrupamiento.

y subordinadas y en algunos casos éstas que están supeditadas, pierden personalidad ya que sirven primordialmente a la creación de la composición en general y son consideradas como elementos de esta última.

En el caso de las composiciones individuales, juegan otro rol, constituyendo su propio sonido interno, pero haciendo un pequeño corte sustancial.

Estas situaciones pueden ser una arma de doble filo. En la amplísima gama de materiales discográficos existen las dos opciones: aquellas en las cuales se hace uso de una serie que describe momentos del artista o bien una composición completa que es fraccionada en diferentes partes del material, en el booklet, en la portada, contraportada, disco compacto, etc. pero que a fin de cuentas está muy ligada a la primera imagen de portada.

Ambas son opciones completamente válidas porque se trata de llevar de la mano al jazzófilo sobre las vivencias del músico.

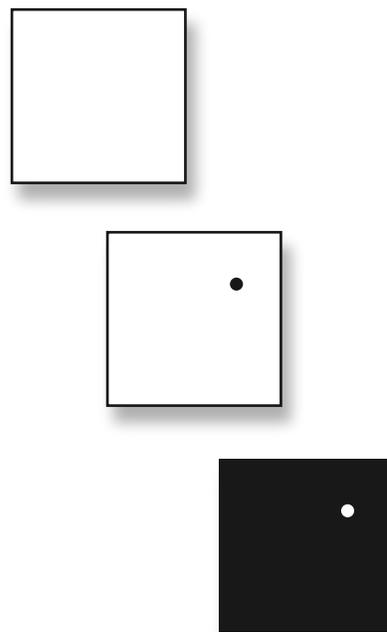


Figura 34: positivo y negativo.

## 4.4. Color

*“El color es la tecla, el ojo el macillo, y el alma es el piano con sus cuerdas.  
El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana.”*

Kandinsky

Mencionamos en el capítulo sobre *la imagen* las características descriptivas del color, pero aún no hemos puntualizado el papel que juega en el *arte* de los materiales discográficos.

Este elemento es uno de los más apegados a la materia musical, puesto que según puntos de vista tiene cualidades en común con el sonido.

Es bien sabido que el arte plástico ha retomado de la música conceptos como *intensidad* y *tono* aplicables al color, pero resulta ser que hay algo más que simple intercambio de palabras.

El llamado *sistema espectral* estudiado por los franceses Etienne Souriau y Henri Lagresille, concluyó que: “Si las ondas acústicas poseen características similares a las longitudes de onda del color, necesariamente el espectro visible es armónico con el espectro sonoro.

Mediante cálculos físicos se llegó a determinar, por ejemplo, que la longitud de onda del color rojo tiene una

frecuencia de  $428 \times 10^{12}$  hertzios, que equivale a la frecuencia del sonido reconocido como *sol*, que es de 25000 hertzios. De este modo, la sistemática espectral convencionalizó las siguientes equivalencias cromáticas de la escala temperada común:

Tabla 17: equivalencias cromáticas.

Nota	Color
do	verde
do sostenido	verde azul
re	azul
re sostenido	azul purpuriano
mi	púrpura azulado
fa	púrpura
fa sostenido	rojo purpuriano
sol	granate
sol sostenido	rojo
la	rojo-naranja
la sostenido	naranja
si	amarillo-amarillo verdoso

...<sup>44</sup>

Esta teoría matemática ayudó a Lagresille a traducir obras musicales

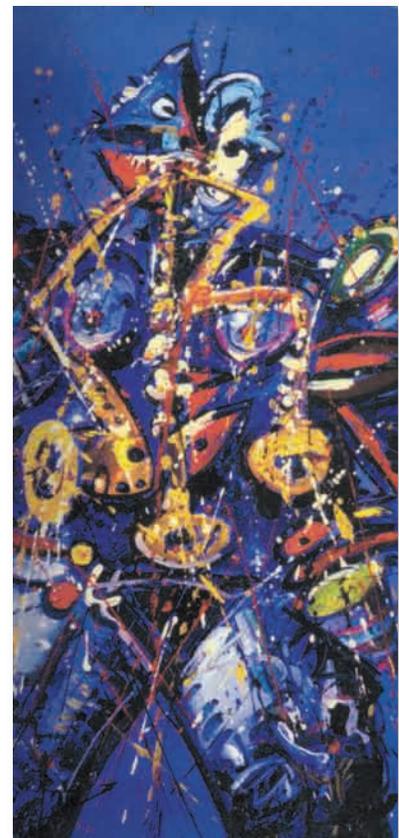


Imagen 80: portada *El jazz en México, datos para una historia* de Alain Derbez, ilustrada por Jazamboart.

44 Eulalio Ferrer, *El lenguaje del color*, Fondo de Cultura Económica, 1999, pág. 277.

en cuadros de color. A pesar de que resulta una propuesta interesante, esta tesis sólo marca la relación psicológica y simbólica entre el color y la música. Le hemos dado mayor énfasis al conocimiento cualitativo que al cuantitativo.

Esto por supuesto no quiere decir que todo sea una interpretación sin fundamentos científicos. Uno de los teóricos que ha hecho énfasis en esto es Kandinsky, en su libro *De lo espiritual en el arte*, en el que realiza un análisis subjetivo y razonado del color, la forma y el sonido.

Wassily plantea que la apreciación del color guarda en primer lugar un efecto físico referente a la fascinación por su belleza y cualidades, que podrán hacer sentir al espectador cierta excitación, alegría o satisfacción, y después de haberla experimentado desaparecerá. En segundo, al paso del tiempo y con la efectiva observación, se alcanza un alto nivel de desarrollo de la sensibilidad por la que los objetos y los seres adquieren un valor y un sonido interior. Por ejemplo: el color amarillo limón duele a la vista como un alto de la trompeta al oído, ésta sería una apreciación elemental que encamina a una posterior conmoción emocional, un efecto psicológico producido por el color, que se entrelaza con el alma; se logra en algunas ocasiones por la asociación con ciertas cosas, pero no es una generalidad, verbigracia, el color anaranjado es ligado con el fuego que provocó una quemadura y consecuentemente conmoción emocional dolorosa, pero este suceso no siempre es asertivo.

Afirma que hay colores a los que se les atribuye ciertas cualidades como el hecho de que sean erizantes, ásperos, pulidos, aterciopelados, blandos o duros, que invitan a la caricia.

Considerando lo anterior, menciona que la cualidad acústica de los colores se refiere a aquélla que liga (no se especifica firmemente que sea por asociación), por ejemplo, al amarillo claro con las teclas bajas del piano, en donde la armonía de los mismos y de los sonidos se logra en la medida del contacto con el alma humana, en la eterna búsqueda de satisfacer una necesidad interna. En este libre juego de la paleta, “El color es la tecla, el ojo el macillo, y el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana.”<sup>45</sup>

El color es conceptualizado como un ente abstracto que no se contempla con determinado matiz pero sí tiene un sonido interno que lo delimita por la proyección misma de un instrumento determinado y que carece de detalles concretos.

Cuando este color elegido (el sonido) se proyecta sobre una superficie, el tono se caracterizará subjetivamente y es limitado una segunda vez por la superficie que lo contiene y en tercer lugar afectado por otros colores yuxtapuestos, todo esto resultará según Kandinsky en en una *consonancia*\* objetiva.

En cuanto a la relación de la forma y el color, este mismo autor, nos especifica:

“Determinados colores son realzados por determinadas formas y mi-

tigadas por otras. En cualquier caso, los colores agudos poseerán una mayor resonancia cualitativa en formas agudas (por ejemplo, el amarillo en el triángulo). Los colores que tienden a la profundidad, son resaltados por las formas redondas (por ejemplo, el azul por un círculo). Está claro que la disonancia entre forma y color no es necesariamente disarmónica sino que, por el contrario, abre una nueva posibilidad de armonía. El número de colores y formas es infinito, así como las combinaciones y los efectos.”<sup>46</sup>

Las cualidades del color nos hacen pensar en el porqué se les atribuyen calificativos y mucho de esto tiene que ver con la visualización diaria de los objetos que nos rodean. La gente tiene ciertos conocimientos inducidos por la vista, adquiere la necesidad de ordenar su ambiente mediante el conocimiento y la información que se compara en las diferentes imágenes gráficas presentes en su vida diaria, lo que provoca que detecten aciertos o irregularidades en el primer instante de observación.

El color es un elemento gráfico lleno de significado, sobre todo si está asociado con imágenes familiares, como las señales o si se utiliza en figuras muy simples, pero cuando se asocia a elementos u objetos más complejos existen mayores posibilidades de que no se reconozca su significativa.

El simbolismo del color, que ha sido utilizado y fomentado, se encuentra en toda expresión humana, como en la heráldica, el arte, la vestimenta, etc., y cambia de acuerdo a las

45 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Coyoacán, 2004, décima reimpresión, pág. 46

\* *consonancia*: agradable al oído y armónicamente suena resuelto. Sin embargo las interpretaciones de este término varían considerablemente. Su opuesto es la *disonancia*.

46 *Ibid.*, pág. 49.

diferentes culturas, grupos humanos e, incluso entre individuos del mismo grupo.

“Lo simbólico tiende a relacionarse por analogía con la naturaleza y el universo, por lo cual el simbolismo de los colores es una realidad exclusivamente anímica que se proyecta sobre la naturaleza, y que al tomar a sus seres como elementos idiomáticos o al transformarlos, conduce muchas veces a un mensaje ambiguo, nunca explícito, lleno de redundancia mítica y de rituales icononográficos que nos remiten a un significado innegable e invisible.”<sup>47</sup>

La que sigue es una descripción de los colores, en su apreciación histórica, emotiva, física y simbólica:

**1. Rojo:** sus rayos luminosos penetran profundamente, lo que incrementa la tensión muscular y cansa la vista rápidamente; algunos teóricos como Goethe califican a éste como digno y serio. (véase imagen 81)

En cuanto a sus efectos indirectos o subjetivos, este color incita a la acción y vitalidad, es excitante y estimulante.

Se acepta mundialmente como señal de peligro. Es utilizado por los animales como mecanismo de defensa y una señal para tomar distancia de un posible ataque.

Se encuentra en él una asociación con el poder, masculinidad, ira, belicismo, crueldad, martirio, salud, belleza, amor y se le liga con el color del corazón, consecuentemente de la felicidad. También por otro lado con la inestabilidad, transición, incoherencia, fuerza, potencialidad y promesa.

Combinado con el negro simboliza el deseo de la dominación y la tiranía. Es el color preferido de los niños.

Es ofensivo y autónomo, competitivo sobre todo cuando contiene cierta cantidad de amarillo.

Para estudiosos del color como Lüscher, se encuentra dentro de los estimulantes de la apetencia y el anhelo. Según Kandinsky provoca mayor contraste por su calidez; atrae pero no conduce a la meditación.

La luz cálida intensifica este color y con luz atenuada o indirecta se torna solemne y concentrado, a medida que el rojo va perdiéndose en la distancia, se agrisa.

Desde el punto de vista religioso y según las historias bíblicas será el color que aparecerá en el cielo el día del *Juicio Final*, lo que crea un temor reverencial.

**2.- Naranja:** para Goethe el llamado rojo-amarillo provoca, choque, disturbio, y produce una sensación de calor, además de suscitar sentimientos de fuerza, energía, ambición, determinación, alegría y triunfo, entusiasmo, pasión incontrolada, agresión deliberada; es el mal, (véase imagen 82).

Es simbolismo del amor apasionado que origina reacciones emocionales negativas; también representa al

Imagen 81: en este material de Cris Lobo titulado *Será*, se aprecia una imagen relativamente centrada y estática, el rojo inyecta la imagen de dinamismo

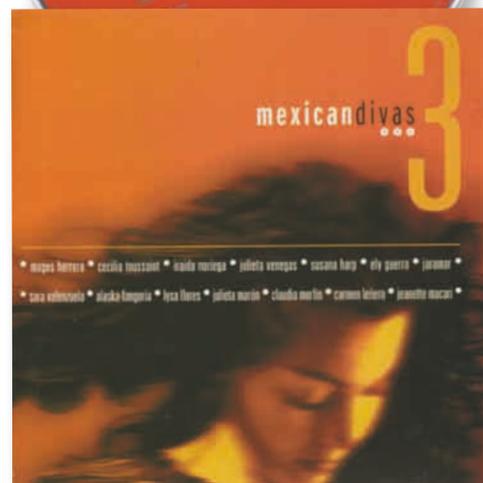


Imagen 82: portada del disco *Mexican Divas 3*

47 Georgina Ortiz, *El significado de los colores*, Editorial Trillas, México, 1992, pág. 75.

sol, el origen de la vida y por lo tanto la estimulación de Dios.

Es incandescente, ardiente, brillante, y por el hecho de ser estimulante puede calmar o irritar; incita el apetito y hace fácil la digestión. Se emplea para puntualizar o enfatizar ciertos elementos importantes en la publicidad.

**3.- Amarillo:** estimulador de la vista y los nervios, que en tonos cálidos provoca calma.

Goethe consideró que el amarillo oro es el color del honor y del placer, además de ser el más hermoso, por su asociación con la luz solar, principalmente la de mediodía. Está ligado con la riqueza, la gloria, el poder, el esplendor, la santidad y la fuerza de la divinidad, (véase imagen 83).

Simboliza el camino central, el curso de la acción ideal que yace entre dos extremos, y conduce a la buena fortuna. Resulta ser un color atrayente que se encuentra en el polo positivo, es claridad, potencialidad, cercanía, arrogancia, y tiene afinidad por los ácidos en contraposición con el

azul que está ligado con los alcalinos.

A lo largo de los años se ha asociado con la enfermedad por lo que el amarillo-verdoso se usa para representar a personas malignas, así como la envidia, los celos y la mentira. El amarillo-anaranjado con tonalidades café está asociado con el otoño y significa deleite, fuerza, confianza, dignidad y madurez. Sobre los objetos tiende a expandir las superficies y es ideal para demostrar desinhibición, laxitud y relajación, sinónimo de buen humor y ternura, es ligado con la originalidad por lo que es el menos popular; indecisión y cobardía.

Kandinsky menciona que representa la locura violenta y el amarillo claro resulta insoportable. En China este matiz es adecuado para un rega-



Imagen 83: a pesar de que pocas veces vemos utilizar el color dorado en materiales de jazz, este viene a enmarcar con gran clase el nombre del grupo *Los Dorados*.

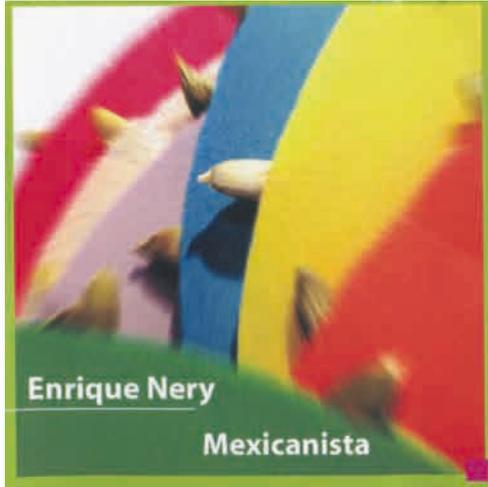


Imagen 84: portada del disco *Viaje de mar* de Iraida Noriega, año 2003. Fotografías de Blanca Charolet en un gran uso de los tonos azules.

lo pero también se usa para expresar desprecio y vergüenza.

Con luz tenue se magnifica su belleza, pero con rayos cálidos o intensos puede quedar anulado; en la distancia sufre poco cambio y siempre es evidente.

**4.- Azul:** se asocia con el cielo, agua, el frío y la transparencia, por relación con la naturaleza es difícil concentrarlo y tiene apariencia de ligero; provoca que la tensión muscular y la presión de la sangre decrezcan, el pulso e intensidad de la respiración disminuya; inspira paz, espiritualidad e introspección y proyecta una capacidad de control; mundialmente se ha comprobado que es el color preferido; en la distancia cambia poco, es recomendable en áreas amplias porque no causa fatiga a los ojos, los hace parecer amplios desérticos y fríos, (véase imagen 84).



Goethe afirma que el azul oscuro está en el extremo de uno de los polos de contraste e indica disminución, por lo cual es el color de la privación, sombra, oscuridad, sensibilidad, lejanía, repulsión y la inquietud. El azul claro simboliza el idealismo juvenil, su efecto es una mezcla de excitación y serenidad.

Luckiesh afirma que por su cercanía con el firmamento se le relaciona con los dioses: significa esperanza, constancia, fidelidad, serenidad, generosidad, inteligencia, verdad, dedicación, entrega, confianza, libertad, aristocracia. También tiene un simbolismo de melancolía, ternura, afecto, calma, gran dignidad y salud; sugiere unificación y proyecta satisfacción en los más altos ideales de la humanidad.

Kandinsky afirma que el azul oscuro profundo declara seriedad de todas las cosas, mientras que el azul claro crea una sensación de silenciosa tranquilidad.

Según Le Heard este color invita a la destrucción, no es espontáneo ni

impulsivo, nace de la meditación por convicción basada en la experiencia.

El azul oscuro representa la racionalidad, mientras que la obsesión por el mismo, muestra a sujetos hipercontrolados.

**5. Verde:** considerado como matiz de transición y comunicación entre los cálidos y fríos. Está asociado con la naturaleza, en especial con la primavera, el

desarrollo de la vida y la vegetación, frescura, humedad, esperanza, juventud, realidad, y parece producir el paso insensible del tiempo. Además según Goethe es el color del perfecto equilibrio, (véase imagen 85).

Luckiesh indica que el verde se utilizó en la antigüedad como símbolo de inmortalidad y de perdurable memoria. Es posible que por su asociación con la naturaleza haya sido utilizado en la corona de olivo para representar la victoria y en algunas épocas fue color sagrado en Grecia.

En la liturgia católica el verde simboliza la resurrección del justo, el regocijo de los fieles, la inmortalidad, contemplación y es el color del bautismo.

Déribère considera que tiene diferentes matices. El verde vivo puro es en esencia un equilibrador del sistema nervioso, ésta es la razón por la que se ocupa en los manteles de las mesas de

billar y en los consejos de administración.

Zanderighi puntualiza que el verde claro representa tendencias extrovertidas, en tanto que el tono oscuro las introvertidas.

Lüscher indica que corresponde a un temperamento austero y de voluntad constante. El verde azulado representa pasividad, lo concéntrico, autónomo y obstinado.

Kandinsky señala que es inmovilidad y tranquilidad, no es alegre ni triste, no es apasionado y no exige nada.

Este color también sugiere el impulso del deseo, de ocultar y poseer; significa un momento de paz basado en la lógica y en el amor, un anhelo de vivir y una necesidad de protección.

Se emplea en el tratamiento de enfermedades mentales como la histeria y la fatiga nerviosa porque induce a tener un poco de paciencia.

**6.- Violeta:** también mencionado como azul rojo, es un color que según

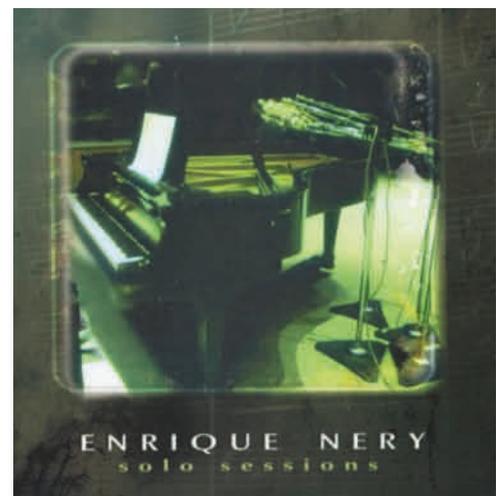


Imagen 85: Coincidencia que dos discos del maestro Enrique Nery hagan gran uso del amable color verde. El disco mexicanista (arriba), es sin duda es un ejemplo de buena composición fotográfica y uso del color.

Goethe tiene el efecto de la excitación y de la libre alegría.

Luckiesh menciona que religiosamente es el color de la flor popular en los ritos del domingo de Pascua. Por su asociación con los reyes y los cardenales es un color que simboliza distinción, pompa y magnificencia.

Lüscher dice que está relacionado con la mafia, además de representar la unión íntima y erótica. Los adolescentes lo prefieren por su asociación con la magia, (véase imagen 86).

Kandinsky propone que es un rojo enfriado; en el sentido físico y espiritual es un elemento de fragilidad inspirador de tristeza, misticidad y melancolía. Idóneo para representar a las mujeres ancianas; los chinos lo ocupan como color de luto.

Su significado es el de buen juicio y benevolencia. Es asociado con la muerte y con el mal crónico incurable, equivalente al silencio.

Graves opina que significa frío, serenidad pasividad, tranquilidad, y en la iglesias simboliza la sinceridad.

**7.- Púrpura:** da la impresión de seria dignidad, según Goethe su apariencia es de ascenso incansable y por esta razón es usado en la liturgias.

Tradicionalmente tiene asociación con la realeza y la pompa; por ser una combinación del rojo y el azul, también adquiere los significados de éstos como el coraje, virilidad (rojo), espiritualidad y nobleza (azul).

**8.- Blanco:** Goethe afirma que este color demuestra turbiedad absoluta, es el más neutro y claro de los que llenan el espacio y es el primer elemento del universo.

Utilizado para significar: luminosidad, brillantez, pureza, castidad, lo no adulterado, paz, verdad, modestia, positividad, estimulación, inocencia, debilidad, delicadeza, femineidad, timidez.

Por su relación con la apariencia del ser humano las personas pálidas son consideradas enfermizas y carentes de vigor.

En la religión es el color de la vestimenta de Jesús y de María que denota la resurrección y la elevación del espíritu; para los sacerdotes significa la paz y la pureza, (véase imagen 87).

**9.- Negro:** representa la sombra y la oscuridad, noche, denota los pensamientos negativos del hombre, simboliza la desgracia, el duelo, la muerte, melancolía, lobreguez, ignominia, misterio de la nada, desesperanza, negación, silencio, terror, horror, maldad, satanismo, y crimen, resolución, solemnidad, profundidad y prudencia, (véase imagen 88).

Usado con el blanco es baja y su temperamento es severo, es uno de los colores más poderosos. Para los niños significa secreto, temor, mal.

**10.- Gris:** se asocia en primera instancia con la vejez y por extensión con la resignación, la pasividad, la humildad y el saber.

Es un color sobrio, su uso en el diseño gráfico, se utiliza para dar neutralidad; simboliza la penitencia, piedad, tristeza, y la edad de los juicios maduros. En la naturaleza puede ser frío retraído o sugerente de distancia. Se recuerda en los cielos de invierno, las lluvias, los días nublados. Es para algunos la ausencia del compromiso.

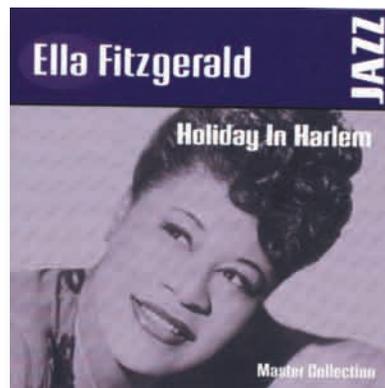


Imagen 86: nos dejan apreciar una composición clásica, con la que el uso del violeta toma el carácter nostálgico y brinda un mensaje de melancolía al diseño.



Imagen 87: el blanco, eternamente brillante, nos da un mensaje de pulcritud y paz que posiblemente haya sido retomado para significar la tranquilidad de algunas de las melodías de este material, pero ha inducido una pasividad que deja a un lado el reflejo del extramadamente divertido jazz que nos regala frecuentemente Eugenio Toussaint.



Imagen 88: El negro es utilizado para dar solemnidad y elegancia a este disco World Class de Cris Lobo.



Imagen 89: portada del disco *Orquídeas Susurrantes* de Magos Herrera que en tonos cepia le da un toque de pasividad y goce a la composición.

**11.- Café:** tiene un significado ambivalente porque por un lado es el ensombrecimiento del amarillo, por lo que significa tristeza, y por otro es un color muy común en el otoño que se vincula con el deleite, goce, vigor, fuerza, solidaridad, confianza, dignidad y madurez, (véase imagen 89).

**12.- Rosa:** es un pigmento etéreo, se liga con lo dulce y a la parte grata de la vida. En la religión es dedicado a la Virgen María como simbolización del amor y la inocencia.

Veamos entonces que el color nos ayuda a insinuar o matizar la promesa de un contenido musical.

## 4.5. Tipografía

*“La forma debe de estar siempre unida a la finalidad de la obra, pero el puro funcionalismo no es suficiente para lograr una buena forma.”*

*Emil Ruder*



En la última parte de este capítulo, estudiaremos que la *fuerza* es el toque sutil que integra el nombre del disco y del músico, con la imagen que se proyecta de él. Tal vez se piense que no hay mucho que estudiar al asunto, pero escoger la fuente y su familia tipográfica adecuada nos ayudará a levantar la ilustración ya realizada o bien a tumbarla de manera fatal.

“La forma debe de estar siempre unida a la finalidad de la obra, pero el puro funcionalismo no es suficiente para lograr una buena forma.”<sup>48</sup> Y

entonces ¿cuál es el motivo por el que ciertas portadas y su composición tipográfica se ven mejor que otras?

Hay ciertos puntos que nos comenta Emil Ruder en su libro *Manual de diseño tipográfico*, sobre la forma y su función. Supongamos un título: *Tonos azules*, (véase figura 35, pág. 86).

- Este par de palabras deberán leerse espontáneamente primero como vocablo y después apreciadas en su forma.

- La fuente deberá ser formalmente reflejo de la imagen que acompaña.

<sup>48</sup> Emil Ruder, *Manual de diseño tipográfico*, Editorial Gustavo Gili, 2ª edición, 1992, pág. 32

- La línea dispuesta hacia arriba, debilita su legibilidad y se enfoca en su carácter formal.

- La línea dispuesta hacia abajo es mucho más difícil de leer y sus características formales más marcadas.

- Al colocar la línea al revés, ésta se convierte en casi una forma cuya legibilidad es prácticamente nula y su lectura problemática, de la misma manera si cambiamos el orden de las letras.

- La palabra en inglés actúa con más fuerza como forma en el lector no nativo.

- La línea construida de una manera poco habitual se convierte en estructura formal que no transmite datos.<sup>49</sup>

Otro detalle digno de mencionarse es la personalidad del tipo. Es muy creído entre los diseñadores que las fuentes con patines son ideales para los informes anuales de las empresas, en donde se busca retratar la imagen formal y exitosa de la misma, pero es posible que con un buen tratamiento gráfico se cambie el carácter jovial de las fuentes sin patines.

Cuando decidamos combinar diferentes fuentes en un sólo documento, prestemos atención a la relación de la unión de diferentes caracteres, sus divergencias y si éstos armonizan. “Las relaciones poco creativas y muy débiles no invitan a la lectura y repeleen al lector, altamente influido por la primera impresión visual”<sup>50</sup>

En otras ocasiones la tipografía la hará de grafismo, dichos casos en los que la forma hace uso de todo su esplendor, por ejemplo en los títulos

discográficos, suelen ser fuentes muy expresivas que se distinguen por sus trazos sueltos y su línea modelada; tomemos nota que los títulos son una abreviación concreta del concepto musical y que siendo el nombre de una de las melodías son, o es, una palabra que refleja el ritmo del material.

Después de utilizar una fuente muy expresiva —por llamarla de alguna manera— su diseño editorial interior se acompaña de una familia tipográfica más recatada o simple, con patines o sin ellos, todo dependerá de la música, esto nos ayudará a no engolosinar la vista del espectador.

Es una decisión equivocada excederse con las fuentes de trazo libre puesto que inevitablemente ocasio-

Tonos azules

TONOS azules  
TONOS azules

29/11/58 ZONOT

Blue Tones

Figura 35: Disposición de los vocablos.

Tabla 18: descripción de los tipos.

Características del tipo tradicional: Contraste del asta moderado Modulación moderada Remates oblicuos y enlazados Grosor general medio	Time New Roman PS MT
Características de tipo de transición: Contraste entre moderado y máximo Modulación casi vertical Remates agudos y enlazados Remates ligeramente inclinados	Georgia
Características del tipo moderno: Contraste del asta máximo Modulación vertical Remates finos Remates a veces sin enlaces	Berdini
Características del tipo egipcio: Poco contraste del asta Con escasa o ninguna modulación Remates cuadrados y gruesos Altura de la X grande	Courier Std Bold
Características del tipo sin remates: Poco contraste del asta Modulación casi vertical Asta cuadradas y redondeadas La G en caja baja tiene el ojal inferior abierto	Microsoft Sans Serif
El tipo de trazo: No tiene características concretas	Rage Italic LET

49 Ibid., pág. 32

50 Ibid., pág. 35

nará la nula o baja legibilidad en el mensaje, casi siempre se utilizan sólo para títulos a menos de que el mensaje en general sea la ilegibilidad.

Las ventajas que ofrece utilizar tipos tradicionales, de transición, modernos, egipcio o sin remates (véase tabla 18, pág. 86), es que difícilmente pasan de moda. Imaginemos que un consumidor está frente a un mostrador y se encuentra con un disco de jazz de hace diez años, con este tipo de fuente, cabrá la posibilidad de que parezca visualmente actual, lo que nos dará mayores posibilidades de consumo.

Existen dentro de la gama de fuentes, aquéllas que cuentan con una familia tipográfica y que las podremos ocupar para dar uniformidad y al mismo tiempo variedad al diseño editorial del material discográfico.

Las diferentes características de los tipos nos apoyarán en el mensaje que queremos dar, por sus trazos agudos o abiertos, por sus contrastes o por la transición suave o nula en sus contornos (véase figura 36).

En la reseña que se realizó sobre las portadas, y gracias a la observación de los diferentes discos que hay en el mercado, nos podemos percatar de que las más agradables, lo son en la medida en que la fuente contrasta ya sea sutil o radicalmente con la imagen que acompaña, por ejemplo: en la portada para el disco de Magos Herrera, llamado *Orquidias susurran-tes* (ver imagen 89, pág. 84), existe una fotografía desvanecida o barrida en tonos cepias que desde luego tiene una completa relación con la música sonera del material, pero además uti-

liza una *fuentes* que formalmente apoya la libertad inducida por la pose, la dirección acompaña el ritmo del cuerpo con el asta descendente de la letra G, con trazos semialargados que de igual manera trabajan con el cuerpo; el color en contraste total con la parte del fondo le ayuda a destacar y a no dejar cargada toda la composición al lado izquierdo; su posición en el plano casi a media portada le ayuda a hacer juego con la fotografía descentrada.

Si pensamos en el formato para portada de CD, podremos darnos cuenta que no gozamos de un espacio muy amplio, recordemos que una fuente de cuerpo GRANDE grita, mientras que uno pequeño susurra. Debemos observar los espacios que ocupan las letras y los que se generan alrededor de ellas para controlar los efectos que producen. Las letras aisladas, rodeadas por mucho espacio ganan fuerza y la yuxtaposición las hace competir entre sí (véase imagen 51, pág. 45).

Es muy factible también utilizar ciertos efectos o grafismos sobre las fuentes con el fin de enfatizar el mensaje, a esto se le llama construcción o deconstrucción de la tipografía. Los recursos son variados: los subrayados o recuadros, emplear pantallas o texturas diferentes, etc. La destrucción (veánse imágenes 90 y 91) “supone desgarrar las letras o las palabras o reagruparlas con fragmentos faltantes, o hacerlas desaparecer, o difuminarlas”<sup>51</sup>, todas estas modificaciones nos darán un efecto de tonalidad sobre las palabras.

No menos importante es el color sobre el tipo. Dicho proceso coloca-



Figura 36: características de los tipos.

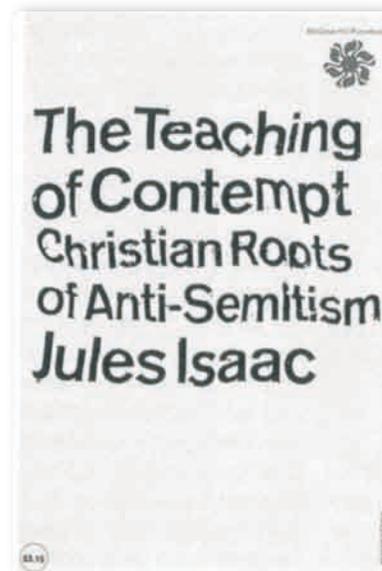


Imagen 90: destrucción tipográfica realizada por Rudolph de Harak al elaborar esta sobrecubierta para MacGraw-Hill Publishers en los 60'.

51 Marion March, *Tipografía creativa*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1989, pág. 42



Imagen 91: destrucción tipográfica realizada por David Carson en 1994, que transmite el romanticismo y misterio del músico.

rá el toque sentimental y emocional para crear una atmósfera agradable.

Recordemos ciertos principios básicos de legibilidad:

1. *Longitud de la línea*: las líneas demasiado largas o demasiado cortas cansan al lector e impiden un ritmo de lectura agradable, aun considerando que en los booklet el texto no es muy amplio. Las largas son pesadas y tediosas, mientras que las cortas provocan un movimiento de los ojos entrecortado. En general, puede afirmarse que las líneas con un máximo de sesenta o setenta caracteres favorecen la legibilidad.

2. *El interlineado*: nos encontraremos con que un espacio muy reducido entre una línea y otra, lo único que provocará es la distracción del lector y si es demasiado amplio no tendrá facilidad para encontrar la siguiente.

3. *Espacio entre letras o set*: con un set uniforme se consigue un “color” tipográfico homogéneo, término que se refiere a la textura y a la claridad u oscuridad total del texto; si es apretado se oscurece el texto; si es distendido lo aclara, ambos dificultan la legibilidad del texto, pero como en todo diseño es posible utilizarlo como un arma de comunicación.

4. *Espacio entre palabras*: un espacio excesivo entre las palabras, rompe la textura homogénea del texto, y quedan desunidas.

5. *Grosor*: la pesadez o ligereza general de las astas que componen los tipos pueden afectar la legibilidad, en los que son demasiado pesados, los ojales se llenan y desaparecen. Las tipografías muy ligeras no se distinguen del fondo con facilidad. Los tipos con grosor contrastado sirven para destacar una parte del texto.

6. *Ancho*: los tipos estrechos se utilizan cuando el texto es abundante y se dispone de poco espacio, la legibilidad disminuye cuando las letras son muy estrechas o demasiado anchas, las primeras encajan bien el columnas angostas.

7. *La caja alta y la caja baja*: un texto en CAJA ALTA ocupa más espacio que uno escrito en caja baja, además de que aquella hace la lectura más lenta, ésta proporciona señales de distinción con sus astas ascendentes y descendentes lo que agiliza la lectura, al contrario de las ALTAS que carecen de variedad visual.

8. *Texto justificado y sin justificar*: las diversas alineaciones nos proporcionan diferentes mensajes, como:

- Alineación a la izquierda, en bandera a la derecha: crea una letra y un espacio entre palabras muy homogéneo y como las líneas terminan en puntos distintos, el lector puede localizar con facilidad el inicio de la siguiente línea.

- Alineación a la derecha, en bandera a la izquierda: dificulta la localización de la línea siguiente, ideal para texto corto.

- Texto justificado (alineado a derecha e izquierda): se puede leer con facilidad si el diseñador consigue un set y un espacio entre palabras uniformes y si los “ríos”, no interrumpen la fluidez del texto.

- Alineación centrada: ideal para el texto al que le queremos dar formalidad y solemnidad, es factible utilizarlo en enunciados cortos.

- Alineación asimétrica: se usan cuando el diseñador desea dividir el texto en “unidades de pensamiento” lógicas, o cuando quiere dar una mayor fuerza expresiva a la página, no proporciona fluidez, y es muy posible que el lector se canse.

Actualmente las propuestas son muy diversas, la legibilidad se pone en juego con tal de proponer algo fuera de lo habitual, algunas son acertadas y otras no tanto, pero todas podrán ser juzgadas por el propio consumidor. Recordemos que un libro o booklet por lo regular es leído y observado mientras se escucha el material. Es un elemento de entretenimiento y a la vez informativo. Nosotros, comunicadores visuales, podremos jugar en este rango, sin perder el objetivo principal: comunicar.

# V. Jazz y su difusión

## 5.1. La publicidad para el jazz y su receptor

*"La publicidad ofrece el producto oportuno, en el momento oportuno, al cliente oportuno, con el argumento oportuno."*

Luis Bassat

En un país como México ¿quién consume jazz mexicano? ¿cuáles son las razones por las que decide consumirlo? ¿en qué momento decide consumirlo?

Para contestar estas preguntas nos apoyamos en la mercadotecnia y más específicamente de la publicidad porque ésta utiliza al diseño gráfico como herramienta para cumplir su propósito: vender.

La publicidad es un medio para presentar un producto o servicio a un consumidor, que posiblemente no conoce en lo absoluto, además de exhortarlo a la compra. En el caso de su aplicación para la difusión de un músico de jazz, tendrá que proporcionar, al igual que en todos los productos o servicios: información, entretenimiento y confianza.

**1. La información**, que a diferencia de un producto expuesto en un exhibidor, como un detergente con especificaciones exactas de su conte-

nido, en el caso de un disco, serán datos subjetivos, que conduzcan al comprador a identificarse con las vivencias del músico.

**2. El entretenimiento:** este aspecto es una cualidad inherente a la música, donde el oyente busca un autorreflejo, que posteriormente se convertirá en una "necesidad". Por ejemplo: el diseño gráfico integral para el disco deberá ser agradablemente informativo y, de manera detallada, proporcionar en forma visual lo que el músico hace sin exageraciones, conectando por los ojos a la audiencia con su forma particular de tocar, al proyectar elementos, trazos y colores en *tono* con las composiciones, que entre más gusten más venderán. Si la música evoca vivencias en el consumidor, la ilustración hace lo mismo con ella. Aspectos importantes a destacar del ejecutante son su personalidad, su apariencia física, etc., por



lo regular esto guarda una fuerte influencia sobre la decisión de comprar y se busca proyectar imágenes que denoten que el artista está actualizado, a pesar de que, por ejemplo, las melodías que toque sean los clásicos más antiguos del jazz. Esta imagen debe coincidir con la que se proyecta de él en los conciertos y sus presentaciones en televisión, libros o revistas.

**3. La confianza** no se gana con impactos. Cuando hablamos de que un músico la proyecta sobre su público, se refiere a que a lo largo de su trayectoria ha ganado la preferencia de sus seguidores porque demuestra musicalmente sus diferentes facetas y en cada una lo hace con calidad, entusiasmo, pasión y, con insistencia, desarrolla su sentir musical. El consumidor de sus discos adquiere el producto porque al escucharlo se convence de su preferencia por esta música y cada uno es cien por ciento de calidad. Esto es la confianza de quien lo escucha.

Sin embargo, para entrar en materia de marketing en la música y obtener datos más cercanos al ámbito del jazz en México, se realizaron entrevistas al Dr. Roberto Aymes, productor musical de Jazzcat Records, y excelente músico bajista del jazz mexicano, así como al extraordinario compositor y pianista del género Eugenio Toussaint.

A pesar de que es evidente que el uso de la mercadotecnia por parte de las pequeñas y grandes disqueras de jazz es poco usual, dado que es una línea baja de venta eso no impidió que proporcionaran información de interés para este tema.

### **Respecto al perfil del consumidor: ¿Qué género humano consume más discos?**

**R. Aymes:** no existen datos confiables, pero por pequeñas encuestas sabemos que es muy parejo, un poco hacia el género masculino.

**E. Toussaint:** yo creo que es indistinto, quizá el público varonil sobrepase un poco al femenino en consumo de discos.

### **¿Cuál es la edad promedio de estos consumidores?**

**R. Aymes:** Por propios ingresos van de 24 a 80 años. Por causar la compra aún sin tener los ingresos propios, de 5 a 20 años.

**E. Toussaint:** calculo que entre 20 y 60 años.

### **¿Cuál es el nivel máximo de estudios de los mismos?**

**R. Aymes:** los compradores específicos tienen nivel educativo muy amplio. Desde sin estudios hasta posgrados.

**E. Toussaint:** muchos universitarios y profesionales.

### **¿Tiene usted conocimiento de cuáles otros géneros musicales mayormente escucha este público?**

**R. Aymes:** Dado la extensa publicidad a la música de las televisoras se considera esa opción. Culturalmente debe ser música clásica (académica) y popular de buena calidad.

**E. Toussaint:** Mucha gente joven que se acerca al jazz escucha rock y pop aunque quizá tendiendo a lo progresivo, en su mayoría el público



adulto creo que escucha jazz y música clásica.

### **¿Dentro de los estilos de jazz, cuál es el más consumido por el público?**

**R. Aymes:** no hay un estilo preciso de consumo en el jazz mexicano, pero en jazz internacional es más vendido el de los grandes nombres de artistas y de corte muy tradicional.

**E. Toussaint:** lo que malamente se ha llamado fusión y por supuesto el jazz ligero como Diana Krall.

**Contemplando que los festivales de jazz son una puerta para el conocimiento del jazz internacional y del jazz mexicano ¿durante las temporadas de estos festivales,**

han incrementado las ventas de los materiales discográficos de jazzistas mexicanos (o de los que usted ha realizado)?

**R. Aymes:** no necesariamente, ya que la mayoría de los festivales son muy mal publicitados y en el caso de los pocos internacionales únicamente se invita a los artistas extranjeros, y esto no hace que la venta del producto local se modifique a la alza.

**E. Toussaint:** ayudan cuando se presentan los grupos mexicanos, que no es el caso por ejemplo del último festival realizado en el Auditorio. En general cuando los grupos tocan en vivo, venden discos y más o menos les va bien (yo incluido).

¿Cuál es el punto de venta más importante?

**R. Aymes:** los conciertos de nuestros artistas.

**E. Toussaint:** en este momento en México el monopolio MixUp aunque en vivo se vende bastante bien.

¿Consideran que los consumidores están satisfechos con el grafismo en general de los discos que usted produce? ¿Cómo han comprobado lo anterior?

**R. Aymes:** Normalmente hay muy buenos comentarios de nuestros productos (Jazzcat Records) en un sentido integral. Buena grabación, buena presentación y diseño. Siempre se puede hacer algo mejor desde luego.

**E. Toussaint:** Es variable, yo me he preocupado siempre porque los gráficos de mis portadas estén lo mejor posible pero he visto algunas bastante malas. Es indispensable, a mi

juicio que la parte gráfica de un disco sin importar el género que sea, tenga buen gusto y refleje la personalidad del artista y del proyecto.

¿Qué otros materiales hechos por un diseñador gráfico requieren, a parte del diseño de portada, contraportada y booklet?

**R. Aymes:** folletos y sitio en la red, también papeleería, tarjetas de presentación y posters para el extranjero.

**E. Toussaint:** en ocasiones, el cartel de presentación y en algunos otros casos la carpeta de presentación del artista (brochure).

### Respecto a los diseñadores:

¿La elección del diseño gráfico, de la ilustración o fotografía está en manos del departamento de arte o del músico?

**R. Aymes:** En Jazzcat Records es un trabajo de ambos lados, las buenas ideas son colectivas.

**E. Toussaint:** Depende de la disquera, por lo regular las compañías transnacionales eligen a su diseñador y a veces permiten al artista opinar, en el caso mío yo siempre diseño mis portadas y el diseñador lo ejecuta. En ocasiones me han presentado alternativas basadas en mi idea original.

¿Realizan trabajos con diseñadores independientes o tiene dise-



**ñadores gráficos dentro de las entidades?**

**R. Aymes:** Diseñadores independientes.

**E. Toussaint:** En todas las disquerías en las que he estado han tenido por lo menos a un diseñador.

**¿En base a qué criterios eligen el tipo de grafismo de un material discográfico?**

**R. Aymes:** A la personalidad o al concepto del proyecto. La música generalmente dicta un camino. Cuando es un lanzamiento se procura hacer énfasis en la gente que participa (fotografías).

**E. Toussaint:** el contenido musical, del artista o artistas involucrados y desde luego del público al que se le hará llegar el producto.

Gracias a las respuestas de estos músicos, tenemos un panorama de la situación en la que se sostiene el jazz mexicano. Tristemente podemos ver que existe una apatía desafortunada, no sólo por parte de organizadores, sino del público en general, pero será sólo la labor en conjunto la que lo hará destacar publicitariamente.

Trabajar un proyecto sólo por hacer una portada, sería dejar un trabajo truncado y es poco profesional no insistir en la completa concordancia de toda esta publicidad.



Imagen 92: caricatura de Tino Contreras, publicada en la revista Music:life, el músico y sus instrumentos, 2005. Elaborada por Sam.

## 5.2. Disqueras de jazz en México

Como ya había mencionado el realizar trabajos para la música implica tener conocimiento de cuáles son las disqueras que producen jazz mexicano, y éstas son:

Tabla 19: información sobre las disqueras en México.

<b>Jazz Urtext</b>	Portal: <a href="http://www.urtextonline.com">www.urtextonline.com</a> Correo electrónico: <a href="mailto:tienda@urtextonline.com">tienda@urtextonline.com</a> Año de inicio de producción: 1995 Domicilio: Hermes N°32, Col. Crédito Constructor, Del. Benito Juárez, CP 03940 Teléfono: 5661.6967 Géneros: jazz, música de las américas, infantil, tradicional, repertorio internacional y barroco mexicano.	<b>Quindecim Recordings</b>	Portal: <a href="http://www.quindecim.com.mx/">www.quindecim.com.mx/</a> Correo electrónico: <a href="mailto:informes@quindecim.com.mx">informes@quindecim.com.mx</a> Domicilio: Av. Río Churubusco 505 Col. Unidad Modelo CP 09090, México DF, Teléfono: 55 55819397 Año de inicio de producción: 1994 Géneros: música antigua, clásicos de México y del mundo, romántico mexicano, México del siglo XX, latinoamericana de concierto, classical crossover, world music, de vanguardia, infantil.
<b>Ediciones Pentagrama</b>	Portal: <a href="http://www.pentagrama.com.mx/main.htm">www.pentagrama.com.mx/main.htm</a> Correo electrónico: <a href="mailto:ediciones@pentagrama.com.mx">ediciones@pentagrama.com.mx</a> Año de inicio de producción: 1981 Domicilio: Ensenada No. 53, Col Hipódromo, CP 06100, México, DF. Teléfono/Fax: 5286-22-30 / 40 / 50 Servicios: editorial de música, libros y DVD's. Géneros: jazz, música infantil, rock mexicano, boleros, afroantillana, folklore latinoamericano, tango, trova tradicional y contemporánea y música tradicional mexicana.	<b>Jazzorca Records</b>	Portal: <a href="http://www.jazzorca.com">www.jazzorca.com</a> Correo electrónico: <a href="mailto:jazzorca@hotmail.com">jazzorca@hotmail.com</a> Domicilio: Municipio Libre 37 A Col. Portales, CP 03300, México, DF, Teléfono: 5539-3082 Año de inicio de producción: 1995 Géneros: jazz
<b>Jazzcat Records</b>	Portal: <a href="http://www.jazzcat.com.mx">www.jazzcat.com.mx</a> Correo electrónico: <a href="mailto:info@jazzcat.com.mx">info@jazzcat.com.mx</a> Año de inicio de producción: 1998 Géneros: jazz	<b>M&amp;L Music</b>	Portal: <a href="http://www.mlmusic.net">www.mlmusic.net</a> Correo electrónico: <a href="mailto:mlmusic@mlmusic.net">mlmusic@mlmusic.net</a> Domicilio: Av. San Jerónimo162, Col. San Ángel, CP 01000, DF, México. Teléfono: 55508518 Año de inicio de producción: 2005 Géneros: jazz

# VI. Propuesta gráfica

## 6.1 Metodología

*“Los razonamientos inferiores de las masas, al igual que los elevados, se basan en asociaciones; pero las ideas asociadas por las masas no mantienen entre sí más que vínculos aparentes de semejanza o de sucesión.”*

Según el libro *Metodología del diseño*, de Luz del Carmen Vilchis, especifica que: “Diseñar es la actividad objeto de estudio del diseño que en tanto disciplina estudia el comportamiento de las formas, sus combinaciones, su coherencia asociativa, sus posibilidades funcionales y sus valores estéticos captados en su integridad. El factor integrante de este proceso lo constituye la interacción del diseño, el diseñador y lo diseñado.”<sup>52</sup>

En dicho proceso, la metodología tiene el papel de analizar y decidir el *cómo* se realizan dichas formas, combinaciones y asociaciones, con el fin de prever los factores que afectarán al diseño y disminuir la incertidumbre de la percepción del mensaje.

Nos apoyamos en las diversas metodologías para el diseño que nos recomiendan ciertos puntos imprescindibles, a pesar de que sabemos que

el proceso generado por un proyecto es único y posiblemente irreplicable.

Es necesario mencionar que la música tiene un *valor de uso* y un *valor de signo*, este último es brindado por cada cultura con características propias y significados particulares; por último el *valor de cambio*, debido a la venta-consumo, que condiciona al diseño.

Se ha desarrollado la metodología de este proyecto, en base a las propuestas de Bernd Löbach y Bruno Munari. El primero propone cuatro constantes de problemas de diseño:

- “Un problema existe y es descubierto.
- Se reúnen informaciones sobre el problema, se valoran y relacionan creativamente.
- Se desarrollan soluciones para el problema que se enjuician según criterios establecidos.

• Se realiza la solución más adecuada.”<sup>53</sup>

Aparte de incluir estas constantes al igual que Munari, Löbach contempla el análisis de la relación social entre usuario y objeto; el estudio histórico del mismo; el análisis de mercado; la función del producto y su configuración referente a su apariencia; la elección de materiales y procesos de fabricación. Todos, se han incluido en esta tesis.

Por su parte Bruno Munari, a pesar de que su propuesta metodológica se ha enfocado al diseño industrial, es posible apoyarse en sus puntos y procesos, como la identificación de los límites que se refieren a las reglas que sigue la elaboración del producto, además de tomar en cuenta el ruido visual al que se expone nuestra imagen. Así, la metodología, se ha conformado de la siguiente manera:

52 Luz del Carmen Vilchis, *Metodología del diseño, fundamentos teóricos*, 2ª edición, UNAM, México, 2000, pág. 38.

53 *Ibid.*, pág. 107.

### **IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA:**

- 1.- Descripción del problema de diseño
- 2.- Necesidad y análisis del valor social
- 3.- Conocimiento histórico del género
- 4.- Ubicación estilística de la música
- 5.- Conocimiento histórico del diseño de la imagen
- 6.- Ubicación de la imagen por su valor social

### **LÍMITES:**

- 1.- Presupuesto destinado
- 2.- Análisis del mercado meta
  - a) Entrevistas con disqueras
- 3.- Técnica, herramientas y materiales requeridos.
- 4.- Tiempo contemplado para su elaboración

### **DEFINICIÓN DE LOS ELEMENTOS A PROYECTAR:**

- 1.- Análisis de los posibles formatos.
- 2.- Asociación psicológica de las formas.
- 3.- Asociación psicológica de los colores.
- 4.- Asociación psicológica de las tipografías.

### **ELABORACIÓN DE PROPUESTA ILUSTRATIVA**

- 1.- Realización de ideas: bocetaje (se contempla el desarrollo integral de la ilustración).
- 2.- Elaboración de propuesta 1: Confrontación con el cliente.
- 3.- Análisis de inconsistencias visuales
- 4.- Propuesta final

### **DESARROLLO DEL DISEÑO INTEGRAL**

- 1.- Bocetaje de portada, contraportada y booklet.
  - a) Análisis de inconsistencias
  - b) Propuesta final
- 2.- Bocetaje de postal.
  - a) Análisis de inconsistencias
  - b) Propuesta final
- 3.- Bocetaje de cartel
  - a) Análisis de inconsistencias
  - b) Propuesta final

### **4.- PRESENTACIÓN DEL PROYECTO**

## 6.2. Proceso de bocetaje

**El problema de diseño** se ha ido vislumbrando a lo largo de esta tesis; la tarea es realizar un producto de *diseño de imagen* que le dé presencia y entrada al nuevo proyecto discográfico de Héctor Infanzón llamado *Ciudadino*. Dicho material ha sido planeado bajo la principal idea de un desarrollo de la música con un toque caribeño en una ciudad totalmente cargada de historias (Distrito Federal), dignas de interpretarse por medio de las formas. En este contexto y teniendo en cuenta que dicho músico tiene en el bolsillo tres materiales de excelente calidad anteriores a éste, con una serie de fotografías que denotan literalmente una formalidad ilustrativa; es ahora en el nuevo proyecto, donde se propone a la ilustración como una forma de comunicación gráfica con la que se pueden lograr diversos énfasis para marcar acentos, texturas y movimientos, afines a los temas que desarrolla.

¿Por qué ilustración? actualmente ésta es utilizada en los materiales discográficos para dar una atmósfera más ligera a las portadas, que atrae a todo tipo de público, a pesar de que tiende más a lo juvenil; con ella se logra dar importancia a ciertos aspectos de la imagen y siempre podrá ser vinculada con lo fantástico y lo ilusorio. Para muchos será una desventaja pero esto conlleva a tocar los puntos más sensibles de la fantasía humana.

Como ya se había mencionado **la necesidad y el valor social** de la música estriba en esa capacidad del ser humano para encontrar en las melodías, en primer lugar, una forma de entretenimiento y de pertenencia a ciertos grupos sociales y, en segundo, un alimento espiritual en el que la emotividad de la misma juega un papel primordial. **La necesidad** es apoyar este proyecto en específico con una idea renovada y fresca que no se

aleje por completo de la realidad pero sí que invite tanto a público adulto como a la juventud en general, dado que gran parte de ella llena las presentaciones de este jazzista, siendo el segundo nuestro **mercado meta**.

La problemática se distorsiona cuando pensamos en el concepto *ciudadino* y nos cuestionamos: ¿qué cualidad conservan en común los miembros de esta ciudad?, compartimos la falta de identidad de los individuos, que insertados en un número inmenso de habitantes, es olvidada a costa de las necesidades de un desarrollo, a pesar de que en el fondo de toda sociedad cada persona tiene una historia diferente que contar. Con frecuencia somos conceptualizados como masas fragmentadas, en una ciudad donde la velocidad de desarrollo es rápida y frecuentemente nos vemos atrapados en la falta de espacios y de tiempo para el goce musical.

## Envase

Esta primer parte se compone de la estructura del soporte para la ilustración, es decir, el envase, para el que se propone el uso de cartulina sulfatada de 8 puntos. Comercialmente este material ha sido la solución más adecuada para ilustrar los materiales discográficos conservando los colores brillantes sobre una superficie semio-paca que absorbe buen porcentaje de las tintas, esto ocasiona que al contacto con el consumidor no deje marcas en el material, y se desgaste menos rápido, además de que resulta atractivo al tacto, a diferencia de la caja de plástico comúnmente utilizada.

Como diseñadores podemos solicitar al impresor, estos acabados:

- 1.- Barnizado ultravioleta o acabado brillante, o
- 2.- Laminado que brinda una cubierta plástica.

Considerando que los presupuestos destinados a los proyectos de jazz son limitados, se buscó la estructura idónea para economizar cartulina, como se muestra en la figura 34.

En la estructura del booklet o librito, según el cálculo del texto se desarrolla a lo largo de 12 páginas, como se muestra en la figura 35 y se propone el papel couche brillante doble cara, de 135 gr. (o 90 kg.)

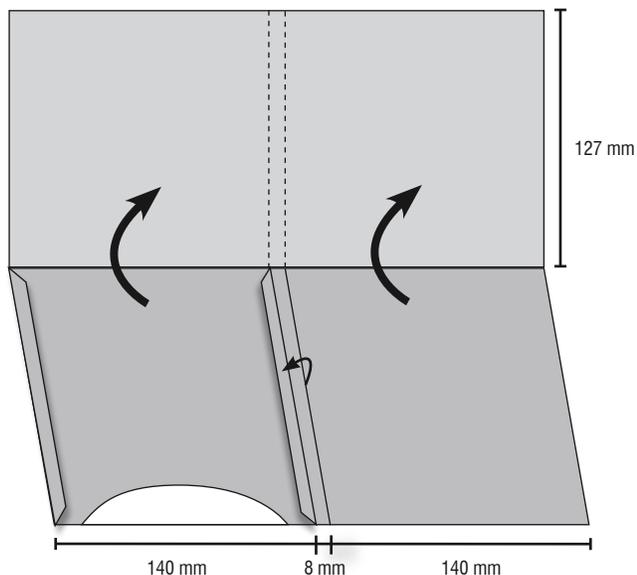


Figura 34: envase para disco compacto en cartulina sulfatada.

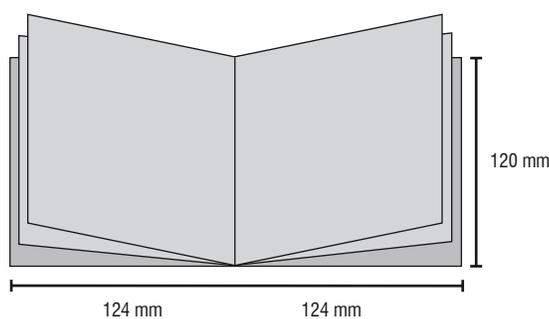


Figura 35: librito o booklet en 12 páginas.

## Fotografía

Una vez definido lo anterior el proceso de bocetaje implicó realizar algunas tomas fotográficas de Héctor Infanzón y su trío en diversas presentaciones para tener un apoyo visual, como se muestra en la imagen 93.

Es evidente que se busca en estas tomas encapsular los momentos álgidos de los artistas, aquéllos en donde corporalmente se refleje el entusiasmo y dinamismo.

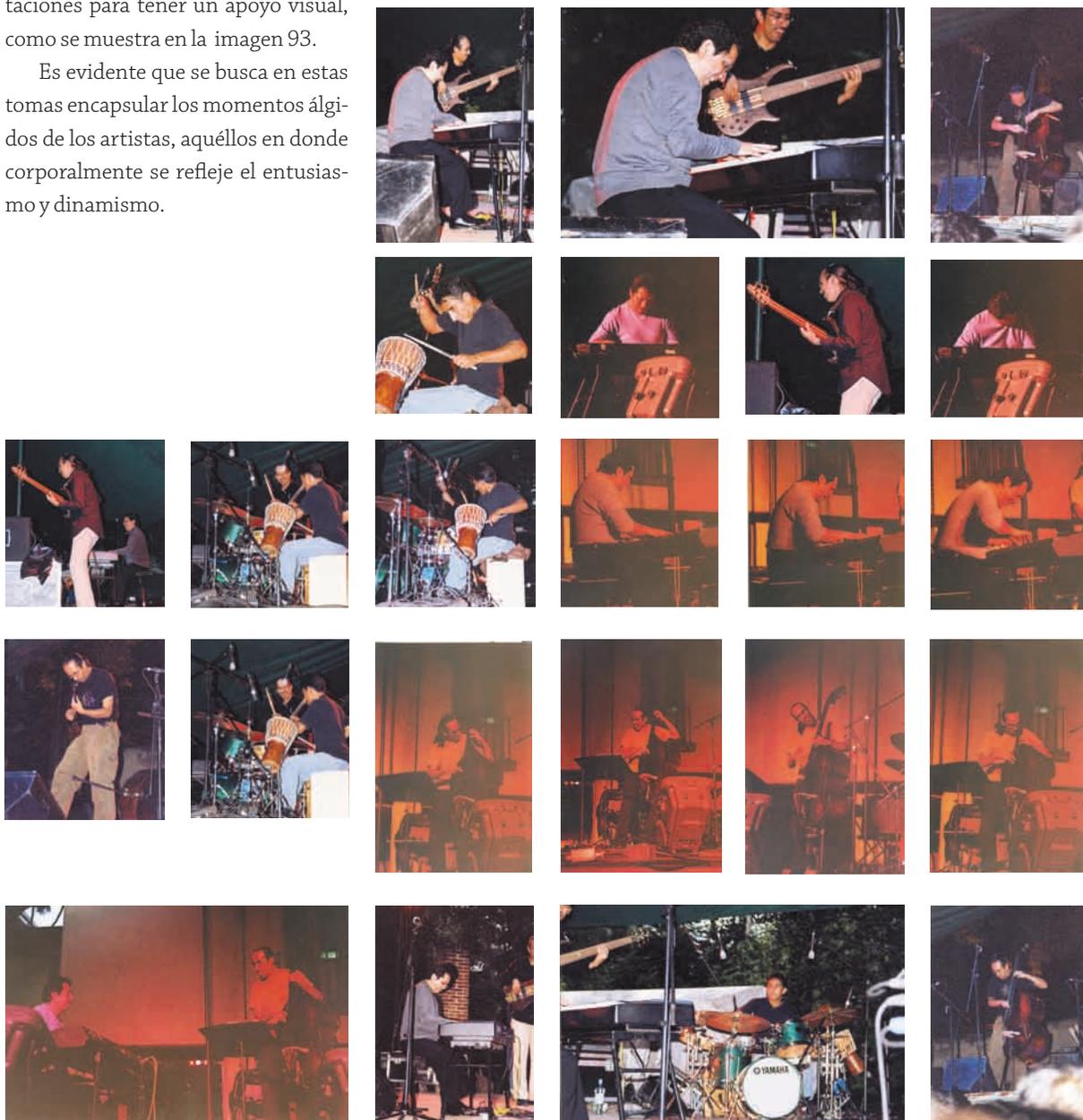


Imagen 93: Fotografías de algunas de las presentaciones de Héctor Infanzón y su trío.

## Caso 1

Según comentarios del propio Héctor Infanzón, encontraba una gran familiaridad con los monumentos del centro de la Ciudad de México, en particular, el Monumento a la Revolución, ubicado en la plaza de la república, por lo que para este nuevo proyecto sentía un particular deseo de aplicar una imagen que inmiscuyera dicho elemento.

La idea de utilizar un monumento como parte de la composición de una ilustración puede resultar riesgosa, porque la población tiene un simbolismo y concepto muy marcados sobre él, en ocasiones puede resultar reiterativo y trillado su uso; en el caso del Monumento a la Revolución, es una escenario que en sí mismo representa la lucha armada de un pueblo, un mausoleo de los protagonistas de la Revolución Mexicana y en un principio, un intento fallido del Palacio Legislativo.

A pesar de esto, se realizaron algunos bocetos para ver los resultados visuales más detalladamente (véase imagen 94). Al concluir el estudio se vislumbró una falta de congruencia con el concepto del jazz, por sus trazos rectos y estructuras principalmente cuadradas y frías, esto nos llevó a buscar una segunda opción.

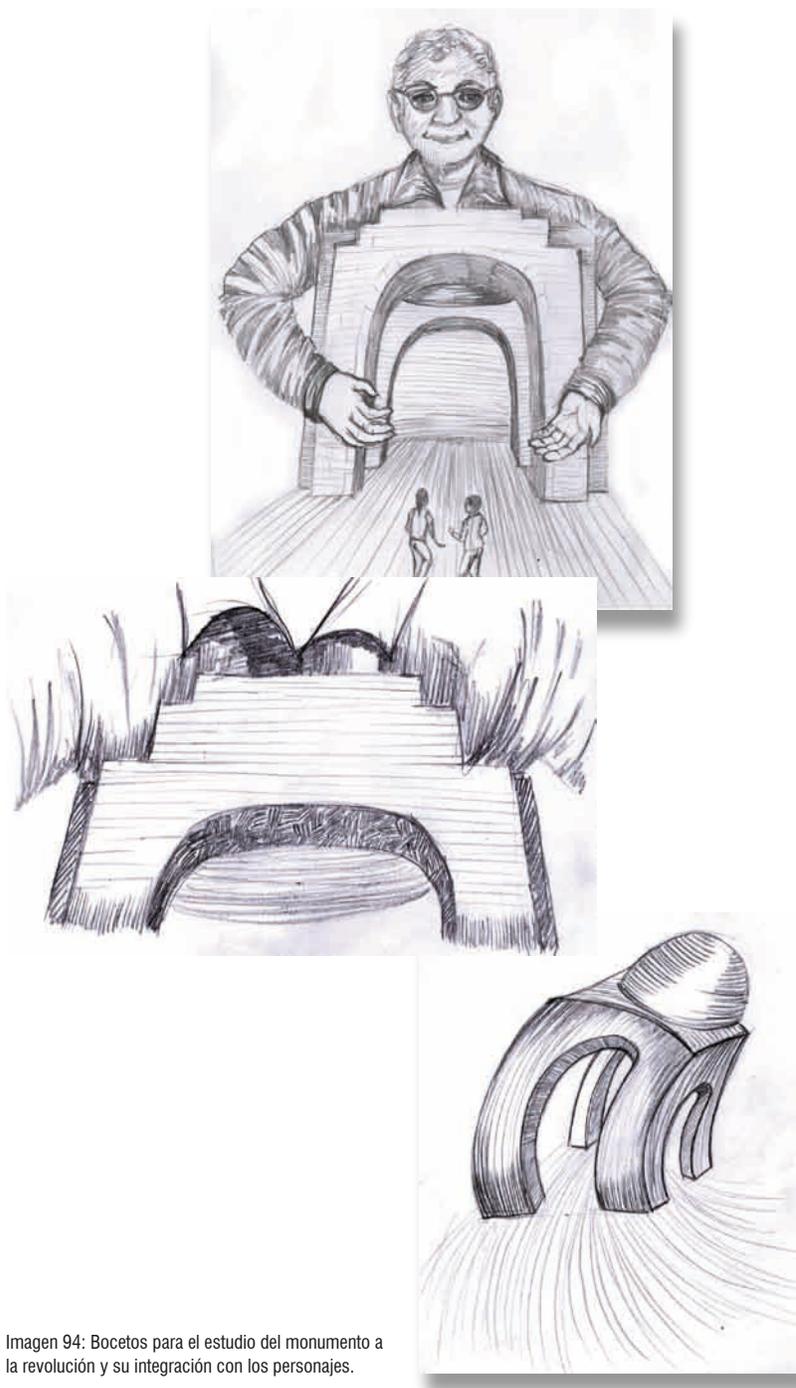


Imagen 94: Bocetos para el estudio del monumento a la revolución y su integración con los personajes.

## Caso 2

Retomando aquella parte de la improvisación en el jazz en donde hemos aseverado que actuamos bajo un inconsciente colectivo, desde nuestras acciones hasta nuestros movimientos, somos reflejo de toda la retroalimentación de imágenes; podemos considerar que un ciudadano, vive diariamente esta cíclica situación que lo enriquece, a decir: felicidad, tristeza, emoción, amor, enojo, desesperación, dolor, alegría, solemnidad, soledad, etc.

En este segundo caso, se buscó desarrollar esta idea sobre el tratamiento de la figura humana y diversas acciones que describían los sentimientos ya citados. El objetivo fue conjuntarlas para darles un significado masivo y sonoro (véase imagen 95). Sin embargo los trazos apegados a la figura humana de esta propuesta, le restaron espontaneidad y concordancia al concepto, lo que nos llevó a buscar otra opción.

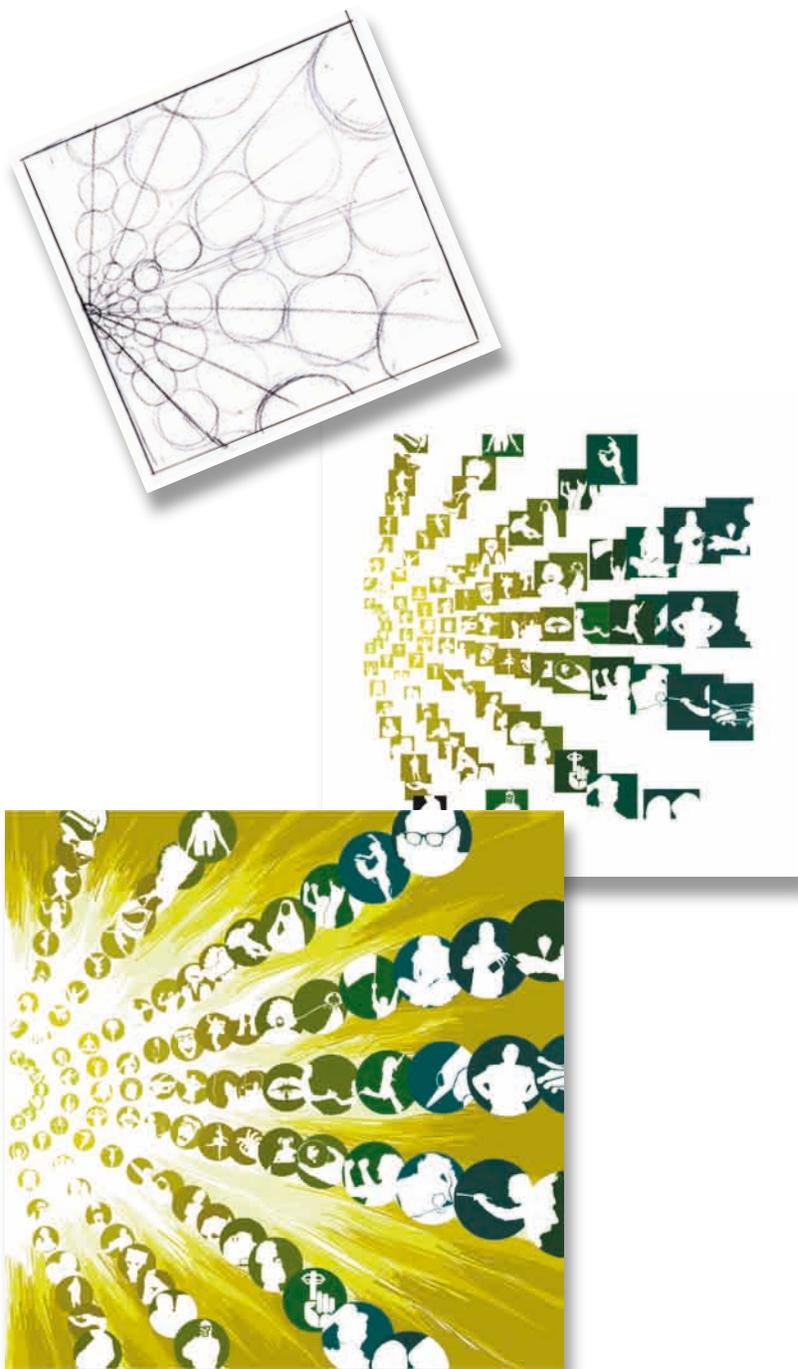


Imagen 95: Bocetos para el estudio de las figuras humanas del caso 2.

### Caso 3

En atención a comentarios de Infanzón en algunas entrevistas que le han realizado, menciona que es primordial enriquecerse de todo tipo de música, puesto que no hacerlo representa su decadencia. Las influencias afrocaribeñas, y de América Latina sobre Héctor, además de la introspección, entrelazan la comunicación con el exterior, en este caso, un ambiente híbrido como la Ciudad de México, que le sugiere las historias de su música. Cito aquí sus palabras:

“Es algo que he estado experimentando cuando hago conciertos a piano solo. Me abandono. Porque una cosa es tocar formalmente una composición y seguir su estructura, y otra es tener la paleta de posibilidades que es el teclado. Entonces me arranco a improvisar lo que no sé de dónde va a venir. Empiezo la primera nota y me voy por ahí.”

Esta reiteración de sus palabras no es con otro fin que el de hacerlas parte de este tercer proceso de bocetaje, en los que el teclado simbolizado como una paleta de posibilidades y colores es la justificación para trabajar la figura de Héctor Infanzón como elemento principal de su portada.



Imagen 96: bocetos de músicos ejecutando sus instrumentos para el estudio del caso 3.

## Elementos para la comunicación visual

Si consideramos que el primer punto a realizar en una ilustración es relacionar elementos afines con el concepto, éstos son:

- Los tres miembros del grupo, Héctor, Aarón y Mario.
- La música de jazz.
- La atmósfera donde se desarrolla esta música y sus ejecutantes.

Recordando los tamaños mínimos de una imagen en relación con la distancia del observador (aproximadamente a 1 m. en anaquel) y el tamaño del formato de 140x127 mm, encontramos que el rango de las dimensiones de los elementos principales de la portada y contraportada está entre 6 mm como mínimo y el máximo puede estar marcado por las mismas medidas del formato.

Al comenzar con el tratamiento de los elementos, tenemos:

**Primer plano:** en los bocetos se estudian los tres miembros que participan en el disco, (véase imagen 96, pág. 101), con el fin de buscar un resultado adecuado en el trazo de las formas; sin embargo y a pesar de poder conseguir cierto grado de realismo, ahora es cuando debemos retomar el concepto *ciudadino*; éste es un personaje que pierde su identidad en la multitud, que se representa omitiendo detalles de la figura, en una traducción parcial del personaje, siendo una silueta y no una imagen tridimensional. Recordemos que las imágenes más directas y simples de entender son las bidimensionales.

La elección de estos elementos se hizo considerando que los consumidores tienen cierta preferencia sobre las imágenes de los artistas en donde puedan ver parte de sus expresiones corporales. Esto es fácilmente comprobable cuando al asistir a un concierto, los asistentes se ven exaltados en el momento en que el músico lleva su melodía al punto más álgido, y en que su esfuerzo se ve reflejado en sus movimientos.

El *grado de iconicidad* de esta imagen se encuentra en un nivel medio, porque pierde atributos, pero todas buscan apegarse en lo máximo a la realidad emotiva que afecte al consumidor. En su totalidad estos bocetos conservan un grado de abstracción porque no se ha buscado definir las particularidades de un individuo, sino los elementos en común. (véanse imágenes 97 y 98).

Su interior es representación de *retroalimentación* y *retrospección* que se visualizan en líneas sueltas aleatoriamente, denotando la búsqueda de los elementos a proyectar en melodías que se unifican al ambiente, además de que los límites de un punto encierran una fuerza factible de expandirse en cualquier momento, y se unifican para formar melodías.

**Segundo plano:** Héctor es un músico que muchos personajes insertan en el llamado *latin jazz*, a pesar de que en repetidas ocasiones se ha enunciado que actualmente las influencias sobre un artista ya son demasiadas como para hacer una marcada clasificación; dicho **estilo de jazz** se distingue, como su nombre lo indica por introducir ritmos latinos (sones cubanos, antecedentes de la salsa, danzones, etc.) que le brindan una viva-

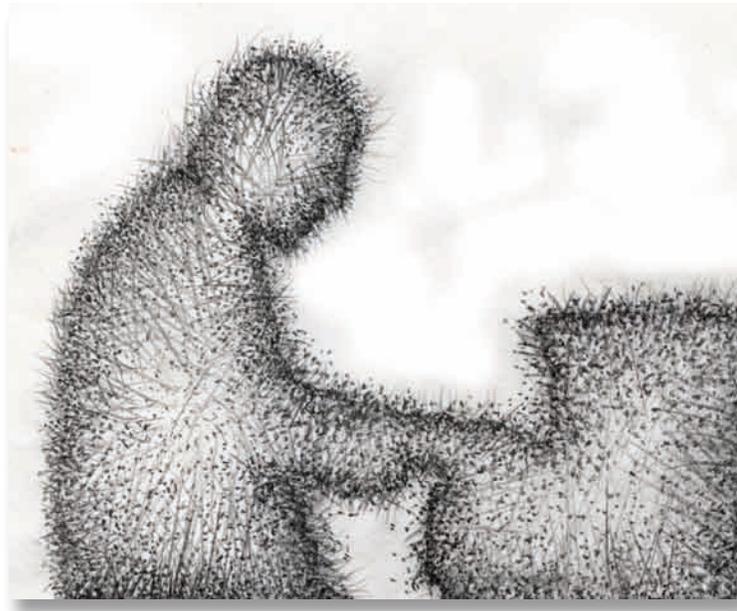


Imagen 97: El uso del punto y la línea para los bocetos del primer plano.

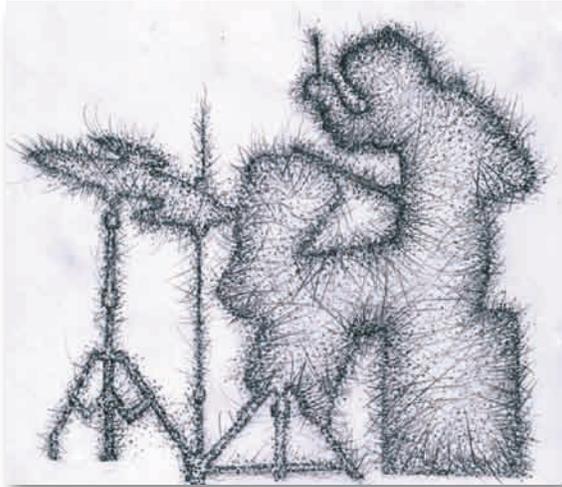
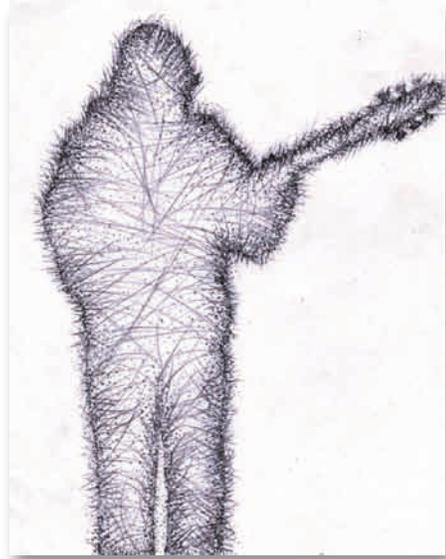


Imagen 98: Aarón Cruz y Mario García en la representación del primer plano.



cidad a las melodías que no se puede escuchar en otros estilos. Las melodías de Héctor son una clara y tajante invitación a moverse, a estar activo, a realizar todo con pasión. En este sentido, la música de jazz es representada por los elementos básicos para la comunicación visual, con líneas definidas y curvas del pentagrama, como significado del sonido que se dispersa multidireccionalmente integrándose al fondo y como se ha estudiado en el

capítulo 3 describiendo movimiento y dinamismo de forma tácita, (véase imagen 99).

**Tercer plano:** los tres miembros y su música se desarrollan en un atmósfera ruidosa, con movimientos constantes, que es representado por la textura del papel algodón con pequeñas ramificaciones que se consiguieron a partir de la manipulación de vegetación. Además, a este plano se han anexado pinceladas, como sig-

nificado de la paleta de colores que se proyectan al tocar el piano, (véase imagen 99).

Los planos nos ayudan a darle profundidad a la imagen, la hacen más atractiva al observador. Al igual que en la música existe un fondo y una figura, que separan, la intensidad, altura o tono, timbre o color y el tiempo o duración de los sonidos.

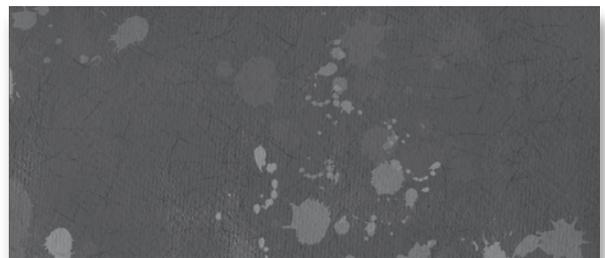


Imagen 99: Visualización del segundo y tercer plano.

## Composición

Sin embargo, la composición o combinación de estos elementos y planos de importancia dentro de nuestro pequeño formato, se estudió como se muestra en las imágenes 36 a 40.

Por la yuxtaposición de los elementos podemos inferir un contenido de la forma, con significado, interpretación y simbolismo, lo que los apega al concepto que estamos trabajando: *citadino*.

La cantidad de información proporcionada por unidad de superficie perceptiva es menor, así que ésta es observada en su totalidad y no de manera fragmentada. La línea que sigue la vista del consumidor en esta imagen se visualizan en la figura 41.

El segundo plano se adaptó de manera que marcara un equilibrio en los pesos visuales, al igual que la textura que en realidad abarca toda la ilustración, sin acentos. No así las pinceladas que enfatizan la persona de Héctor Infanzón quien por sus propias palabras menciona que “Al tocar el piano nos encontramos en una paleta de posibilidades”.

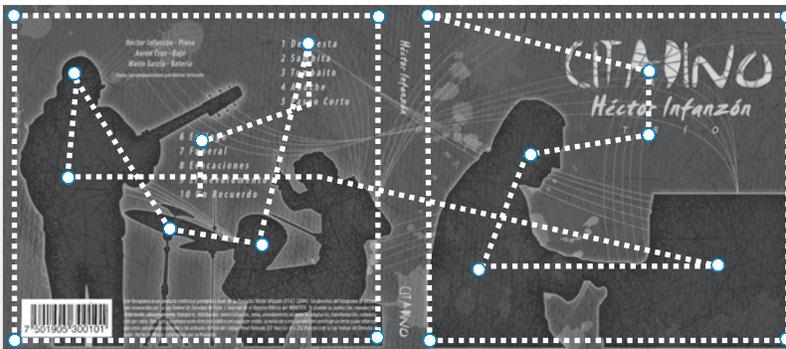


Figura 41: Dirección de la vista del observador según la composición.

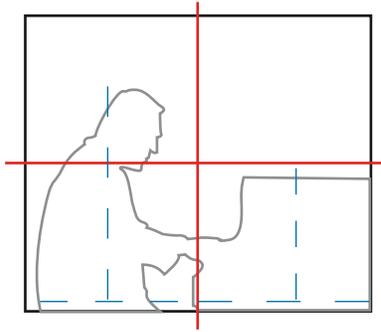


Figura 36: según los ejes sentido horizontal y vertical, esta imagen guarda un desequilibrio, porque el lado izquierdo tiene un peso visual mayor que el derecho, pero el plano al conservar su forma rectangular llama al equilibrio general entre instrumento y músico que se compensan relativamente.

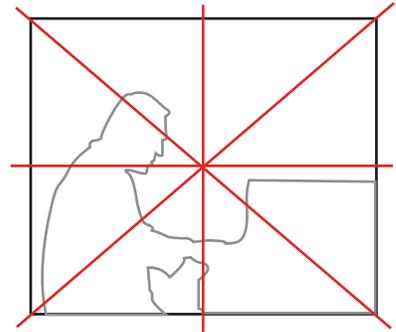


Figura 37: el nivel de tensión y aguzamiento se elevan al colocar las diagonales sobre el rectángulo; nos percatamos de que los elementos importantes del cuerpo, como la cabeza y las manos, no se encuentran sobre aquéllas, pero sí muy cercanas, lo que ocasiona una imagen más dinámica y llamativa.

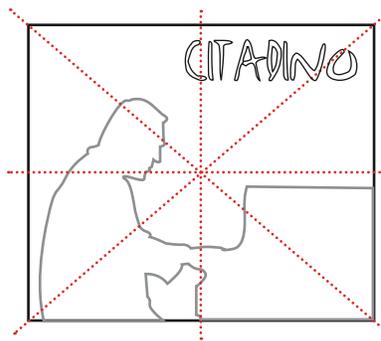


Figura 38: sabemos que el ángulo inferior izquierdo (con menor tensión) nos indica que si colocamos algún elemento en la parte contraria, es decir, superior derecha, adquieren mayor peso visual, significando mayor atracción para el ojo.

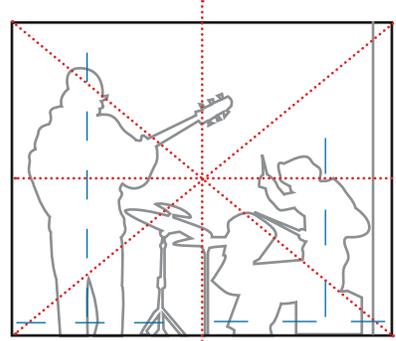


Figura 39: el nivel de tensión y aguzamiento no es tan notorio porque los dos elementos abarcan prácticamente la superficie y la parte principal de los cuerpos se encuentran sobre las líneas horizontal y diagonal.

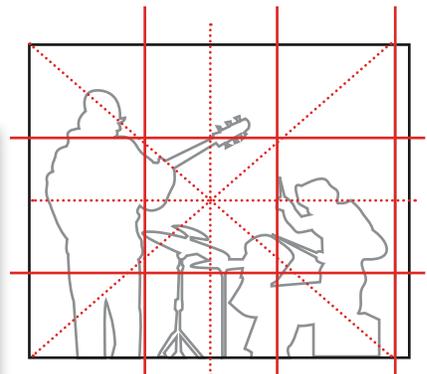


Figura 40: la composición de los elementos por el orden de los tercios logra una construcción muy equilibrada; los pesos no están marcados en exceso, la altura del bajista se compensa con la dimensión mayor del baterista.

## Técnica de ilustración visual

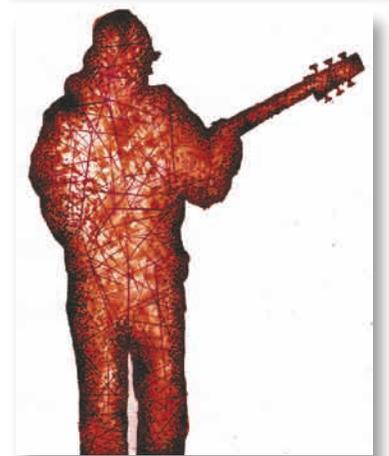
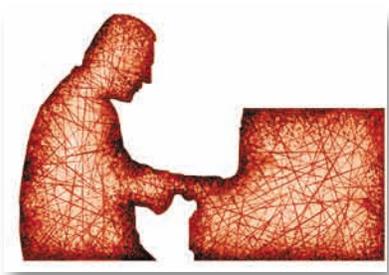
Buscando entre las diversas técnicas de representación, la más adecuada para realizar estas ilustraciones, se hicieron pruebas para observar diferentes resultados.

Para el caso del primer plano, aquí se muestra el uso de la pintura acrílica; debajo de éste se aplicó gesso para marcar ciertas texturas que apoyaran las líneas de la forma, pero los resultados no fueron los deseados porque no se prestaba para degradados más sutiles.

En la segunda opción se encontró que la acuarela era una técnica acertada para lograr esos desvanecidos por sus cualidades acuosas y de transparencia sobre papel fabriano delgado, que el acrílico no proporciona.

En el segundo plano donde se marcan las líneas se utilizó el ordenador con los programas ilustrator y photo shop, en este último un filtro llamado *desenfoque de movimiento*.

Para el tercer plano, se requirió el escaneado de papel algodón Arches porque tiene una textura muy marcada y de vegetación que fue tratada en el ordenador en photo shop. El acoplamiento de las partes se hizo en el mismo programa.



## Tipografía

La selección para el título del material discográfico **CITADINO** es la BJB de trazos orgánicos que apoya el concepto de un personaje alegre, aquél que en sus actos es libre para crear en un hábitat complejo; bajo estos conceptos se realizó un tratamiento con líneas aleatorias sobre los caracteres, como se muestra en la figura 42.

El nombre del músico **Héctor Infanzón** es ilustrado en un tipo igualmente de formas muy sueltas y libres, a decir, *Smudger Let Plain* color amarillo tenue, que dejan ver con claridad esta libertad creativa de la que se ha hablado. Ambos tipos se acoplan satisfactoriamente y enmarcan el diseño de esta ilustración con sus líneas inclinadas.

La tercer tipografía aplicada para el resto del proyecto fue *Miryad Pro Light Condensed* y *Semibold* que rompe con los trazos libres del título del disco y el nombre. Este tipo da cuerpo a los títulos de las piezas musicales de una manera formal y fina, por sus trazos angostos y rectos. Los nombres de las melodías fueron acomodados por columnas que le dan un toque de sencillez, el mismo color del nombre discográfico y del artista es aplicado aquí, que nos brinda el contraste y la luminosidad necesarios para la lectura, (véase figura 43).



Figura 42: Tipografías BJB y Smudger Let Plain de trazos orgánicos para el nombre del disco y músico. Miryad Pro regular se utiliza para especificar TRÍO.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Miryad Pro Regular

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Miryad Pro Regular bajas

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Miryad Pro Light Condensed

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Miryad Pro Semibold Condensed

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Miryad Pro Bold Condensed



Figura 43: Portada y contraportada con tipografía

## Color

Una vez trabajada la composición y la técnica, revisemos la inserción del color en el proyecto.

Como ya hemos leído el color rojo es un matiz que declara mucho dinamismo y hasta cierto punto puede cansar la vista del observador rápidamente. Pero recordemos que también se puede ver en él poder y masculinidad, además de felicidad por su relación con el amor, sobre éste se observa la apetencia y el anhelo, además de no conducir a la tranquilidad.

En realidad nosotros estamos ocupando un rojo con cierta influencia de azul, con el que logramos darle un toque de seriedad sin perder ese lado dinámico; por esta razón ha sido

seleccionado con diferentes grados de brillantez.

Sabemos que cada instrumento tiene un timbre o color que nos hace distinguirlo, así como las líneas tienen degradados de color y no sólo el matiz amarillo, ésta es una representación de esos cambios dentro de una melodía que incluye también naranjas y rojos oscuros que marcan acentos sobre las líneas del segundo plano que les da movimiento, y las expande con un toque más alegre y jovial. El amarillo es utilizado en las pinceladas o gotas de pintura con una ligera transparencia para adaptarlo al fondo, así como el color rojo y blanco.

Este último es retomado para la

tipografía con cierta influencia de amarillo que proporciona contraste y vivacidad para la lectura.

La perspectiva atmosférica nos indica que es necesario marcar cierta nitidez en las figuras que queremos en primer plano y con menos nitidez se observa la textura del fondo con matices más oscuros.

Así como el contrabajo o bajo puede escucharse como un instrumento de sonidos débiles según su intensidad, nos lleva a mandar sus notas al fondo, reflejado en la textura del papel; a la batería como la vegetación en otra intensidad en tonos más oscuros; y al piano en las pinceladas con colores más brillantes.

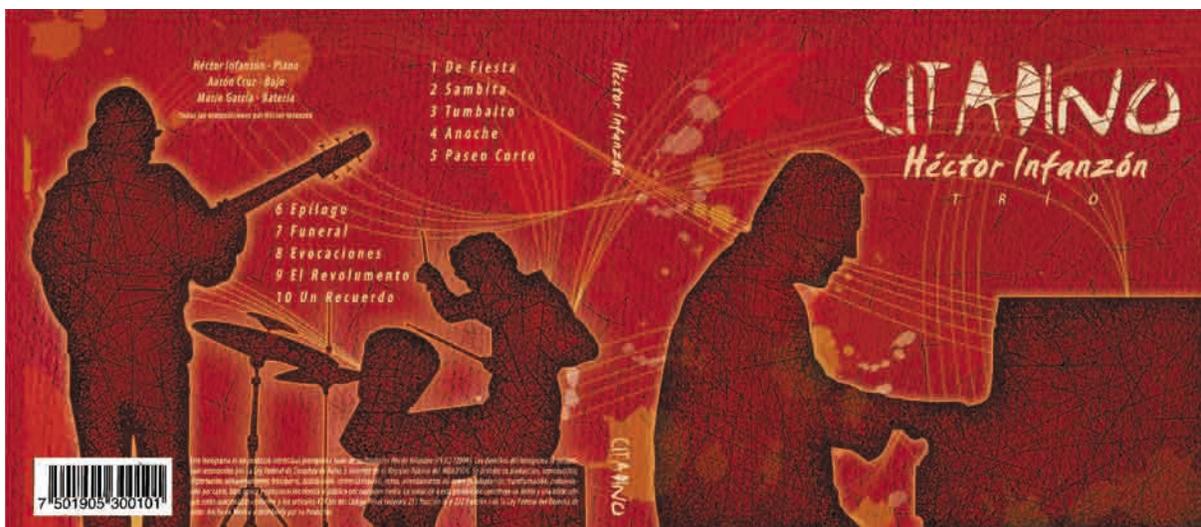


Imagen 44: Portada y contraportada.

## Estructuración sobre envase y booklet

En esta sección veremos la adaptación a la estructura que se planteó al principio de este capítulo.

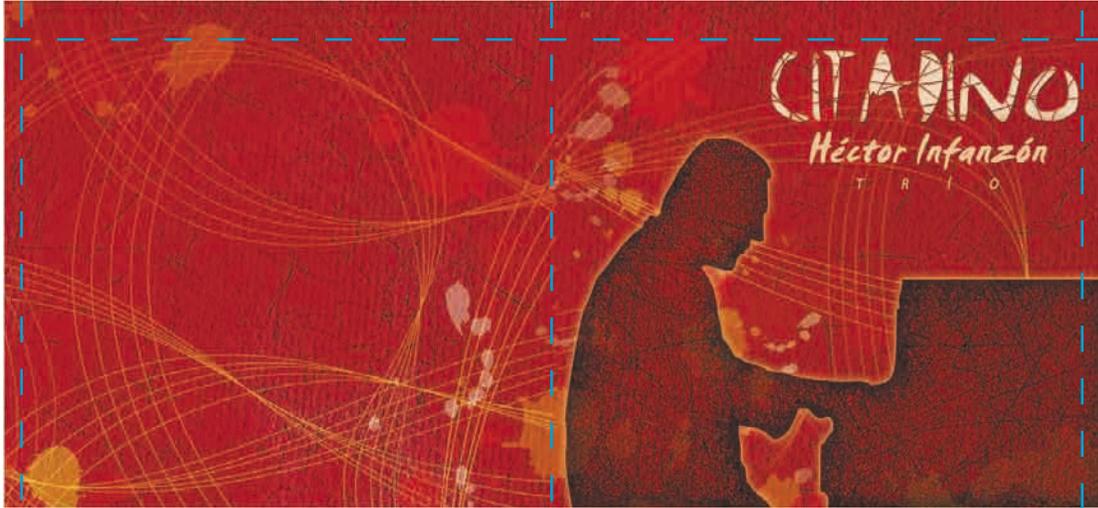
El booklet o librito fue construido en 12 páginas, donde se desarrollan los *agradecimientos*, *comentarios*, *créditos* y *nombre de las melodías*; además de que se utilizaron fotografías para ilustrarlo, que ya se mostraron en la página 98.

Buscamos énfasis en la emotividad de los actos, tomando encuadres que visualizan el esfuerzo, la pasión y la entrega con la que los músicos se desarrollan en los escenarios. Están enmarcadas por cuadros de líneas sueltas que le dan irregularidad a la formalidad de la envoltura. La composición de éstas como se verá en las imágenes 46 y 47 de las pági-

nas siguientes se desarrollaron bajo el concepto del *ritmo*, así ninguna de las páginas donde se apliquen las fotografías tiene una composición igual, pero sí se elaboró en base a una división de la superficie en tercios, para no obtener una composición equidistante. En el caso de los textos se elaboraron sobre márgenes amplios que le dieran limpieza al hacer contraste



Imagen 45 Portada y contraportada a proporción sin dobleses.



Tipografía  
Myriad  
Pro Light  
Condensed,  
9/10 pts.

Tipografía  
Smudger Let  
Plain, 14 pts.

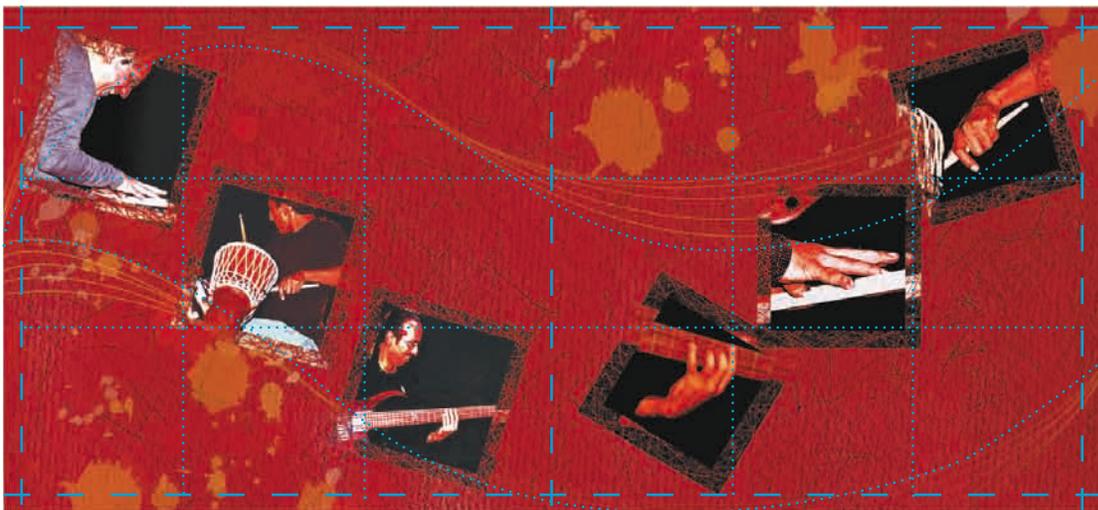


Imagen 46: Páginas de Booklet o librito con guías a proporción.



Imagen 47: Páginas de Booklet o librito a proporción.

con el fondo en tonos rojos; de este último se evitaron la mayor parte de las líneas de la composición exterior y se colocaron únicamente dos juegos caudenciosos en los extremos inferior izquierdo y superior derecho, así como las manchas de pincel en estos ángulos, para evitar confusión con la lectura. La tipografía Myriad Pro Light Condensed y Semi Bold Condensed es aplicada satisfactoriamente para la correcta lectura en color blanco.

Se muestra también la aplicación de la ilustración sobre el disco compacto que retoma un encuadre circular de la portada.

Para complementar este proyecto y con conocimiento de las necesidades de los músicos de jazz, se plantea

el uso de una postal electrónica que apoye la difusión del lanzamiento del producto de manera económica, eficaz y puntual, porque llega al consumidor vía correo electrónico; además un cartel que apoya el mismo objetivo.

Imagen 48: Adaptación para disco compacto, postal electrónica (986X740 pixeles), y cartel.



## Tipología de la ilustración

Así pues, acorde a las clasificaciones de la imagen, ésta es **denotativa** porque es una traducción demostrativa y emocional de la música, es decir, se escucha y luego se observa, una composición adecuada.

**La tipología de esta ilustración** atiende a la *función* que cumple; es *promocional* que persuade y apoya la difusión de un proyecto al retomar la idea que se tiene de las melodías que es una interpretación idealizada del pensamiento humano. Por su *origen* es una ilustración que ocupa medios análogos y digitales y su método de aplicación es *mixta* porque aplica materiales de diferente naturaleza.

Al citar los conceptos de A. Moles, las características para la mejor deco-dificación de esta imagen son:

*El grado de complejidad* no es muy elevado porque no ha implicado demasiadas figuras y los contrastes están marcados a pesar de las texturas elaboradas, se buscó un reflejo de la

música que tiene también sus planos bien marcados.

*El grado de normalización* se torna digerible fácilmente, dado que los elementos son reconocidos por la población aminorando el costo cognositivo de la imagen.

*El grado de pregnancia* resulta de mediano alcance, por implicar figuras sencillas, fáciles de digerir y memorizar, no así las diversas texturas aplicadas que añaden a la imagen un grado de complejidad, y también una riqueza visual, además de que se identifica con aquellas melodías de Héctor que son sencillas y con un nivel de pregnancia elevado, verbigracia: *Azúcar*.

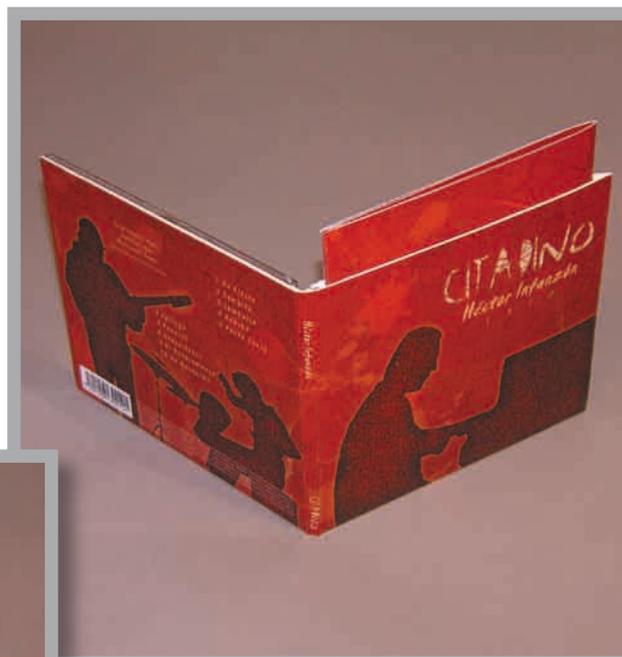
*La carga connotativa* es la relación entre concepto y elemento representante del mismo, por lo que aquí se ha demostrado que los objetos seleccionados y su composición están colocados de manera sencilla y directa, además de que reflejan la idea planteada: *ciudadino*.

*El grado de polisemia* es prácticamente nulo ya que los elementos aquí dibujados no conllevan una segunda intención.

*La pertinencia a la música* es directa porque busca la descripción emotiva del concepto musical. Héctor describe ritmos caribeños, sones y huapangos que exigen una imagen dinámica. Como en el paralelismo de la imagen y el sonido, en este caso tendríamos que considerar si los elementos son una conexión automática al sonido, al pensar que el piano es el elemento principal, las líneas del pentagrama en el segundo plano conforman esa conexión por sus curvas y su continuidad.

*El valor estético* resulta armonioso por la combinación de los colores, además de implicar la figura del artista como imagen principal, y cuyo objetivo es el de ser reflejo de los sentimientos humanos.

Maqueta del Trabajo Final.



## VII. Conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha logrado seleccionar, buscar y obtener la información suficiente para abarcar un proyecto de diseño gráfico enfocado a la música de jazz mexicano. Repasamos la historia de este género desde su concepción internacional y nacional, hasta la importante relación entre sonido e imagen, así como la trayectoria artística de Héctor Infanzón; todo esto para culminar con efectividad los objetivos planteados al principio de esta tesis.

Considerando la hipótesis, es certero decir que para músicos, empresarios dueños de disqueras y diseñadores gráficos, es necesario tener todos los datos a la mano para concretar proyectos que se justifiquen correctamente y sobre todo contemplen los gustos de un mercado en constante cambio.

En base a la experiencia adquirida, encontramos que el músico busca una imagen con la que se identifique conceptualmente y el diseñador adquiere el compromiso de encaminarla a una correcta comunicación y comercialización.

En el desarrollo de las propuestas de diseño para el material discográfico de Héctor Infanzón se han expuesto los componentes necesarios para su difusión, a pesar de que se ha dejado como proyecto posterior la construcción de una página web, que man-

tenga en constante relación al músico y sus seguidores.

Es importante mencionar que esta propuesta ha sido confrontada a la opinión del artista en cuestión, y por razones no expuestas, se ha postergado su publicación. Aun así el trabajo está dispuesto.

Considero que la profesión del Diseño y la Comunicación Visual necesariamente tiene que ver con otras materias, es decir, se elaboran proyectos para diversas empresas privadas: industriales, mediáticas, culturales, etcétera; en estas últimas, los proyectos sobre música implican indispensablemente tener información veraz. La interdisciplinariedad es un estudio que enriquece a todos y desde luego, a la Universidad Nacional Autónoma de México, al encontrar la compaginación y paralelismo entre la comunicación visual y la música.

La experiencia de visualizar el vasto panorama del jazz en México sólo nos puede invitar a reconocer mejor nuestros valores musicales y hacernos partícipes de los proyectos, con imágenes que deleiten la vista y conciencia de los consumidores. La ilustración visual aplicada a los discos es, entre muchas otras formas, el camino para conseguir dicho objetivo, y cumple con todas las pautas que requiere una imagen de calidad.

## VIII. Bibliografía

1. Arnaud G. y Chesnel J.  
**Los grandes creadores del jazz.**  
Ediciones del Prado, 1993, Madrid.
2. Baines, Phil y Haslam, Andrew.  
**Tipografía, función, forma y diseño.**
3. Carter, Rob.  
**Tipografía Experimental.**  
Editorial RotoVision, Suiza, 1997.
4. Colyer, Martin.  
**Como encargar ilustraciones.**  
Gustavo Gili, México, 1994.
5. Cohn, Lawrence  
**Solamente Blues.**  
Ediciones Odín, USA, Nueva York, 1994, 432 páginas.
6. Copland, Aaron  
**Cómo escuchar la música.**  
Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
7. Decarava, Roy  
**The sound i saw: improvisation on a jazz team.**  
Editorial Phaidon, USA, New York, 2001, 216 páginas.
8. De la Torre Villar, Ernesto  
**Ilustradores de libros. Guión bibliográfico.**  
Ediciones UNAM, 1999, 364 páginas.
9. Derbez, Alain.  
**El jazz en México: datos para una historia.**  
Fondo de Cultura Económica, México, 2001, 480 páginas.
10. Dienhart M., Charlotte  
**Anatomía y fisiología humana**  
Editorial Interamericana, 3ª edición, 1986.

11. Dondis, D. A.  
**La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual.**  
Editorial Gustavo Gili, 16ª edición, España, 2003.
  
12. E. Martín y L. Tapiz,  
**Diccionario enciclopédico de las artes e industrias gráficas.**  
Ediciones Don Bosco , Barcelona, España, 1981.
  
13. Ferrer, Eulalio  
**El lenguaje del color.**  
Fondo de Cultura Económica, 1999, 420 páginas.
  
14. Fordham, John.  
**Jazz, historia, instrumentos, músicos, grabaciones.**  
Editorial Raíces, Guipúzcoa, 1994, 216 págnas.
  
15. García, Jorge; G. Herraiz Federico, González Federico, Sampayo Carlos.  
**Los 100 mejores discos de jazz.**  
Editorial La Máscara, Valencia España, 1993, 160 páginas.
  
16. Harter, Jim.  
**Music: A pictorial archive of woodcuts & Engravings.**  
Dover Publications, USA, New York, 1980, 156 páginas.
  
17. Kandinsky, Wassily.  
**De lo espiritual en el arte.**  
Ediciones Coyoacán, 10º reimpresión, México, 2004, 134 páginas.
  
18. Kandinsky, Wassily.  
**Punto y línea sobre el plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos.**  
Ediciones Coyoacán, 10º reimpresión, México, 2004, 166 págs.
  
19. Llongueras, Narcis.  
**Guía de Lenguaje Musical.**  
Editorial ICARIA, Barcelona, 1987.
  
20. Malacara, Antonio Palacios.  
**Catálogo casi razonado del Jazz en México.**  
Angelito Editor, México, 2005, 282 páginas.

21. Mañe J., Montoto A., Muniesa B.  
**La Música contemporánea.**  
Editorial Salvat, Barcelona, 1979.
22. March, Marion.  
**Tipografía creativa.**  
Editorial Gustavo Gili, España 1989, 144 páginas.
23. Matlin, Margaret W. y Foley, Hugh J.  
**Sensación y percepción.**  
Editorial Prentice Hall.
24. Meggs B., Philip  
**Historia del Diseño Gráfico.**  
Editorial Mc Graw Gill, 3ª edición, México, 2000, 515 páginas.
25. Moles, Abraham  
**La imagen.**  
Editorial Trillas, México, 1991, 271 páginas.
26. Nachmanovitch, Stephen.  
**Free Play, la improvisación en la vida y en el arte.**  
Paidós Buenos Aires, Argentina, 2004, 232 páginas.
27. Ortiz, Georgina  
**El significado de los colores.**  
Editorial Trillas, México, 1992, 270 págs.
28. Ortiz Oderigo, Nestor R.  
**Estética del jazz.**  
Edit. Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina, 1951.
29. Ruder, Emil.  
**Manual de diseño tipográfico.**  
Editorial Gustavo Gili, 2ª edición 1992, 220 páginas.
30. Rudolf Arnheim  
**Arte y percepción visual.**  
Editorial Alianza, 1ª reimpresión, Madrid, 2000.

31. Simpson, Ian

**La nueva guía de la ilustración.**

Editorial Blume, Barcelona 1994.

32. Terence, Dalley.

**Guía completa de ilustración y diseño, técnicas y materiales.**

Hermann Blume Ediciones, Madrid, España, 1992, 224 páginas.

33. Vilchis, Luz del Carmen

**Metodología del diseño: fundamentos teóricos.**

Editorial Claves Latinoamericanas, 2ª edición, 2000.

34. Willems, Edgar.

**El valor humano de la educación musical.**

Editorial Paidós Mexicana, México, 1998, 228 páginas.

35. Woolman, Matt.

**Sonic Graphics/Seeing Sound**

Thames & Hudson, London, 2000.

36. **Publicidad lógica.**