



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Compilación diseño e ilustración del libro infantil
Al viento, antología de haikus”

TESINA

Que para obtener el título de:
Licenciado en Diseño Gráfico

Presenta

Gerardo Suzán Prone

Directora de Tesina:
Licenciada Josefina Larragoiti Oliver

México, D.F., 2009



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.

*A mi hijo Nicolás
Luz de mis ojos.*

A mi padre que me enseñó a ser útil.

A mi madre que me enseñó la fortaleza ancestral.

*A mis hermanas de quienes siempre he recibido
apoyo, compañía y solidaridad.*

*A mis sobrinos primeros lectores, críticos y modelos
de mi trabajo.*

A mis cuñados, gracias.

A la más joven de la familia.

Chu
Sombra de mi sombra.

*Agradezco con profundo respeto a mi Alma Mater
la Universidad Nacional Autónoma de México
por dar cabida a mi búsqueda de conocimientos
y a mis inquietudes.*

*A mi querida Escuela Nacional de Artes Plásticas
que me formó como el profesional que ahora soy.*

*A mis maestros que me ayudaron a obtener
lo que buscaba.*

*A todos quienes
se subieron conmigo
a este tren
que hoy
llega a su destino.*

*...Para viajar deberíamos bastarnos sólo con
nuestro cuerpo; pero las noches reclaman de un
abrigo; la lluvia, una capa; el baño, un traje
limpio; el pensamiento, tinta y pinceles...*

MATSUO BASHO (1689)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
--------------------	----

CAPÍTULO I

La antología

1.1 Descripción del proceso para crear una antología	14
1.2 ¿Que es una antología?	14
1.3 ¿Qué es un haiku?	15
1.4 Aspectos formales, temáticos y filosóficos del haiku	16
1.5 Para entender mejor el haiku	17
1.6 El haiku en español	19
1.6.1 La traducción de haiku	19
1.6.2 Autores del haiku escrito en español	20
1.7 Los libros de haikus para niños en México	22
1.8 La creación de la antología	23
1.9 La selección de los textos	23
1.9.1 Proceso para la preselección de textos	24
1.9.2 Criterios para la selección de los textos	26
1.10 Organización y distribución de los poemas seleccionados	28

CAPÍTULO II

El diseño editorial del libro

2.1	Introducción al proceso de diseño	30
2.2	Estructura del libro	31
2.3	Diseño editorial	33
2.3.1	Factores a considerar en el proceso de diseño.....	33
a)	El espacio en la doble página	33
b)	El espacio vacío	34
2.3.2	Planteamientos	35
2.3.3	Propuestas de diseño	38
2.3.4	Diseño final	39

CAPÍTULO III

Proceso de creación de las ilustraciones

3.1	Antecedentes	41
3.2	Proceso creativo	43
3.2.1	La creación	45
3.2.2	Creación de un concepto de ilustración	46
3.3	Características gráficas de la imagen	48
3.4	La investigación documental	50
3.4.1	Criterios generados a partir de la información para la creación de un concepto de ilustración	51
3.5	Las primeras ideas	55
3.5.1	De los primeros apuntes a las ideas finales.....	56
3.6	El ritmo	57
3.7	La composición de las páginas	60
3.8	La portada	63
3.8.1	Primeras ideas para la portada	64
3.8.2	Solución gráfica en la portada	66
3.8.3	Solución final de la portada	66
3.8.4	El criterio para el uso del color en la portada.....	68
3.8.5	La aplicación de la técnica en la portada	68
3.9	La elección de la técnica para las ilustraciones finales	69

3.10	La materia prima	72
3.10.1	La elección del papel de arte	72
3.10.2	Características del papel de arte y su accesibilidad en el mercado	73
3.11	El uso del color en la producción de las ilustraciones	75
3.12	Proceso para la realización de las ilustraciones	78
3.12.1	Trazado de los formatos	78
3.12.2	Transferencia de los bocetos al papel de arte y montaje	79
3.13	La técnica de los acrílicos	80
3.13.1	Presentación y marcas de las pinturas acrílicas	81
3.13.2	Aplicación de la primera mano	83
3.13.3	La segunda mano y aplicaciones posteriores	84
3.14	Instrumentos de trabajo	85
3.14.1	Pinceles y brochas	86
3.14.2	Recipientes	87
3.14.3	Accesorios	87

CAPÍTULO IV

Entrega final, procesos de producción y distribución del libro

4.1	Preparación de las ilustraciones terminadas	88
4.2	La entrega final	89
4.3	La producción del libro	90
4.4	El terminado del libro	90
4.5	El tiraje del libro	91
4.6	La distribución de los ejemplares	91

CONCLUSIONES	92
--------------------	----

BIBLIOGRAFÍA	95
--------------------	----

Introducción

El presente trabajo tiene como propósito obtener el Título de Licenciado en Diseño Gráfico, así como proponer una guía útil para diseñadores e ilustradores que muestre los procesos y etapas que anteceden a la publicación de un libro infantil ilustrado.

Debo decir que esta tesina, además de ser una profunda investigación sobre los temas tratados, conlleva mi propia experiencia de trabajo en el medio editorial.

Elegí el libro “Al viento antología de haikus” como tema para esta tesina, por ser un proyecto particularmente significativo, que aportó grandes experiencias y descubrimientos para mi vida profesional y personal.

Soy diseñador gráfico, mi trabajo consiste en transformar conceptos de comunicación en mensajes gráficos; mensajes que serán leídos a nivel tipográfico y de imagen por un público específico.

Como diseñador gráfico lo que más me gusta es hacer libros. Cuando comento, no sólo entre la gente común, que mi actividad profesional es hacer libros, no les queda muy claro, creen que soy impresor o editor o escritor, por lo tanto, este será uno de los conceptos que explicaré a lo largo de este trabajo.

Creo que también debo aclarar que desde niño me gustan los libros, esos objetos, sorprendentemente tridimensionales, con las cualidades y características para convertirse en estupendos bloques para construir rampas y autopistas, casas o ciudades, y que a la vez en su interior cuentan con todo tipo de imágenes, fotos o dibujos, capaces de llevarme a un sinnúmero de viajes.

En 1985 cuando era estudiante en la Escuela Nacional de Artes Plásticas gané el premio “Antoniorobles”. Primer lugar en la categoría de ilustración. Este era el único concurso en el país en esa época para quienes se dedicaban a la literatura infantil,

escritores e ilustradores. Lo otorgaba la representación de IBBY (*International Board on Books for Young People*) México y consistió en un Diploma y el ofrecimiento de recomendar el proyecto ganador con los editores para su publicación.

Así ingresé al mundo de los libros y desde entonces ha sido el área del diseño gráfico en la que más he trabajado.

En estos 24 años de actividad profesional he hecho muchas ilustraciones y he colaborado a diversos niveles, en cientos de proyectos que concluyen en la publicación un libro.

Para mi hacer libros, tiene como principio concebir una idea a partir de un suceso que puede ser un texto o de un concepto que puede convertirse en un proyecto editorial.

Mi participación en los proyectos editoriales es como menciono líneas antes, a diversos niveles: En ocasiones me contratan para que ilustre un texto, otras yo escribo e ilustro un proyecto, a veces me llaman para que diseñe e ilustre y también me piden que desarrolle un proyecto completo a partir de un concepto. Este último, es el caso del libro con el que trabajaré esta tesina.

Los procesos y el tiempo que lleva cada proyecto son muy variados, a veces son simples y rápidos, otros más complejos y algunas veces requieren de mucho tiempo. Lo que todos esos proyectos tienen es común es que mediante sistemas de impresión y producción se convertirán en un libro.

Es entonces cuando toda una serie de ideas, conceptos, textos, tipografías, diseño, dibujos, imágenes, colores, experiencias, horas de computadora, procesos industriales de producción, etc; se transforman en un objeto de uso cotidiano, un libro.

La suma de todos estos elementos, convertidos en un montón de hojas impresas unidas y protegidas por una portada, un día llega a mis manos.

Inevitablemente lo tomo, lo sobo, siento la textura de las portadas, rústicas o duras, plastificadas en mate o brillante, o barnizadas. Lo hojeo y lo "ojeo", sobo las páginas, de Cuché, Bond o Cultural, lo huelo, huele a tintas frescas, a recién salido de imprenta. Es entonces cuando esa idea, que tiempo atrás generó un proyecto se ha materializado. Y en esos momentos sé que me gusta hacer libros.

Hacer un libro, es un proceso de trabajo en el que se involucra un grupo formado por diferentes profesionales; uno o varios escritores, un editor, compiladores, investigadores, correctores de estilo, diseñadores, ilustradores, mercadólogos, técnicos en escaneo, encargados de pre prensa, así como quienes realizan la impresión, terminado y distribución del libro.

Este proceso no es lineal, esto quiere decir que las etapas llevan una ruta pero en varios momentos las etapas se traslapan unas con otras. Generalmente todos los involucrados participan en el proyecto simultáneamente con el fin último de lograr un producto de mercado, de calidad, con valor cultural, que cubra necesidades de un público específico.

Capítulo Primero

La antología

1.1 Descripción del proceso de trabajo para crear una antología

En este capítulo, se desarrollan las definiciones de los conceptos propuestos, se hace una revisión cronológica de las etapas que muestran el proceso de creación de la antología o compilación, así como los criterios generados para la selección de poemas, y se concluye con la compilación final.

Crear, nos dice Robert Gillam Scott, “significa hacer algo nuevo a causa de una necesidad humana: personal o de origen social”¹ es por lo tanto, este, un proceso de creación, y la necesidad planteada para hacer esta antología, es el hecho de que no existe en México un libro de haikus ilustrado para niños. Hacerlo es una decisión tomada por la editora Alicia Rosas que en su momento ya había hecho su investigación relativa a la existencia de libros de estas características en el mercado nacional, y de Hispanoamérica.

1.2 ¿Qué es una antología?

Una antología es de acuerdo al *Diccionario de la Lengua Española*, una “Colección de piezas escogidas de la literatura, música, etc.”

Para hacer una antología literaria debe existir un criterio de selección, este puede ser de un solo autor, de diversos autores, de una corriente, de una época, o el criterio de selección puede ser temático, sólo por citar algunos.

En este caso, mi trabajo en este proyecto editorial se inició con la creación de la antología de haikus.

¹Gillam Scott, Robert. *Fundamentos del diseño*. p. 3

1.3 ¿Qué es un Haiku?

A veces resulta complejo explicar algo sencillo, pero podemos entender la evolución de la poesía japonesa hasta llegar al haiku, gracias a la siguiente explicación de Octavio Paz:

El poema clásico japonés (*tanka o waka*) está compuesto de cinco versos divididos en dos estrofas, una de tres líneas y otra de dos: 3/2. La estructura dual del tanka dio origen al *renga*, sucesión de tankas escrita generalmente no por un poeta sino por varios:

3/2/3/2/3/2/3/2... A su vez el renga adoptó, a partir del siglo XVI, una modalidad ingeniosa, satírica y coloquial. Este género se llamó *haikai no renga*. El primer poema de la secuencia se llamaba *hokku* y cuando el renga haikai se dividió en unidades sueltas –siguiendo así la ley de separación, reunión y separación que parece regir a la poesía japonesa– la nueva unidad poética se llamó *haikú*, compuesto de haikai y de hoku.²

Matsuo Basho (1643-1694) es reconocido como el iniciador de esta forma poética. "... La nueva forma (poética) que se desarrolló en los siglos XVI y XVII, fue el haikai o estrofa encadenada libre."³, su definición más sencilla es dada por su extensión: 17 sílabas divididas en tres líneas o versos; la primera con una extensión de cinco sílabas, la segunda de siete y en la tercera nuevamente de cinco sílabas.

Resulta complejo que al estar acostumbrados en occidente a la poesía rimada, encontrarnos con estos breves poemas sin rima pero, como nos dice Donald Keene, "... en japonés, en cambio, por lo general se evita la rima y las leyes formales de la prosodia se reducen a contar las sílabas."⁴

El haiku generalmente no lleva puntuación ni título. En sus contenidos la temática más frecuente es la naturaleza, pero no

² Paz, Octavio y Eikich, Kayashia. *Matsuo Basho. Sendas de Oku*. pp. 13 y 14.

³ Keene, Donald. *La literatura japonesa*. p. 53.

⁴ *Ibíden*. p. 13.

falta el amor, el humor y la muerte. Como ejemplo uno de los más conocidos es:

Un viejo estanque
se zambulle una rana
ruido del agua
MATSUO BASHO

1.4 Aspectos formales, temáticos y filosóficos del haiku

Un haiku puede ser entendido desde tres aspectos básicos: Los formales (extensión y estructura). Los Temáticos y por la filosofía de su creación.

La extensión y la distribución de las tres líneas o versos es una regla, la variación de la extensión o de la estructura convierte al resultado en otra forma poética.

Los temas que maneja el haiku están determinados por su carácter sencillo, hablan de lo cotidiano con humor y con el lenguaje común de la gente, como una contrapropuesta innovadora a las formas poéticas predecesoras que tenían un carácter aristocrático cortesano. Shiki Masaoka (1867-1902) escribió poemas dedicados a los pequeños seres de la naturaleza, hierbas, flores, insectos, como ejemplo me gusta:

He dejado mi choza
a pulgas y mosquitos
y he dormido

A las situaciones más sencillas de la vida:

Las suelas perfumadas
por la hierba del camino
ah, que bien huelen

El principio filosófico que acompaña la creación del haiku está influido por el budismo Zen, como nos explica más adelante Keene, que plantea la integración de lo humano con la naturaleza y la iluminación que se da en un momento y es producto de una percepción.

Es importante mencionar que el haiku en el aspecto de respuesta a un estímulo, es más visual que auditivo o sensorial; y que su escritura caligráfica, es a la vez un dibujo.

Es bastante típico que el antiintelectual budismo Zen haya sido lo que proporcionó la única influencia religiosa significativa en la poesía japonesa.⁵

Es necesario explicar que “Las vocales japonesas se pronuncian como en español y las consonantes como en inglés (excepto la *ge* que tiene siempre un fuerte sonido gutural)...”⁶

Por lo tanto la forma correcta de pronunciar haiku es jaiku pues la hache inicial se convierte en jota.

Algunos autores, investigadores y editores españoles lo escriben con jota, desde mi punto de vista es importante conservar la escritura original como es en japonés.

1.5 Para entender mejor el haiku

Autores, investigadores y compiladores del haiku, lo han definido y descrito de muchas maneras, a continuación citaré algunos que nos permitirán entender mejor esta forma poética, así como, reconocer e identificar su riqueza como forma literaria, su estética y el valor universal que tiene frente a lectores de otras lenguas, considerando que estos factores son determinantes para justificar el hacer un libro de este tema y difundirlo entre los niños y jóvenes lectores de habla hispana.

Matsuo Basho, considerado el mayor poeta de Japón, definió haiku de la siguiente manera: Es simplemente lo que esta sucediendo en este lugar en este momento.⁷

En esta definición, podemos observar la influencia del budismo que plantea la no existencia de pasado y futuro como tangibles y la existencia del momento presente como única realidad del ser.

⁵ *Ibíden.* p. 42

⁶ Seidensticker, Eduard. *Japón.* p. 15

⁷ Cabezas, Antonio. (Antología y traducción). *Jaikus.* Poemas breves japoneses. p. 2

Octavio Paz nos dice en referencia al haiku, "...al lector le toca escoger entre las diversas posibilidades que le ofrece el texto pero, y en esto es esencial, su decisión no puede ser arbitraria."⁸

Desde mi punto de vista, en relación al comentario anterior de Paz, al leer por primera vez un haiku, nos deja una especie de puerta o un espacio abierto, que nos permite entrar, o ser llenado, por la parte personal que uno deposita en toda lectura, como cuando se lee una novela y uno crea o le da el terminado final a cada personaje, en la mente.

La siguiente nota, nos ayuda a visualizar no solo la sutileza de la forma poética, sino la sutileza del arte japonés en general.

Lo que con más frecuencia buscaron los poetas japoneses fue crear con unas pocas palabras imágenes precisas, el bosquejo de una obra cuyos detalles tiene que suplirlos el lector, de igual manera que en una pintura japonesa unas cuantas pinceladas tiene que sugerir todo un mundo.⁹

En referencia al haiku Coyaud nos muestra la importancia del hecho, por encima de la forma: "No se trata de expresar (no se fuerzan aquí las palabras), menos aún de conmover o sorprender ni siquiera de mostrar, sino solamente de decir."¹⁰ Y nos presenta la cualidad del poeta, que además esta directamente relacionada con el del comunicador visual en el sentido de la observación. "La virtud cardinal de los poetas de haiku es la atención: con ella se nos revela lo invisible, ese sentimiento infinito de las cosas que escapa tan rápidamente a las miradas distraídas."¹¹

En el siguiente extracto de Hoffman, podemos entender la importancia de lo sugerido y reafirmar lo antes comentado por Keene en relación a la pintura japonesa, información invaluable para definir el carácter gráfico de las imágenes que produce y acompañan al haiku.

El haiku, por tanto, pretende "decir algo sin decirlo". Lo

⁸ Paz, Octavio y Eikich, Hayashiya. *Op.Cit.* p. 13

⁹ Keene, Donald. *Op.cit.* p. 43

¹⁰ Coyaud, Maurice. *Hormigas sin sombra.* p. 11

¹¹ *Ibíden.* p. 19

no dicho comunica más que las palabras, pero no puede hacerlo sin ellas. Los términos se utilizan como esos breves trazos de tinta que subrayan, en los paisajes chinos y japoneses, la vastedad de la escena.¹²

El haiku además de su profunda conceptualización y filosofía conlleva la sutileza y la sencillez.

... el haiku sustancialmente es: una fracción del mundo donde el orden parece haberse impuesto al caos; la palabra justa, a la vana o redundante; la revelación a la rutina; la capacidad de percepción del niño –o del primer hombre– a la del hombre.¹³

Después de haber leído esta serie de anotaciones en torno al haiku, creo que se han abierto nuevas expectativas en torno al tema, y sobre todo a la forma de resolver las ilustraciones que acompañarán a los poemas, que se plantearán a lo largo de los siguientes capítulos.

1.6 El haiku en español

El haiku en español, debe ser entendido desde dos aspectos: El haiku traducido del japonés y el haiku escrito en idioma español.

1.6.1 La traducción del haiku

Los especialistas en traducción plantean diversas formas de hacer su trabajo, estos criterios, como lo veremos a continuación, dan diversas interpretaciones a lo escrito por los autores en japonés. Es muy importante para mí como antólogo el conocimiento de este procedimiento, primero para no confundir como poemas diferentes dos versiones de uno solo, hecho por diferentes traductores con distintos criterios. En segundo término, para que al momento de seleccionar los poemas pueda identificar las versiones más útiles para la antología.

¹² Hoffman, Yoel. *Poemas japoneses a la muerte*. p. 26

¹³ González, Orlando. *Hojas de viaje*. p. 13

A veces los haikus se traducen respetando escrupulosamente sus 17 sílabas, con frecuencia a costa del sentido... Otros traductores dejan de lado la medida y la sustituyen por la rima... El único precepto estructural que he respetado sin excepción es que tenga tres versos, uno corto, otro largo y otro corto...¹⁴

Hay autores que dicen que traducir un haiku es imposible, pues en la estructura original de la forma poética existen palabras que tienen diversos significados simultáneos y son estas palabras con las que juega el poeta para decir o aludir simultáneamente cosas diferentes. Por ejemplo:

Los japoneses –dice Paz– usan la palabra *kokoro*: corazón. Pero ya en su tiempo José Juan Tablada advertía que era una traducción engañosa: “*kokoro* es más, es el corazón y la mente, la sensación y el pensamiento y las mismas entrañas, como si a los japoneses no les bastase sentir con el corazón”. (José Juan Tablada. *Hiroshigué*. México, 1914).¹⁵

Pero el hecho es que las traducciones existen. Muchas de las que tenemos en español, y que nos llegan de la Península Ibérica, fueron primeramente traducciones del japonés al inglés o al francés y después traducidas a español, lo que da a la versión con que contamos una serie de filtros e interpretaciones. Afortunadamente también contamos con excelentes logros de traducciones directas del japonés al español, hechas por Octavio Paz y su amigo Eikichi Hayashiga, las del escritor mexicano José Juan Tablada y las de Antonio Cabezas, sacerdote jesuita, nacido en España y que vivió 20 años en Japón.

1.6.2 Autores del Haiku escrito en español

El haiku ha tenido, al igual que la pintura, la gráfica, y la cultura japonesa en general, un fuerte efecto atrayente para el mundo

¹⁴ Hoffman, Yoel. *Op.cit.* p. 25

¹⁵ Paz, Octavio y Eikich, Hayashiya. *Op.Cit.* p. 13

occidental: “La estética japonesa no ha cesado de intrigarnos y seducirnos... creo que lo que todos buscamos en la cultura japonesa es otro estilo de vida, otra visión del mundo y, también del trasmundo”.¹⁶

Para escritores y lectores de las más diversas regiones del mundo, el haiku, una vez que fue conocido fuera de Japón, influyó a autores de diferentes corrientes literarias, de habla española, inglesa y francesa.

La influencia que tuvo el haiku en nuestro idioma la resumiré en dos personajes mexicanos: José Juan Tablada y Efrén Rebolledo, quienes vivieron en Japón, el primero a finales del s. XIX, el segundo en la época de la Revolución Mexicana, y en el escritor Uruguayo, Mario Benedetti, con su trabajo *Rincón de haikus*, pues aunque existen muchos mas autores de haikus en español no es la intención de la tesina profundizar en el tema literario.

Tablada empezó como Rebolledo pero pronto descubrió en la poesía japonesa ciertos elementos –economía verbal, humor, lenguaje coloquial, amor por la imagen exacta e insólita– que lo impulsaron a abandonar el modernismo y a buscar una nueva manera.¹⁷

José Juan Tablada, más conocido como periodista que como poeta, incursionó en el haiku escribiendo breves poemas en español, que si no conservan la métrica estricta, sí conservan el sentido y la estructura en general. Tablada los llamó “poemas sintéticos”. La aportación de Tablada fue, sin duda, que introdujo el haiku a la lengua española, situación que influiría a Pellicer, Villaurrutia, Torres Bodet y Gorostiza.

En algún lugar de mis recuerdos infantiles quedó guardado:

El Sauz
casi oro, casi ámbar,
casi luz

¹⁶ *Ibíden.* p. 11

¹⁷ *Ibíden.* p. 20

Del verano, roja y fría
carcajada,
rebanada
de sandía

No sé de donde vinieron, tal vez del libro de texto gratuito de la primaria, pero en algún momento se grabaron en mi memoria estos dos poemas de Tablada.

En los años setenta, los versos sintéticos de Tablada eran utilizados o presentados en el programa radiofónico “la hora nacional” y de esta manera tuvieron gran difusión.

Efrén Rebolledo nació en Actopan, estado de Hidalgo, en 1877. Estudió Derecho, por su interés literario fundó la “Revista Moderna”, Ingresó a la Diplomacia vivió en Francia, Japón y Noruega. Sus obras líricas más importantes son “Libro de loco amor” (1916), poemas escogidos prologado por Xavier Villaurrutia, (1939) y Rimas Japonesas (1915), que fue publicado en Tokio. Octavio Paz lo cita como: “entre los primeros en ocuparse de la poesía japonesa”.

Mario Benedetti, el conocido autor uruguayo, también incurrió en el haiku. En el año 2000, Editorial Alfaguara publicó el libro Rincón del haiku que reúne más de 200 de sus ejercicios poéticos.

En ellos Benedetti conserva la métrica y expresa una reflexión poco frecuente en el haiku japonés, un nuevo matiz de la forma poética, escrita en español.

1.7 Los libros de haikus para niños en México

Es importante tener una visión de los libros existentes en el mercado y valorar el potencial del proyecto *Al viento*, en el sentido comercial y la aportación que pueda significar a la cultura infantil en México, “...es muy importante que los niños vean y lleguen a conocer a quienes son diferentes de ellos, ya que también esto contribuye a definir la imagen de uno mismo.”¹⁸

¹⁸ Pellowsky, Anne. *A la medida: los libros para niños en los países en desarrollo*. p. 57

El haiku es poco conocido en México, sin tener un estudio estadístico, puedo decir cuando hablo sobre el tema en conferencias o frente a grupos de alumnos descubro que es muy poco conocido. En una breve búsqueda de libros sobre esta forma poética, dirigidos al público infantil, solamente encontré *Gotas Poéticas Haiku*, Antología de Rodolfo Fonseca, para ediciones El Armadillo publicado en el 2007, que reúne a los clásicos japoneses, a poetas de habla hispana y algunas traducciones de Kerouac.

El libro está resuelto con manejos tipográficos y sin ilustración y sólo se encuentra en el programa de biblioteca de Aula de la Secretaría de Educación Pública. Lo cual supone las posibilidades de poca competencia a nivel mercado.

Esta visión general del haiku nos puede dar la perspectiva primero de la necesidad de difundir y dar a conocer más ampliamente el haiku entre los hispano parlantes, y después nos permite identificar la carencia de un libro de haikus para niños y jóvenes ilustrado, que los introduzca en el conocimiento de esta forma literaria de valor universal.

1.8 La creación de la antología

A finales del año 2006 Alicia Rosas Castillo, editora de literatura infantil de Santillana Ediciones Generales, me citó para proponerme hacer un proyecto sobre haikus. Con anterioridad habíamos hecho otros proyectos y en alguna entrevista yo le había mostrado el proyecto Palabras de colores, carteles ilustrados de poesía, que hice en el año 2002, así como diversas publicaciones en las que había trabajado ilustrando poesía.

Cuando me propuso el proyecto, acepté con gran entusiasmo, pues no sólo ilustraría a los haikus que tanto me gustan, si no que también me solicitó que hiciera la antología poética, y esta sería la primera ocasión en la yo trabajaría como antólogo.

1.9 La selección de los textos

En este momento se inició mi trabajo como compilador, debía entonces seleccionar los textos que darían la forma a la antología.

El primer paso fue la investigación bibliográfica y la adquisición de los títulos elegidos relativos al tema.

1.9.1 Proceso para la preselección de textos

Para dar un contexto a esta etapa de trabajo quiero comentar mis primeros contactos con el haiku, ya que desde que conocí esta forma poética me llamó la atención y de alguna manera estos contactos con la forma poética fueron determinantes, al momento de aceptar trabajar este proyecto. En el año de 1995, estando en la sala de espera de un consultorio médico, me encontré en una revista un artículo acerca de un poeta, casi monje, viajero japonés que hacía un diario de viaje con poemas muy breves, me sorprendieron tanto el hecho del penoso viaje, como la maravillosa forma en la que autor sintetizaba en postales literarias su experiencia.

En ese momento no me quedó claro que eran haikus, pero me impactó lo suficiente para casi memorizar uno de los poemas que hablaba del invierno, el camino y el frío.

En 1998 antes de que la Internet estuviera a nuestro alcance para ayudarnos a solucionar problemas de comunicación, información y documentación, y diez años antes de que se publicara *Al viento*, pude tener en mis manos un libro de Haikus, el único que encontré en librerías, *Jaikus, poemas breves japoneses*. Una antología muy breve que reunía a los más importantes representantes del género, publicada por Mondadori en Madrid, con traducciones de Antonio Cabezas. La leí y releí tratando de entender la simplicidad y me reencontré con ese poema leído años atrás:

A la intemperie
se va infiltrando el viento
hasta mi alma
MATSUO BASHO

Otro poema dice:

Es ya mi aldea
un sueño en un viaje
ave de paso
MATSUO BASHO

Mi curiosidad por el Haiku prosiguió pero los libros eran pocos en el mercado. En el año 2000 llegó a mis manos el libro *Rincón de Haikus*, escrito en español por el conocido poeta uruguayo Mario Benedetti, a quien ya había leído en sus modalidades de cuento, poesía y novela. A través de esta lectura conocí la posibilidad del haiku escrito en español por un autor hispanoamericano. Cabe señalar que el haiku escrito por Benedetti tiene un carácter reflexivo que no existe en la visión de oriente, pero que nos muestra la búsqueda de los autores latinoamericanos por hacer poesía con la estructura de penta y heptasilábicos.

34

Cuando la pena
proviene del candor
puede ser dulce
MARIO BENEDETTI

En el 2006, cuando me fue propuesto hacer el proyecto *Al viento*, la Internet ya ofrecía una amplia posibilidad de información y documentación que sumada a la búsqueda bibliográfica en torno al haiku, en librerías y ferias del libro, me permitió la adquisición de al menos 10 estudios y antologías de poetas japoneses, traducidas al español y del libro recién reeditado en 2005 *Sendas de Oku*, por el Fondo de Cultura Económica, con prólogo y notas de Octavio Paz.

Una vez que tuve el acervo bibliográfico, la lectura detallada de cada uno de los libros fue el principio para la preselección.

1.9.2 Criterios para la selección de los textos

A partir de una primera lectura general de más de mil haikus, así como de las biografías, notas críticas y literarias, desarrollé los siguientes criterios para la preselección.

El primer criterio fue reducir el espectro de investigación, tomando en cuenta solamente a los autores más representativos del género, desde el punto de vista de críticos y estudiosos de la literatura japonesa.

Ello me llevó a los 4 grandes del haiku: Matsuo Basho (1644-1694), Yosa Buson (cerca de 1716-1783), Kobashi Issa (1763-1827), Shiki Masaoka (1867-1902).

El segundo criterio consistió en releer exclusivamente los poemas de estos 4 autores y preseleccionarlos tomando en cuenta:

El vocabulario. Considerando que el público al que se dirige la antología son niños de 8 años en adelante, seleccionamos poemas que hablaran de temas ad hoc y con un vocabulario accesible a dicho lector; perros, sapos, grillos, espantapájaros, montaña, puente, río, que son del conocimiento de todo lector de esas edades. Y eliminando los que utilizaban palabras como nenúfares, mucama, bonzo, glicinas, sake, que aunque muy representativas de las culturas de oriente, son de poco uso común entre los niños hispanoamericanos y que podrían dificultar la lectura. También eliminamos los poemas que hablaran de conceptos abstractos o de difícil manejo para el lector joven, como muerte, difunto, deleite, injuriando, y los referentes a lugares específicos utilizados por el poeta como elementos de fuerte carga simbólica, Shirakawa, Kioto, Takekuma, que sin una explicación, no nos dicen nada y que podrían confundir al lector, sin embargo se consideró la posibilidad de contar con un glosario para explicar algunas palabras poco comunes entre el lector joven, al final del libro.

La complejidad del haiku. Por el nivel de la elaboración del mensaje se descartaron los poemas más complejos y se seleccionaron los que conservaran la sencillez narrativa y la sorpresa poética.

Ejemplo de complejidad:

Bajo las abiertas campánulas
comemos nuestra comida,
nosotros que sólo somos hombres
YOSA BUSON

Ejemplo de sorpresa poética:

Luna montañesa:
también iluminas
al ladrón de flores
KOBAYASHI ISSA

Su belleza y valor estético. Por su valor estético, lo que implica un gusto personal inevitable, y una posición subjetiva, pero mi experiencia trabajando con niños durante más de diez años en talleres de pintura me ayudó a establecer parámetros de lo que al niño promedio le llama más la atención.

Ejemplo de valor estético:

Confusas
entre los pétalos
alas de pájaros
SHIKI MASAOKA

De esta preselección obtuve aproximadamente 150 haikus de los que se eligieron finalmente 34 poemas para la Antología.

Los poemas preseleccionados fueron capturados, revisados y enviados a la editora, quien por su experiencia en literatura infantil, haría la selección final de los que aparecerían en la

Antología. Con ella, acordé las posibilidades de distribución de los poemas en el libro, las propuestas se trabajaron de la siguiente manera.

1.10 Organización y distribución de los poemas seleccionados

Una vez que tuvimos la selección final de textos, el siguiente proceso fue enfocarme en la forma de distribuir los textos en el cuerpo del libro, que darían la forma final a la Antología.

Los criterios propuestos fueron:

De forma casual. Casi azarosa como es el mismo haiku en su alma, espontáneo, libre. Así como se crea el haiku, de manera que captura el momento en donde florece el sentimiento y la introspección, por encima de la razón o la catalogación, el concepto era conservar la sorpresa, lo inesperado.

Por autor. Crear bloques por autor, lo que implica una catalogación, los apartados por autor podrían ser distribuidos por orden alfabético o cronológicamente.

Por la época del año referida. El haiku cuenta como unos de sus elementos la contextualización de una época del año, refiriéndose concretamente a la misma o aludiendo a la estación por los fenómenos climatológicos o de la naturaleza en general. “En la poesía nipona, especialmente en el haiku, el uso de las imágenes de la naturaleza y de términos relativos a las estaciones es muy importante.”¹⁹

La primera forma se descartó porque podría caerse en una distribución sin objetividad, llevada a cabo sólo por gustos personales y sin equilibrio.

La segunda forma se descarto puesto que la cantidad de poemas por autor no era la misma y se podría ver como si hubiera una tendencia de gusto, además de que el orden alfabético o cronológico la encuadraría en una forma de catalogación que podía ahogar la frescura de los textos.

¹⁹ Hoffman, Yoel. *Op.cit.* p. 80

La tercera forma fue la elegida, primeramente porque daría unidad a los textos de una manera fluida a través de las estaciones del año, cerrando de una manera cíclica y conservando la autonomía de cada texto, sin importar el autor o el año en el que fue escrito. De esta manera además se evidenciaría este elemento contextualizador y propio del haiku.

Capítulo Segundo

El diseño editorial del libro

...Gracias al agujero podemos usar la rueda.
El barro se modela en forma de vasija;
gracias al hueco puede usarse la copa...
Gracias a la puerta se puede usar la casa.
Así pues, la riqueza proviene de lo que existe,
Pero lo valioso proviene de lo que no existe.

LAO-TSE

2.1 Introducción al proceso de diseño

Diseñar es una palabra que cada vez oímos más en la vida diaria, se usa indiscriminadamente, hoy en día todo se diseña: la imagen personal, los interiores, la ingeniería, las organizaciones, los programas de televisión. Pero para entender correctamente su uso en el contexto que trabajamos, la definición básica de Gilliam Scott nos da una pauta sencilla, dice: “Diseñar es toda acción creadora que cumple su finalidad –después plantea– ¿Cómo distinguimos un acto creador? ¿Cómo establecemos si logra su finalidad o no? El acto creador produce algo nuevo –en nuestro caso concreto, una antología de haikus ilustrada– cumple una necesidad específica”²⁰, satisfacer una necesidad de mercado.

Para ampliar la definición de Diseño cito al diseñador cubano Antonio Pérez Ñiko, quien desde un punto de vista sencillo nos dice: “Diseñar es organizar los diversos elementos presentes en un proyecto. Organizar es poner fin al desorden”.²¹

Esta definición nos ayuda a esclarecer lo que el proceso de diseño implica. En capítulos anteriores se ha visto como gran parte del trabajo consiste en ordenar y organizar la información

²⁰ Gilliam Scott, Robert. *Op. cit.* p. 1

²¹ Ascuy, Pérez, Villaverde, Muñoz. *Poesía & Diseño. Un poeta y cuatro diseñadores cubanos.* p. 31

de acuerdo a criterios generados. Dar forma, justificación y posición a todo lo que hemos estado recopilando, no sólo textos, sino imágenes, referencias, experiencias, emociones, propuestas, etc. es de vital importancia en todo proceso de diseño.

Para diseñar el libro *Al viento*, el proceso de trabajo comenzó por la planificación y organización de la información obtenida para depositarla en la extensión de cuerpo del libro.

2.2 Estructura del libro

El cuerpo del libro es la cantidad de páginas y la forma en la que se distribuyen los textos en esas páginas. Una parte está ya determinada por las características que tiene la colección, para la otra se decide la colocación de las páginas considerando tres factores:

a) La antología será un nuevo título en la colección ya existente denominada *Alfaguara infantil*, serie morada que plantea una estructura específica de páginas preliminares que son:

- Página 1 Logotipo del grupo editorial
- Página 2 Blanca
- Página 3 Logotipo de la colección
- Página 4 Legal
- Página 5 Portadilla con viñeta

Las últimas páginas del libro están dedicadas a biografías de autor o autores e ilustrador y la última al colofón.

b) La colección plantea que los títulos tengan un máximo de 48 páginas, sin embargo, la relevancia que la editora dió a este título nos permitió la posibilidad de llegar a 56 páginas, si era necesario hasta 64, desde el planteamiento de que el libro tuviera suficientes espacios blancos.

c) La antología debía contar con una introducción, puesto que el tema y la misma palabra haiku no son de uso común, que podíamos incluir un breve glosario y que en este caso la bibliografía era obligada, por lo tanto, dos páginas serían utilizadas para la introducción, una para la bibliografía y una para el glosario, que en total suman cuatro páginas.

2.3 Diseño editorial

El Diseño Editorial propiamente se refiere a la organización de los elementos dentro del libro. Antonio Pérez Ñiko nos dice que es “una manifestación del Diseño Gráfico de una elevada complejidad, reúne mucha información para su total conocimiento”.²²

En el caso de *Al viento*, el diseño editorial lo hice conjuntamente con Sofía Sauer, diseñadora y colaboradora del despacho, quien es la responsable de hacer las propuestas, y mi labor en esta etapa es más bien de director de arte.

2.3.1 Factores a considerar en el proceso de diseño

a) **El espacio en la doble página.** En la primera etapa de diseño editorial de la antología, para tener la claridad sobre el espacio general que ocupará cada texto en el cuerpo del libro, hago una serie de primeros apuntes de diseño, los que comento con la diseñadora. En estos apuntes se propone un ritmo para la secuencia de imágenes y textos, se planea la lectura visual de la doble página, relacionando textos, blancos e imágenes. Con estos apuntes se crean los lineamientos para una primera guía o guión gráfico.

La guía se hace a mano alzada planeando la distribución general de los elementos, tomando en cuenta que los haikus pueden distribuirse uno, dos o tres por cada doble página, relacionándolos entre sí, por tema, por el lugar o momento al que hace referencia el poema. Por ejemplo si dos poemas tienen el cielo como espacio en el que se desarrolla la acción, se busca que la composición, tienda a subir, si el poema habla del río que corre, la composición tiende a bajar.

En esta etapa es muy importante concebir el libro como una doble página y no como páginas aisladas, pues el lector las verá de esa manera, Bringhurst nos lo explica de la siguiente manera:

A brochure that unfolds and refolds in the hand is intrinsically different from a formal letter that lies motionless and flat, or a handwritten note that folds into quarters and comes in an enve-

²² Ascuy et al. *Op.cit.* p. 37

*lope of a different shape and size. All of these are different again from a book, in which the pages flow sequentially in pairs.*²³

b) **El espacio vacío.** El conocimiento de este espacio facilita la toma de decisiones con respecto al nivel de saturación de las páginas y su relación con el diseño y la composición.

Los poemas están acompañados por grabados y pinturas que emplean técnicas de simetría y de espacio vacío para lograr con imágenes lo que los haikus plasman en palabras, cada cual creando un comienzo que los observadores deben completar con sus propias mente.²⁴

Para muchos de nosotros un espacio vacío, puede sonar a “espacio desaprovechado” pero entendiendo el concepto de espacio vacío como lo plantea Clements, nos permite identificar a este espacio, como un elemento relevante a considerar en la planeación del diseño de la antología.

También es necesario hacer una revisión de las decisiones que se han tomado para aplicar los criterios definidos y ordenar los elementos con que contamos.

Tenemos 34 Haikus que serán distribuidos en 37 páginas, divididos por estaciones del año, nueve haikus tienen como tema la primavera, ocho el verano, nueve el otoño y ocho el invierno.

A partir de este momento las decisiones relativas al orden y acomodo las resuelvo sobre bocetos en la guía hecha a mano alzada, antes de comenzar a trabajar en la computadora.

²³ “Un folleto que se abre y se dobla en la mano es intrínsecamente diferente a una carta formal, inmóvil, estática y plana, o una nota escrita a mano que se dobla en cuartos y se pone en el interior de un sobre de diferente forma y tamaño. Todo esto es diferente en contraparte a un libro en el cual sus páginas fluyen secuencialmente en pares.” Bringhurst, Robert. *The elements of Typographic style*. p. 143

²⁴ Clements, Jonathan. *La luna en los pinos. Haikus Zen*. p. 9

2.3.2 Planteamientos

La diseñadora Sofía Sauer ha estado involucrada en el proyecto *Al viento*, desde el inicio de las lecturas para la selección de los textos, por consiguiente lo conoce por completo. No es el caso que se presenta frecuentemente entre diseñadores de libros, a quienes, se les da un texto para ser diseñado sin mayor información. Nosotros, hemos estado desarrollando el proyecto de manera simultánea y con el mismo interés, por esta razón, ella ha creado ciertos criterios de diseño, mientras yo genero el concepto de ilustración. Estos criterios los dialogamos y les damos forma para presentarlos a la editora, entre los tres acordaremos los criterios definitivos para el diseño editorial del libro.

Formato: La primera etapa del diseño editorial es la elección de un formato, que en este caso ya está determinado por la colección. Los títulos de la colección miden 15.5 centímetros de base por 19 centímetros de altura. (Fig.2)

Diagramación: El siguiente paso es crear, de acuerdo a la extensión de los textos y la cantidad de páginas, una diagramación.

Lo primero que se planea es la división del espacio de la página, específicamente, de la doble página ya que “este campo visual completo es donde se colocarán los elementos”.²⁵ Su correcta distribución facilita el trabajo y asegura un buen resultado. La diagramación comprende el tamaño de los márgenes, los cuales dan como resultado distintos tipos de caja de texto, aunque en algunos casos será conveniente el uso de una retícula, dependiendo del tipo de texto e imagen. En el diseño de libros ilustrados para niños la retícula sirve para conseguir una relación texto-imagen de forma armoniosa, debido a que es necesario distribuir los textos de forma variable equilibrándolos con la composición de la página, “...la retícula es necesaria para la colocación de fotografías, viñetas o información adicional y permite jerarquizar los espacios y crear un recorrido visual conveniente...”.²⁶



Fig. 2 Formato de la colección
15.5 x 19 centímetros

²⁵ Swan, Alan. *Cómo diseñar retículas*. p. 34

²⁶ *Ibíden*. p. 34

En pocas palabras la diagramación es la división del formato en áreas de trabajo que contendrán al texto y se complementarán con las imágenes.

Caja de texto: A partir de la revisión formal de los textos: tres líneas breves, la decisión es incluir uno o dos poemas como máximo por página. La caja de texto que se propone, no es una caja ordinaria que se llenará de texto corrido, es simplemente un área que delimita el espacio en el que serán dispuestos los poemas.

Esta caja se encuentra al centro de la página, los márgenes laterales son de 2.5 centímetros y de 4 centímetros el superior y el inferior porque de esta manera conseguimos que los poemas se mantengan visualmente al interior de la página. Dicha caja está dividida por un eje vertical y un horizontal, que son la guía para ubicar el poema dentro de la caja, dando al texto una gran variedad de posibilidades para su acomodo.

Tipografía: La siguiente decisión es elegir una tipografía adecuada al lector y al tema, se deben hacer pruebas de legibilidad y funcionalidad impresas, ya que la pantalla de la computadora es engañosa al respecto.

En principio se hicieron dos propuestas de tipografía y de distribución de los textos dentro de la caja. Se considera desde el principio el uso de tipos romanos porque son más amables, más fáciles de leer y porque cada familia tiene rasgos más característicos que las *Sans*, que al ser formales no hablan de poesía y musicalidad, la línea recta no existe en la naturaleza, son más técnicas. “El sonido es su parte lingüística, sin embargo, la letra como signo también es *forma* y como tal se puede apreciar y valorar su capacidad expresiva más allá de su funcionalidad”.²⁷

Al tratarse del diseño del libro infantil debemos tener mucho más presente la tipografía como vehículo para transmitir un mensaje. Debemos tomar en cuenta la legibilidad al momento de la experimentación. “La tipografía es un campo de creatividad infinita... pero siempre ha de estar al servicio de un fin primordial:

²⁷ Lewis, John. *Principios básicos de tipografía*. Ed. Trillas. México, 1974. p. 45

la lectura.”²⁸ No debe pensarse que por estar dirigido al público infantil basta con una tipografía grande y mucho color, la legibilidad depende del tamaño y forma del cuerpo, del contraste entre el grueso de las letras, del material impreso, de la textura y del color.

Las familias más utilizadas en la actualidad para la edición de libros son las romanas y las de palo seco. (Fig. 3) Es frecuente encontrar libros para niños diseñados con tipos decorativos o que imitan la escritura manual. Esto es poco conveniente pues no solo la legibilidad se ve disminuida, sino que se reduce la adecuada proporción, contraste y espaciado (Fig. 4).

Las formas de escritura son el refl
Las formas de escritura son el reflejo
Las formas de escritura son el refle

Fig. 4 Ejemplo de tipografías decorativas no apropiadas para la edición de texto corrido

Por lo tanto las tipografías decorativas deben ser utilizadas con reservas, en el diseño de portadas o como elemento gráfico y no para un texto corrido.

El grupo de las tipografías romanas y de palo seco es muy extenso y es tal la gama de variantes que se puede realizar un diseño adecuado a cada necesidad.

Cada tipografía posee elementos que logran un efecto visual en particular. Al momento de escoger la “paleta” de fuentes es preciso tener en cuenta el planteamiento conceptual del proyecto para que de esta manera se logre una concordancia con el contenido.

Fig. 3 Ejemplo de tipografías adecuadas para diseño editorial

Aa

Romanas

Aa

Palo seco

Aa

Decorativas

²⁸ Martín José Luis, *Manual de tipografía del plomo a la era digital*. p. 72

2.3.3 Propuestas de diseño

A partir de los planteamientos se hicieron dos propuestas; en la primera los poemas se colocaron centrados uno arriba y uno abajo, generando un espacio en la página opuesta en donde predominaría la ilustración. La tipografía utilizada es *Book Antiqua* de 16 puntos con 20 de interlinea. Esta tipografía es de fácil lectura, una clásica de los libros de lectura en inglés. Tiene un ojo amplio y remates con ciertos ángulos que recuerdan la caligrafía con plumilla y remiten a la pincelada del trazo de la caligrafía japonesa. La propuesta incluye una capitular al inicio de cada poema. (Fig. 5)



Fig. 5 Primera propuesta de diseño

La segunda propuesta se hizo con tipografía *Baskerville*, que tiene rasgos más suaves y la altura “x” es amplia, con ascendentes y descendentes más cortas. El tamaño usado es de 17 puntos con 25 de interlinea, se eliminó la capitular y se dio más movilidad e independencia a los haikus dentro de la caja.

Valoración de las propuestas: Una vez comparadas y contrastadas las propuestas, sobre impresiones al tamaño, se identificaron las desventajas y aciertos de cada planteamiento.

La propuesta uno tiene como desventajas la monotonía de la posición de los textos independientemente de que se utilizaría en página non o par, para dar ritmo a la lectura visual del conjunto. La capitular llama mucho la atención de manera innecesaria sobre todo en un texto tan breve y la tipografía tiende más bien a la rigidez, con demasiada estabilidad, su densidad es alta. Por estas características resulta contraria a los conceptos del haiku.

2.3.4 Diseño final

Se decidió por la segunda propuesta pues contó con más aciertos de acuerdo con las siguientes reflexiones: Pensando en la esencia del haiku, la tipografía *Baskerville* “viste mejor” los poemas, ya que éstos son musicales y por lo tanto deben tener un tipo suave y fluido, con movimiento y ligereza, su principal característica es la amabilidad.

La posibilidad de mover los poemas dentro de la caja dio a esta propuesta, junto con la tipografía, la fluidez, movimiento y ritmo que se habían planteado como conceptos guía de este proyecto.

Un tamaño de 17 puntos en la tipografía es adecuado tanto para lectores “intermedios” como para el adulto que lee el libro al niño. El interlineado es amplio de 25 puntos, da ligereza al poema y valor individual a cada línea que es otra característica del haiku, en el que cada línea dice algo con valor propio que se va entrelazando en la construcción del poema, lo podemos ver en el siguiente ejemplo:

araña ¿Qué cantarías tú?

Y se entrelaza con las siguientes dos líneas:

¿con que voz
en este viento de otoño?

La interlínea no puede ser más amplia pues el blanco fluiría con demasiada fuerza entre las líneas, desarticulándolo.

Respecto a los folios, en este caso, son un complemento necesario pero no imprescindible, ya que no hay un índice. Por lo tanto, deben ser sutiles, y se compusieron en el mismo tipo, en once puntos. Se colocaron al centro de la página a 1.5 centímetros en el extremo inferior para que se conservara el equilibrio.

El nombre del autor debía ir al pie del poema utilizando solo el apellido para no generar una línea más de texto que alteraría la composición visual del poema. Para el nombre del autor se utilizó el mismo tipo en 13 puntos, ya que es una información

complementaria después del bloque del poema y se utilizan las versalitas para hacer una diferencia clara con respecto al poema.

La introducción se diseñó con una caja igual a la utilizada para los poemas, solo se modificó agregando un centímetro en el margen superior, para ajustar el texto y darle verticalidad a la lectura, el tipo se utilizó en 15 puntos con 20 de interlínea.

Capítulo Tercero

Proceso de creación de las ilustraciones

3.1 Antecedentes

La ilustración se ha convertido en mi especialidad dentro del campo del Diseño Gráfico. Podría hablar de ella, o escribir muchos puntos de vista, pero no es la intención de la tesina, por esta razón me concretaré primero en definir los conceptos básicos del capítulo, para después profundizar en los aspectos creativos y prácticos para la realización de las imágenes gráficas que acompañan los poemas de *Al viento*.

Ilustrar de acuerdo a definiciones de diccionario, es dar lustre, dar brillo, iluminar, para entender con claridad el concepto de ilustración. Terrance nos dice: “El objetivo de todo arte visual es la producción de imágenes. Cuando estas imágenes se emplean para comunicar una información concreta, el arte suele llamarse ilustración”.²⁹

En el sentido histórico, la ilustración, ha existido desde los primeros manuscritos de la humanidad y desde entonces, al igual que la poesía, ha estado presente en nuestras vidas.

La ilustración y el diseño son dos materias que en la actualidad tienen lazos tradicionales muy estrechos que se remontan a siglos en el pasado. La ilustración ha servido como complemento narrativo en manuscritos y libros desde los documentos ilustrados antiguos que se conocen: El Libro Egipcio de los Muertos y el Papyrus Ramessum; el diseño es tan antiguo como el arte mismo. El término “composición”, aplicado a la pintura y el dibujo, significa en realidad el “diseño” de la obra.³⁰

²⁹ Terrence, Dalley. *Guía completa de ilustración y diseño*. p. 10

³⁰ *Ibidem*. p. 8

Por lo tanto, entendemos que además hay factores sociales que determinan el trabajo del ilustrado: "... se considera que la ilustración es arte en un contexto comercial y por lo tanto, las demandas sociales económicas determinan la forma y el contenido de la ilustración."³¹

Este capítulo encierra ciertos aspectos de complejidad, puesto que muchos de los procesos creativos que aquí se presentan son procesos mentales, abstractos, una serie de reflexiones y correlaciones del pensamiento, que se llevan a cabo en nuestra psique a gran velocidad, que por lo tanto, no son fáciles de explicar. También quiero comentar que el aspecto creativo, y del pensamiento en general para la producción de diseño e ilustración, son algunos dos de los factores que más curiosidad me causan y más me sorprenden. He tratado de hacer estos procesos que se generan en nuestro interior, lo mas concientes posible para explicarlos de la manera mas clara.

Cada proyecto de ilustración tiene sus características particulares, puede ser un proyecto para un libro didáctico para niños, o una portada para público en general, etc. Pero en términos globales podemos entender que la imagen que acompaña a un texto siempre tiene una función referencial, informativa o alegórica.

...el propósito principal de los ilustradores es referencial, y esto tanto si se trata de una fotografía como de un dibujo a línea o un huecograbado en blanco y negro o una cuatricromía. Lo que se pretende en esencia es llevar una información visual planificada a un público, información que usualmente implica la extensión de un mensaje verbal. De ahí esa gran variedad de ilustraciones que van desde los dibujos de detalle de maquinarias despiezadas para explicar su funcionamiento hasta dibujos expresivos hechos por aristas de talento que acompañan a una novela o un poema.³²

³¹ *Ibidem.* p. 10

³² Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen.* p. 185

Las imágenes impresas nos han acompañado desde que tomamos conciencia de su existencia, y nos seguirán acompañando a lo largo de nuestras vidas.

Es ahora mi intención describir el proceso creativo y técnico que se sigue para la creación de ilustraciones, es de particular interés, desarrollarlo de la manera más explícita posible y de manera cronológica, pero debo argumentar que las etapas que se suceden antes de llegar a la toma de decisiones finales como la elección del papel, la técnica, etc. Son un juego de espejos, una especie de juego de billar en el que todas las bolas están en movimiento, chocando unas con otras y que no llevan un proceso lineal, sino de rebotes entre etapas, que concluyen en una serie de decisiones que se estabilizan y ejecutan en las etapas finales de la producción de las ilustraciones.

Para entrar de fondo al tema principal de la tesina, creo que entre todos los géneros literarios, ilustrar poesía es el gran reto de todo ilustrador pues al leer un poema intrínsecamente se generan imágenes mentales en el lector, por lo tanto, quien la ilustra debe encontrar el camino para que las imágenes gráficas que la acompañan sean propositivas, enriquecedoras, hermosas, que enaltezcan al poeta. El mayor reto es ilustrar a los grandes poetas.

3.2 Proceso creativo

La creatividad es la capacidad del pensamiento que nos permite crear en el sentido amplio de la palabra, dar soluciones originales y resolverlas de manera diferente. Esta forma del pensamiento, no sigue los procesos lógicos, lineales, es una forma más amplia del pensamiento que recorre otros caminos:

La inteligencia, según se aprecia en las pruebas de inteligencia tradicionales, puede caracterizarse como *pensamiento convergente*; como la capacidad de seguir pautas aceptadas de pensamiento y de proporcionar soluciones correctas individuales a determinado problema. La creatividad puede caracterizarse como *pensamiento divergente*, como la capacidad de pensar de manera innovadora y original, que se

desvía de las pautas acostumbradas y da por resultado más de una solución correcta a determinados problemas.³³

En 1989 comencé a trabajar con niños en talleres de artes plásticas, creando el taller *Ilustra un cuento*, dirigido a niños de primero a sexto de primaria y que se llevó a cabo durante cinco años en las ferias de libro a nivel nacional. Esto me permitió trabajar con niños de diferentes regiones y clases sociales, con diferentes formas de ver y percibir su entorno. Los niños de cuatro a seis años de edad son quienes más me aportaron para entender el proceso creativo.

Un niño de cuatro años ya cuenta con suficiente control psicomotriz para expresar sus ideas; es una edad llena de fantasía, poesía, diversión, una visión mágica y gusto por dibujar y pintar. Antes de los seis años el niño es absolutamente libre de expresar sin prejuicios y casi sin cargas sociales todo lo que se genera en su imaginación. De esto pude entender que uno de los aspectos que contribuyen a la creatividad es la libertad de pensamiento, la frescura de la infancia y *el hacer por encima del pensar*.

Hace unos años, en 2004 hice una investigación y recopilación oral en San Pedro Xícora, municipio del Mezquital, estado de Durango. En ese lugar enclavado en la Sierra Madre Occidental se encuentra un albergue bilingüe de la Secretaría de Educación Pública, en donde estudian y viven niños de tres grupos indígenas de la región: Mexicaneros, Huicholes y Tepehuanos; trabajar con ellos aportó a mi experiencia profesional y de vida una visión aún más rica, llena de libertad, magia y espiritualidad, que nunca antes había conocido, que me mostró que los niños que habitan en comunidades rurales tienen mayor conciencia de si mismos.

Creo que la creatividad es paralela a la inteligencia si se entiende a la inteligencia no sólo como la capacidad de la memoria, sino como la capacidad de resolver problemas.

Puedo concluir que la creatividad, crece y se desarrolla más fácilmente en ambientes de libertad. Los niños son más creati-

³³ Davidoff, Linda L. *Introducción a la Psicología*. p. 305

vos hasta la edad en la que conocen el prejuicio, el ingreso a la escuela primaria es determinante en este sentido, pues el niño comienza a ser evaluado.

3.2.1 La Creación

El proceso de creación en el ámbito específico de la tesina, es una serie de asociaciones mentales y gráficas; la lectura es el estímulo que hace girar el engranaje cerebral y la respuesta es el dibujo sobre el papel. En todo momento mientras leo y pienso, dibujo todo lo que se me ocurre, utilizando instrumentos que me permitan dibujar rápidamente: crayones, lápices suaves, bolígrafos.

Estos esbozos o apuntes, son pequeños, pues la mente trabaja más rápido que la mano, y debo encontrar la manera de materializar la mayor cantidad de ideas. (Fig. 6)

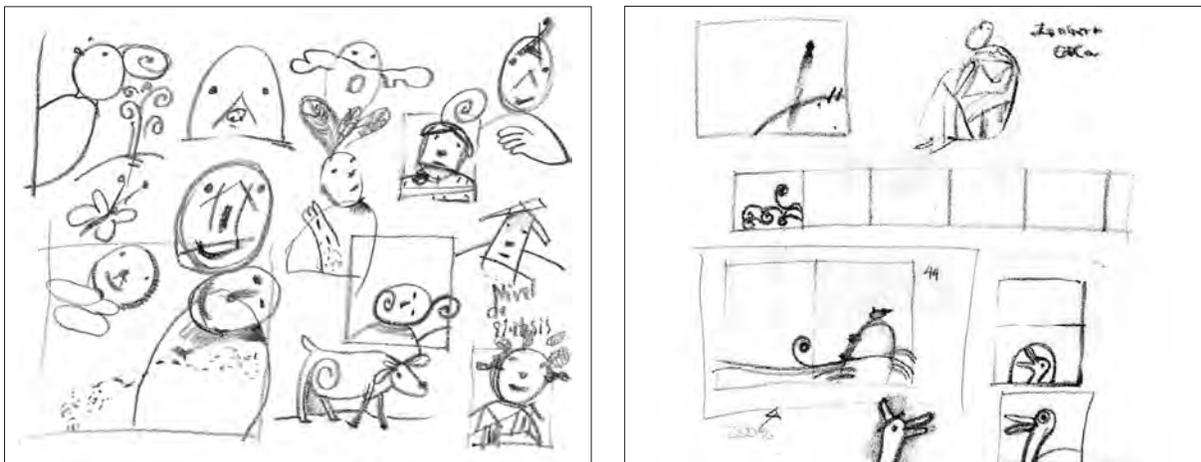


Fig. 6 Apuntes, primeras ideas

La creatividad es para algunos estudiosos de la psique un misterio y es hasta la década de los ochenta que la psicología la comienza a investigar. Uno de esos estudios, nos presenta:

Cuando soy, por así decirlo, yo mismo por completo, y estoy en soledad absoluta y en buen estado de ánimo, digamos, viajando en un carruaje, o andando después de una buena comida, o por las noches, cuando no puedo dormir en tales ocasiones mis ideas fluyen mejor y más abundantemen-

te. Cómo y de dónde vienen no lo sé; y tampoco puedo forzarlas. Retengo en la memoria estas ideas placenteras que me agradan, y estoy acostumbrado, según me dicen, a tararearlas para mí mismo. Si sigo haciéndolo, pronto se me ocurre que podría tomar en cuenta éste o aquel fragmento, como para hacer un buen platillo con él, es decir, agradable según las reglas del contrapunto, según las peculiaridades de los diversos instrumentos... AMADEUS MOZART.³⁴

3.2.2 Creación de un concepto de ilustración

El concepto en un proceso de comunicación gráfica es la forma en la que se aborda y resuelve el proyecto. Yo ejemplifico al proyecto como un recorrido con un origen y un destino y al concepto con el vehículo que nos llevará a ese destino: un coche, una moto, un caballo, un avión, etc.

El concepto se busca a través de una serie de reflexiones y procesos mentales a partir de la información específica que tenemos del tema, de la información paralela que hemos agregado al tema, de la investigación gráfica, documental y de nuestra propia experiencia como individuos.

La información específica del tema son los haikus, así como las notas críticas y comentarios de traductores y especialistas.

La información paralela es la biografía de los autores, la historia de la cultura y literatura de Japón, así como el budismo *Zen*.

La investigación documental, es el complemento a la información gráfica: la pintura japonesa, la estampa tradicional de Japón, fotografías de personajes japoneses de una época específica.

La experiencia personal, es el gusto por la poesía, el interés por las culturas de Oriente, la práctica de la meditación, entre otros.

El concepto de ilustración no necesariamente se crea en esta etapa, sino que se ha venido gestando durante el proceso de planificación del proyecto. Entre mis apuntes previos, en algún momento del proceso inicial de lectura comencé a reflexionar sobre que tipo de dibujo funcionaría mejor para ilustrar la antología y el 30 de noviembre de 2006 escribí: "Solución gráfica espontá-

³⁴ *Ibidem*. p. 305

nea que conserve el mismo carácter de la imagen que genera el poema. Trazo rápido, introspección, ojos cerrados. Así como si dibujara un niño, sin carga intelectual, carga emotiva, trazo directo". (Fig.7)

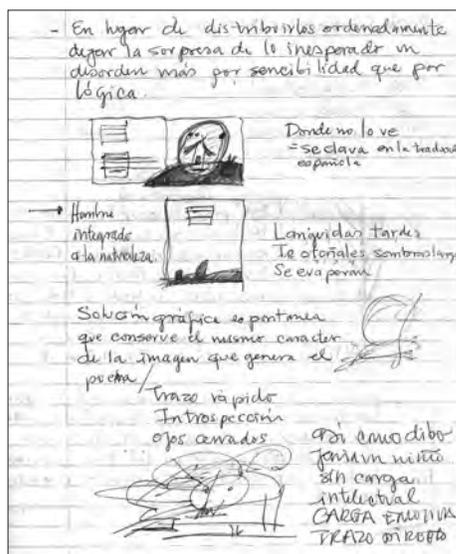


Fig. 7 Bitácora del proyecto

En general, el ilustrador tiene un estilo propio definido, por el cual, le es solicitado hacer cierto tipo de proyectos.

En mi caso, busco adaptar mi estilo al proyecto que estoy ilustrando, haciendo una serie de consideraciones y reflexiones en torno a las características del tema en el que trabajo, me gusta ilustrar poesía, he hecho imágenes para muchos proyectos de este género literario y no he ilustrado de igual manera, ni con el mismo estilo a Sor Juana Inés de La Cruz, Pablo Neruda o a Efraín Huerta y Alfonso Reyes. Cada poeta tiene personalidad y voz propia, es mi trabajo y responsabilidad hablar con una voz paralela a la de cada autor.

Ilustrar a los cuatro grandes maestros del haiku japonés implicó, por lo tanto, una documentación gráfica referencial, que me permitiera a la par de la información literaria generar, o crear una propuesta de imagen particular y propia para *Al viento*. A continuación revisaré los aspectos y puntos generales de las características y cualidades de la imagen, mas adelante abordaré el tema específico de la documentación.

3.3 Características gráficas de la imagen

Resumiendo en un sentido didáctico y sencillo las imágenes gráficas desde el punto de vista de su solución interpretativa, se pueden resolver de manera descriptiva, alegórica o metafórica.

Descriptiva: narra directamente lo que plantea o dice el texto utilizando o retomando elementos propios del texto siguiendo la realidad, lo ya existente escrito por el autor. Tiene más una función explicativa y es necesaria en los libros de historia o geografía, como ejemplos. (Fig.8)

Alegórica: toma elementos del texto y los recontextualiza añadiendo elementos paralelos o sugerentes recreando la imagen en un sentido puramente decorativo, se utiliza para ilustrar poesía, libros para niños, o por ejemplo como descansos, al abrir un capítulo de una novela. (Fig.9)

Metafórica: Al igual que en la poesía, este tipo de solución traslada el sentido de lo dicho en el texto a otras figuras que tienen una carga simbólica paralela. Se usa en portadas de todo tipo, para literatura infantil y para ilustrar poesía. (Fig.10)



Fig. 8 Ilustración histórica



Fig. 9 Ilustración alegórica

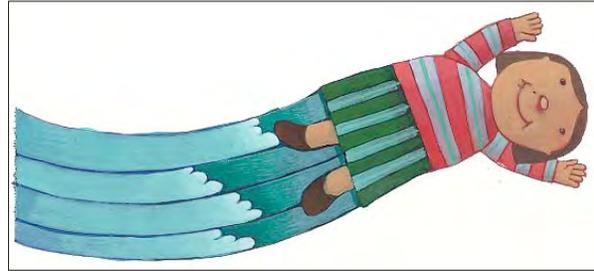


Fig. 10 Ilustración metafórica

Es claro que además se puede utilizar una combinación de estos tres niveles de interpretación para obtener un tipo de ilustración más conceptual, el riesgo de hacer esto, es que se puede obtener un resultado muy complejo no apto para este proyecto.

La tercera opción interpretativa, metafórica, es la que utilizo para crear las imágenes de *Al viento*, sin dejar de matizarlas con toques de la solución alegórica.

Para recrear a la poesía es necesario construir una imagen metafórica, lo cual se convierte en una especie de juego de espejo en donde lo ya escrito tiene una descripción poética y el ilustrador reinterpreta tratando de enriquecer la imagen. Para explicar esta etapa del proceso creativo, el siguiente texto, relativo al haiku propiamente y no a la imagen, nos ayuda a entender estos aspectos interpretativos, de carácter abstracto, que se generan en nuestro interior, pero además, da el tono para hacer de este un proceso flexible, no demasiado intelectual, para no perder la frescura y espontaneidad del tema que estamos ilustrando.

...Pero éste (el haiku) se propone algo más: incorporar una suerte de espejo doble, capaz de reflejar el misterio exterior y, simultáneamente, aquel que tiene lugar en el pro-

pio poeta al momento de tomar conciencia de él: milagro que, de hallar una recreación justa acabará involucrando al lector, repitiéndose en él y, en circunstancias óptimas, cultivándole, volviéndole sensible a tales experiencias e incluso despertando en él una necesidad de ellas, una necesidad de poesía.³⁵

Una vez que decido el concepto gráfico, es una idea lo traduzco a palabras sencillas para no perderlo durante el desarrollo de las siguientes etapas, generalmente después resumo a dos o tres términos que engloben el “todo” de este pensamiento. Las palabras que definen este concepto gráfico son: sencillo, curvo, cálido, natural, sutil, intuitivo, fresco, introspectivo. El concepto final podría ser “minimalista-Zen” por ejemplo, este término lo tendré todo el tiempo en mente, mientras sigo con el proceso.

3.4 La investigación documental

En todo proceso de creación para la comunicación gráfica es importante contar con información documental; gráfica, fotográfica, histórica, textual, etc. La investigación nos ayuda a dar forma, contexto y credibilidad a una imagen. Siguiendo con el planteamiento de ilustrar poesía, puedo decir que al generar una imagen visual que acompaña a un poema no requiero del rigor histórico para solucionarla correctamente, pero la documentación me puede ayudar a clarificar ideas y a tener un panorama más amplio. Por ejemplo, leer la biografía del autor y tener imágenes de él, me permite tener una referencia histórica y un contexto que me ayudará a definir sucesos paralelos, características de la arquitectura, vestuario y objetos de la época, corrientes artísticas en boga, etc. Estos elementos aportan otra serie de posibilidades para la solución de la imagen. (Figs. 11, 12 y 13)

Pienso que en términos generales el ilustrador, en el amplio sentido de creador, no solo es una persona con un conocimiento y sensibilidad suficientes para expresarse a través de los medios



Fig. 11, 12, 13 referencias gráficas

³⁵ González, Orlando. *Hojas de viaje*. p. 9

que ofrece el arte, sino un profesional con la posibilidad de recurrir a métodos y sistemas organizados, para la producción efectiva de imágenes.

...aunque el conocimiento es claramente un acto de la memoria, no debemos confundirlo con este otro aspecto de esta facultad que es nuestra capacidad de recordar. Un pequeño experimento, que también tiene sus repercusiones en el arte, nos muestra claramente la diferencia. Tomemos papel y lápiz y dibujemos de memoria cualquier cosa que creamos conocer a fondo, por ejemplo, el diseño de las sillas de nuestro estudio, o el perfil de un animal que conozcamos muy bien. Incluso podemos poner a prueba nuestra capacidad de recordar sin necesidad de recurrir al papel y al lápiz; basta con que nos planteemos problemas tan sencillos y tan terribles al mismo tiempo, como describir exactamente como están relacionados los cuernos de una vaca con sus orejas.³⁶

Haciendo este breve ejercicio nos daremos cuenta de lo complejo que resulta dibujar de memoria hasta las cosas que nos rodean cotidianamente.

3.4.1 Criterios generados a partir de la información para la creación de un concepto de ilustración

Como se menciona anteriormente, esta propuesta conceptual es producto de la información reflexionada y las consideraciones fueron las siguientes:

- El dibujo debía ser fresco, suelto, armonioso. Un dibujo fresco, fluye de uno, no se puede forzar, obligar, sale de primera intención, como de la mano de un niño, sin prejuicio. Keene en el siguiente texto refiriéndose a Basho, nos da la explicación de la importancia de esta frescura en el poema, que debe existir en la imagen, pues de otra manera, sería una contradicción. “El poeta Basho insistió en que el haiku debía tender no sólo a lograr

³⁶ Hoog, James y otros autores. *Psicología y artes visuales*. p. 199

los efectos eternamente bellos de que es capaz toda poesía, sino también producir una impresión de frescura".³⁷

- La solución gráfica sencilla, evocadora de la sencillez del poema.
- Los elementos de la imagen reducidos al igual que el poema, breves y sutiles.
- La línea predominante por lo tanto es la curva, en pocos casos hay rectas, éstas sólo aparecen para dar forma a los elementos arquitectónicos y al puente de la página 47 únicamente, ya que la línea recta no existe como tal en la naturaleza y el haiku tiene como uno de sus elementos más importantes a la naturaleza. Dondis comenta acerca de la línea:

La línea puede adoptar formas muy distintas para expresar talentos muy diferentes. Puede ser muy inflexible e indisciplinada, como los bocetos, para aprovechar su espontaneidad expresiva. Puede ser muy delicada ondulada o audaz y burda, incluso en manos del mismo artista. Puede ser vacilante, indecisa, interrogante, cuando es simplemente una prueba visual en busca de un diseño.³⁸

- Las formas tienen como estructuras generales, o bases constructivas el círculo y el óvalo, formas continuas y sin ángulos, que además de los aspectos conceptuales ya dichos, es de gran cercanía para el pequeño lector, son una formas amables y de fácil lectura.
- Tanto la sencillez de la forma y los elementos de la imagen como la solución técnica, de la que hablaré con detalle más adelante, tienen también un sustento conceptual en la pintura *sumi-e* que es un tipo de pintura tradicional japonesa, espontánea a la tinta.
- Los personajes son seres y naturaleza al mismo tiempo, y con ello se sintetiza la idea del poeta y de la filosofía Zen.
- El personaje no es una segunda persona, sino el poeta en sí, salvo en el caso de la página 16, el poeta, inmerso en sentido literal y metafórico en la naturaleza. Y por lo tanto también plantea

³⁷ Keene, Donald. *Op.cit.* p. 27

³⁸ Dondis, Donis A. *Op.cit.* p. 58

un sentido de introspección. Los personajes cuentan con poca expresión corporal, se encuentran en reposo, meditando, observando, no brincan ni corren, que es una de las características de mis personajes muy utilizada en otros proyectos.

- Las caras de los personajes denotan ligera alegría, o son casi inexpresivas, buscando una expresión de neutralidad, como en el momento mismo de la meditación, en ellas, hay rasgos que sugieren arquitectura oriental o los trazos de la caligrafía japonesa.
- Los cuerpos son paisaje o al interior de ellos se sucede la acción como un juego, en el que lo que quiero decir es que el ser y el acontecimiento son uno mismo. (Fig. 14)

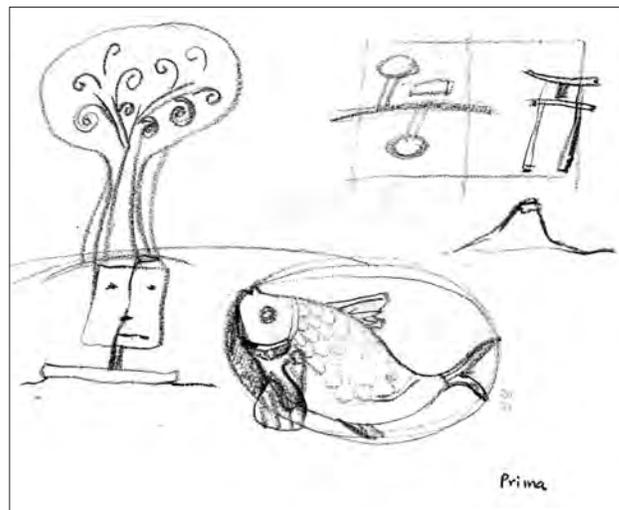


Fig. 14 Dibujo a partir del concepto de ilustración

En este proceso reflexivo estoy dando la forma y el sentido final al concepto de ilustración.

En resumen, los elementos que contribuyeron a la creación del concepto final fueron principalmente:

- Que la creación en Japón tiene primero un aspecto introspectivo y después una ejecución espontánea y sintetizada.
- Que la escritura japonesa tradicionalmente es de derecha a izquierda y de arriba-abajo o sea que sus formas compositivas son opuestas a las nuestras.
- Que la pintura *sumi-e*, tiene una relación directa con el haiku.

La pintura *sumi-e* tal vez sea la imagen más conocida de las culturas de oriente, junto con el grabado japonés, por lo tanto son materia prima necesaria para la elaboración de las ilustraciones.

Literalmente *sumi-e* quiere decir pintura japonesa a la tinta, generalmente se hace sólo en blanco y negro.

El *haiga* es el tipo de pintura que se crea con el mismo sentir del poeta, como lo veremos a continuación.

Haiga, como sugiere el significado literal de sus ideogramas o *kanjis*, son pinturas de haikus, en otras palabras, pinturas realizadas con el mismo sentimiento o inspiración que dieron lugar a los poemas. El *haiga* no sólo debe representar una escena sino también expresar a través de sus imágenes el sentimiento de los haikus...

El *haiga* pertenece al campo del *nihon-ga* (pintura tradicional japonesa) y más particularmente al *suiboku-ga*, más conocido como *sumi-e*.³⁹ (Fig. 15)



Fig. 15 Ejemplo de *Haiga*

³⁹ Yaura, Yukki. *Haiga, Haikus ilustrados*. p. 9

3.5 Las Primeras ideas

La lectura de los poemas dentro de su contexto final es muy importante dado que aunque ya han sido leídos en repetidas ocasiones, no lo han sido con el fin de ilustrarlos sino en un sentido puramente literario y estético. En segundo término ahora se busca la interrelación de unos poemas con otros para la futura composición de la doble página y se piensa en la secuencialidad de las dobles páginas que darán el ritmo por bloque o por secciones al conjunto del libro.

En esta lectura voy encontrando elementos comunes o diversos, puntos de coincidencia y discordancia. En bocetos pequeños comienzo a organizar las composiciones, generando un plan para que las imágenes sean independientes en la doble página o que una imagen resuelva los 2 poemas. En esta etapa hago ajustes de textos, subir, bajar, poner 2 en una página, recorrerlos, etc. A fin de dar al libro un ritmo.

Cuando dibujo las primeras ideas, hago solo apuntes, procuro hacerlo relajadamente, de preferencia y de ser posible en un espacio libre de distracciones, para concentrarme en lo que en ese momento más me interesa, dibujar. Antes de comenzar, un poco a manera de ritual, quito todo lo que hay en mi mesa de trabajo y la limpio, después sólo dejo sobre ella los instrumentos y materiales que voy a utilizar. En la mesa de trabajo solamente tengo los textos corridos, sin diseño, hojas tamaño carta de papel bond y crayones. (Fig. 16)

Utilizo crayones o lápices litográficos que al no tener una punta regular sino gruesa y angular, no me permiten trabajar el detalle, son suaves y corren con facilidad sobre el papel, al mismo tiempo permiten un trazo espontáneo y con calidades de línea, por la presión ejercida son el medio. La razón principal para utilizar estos crayones y lápices litográficos, es que en este primer momento de llevar las ideas al papel no me interesa el dibujo detallado, sino las ideas que surgen, por lo tanto este medio es muy útil para este proceso, ya que las ideas se generan a gran velocidad en la pantalla mental, tampoco se pueden borrar, por lo tanto no se pierde tiempo y se generan más ideas.

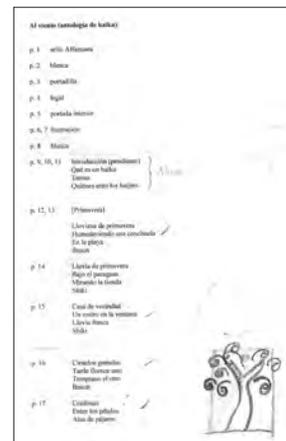


Fig. 16 Texto corrido y primeros apuntes

Leo los textos y voy dibujando apuntes breves, siempre teniendo en mente el concepto de ilustración que se genera en la etapa anterior.

En estos primeros dibujos lo importante son las ideas y hago muchas, después las evalúo para saber cual funciona mejor. Lo que busco es captar la esencia del poema. (Fig. 17)

Estos apuntes sueltos aún no tienen un plan de composición sobre las páginas diseñadas del libro. Son sólo ideas globales.

A partir de una evaluación general de estas ideas elijo la que considero funciona mejor para cada haiku.



Fig. 17 Dibujos rápidos

3.5.1 De los primeros apuntes a las ideas finales

El siguiente paso es llevar estas ideas a la página ya diseñada y planear la composición de la doble página tomando en cuenta los elementos que entran en juego: texto, imagen y blancos de papel. A estos tres elementos los veo como objetos que deben ser acomodados dentro del formato. Los observo primero por el contorno, por su forma general y externa, después por el interior. De esta manera, el texto se convierte en un rectángulo (Fig. 18).

Una mujer cargando una flor se convierte en una especie de envase, o jarrón invertido (Fig. 19), los blancos en formas irregulares, como piezas de un rompecabezas que tienen que embonar de una manera exacta. (Fig. 20)

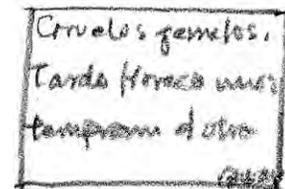


Fig. 18 Entender la figura por su forma exterior

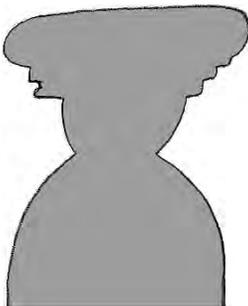


Fig. 19

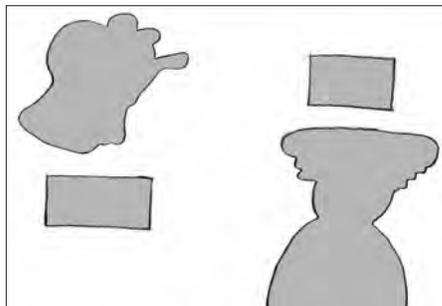


Fig. 20

Los apuntes o primeras ideas fueron dibujados con rapidez y brevedad y sin tomar en cuenta el tamaño final al que serán utilizados, por esta razón, posteriormente deberán ajustarse al espacio específico.

Un *dummy* es una guía al tamaño que se utiliza para ajustar los bocetos, en ella aparecen todos los elementos que contiene la doble página: textos y folios. En esta guía visualizo y hago un trazado general de la posición y tamaño de la imagen que sirve como referencia para que al transferir al papel de arte, las imágenes queden posicionadas.

Ahora ya con una guía al tamaño de la doble página comienzo a ajustar el tamaño y la posición de los elementos, para ello recorro a la fotocopidora que me ayuda a resolver rápidamente el aspecto de la posición y el tamaño de la imagen, reduciendo o ampliando los bocetos en porcentajes.

En este momento se hacen ajustes de diseño, subir o bajar texto, cambiarlo de página etc. Una vez determinada la posición final en la doble página, se valora la relación de los “objetos” que tiene esta doble página con la anterior y con la siguiente para determinar la secuencialidad y ritmo final de las dobles páginas.

3.6 El ritmo

El ritmo es la secuencialidad organizativa del libro en su totalidad, como lo explica Gillam Scott, “el ritmo difiere de la repetición simple en este sentido: es una recurrencia esperada. El término ritmo se ha tomado del arte afin de la música. En éste, las secuencias de tonos se suceden unas a otras en el tiempo. En los diseños visuales físicamente estáticos, el movimiento es subjetivo, pero no por ello menos real”.⁴⁰

El ritmo a diferencia de una repetición simple, enriquece la lectura visual de cada una de las páginas y la suma de todas las páginas interiores del libro. (Fig.21)

⁴⁰ Gillam Scott, Robert. *Op.cit.* p. 67

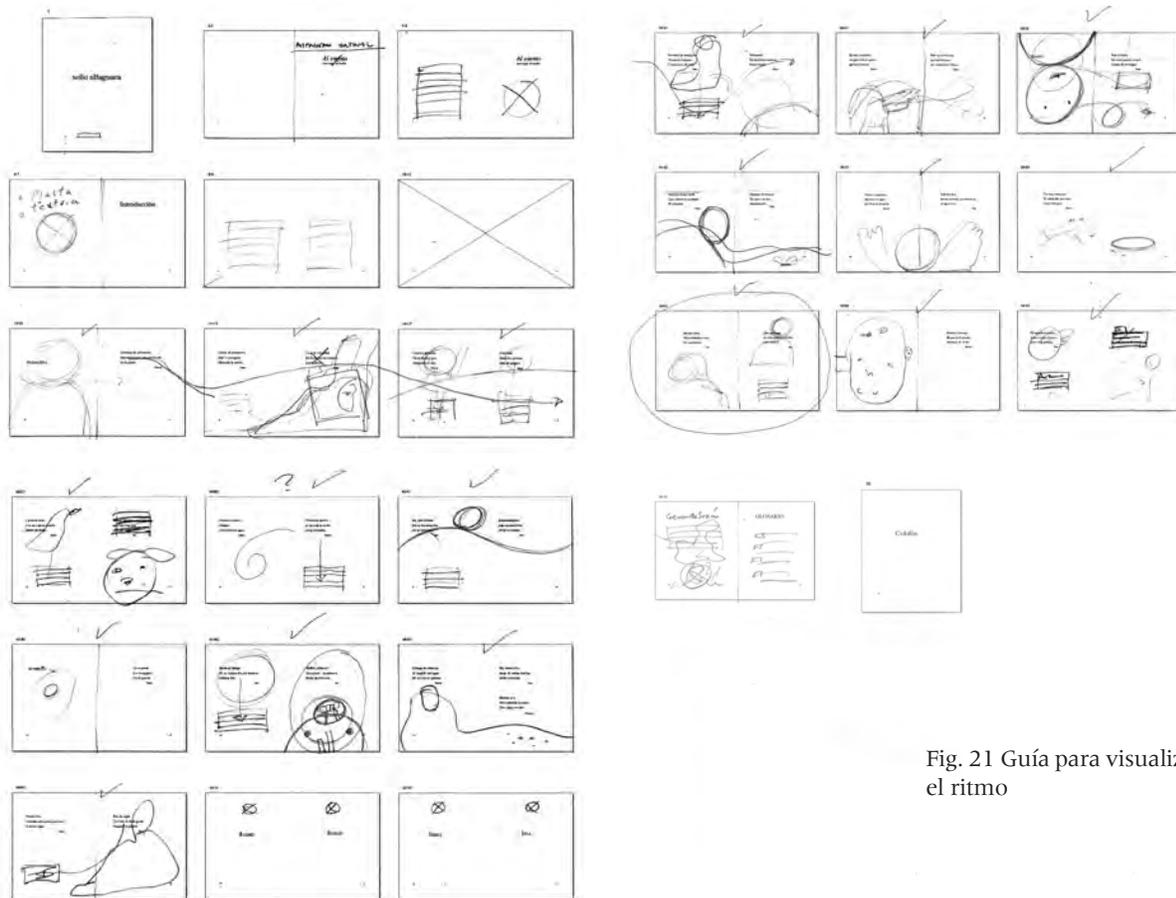


Fig. 21 Guía para visualizar el ritmo

La posición de los textos y las imágenes de diferente manera, las individualizan y evita caer en una monotonía y por tanto en una lectura poco dinámica y posiblemente aburrida. Para ampliar este punto, en el siguiente texto Dondis habla del aburrimiento visual: “El aburrimiento es una amenaza tan terrible en el diseño visual como en cualquier otra faceta del arte y la comunicación. La mente y el ojo exigen estímulos y sorpresas...”.⁴¹

Esto no quiere decir que no haya libros con un diseño monótono que funcionan bien, por ejemplo cuando se usa la página

⁴¹ Dondis, Donis A. *Op.cit.* p. 114

izquierda siempre para el texto y la derecha para la ilustración, en estos casos lo que rompe la monotonía es la fuerza expresiva y narrativa de la imagen. Los libros ilustrados por Chris Van Allsburg, tienen esta característica, y son muy exitosos. (Fig.22)



Fig. 22 *El jardín de Abdul Gasazi* de Chris Van Allsburg

No puedo olvidar un libro ilustrado para niños de seis a ocho años, que tuve en mis manos recientemente, en el que, a pesar de las muy bien logradas ilustraciones en términos de dibujo y técnica, se veían ahogadas por la monotonía del color, de la composición y de la distribución de los textos, no había sorpresa, todo era igual, después de leer 3 o 4 dobles páginas, me comenzó a cansar la repetición sin cambio de ritmo, terminé de hojear el libro con rapidez. Creo que la falta de sorpresa aburre. He visto y lo he comprobado, esto les sucede a los niños con gran facilidad. (Fig.23)

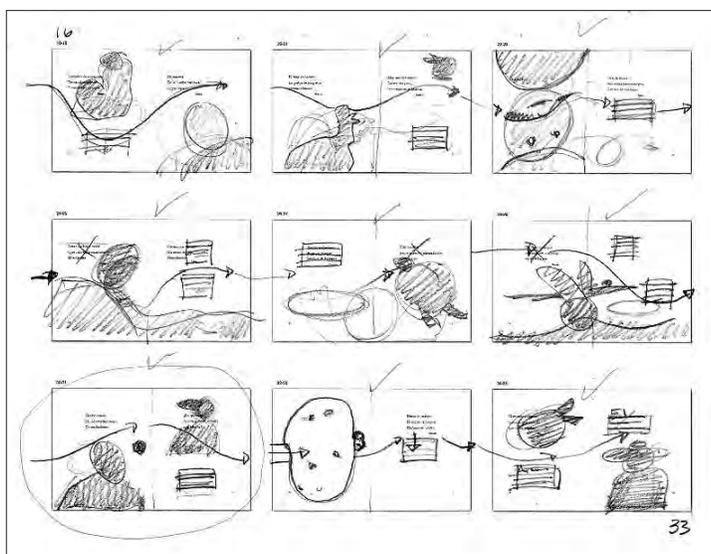


Fig. 23 Planeación del ritmo para el libro

En el caso de *Al viento*, el ritmo se planea en una guía a escala en donde el ritmo es una ola con crestas y valles que va recorriendo el libro y que de vez en cuando ofrece una sorpresa, o sea un rompimiento de la onda, para cambio de estación o para enfatizar algo importante, como las páginas 24-25 en las que aparece un solo poema de Basho. A manera de un pequeño homenaje al iniciador del *haiku*. (Fig.24)



Fig. 24 El ritmo en el libro, ejemplo de rompimiento

3.7 La composición de las páginas

Una composición es la relación que existe entre todos los elementos contenidos dentro de un espacio o formato determinado. La composición, al igual que el color, o las características de la forma, es un medio más para fortalecer o enfatizar el concepto de comunicación planteado.

Como señala Robert Gillam la composición “se concreta en la creación de una unidad orgánica entre el campo y las formas que contiene”.⁴²

Generalmente una composición se crea a partir de una estructura que puede ser sencilla como la división del plano o formato en módulos, o trazando centros, también se puede resolver de una manera más compleja, usando estructuras como la red áurea o regla de oro. En el caso de *Al viento*, tomé en cuenta otros factores, la espontaneidad y un equilibrio visual en la composición de las páginas. (Fig.25)

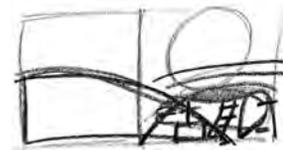


Fig. 25 Base general de composición

El equilibrio es, pues, la referencia visual más fuerte y firme del hombre, su base consciente e inconsciente para la formulación de juicios visuales. Lo extraordinario es que, aunque todos los *patterns* (patrones) visuales tienen un centro de gravedad técnicamente calculable, no hay un método de cálculo tan rápido, exacto y automático como

⁴² Gillam Scott, Robert. *Op.cit.* p. 19

la sensación intuitiva de equilibrio que es inherente a las percepciones del hombre.

En la expresión o interpretación visual este proceso de estabilización impone a todas las cosas vistas y planeadas un “eje” *vertical* con un referente secundario *horizontal*; entre los dos establecen los factores estructurales que miden el equilibrio.⁴³

Aunque desde mi punto de vista, el equilibrio, no sólo radica en la relación de la vertical y la horizontal, sino en la distribución armónica de los elementos dentro del plano, de forma tal que las tensiones entre espacio, imagen, texto y fondo (o blancos) se complementan creando una sensación de equilibrio.

Para el armado de las páginas no utilicé ninguna otra estructura o base constructiva, que no fuera la caja que delimita el campo para ubicar los textos, considerando que el arte oriental tiene una ejecución directa que no requiere de estos elementos clásicos del renacimiento para dar soporte a la imagen: “La cosmología oriental y los principios que rigen la pintura china, por ejemplo, no favorecen que sus obras presenten este tipo de racionalismo aritmético y geométrico que en cambio encontramos con frecuencia en ciertos momentos y obras de nuestro ámbito cultural, modelado por la tradición pitagórico-platónica”.⁴⁴

Cabe agregar que el modelo seguido por los artistas japoneses, proviene del arte chino.

La composición de cada doble página, por tanto, se creó de una manera intuitiva, ya que es inevitable que exista, cada página fue resuelta de forma diferente, tratando de generar en cada una de ellas una composición que se relacionara con el texto y que conduce al lector a través de la página en algunos casos de manera dinámica (Fig.26), otras de manera lenta (Fig.27) y concéntrica (Fig.28), otras llevan al lector a la siguiente página (Fig.29) o lo detienen (Fig.30).

⁴³ Dondis, Donis A. *Op.cit.* p. 36

⁴⁴ Furio, Vincec. *Ideas y formas en la representación pictórica.* p. 65.



Fig. 26



Fig. 27

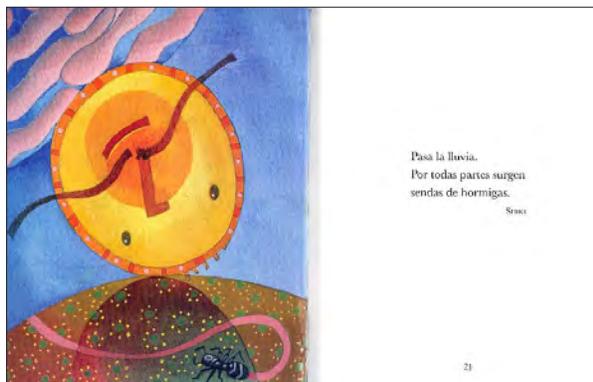


Fig. 28



Fig. 29

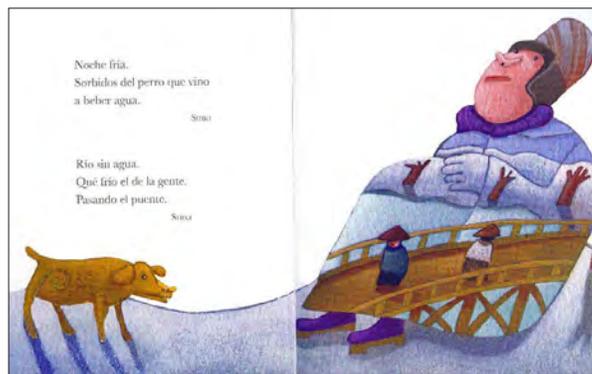


Fig. 30

Lo más importante de cada composición es que si está bien lograda conduce, casi lleva al lector de la mano, por la doble página.

Para entender más ampliamente los elementos de la composición Dondis apunta:

La composición sufre fundamentalmente la influencia de la diversidad de fuerzas implícitas en los factores psicofisiológicos de la percepción humana. Son datos de los que depende el comunicador visual. La conciencia de la sustancia visual no sólo se percibe a través de la visión sino a través de todos los sentidos y no produce piezas aisladas e individuales de información sino unidades interactivas enteras, totalidades que asignamos directamente y a gran velocidad a través de la vista y la percepción. Este proceso desemboca en la comprensión de cómo se produce la organización de una imagen mental y la estructuración de una composición y de cómo funciona una vez producida.⁴⁵

Con esto podemos entender que el conocimiento de las estructuras para la composición de las páginas de mi libro, es imprescindible para el diseñador y el ilustrador, y que su uso correcto dará al libro, mayor riqueza visual y la posibilidad de captar y mantener la atención del lector a lo largo de todas las páginas.

3.8 La portada

Ahora se preguntarán que hace aquí el tema de portada, rompiendo el ritmo que lleva la tesina como proceso, pues exactamente eso, romper el ritmo, pues en la realidad así se presentó cronológicamente el hecho. Hacer la portada antes de seguir adelante con el proyecto.

Un día llama la editora con la noticia: me urge la portada, antes que nada termínala, pues tiene que aparecer en el catálogo de las novedades de la editorial que ya se está diseñando. Y tiene que poner uno manos a la obra.

En el conjunto del libro la portada merece un apartado especial por su importancia, desde el punto de vista de mercadotecnia de la editorial, la portada es lo que vende. Y evidentemente el primer contacto del público con el libro, por lo tanto la planeación de esta imagen requiere de particular atención y

⁴⁵ Dondis, Donis A. *Op.cit.* p. 206

cuidado. Generalmente la portada aparecerá en el catálogo de la casa editora y por lo tanto es frecuente que le sea solicitada al ilustrador con anticipación.

Las consideraciones para la imagen que llevará la portada fueron las siguientes:

- a) La portada es la entrada del libro y debe narrar lo que se encuentra dentro.
- b) Es una promesa de lo que hay en el interior y debe cumplirse. Es decepcionante que una excelente portada invite a tomar un libro que en su interior no corresponde con el exterior.
- c) Debe ser atractiva, llamativa, para invitar al comprador potencial, primero a tomar el libro, después a hojearlo.
- d) Las portadas de la casa editora tiene ciertos parámetros inamovibles que deben respetarse.
- e) Debo dar una respuesta rápida a la solicitud de la editora.

Tomando en cuenta estas consideraciones, el formato final del libro es de 15.5 x 19 centímetros. Por el lado superior izquierdo del libro corre una pleca en forma de L invertida de color sólido, en el caso de esta serie de color morado. En ella aparece solamente el sello Alfaguara infantil y un detalle del logotipo del sello editorial.

Por lo tanto el área de trabajo disponible para la ilustración de portada es un rectángulo vertical de 14 x 16.2 centímetros. (Fig. 31)

3.8.1 Primeras ideas para la portada

Comencé a hacer relaciones de ideas a partir del título del libro *Al viento* Viento-aire, viento-norte/frío, etc. (Figs. 32)

Hasta encontrar papalote-cometa que encierra metafóricamente los conceptos de viento, infancia, libertad, relación con la naturaleza y diversión.

La reflexión es que un papalote-cometa tiene una fuerte carga simbólica y que por lo tanto será un elemento útil.



Fig. 31 Área de trabajo en la portada

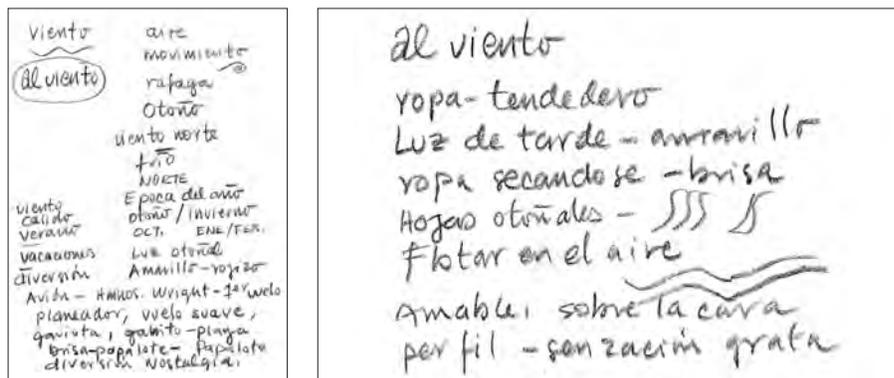


Fig. 32 Ejemplo de relación de ideas

Evidentemente alguien debe estar manipulando el papalote, por lo tanto aparecen dos personajes en yuxtaposición, superpuestos, éstos los une, los hace cercanos, los hace emparentar, pero al mismo tiempo son independientes. Pueden ser padre-hijo, maestro (sensei) alumno, noche-día, luna-sol, escritor, lector. La inevitable dualidad del pensamiento oriental, Yin-yang. (Fig.33)

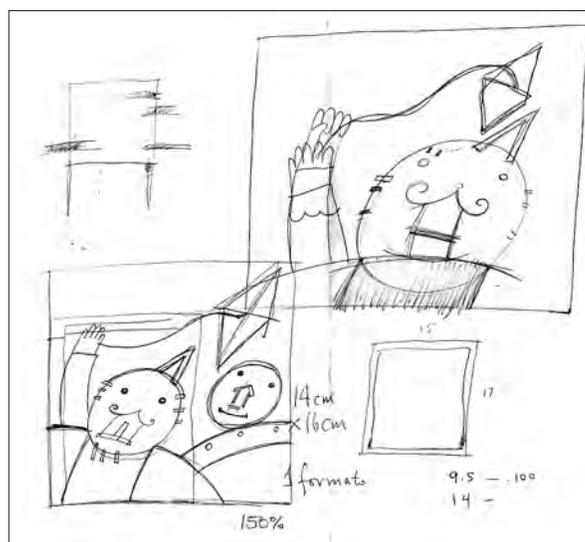


Fig. 33 Boceto para la portada

3.8.2 Solución gráfica en la portada

El dibujo es sencillo, insinúa pero no define en su totalidad, para que cada espectador termine mentalmente la pieza.

La composición está planeada para que sea vista en forma de espiral, primero el personaje al frente después al cometa, después al personaje secundario, y al final el título. Después de hacer este recorrido dos o tres veces el cometa guía al lector al interior del libro.

La portada la hice reciclando un boceto que dibuje muy al principio del proyecto en las primeras lecturas para seleccionar los *haikus*, al que no le había hecho mucho caso. Aparecen dos personajes juntos, yuxtapuestos, en contemplación y mirando a la izquierda. (Fig. 34)

Retomé los elementos que me parecieron apropiados para la portada, construyendo la imagen con los tres elementos por separado y después uniéndolos. Para entender la pieza final podemos seguir el proceso inverso, a partir de la propuesta de análisis, como vemos a continuación:

Podemos analizar cualquier obra visual desde muchos puntos de vista; uno de los más reveladores consiste en descomponerla en sus elementos constituyentes para comprender mejor el conjunto. Este proceso puede proporcionarnos visiones profundas de la naturaleza de cualquier medio visual así como de la obra individual y la previsualización y constitución de una declaración visual, sin excluir la interpretación y la respuesta a ella.⁴⁶

3.8.3 Solución final de la portada

Por lo tanto el primer plan de trabajo, considerando la premura, fue de la siguiente manera: retomar un boceto ya existente, redibujarlo y adaptarlo para la portada. Crear una zona sólida de color naranja para que contrastara con el morado. Sobre esta plasta

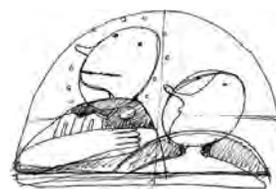


Fig. 34 Boceto reciclado

⁴⁶ *Ibidem*. p. 53

caerían además los datos de la portada. Es muy importante tomar en cuenta el espacio que ocupará esta información, para crear un espacio en donde caiga la tipografía libremente, integrándose y sin afectar a los elementos de la imagen. (Fig. 35 y 36)

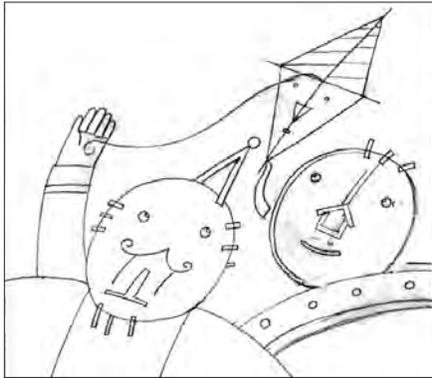


Fig. 35 Boceto final



Fig. 36 Portada final

El personaje en el primer plano es azul, para contrastar con el fondo e integrarse al marco.

El personaje secundario amarillo y naranja se integra con el color de fondo, junto con el filo-cuello naranja, pero el verde del ropaje, por temperatura, se integra con el ropaje azul del protagonista.

El papalote como tercer personaje en medio de los dos se integra al fondo en el triángulo superior rayado en rojo y magenta, y al protagonista con el triángulo inferior blanco azulado.

Hay un juego de temperatura-cercanía-lejanía.

El protagonista viene hacia nosotros los lectores, pero el azul predominante lo aleja, el personaje secundario se acerca por su colorido cálido, de esta manera se siente la cercanía del personaje secundario y la lejanía del protagonista, equilibrando la escena de esta manera por forma, disposición y por color.

3.8.4 El criterio para el uso del color en la portada

El principio básico para la utilización del color fue el contraste y no el color natural de los personajes y los objetos que aparecen en esta escena, buscando que la portada tenga la fuerza suficiente para llamar la atención en el estante de la librería, y que diga lo suficiente para que sea una introducción al observador en el tema.

Probablemente, el contraste de color más importante, a parte del tonal, es el contraste cálido-frío, que divide los colores en cálido, los que están dominados por el rojo-amarillo, y fríos, los dominados por el azul-verde. El carácter recesivo de la gama azul-verde se ha usado para indicar distancias; en cambio, la cualidad dominante de la gama rojo-amarillo se ha empleado para expresar expansividad. Estas cualidades pueden afectar a la posición espacial, pues la temperatura del color sugiere proximidad o distancia.

El color complementario es el que se sitúa en un lugar exactamente opuesto en la rueda de los colores. En forma de pigmento, los complementarios revelan dos cosas: primera, que cuando se mezclan producen un tono neutro y medio gris; segunda, que cuando se yuxtaponen, los colores complementarios provocan en el otro una intensidad máxima.⁴⁷

3.8.5 La aplicación de la técnica en la portada

Evidentemente la técnica que se utiliza en la portada es la misma que se utilizará en el interior de libro. Por la premura con que se requiere la portada, hago dos pruebas técnicas breves, una con tintas y goauche (Fig. 37) y otra con acrílicos. Los acrílicos me facilitan el trabajo, por lo tanto ésta será la que utilizaré. Considerando los siguientes aspectos del arte japonés.



Fig. 37 Boceto y prueba técnica para portada con goauche y tintas

⁴⁷ *Ibidem.* p. 119

En este momento no hay tiempo suficiente para hacer una investigación documental detallada, por lo tanto sólo hago una breve búsqueda en Internet que me de referencias suficientes para resolver gráfica y técnicamente la portada:

Suibokuga. Es una forma pictórica que llega a Japón proveniente de China, y es introducida a Japón por los monjes budistas Zen, es una técnica la tinta y monocromática, con trazos como los de la caligrafía. En Japón se conoce como *Sumi-e*: pintura espontánea a la tinta. Proceso rápido producto de la observación identificado con la filosofía Zen. La práctica se realiza a través del corazón.

Ukiyo-e. Quiere decir “imágenes del mundo flotante”. En el periodo *Edo*, entre 1603 y 1867, tiene auge el grabado en madera, primero en tinta china negra y posteriormente en varios colores obtenidos con pigmentos vegetales. El grabado expresa su admiración por la naturaleza, la vida cotidiana en movimiento. La fuerza de la naturaleza misma.

De ello retomo la importancia de la dualidad y la relación de la naturaleza y el movimiento. De esta manera la ilustración para la portada se hizo en un período de tres días, desde el día en que me la solicitaron hasta que fue entregada a la Editora.

Creo que el resultado es una portada llamativa y poco común que puede competir entre muchas otras en la librería.

3.9 La elección de la técnica para las ilustraciones finales

A través de la historia del arte, encontramos muchas técnicas para la expresión artística que se pueden utilizar para hacer ilustraciones. Cada técnica además tiene una serie de variables en su utilización, así como de los soportes en que se aplica. Sumando todas estas posibilidades sabemos que contamos con cientos de alternativas para hacer un trabajo de ilustración.

Por si fuera poco se pueden combinar técnicas ampliando aún más el espectro con técnicas mixtas, que además pueden ser terminadas o retrabajadas en la computadora.

Es imposible conocer todas las técnicas, pero el ilustrador debe ser capaz de manejar la mayor cantidad posible para poder elegir la que mejor funcione para cada proyecto específico. Como ilustrador, aunque tengo mis técnicas predilectas, creo que cada proyecto tiene una técnica en la que se expresa mejor el contenido de los textos, por lo tanto, no uso la misma técnica para proyectos diferentes.

Elegir la técnica adecuada requiere de una propuesta conceptual, en la que se delimitan las posibilidades creativas y expresivas de la técnica y del conocimiento y experiencia para su correcta utilización.

El planteamiento conceptual debe ser llevado a la práctica en pruebas técnicas que nos aclaran si el plan de trabajo es viable técnicamente y manejable en cuestión de tiempo.

Para elegir la técnica habrá dos consideraciones, primero una de carácter expresivo, que implica el uso de una técnica fluida que permitiera una aplicación libre, espontánea y con soltura, que de espontaneidad a la expresión del color; en el sentido de materia y que se asemeje, remita o evoque las características de la pintura *Sumi-e*, así como las de los fondos degradados de la tradicional estampa japonesa. Que se absorba en el papel de modo tal que deje ver la textura del mismo como medio para enriquecer la ilustración.

La segunda consideración, más de carácter práctico, es la utilización de una técnica que permite trabajar zonas planas y texturas por encima del papel, sin saturar la textura del mismo, de forma tal que pudiera lograr un mayor matiz y cambios de color necesarios sobre la marcha del proceso.

La técnica que más se acerca a la expectativa de la primera consideración es la acuarela, las tintas o anilinas, y la que mejor funcionaba para la segunda consideración es el *goauche*. Así las primeras pruebas técnicas se hicieron aplicando primero una base con acuarelas líquidas marca *Ecoline*, y *Dr. Martin's*. Y después del secado se utilizó *gouache* marca *Talens* para completar

3.10 La materia prima

Utilizar los materiales adecuados para cada proyecto, como lo hemos visto depende de muy diversos factores, entre los que se encuentran: el concepto general de la imagen, lo que quiero que la imagen produzca en el lector, y lo que yo quiero decir con la imagen. A mayor cantidad de técnicas conocidas y exploradas, encontraremos mejores resultados. En principio podemos basarnos en manuales, guías pero sólo la experimentación nos confirmará las posibilidades que cada técnica y material tienen.

La elección correcta de técnicas, marcas de los materiales, así como del papel, pinceles, etc. Nos facilitarán el trabajo y ampliarán las posibilidades creativas y expresivas de la pieza realizada.

3.10.1 La elección del papel de arte

El papel es el depositario y contenedor de nuestro trabajo y esfuerzo, por tanto debemos considerarlo un aliado para lograr nuestro objetivo como ilustradores. Por esta razón al papel se le debe conocer, cuidar y respetar.

Elegir correctamente el soporte sobre el cual vamos a hacer las ilustraciones es una decisión tan importante como las decisiones previas y subsecuentes en el proceso de la creación de imágenes visuales.

Comercialmente tenemos a nuestra alcance una gran cantidad de papeles de arte que podemos utilizar para hacer trabajos de ilustración, es muy importante hacer la elección correcta, para ello debemos tomar en cuenta algunos aspectos de las características con que son fabricados los papeles, y así utilizarlos correctamente de acuerdo a nuestras necesidades y planteamientos.

Los fabricantes de papel lo hacen y lo ponen en el mercado con ciertas especificaciones para cada técnica que podemos aplicar sobre ellos. Por lo tanto el procedimiento más sencillo para elegir correctamente un papel de arte, es comenzar basándonos en los catálogos que existen en las tiendas, y que especifican para qué técnica son adecuados.

Creo que en estos casos la experimentación sobre diversos soportes debe ser reducida solamente a los que han sido fabri-

cados para la técnica que queremos aplicar, pues hacerlo de otra manera, no nos garantiza un buen resultado, ni durabilidad del trabajo final. Por ejemplo si utilizamos un papel *Guarro* para dibujo con técnicas líquidas, el papel se deteriora fácilmente pues no acepta el agua, no fija el pigmento y comienzan a separarse las fibras haciendo imposible un buen resultado.

3.10.2 Características del papel de arte y su accesibilidad en el mercado

Como nos explica Hayes existen tres tipos de papel para acuarela:

Papel prensado en caliente. Llamado a veces H.P., tiene una superficie dura y lisa adecuada para dibujar con lápiz, tinta y pluma, o línea y lavado...Papel prensado en frío, llamado a veces papel <<no>>, es decir, no prensado en caliente, es un papel texturado, semiáspero, adecuado para lavados amplios y lisos y para detalles finos de pincel... Papel áspero, tiene una superficie granulada. Cuando se aplica sobre él un lavado de color, se obtiene un efecto moteado, porque el pigmento precipita en las cavidades del papel, llenando algunas y dejando otras sin tocar. Esto deja una serie de brillos blancos que iluminan el lavado.⁴⁹

Por lo tanto, el primer aspecto a tomar en cuenta para la elección correcta del papel es que haya sido fabricado para soportar mucha humedad puesto que mi planteamiento es comenzar a trabajar con bases aguadas. Por lo tanto debe ser un papel fabricado para técnicas húmedas como goauche, acrílico y acuarela. Las características de fabricación así como los componentes utilizados son los elementos que contribuyen para obtener diferentes resultados y terminados. A mayor cantidad de algodón como componente del papel, mayor capacidad de absorción y fijación del pigmento; "...suelen estar encolados por un lado, se le conoce por la marca de agua, que se ve al poner el papel contra la luz: *Arches, Fabriano*."⁵⁰

⁴⁹ Hayes, Colin. *Guía completa de pintura y dibujo. Técnicas y materiales*. p. 120

⁵⁰ Terrence, Dalley. *Guía completa de ilustración y diseño*. p. 64

Deben utilizarse por ese lado que es en el que la fijación del pigmento será la adecuada.

Los papeles que tienen estas características existentes en el mercado en México son principalmente:

- *Arches*, hecho en Francia
- *Windsor & Newton*, inglés
- *Fabriano*, papel italiano
- *Bocking Ford*, hecho en Inglaterra.
- *Guarro*, español

Cuando se elige un papel es necesario saber qué tanta existencia hay en el mercado y adquirir la cantidad que se va a requerir en una sola compra. Puede suceder que el papel escasee, o que se termine y no haya existencia por un tiempo o que esté discontinuado y el proyecto no se pueda concluir en el mismo tipo de papel, siempre hay formas de remediar el problema, pero es mejor prever esta situación.

Cada marca ofrece diversos gramajes o pesos que van desde los 130 g (delgados) hasta los 300 g (gruesos) y las cartulinas de 500 g o más, la siguiente nota nos ayuda a entender esta especificación del peso del papel: "El peso de un papel se define por el peso de una resma (500 hojas). Un papel de 70 libras (31.7 kg) es bastante fino, porque 500 hojas sólo pasan 31.7 kg, mientras que un papel de 140 libras (63.4 Kg) es grueso."⁵¹ En México las comercializadoras de papeles de arte acostumbran poner el peso en gramos (g).

Las texturas del papel son otras cualidades que debemos tomar en cuenta, van desde los satinados (lisos) hasta los de textura profunda, rugosa y porosa. A continuación se explica el efecto que se obtiene de la utilización de un papel con textura:

El papel áspero, como su nombre lo indica, tienen un grano muy marcado que <<rompe>> los lavados, produciendo un efecto moteado, debido a que los salientes retienen menos pigmento que las cavidades.⁵²

⁵¹ *Ibíden.* p. 64

⁵² *Ibíden.* p. 64

Todos los papeles para acuarela son blancos, pero hay ligeras variaciones que van desde el 100% blanco, muy luminoso y que da efectos muy brillantes, hasta los ligeramente ahuesados que dan efectos menos luminosos y con cierto aire de antigüedad.

Después de estas reflexiones y algunas pruebas técnicas el papel elegido fue un “Artístico+Fabriano 100% algodón”, (tal como aparece en el sello de agua) de grano grueso y 300 g de peso. Se encuentra comercialmente en medidas 70 x 100 centímetros y 50 x 70 centímetros. (Figs. 39 y 40)

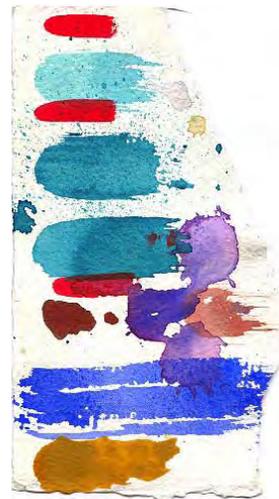
Tomando en cuenta que es un papel explícitamente fabricado para su uso con técnicas húmedas (acuarela, acrílico, tintas). Que su gramaje intermedio lo hace un papel rígido, durable, manejable y con gran capacidad para absorber agua sin pandearse en exceso. Ya que si se utiliza un papel delgado aunque se tense en un soporte rígido el color húmedo tiende a ondularlo y por lo tanto el pigmento se acumula con mayor concentración en las partes bajas de la ondulación, creando zonas más oscuras no controlables. Ahora revisaré las posibilidades que da este soporte:

- Tiene una textura granulada uniforme porosa sobre la cual, al aplicar las bases de color aguado y uniforme permite ver cierta rugosidad que al ser impresa en un papel cuché mate, contrastará con el fondo blanco, enriqueciendo el conjunto del libro ya impreso.
- Tono ligeramente ahuesado para evitar zonas de alta brillantez y crear ciertos tonos evocadores de antigüedad.

3.11 El uso del color en la producción de las ilustraciones

El color es un elemento que nos ayuda a reforzar el sentido de la imagen, enfatiza el mensaje, y todo lo que queremos decir con la ilustración. El color tiene una carga simbólica y un contenido expresivo como lo refiere el siguiente texto:

En realidad, el color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común. Por tanto, constituye una valiosísima



Figs. 39 y 40 Pruebas en el papel elegido

fuentes de comunicadores visuales. Compartamos los significados asociativos del color de los árboles, la hierba, el cielo, la tierra, etc., en los que vemos colores que son para todos nosotros estímulos comunes. Y a los que asociamos un significado.⁵³

El proceso de colorear los dibujos, es la última etapa en la creación de las imágenes. Generalmente elijo la paleta o la gama con anticipación, haciendo pruebas con la misma técnica o guías con lápices de colores. (Fig.41)

La elección del color que se va a utilizar para cada imagen, se decidió en función de la sección por época del año en que se situaron, así como a lo que específicamente se refiere el *haiku*.

La primavera tiende más a los verdes y colores de tierra. La luminosidad es media, no muy intensa. Los personajes rosados y descoloridos por el paso del invierno. En este caso, el color se utiliza en su aspecto descriptivo y expresivo; el descriptivo, verdes y ocres como muestra del renacer de la tierra en esa época del año, y el expresivo con el rojo y oxido para dar más fuerza por contraste a la imagen. (Fig.42)

En el verano se utilizan amarillos que no se utilizan en ninguna otra sección del libro. El amarillo es el color que tiene más energía, es la luz, el sol, el fuego, el calor del verano. Por lo tanto el color más calido y junto al blanco el más luminoso, las sombras son más oscuras y los contrastes entre cielo y tierra más fuertes, pues esto evidencia una presencia mayor del sol de verano y se utiliza el blanco para dar una mayor brillantez y luminosidad. (Fig.43)

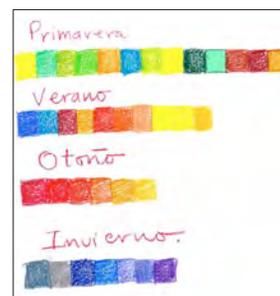


Fig. 41 Guía de color

⁵³ Dondis, Donis A. *Op.cit.* p. 64

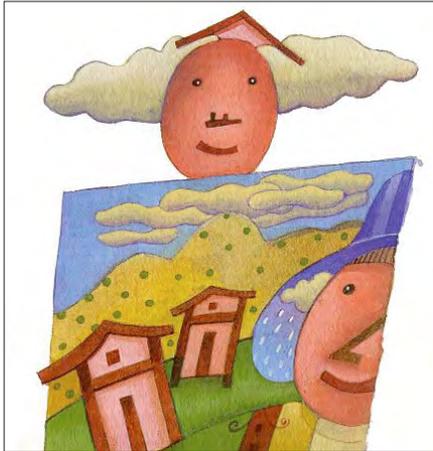


Fig. 42 Color utilizado en la primavera

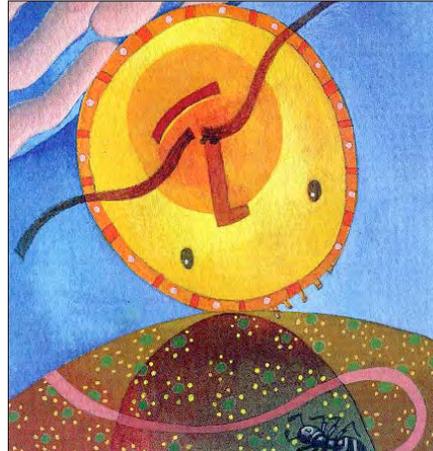


Fig. 43 Color utilizado para el verano

En el otoño predominan los ocre, naranjas y rojos teniendo al oxido, en su sentido descriptivo de esta época del año. La luminosidad es menor, el color blanco se utiliza poco y los cielos son menos brillantes que en las dos estaciones anteriores. (Fig.44)

En el invierno predominan los azules, grises y violetas con el afán de enfriar las imágenes, la luminosidad es casi como la de la luna llena por las noches. El blanco azulado, enfatiza la frialdad del invierno en su sentido descriptivo, no se utiliza amarillo claro ni medio en ninguna de las imágenes invernales. (Fig.45)



Fig. 44 Color utilizado para el otoño

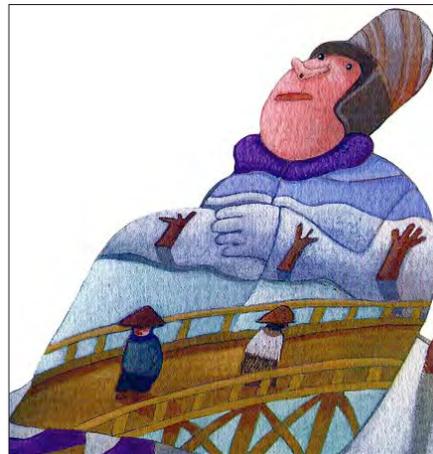


Fig. 45 Color usado para el invierno

Como podemos ver, en esta etapa del proceso de la creación de imágenes el color se utilizó en su carácter descriptivo y por

sus cualidades de temperatura, considerando enfatizar de esta manera la estación del año a la que pertenecen. La idea de usar el color de esta manera también apunta a crear la sensación de temperatura-distancia, los colores cálidos tienden a acercarse, los fríos a alejarse en las imágenes.

3.12 Proceso para la realización de las ilustraciones

Este proceso es metódico, siempre se hace igual para cualquier proyecto y en cada uno acostumbro hacerlo de la siguiente manera; el primer paso es elegir el formato final al que se harán las ilustraciones tomando en cuenta el tamaño del papel, la forma en que se van a escanear las imágenes y si la intención es hacer la imagen “al tamaño” (100%) o de menor o mayor tamaño de acuerdo a lo que queramos obtener en la impresión final de la imagen.

Las imágenes o ilustraciones se pueden hacer a distintos tamaños, dependiendo de lo que se quiera obtener en la impresión del libro.

Se pueden hacer imágenes pequeñas y crecerlas por procedimientos digitales, en este caso la imagen evidencia texturas y terminados que pueden dar más fuerza a la imagen. Se pueden hacer al tamaño y en la impresión se verán tal cual las hicimos o se pueden hacer más grandes y reducir mediante el proceso digital, de esta manera se esconden errores, y se gana en riqueza “perceptual”, pues al reducir la imagen se pierde el contexto real de su manufactura y muchas veces no se puede entender la forma en la que se hizo la ilustración.

3.12.1 Trazado de los formatos

Al área de trabajo se le da un margen mínimo de tres a cinco milímetros, que será el rebase, un margen de protección y que servirá para que al momento de imprimir y armar el libro, si hay un desfase de las páginas o del pliego, no queden filos blancos en el margen de las ilustraciones.

Alrededor del área de trabajo de las ilustraciones se dejan de dos a cuatro centímetros de margen externo, que servirá para montarlas sobre un soporte y para que tenga una buena presentación, si posteriormente se exhiben o se venden.

El trazado de los formatos sobre el pliego se hace con exactitud, suavidad y con lápiz duro 5H a 9H. Se trazan los márgenes del formato, el rebase y la mitad de la doble página. Se usa un lápiz duro para que el papel no se ensucie con el grafito y se cortan todos los formatos y casi siempre uno o dos más para prevenir cualquier eventualidad. (Figs.46 y 47)



Fig. 46 Trazado

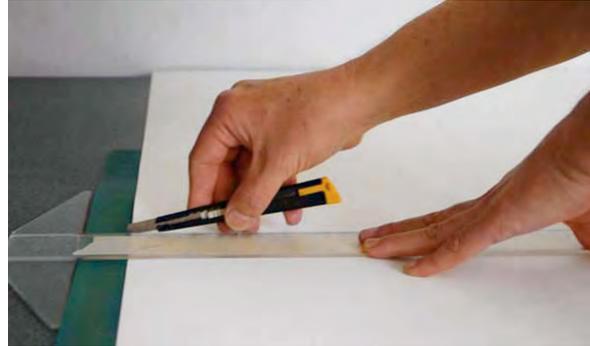


Fig. 47

3.12.2 Transferencia de los bocetos al papel de arte y montaje

La transferencia de los bocetos al papel de arte se hace en una caja de luz poniendo el boceto y sobre él, fijado con *masking tape*, el papel de arte, el instrumento que se utiliza, en este caso es un lápiz de grafito 3H que se aplica con firmeza pero sin rasgar el papel siguiendo el dibujo que se ve a través de la fuente de luz. La dureza del lápiz permite un dibujo uniforme con una calidad de línea constante que no se removerá o ensuciará por la manipulación o al momento de aplicar el color. (Fig.48)



Fig. 48 La transferencia se hace en una caja de luz



Una vez transferidos todos los bocetos al papel de arte, se montan y tensan sobre soportes rígidos que pueden ser madera; triplay delgado, aglomerado. O pueden ser de mampara, también llamado *foam board*, que es más ligero y fácil de manejar. El montaje prefiero hacerlo con *masking tape* de una pulgada de ancho, eliminando el exceso de pegamento par evitar que maltrate el papel, y trabajo con el papel seco, nunca lo humedezco como los acuarelistas. Es muy importante pegar la cinta a partir del rebase, y cubriendo todo el contorno del formato y tensándolo bien para evitar que se ondule. Es más fácil pegar primero el lado más angosto después el opuesto y por último los más largos. Una vez montadas todas las ilustraciones, el siguiente paso es la aplicación técnica. (Fig.49)



Fig. 49 Montaje

3.13 La técnica de los acrílicos

Las pinturas acrílicas son una de las técnicas más modernas en la historia del arte. “Suele denominarse acrílica a cualquier pintura en la que el pigmento está integrado a una resina sintética.”⁵⁴ Son producto de los avances tecnológicos y científicos del siglo XX. “El desarrollo de la pintura acrílica como medio artístico se produjo a consecuencia de un imperativo social. En los años veinte, un grupo de pintores hispanoamericanos, en especial Orozco, Siqueiros y Rivera, querían pintar grandes murales para edifi-

⁵⁴ Hayes, Colin. *Op.cit.* p. 120

cios públicos, algunos de ellos en los muros exteriores expuestos al aire libre.”⁵⁵ Originalmente creada como una pintura industrial, fue Siqueiros, quien comenzó a utilizarla como medio de expresión artística. Posteriormente los fabricantes de materiales para artistas, la adecuaron para hacer de este material la aportación mas significativa en el aspecto de medios para las artes en la época reciente de la historia del arte, pues vino a revolucionar el tradicional y clásico uso del óleo y el temple.

Es una técnica muy versátil y fácil de utilizar, su base es agua, los colores no son tóxicos y el tiempo de secado es rápido. Su versatilidad radica en que puede ser utilizada espesa como un óleo o aguada como una acuarela. Tiene grandes cualidades de transparencia y brillantez, cuenta una amplia paleta de colores, además de ser muy durable, no se craquela con el paso del tiempo, por ser un polímero sintético (plástico), no se deteriora con la luz y secan rápido. Además una gran ventaja del acrílico, en contraparte a la acuarela, es que permite la combinación de colores secundarios y complementarios, sin que el color se ensucie, logrando fuertes contrastes de color, y excelentes posibilidades para matizar la obra.

Todas estas cualidades y posibilidades de la técnica me hicieron tomar la decisión de utilizarla para la realización de las ilustraciones finales de *Al viento*.

3.13.1 Presentación y marcas de las pinturas acrílicas

Las presentaciones básicamente son tres que varían por la forma en que son envasadas y la densidad del pigmento:

- En Tubo, tiene una consistencia de pasta, espesa y gruesa, funciona muy bien para áreas grandes en las que se deseen texturas y terminados rústicos, también para patinas en terminados con pincel seco, siempre se pueden adelgazar agregando agua hasta obtener la consistencia requerida.
- En tarro, consistencia intermedia, tendiendo a líquida, con buena capacidad para cubrir áreas amplias de color uniforme

⁵⁵ *Ibíden.* p. 120

y plano, sirve para crear bases y fondos, así como detalles pequeños y es muy útil para combinaciones de color, segundas manos, y los terminados.

- En frasco con gotero, consistencia muy líquida con un pigmento muy fino, creadas especialmente para su uso con aerógrafo. Por su consistencia su utilización más adecuada es en lavados o sobreposición de capas como si fuera acuarela con la durabilidad del acrílico. “Los pigmentos son los mismos en todas las pinturas: óleos, acuarela, temple, *gouache* o acrílicas. Sólo cambia el medio en el que están suspendidos”.⁵⁶ (Fig. 50)



Fig. 50 Presentaciones de las pinturas acrílicas

En el mercado es común encontrar varias marcas hechas en México de muy buena calidad y durabilidad y con una paleta tan amplia como las hechas en el extranjero. Estas marcas son *Indart*, *Atl* y *Politec*.

Las pinturas *Indart* son de buena calidad y muy transparentes, sirven para acabados con detalles finos, el pigmento es muy transparente y funciona bien para sobreposiciones y lavados.

La marca *Atl* es de buena calidad, de pigmento más concentrado, útil para crear texturas y acabados finos, cubren bien y funcionan para áreas grandes.

Las pinturas *Politec*, de calidad escolar, tienen excelente capacidad para cubrir, de pigmento grueso, pierden su brillantez cuando se usan con mucha agua y algunos colores no se fijan bien, el pigmento grueso de algunos colores, puede ser una ventaja para crear texturas sutiles en el terminado.

Las marcas más comunes en México de pintura acrílicas hechas en el extranjero son:

Liquitex, en lo personal las que considero las más adecuadas para el trabajo profesional, por su calidad y su costo intermedio. Presentaciones en “tubo profesional”, “tubo escolar” y en tarro. Con una paleta amplísima, son hechas en Estados Unidos. Tienen altísima durabilidad y son de muy fácil aplicación.

Windsor & Newton, de muy buena calidad, de precio alto, excelente para terminados muy finos y brillantes. Son mas útiles las

⁵⁶ Terrence, Dalley. *Op.cit.* p. 59

que vienen en tarro, hechas en Inglaterra, su paleta es muy interesante por su carácter europeo, boreal.

Pebeo, no son tan fáciles de conseguir, tienen una calidad y precio medio, tienen colores que no existen en las marcas *Liquitex* y *Windsor & Newton*. Originalmente se fabricaban en Francia, ahora en China.

Durante más de 10 años he utilizando las pinturas acrílicas para hacer ilustraciones a nivel profesional, y he descubierto que la consistencia ideal para mi forma de trabajo es la combinación intermedia entre las marcas *Liquitex* y *Politec*. Solo por citar un ejemplo, la gama de amarillos, por consiguiente, anaranjados y verdes claros de la marca *Liquitex*, son excesivamente transparentes y los de marca *Politec* muy gruesos, la mezcla de los dos en proporciones iguales, dan una consistencia intermedia ideal. Por lo tanto las utilizo alternadamente en un mismo proyecto, dependiendo lo que quiera obtener. De la misma manera uso las *Windsor & Newton* con *Politec*. (Fig. 51)



Fig. 51 Marcas de las pinturas acrílicas

3.13.2 Aplicación de la primera mano

El procedimiento en esta etapa de trabajo es el siguiente:
Preparo el acrílico aguado, en cantidad suficiente para cubrir el área que voy a trabajar. En la consistencia correcta para lograr la saturación deseada, se aplican las bases con una brocha o pincel de buen tamaño de acuerdo al área a recorrer. En este proceso hago el recorrido del área mentalmente o con la brocha aun sin color para tener claro el camino que seguiré y si hay elementos que contornean con el color, visualizar el sentido y la dirección.

Esta aplicación puede ser de un solo color, degradado en tonos agregando agua, o combinando diferentes colores o tonos de pigmento. Mientras el color esta húmedo se pueden agregar más colores logrando efectos poco controlables, de fuerte carácter expresivo. Esta primera mano la hago recordando las características de la pintura *sumi-e* que es un elemento conceptual a considerar en la aplicación técnica. (Figs. 52, 53 y 54)



Figs. 52 y 53 Aplicación de la primera mano de acrílico

3.13.3 La segunda mano y aplicaciones posteriores

La técnica solamente comienza a dar frutos cuando se le conoce bien, se ha practicado y cuando hemos experimentado con ella.

Con la experiencia que me ha dado trabajar por año con acrílicos, generalmente conozco o puedo prever el efecto que causará cierto tipo de aplicación, pero también las posibilidades que puede dar la técnica son infinitas, en cada aplicación se puede descubrir un nuevo resultado variando el pincel o la cantidad de agua, o el tipo de papel, por ejemplo.

Una ilustración terminada con esta técnica y forma de aplicación generalmente tiene zonas blancas, en donde no se aplicó color, o zonas luminosas en las que el poco pigmento aplicado deja ver la brillantez del papel.

Las bases de color sirven para lograr lo antes mencionado, pero también para matizar y enriquecer el colorido y las texturas de la imagen. Hay áreas que llevan dos, tres, cuatro manos de color o más, ya que se pueden lograr cambios de tono agregando colores más luminosos, agregando blanco, o zonas menos luminosas agregando lavados de colores oscuros, además el acrílico tiene la ventaja de poder cubrir zonas por completo, para hacer correcciones o modificaciones.



Fig. 54 Efecto de la primera mano de acrílico ya impreso

Como ya lo comenté, las posibilidades que nos da cada técnica son infinitas y solo con la práctica se adquiere el conocimiento y la experiencia para explotarla al máximo. (Figs. 55, 56 y 57)



Figs. 55 y 56 Segunda y tercera mano de acrílico



Fig. 57 Sigüientes manos

3.14 Instrumentos de trabajo

Un instrumento es de acuerdo al *Diccionario de la Lengua Española* un conjunto de piezas combinadas adecuadamente para que sirva con determinado objeto en el ejercicio de las artes y oficios.

A continuación me referiré específicamente a los utilizados en este proyecto, ya que existe gran cantidad de ellos.

3.14.1 Pinceles y brochas

Como lo comenta Terrence, “escoger el pincel adecuado es algo fundamental”⁵⁷, ya que existe una gran variedad de pinceles en el mercado. Sus características fundamentales son la forma que tiene el pelo el largo del mango y el material con que están hechos.

Contar con una buena cantidad y variedad de pinceles y brochas facilita el trabajo. Para aplicar la técnica de acrílico, generalmente utilizo tres tipos de pinceles y brochas

- De nylon, redondos, de mango corto, marca Rodin serie S-9700 hechos en Japón. Marca Raphael serie 8204 Kaerell hechos en Francia.
- De pelo natural, redondos, de mango corto, marca Raphael serie 8413 (pelo de marta) y Rodin serie 309 (pelo de marta) hechos en Brasil.
- De cerda, redondos y planos, de mango largo, marca Rodin serie 812 hechos en China y en Brasil.

Hay muchas variedades más, cuadrados, planos, de abanico, largos etc., así como de diversos grosores y anchuras.

Por ejemplo cuando aplico la primera mano de acrílico aguado y quiero que el color sature uniformemente en la textura del papel, utilizo pinceles y brochas de nylon o de pelo natural suaves, dependiendo de la extensión del área y de la zona a cubrir, uso planos y/o redondos en los que se puede cargar mucho color para áreas amplias. (Fig. 58)

Para las siguientes manos utilizo pinceles de nylon redondos generalmente finos del número 1, 2, 3 y 4, usando el color ligeramente menos aguado.

Para las últimas manos utilizo el color más espeso y por lo tanto se requiere de pinceles menos suaves que pueden ser de cerda y que sirven para cubrir el color de base en zonas en donde no lo necesito, o para crear patinas de pincel seco, por ejemplo.

Los pinceles de pelo los utilizo para detalles muy pequeños o para definir ciertos contornos.



Fig. 58 Distintos tipos de pinceles

⁵⁷ *Ibíden.* p. 58

Cada vez utilizo menos los pinceles de pelo, sobre todo los de marta, por su alto costo y porque la pintura acrílica resulta muy agresiva para el pelo muy fino del camello, marta o de otros animales.

3.14.2 Recipientes

Lo básico para trabajar la técnica es un godete y un recipiente para el agua. Generalmente tengo más de uno, porque cuando preparo los colores aguados para áreas amplias utilizo tazones de plástico en lugar del godete. Una vez que la pintura se seca en el godete y está saturado lo pongo a remojar en jabón para que la pintura no se adhiera de más y utilizo otro. La pintura seca se puede desprender en subsecuentes preparaciones y ensuciar los colores nuevos con restos de pintura seca. (Fig. 59)



Fig. 59 Recipientes para la preparación del color

El agua que utilizo es generalmente purificada para que no contenga cloro ya que este con el tiempo puede alterar los colores. Es recomendable cambiarla periódicamente para que no se contamine.



Fig. 60 Accesorios

3.14.3 Accesorios

Los accesorios son necesarios para el cuidado y la limpieza durante la aplicación técnica.

- Trapos, sirven para quitar el exceso de pintura en el pincel, o para limpiarlos cuando se cambia de color o se termina el trabajo. (Fig.60)
- Cepillo de dientes, se usa para dar algunos efectos, salpicando, se pueden generar texturas para piedras, algunos matices, luces muy brillantes, y muchos otros efectos. (Fig.61)
- Servilletas, para secar zonas con mucho color y crear efectos de textura, o para secar los pinceles y quitar exceso de color, o para cualquier accidente que se pueda presentar trabajando con agua y pinturas líquidas. (Fig.62)



Fig. 61 Uso del cepillo de dientes



Fig. 62 Efectos y secados con servilletas

Capítulo Cuarto

Entrega final y los procesos de producción y distribución del libro

4.1 Preparación de las ilustraciones terminadas

Una vez terminadas todas las ilustraciones se desmontan, con mucho cuidado y pulcritud para no maltratar o manchar los originales. Se identifican en la parte posterior con el número de las páginas a que corresponden.

El siguiente paso consiste en escanear las ilustraciones, bajo las siguientes indicaciones: a color, al tamaño (100%) y a 300 dpi (*dots per inch*) de resolución.

Las imágenes digitalizadas en archivo TIFF (*Tagged Image File Format*). Formato desarrollado por la compañía Aldus de Adobe. Es un archivo estándar para guardar imágenes de alta calidad compatible con todos los sistemas operativos; *Windows, Mac, Linux*. Se posicionan en el documento *InDesign* para integrarlas al diseño final en este momento ya se puede ver cada página como quedará en el libro impreso.

En esta visualización se hacen los últimos ajustes de diseño, subir o bajar un texto, moverlo a la derecha o a la izquierda, para tener una composición final exacta y bien lograda.

Este documento de *InDesign* será convertido a PDF, (*Portable Document Format*). El cual puede ser abierto para imprimirse sin necesidad del programa original de diseño en su versión correspondiente, para imprimirlo en láser a color. Con las impresiones se arma la maqueta guía para el editor y para el impresor. Muchas veces imprimo también una “premaqueta” en blanco y negro en la que revisamos el diseño final.

La “maqueta guía” es una herramienta imprescindible para que el editor vea el libro tal cual como va a quedar antes la impresión. También sirve para que el departamento de producción tenga una referencia exacta del libro que se va a imprimir y es

necesaria para hacer la última corrección de textos y eliminar erratas, errores de dedo, ortográficas, etc. A nosotros, diseñadores e ilustradores, nos sirve para tener la referencia de los espacios y secuencias y legibilidad de la imagen.

El escaneo definitivo de las ilustraciones se hace en una empresa especializada o en el departamento de Diseño de la editorial.

A las ilustraciones finales se les llama originales, se encamisan con un papel vegetal translucido, (albanene, herculene, mantequilla o papel trapo) para protegerlos y hacer anotaciones o especificaciones para el departamento de Diseño y/o de producción. En la parte posterior siempre deben aparecer los siguientes datos

- Título del libro
- Páginas
- Nombre del ilustrador
- Nombre de la editorial
- Año de producción

Estos datos los escribo con un lápiz 3H a 5H, para evitar que el grafito manche la pieza, no uso tinta, pues esta se puede absorber en el papel y manchar el original. Generalmente, los originales los entrego en un sobre, hecho a la medida.

4.2 La entrega final

Casi siempre la reunión para la entrega final se acuerda con anticipación, ya que llevará tiempo la revisión de cada uno de los materiales que se están presentando, muchas veces a esta cita son convocados los demás colaboradores del proyecto para revisar y ponerse al tanto de la conclusión de esta etapa.

A la editora se le entregaron:

Todas las ilustraciones originales, la maqueta guía para corrección e impresión y un disco con el documento *InDesign* que contiene todo el libro diseñado, que incluyen las fuentes tipográficas utilizadas para evitar que el documento se modifique.

4.3 La producción del libro

Una vez recibido todo el material, la editora lo revisa con los responsables del departamento de diseño y de producción.

Las ilustraciones se escanean, ahora en un sistema profesional de alta calidad y se les ajusta el color, teniendo siempre como referencia los originales. Se posicionan las imágenes digitalizadas en una copia del documento final y se imprimen para cotejarlos con la maqueta guía. Una vez revisados y autorizados por la editora se pasan al departamento de producción.

Frecuentemente el impresor presenta a la editora y al departamento de producción, una prueba de *roll*, que es una serie de pliegos impresos y calibrados, para que el color sea lo más cercano posible a los originales. Estas pruebas de color se revisan, generalmente con el ilustrador, el diseñador y el encargado del departamento de diseño. Si es necesario, se hacen comentarios para ajustes de color, cotejando con los originales y se les da visto bueno en acuerdo con la editora y con el jefe de producción.

El departamento de producción tiene una serie de proveedores que hacen el trabajo de impresión y terminado. La impresión es propiamente la reproducción de las páginas del libro en pliegos de un papel especificado por el editorial, que se doblan y se integran para formar los interiores del libro.

Las portadas se imprimen de igual manera, a veces se plastifican, el plastificado puede ser opaco o brillante, en el caso de la colección se acostumbra el plastificado brillante, el acabado del libro también puede ser con un barniz, conocido como UV (ultravioleta). Las portadas después se cortan y se suajan, el suaje es una marca para los dobleces que dan forma al lomo del libro.

4.4 El terminado del libro

El terminado es la unión de las páginas interiores con la portada. Puede ser dependiendo de la cantidad de páginas del libro y del precio de venta pretendido: engrapado, pegado, o cosido y pegado. En esta colección los libros son cosidos y pegados, lo que garantiza su durabilidad. Una vez unidas las páginas con la por-

tada el libro se refina, esto quiere decir que con una guillotina industrial se recortan milimétricamente los sobrantes de los tres lados externos del libro.

4.5 El tiraje del libro

El tiraje, es la cantidad de libros que se imprimen, esta cantidad esta determinada por el departamento de mercadotecnia y es valorado en función de las posibilidades comerciales del producto. Un tiraje corto, menos de mil ejemplares, eleva el costo unitario del libro y un tiraje alto, mas de tres mil, puede ser riesgoso, pues siempre es un supuesto las posibilidades del desplazamiento del producto en el mercado. Para *Al viento*, se hizo un tiraje de más de seis mil ejemplares. Que en este caso fue una decisión tomada al interior de la editorial, en acuerdo de la editora, el jefe de producción y el director del área de mercadotecnia.

4.6 La distribución de los ejemplares

Los libros ya terminados se embalan manualmente en paquetes de 100, 200, o 500 libros, dependiendo del tamaño y peso de los mismos, y se entregan en la bodega o almacén de la editorial. Los primeros ejemplares son entregados a la editora para que se distribuyan entre quienes corresponda: el área de derechos autorales, el departamento jurídico, el departamento de diseño, etc. Así como al autor o compilador, y al ilustrador. Cuando recibo el libro en mis manos, sé que el proyecto se materializo y que me gusta hacer libros.

De la bodega los libros se distribuyen a través de diversos canales a la red de librerías con las que el editorial tiene acuerdos de venta. De esta manera el producto llega al alcance del público.

Conclusiones

El génesis de todo proyecto es una idea. La idea surge de la percepción de la realidad que entra en juego con nuestras experiencias, nuestros intereses, nuestra psique.

Esta idea se reflexiona y valora. La valoración mueve a la voluntad creadora, que induce al siguiente paso, la planeación y después a la ejecución de la idea. La documentación amplía la información y conocimiento de un tema. La información y el análisis de la misma sumada, a la experiencia, nos permiten generar criterios de valoración y juicios objetivos.

Los criterios de valores son fundamentales para la toma de decisiones pues todo proceso está eslabonado por una cadena de decisiones, que, si son correctas concluyen en un proyecto que cumple su cometido. Dichas decisiones se toman a partir de una comparación, contraste de ideas o propuestas.

En un proceso de diseño o de creación de ilustraciones seguir este procedimiento, de acuerdo a los tiempos y presupuesto del proyecto, nos ayudarán a afrontarlo y resolverlo de la mejor manera. El presupuesto con el que cuenta la editorial para el pago por nuestros servicios profesionales pocas veces supera la expectativa del diseñador y del ilustrador y debe ser tomado en cuenta para que se equilibre el tiempo de trabajo con el ingreso.

En la creación y producción de imágenes gráficas, el conocimiento de las técnicas, los materiales y los soportes para aplicarlas, son imprescindibles. La capacidad y voluntad creadora necesarias. La experiencia en este procedimiento facilita la factura y mejora el producto.

En octubre de 2008 tomé la decisión de hacer esta tesina para concluir mi ciclo de licenciatura.

Para documentar el proyecto releí la mayor parte de los tex-

tos básicos de la carrera y otras ediciones recientes sobre diseño. Dedique más de tres meses a la lectura y el resto del tiempo a la elaboración de este documento.

Releer estos textos me permitió ver con otros ojos a los autores que en su momento no comprendí y que ahora revaloro. Las lecturas arrojaron nuevos juicios con respecto a los textos de educación para las licenciaturas relacionadas con las artes y el diseño, durante la documentación se hizo evidente la falta de esta clase de libros y concretamente sobre temas de ilustración, escritos en los parámetros de la realidad nacional e hispanoamericana, entre el mar de textos con cerradas y descontextualizadas (para nosotros) visiones anglosajonas, liberales visiones de España e Italia, que aún a pesar de los años permanecen lejanas al pensamiento de nuestro país. Aun más lejanas resultan las dogmáticas posiciones psicoanalíticas y de la Gestalt. Que con la evolución de la cultura visual de los niños y jóvenes a partir de la imagen y las animaciones digitales de la actualidad, han sido rebasadas.

Debo citar la necesidad de crear textos actualizados, hechos y alimentados por la realidad y contexto de la vida y pensamiento de este país, que den a las futuras generaciones de comunicadores, diseñadores gráficos e ilustradores, conocimientos firmes para el ejercicio profesional en México, que además fortalezcan la identidad nacional. Por lo tanto propongo la posibilidad de hacer de esta tesina un manual de ilustración, con las siguientes consideraciones: Retomar sólo los capítulos correspondientes a conceptualización, desarrollo de la imagen, creatividad, técnicas y materiales, crear una introducción con los antecedentes de la ilustración en México y ampliar los procesos documentados paso a paso con fotografías ya existentes y que en el caso de esta tesina no se utilizaron por falta del espacio.

Para finalizar quiero hacer patente que durante la investigación y escritura de esta tesina se fortalecieron y reestructuraron mis puntos de vista sobre la teoría y el ejercicio del diseño en general y la ilustración en particular, se crearon nuevos y más sólidos fundamentos como entender que independientemente al estilo y técnica de cada ilustrador, uno debe buscar y proponer el tipo

de imagen que mejor se adapta a cada proyecto, algunos procesos y teorías personales contruídos con base en la experiencia se solidificarán con la adquisición del conocimiento obtenido a partir de las lecturas y reflexiones realizadas, que enriquecen mi vida personal y el ejercicio de mi actividad profesional como ilustrador y como docente.

Cuando un proyecto ha sido publicado transcurre el tiempo entre el momento en el que se realizó y el momento en que el libro impreso ya está en nuestras manos, es frecuente darse cuenta o pensar en todo lo que se pudo hacer de manera diferente para mejorar al producto terminado. Hoy se que la próxima vez que ilustre haikus, no resolveré la imagen de una manera sintetizada y tendiente al minimalismo, creo que ahora la resolvería con profusión y saturación para que el lector descubra en una imagen compleja los elementos del poema, como lo hace el haikuista, delimitando o fragmentado una realidad. La experiencia profesional da la posibilidad de que gracias al conocimiento adquirido, el siguiente proyecto se podrá resolver con mayor seguridad y eficacia.

Si regresara al ejemplo que pongo para definir el proyecto como un camino: destino-origen por recorrer, podría decir que manejar por segunda vez una misma carretera nos permite saber sus características y por lo tanto podemos preveer con mayor certeza lo que encontremos en el camino.

Es evidente que las aportaciones y experiencias que nos dió la realización del proyecto, son ahora nuevos elementos con los que contamos para futuros trabajos.

Bibliografía



Ascuy, Pérez, Villaverde Muñoz. *Poesía & diseño. Un poeta y cuatro diseñadores cubanos*. Aguascalientes, México. Diseñadores Gráficos Mexicanos, 2003.

Benedetti, Mario. *Inventario tres*. México. Alfaguara, 2003.

Bringhurst, Robert. *The elements of Typographic style*. USA. H&M Publishers, 1996.

Buzon, Yosa. *Selección de Jaikus, traducción de Justino Rodríguez, Kimi Nishio y Seiko Ota*. Madrid. Ediciones Hiperión.

Cabezas, Antonio. (Antología y traducción) *Jaikus. Poemas Breves*.

Clements, Jonathan. *La luna en los pinos. Haikus Zen*. Madrid. Gaia Ediciones, 2007.

Coyaud, Maurice. *Hormigas sin sombras. El libro de los haiku, antología-paseo*. Barcelona. DVD poesía, 2005.

Davidoff, Linda L. *Introducción a la Psicología*. México. Editorial McGraw-Hill, 1979.

Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen*. México. GG, 2007.

Furio, Vincec. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona, España. Anthropos, 1991.

Gillam Scott, Robert. *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires. Ed. Víctor Leru S.R.L., 1976.

González, Orlando. *Hojas de Viaje*. Valencia, España. Pre-Textos, 2003.

Hayes, Colin. *Guía completa de pintura y dibujo. Técnicas y materiales*. Madrid, España. H. Blume Ediciones, 1980.

Hoffman, Yoel. *Poemas japoneses a la muerte*. Barcelona, España. DVD Ediciones, 2004.

Hoog, James y otros autores. *Psicología y artes visuales*. Barcelona, España. GG, 2005.

Issa, Kobayashi. *Hoja de viaje*. Selección, versión y prólogo de Orlando González Esteva. España. Pre-textos, poesía, 2003.

Jaikus (poemas breves japoneses). Traducción de Antonio Cabezas. Madrid. Grijalbo Mondadori, 1998.

Keene, Donald. *La literatura japonesa*. México. Fondo de Cultura Económica, 1980.

Lewis, John. *Principios básicos de tipografía*. México. Ed. Trillas, 1974. Sexta reimpresión, 2005.

Martín, José Luis. *Manual de tipografía: del plomo a la era digital*. Valencia, España. Campgrafic, 2004.

Masaoka, Shiki. *Cien jaikus*. Traducción y presentación de Justino Rodríguez. Madrid. Editorial Hiperión, 2004.

Paz, Octavio y Eikich, Hayashiya Basho, Matsuo. *Sendas de Oku*. México. Versión castellana Fondo de Cultura Económica, 2005.

Pellowsky, Anne. *A la medida: los libros para niños en los países en desarrollo*. Paris, Francia. UNESCO, 1980.

Salisbury, Martin. *Ilustración de libros infantiles. Como crear imágenes para su publicación*. Barcelona. Editorial Acanto, 2005.

Seidensticker, Eduard. *Japón*. México. LIFE en español, 1962.

Swan, Alan. *Redes y retículas. Manuales de Diseño*. México. GG, 1990.

Tablada, José Juan. *Tres libros*. Estudio preliminar de Juan Velasco. Madrid. Ediciones Hiperión, 2000.

Terrence, Dalley. *Guía completa de ilustración y diseño*. España. Blume, 1992.

Yaura, Yukki. *Haga Haikus ilustrados*. Madrid. Editorial Hiperión, 2007.

Zavala, Roberto. *El libro y sus orillas: tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*. México. UNAM, 2004.

Cutler, Daniel S. "Damp Brushing with Gouache". *Revista Step-by-Step Graphics*. Volumen 8, no. 2, 1992.

Quiero agradecer con profundo respeto a las personas que colaboraron para la conclusión de este proyecto: Josefina, Ignacio Salazar, Jorge Novelo, Pedro Zepeda, Jorge Álvarez, Heraclio Ramírez, Geraldine Ruíz, Gerardo García, Alma Blancas, Sofía Sauer, Liz Angeles, Montserrat Bartomeu, JVG. A pollo y Lupita que luchan por que este país cambie.
A Sofi por ayudar a sus paisanos del otro lado.



Esta tesina se terminó de imprimir en julio de 2009 en impresos Sánchez Cuba núm. 99 Despacho 10 Bis Col. Centro Del. Cuahtémoc C.P. 06000 México, D.F. El tiraje fue de 16 ejemplares. Para su formación se utilizaron los tipos Meridien y Baskerville, el diseño estuvo a cargo de Lizeth Angeles.