



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LIBRO SENSORIAL HAIKU.
UN PRIMER ACERCAMIENTO CONSCIENTE
ENTRE UN LIBRO ILUSTRADO Y EL LECTOR
POR MEDIO DEL SENTIDO DEL TACTO.

Tesis para obtener el Título de:
LICENCIADO EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

Presenta:
VÍCTOR ADRIÁN DE REZA TRUJILLO

Director de la Tesis:
LICENCIADO EDUARDO ALBERTO ÁLVAREZ DEL CASTILLO SÁNCHEZ

MÉXICO, D.F., 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	17
1. El significante y significado en la letra	17
2. Desvinculación de la esencia simbólica en la letra occidental	20
3. El tipografismo	22
3.1. Clasificación tipográfica	24
CAPÍTULO UNO POESÍA VISUAL	29
1. ¿Qué es la poesía visual?	29
2. Ideogramas como medios poéticos	32
3. Breviario de contexto histórico	35
3.1 De la época antigua al Renacimiento	36
3.2 Inicios del siglo XX, el Cubismo	40
3.3 Los manifiestos del Futurismo	41
3.4 El Dadaísmo	46
4. Poesía visual en hispanoamérica	47
4.1 “Á Fernando VI. Décimas Acrósticas”, de Mariana Navarro	52
4.2 <i>Li-Po y otros poemas</i> , de José Juan Tablada	54
4.3 <i>Topoemas</i> . “Nagarjuna”, de Octavio Paz	55
5. Poesía visual en la actualidad	57

CAPÍTULO DOS | POESÍA HAIKU 59

1. Breviario histórico sobre la poesía japonesa	59
2. Diferencias entre el <i>tanka</i> y el haiku	66
3. ¿Qué es el haiku?	67
3.1 <i>Haiga</i> , los haikus ilustrados.	72
3.2 El haiku hacia un lenguaje pre-simbólico	76
4. Traducción al español de la poesía japonesa	79
5. Haiku en hispanoamérica	83
6. Haiku en la actualidad	88

CAPÍTULO TRES | LIBRO COMO OBJETO 89

1. ¿Qué es el libro?	89
1.1 Breviario histórico del libro.	90
1.2 Influencia del libro como medio de información	92
1.3 ¿Cuál es el papel del diseñador en la creación de libros?	92
2. Acercamiento a una definición de libro como objeto.	94
3. Revisión a algunas editoriales	99
3.1 Ediciones Tecolote	101
3.2 Ediciones Combel.	107
3.2.1 Ingeniería en papel	110
3.3 One Stroke (Ediciones Petra)	112
3.3.1 Troquelado	117
3.4 Ediciones Edelvives (Editorial Luis Vives)	118
3.4.1 Troquel digital	121

CAPÍTULO CUATRO | DESARROLLO DEL PROYECTO **123**

1. Enfoques en el proceso del diseño editorial	123
1.1 Documentación	124
1.2 Análisis	125
1.3 Expresión	127
1.4 Concepto	129
2. Procesos técnicos y teóricos	131
2.1 Elección de papel y formato	131
2.1.1 Problemas potenciales con el papel	134
2.2 Maquetación	138
2.2.1 Contenido	141
2.2.1.1 Enfoques en composición con libros basados en la imagen	141
2.2.1.2 Integración de texto e imagen	142
2.2.2 Simetría, asimetría y cinética	143
2.3 Tipografía	143
2.3.1 La personalidad de los tipos	144
2.3.2 El tipo como imagen	147
2.3.3 Legibilidad y leibilidad o lecturabilidad	149
3. Bitácora	153

CONCLUSIONES	177
--------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	181
--------------	-----

INTRODUCCIÓN

Andrew Haslam habla de una serie de fases por las cuales un diseñador gráfico editorial debe configurar la información para convertirla en un libro, de manera que no se pierda de vista al lector ni al mercado, y éstas son: documentación, análisis, expresión y concepto, además de una parte personal de cada diseñador y que difícilmente podría teorizarse. La documentación es el punto de partida donde se recopila y conserva la información; el análisis pretende encontrar una estructura a este contenido; la expresión es la forma en que se transmitirá la información, por lo tanto, esta fase es más intuitiva y se basa en la visión conjunta del autor y el diseñador; y el concepto es el enfoque que se busca dentro del diseño gráfico, aquel que transmite ideas complejas a través de elementos visuales sucintos y expresivos.¹

Estos pasos sirven como una guía para poder conformar cualquier proyecto editorial, como base de una metodología y de un orden en la planeación y maquetación del mismo. A lo largo de este proyecto de investigación, se tratará de seguir estos pasos con el fin de tener una manera más ordenada, coherente y teorizada de cómo hacer un libro y, al mismo tiempo, que sirva como un medio

1 Andrew Haslam, *Creación, diseño y producción de libros*, pp. 23-28.

para llevar lo aprendido durante la carrera hacia otras posibilidades más prácticas.

Mediante el seguimiento de esta metodología, se busca una aplicación práctica que consiste en hacer un libro, lo cual será el objetivo principal de este proyecto de investigación. Este libro debe funcionar como un objeto que no sólo sea el portador del mensaje, sino que también se convierta en parte del mismo como un objeto de comunicación. De igual manera, se plantea la interrogante de si será posible crear una interacción más directa entre el lector y el libro por medio de procesos cognitivos de asombro o de descubrimiento, esto mediante el estímulo del sentido del tacto (sin llegar a convertirse en un libro didáctico, sino que sólo posea la cualidad de también poder ser táctil). Para estos dos planteamientos se busca que el mensaje no venga sólo impreso en las páginas del libro, sino que todo el libro se integre al mensaje, haciendo uso de imágenes grabadas físicamente en el papel, se intenta sacar al mensaje de la hoja y de la tinta y se intenta llevarlo a una interacción más física.

El contenido será una antología de poemas visuales que retomen la esencia de los poemas haikus que versen sobre la muerte, en donde las imágenes tengan un predominio sobre el texto. Lo que se pretende es llevarlos a un medio visual.

Asimismo, este proyecto de investigación busca hacer una comparación entre el lenguaje oriental y el occidental como punto de partida para la creación del libro, de tal manera que se revisarán brevemente las formas de pensar de la cultura oriental al concebir un tema determinado, en este caso los poemas haikus que hablan sobre la muerte, y exponerlo de la mejor manera posible para un lector de occidente.

Por otro lado, la idea de realizar un proyecto a partir de una manera documentada, que no sólo sirva para afianzar lo aprendido y reforzar conceptos, surge de tres necesidades personales: la primera es de realizar un proyecto propio, un libro de autor, que viene por la inquietud de experimentar con métodos distintos a los aprendidos durante la carrera, atreverse a hacer cosas diferentes a lo que el campo

de estudio marca, ver qué resultados se pueden alcanzar y aplicarlos para marcar una dirección tanto profesional como personal; la segunda es querer expresar algo más interno; y la tercera y última es por intentar ir más allá de lo que sólo es un trámite para muchos.

La investigación iniciará revisando las bases que ayudarán a formar el contenido para el proyecto de libro como objeto, así como los principios a seguir y las limitantes teóricas que el libro pueda tener. En los dos primeros capítulos, más cercanos a la Comunicación Visual, se revisará de manera breve un proceso pre-simbólico dentro de la misma comunicación, se analizará tanto la pérdida simbólica en los lenguajes occidentales y su intento por retomarlos a inicios del siglo XX mediante la poesía visual; así como la conservación de esta misma carga simbólica en Oriente y el florecimiento que ésta tuvo dentro del género literario de la poesía haiku, tema eje de la investigación.

Como se verá en la fundamentación teórica, todo el lenguaje proviene de un mismo origen, el pictográfico, donde el hombre comunicaba lo que veía mediante imágenes. Éste evolucionó hacia una forma de ideogramas y más tarde a fonogramas. Esta evolución varió dependiendo del desarrollo de la mente humana, que a su vez se vio afectada debido a cuestiones sociales, culturales e históricas. Así, la estructura de la lengua evolucionó de diferentes maneras, mientras que en Occidente se llevó a cabo una pérdida en su carga simbólica debido a que no se le consideraba funcional, en Oriente se arraigó tanto que aún perdura hoy día.

En Oriente esta carga simbólica ha sido tan fuerte que se conserva casi intacta desde su origen, mientras que en Occidente lo más cercano a la recuperación de esos simbolismos primigenios se dio hasta finales del siglo XIX, con movimientos como el Futurismo y el Dadaísmo que utilizaron la poesía visual. Por lo tanto, en el primer capítulo se aborda este género híbrido entre lo literario y lo icónico que desarticula la lengua como la conocemos y le da caracte-

rísticas de signo o de imagen a la letra, donde la palabra ya no se lee sino más bien se ve. Esta combinación entre la palabra y la imagen añade simbolismos que tratan de recuperar la carga simbólica previamente perdida.

Durante este capítulo, además de revisar las corrientes literarias del Futurismo y Dadaísmo, se revisará a los autores hispanoamericanos que se desarrollaron en este género, esto con la finalidad de estudiar cómo resolvieron problemas en cuanto al género literario, y que sirvan como una referencia para el proyecto del libro.

Es importante aclarar que se debe pensar en poesía visual no como una vertiente histórica del Futurismo o Dadaísmo, ya que no se planea estudiar un periodo en concreto, como lo fue la explosión de las tendencias del Futurismo y el Dadaísmo a principios del siglo XIX y dentro del siglo XX, sino que se busca abocar al precepto de que el texto se hace objeto, se desarticula como tal y trabaja pictóricamente sobre el plano gráfico como un signo.

Aun así, resulta importante evidenciar la necesidad de mencionar estos movimientos artísticos que usaron la letra con una función plástica como medio para revelar la potencialidad expresiva de la letra misma. Trabajar de tal manera que se maneje el texto como si fuera un objeto para que éste tome características más pictóricas, como las de un signo, y a la vez, vaya perdiendo parte de sus particularidades lingüísticas.

En el segundo capítulo se abordará el lenguaje oriental mediante una de las formas más antiguas de expresión literaria que se ha conservado hasta la actualidad, y que se ha expandido por el mundo: el haiku, forma poética breve que habla de la contemplación de una escena, que —dado el contexto oriental— se acerca más a un pensamiento zen y de iluminación. El haiku habla de lo que está pasando en un momento y lugar determinados sin que el autor exprese un juicio propio, y ya que es tan breve, hay más significado en lo que no se llega a decir que en lo que en realidad dice.

En este capítulo se estudiará al género literario en general, sin precisar en alguna temática en concreto, con el objetivo de enten-

der de manera integral al haiku. De igual manera que en el capítulo anterior, se revisará cómo se resolvieron ciertas problemáticas que el género conllevó al introducirse en Hispanoamérica, entre ellas, la traducción o cómo conservar la esencia del género.

Una vez revisado tanto el lenguaje oriental como el occidental, se comenzará a implantar las bases que servirán para desarrollar el contenido del propósito de la investigación, el cual es crear una antología de poemas visuales abordando el tema de la poesía haiku. Este contenido tiene que ser visualizado dentro de un libro, donde el lector pueda formar un criterio propio, que lo lleve por canales de comunicación más simples y que aborde al lenguaje desde un punto que esté más cerca de su estado pre-simbólico, retomado desde el punto de vista de las lenguas orientales.

Como ya se ha señalado, el contenido debe aterrizar sobre un libro que no sólo sea el portador del mensaje, sino que éste se convierta en parte del mismo, esto es, en un libro que al mismo tiempo funcione como objeto. Por eso, en el tercer capítulo se intentará llegar a una definición de qué es un libro que funcione como objeto y se establecerán las características para éste, lo cual ayudará a tener las bases necesarias para la realización del proyecto del libro.

Dentro de este capítulo se revisarán algunas editoriales que publiquen o distribuyan libros que sirvan para ejemplificar este tipo de libros, ejemplos que ayudarán a encaminar el proyecto y que servirán como fuente de inspiración para saber los alcances y limitantes que existen. El criterio para la selección de estos libros será el buscar ejemplos de libros que sean ilustrados o que inviten a ser tocados.

Intentar crear un libro que funcione como objeto, que sea táctil y que recopile poemas haiku ilustrados tiene que ir de la mano con el querer diseñar *algo* con un grado de síntesis equiparable a los poemas haikus. Este acercamiento entre el lector y un libro que funcione como objeto se plantea mediante la posibilidad de ser táctil y que use un canal más de comunicación, combinándolos con los preceptos básicos del haiku y, al mismo tiempo, unificar el mensaje con el medio físico, en este caso, el libro.

Para concluir, en el cuarto y último capítulo, se hará el proyecto de libro. Aquí se considerarán aspectos prácticos y teóricos del diseño editorial que ayuden a crearlo. En esta parte se verá la metodología propuesta para la creación de un proyecto editorial y se explicará paso a paso cómo se logró. También se abordará de manera breve una serie de procesos técnicos y teóricos necesarios para la creación dicho proyecto. Al final, se concluirá con el proyecto de libro: se explicará de manera breve el proceso creativo y se mostrará el resultado final.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

En la introducción del proyecto de investigación se hizo mención que todo lenguaje proviene de un mismo origen, de un estado pre-simbólico. Esta idea sirve como punto de partida para explicar cómo en Occidente se perdió esta carga simbólica y en Oriente perduró a lo largo de los años, temas que se abordarán a lo largo de esta fundamentación y que sirven como preámbulo para el capítulo uno y dos. En tanto, este apartado de *Fundamentación teórica* servirá como información introductoria a dichos capítulos, ya que es pertinente hacer un brevario de algunos términos y conceptos que expliquen la potencialidad simbólica de la letra: un recurso fundamental del proyecto.

1. EL SIGNIFICANTE Y SIGNIFICADO EN LA LETRA

El ser humano no concibe su entorno tal cual es, no vive con una percepción pura de la realidad y está atendido a toda la cantidad de simbolismos dentro del lenguaje que le comunica una idea de cómo es su entorno. Estos simbolismos no son controlados por el ser humano, al contrario, son los que condicionan su manera de pensar. Lo que asimilamos como realidad sólo es lo que nuestro lenguaje puede asi-

milar. “El hombre actual no sabe percibir más allá de este mundo simbólico absolutizado”.

Por naturaleza propia, el lenguaje es profundamente dualista, ya que separa la concepción de la realidad con el símbolo que lo designa. El ser humano no es dual, por lo que el lenguaje lo separa de la realidad al interponerle símbolos. El lenguaje comenzó su evolución desde un estado pre-simbólico, es decir, un estado donde el hombre comunicaba lo que veía en su realidad. Al mismo tiempo que la inteligencia humana, este lenguaje ha ido evolucionando hasta convertirse en el que se habla actualmente, y por cuestiones de espacio-tiempo, no es el mismo en todas las culturas. La concepción de este primer estado pre-simbólico se ha mantenido más arraigado en las lenguas orientales que en las occidentales.²

Según el estructuralismo, surgido a finales del siglo XIX, todo lenguaje es un sistema de relaciones entre signos, ya que el signo por sí sólo no tiene identidad, ésta se forma cuando se relaciona con los demás signos del sistema. Éstos a su vez se clasifican según el número de significantes que se le puedan atribuir. Los monosémicos son los que tienen un significado dogmático, como las matemáticas; los polisémicos, los que poseen dos o más significados, como el lenguaje; y los pansémicos, los que engloban todos sus posibles significantes, no contienen un único significante y, sin embargo, engloban todos los que se le pueden atribuir, como la música.

Uno de los primeros signos usados para la comunicación son los pictográficos, los cuales poseen varias interpretaciones o significados, es decir, son polisémicos. La escritura pictográfica resulta de una necesidad básica de plasmar un contenido mental, lo que se ve, como ya se ha dicho antes. Al ir evolucionando, se observa una abstracción a la representación en formas acústicas, derivando así de conceptos gráficos (pictograma) a sonoros (fonograma) a través de la *acrofonía*.

1 Matsuo Bashō, *Haiku de las cuatro estaciones*, p. 17.

2 Ibid., p. v.

La cualidad polisémica de los pictogramas hace que al abstraerse en un lenguaje hablado, se requiera un sistema convenido socialmente para su entendimiento, lo que lleva al pictograma a complicarse en significado. No existe una vinculación natural entre el aspecto fónico del signo (el *significante*) con el concepto mental (el *significado*). Esta unión sólo se trata de un acuerdo social, originando que el sistema hablado no tenga vinculación alguna con la imagen pictográfica.

Debido a la rápida interpretación que se le puede dar, el pictograma resulta más sencillo pero, a la vez, es más limitado ya que las ideas se vuelvan más rígidas. Otro conjunto de signos que al conjugarse forman una identidad y que es igualmente visual, es la escritura. Entre el signo gráfico y la cosa significada existe una relación visual, tal como sucede en lenguas orientales, por ejemplo, en el mandarín.

La escritura occidental, en cambio, adquiere este sentido propio debido a la tipografía. La palabra (lo que se escucha) se liga a la sintaxis, al lenguaje y al significado; mientras que la escritura (lo que se ve) se liga al simbolismo, siendo la tipografía una extensión mediante la forma de la letra.

La tipografía es capaz de producir significado por sí sola, sin que intervenga otra serie de elementos ajenos a su propia estructura visual. La expresividad de la letra es un hecho autónomo que lleva implícita su significación como tal, y en este caso, sería más coherente hablar de simbolismo gráfico que de significación expresiva.³

Puede que la tipografía sea un modelo icónico e incluso ideográfico, que como cualquier modelo de signos evoluciona a la par de un contexto histórico y cultural determinado. En ciertos momentos de su larga evolución, la tipografía se ha condensado para responder más a una razón económica (apretando espacios para abarcar menos superficie de papel y abaratar así los costos) o por motivos culturales o religiosos. Sin embargo, todas estas transformaciones crean un significado que cambia constantemente.

3 Cf. Manuel Sesma, *Tipografía: aproximación a una estética de la letra*, pp. 31–35.

Esta evolución tipográfica responde a un enfoque estructuralista, de diseñar a un carácter como parte de todo un sistema de escritura que se relaciona entre sí; y de preceptos deconstructivistas, donde cada signo puede funcionar de manera aislada.

Esto nos lleva a una forma de la comunicación que se basa en la interpretación y el análisis, llevando a un significantes pansémico de la letra. Así, el tipografismo deriva en una función tanto estética como semántica, convergiendo la iconicidad y la verbalidad y aceptando el potencial de comunicabilidad icónica de la letra a partir de su función tanto expresiva como simbólica.

La letra, según Dondis, no solamente porta un mensaje lingüístico, sino que posee una capacidad dentro del lenguaje visual de lectura inmediata, ya que la información se transmite directamente, permite ver simultáneamente el contenido y la forma y encierra toda su información sin ocultarse tras una estructura codificada.⁴

2. DESVINCULACIÓN DE LA ESENCIA SIMBÓLICA EN LA LETRA OCCIDENTAL

La letra alfabética que hoy día usamos tiene su remoto origen en la epigrafía griega, que no era más que una sucesiva transformación del alfabeto fenicio, cuya función principal era de un carácter contable. En una época donde nació la geometría, la epigrafía griega era una construcción de preceptos platónicos de lógica y sabiduría como medio para alcanzar la belleza. Para el mundo griego la razón se impuso al resto de las ciencias humanas. El pensar o la razón era distinto a la acción de sentir, a lo artístico y a lo expresivo; así, se puede decir que la tipografía inició como un mero acto de la razón.

Al subir el Imperio Romano, estos ideales basados en la razón y las estructuras geométricas fueron retomados por los romanos, quienes no sólo ostentaron poder y grandeza en la edificación de cami-

4 *Ibid.*, p. 40.

nos y acueductos, sino que denotaron también su monumentalidad como Imperio, al transformar morfológicamente la epigrafía griega en letras latinas, como se puede ver en la torre del emperador Trajano (53–117 d. C.).

Durante el Renacimiento, la *razón* se entendió de manera distinta, ya que intentaba incluir más al arte. En este periodo, la razón se impuso sobre las demás ciencias humanas, puesto que si buscaba alcanzar la belleza, lo haría por medio del arte. En esto se basó la tipografía renacentista: creó letras a partir de las leyes racionales, naciendo así las humanísticas, que respondieron a la filosofía clásica, la que concibe a la razón como máxima expresión humana.

Sin embargo, este sistema racionalista separó a la letra de sus orígenes caligráficos, lo que hizo que la letra se desvinculara de su esencia simbólica y pasara a considerarse como medio de una escritura más lineal. Este diseño racional de la letra consideraba la esencia simbólica de la caligrafía poco funcional y que impedía el progreso en la estructura del lenguaje.

El lenguaje por definición sirve para comunicar, y la escritura es un medio conductor de esta comunicación; sin embargo, debido a que en Occidente la letra se desvinculó de su carácter simbólico para convertir a la escritura en un sistema lineal y puramente informativo, a veces no se logró transmitir lo deseado por esta limitante propia de Occidente.⁵

Por otro lado, las escrituras orientales han conservado a lo largo de su evolución cierto carácter místico que las occidentales perdieron paulatinamente y que tuvieron que esperar a que el arte hiciera uso de ellas para poder alcanzar la función expresiva que perdió. De aquí es donde el tipografismo surgió como un intento de recobrar en la escritura occidental su carácter místico (lo simbólico, lo expresivo, lo orgánico, etcétera), haciéndose valer del arte de finales del siglo XIX.⁶

5 *Ibid.*, p. 42–44.

6 *Ibid.*, p. 47.

3. EL TIPOGRAFISMO

El *tipografismo* es el análisis del carácter y la expresividad icónica de la letra, un lenguaje particularmente estético. Se refiere a toda manifestación de un grafismo lingüístico cuya función principal se basa en aportar una visión plástica mediante su forma, es decir, el lenguaje que encierra su forma física y que no necesariamente puede llevar un mensaje escrito. Según Manuel Sesma, el tipografismo podría ser traducido literalmente como la *semantografía*⁷ de la letra, en donde se puede analizar libremente el significado de la función simbólica de la letra y de los principios que distinguen un tipografismo de otro.

Se le había considerado al tipografismo como *tipografía expresiva*, pero este término sólo encierra los experimentos tipográficos de carácter artístico y no abarca las manifestaciones visuales en donde la letra impone de cierta manera la comunicación a la plasticidad racional.

Herb Lubalin (1918–1981) usaba la palabra *tipogramas* para designar la representación de un contenido mediante su imagen tipográfica, siendo los tipogramas en realidad tipografismos de vinculación semántica, a saber, era necesario conocer la lengua en la que estaban escritos para poder entender el sentido del conjunto. Años atrás, Mallarmé comparaba su libro *Una tirada de dados* con partituras musicales, desestructuralizando a la página tipográfica tradicional a través de la composición y la representación de las palabras. Estos tipografismos evidencian que lo importante no es el estudio de todos los movimientos artísticos que a lo largo de la historia han usado la letra con una función plástica, sino el de revelar la potencialidad comunicativa de la letra.

7 Sistema de símbolos no alfabéticos que representan ideas o conceptos y que pueden ser comprendidos sin importar el idioma del usuario. Inspirado por el alfabeto chino, Bliss crea en 1949 unos diseños de símbolos para representar objetos abstractos y emociones: un reloj representa el tiempo y un corazón los sentimientos; y que conjugando estos símbolos básicos se obtienen ideas complejas: una flecha hacia abajo al lado de un corazón representa la tristeza.

Al mismo tiempo, evidencia que no pueden pasarse por alto estas vanguardias, ya que fue a partir de éstas cuando la letra se percibió como un elemento plástico de manera consciente, y sobre las que se fundó un nuevo lenguaje. Estas vanguardias, reflejo de avances científicos y tecnológicos que cambiaron al pensamiento social, cultural y político, ayudaron a renovar el pensamiento sobre los lenguajes gráficos de la escritura, la estructura y las formas visuales como una forma de reflejar las condiciones del mundo moderno.

Por cuestión de términos, resulta lógico asociar al tipografismo únicamente con la *tipografía*, pero hay que separar el término de ésta, que hace referencia a la mecanización de la letra, con el de tipografismo, que ve a la letra como un elemento que tiene un lenguaje oculto en su forma. No todos los tipografismos son de carácter tipográfico, aunque cualquier tipografía puede tener lecturas tipográficas.

En este punto se puede separar la tipografía de su parte mecánica y de la caligráfica o rotulada, ya que para el tipografismo, la clasificación tipográfica no responde a cuestiones técnicas, sino a la interpretación y fuerza visual que una lectura le da. Por ejemplo, al componer una página de algún medio impreso, la letra se vuelve un elemento más de la composición en la página, por lo que no existe diferencia semántica entre la palabra y la imagen.

Un principio básico del tipografismo es no confundir la expresividad de la letra con la legibilidad de ésta, no es necesario que la letra sea ilegible. Y bien, si cualquier tipografía puede tener lecturas tipográficas con un efecto evocador, sentimental, emocional, alegórico o de cualquier otro tipo posible que una tipografía cause, éstas son las bases del tipografismo.

La tipografía enfatiza el potencial visual de la letra y las características del texto; las posibilidades simbólicas, asociativas y expresivas de la tipografía pueden afirmar o debilitar el contenido del texto. El tipografismo se basa en esto ya que toda tipografía tiene referentes históricos o estéticos, simbolizan filosofías e ideologías, representan

a instituciones, naciones y cultos, y muchas poseen un significado propio. La tipografía no sólo tiene un fin funcional, sino que posee un componente estético innegable que se presta abiertamente al cometido de ser vista como imagen.

Puesto que las letras vistas como signos también son imágenes, éstas son portadoras de una carga expresiva, estética y cultural que está profundamente relacionada con todos los factores que intervienen en un mensaje visual. Sin embargo, el tipografismo curiosamente tiene poca relación con la tipografía clásica y se vincula mejor con la expresión libre de la letra, del arte y, en la actualidad, de los metalenguajes gráficos de origen digital.⁸

3.1. Clasificación tipografística

Los tipografismos se clasifican en *tipografías gráficas*, *grafismos tipográficos* y *caligrafismos*, o también llamados *tipografismos naturales*. Esta clasificación se basa en un análisis estructuralista al tomar en cuenta la dualidad o convivencia del significante y el significado en cada una de éstas.

Las *tipografías gráficas* agrupan a todas las tipografías, ya que no existe ninguna estrictamente neutra, como ya se mencionó, todas tienen un efecto evocador, sentimental, emocional o alegórico. También incluye todas aquellas composiciones tipográficas en las que el espacio determina y condiciona el carácter expresivo de la misma. Aquí se encuentran los *caligramas* de Apollinaire y la obra de Mallarmé o, más actualmente, de David Carson (1954-).

8 M. Sesma, *op. cit.*, pp. 18-24.



FIGURA 1. El estadounidense David Carson, uno de los diseñadores más influyentes de los años noventa, se ha ganado fama mundial gracias a sus experimentos tipográficos, que lo han llevado a trabajar con grandes marcas y a ser acreedor de diversos premios. Otro diseñador tipográfico que igualmente trabaja con atrevidas composiciones tipográficas es el inglés Neville Brody. Aquí se puede observar la portada de *Ray Gun*, revista de los noventa de la que Carson fue director; y un trabajo que Brody realizó para la marca Nike.

Los *grafismos tipográficos* son todos aquellos que, sin partir necesariamente de un origen mecánico en su realización, hacen referencia a la tipografía, pero usan su potencial estético como base de generación de la forma expresiva. Por ejemplo, algunas composiciones de los constructivistas o de los futuristas, así como los grafismos de Edward Fella (1938–).



FIGURA 2. Fella aún diseña dibujando todo a mano, fue el primer diseñador gráfico en romper límites y en ir en contra de lo que todo el mundo estaba acostumbrado a ver dentro de la tipografía suiza. Este artista con doctorado en Diseño por la Academia de Arte de Cranbrook (1987) sigue utilizando lápices, bolígrafos, cuchillos, etcétera, y se niega a usar una computadora, ya que intenta captar la pureza y el entorno natural de la sociedad.

Los *caligrafismos* o *tipografismos naturales* están vinculados directamente con la expresividad del ser humano a través del trazo y del gesto, esto como una prolongación física del mismo.⁹ Por ejemplo, Yoel Hoffmann habla del haiku de Shisui escrito en 1769 en el umbral de su muerte: “En sus últimos momentos, los seguidores de Shisui le pidieron que escribiera un poema a la muerte. Cogió

⁹ *Ibid.*, p. 28.

un pincel, pintó un círculo, tiró el pincel y expiró”.¹⁰ El círculo que pintó es el *ensō*, uno de los símbolos más importantes del budismo zen que representa la ausencia de todo y la iluminación.



FIGURA 3. Ensō (円相).

¹⁰ Cf. Yoel Hoffmann, *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*, p. 242.

CAPÍTULO UNO | POESÍA VISUAL

La liberación primera de la palabra objeto, y ésta, con el tiempo, llega a fragmentarse, y la palabra se desarticula. Los poemas ya no se leen, se ven...

VÍCTOR POZANCO

1. ¿QUÉ ES LA POESÍA VISUAL?

La poesía visual es considerada como un género híbrido que se encuentra entre la palabra y la imagen.¹ Aquí las palabras adquieren un sentido de imágenes, convirtiéndose en objetos con características de signo y no sólo como elementos lingüísticos. La poesía visual es una forma de literatura experimental en la que la imagen o el elemento plástico en cualquiera de sus facetas, técnicas y soportes predomina sobre el resto de los componentes, refiriéndose explícitamente al lingüístico. Tiene como principal característica privilegiar el aspecto visual sobre el discursivo, para así sintetizar su significado. Estas características hacen que la poesía visual se vea más cerca de áreas como el diseño gráfico y las artes plásticas que de la literatura.²

El teórico futurista Umberto Boccioni (1882–1916) en 1914 la definió como “poesía no verbal” y la describió con una analogía: “mientras los impresionistas pintan un cuadro para expresar un

1 Belén Gache, “La poética visual como género híbrido: en las fronteras entre el leer y el ver”, en *Páginas de Guarda* [en línea], p. 137.

2 Cf. Vanina Cava, “¿Qué es la poesía visual?”, en *Scribd Inc.* [en línea].

momento particular y subordinan la vida del cuadro al parecido con ese momento, nosotros sintetizamos todos los momentos: tiempo, lugar, forma, color, tono; y así construimos el cuadro”.³ Así, Boccioni describe cómo la poesía visual no trata de explicar algo detalladamente, sino que se trata de un instante de ideas que explotan ante los sentidos del lector mediante la síntesis de sus elementos.

Un poema visual está compuesto fundamentalmente por una parte icónica, por lo general, se trata de una imagen, y la otra que es de carácter literario o verbal. Esta iconografía pictórica no siempre es de carácter figurativo, incluso puede variar hasta el límite de salirse del mismo contexto de una imagen, para adentrarse en otros tipos de lenguaje como el sonoro, el fonético, el matemático, etcétera. El alemán Kurt Merz Schwitters (1847–1948), pintor y poeta, construyó un tipo de poesía que fue más allá del contexto iconográfico y saltó al medio sonoro, usando elementos mínimos para convertir el objeto en sonido. Es considerado uno de los primeros artistas que llevó la poesía a sus límites, demostrando así que el fin es expresar, sin importar demasiado el medio.

Dentro de un poema visual, al perder el carácter de texto como tal, puede permitirse brincar reglas que son exclusivas para el texto, tales como las ortotipográficas, sintácticas, ortográficas, etcétera. Así pues, se puede soslayar el uso estricto de mayúsculas, hacer modificaciones en los signos de puntuación, variaciones en el espaciado entre las palabras para indicar pausas, poner signos de más para dar énfasis, usar diversos puntajes en la tipografía;⁴ además de poder jugar tanto con las configuraciones propias de la maquetación editorial como las de cuerpo del texto o las cromáticas. Esta modificación a las reglas convencionales debe hacerse sin perder de vista la relación de la palabra con el ícono y al mismo tiempo sintetizando al poema, así poder sacarlo de la poesía convencional.

3 Umberto Boccioni, *apud* Carmen Javaloyes, *Literatura visual* [en línea], p. 6.

4 Cf. Philip B. Meggs, *Historia del diseño gráfico*, p. 305.

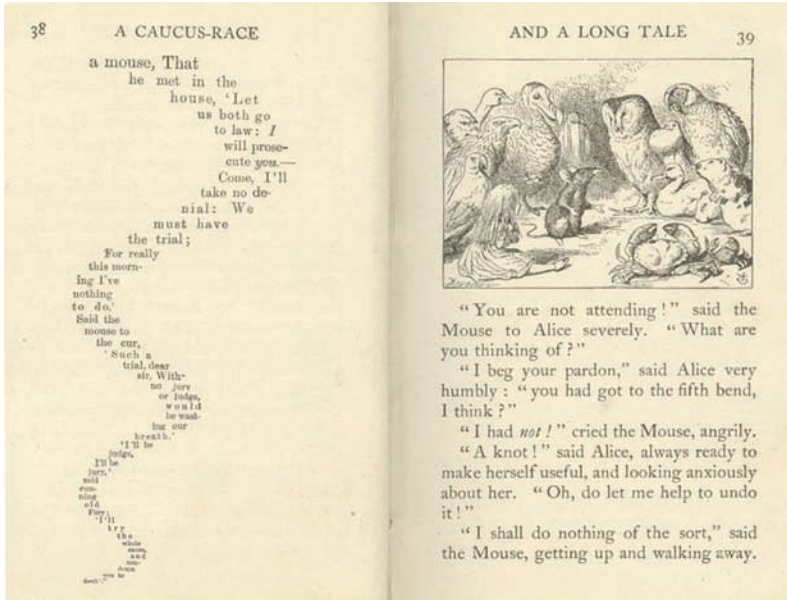


FIGURA 10. El crítico uruguayo Nicteroi Arganiaraz define la poesía visual como una poesía para ser vista.⁵ Un ejemplo se puede ver en el libro *Alicia en el País de la Maravillas*, de Lewis Carroll (1832–1898), donde para formar un párrafo, modifica la caja tipográfica haciendo una estilizada línea ondulante hacia abajo para asemejar la cola de un ratón.⁶

“El lenguaje escrito ha perseguido tenazmente desde su inicio el objetivo de comunicar; sin embargo, lo ha alcanzado al mismo tiempo que se ejercita dentro de las disciplinas de las artes sonoras, visuales, semánticas y simbólicas”.⁷

5 Vid. V. Cava, *op. cit.*

6 Vid. P. B. Meggs, *op. cit.*, p. 305.

7 Alfredo Espinosa, “Palabras-imágenes (pictogramas / logogramas / ideogramas)”, en *Antonio Miranda* [en línea].

2. IDEOGRAMAS COMO MEDIOS POÉTICOS

El poeta y ensayista estadounidense Ezra Weston Loomis Pound (1885–1972) publicó en 1925 una serie de antologías de poemas en diferentes lenguas, la tituló: *The Cantos* [*Los cantares*]. Se fascinó por el trabajo de los historiadores del arte, principalmente por la obra de Ernest Fenollosa (1853–1908): *The Chinese Written Character As A Medium For Poetry* (1920). Para realizar *Los cantares*, el autor adaptó y retomó materiales procedentes de otros autores y de varias culturas, entre ellas la China.

Pound tradujo al inglés obras maestras de la poesía china y japonesa; como fue un gran admirador de Confucio, realizó numerosos estudios de los ideogramas chinos y su relación entre lo visual y lo textual. Atraído por esta relación en la escritura mandarín, afirmó que los alfabetos orientales poseían una mayor posibilidad de comunicar que los modos occidentales-algebráicos de escritura, debido a que su imagen guardaba aspectos sensorios, rasgos que se encontraban ya perdidos en los alfabetos de Occidente⁸. Cabe aclarar que estos aspectos sensorios de las lenguas orientales se refieren a la base que tienen sobre el principio natural de las cosas; así entonces, los verbos no existen por sí solos, sino se intersecan con un sustantivo. Por ejemplo:

人見馬

Estos *kanjis*, escritos directamente de su transliteración, significan: “hombre / mira / caballo”. Primero se coloca el ideograma *hombre*, el cual se ve parado en sus dos piernas; luego el que denomina a la acción *mirar*, que Fenollosa describe como un ojo que también tiene piernas, pues está representando una acción del sujeto; mientras que el tercero representa un caballo parado sobre sus cuatro patas

8 Cf. B. Gache, *op. cit.*, p. 145.

en movimiento. Estos ideogramas no hablan de un momento estático, como hoy día uno se acostumbra a contemplar una fotografía o una pintura, más bien es una idea que hace que el lector visualice la acción misma, la misma imagen en movimiento.⁹ No trata de representar la imagen de quien lo vio, es la imagen tal cual se vio.

Este ejemplo es un concepto que se puede visualizar debido a los componentes que lo forman. En otros ejemplos donde el concepto es más profundo y no es posible imaginarlo semióticamente de manera tan inmediata, se usan elementos figurativos que en su conjunción hacen alegoría al concepto. Por ejemplo, *brillar* es representado en su ideograma por la yuxtaposición de formas que representan un sol y una luna; *amor* por los ideogramas de corazón y uno que representa aceptar o recibir. El ideograma se vuelve un adjetivo, un verbo y un sustantivo, siendo un buen ejemplo del principio metafórico que existe dentro de la escritura ideogramática.

Esta relación de formas sólo lanza la idea principal, lo que se quiere decir, mientras que sus elementos están presentes para, en su conjunto, representar un concepto más complejo. Así pues, la escritura ideogramática se lee en conjunto y tratando de interpretar los diversos sentidos que ésta pueda tener.

Pound se convirtió en uno de los principales traductores de la literatura oriental, llamado por el estadounidense T. S. Eliot (1915–1965): “el mayor inventor de la poesía china”. La broma era llevada a cabo porque el poeta tenía que entender en su totalidad la poesía oriental y, aunque las ideas pudieran parecer contradictorias, Pound buscaba la forma de verter toda la esencia del poema en un texto que respondiera a la sensibilidad del nuevo idioma; además, de justificar cambios por el proceso de traducción.

La poesía oriental es más visual que textual, cada palabra atiende a lo que representa y no hay palabras que signifiquen algo abstracto; más bien, por sí mismos los caligramas actúan de manera abstracta siendo incluso más para entenderse visualmente que lingüísticamente.

9 *Idem.*

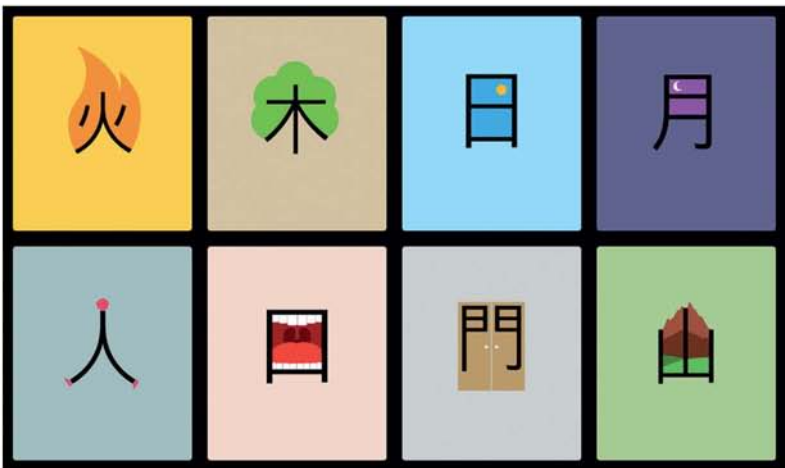


FIGURA 11. ShaoLan es una escritora y diseñadora nacida en Taipéi; actualmente radica en Londres. Al ser hija de un calígrafo, desarrolló un amor por este arte que la llevo a realizar un libro para que el aprendizaje del mandarín fuera más sencillo. Aprovechando la visualidad del idioma, mezcló los caracteres chinos con un dibujo que clarificaba su significado. Titulado *Chineasy: The New Way to Read Chinese*, el libro salió a la venta el 1 de marzo de 2014 en Reino Unido. Cabe destacar que el libro ha tenido tanta aceptación, que en otoño de ese mismo año la autora ya había preparado la segunda edición y el libro había sido traducido a doce idiomas, preparando para el siguiente año la edición en estonio, portugués y polaco.

Dentro de su obra *The Cantos*, Ezra Pound extendió caligramas chinos a través de un texto en inglés para enfatizar algunos de los significantes que sólo un ideograma podría puntualizar. En esta obra, Pound demuestra que la palabra y todos sus elementos (caracteres, sílabas y fonemas) se pueden convertir en objetos y que pueden ser usados como materia prima para trabajar de manera plástica.¹⁰

Otro poeta que introdujo ideogramas en su obra fue el francés Paul Claudel (1868–1955) en su obra *Idéogrammes Occidentaux*. En ella, Claudel remarcaba la dimensión figurativa de la escritura occidental mediante el uso de los ideogramas y buscaba algún medio para darle una significación parecida al de la oriental.¹¹ Afirmó que “las palabras tienen un alma, y en la palabra escrita encontramos una especie de álgebra convencional. Entre el signo gráfico y la cosa significada hay una relación íntima”.¹²

3. BREVIARIO DE CONTEXTO HISTÓRICO

El hombre desde su origen como un ser social y racional ha tenido la necesidad de expresarse, manifestándose así de diversas formas a lo largo de toda su historia. Siempre ha tenido como fin, la búsqueda del mejor camino para poder expresar sus pensamientos y sentimientos.

Sin embargo, esta constante búsqueda no siempre desembocó en una manifestación completa, ya que durante el siglo XX, se encontraba diversificada en una extensa gama de vanguardias, las cuales exploraban y modificaban todos los códigos ya establecidos para instaurar nuevos. En estos nuevos códigos todo era válido, con la única condición de que fueran capaces de plasmar todo lo que el artista quisiera expresar sin subordinarse a viejos estereotipos y normas.¹³

10 Cf. Alejandro Corredor Parra, “Ezra Pound: Las relaciones del ideograma”, en *Academia.edu* [en línea], pp. 2-4.

11 Cf. B. Gache, *op. cit.*, p. 145.

12 Paul Claudel, *apud* A. Espinosa, *op. cit.*

13 Cf. C. Javaloyes, *op. cit.*, p. 3.

Esta explosión de tendencias inició a principios del siglo XIX, con el surgimiento de los primeros manifiestos futuristas.

“Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo”.¹⁴

El autor y traductor Víctor Pozanco (1940-) describe al movimiento como la “liberación primera de la palabra objeto, y ésta, con el tiempo, llega a fragmentarse, y la palabra se desarticula. Los poemas ya no se leen, se ven”.¹⁵

3.1 De la época antigua al Renacimiento

Se ha hablado sobre el surgimiento de esta forma de literatura híbrida a principios del siglo XIX o dentro de las vanguardias del siglo XX; sin embargo, se han encontrado caligramas y otros poemas figurativos que datan de la época de Alejandro Magno y que entran en esta categoría.

A pesar de estos indicios durante el helenismo, se han encontrado manifestaciones similares más antiguas a lo largo de la historia de la humanidad, refiriéndose no como una forma de expresión artística, sino como una lectura que conjuga la palabra escrita y la imagen. Estas representaciones, tales como son pinturas rupestres del Paleolítico, jeroglíficos egipcios o la escritura oriental llena de iconografías, no son consideradas formas de poesía visual, ya que los historiadores han estipulado que la poesía visual inicia después de la aparición de la literatura occidental en la cultura helénica.

¹⁴ Fundación y primer manifiesto del futurismo, publicado en el periódico francés *Le Figaro*, en París el 20 de febrero de 1909 por Filippo Marinetti.

¹⁵ Víctor Pozanco, *apud* C. Javaloyes, *op. cit.*, p. 4.

En culturas orientales tales como la china, a diferencia de las occidentales, la relación entre lo visual y lo escrito fue intrínseca, dado su sistema ideogramático de escritura.¹⁶ La poesía china era visual y un buen poeta debía ser también un buen calígrafo. Las palabras se escribían para ser concebidas dentro de un espacio visual, al igual que la pintura. Recurrían a elementos técnicos de la misma pintura, tales como: el grosor de línea, concentración de tinta, capacidades propias del papel y del pincel.

Durante este periodo en Occidente, los papiros mágicos griegos, los *technopaegnia*, también conocidos como caligramas o poemas griegos de carácter visual, y los *carmina figurata*,¹⁷ o poemas figurativos latinos, aparecen como una representación artificial del mundo con una intención inequívoca de hacer arte y no como una necesidad de comunicación. Los papiros mágicos griegos que datan del siglo II a. C. y v d. C. o los talismanes musulmanes ya manejaban una espacialidad de la escritura significativa en la realización de conjuros mágicos y elaboración de brebajes. De igual manera, los talismanes con letras dentro de unas figuras eran de vital importancia para la hechicería, entre los más famosos se encuentra el “abracadabra”.

Los *technopaegnia* representan a partir del texto la figura que describen y fueron muy frecuentes durante el periodo helénico. Alrededor del 33 a. C., Teócrito de Siracusa y Simmias de Rodas fueron considerados los primeros poetas visuales.¹⁸ El caligrama de Simmias llamado “El huevo” es tanto un poema visual como un juego de palabras: puede leerse alternando los versos de su composición, el primero con el último, el segundo con el penúltimo, etcétera, hasta terminar con el verso central.¹⁹ Este poema es una metáfora que se refiere a un huevo perdido de un rui señor que recoge el dios Hermes; en donde el poeta es el rui señor, y el poema, el huevo

16 Cf. B. Gache, *op. cit.*, p. 138.

17 Poemas que formaban con sus versos la imagen figurativa del tema del que hablaban. Un poema religioso podría formar una cruz, por ejemplo.

18 Cf. P. B. Meggs, *op. cit.*, p. 305.

19 Vid. V. Cava, *op. cit.*

que resulta; por lo tanto, se considera un juego de alegorías propio del mismo periodo.

A esta preocupación de convertir la escritura, y mucho más tarde a la tipografía, en formas visuales concretas y expresivas se le dio el nombre de “poesía modelo”; por lo general, tomaban la forma de objetos o símbolos religiosos.²⁰

Siglos más tarde, en la Edad Media, existieron los *carmina figurata*, los cuales estaban configurados de tal manera que formaban imágenes alusivas al texto del que hablaban; por ejemplo, la cruz o el cáliz fueron figuras recurrentes para los poemas religiosos, también llamados *clepsidras*²¹ como metáforas de lo efímero de la vida.²²

Durante el Manierismo en el Renacimiento, la literatura laberíntica²³ y la jeroglífica se retomó como mera experimentación formal, donde se representaba, en su gran mayoría, iconografía religiosa. Sin embargo, no fue sino hasta el siglo XIX, con la aparición de las vanguardias europeas, que se convirtió en un género específico de la literatura.²⁴

20 Cf. P. B. Meggs, *op. cit.*, p. 305.

21 Llamados así los relojes de agua.

22 B. Gache, *op. cit.*, p. 139.

23 Tipo de literatura en donde las líneas de texto se desplazan sobre el papel como buscando una salida, representando la confusión y las dificultades del ser humano a lo largo de su vida.

24 C. Javaloyes, *op. cit.*, p. 7.

3.2 Inicios del siglo xx, el Cubismo

Antes de surgir el Surrealismo a inicios del siglo xx, el Cubismo ya había creado un concepto de diseño independiente a la naturaleza; veía a la pintura como un objeto bidimensional que, por medio de la geometrización de formas, creaba ilusiones espaciales y de perspectiva. Este movimiento dio por terminado a casi cuatrocientos años del arte pictórico renacentista y regresó a la visión de dos dimensiones de la Edad Media y de la época antigua.

A partir de figuras geométricas estilizadas, la naturaleza era reflejada por medio de cilindros, esferas, conos, etcétera. Este tipo de abstracción de las figuras dentro de formas geométricas proponía una nueva clase de configuración del espacio como forma de expresión humana, rompiendo el clasicismo y creando lo que parecían ser posibilidades infinitas de figuras inventadas.

Además, durante este periodo, en 1912, fue introducido el *collage* por Pablo Picasso (1881–1973) y Georges Braque (1881–1963), esto dio libertad en la composición por medio de texturas en los elementos que adquirirían un nuevo significante. A menudo, letras de publicaciones impresas fueron introducidas como formas visuales que adquirirían una significación por asociación.

El movimiento no tardó en evolucionar en otro nuevo: el Cubismo sintético en 1913; en él, las formas dejaron de ser una representación de su forma exterior para convertirse en un signo, que representaba el significante del objeto. A este nuevo movimiento se le puede considerar como un punto medio entre el arte de percepción y el estructuralismo de la geometría.

El pintor francés Fernand Léger (1881–1955) llevó al movimiento a una serie de vistazos y fragmentos de información configurados en espacios planos. Estas formas de estilización pictográfica de las figuras inspiraron a una modernización de las artes pictóricas de la época, reflejándose en carteles de los años veinte y siendo la primera modernización al diseño después de la Primera Guerra Mundial. Aquí la dimensión visual de las palabras empezó a tomar una

importancia equiparable a su dimensión lingüística y comenzó a tomar un estatus de objeto.²⁵

3.3 Los manifiestos del Futurismo

En 1909, el poeta italiano Filippo Marinetti (1876–1944) publicó su manifiesto futurista donde expresaba su pasión por la guerra, la maquinaria, la velocidad y la vida moderna de la época. “Ningún trabajo carente de carácter agresivo puede ser una obra de arte”,²⁶ con esta frase, manifestó su repudio a las bibliotecas, los museos, el moralismo y el feminismo. Él y sus seguidores desafiaban todo lo ortodoxo, lo que lo llevó a rechazar la armonía como cualidad del diseño, ya que contradecía “los saltos y estallidos de estilo que fluían a lo largo de la página”.²⁷

Un auto de carreras que parece moverse sobre la metralla es más hermoso que la Victoria Samotracia... excepto en la lucha, no hay más belleza. Ningún trabajo carente de un carácter agresivo puede ser una obra de arte.²⁸

Recurrentemente usaba en una sola composición tipográfica diferentes familias para denotar diversos estados, por ejemplo: las itálicas indicaban velocidad y las negritas eran usadas para algo violento, dando así un doble significado a las palabras mediante las familias tipográficas. Por fin, este diseño tipográfico más dinámico rompía el estructuralismo geométrico horizontal y vertical que cargaba el diseño editorial desde la invención de la imprenta de Gutenberg, y se relacionaba más con la pintura, a esto se le llamó “tipografía libre” y

25 Cf. B. Gache, *op. cit.*, p. 139.

26 Filippo Marinetti, *apud* P. B. Meggs, *op. cit.*, p. 303.

27 Filippo Marinetti, *apud* *Idem*.

28 *Vid. Idem*.

“palabras en libertad”. Las estructuras tradicionales de la formación tipográfica dejaron de usarse en este movimiento, así como otras de tipo ortográfico y gramatical.

El Futurismo se vio influenciado fuertemente por el Cubismo, aunque los futuristas se preocuparon más en expresar el movimiento, la energía y la secuencialidad que sólo la forma. Acuñaron el término *simultaneidad* para aquellos momentos que suceden al mismo tiempo.²⁹



FIGURA 13. Portada del poema sonoro “Zang Tumb Tumb”, de Filippo Marinetti, 1914.

Poetas como el italiano Guillaume Apollinaire (1880–1918) se vieron fuertemente influenciados por los cubistas y particularmente

29 P. B. Meggs, *op. cit.*, pp. 302–307.

por la obras de Picasso. A Apollinaire, además de defender la pintura y literatura cubistas, le surgió un gran interés por la escultura africana, ya que veía la poesía visual en toda representación gráfica, no como una corriente literaria únicamente, sino como una reinterpretación de significantes, donde el diseño de las palabras pasa a ser una figura, un diseño gráfico o un pictograma visual que adquiere una calidad de signo. “Los catálogos, los carteles, los enunciados de todo tipo, créanme, contienen la poesía de nuestra época”.³⁰

Apollinaire retomó los principios históricos de la escritura, se remontó al periodo Paleolítico o al antiguo Egipto, estudiando así la escritura de carácter pictográfico, ideográfico o una combinación de ambos. Estas formas de escritura fueron antecesores de la palabra escrita como se le conoce hoy día, y según Apollinaire, las primeras formas de poesía visual, que como ya se mencionó, no se les considera poesía visual por ser anteriores a la literatura helénica.

Apollinaire llegó junto con esta búsqueda del siglo XIX a idealizar al verso libremente: creó *caligramas* en los cuales el texto se acomodaba dentro de la imagen que representaba, ayudándose de la disposición tipográfica. El neologismo del término *caligrama* que acuñó Apollinaire, mediante la unión de dos palabras, para definir su poesía fue: *ideograma* y *caligrafía*; el primero por designar los símbolos gráficos que representan unidades de sentido, y el segundo por el simple hecho ser algo escrito.

30 Guillaume Apollinaire, *apud Ibid.*, 308.

LA PALOMA APUÑALADA Y EL SURTIDOR

Dulces figuras a puñaladas
 MIA CAROS labios floridos
 YETTE MAREYE
 ANNIE y tú MARIE
 dónde estáis
 oh mu
 cha chas
 PERO
 cerca de un
 surtidor que
 llora y reza
 esta paloma se extasia

Todos los recuerdos de antaño
 Oh mis amigos que se fueron a la guerra
 Brotan hacia el firmamento
 Y vuestras miradas en el agua dormida
 Mueren melancólicamente
 Dónde están Braque y Max Jacob
 Dónde Derain de ojos grises como el alba

? Dónde están Raynal Billy Dalize
 Cuyos nombres se melancolizan
 Como pasos en una iglesia
 Dónde están Cremnitz que se alistó
 Tal vez están ya muertos
 Mi alma está llena de recuerdos
 el surtidor llora sobre tu pena

LOS QUE SE HAN MARCHADO A LA GUERRA AHORA COMBATEN EN EL NORTE
 Cae la noche Oh sangriento mar
 Jardines donde sangra abundantemente el laurel rosa flor guerrera

FIGURA 14. “La paloma apuñalada y el surtidor”, de Guillaume Apollinaire.

Otro poeta simbolista francés, Stéphane Mallarmé (1842–1898), publicó en 1897 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Una tirada de dados jamás derogará el azar, o mejor conocida como *Una tirada de dados*], el cual está conformado por setecientas palabras dispuestas a lo largo de veinte páginas y cuyo acomodo tipográfico logra vincularlo con la notación musical. A partir de diferentes juegos tipográficos y de las innovadoras diagramaciones, Mallarmé cuestiona la naturaleza meramente representacional de la escritura y revela su capacidad de “ser vista”.³¹

31 Cf. B. Gache, *op. cit.*, p. 139.

La colocación y diferentes alturas de las palabras relacionan la entonación, tanto para la lectura oral como con el ritmo: el uso diversificado de mayúsculas y minúsculas, las romanas y las itálicas. En lugar de rodear un poema de márgenes vacíos, deja espacios en blanco para significar silencios; no acomoda las palabras una tras otra siguiendo una línea para dar una forma, sino que éstas aparecen a lo largo de todas la páginas de manera inesperada para evocar sensaciones e ideas.³² Esta disposición tipográfica y tipotáctica crea una pluralidad de significados, propiedad del lenguaje, y una pluralidad de lecturas.³³

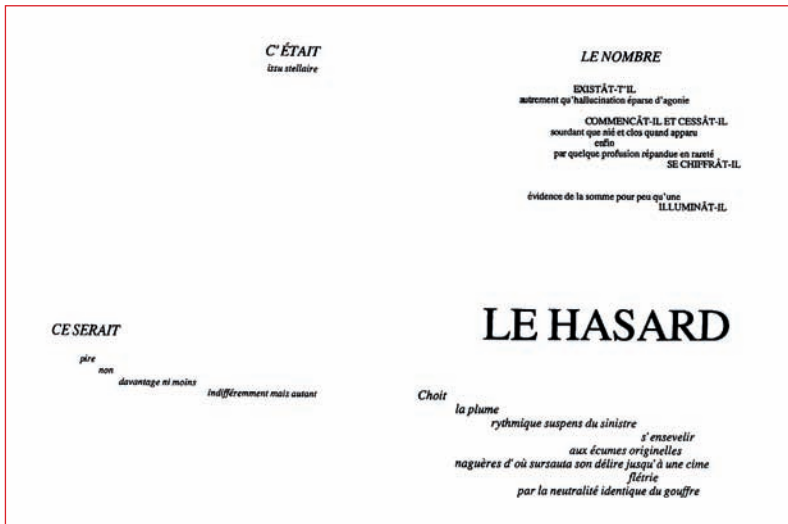


FIGURA 15. *Una tirada de dados*, de Stéphane Mallarmé, 1914.

32 Cf. P. B. Meggs, *op. cit.*, p. 308.

33 Karla Molina Covarrubias, “Futurismo: Estética de la velocidad”, en *Algarabía* [en línea].

3.4 El Dadaísmo

Los experimentos tipográficos de los futuristas fueron retomados por un grupo de jóvenes que los incluían en *collages* o composiciones libres de diagramaciones formales para resaltar la crisis de la cultura occidental y la inutilidad de las propuestas estéticas modernas. Estas aplicaciones resultaban contrarias a los ideales del Futurismo que buscaban dentro del desorden la belleza ante lo nuevo.³⁴

La poesía dadaísta era considerada como la poesía del absurdo y la poesía fortuita, comenzó con la fundación del periódico *Dada* del editor Tristán Tzara (1896–1963),³⁵ quien trabajaba a base de poemas futuristas encontrados. El nuevo movimiento era considerado tan azaroso como la vida misma, de hecho, el nombre lo encontró Tzara tras abrir un diccionario en francés y señalar la primera palabra que fue *dada*, cuyo significado es balbuceo de un bebé.

Este movimiento se describió a sí mismo como el anti-arte, ya que era un arte destructivo y negativo ante un mundo que se encontraba corrompido. Se manifestaba en contra de las guerras, en especial de la Primera Guerra Mundial, y ante una sociedad cada vez más decadente por la religión y códigos morales que se encontraban al borde del colapso.

Estas manifestaciones enriquecieron el vocabulario visual creado por el Futurismo, a tal grado que se empezaron a perder los preceptos básicos del diseño tipográfico y se mantuvo el concepto cubista de las letras como formas visuales y no sólo como símbolos fonéticos.³⁶

Uno de los portavoces más emblemáticos del dadaísmo fue Marcel Duchamp (1887–1968), quien decía que tanto el arte como la vida eran procesos del azar y de la elección deliberada.³⁷ Esta nueva filosofía que le concedía libertad plena trataba de mostrar el arte como

³⁴ Cf. B. Gache, *op. cit.*, p. 143.

³⁵ Cf. P. B. Meggs, *op. cit.*, p. 308.

³⁶ *Ibid.*, p. 309.

³⁷ *Idem.*

un concepto cotidiano mediante objetos comunes, como un banco con una rueda o un orinal. Incluso, con el fin de atacar a los ideales tradicionalistas de un público que había perdido lo humanista del Renacimiento, Duchamp intervino una reproducción de la “Mona Lisa”, de Da Vinci, pintándole bigotes y, como esperaba, escandalizó a la sociedad de la época.



FIGURA 16. “Mona Lisa” de Marcel Duchamp y “El violonchelo de Ingres”, de Man Ray (1890–1976).

4. POESÍA VISUAL EN HISPANOAMÉRICA

Las representaciones más tempranas en la Modernidad de caligramas en español hispanoamericano aparecen en el poema “Triángulo armónico”, del chileno Vicente Huidobro (1893–1948). El poema visual “Japonería”, nombre temprano de “Triángulo armónico”, fue publicado en 1921 en el último número de la revista *Musa Joven*, fun-

dada por Huidobro. Éste, como otros poemas publicados a lo largo de seis números, formó parte de un poemario llamado *Canciones en la noche*, que quiso abarcar siglos de estilos: desde el Romanticismo hasta el Mundonovismo.³⁸

Thesa
 La bella
 Gentil princesa
 Es una blanca estrella
 Es una estrella japonesa.
 Thesa es la más divina flor de Kioto
 Y cuando pasa triunfante en su palanquín
 Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
 Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.
 Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
 Pero ella cruza por entre todos indiferente
 De nadie se sabe que haya su amor logrado
 Y siempre está risueña, está sonriente.
 Es una Ofelia japonesa
 Que a las flores amante
 Loca y traviesa
 Triunfante
 Besa.

FIGURA 17. “Triángulo armónico”, de Vicente Huidobro.

Estos intentos previos se vislumbraron en México durante el siglo XVI, con los *carmina figurata* de Cristóbal Cabrera (1513–1598), o doscientos años más tarde, ya en el siglo XVIII, con el poema “Décimas acrósticas” de Mariana Navarro (1739–1797), dedicado a Fernando VI de España (1713–1759). Este segundo, hecho con forma de un sol y compuesto por palabras y trazos, está lleno de florituras y se le considera un híbrido único entre el acróstico y el caligrama.³⁹

38 Cf. Rosa Sarabia, “‘Triángulo armónico’ y la experimentación visual de un orientalismo parodiado”, en *Anales de Literatura Chilena* [en línea].

39 Cf. Alicia V. Ramírez Olivares, “Mariana Navarro: Poesía visual femenina en el siglo XVIII” [en línea], p. 2.

Un siglo después, la creación de poesía visual fue retomada —y con fuerza— por varios artistas de América Latina, quienes incluso no eran poetas ni escritores, tal es el caso del pintor mexicano Diego Rivera (1886–1957), que promovió el movimiento estridentista con su poema “Irradiador estridentista”. Este movimiento, encabezado por Manuel Maples Arce (1898–1981), fue uno de los principales detonantes para la innovación de la poesía mexicana.



FIGURA 18. El poema-caligrama, atribuido en un principio a Diego Rivera, está en contra de la “momasnocracia nacional”; apareció en el primer número de la revista *Irradiador*. Este texto no está firmado, pero en el eje de las aspas del mismo “irradiador”, se puede ver las letras /D/ y /R/, por lo cual se le ha atribuido a Diego Rivera (aunque Maples Arce atribuye este texto a una autoría colectiva en su libro de memorias *Soberana juventud*). Del lado izquierdo hay seis imperativos que comienzan con la letra /D/ (y la /D/ de “DR” forma la primera letra de todas estas órdenes): “Desamodórrrense / despiértense / desduérmanse / desasnaremos / desharemos / divinisandecas”. A la derecha, el mismo juego se repite con palabras que comienzan con la letra /R/: “Reciaamente / romperemos / ranciolatrías / rastacueros / roncadores / rotitos”. Y por fin, el caligrama concluye con la frase: “Oigan a Manuel Maples Arce”, dividida en seis líneas.

Otros poetas como Jesús Arellano (1923–1979) con *El canto del gallo: Poelectrones*, Marco Antonio Montes de Oca (1932–2009) con su ensayo de poesía visual “Lugares donde el espacio cicatriza”, en el que deja abierta la cuestión sobre si los poemas “convencionales” ilustran a los visuales o viceversa, y Víctor Toledo (1957–) con sus *Rosagramas*, sonetos-caligramas en forma rosas, son ejemplos de poetas visuales que retomaron la creación del caligrama.⁴⁰

Asimismo, el mexicano José Juan Tablada exploró las posibilidades de significación que el uso ideográfico de la escritura en español le ofrecía y publicó *Li-Po y otros poemas* en 1920. Tablada comenzó su carrera literaria a los diecinueve años: publicaba en *El Universal* crónicas dominicales sin título que reflejaban la vida mexicana y sus poemas. Ya en ese tiempo apuntaba su interés por Japón. Con el título de “Arte japonés”, traducido en el número del 5 de julio de 1891, unos párrafos del escritor francés Edmundo de Goncourt (1822–1896), éstos hablaban sobre la interpretación de los monstruos por los artistas japoneses.

Tablada también intervino en la política de varios países y alcanzó puestos diplomáticos en Japón, Francia, Ecuador, Colombia y Estados Unidos, incluso fue nombrado en 1918 secretario del Servicio Exterior por Venustiano Carranza (1860–1920). En 1900 viajó a Japón y mostró un ávido interés por la estética local cultural, ya que según él, le permitía una interpretación plástica de la naturaleza.⁴¹

El texto de *Li-Po y otros poemas* se divide en dos partes: la primera con textos e ideogramas de un poema dedicado a Li-Po (701–762), y la segunda con dieciséis poemas ideográficos. El poema “Li-Po” está basado en la vida y muerte legendarias del poeta chino que lleva su nombre.

El autor, posiblemente basado en el tema que el poema abarcó, usó determinados lexemas que son propios de la cultura china.

40 Cf. Juan Antonio Rosado, “La poesía visual en México”, en *Siempre! Presencia de México* [en línea].

41 Cf. José María González de Mendoza, “Trayectoria de José Juan Tablada”, en *Ensayos selectos* [en línea].

Incluso por esto, y por el interés en fuentes orientales para la realización del poema, García de Aldridge concluyó que el uso ideográfico de Tablada no fue inspirado por Apollinaire, el Cubismo o tendencias similares de esa época, sino directamente de los principios estructurales del ideograma chino. Tablada decía que su primer acercamiento con la poesía ideográfica fue por medio de los poemas griegos tradicionales *technopaignia*: “Las alas de Eros”, de Simias, y “El altar de Besantinos y Dosiadas”, pertenecientes al libro xv de la *Antología griega*.

Tablada señaló como rasgos de la poesía ideográfica elementos como la síntesis, la discontinuidad y el dinamismo; eliminó cualquier cosa que ilustrara el contenido, comentarios o expresiones redundantes y añadió que el plano ideográfico-visual debía funcionar en paralelo con el lingüístico.⁴²

Otro poeta que siguió los parámetros de la síntesis y la eliminación de elementos circundantes fue Octavio Paz; publicó en 1968, en la *Revista de la Universidad de México*, seis poemas visuales con el título de *Topoemas*, nombre derivado de la locución griega *topos*, ‘lugar’ o ‘posición’. Al ser una poesía preocupada más por el espacio, se encuentra en oposición a la temporal, es decir, a la discursiva. Sus poemas presentan una estrecha relación de sentido entre su constitución lingüística y la visual.

En los topoemas de Paz, la posición de las palabras adquiere un valor semántico. Esto hace que el orden de las palabras dentro de la oración pase a un plano secundario, siendo lo más importante la distribución sintáctica en el plano tipográfico. Esta distribución que puede tener fines icónicos resulta ser semántica y constituye su significado a partir de la lectura y la percepción visual del lector.⁴³

42 Klaus Meyer-Minnemann, “Formas de escritura ideográfica en Li-Po y otros poemas de José Juan Tablada”, en NFRH [en línea], pp. 433–438.

43 Cf. Klaus Meyer-Minnemann, “Octavio Paz: Topoemas. Elementos para una lectura”, en NFRH [en línea], pp. 1113–1114.

4.1 "Á Fernando VI. Décimas Acrósticas", de Mariana Navarro

Durante la época colonial, la poesía sólo era fomentada mediante concursos que se celebraban con motivo de algún personaje o acontecimiento especial. En estos concursos llegó a participar sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695). El premio de 1768 se lo llevó Mariana Navarro con un acrónimo dedicado a Fernando VI; este poema no sólo era un acrónimo, sino un caligrama, que convirtió a Navarro en pionera de una tendencia que se retomó hasta el siglo XX.

El nombre completo del poema es *Á Fernando VI. Décimas acrósticas*. Un acrónimo es un poema donde la lectura vertical de las letras del inicio o el final de los versos forman una palabra. Este poema, además de presentar un acrónimo, forma una figura o *carmina figurata* delimitada y detallada por paréntesis y asteriscos que significan estrellas. En su conjunto, el caligrama forma un sol que representa un nuevo día o el nacimiento, aunque también puede representar una rueda de la fortuna como parte de un juego con el adorno de una mano en la parte de arriba. Esta mano es la de la autora, que tal vez influenciada por los arcanos del cosmos, decide el futuro de todos. La letra *L* representa la última letra de la palabra *sol*, y por estar en el centro, espacia a las demás letras del acrónimo alrededor, poniéndolas en un ciclo que puede resultar infinito.⁴⁴

En esta temprana forma de poesía visual, Navarro no sólo enalteció a un rey, sino que insertó su personaje femenino en la sociedad colonial. El hecho de que la mano de la autora aparezca sobre la forma circular del poema indica que la mujer tiene el control del mundo, incluyendo al nuevo rey.

44 Cf. A. V. Ramírez Olivares, *op. cit.*, p. 2.

Á FERNANDO VI.

DÉCIMAS ACRÓSTICAS.

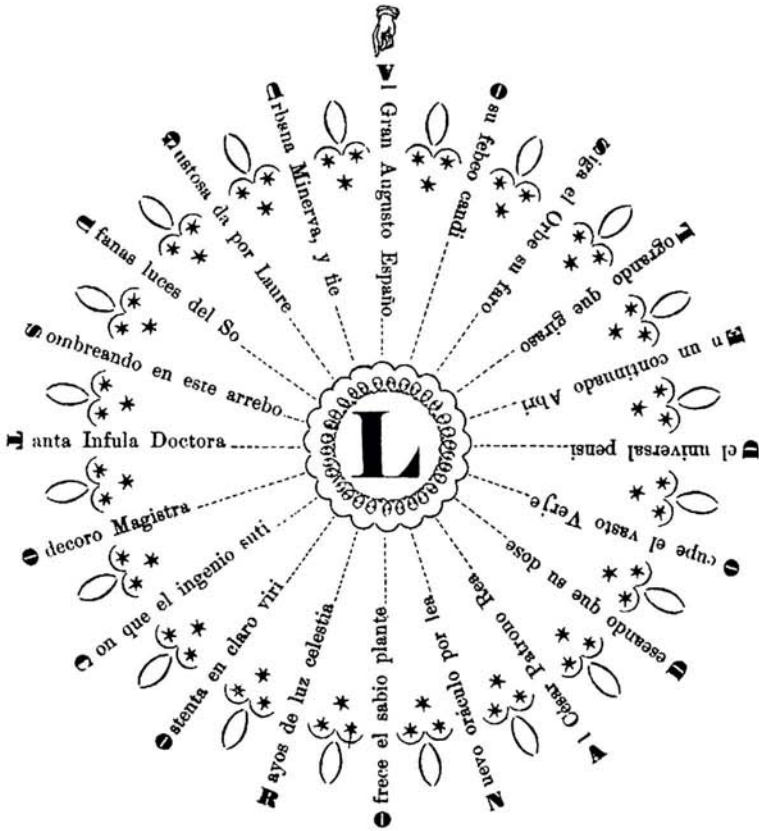


FIGURA 19. Á Fernando VI. Décimas acrósticas, acróstico que resulta igualmente ser un caligrama, de Mariana Navarro.

4.2 Li-Po y otros poemas, de José Juan Tablada

“La ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión ‘simultáneamente lírica y gráfica’, a reserva de conservar el secular carácter ideofónico”.⁴⁵ Así, Tablada apunta a una condensación del poema lírico al quitar cualquier imagen, comentario o sentido redundante que pueda ilustrar el contenido, pero añade un significativo ideográfico-visual que interactúa al mismo tiempo con la parte lingüística.

En el poema “Li-Po” prevalece la representación ideográfica con notaciones lingüísticas aisladas. Claramente usa siluetas de objetos que son delineados por palabras y que forman el propio poema; sin embargo, su importancia radica en la posición y dirección de éste respecto al todo, siendo las letras sólo una parte de la totalidad lingüística del poema. A veces, todo en su conjunto genera una metáfora o un símil, así pues, se podría decir que la representación ideográfica genera una expresión lingüística que ya ha sido figurada.

En este poema se pueden interpretar dos parecidos verbales. En el primero, se observa la caída de un “pesado tabor⁴⁶” o jarrón, donde se centraliza la mirada y se indica el comienzo de la imagen lingüística del poema. Este jarrón representa metafóricamente la cabeza del poeta y mientras se avanza en el poema, se puede notar la transición de imágenes: de un jarrón que representa la pesada cabeza del poeta (mediante la oración “hasta que el poeta cae”) a una flor (en la oración “como una flor”). Ayudándose de oraciones en movimiento como “y el viento”, “le deshoja” y “el pensamiento”, se puede ver la imagen de una tinaja que cae, alegoría del poeta, y de cómo una flor se sostiene en su tallo.

45 José Juan Tablada, *apud* Klaus Meyer-Minnemann, “Formas de escritura ideográfica en Li-Po y otros poemas de José Juan Tablada”, en *nfrh* [en línea], p. 437.

46 Vaso grande de barro con forma de tinaja de origen oriental.

Hasta que el poeta y el viento
 Como pesado filón
 le deshoja el pensamiento
 como una flor

FIGURA 20. “Li-Po”, de José Juan Tablada, 1920.

4.3 Topoemas. “Nagarjuna”, de Octavio Paz

Topoemas, de Octavio Paz, está compuesto por una serie de seis poemas. El tercero está dedicado a Nāgāryuna (150–250), filósofo hindú fundador del Madhyamaka⁴⁷ y autor de los *Mulamadhyamaka-kārika*, textos que fijaron los principios de la Vía Mediana en el budismo. El poema de Paz es breve y su sentido se basa en el aspecto visual de la palabra. El propio Paz comenta:

47 Literalmente, “camino medio”, una de las principales tendencias del budismo.

“el ‘niego’ cae, se parte en dos y así el ego se niega. Es el método de reducción del absurdo: *prasanga*, que es el arte de extraer la ‘consecuencia necesaria’ de nuestras imprudentes afirmaciones y negaciones. El resultado no es la nada, ya que la nada también es negación del ser, sino la suspensión o *sunya*, un cero pleno, ‘la vacuidad vacía de su vacuidad’”.⁴⁸

El poema consta de tres palabras: *niego*, *ni* y el vocablo latín *ego*, que se puede entender como “yo no”. Gracias a su disposición gráfica, el “yo no” se ve que cae verticalmente, y al quebrarse horizontalmente se convierte en la oración *ni ego*, que se puede entender como “ni yo”, convirtiéndose en su propia negación. El primero, “yo no” es una negación que evoluciona a una negación del propio ser “ni yo”. Visualmente hace que se parta semánticamente en su centro, representando la Vía Mediana del Madhyamaka.

“La negación expresada en el verbo “niego”, la cual según la doctrina de Nāgāryuna sólo llega a ser negación de algo en relación con otro elemento que con ella viene a ser negado, se niega. Se manifiesta como la negación de la negación”.⁴⁹

Este topoema, gracias a la disposición gráfica que parte semánticamente a la palabra y resulta así en una doble negación, puede tomarse como un *prasanga* o una verdad budista.

48 Octavio Paz, *apud* Klaus Meyer-Minnemann, “Octavio Paz: Topoemas. Elementos para una lectura”, en NFRH [en línea], p. 1122.

49 *Idem*.

N
i
E
G
O

Ni EGO

FIGURA 21. “Nagarjuna”, topoema de Octavio Paz dedicado al filósofo hindú Nāgāryuna.

5. POESÍA VISUAL EN LA ACTUALIDAD

Como hace más de un siglo que la literatura evolucionó y la poesía visual tomó un lugar dentro de ella, hoy día, las nuevas tecnologías hacen partícipe a los poetas visuales del manejo de los medios digitales para la creación y desarrollo de su forma particular de literatura. Esta nueva modalidad tecnológica denominada Net Art, Net poesía, Ciberpoesía o Poesía electrónica,⁵⁰ se caracteriza por el uso de medios tecnológicos que llevan más allá del arte y hacen uso de recursos de programación: van desde un simple hipertexto o una animación, ya sea bidimensional o tridimensional, hasta la creación de interfaces de realidad virtual.

⁵⁰ Cf. V. Cava, *op. cit.*

CAPÍTULO DOS | POESÍA HAIKU

No sigas las huellas de los viejos maestros;
busca lo que ellos buscaron.

MATSUO BASHŌ

1. BREVIARIO HISTÓRICO SOBRE LA POESÍA JAPONESA

las primeras manifestaciones de la poesía lírica en Japón están conformadas por mitología, leyendas y crónicas históricas de Japón, se ha compilado en una antología llamada *Kojiki* o *Furukotofumi* (古事記), que literalmente significa: “relación de las cosas antiguas”. El *Kojiki* habla desde la creación del mundo y el universo hasta el mandato de la emperatriz Suiko (592–628 d. C.); se divide en tres partes: el *Kamitsumaki*, ‘trozo superior’, que trata sobre los dioses primigenios, esto es, de cosmogonía y teogonía; el *Nakatsumaki*, ‘trozo medio’, sobre los nuevos dioses que descienden y forman un linaje en la Tierra, bajo el cuidado y observación de los primeros dioses; y el *Shimotsumaki*, ‘trozo bajo’, que narra la historia humana.

Los escritos poéticos del libro tienen una estructura simple, su extensión no está determinada formalmente y hablan sobre temas de la naturaleza, el amor y el deseo, con la característica de ser una expresión espontánea de los autores.



FIGURA 4. Pintura que representa a Izanagi-no-mikoto (イザナギ), ‘el hombre que invita’, y a Izanami-no-kami (イザナミ), ‘la mujer que invita’, dos de las deidades más importantes del sintoísmo que consolidaron el mundo en tiempo de caos y desorden. Sobre un puente que flota en el cielo “hundieron la lanza en el mar inferior, la agitaron y al sacarla, las gotas que de ella resbalaban formaron la isla de Onogoro-shima”, ‘la espontáneamente coagulada’. Pintura usada en la portada del *Kojiki*, edición española de Casa Asia, 2009.

Bajo una creciente concepción centralista del imperio japonés, el emperador Tenmu (631–686 d. C.) ordenó a Hieda no Are la recopilación del *Kojiki*, sin embargo, no se publicó hasta décadas más tarde, en el 712 d. C., bajo el mandato de la Corte Imperial de la emperatriz Genmei (661–721 d. C.). La compilación estuvo a cargo del escriba O no Yasumaro, quien escribió la obra a partir de las recitaciones de Hieda no Are.

En ese tiempo, el japonés no era un idioma escrito, por lo que Yasumaro tuvo que utilizar caracteres chinos como base para crear un alfabeto propio. Debido a ello, en el *Kojiki* existe una rara mezcla tanto fonética como ideográfica con el idioma chino. Por esta razón, la antología presenta una doble importancia dentro de la historia cultural japonesa, en primer lugar, porque muestra la necesidad de forjar un pasado para sostener todo un sistema político y cultural creciente a la par de una centralización del Imperio; y en segundo lugar, la necesidad de tener este registro por escrito.¹

La primera antología poética de Japón apareció a finales del siglo VII con el nombre de *Man'yōshū*, cuyo significado es: “colección de miríada² de palabras”. Se cree fue hecha por funcionarios de la corte, nobles y emperadores; pero se han encontrado también textos de monjes, guerreros y gente del pueblo. Esto significa que escribir poesía no era exclusivo de una sola clase social.

Lo cierto es que el *Man'yōshū* nació por invención popular y su desarrollo posterior estuvo a cargo de una cultura cortesana, ritualista y conservadora que no entendía de la inventiva ni de la creatividad con la que originalmente comenzó, pasando a ser un homenaje a la tradición cultural a la cual no se le criticaba ni cuestionaba, sólo se entendía y se aceptaba estrictamente.³

El *Kojiki* y el *Man'yōshū* hablan sobre los mismos temas, pero en este último, las emociones del autor dejan de ser una mera expresión

1 Cf. Cora Requena Hidalgo, “La creación del mundo japonés: representaciones mitológicas y literarias en *Kojiki*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea], p. 2.

2 Cantidad muy grande e indefinida.

3 Cf. Aurelio Asiain, *Luna en la hierba: medio centenar de poemas japoneses*, p. 13.

espontánea reflejada y se transforman en una lírica más compleja en artificio e ingenio al presentar sutiles juegos de palabras.

El *Man'yōshū* aportó un sentimiento de naturaleza ya muy vivo en el taoísmo⁴ y en el sintoísmo⁵. Presenta dos formas principales de poema: el *tanka* y el *chōka*. El *tanka*, ‘poema corto’, se compone de treinta y un sílabas distribuidas en cinco versos, éstas se distribuyen en una estructura de cinco, siete, cinco, siete y siete. Esta forma poética se convirtió en la más habitual, mientras que el *chōka*, ‘poema largo’, consta de versos con la misma extensión: cinco y siete sílabas, pero con un número de versos indefinidos. A diferencia del *tanka*, el *chōka* se reservó sólo para las elegías,⁶ cuyo tema recurrente fue la muerte.

Escribir poesía se convirtió rápidamente en una actividad bastante popular entre la nobleza durante el periodo Heian (794–1185 d. C.) y rápidamente se empezaron a realizar competencias con poemas cada vez más sofisticados. Este auge de la poesía dio pie a la necesidad de recopilarlos. El emperador Daigo (885–930 d. C.), en el año 905 d. C., mandó a hacer una antología conocida como *Kokinshū* o *Kokinwakashū*, cuyo significado literal es: “colección de poemas japoneses antiguos y modernos”.

4 Doctrina filosófica, que algunas corrientes lo han convertido en religión, se basa en la idea de la existencia de tres fuerzas que interactúan en la realidad: el yin, el yang y el Tao. Las dos primeras son fuerzas contrapuestas que se complementan y actúan como una sola, mostrando la dualidad del universo. El Tao, pilar de la doctrina, es la fuerza superior que contiene a ambas y es el orden que rige a la existencia. El taoísmo aspira a la armonía entre el ser humano y el Tao a través de sacrificio, meditación, honestidad, bondad, piedad, entre otras virtudes. El adepto al taoísmo busca encontrar la inmortalidad y la trascendencia al propio ser.

5 Literalmente traducido como “el camino de los dioses”, es la religión japonesa por tradición, originada en la Edad Antigua y que rinde culto a los fenómenos naturales identificados por deidades llamadas *kami*. La religión sintoísta es pacifista y puede convivir con otras religiones.

6 Composición poética en que se lamenta un acontecimiento negativo, especialmente la muerte.



FIGURA 5. En la introducción del *Kokinshu* se nombra al grupo *Rokkasen* (六歌仙), ‘los seis poetas inmortales’, primero como una crítica literaria de Japón y luego hacia el grupo. Uno de los cuatro compiladores del *Kokinshu* y miembro del *Rokkasen*, Ki no Tsurayuki (872–945), escribió en el prefacio *Kana*: “Es la poesía en la que, sin ningún esfuerzo, el cielo y la tierra se mueven; y dioses invisibles y los demonios son tocados con la simpatía por la poesía, la comunicación entre los amantes se hace más suave y los corazones de guerreros feroces calman”. Aquí aparece en frente y en el centro, junto a Ono no Komachi (825–900), la única mujer del grupo y la única poeta mencionada en el prefacio del *Kokinshu*.

Los poemas contenidos en el *Kokinshu* o *Kokinwakashu* fueron más sofisticados, audaces e ingeniosos que los del *Man'yoshu*; fueron escritos por los nobles, sacerdotes, mojes budistas e incluso por el mismo emperador. Como la poesía se fue convirtiendo en una actividad que daba distinción, se empezaron a crear escuelas con tendencias únicas que desataron la rivalidad entre ellas.

Aunque la poesía había prosperado mucho en Japón, aún se podía observar la influencia de China. Era tanta la autoridad intelectual de ésta sobre el idioma japonés que durante la dinastía T’ang (618–907 d. C.) alcanzó un gran esplendor como lengua culta, equiparable al latín en la Europa Medieval. Si bien era muy impor-

tante el uso del chino, nunca modificó significativamente a la poesía japonesa, más bien sólo lo adaptaron a una forma de *tanka*, que dio origen al *kanshi*, ‘poema chino’.

Hasta nuestros días, el chino sigue siendo usado por las personas cultas de Japón. En realidad, Japón nunca buscó un dominio sobre el idioma chino, ya que como la cultura japonesa posee una enorme capacidad histórica para asimilar conceptos estéticos y culturales, adoptó miles de palabras de origen chino a su lenguaje oral y escrito.

Al final del periodo Heian, cerca del 1180 d. C., se pudo observar una tendencia por los autores del *tanka* a dividir los versos en dos unidades de tres y dos. Los de tres versos fueron divididos en cinco, siete y cinco sílabas; mientras que los de dos, en un sistema de siete y siete. Cada uno con una imagen poética propia.

Este nuevo sistema creado a partir de una subdivisión del *tanka* originó el *renga*, ‘poema encadenado’, el cual consistía en la participación de dos o más personas que intervenían entre sí para crear poemas por tiempos. Se escribían grupos de versos de diecisiete sílabas, en grupos de cinco, siete y cinco, y otros de catorce divididos en dos versos de siete cada uno. Se encadenaban conforme se iban creando con el anterior, según ciertas reglas estrictas de imágenes, asociaciones y juegos de palabras.

Esto hizo que la poesía se transformara en una actividad colectiva, que dejó de dar cierta posición social para convertirse en un simple pasatiempo. Dependiendo de los temas que trataba, se subdividió en dos tipos: el primero, al que sólo se le llamaba *renga*, seguía formas rígidas y un lenguaje refinado, presentaba temas elevados y conservaba una lírica cortesana tradicional; el segundo, llamado *haikai no renga*, poseía una forma menos rígida, lo que lo llevó a convertirse en el más usual del siglo XVI, ya que mostraba imágenes cotidianas de una forma sencilla y a veces hasta humorística.

A veces, el *renga* se componía de un poema corto inicial conocido como *hokku*, ‘frase de apertura’, el cual no era parte del resto de la cadena. Así, las primeras diecisiete sílabas del *tanka* llegaron a

considerarse un solo verso. A esta forma abreviada la llamaron *kaikai*, término que se fue deformando hasta llegar a la palabra *haiku*.

Ya desde el Japón del siglo XVI, el *tanka* estaba compuesto por treinta y un sílabas, y el haiku de diecisiete; ambas se volvieron las formas más representativas dentro de la poesía nipona y abarcaron todas las narrativas de ésta. En el siglo XIX, al abrirse Japón al mundo, empezó a experimentar con la nueva poesía proveniente de la cultura occidental europea, pero este intento no prosperó. Hoy día en Japón sólo unos cuantos estudiosos escriben poesía a la manera occidental, mientras que la mayor parte de la población de todas las clases sociales aún escribe *tanka* y haiku.⁷

El renombrado poeta del haiku Masaoka Shiki (1867–1902), a través de su revista literaria *Hototogisu*, enfocada principalmente en este género, marcó pautas fundamentales para su escritura actual, derivadas del conocimiento previo sobre la literatura japonesa y las nuevas corrientes occidentales. Éstas son:

1. Sé natural.
2. Ten en cuenta la perspectiva. Las cosas grandes lo son, sin duda, pero también las pequeñas pueden ser grandes si se ven de cerca.
3. Un haiku no es una proposición lógica y no debe mostrar el proceso reflexivo.
4. Sé conciso, omite cuanto no es útil.
5. Haz acopio directo de material; no lo tomes de otros haiku. Emplea imágenes tomadas de la fantasía y de la realidad, pero prefiere estas últimas.⁸

7 Yoel Hoffmann, *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*, p. 17–20.

8 José María Bermejo, *Instantes: nueva antología del haiku japonés*, p. 15.

2. DIFERENCIAS ENTRE EL TANKA Y EL HAIKU

Ya que la mayoría de las palabras que componen el idioma japonés termina en vocal, no es posible jugar con éstas mediante rimas como en la cultura occidental. A cambio de esto, la poesía nipona creó un sistema de pentasílabos y heptasílabos en sus versos, que le permitió crear un ritmo característico de esta corriente artística.

Esta diferencia estructural entre la poesía de Oriente y de Occidente resulta importante para entender las diferencias en la composición y el ritmo. No es raro esperar que si la estructura del ritmo es diferente, así lo sea la temática empleada y la forma de abordarla.

Por lo general, el llamado *tanka* emplea como recurso dos imágenes poéticas, la primera habla sobre la naturaleza, mientras que la segunda puede ser la continuación de la primera; se puede decir que ambas se mezclan en una especie de complemento reflexivo. Esto suele producir un efecto onírico⁹ al presentar una imagen clara de la realidad pero sin un perfil nítido del realismo, tal como si se tratara de un recuerdo o de un sueño. Yoel Hoffmann (1937–) compara al poeta del *tanka* como alguien que sostiene dos espejos: uno de los espejos refleja una escena de la naturaleza y el otro espejo refleja al poeta sosteniendo el primer espejo.¹⁰

Como quizá podría pensarse, el haiku no es una forma condensada del *tanka*, puesto que sólo suprime una parte del poema para quedarse con la esencia de lo que éste quiere dar a entender. Siguiendo a Yoel Hoffmann, sería como quitar uno de los espejos y dejar sólo el que refleja a la naturaleza.

Esta eliminación de una parte del *tanka* para adaptarlo a haiku, no sólo sirve para desprender del *tanka* catorce sílabas, sino para condensar la parte descriptiva de éste. Por lo general, esta parte que se suprime puede situar al poeta en un lugar, tiempo y situación específicos; además, sirve a manera de entrada para el poema en sí. Así

9 Relativo a los sueños.

10 Vid. Y. Hoffmann, *op. cit.*, p. 22.

pues, el *tanka* resulta a veces más complicado y requiere un esfuerzo adicional para llegar a comprenderlo.

Por ejemplo, el siguiente poema *tanka* escrito por Ki-no-Tsurayuki (870–945 d. C.), un erudito y noble de la corte que ayudó a la compilación del *Kokinshū*.

El viento que pasa
por la umbría arboleda
hace más grávida
mi túnica con
el olor a flores.

Se puede notar cómo no sólo habla sobre la naturaleza, sino que también sitúa al poeta en un espacio específico por “la umbría arboleda” y en una situación donde sus ropas se impregnan del “olor a flores” mediante “el viento que pasa”. Suprimiendo esta reflexión que resulta descriptiva podría adaptarse a un poema haiku, quedando sumamente condensado al hablar solamente de la naturaleza.¹¹ Una posible adaptación podría ser la siguiente:

Mi túnica
pesa
con el olor a flores.

3. ¿QUÉ ES EL HAIKU?

El haiku (俳句) es un flash de luz. Es considerado la forma poética más breve tanto dentro de la literatura oriental como de la occidental. Matsuo Bashō (1644–1694), considerado como el *haijin*¹² padre

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² Término que se le da a los poetas dedicados al haiku.

del género y como uno de los cuatro más grandes poetas del mismo, lo define como simplemente lo que está sucediendo en este lugar y en este momento, captando el instante frágil y fugaz para poder permanecer en la memoria, “el haiku fija en un instante dado las cosas que se mueren... antes de que se extingan en el espíritu”. El haiku es una instantánea, es un poema breve compuesto por diecisiete sílabas distribuidas en tres versos: de cinco, siete y cinco respectivamente. Aunque en esencia, no se puede decir que ésta sea una característica rigurosa, ya que hasta el propio Bashō rompió varias veces esta regla.

Al no reconocerse aspectos básicos de la poesía occidental dentro del haiku, tales como la rima o la versificación acentual, su recurso principal es la medida silábica. Generalmente se forma de entre cinco y nueve palabras en total, debido a la exigencia del mismo idioma polisilábico. Esto que podría considerarse una limitante en Occidente, aunque resulta un recurso rico en Oriente ya que la lengua nipona tiene una amplia gama del uso de onomatopeyas¹³ y aliteraciones¹⁴.

Lo que de verdad caracteriza a esta forma sencilla de poesía es el contenido, en el que se describe de la manera más corta posible una escena vista o imaginada. Su verdadero atractivo radica en intentar llegar a una síntesis reducida al máximo, reduciendo todo un sentimiento poético a unas cuantas imágenes mentales.¹⁵ El haiku trata de reflejar algo complejo en expresiones breves y concisas para que toda persona que lo lea lo pueda comprender. Aunque otra forma de verlo es que intenta decir algo sin decirlo de manera literal, ya que su forma de comunicación dice más que las palabras. Quizá este tipo de expresión sea una evolución del pensamiento cultural de los japoneses a través de su ideología religiosa Tao, ya que esta síntesis y uso consciente del vacío también es apreciable en la pintura *sumi-e*.¹⁶

13 Es la interpretación de un sonido al lenguaje escrito, y que generalmente termina utilizándose para hacerle referencia, por ejemplo, el uso de “toc toc” para imitar al sonido de tocar una puerta. Su uso es muy común en las historietas como efectos de sonidos.

14 Repetición notoria de los mismos sonidos, sobre todo consonánticos, en una frase.

15 Yosa Buson, *Selección de jaikus*, p. 8.

16 Y. Hoffmann, *op. cit.*, p. 26.

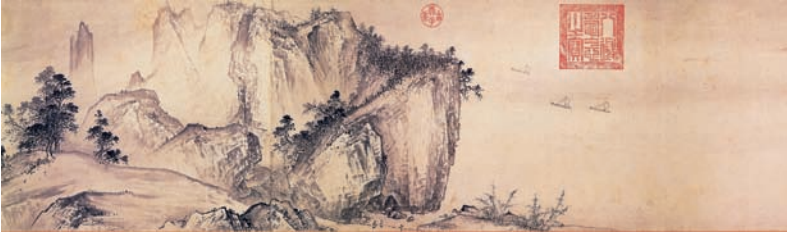


FIGURA 6. Los primeros intentos de *sumi-e* provienen de la dinastía Tang (618–907) en China, aunque la edad dorada del género llegó con la dinastía Sung (959–1279), con artistas como Hsia-kuei (1195–1224). Los maestros del *sumi-e* de la dinastía Sung se caracterizaron por el “paisaje vacío”, es decir, por pintar escenas —generalmente carentes de figuras humanas, ya que éstas eran los espectadores— donde predominaba más la insinuación que la forma, lo cual coincidió con la brevedad de los haikus y con tantos relatos zen donde el maestro se detiene cuando ya ha dicho bastante, porque las explicaciones sobran. Entonces, ese vacío, ese silencio, no constituye el mero fondo del papel, sino que forma parte del cuadro, perfectamente integrado a la totalidad del mismo. Esta técnica de insinuación hizo que al *sumi-e* también se lo conociera como el “arte de la blancura hueca” o “del blanco vacío”.¹⁷

17 Samuel Wolpin, *El zen en la literatura y la pintura. Antología ilustrada del haiku y el relato*, p. 185.

Desde un punto de vista más formal, el haiku se divide en dos partes. La primera narra la condición general del poeta, ubicándolo temporal y espacialmente; mientras que la segunda contiene el elemento activo del poema. Una es descriptiva y casi enunciativa, mientras que la otra sólo aparece de manera inesperada y, sin embargo, convergen en el lector, mediante el choque de ambas dentro de su propia percepción poética. “La índole misma del haiku es favorable a un humor seco, nada sentimental. El haiku es una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente”.¹⁸

Un patrón métrico indica además que al final del primer o segundo verso debe aparecer el *kireji*, la ‘palabra cortante’, el cual divide al poema en dos partes, una de mayor extensión que la otra. La de mayor extensión se llama “frase”, mientras que la restante se conoce como “fragmento”. A veces el *kireji* es sustituido simplemente por una respiración o pausa.

Aunque el rasgo que se podría considerar más importante y característico es el *kigo*, término de la naturaleza o de una costumbre y que evoca a una de las cinco estaciones: primavera, verano, otoño, invierno o Año Nuevo, éste no sólo sirve para dar un sentido poético, sino que también fija el instante en un espacio y tiempo que logra en el lector avivar su sensibilidad y despojar al lenguaje de su pretensión retórica.¹⁹

Casi siempre se ubica al poema en una de las estaciones del año por medio de una palabra o una sílaba; a veces esto se hace de manera directa, refiriéndose al “viento otoñal”, la “primera nevada”, etcétera, o de una manera más indirecta y a veces no tan clara para un lector que no está familiarizado con la cultura nipona, haciendo uso de menciones de ciertos elementos como “los gansos salvajes”, que sitúa al poeta en el otoño, cuando éstos llegan al Japón. Así pues, la naturaleza es convertida en inconsistente, volátil y caprichosa, donde las

18 Tokiyo Tanaka, “El haiku: la poesía más sencilla de la poesía universal” [en línea], p. 2.

19 Joanna Studzińska, “El haiku en la poesía hispánica”, en *Romanica.doc* [en línea], p. 2.

mejores metáforas son las nubes, el agua de un río y todas las escenas que la naturaleza es capaz de proveer. El poeta procura captar hasta el cambio más mínimo que ocurra a su alrededor y trata de reinterpretarlo de una manera lírica.²⁰

Aun así, el haiku debe conservar las características de ser sencillo y de tener una extensión corta, hasta el punto de no necesitar rima, signos de puntuación o alguna otra clase de distinción para su comprensión. Octavio Paz (1914–1998) comentó acerca de esta estructura breve: “A pesar de su aparente simplicidad, el haikú es un organismo poético muy complejo. Su misma brevedad obliga al poeta a significar mucho diciendo lo mínimo”.²¹ Dada esta brevedad, el haiku se convierte en una fuente de sugerencias para el lector, donde éste debe de poder completarlo según sus experiencias sensoriales. En este sentido es un poema incompleto que puede aceptar profundas interpretaciones según la metafísica o el misticismo zen.²²

Esta corriente poética se basa en una búsqueda de la belleza, el zen, la espiritualidad, lo misterioso, en otras palabras, no sigue un patrón definido. Se relaciona tanto con los aspectos literarios como con los extraliterarios y, según Bashō, no debe limitarse a una mera forma métrica, tal como se lo explicaba a sus seguidores: “Sobre el pino, aprende del pino; sobre el junco, aprende del junco”.²³

Bashō recorrió hasta el último rincón de Japón, a ello se debió su gran variedad y riqueza de temas. La gran aportación de este autor al género es referir los valores más profundos de la poesía haiku: novedad (“No sigas las huellas de los viejos maestros; busca lo que ellos buscaron”), inmediatez (“Lo que ocurre aquí, ahora”), ligereza (“Un buen haiku se parece a un río poco profundo donde se ve el lecho de la arena”), inocencia (“Para escribir haiku, búsquese un niño de un metro de alto”), equilibrio entre cultura y vida, entre lo perenne y

20 Cf. Y. Buson, *op. cit.*, p. 9.

21 T. Tanaka, *op. cit.*, p. 2.

22 Cf. Y. Buson, *op. cit.*, p. 9.

23 Matsuo Bashō, *apud* Y. Hoffmann, *op. cit.*, p. 25.

lo efímero (“Despertarse a lo que es alto y retomar a lo que es bajo”) y, en definitiva, la sinceridad: “Lo que viene del corazón es bueno”.²⁴

En 1968, tras recibir el Premio Nobel de Literatura, Yasunari Kawabata (1899–1972) centró su discurso “Japón, la belleza y yo” en una palabra constante de la literatura y demás artes de Japón a lo largo del tiempo: *setsugekka*. El término se refiere a tres componentes: *setsu*, ‘nieve’, *getsu*, ‘luna’ y *ka*, ‘flores’, haciendo un resumen del ciclo de las estaciones, denominándolo como un “trinidad de la belleza”.

Esta estética japonesa se puede resumir en una palabra: *aware*, ‘nostalgia’, un vocablo equiparable al portugués *saudade*, cuya traducción al español es complicada por la cantidad de matices presentes en el término. El erudito japonés Motôri Norinaga (1730–1801) extendió el concepto a *mono no aware*, ‘conmoción compasiva por la belleza efímera’, el cual, en esencia, es una expresión de profundo sentimiento en el corazón y que, según Norinaga, se encuentra presente en la poesía nipona desde el *Man’yôshû*, con la impresión que las cosas pequeñas producen la tristeza compasiva, la intensa nostalgia que las estaciones producen y la fugacidad con que se vive en este plano material.²⁵

3.1 Haiga, los haikus ilustrados

Otro destacado *haijin* que, junto con Issa Kobayashi (1763–1827) y Bashô, estableció el haiku como un género autónomo capaz de proyectar lo cotidiano y lo intemporal fue Yosa Buson (1716–1784), a quien también se le considera el perfeccionador de la *expresión haikai*. Fue un destacado poeta del género escrito, incursionó y dignificó al poema pintado que él mismo denominó: *haiku-butsumo*, o según Watanabe Kazan (1793–1841): *haiga*, literalmente, ‘pintura humorística’, una combinación de poesía, caligrafía y pintura que le dio una doble personalidad a sus obras artísticas.

²⁴ Cf. J. M. Bermejo, *op. cit.*, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, 18.



FIGURA 7. Poemas visuales de tres de los cuatro grandes maestros del haiku: Bashō (arriba), Basun (abajo a la izquierda) y Shiki (abajo a la derecha). La traducción del último poema es: “Un viejo estanque / nieve sobre los pájaros / cae la tarde”.

Esta corriente plástica se remonta al siglo XVII; sin embargo, alcanzó su esplendor hasta el siglo XVIII y principios del XIX; de hecho, hoy en día sigue existiendo debido a que ha incursionado en nuevos estilos pictóricos y ha integrado nuevas técnicas como la fotografía, y ha conservado sus rasgos esenciales como la austeridad, la simplicidad, la espontaneidad y la estrecha relación entre pintura e imagen.

El *haiga* termina siendo como las “pinturas realizadas con el mismo sentimiento o inspiración que dieron lugar a los poemas haiku. El *haiga* no solo debe representar una escena, sino también expresar a través de sus imágenes un sentimiento parecido al del haiku”.²⁶

El *haiga* no sólo debe ser una representación pictórica, debe representar la esencia misma del haiku. Muchas veces se escribía un poema a manera de comentario para un dibujo y viceversa, sin perder de vista que debe ser de una simplicidad equiparable al género literario: plasmar “la mayor expresividad posible con el menor número de trazos”.²⁷



²⁶ José M. Prieto, *Haiku a la hora en punto*, p. 7.

²⁷ *Ibid.*, 8.

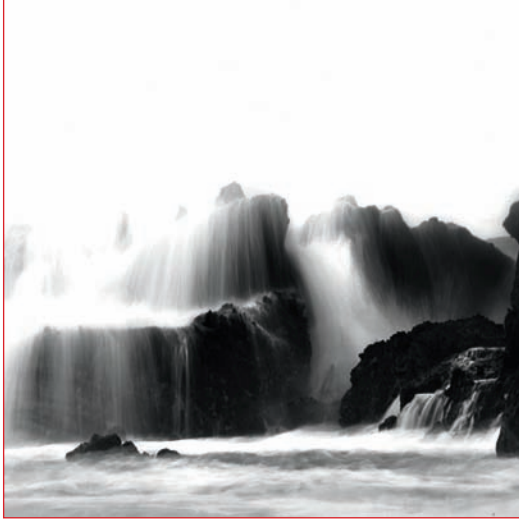


FIGURA 8. Hengki Koentjoro es un artista indonesio especializado en fotografía submarina y de paisajes. Su obra se caracteriza por ser en blanco y negro; en ella se aprecia el predominio de la naturaleza frente al individuo, ya que la figura humana se reduce a siluetas y rostros poco definidos y ocultos, lo que transmite una idea de anonimato. Poco se puede afirmar si el fotógrafo tiene la intención o no de hacer poemas visuales ilustrados, lo cierto es que su obra compila muchos requisitos de este estilo poético y, al observarla, nos remite indudablemente a las pinturas *sumi-e* de la dinastía Sung.

3.2 El haiku hacia un lenguaje pre-simbólico

Como se mencionó al inicio del proyecto de investigación, el ser humano no concibe su realidad tal cual es, vive sujeto a una cantidad de simbolismos que está dentro del mismo lenguaje. Ésta le comunica una idea de su entorno y condiciona su asimilación de la realidad; sólo se puede asimilar como realidad lo que el lenguaje permite. Este lenguaje separa la concepción de lo que es real designando símbolos a la realidad. Cuando el hombre pintaba lo que veía en un inicio, se trataba de un lenguaje pre-simbólico. La concepción de este primer estado se ha mantenido más arraigado en las lenguas orientales. El haiku es una manifestación pura de esta concepción del lenguaje, donde lo más importante no es “comunicar a través de unos símbolos”, sino despertar en su autor la conciencia de la representación pura de la realidad.²⁸

Con el lenguaje moderno, el ser humano cae ante esta imposición al tratar de imponer su propio código simbólico de la realidad y se siente incomunicado si la otra parte no acepta este sistema de simbolismos. El autor del haiku no trata de imponer nada, va más allá de lo simbólico para llegar un nivel más profundo y cercano a la realidad, intentando no transmitir su propio sistema simbólico o parte de su personalidad.

El simple hecho de componer un haiku es, en sí mismo, la visión intuitiva de la realidad, la experiencia espiritual por excelencia, es decir, la liberación de los límites del lenguaje, una experiencia del estado pre-simbólico.²⁹ Aquí es donde radica la dificultad del haiku, al querer expresar con este simbolismo la experiencia de un estado pre-simbólico.

Lo más importante “no es lo que se dice sino lo que calla”, en otras palabras, lo importante no es comunicar a un nivel simbólico, sino tratar de despertar en el lector una conciencia que vaya más allá de

²⁸ Vid. Matsuo Bashō, *Haiku de las cuatro estaciones*, p. v.

²⁹ *Ibid.*, p. VI.

éste, utilizando al lenguaje como medio pero sin hacer uso de sus simbolismos. Aquí, algo común y corriente se vuelve algo extraordinario dentro de dos imágenes visibles, una que habla y otra que está ausente. Su brevedad se basa en lo que dice pero, sobre todo, en lo que sugiere y logra permanecer en la memoria.³⁰

Es importante aclarar que aquí no existe la comunicación conceptual, ya que no pretende comunicarnos un mensaje simbólico. El haiku tan sólo expresa lo que está aconteciendo en ese momento; su fuerza no radica sólo en lo que no se dice, sino en esta intensa relación entre lo que se dijo y lo que no, tal pareciera que es la misma fuerza que existe entre lo que se ve y no se ve, más allá de la experiencia sensorial.

“La estructura de las lenguas occidentales está demasiado atomizada en categorías y su simbolismo ha cobrado una personalidad autónoma demasiado fuerte como para despertar en nosotros una experiencia absoluta integral”.³¹ El haiku se enfoca *directamente* a la esencia pre-simbólica, la experiencia de este tipo de poesía la convierte en total y absoluta, en el aquí y el ahora, en un reflejo pleno de la realidad. El autor no se asombra de la belleza de la naturaleza y después plasma su asombro para el lector, más bien: el autor plasma la naturaleza y deja que el lector se forme una capacidad de asombro más libre.

Un haiku traducido literalmente muestra la siguiente sintaxis:

Luna llena otoño
rodeando el lago
noche toda.

Al pasarlo a un estilo más discursivo, cargado de partículas y de nexos, se posiciona un tiempo y una persona específica:

³⁰ Cf. J. M. Bermejo, *op. cit.*, p. 9.

³¹ M. Bashō, *op. cit.*, p. VIII.

Luna llena de otoño
he vagado toda la noche
alrededor del lago.

Se puede observar cómo se pierde el estado no-dual original del haiku, así como su fuerza al posicionarlo sobre un tiempo lineal. En cambio, en la traducción literal no se puede observar lo discursivo del lenguaje ni una temporalidad específica. “Se hace eterno, absoluto; y como absoluto lo incluye todo, incluso el mundo simbólico del lenguaje limitado”.³²

Así, resulta fácil imaginar que esta forma poética fue influenciada tan fuertemente por el budismo zen. Muchos autores practicaron la meditación buscando la experiencia de la realidad original pre-simbólica. La poesía era algo más que la belleza, la moral o una muestra del intelecto, era una búsqueda hacia una nueva trascendencia.

Esto convierte al haiku en la expresión humana basada en la experiencia de la iluminación zen, y bajo esta premisa, se centra en lo cotidiano y no excluye nada de su campo. Es una intuición del aquí y ahora, sin considerar el antes o el después. “Lo que viene del corazón es bueno, la retórica es innecesaria. El valor de haiku es corregir la utilidad de las palabras ordinarias”.³³

“Cierta día, Bashō y Kikaku, su discípulo, iban paseando por el campo y se quedaron mirando las libélulas que revoloteaban por el aire. En ese momento, el discípulo compuso este haiku:

¡Libélulas rojas!
Quítales las alas
y serán vainas de pimienta

”El maestro respondió: ‘No. De ese modo has matado a las libélulas. Di más bien’:

³² *Ibid.*, p. IX.

³³ *Ibid.*, p. XII.

”¡Vainas de pimienta!
 Añádeles alas
 y serán libélulas

”Bashō ejemplifica cómo el haiku vivifica la naturaleza, no la destruye, ésa era la vocación poética y vital de Bashō”.³⁴

4. TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE LA POESÍA JAPONESA

Una de las tareas más complicadas a las que se puede enfrentar un traductor occidental al intentar traducir poesía nipona es el capturar esta lluvia de sensaciones manteniendo el tono del original y sin adjudicarle al poeta una intencionalidad explícita. Lo más complicado de entender de la cultura oriental es su sintaxis, por ejemplo: dentro de la cultura occidental es natural el uso de verbos, mientras que en el japonés se puede prescindir de ellos. El “problema” no es traducir, sino su resultado. Aquí no se trata solamente de hacer una versión del poema con el dominio que se tenga de ambos idiomas, se debe tener cierta sensibilidad poética en ambas lenguas, entender la intencionalidad del autor y tener pleno conocimiento del método empleado, puesto que no siempre se logra llegar al mismo nivel de la poesía original.³⁵

El haiku se limita a crear la ficción de “algo” que acontece de pronto y que “alguien” registra, pareciendo que la escena “se escribe sola”. La mera naturaleza del haiku, aunque no tenga la estructura de la poesía occidental, es poética, por ejemplo: los animales cantan y las plantas dibujan un collar con las perlas del rocío, “todo está dentro de la imaginación del lector, todo está en completar las ideas tan volátiles que resultan características de este tipo de escri-

34 *Ibid.*, p. XIII.

35 Cf. Raúl Nivon, “Haikus y tankas del poeta Takahashi Mutsuo. (Intento de traducción)”, en *Cuadernos Canela* [en línea], pp. 11–14.

tura: incompleta, con un sistema abierto hacia el lector y complemento opinable”.³⁶

Otra característica de la lengua nipona es el hecho de que muchas veces un sonido sólo revela su verdadero sentido al incorporarse en su *kanji*, es decir, sonidos que al oído parecen iguales, pueden tener *kanjis* que signifiquen algo distinto; por ejemplo, el sonido *kasa* escrito con cierto *kanji* puede significar “paraguas” o “parasol”, mientras que con otro significa: “una especie de sombrero tejido de juncia”.³⁷³⁸

La lengua japonesa llevó al extremo el romper reglas de gramática y sintaxis de las lenguas de Occidente, característica que se agudiza en el haiku, ya que se compone meramente de sustantivos; los verbos aparecen en infinitivo, generalmente, en presente de indicativo o, incluso, con ausencia plena de verbos; hay pocos adverbios y adjetivos, no se usan los artículos y no se marca el número, por lo que es difícil diferenciar entre singular y plural; se omiten los pronombres personales y, a menudo, aparecen verbos sin un sujeto, o al menos sin sujeto explícito o unívoco;³⁹ además, no se identifican las mayúsculas o signos de puntuación, las palabras son indistinguibles en sus límites, por eso se escriben sin espacios intermedios.

Esta ausencia de reglas gramaticales propias de la cultura occidental se compensa en el Oriente usando una simple unidad de duración equiparable a la sílaba. El número de sílabas se asemeja, por decirlo de algún modo, a los grafemas⁴⁰ o caracteres de los trece alfabetos empleados: los *kanjis* o ideogramas de origen chino se usan para los sustantivos, los verbos, los adjetivos, etcétera; el *hiragana* transforma a dos *kanjis* en escritura silábica para las flexiones, partículas, etcétera; el *katakana* o silabario se usa especialmente para nombres extranjeros y palabras que se quieran destacar. Una sílaba

36 Alberto Silva, *El libro del haiku*, p. 10–13.

37 Planta herbácea y vivaz con cañas triangulares de ocho a doce decímetros de altura.

38 A. Silva, *op. cit.*, p. 10.

39 *Cf. Ibid.*, p. 15.

40 Unidad mínima e indivisible de un sistema de representación gráfica de la lengua.

o carácter de *hiragana* o *katakana* consiste en una vocal breve o en una combinación de consonante simple y vocal breve.⁴¹

Al traducir haiku, como ya se mencionó, no basta con hacer un trabajo literal, sino que más bien se tiene que “crear un método para componer textos”, como señala Octavio Paz al definir los *renga*. Esencialmente, este método consiste en transmitir un bloque de textos significativos y no tan fáciles de discernir hacia una transliteración de combinación entre *kanji* e *hiragana*, e incluso *katakana*. Esto resulta un tanto complicado de comprender, ya que por sí solos, los poemas haiku resultan indefinidos, incompletos y polisémicos⁴², incluso para los propios lectores japoneses. Es necesario que un poeta adapte esta transliteración a la lengua que se va a traducir y haga que el poema sea lo que un lector espera como poesía; sin embargo, el poema siempre queda muy alejado del original y sólo basta confiar en el traductor.⁴³

Un ejemplo de poema haiku escrito directamente de su transliteración queda de la siguiente forma:

sakura / saku / koro
 tori / ashi / nihon
 uma / shihon

De manera que al traducirlo literalmente al español se lee:

cerezo / florecer / época
 pájaro / dos / piezas
 caballo / cuatro / piezas

Un poeta occidental podría entender la traducción cotejando con el original, asimilaría la esencia del autor original y crearía por

41 Cf. A. Silva, *op. cit.*, p. 15.

42 Palabras con varios significados.

43 *Vid.* A. Silva, *op. cit.*, pp. 17–19.

sí mismo uno propio; el resultado sería algo que el lector occidental aceptaría como poesía:

Cerezos floridos:
aves de dos patas,
caballos de cuatro

Primero se debe entender el sentido del mismo sin perder de vista su contexto, tratando de recrear el ambiente que buscaba el autor. Sin embargo, en las traducciones, el uso de las metáforas no resulta ser igual al del original.

Un elemento importante a cuidar en todos los casos es el uso explícito de las “palabras de estación” o *kigo*. Generalmente son sustantivos característicos de cada estación que ayudan a reforzar el sentimiento del autor y le ayudan a crear un ambiente. A la primavera le corresponden elementos como cerezos, golondrinas, mariposas, neblinas, las montañas risueñas...; al verano, alondras, chicharras, las lluvias de mayo, el arroz que se planta, la luna de verano...; al otoño, garzas y crisantemos, la luna sin más precisiones, la cosecha de arroz...; al invierno, nieve, escarcha, la montaña durmiendo, los campos yermos y desolados... Sin olvidar al Año Nuevo que es el renacer o despertar, la etapa que transita del invierno a la primavera.

En el haiku no se hace uso de la rima, sólo se utilizan frecuentemente aliteraciones, asonancias y onomatopeyas. El haiku busca una resolución rítmica ondulante, más allá del canon silábico de cincosiete-cinco, haciendo uso de no separar las palabras y de escribir de arriba hacia debajo de una manera constante y fluida. Quien escribe juega con leves simetrías de sonidos, estructurando interiormente los versos. En muchos casos, haciendo uso de la sílaba dramática *kireji*, que marca el clímax del texto e inicia su descenso hacia un final más significativo. Además, en la traducción, un requisito esencial para lograr estos objetivos es utilizar con ritmo los signos de puntuación, planteando con más holgura las opciones de intensidad que aparecen en el original.

Lo que más le importa al traductor es mantener la brevedad y precisión en las palabras, conservando su elevado nivel de significantes, la agudeza de las observaciones del autor y la expresividad en cuanto sentimientos. Debe conservar ese impacto que crea mediante el esbozo de imágenes y no modificar el núcleo que viene de la experiencia de una sensación. Procura observar cuidadosamente la sensibilidad del poeta con su entorno, sin hacer uso de teoría ni opinión.⁴⁴

5. HAIKU EN HISPANOAMÉRICA

La idea principal del poeta debe ser observar su entorno, la naturaleza o un suceso y reflejar de manera corta el amplio sentir y pensar qué causó sobre él. Todas aquellas emociones que puedan despertar en los seres humanos son tema de haiku. Quizá por eso sobrevive hasta nuestros días, ya que no es necesario saber escribir para generar esta corriente artística, sólo se necesita plasmar el sentir del momento de la manera más breve posible.

La tradición del haiku se extiende desde hace siglos en Oriente, sin embargo, en Occidente, el género se practica apenas hace cien años atrás, entrando por la cultura hispánica. Los nuevos *haijines* hispánicos no conocían el japonés, su acercamiento se dio mediante las traducciones, que para el mismo efecto resultaban imperfectas. Hasta cierto punto, esto hizo que se acercaran a la tradición de los poemas nipones, pero más que eso empezaron a crear una tradición propia que aportó cosas nuevas al género. De la multitud de lineamientos que existían dentro del haiku, sólo tomaron los que más les convenían, ya que muchos de éstos sólo eran aplicables al japonés, tales como el número de sílabas específico. “Al fin de cuentas, la forma literaria no es un fin en sí, sino un medio de expresión”.⁴⁵

44 *Ibid.*, pp. 22–26.

45 J. Studzińska, *op. cit.*, p. 3.

En México, grandes personajes de la poesía han experimentado en la realización de haikus, tales como Octavio Paz y José Juan Tablada (1871–1945). Éste, gracias a su posición social aristocrática y a su fuerte actividad política, vivió mucho tiempo en Japón, lo que le ayudó a que experimentara con el género escribiendo poemas en español. Le preocupaba la síntesis, decía que “sólo sintetizando creo poder expresar la vida moderna en su dinamismo y en su simplicidad...; porque para subir más... hay que arrojar lastre”.⁴⁶

Publicó sus poemas haiku en 1919, en un pequeño libro llamado *Un día... Poemas sintéticos*, y más tarde, en 1922, *El jarro de flores*. Así, Tablada se convirtió en los primeros poetas en adaptar el género poético a la lengua española, sirviendo de guía a los venideros poetas hispanoamericanos. Al ser el primero, no contaba con un modelo a seguir ni tampoco conocía bien el japonés, por lo que se basó únicamente en su intuición artística. Muchas veces rompió la premisa de la brevedad, y no siempre eran concisos:

Aunque jamás se muda,
a tumbos, como carro de mudanzas,
va por la senda la tortuga.

Resulta un buen poema, pero falla por su exceso de palabras, requisito fundamental en el haiku. Además de romper la simplicidad por el número de palabras, lo hace con el número de ideas, esto es: describe perfectamente el caminar de la tortuga mediante dos ideas distintas. El autor aquí explica todo, no deja nada a la sensibilidad del lector y no señala una idea para que el lector la descifre, sino la explica ampliamente. A pesar de esto, Tablada marcó la pauta del género en Hispanoamérica para los futuros poetas mexicanos.

⁴⁶ José Juan Tablada, *apud* T. Tanaka, *op. cit.*, p. 14.



FIGURA 9. Portada del primer libro de poemas haiku de Tablada publicado en Caracas, Venezuela. Se hicieron 200 ejemplares sobre papel vergé, iluminados a mano y con el sello del autor. Los poemas vienen ilustrados y todas las ilustraciones se presentan en forma de círculo. Está dividido en cuatro ya que hace referencia a las distintas etapas del día: *La mañana*, *La tarde*, *Crepúsculo* y *La noche*; la temática versa sobre la naturaleza (flora y fauna). De *La mañana*: “El chirimoyo: La rama del chirimoyo / se retuerce y habla: / pareja de loros”; de *La tarde*: “Hojas secas: El jardín está lleno de hojas secas; / nunca vi tantas hojas en sus árboles / verdes, en primavera”; de *Crepúsculo*: “Los ruiseñores: Plata y perlas de luna hechas canciones / oíd... en la caja de música / del kiosco de los ruiseñores”; y de *La noche*: “La araña: Recorriendo su tela / esta luna clarísima / tiene a la araña en vela”.⁴⁷

47 Terebess Asia Online, Juan José Tablada. *Un día... Poemas sintéticos* [en línea].

Octavio Paz, contemporáneo a Tablada —y el primero en destacar su obra—, decía que “los latinos tenemos la tendencia a cierta retórica heredada de Roma y confundimos a veces la elocuencia con la poesía”.⁴⁸ Además, que la literatura nipona le enseñó la concisión, la economía verbal, el arte de la reticencia y el silencio.

Paz no sólo fue poeta, sino traductor. En 1956, junto al japonés Eikichi Hayashiya (1919–), tradujo al español la obra maestra de Bashō, *Sendas de Oku (Oku no Hosomichi)*, con la casa editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México. Esto marcó un hito en la difusión mundial de la poesía del maestro *hajin*. Es interesante ver el intercambio cultural que se dio entre la cultura precolombina y la japonesa, ya que mientras en México se tradujeron las obras de Bashō, Hayashiya tradujo al japonés el *Popol Vuh* en 1960, *Cartas de Colón* en 1965, *Diario del primer viaje de Colón* en 1977 y *Relación de las cosas de Yucatán* en 1982.⁴⁹

Paz retomó las palabras de Bashō: “No sigas las huellas de los viejos maestros; busca lo que ellos buscaron”.⁵⁰ Su amplia comprensión de la esencia de los haikus le permitió transformarlos y crear adaptaciones incluso sobre la cultura azteca sin perder la esencia de los mismos:

Aguas petrificadas.
El viejo Tláloc duerme
soñando temporales.⁵¹

Como el haiku clásico es un arte budista, no necesita mencionar deidades; sin embargo dentro de este contexto resulta un tema apropiado y un buen poema por su morfología. La forma no sólo se limita

48 T. Tanaka, *op. cit.*, p. 7.

49 Currículum vitae de Eikichi Hayashiya publicado por la Universidad de Salamanca en 2010.

50 J. M. Bermejo, *op. cit.*, p. 9.

51 Cf. J. Studzińska, *op. cit.*, p. 7. Poema a la máscara del dios Tláloc grabada en cuarzo transparente.

a la métrica, sino que está constituida por todos los rasgos de expresión que caracterizan a un *haijin* y el ingenio que lo hace poesía.⁵²

Por su parte, el argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) siempre siguió la pauta clásica y no experimentó mucho, salvo en contados casos en que se valió de la rima. No otorgaba mucha importancia al *kigo*, sin embargo, se mostró como un verdadero *haijin* gracias a su sensibilidad artística y existencialismo, propios de los grandes maestros nipones.

La vasta noche
no es ahora otra cosa
que una fragancia.⁵³

En este poema se encuentra plenamente realizado el ideal del haiku como sensación pura, ya que muestra las características propias del género y de la escritura japonesa; las sensaciones descritas, aludidas o provocadas por el haiku tradicional son predominantemente visuales. Todos los haikus occidentales carecen de ideogramas, ‘de lo pictórico’. En los haikus de Borges, las pocas sensaciones visuales que aparecen son limitadas a la presencia o ausencia de luz. En cambio, hay muchas sensaciones auditivas, táctiles y olfatorias que, por ser tan raras en la tradición del género, lo enriquecen de forma significativa.⁵⁴

Otro famoso poeta, Mario Benedetti (1920–2009), representó los riesgos de escribir poesía haiku sin haberse adentrado en la filosofía que los originó. Sólo siguió el precepto clásico de escribir en cinco-siete-cinco sílabas.

Nada hay más mágico
que la ruta del semen
por el que somos.⁵⁵

52 *Idem.*

53 J. Studzińska, *op. cit.*, p. 6.

54 *Idem.*

55 *Idem.*

En sus poemas, expresa una idea muy clara, sin dejar al lector ninguna parte para entender con su propia sensibilidad. Estas ideas prefabricadas generalizan y sólo describen un momento o una sensación concreta, sin mencionar que el propio *haijin* no debe ser el protagonista de su poema. Benedetti rompió todo lo que el haiku simbolizaba, por lo que fue criticado por otros autores.

6. HAIKU EN LA ACTUALIDAD

Hoy día el haiku no es exclusivamente de la lengua japonesa, se ha adaptado a la literatura universal mediante una gran cantidad de idiomas. La revista *HI* (*Haik International Association*) publica haikus en idioma inglés; incluso hay personas que usan al haiku con fines pedagógicos para la enseñanza de gramática en clases de lenguas extranjeras.⁵⁶ En Japón sigue siendo muy popular el uso del haiku, en los periódicos hay secciones dedicadas a esta forma de poesía, y los domingos se publican los mejores en una página completa. Las reglas de composición ya no son tan rígidas como antes, aunque en esencia, sigue vigente su patrón.⁵⁷

Se puede considerar que el haiku está viviendo una época dorada, ya que nunca antes habían existido tantos *haijines* asentados alrededor del globo, distribuyéndose rápidamente por la red y unificando los mejores aspectos tanto de Oriente como de Occidente.

⁵⁶ Cf. T. Tanaka, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

CAPÍTULO TRES | LIBRO COMO OBJETO

Por favor, rompa las reglas y rómpalas con
belleza, deliberadamente, rómpalas bien.

ROBERT BRINGHURST

Después de haber abordado los aspectos fundamentales de la poesía visual y la poesía haiku, temas que servirán como base para establecer el mensaje del libro, es necesario empezar a indagar sobre el medio donde tendrá salida esta información. Se busca que el libro no sólo sea un portador del mensaje sino que ambos se integren como un todo y, que de manera conjunta, sean expuestos de una manera clara y sucinta al lector. Este libro que funcionará como un objeto debe tener la cualidad de invitar al lector a una interacción táctil, además de, por supuesto, atraer su atención visual. Para esto, se revisarán algunos libros y editoriales que se acerquen al resultado deseado, como una manera de establecer bases que nos sirvan para la planeación y salida del proyecto.

1. ¿QUÉ ES EL LIBRO?

Si bien el hombre a lo largo de la historia ha inventado herramientas como una extensión de su propio cuerpo, el libro es la herramienta que extiende su propio pensamiento, su conocimiento y su memoria. Sus partes toman prestado el nombre de otras que pertenecen al cuerpo humano mismo, tales como: cuerpo, cabeza, apéndice y

pie; siendo esta nomenclatura humanista lo que recuerda que el libro está al servicio del ser humano.¹

Más tradicionalmente, se puede definir como un “recipiente portátil que consiste en una serie de páginas impresas y cosidas, y que conserva, anuncia, expone y trasmite conocimientos a los lectores a través del tiempo y del espacio”.²

1.1 Breviario histórico del libro

El vocablo *libro* procede del latín *liber*, que originalmente significó “parte interior de la corteza de las plantas”. Esta corteza era usada por los antiguos romanos como papel. Otro término similar es el de *codex*, el cual es utilizado para describir formas de libros más antiguas y cuyo significado proviene de un término botánico similar: de la palabra latina *caudex* que designa al “tronco del árbol” y que se usaba en forma de planchas para escribir.

No ajenos a esta nomenclatura que únicamente describe el soporte donde se escribe, los antiguos egipcios usaban el papiro: tallos de plantas con el mismo nombre que eran aplastados, tejidos y puestos a secar, haciendo una superficie adecuada para la aplicación de tinta. Estos primeros diseñadores de libros escribían en columnas y enrollaban las hojas formando rollos. Esta forma de escritura se extendió por Egipto, Grecia y Roma, siendo la principal forma de escribir, aunque también se han encontrado muestras en cuero y pieles secas de animales.

Estas pieles resultaban ser útiles para escribir por ambos lados, se tensaban en un armazón donde se secaban y blanqueaban con caliza para ser finalmente pulidas con piedra pómez. A esta forma de soporte se le conoce como *pergamino*. Estas láminas resultaban ser más grandes que las del papiro y eran más endebles, lo que permitía

1 Cf. Selva Hernández, “¡Viva la Minion!”, en *Tierra Adentro* [en línea], pp. 18–19.

2 Andrew Haslam, *Creación, diseño y producción de libros*, p. 9.

poder doblarlas. Esta posibilidad rompió con la tradición de enrollar el papel, lo que permitió unir las por un lado y luego doblarlas. Estas hojas se apilaban y se cosían por un lado, luego eran cubiertas por tablillas de madera recubiertas con cera, formando así los códices de pergamino cosido.

Esta práctica creó varios términos que hoy en día se siguen usando: al doblar hojas grandes de pergamino por la mitad se creaban dos *folios*, término derivado del latín para *hoja*, que se usa hoy día para enumerar las páginas; al doblar por la mitad estos *folios*, se formaba un *quarto* o cuaternión, y otro doblez más formaba un *octavo*; ambos términos se siguen empleando para describir tamaños de papel derivados de las hojas dobladas; el vocablo *página* deriva del latín *pagina*, que significa “unido”, haciendo referencia al origen de los libros cosidos.

El papel tal cual hoy se conoce se inventó en China alrededor del 200 a. C., a base de corteza de morena o de bambú. Este invento se extendió durante siglos del Oriente Medio hacia el mundo islámico, hasta llegar a Europa, con la entrada de los árabes a España; esto dio paso para que se fundara el primer molino de papel europeo en la ciudad de Barcelona Capellades, en el año de 1238.³

Este invento ayudó al desarrollo del libro impreso, ya que con la llegada de la imprenta con sus tipos móviles fue posible una mayor reproducibilidad de éste; por ello, el libro dejó de hacerse a mano, lo que trajo como consecuencia que más personas tuvieran acceso a la información a un menor costo. Existen discrepancias con la invención de la imprenta, ya que oficialmente, en un punto de vista eurocéntrico, se le ha atribuido a Johannes Gutenberg (1398–1468), pero hay evidencia de tipos móviles hechos de cerámica en Corea, alrededor del 1241, y de papel moneda impreso por bloques de madera chinos alrededor de 960.

3 Cf. *Ibid.*, pp. 6–7.

1.2 Influencia del libro como medio de información

A pesar de que a finales de los siglos XIX y XX aparecieron nuevos medios de comunicación de alta tecnología como el teléfono, radio, cine y televisión, y cuya principal fuente de comunicación es la auditiva y las imágenes cinéticas, la comunicación escrita del libro y de sus derivados impresos (periódicos y revistas) ha prevalecido sobre aquéllos. Hoy día, en pleno siglo XXI, a pesar de todos los dispositivos digitales que el mercado pone a la mano del lector y de la infinidad de maneras de transmitir información por la red, los medios impresos prevalecen, aunque muchos estudiosos y gente del medio duda sobre su estadia como medio de comunicación durante los siguientes años.

Se ha dicho a través de los años, que la palabra impresa es uno de los medios más poderosos para transmitir ideas y que han llevado a un desarrollo intelectual, cultural y económico de la humanidad. Los libros han ayudado a la evolución de la mente humana y al desarrollo de toda área de estudio, ayudado desde su invención por el impresor y el diseñador de libros, figuras olvidadas pero sin las cuales, la influencia de las ideas que albergan habría sido efímera.⁴

1.3 ¿Cuál es el papel del diseñador en la creación de libros?

El diseñador de libros se ocupa del formato, la extensión y la tipografía, estos tres puntos tienen una interdependencia parcial; asimismo se encarga de los materiales como el papel y la encuadernación, así como también de la reprografía, es decir, la impresión y los acabados.

⁴ *Ibid.*, p.12.

El diseñador es el encargado de ver la microtipografía y la macrotipografía. La microtipografía (o tipografía de detalle) se ocupa de los tipos de letras, el interletrado y la palabra; del espacio entre palabras y la línea; y del interlineado y la caja. La macrotipografía (o *layout* o concepción tipográfica) abraza decisiones tales como el formato de la página, el tamaño tanto de la caja de texto como de las ilustraciones, su disposición; la organización de epígrafes, notas y todos los demás elementos tipográficos. Si bien en el terreno de la microtipografía no pueden quebrantarse las normas sin resultados desfavorables, no sería correcto fijar en este ámbito reglas inflexibles para el diseño de libros.⁵

Un diseñador gráfico dedicado al área editorial es responsable de darle forma al libro, desde la comunicación que su aspecto visual pueda alcanzar hasta la maquetación y formación de todos los elementos de su contenido. El diseñador editorial, como se denomina dentro del área, se basa en decisiones propias que resultan de las prácticas en conjunto con el editor y el coordinador editorial para establecer el formato, la tipografía, el cuerpo de texto, la retícula, los sistemas de reproducción y acabados que responderán a una necesidad de comunicación, que irá de la mano con la económica.

Generalmente se trabaja en conjunto con el editor, quien es el encargado de crear una red de comunicación laboral entre el diseñador, el autor y otros colaboradores externos, como pueden ser los ilustradores o fotógrafos. El editor recibe la idea del autor y, posteriormente, se encarga de transmitirla al diseñador, para que en conjunto, elaboren la idea creativa del libro y de esa manera comience el trabajo con los colaboradores externos. Frecuentemente, el diseñador es el que se pone en contacto con el jefe de producción o con el impresor por orden de los editores o del coordinador, y junto con ellos, revisa las pruebas antes de empezar el proceso de impresión.

Un diseñador editorial con experiencia puede llegar a tener el cargo de director de arte, que no sólo tiene funciones de diseño, sino

5 Cf. Jost Hochuli y Robin Kinross, *El diseño de libros: práctica y teoría*, p. 32.

que se encarga de revisar que todo el catálogo de la editorial conserve la misma estética visual. El aspecto, la producción y el catálogo de todos los libros en conjunto deben conservar una imagen que identifique a todos como parte de una misma casa editorial; esta identidad visual es considerada por algunas editoriales de prestigio como uno de los aspectos más importantes a cuidar en el diseño editorial. La responsabilidad del director de arte radica en diseñar la colección completa con el más mínimo detalle: desde la tipografía y formato hasta acordar un solo uso de logotipos y acabados de impresión. Los diseñadores gráficos a su cargo deberán respetar esta misma línea de trabajo sin perder el tono propositivo.

Hoy día, muchos libros buscan ser más propositivos visualmente, desde los libros de no-ficción hasta los libros infantiles; desde el contenido hasta la cubierta y acabados de impresión. En este aspecto, es el diseñador gráfico quien se encarga de generar estas propuestas al editor.⁶

2. ACERCAMIENTO A UNA DEFINICIÓN DE LIBRO COMO OBJETO

Por lo general, cuando se piensa en un libro como objeto, se viene a la mente los libros que se hacen como piezas únicas; sin embargo, éstos son más propios de las artes visuales que del diseño gráfico, ya que como diseñador gráfico se debe pensar en la reproducibilidad del objeto de comunicación dentro de los sistemas de impresión existentes, y aquellos libros son pensados para manufacturarse como piezas únicas, como lo son las pinturas o esculturas.

Por lo tanto, un libro que funciona como un objeto es aquel en el que el mensaje ya no reside exclusivamente dentro del libro, es decir, el mensaje deja de usar al medio impreso sólo como un vehículo y lo convierte en parte de este mismo mensaje. El libro, como objeto, se vuelve parte fundamental para entender el mensaje y desempeña una

6 A. Haslam, *op. cit.*, p. 16.

mayor función como significante. Este mensaje deja de estar en un plano bidimensional, entiéndase como la tinta que se imprime sobre el papel, y pasa a un plano tridimensional; entonces, el contenido del libro pasa a un plano físico palpable para el lector, posibilidad que incita al lector a tener otro tipo de participación ante un libro.

Generalmente este tipo de libros experimentan con los aspectos fundamentales de su propia estructura, tales como: el formato, uso de distintos materiales para su formación, sistemas de impresión que salen del tradicional ófset, etcétera. Esta experimentación con la estructura, la forma, los materiales y la función propia del libro crean piezas de impresión que podrían destacar únicamente por sus méritos físicos.⁷

Esta experimentación descontextualiza toda la producción editorial, desde su concepción y planeación hasta los costos de impresión, lo que hace que los tirajes regularmente sean pequeños. Esto deriva en que la atención que se le dedica a la creación de cada ejemplar, así como la sensación de rareza que éste produce sea su principal atractivo. Incluso Fawcett-Tang sugiere que el hecho de adquirir un objeto al que se le presta tanto cuidado, con más intervención de la mano humana que el de las máquinas, sea una forma de mantener una conexión entre el lector y la persona que lo hizo.

“En los concursos nacionales de los mejores libros, el libro objeto entra en la categoría de ‘Experimentales’ o ‘Casos especiales’. Si pudiéramos ampliar el sentido de *bibliofilia* más allá de su significado habitual, muchos de estos casos especiales podrían encuadrarse dentro de la categoría de libros de bibliofilia. De hecho, esta clase de libros suelen imprimirse en ediciones reducidas a unos precios elevados. Llegamos a un punto en que el libro deja de ser un objeto utilitario y pasa a ser un objeto de arte, cuya existencia se justifica por sí misma: el arte por el arte, el libro por el libro. Los mejores ejemplos de este tipo de libros enervan, estimulan, abren caminos; los no tan buenos constituyen caros fetiches; los peores son aburridos, una eje-

7 Vid. Roger Fawcett-Tang, *Formatos experimentales 2: libros, folletos, catálogos*.

cución de una pequeña idea ya endeble que se lleva hasta el final con grandes y pretenciosos gestos que discurren por varias páginas. En la tipografía, los estímulos raras veces proceden de las grandes editoriales, sino de pequeños o diminutos editores, de imprentas prácticamente desconocidas, o de escuelas de diseño.”⁸

Hace unos siglos, los libros eran hechos a mano; su confección consistía, obviamente, en técnicas manuales y en el detalle de las páginas con variaciones microscopias que se presentaban de página en página, esto hacía que la pieza se convirtiera en única, en la que quedaban plasmados el carácter y sentimiento de quien lo hacía. Hoy en día, cuando la mayoría del diseño de libros se hace mediante la computadora y se imprimen en prensas donde el ojo humano no puede ver ni pasar el papel, hay un cierto sentimiento de alejamiento entre quien planea el libro y la creación de éste. Los libros, las revistas y los folletos con formatos únicos o experimentales no utilizan necesariamente más habilidades artesanales por parte del diseñador que los impresos de formas convencionales, pero la participación del diseñador es más evidente, lo cual hace que la pieza tenga un cierto atractivo ante el usuario.⁹

La impresión suele ser concebida para interactuar solamente con uno de nuestros sentidos: la vista. Pero existen otros aspectos que incluso el usuario nota —aunque no son tan trascendentes ante su perspectiva—: el hecho de que tanto las tintas como el pegamento huelen, el papel se puede sentir en su gramaje, su textura, la porosidad o el calandreado de la hoja y el peso, además de la forma que un libro tiene en su conjunto, permitiéndole ser palpable ante el usuario. Los libros, las revistas y los folletos son objetos diseñados para ser sostenidos en las manos.

Este sentido de que los libros son objetos, más allá de ser sólo colecciones de palabras e imágenes, es parte de la razón por la que

8 J. Hochuli y R. Kinross, *op. cit.*, p. 82.

9 Cf. R. Fawcett-Tang, *op. cit.*

se aprecian como posesiones, y aún más si son inusuales.¹⁰ Muchos libros aumentan de precio sólo por tener un acabado de impresión distinto: como la variación de precio que existe entre los libros con encuadernación rústica y los que son de tapa dura. ¿Será que el precio aumenta por el sentido de durabilidad de un objeto que trae cierto estímulo al lector? Además de que los procesos de producción son más elaborados.

Los libros experimentales, por lo general, no se diseñan como mero adorno, su objetivo sigue siendo el de los libros convencionales, el de transmitir información, sólo experimentan en el canal y el medio por el que intentan hacerlo llegar. La forma en que se presenta la información afecta a su significado, y, fundamentalmente, el principal trabajo del diseñador es interpretar, en nombre del escritor, la información que desea transmitir, y en nombre y representación del lector, la forma en que desea recibirla.

Este proceso no es de ninguna manera fija. Hoy día en la era digital, el lector está acostumbrado a los enlaces de hipertexto que lo llevan por infinidad de medios web. Los lectores se adaptan más a las interfaces digitales, lo que representa un reto para el diseñador de impreso, ya que debe explorar entre los supuestos fundamentos acerca de cómo la gente quiere navegar por la literatura impresa, lo que resulta sólo un proceso de adaptabilidad en cuanto técnicas ante la nueva forma de leer.¹¹

El editor de la revista *Emigre*, Rudy Vander Lans, hace una observación de la diferencia en los modos de lectura poniendo como ejemplo a MTV; entre la generación que creció con ella y los que crecieron antes de ella: “Ellos se sienten atraídos de leer algo sólo por la riqueza visual del contenido”. La experiencia de ver MTV es por mucho más visual que sonora. Aunque la mayor parte del diseño impreso no está ligado a lo sonoro, lo impreso aún tiene una cualidad que se impone a la multimedia: la riqueza visual. El diseño gráfico trabaja en tres

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

dimensiones: la estructura, la forma y la interacción física, jugando la última un papel muy importante, ya que deben ser manejados para ser utilizados.¹²

“Romper las reglas” de la impresión convencional no sólo sucede cuando el diseñador está en la búsqueda de un “beneficio” en particular para el libro, el cliente y el lector. El hecho de que los diseñadores continúen la búsqueda de nuevas formas de presentar el material impreso después de seiscientos años es, más que nada, la evidencia de un deseo humano muy arraigado de querer probar nuevas alternativas.¹³ La exploración y la experimentación abren nuevas formas de pensar y trabajar desde un punto de vista conceptual y técnico, proceso fundamentalmente necesario para el medio impreso, que vive en un tiempo donde la era digital interpone un peligro evidente o no, ante los ojos de algunos.

El argumento es que el único futuro para la impresión es el de ser sólo un adorno o lujo, y que los medios digitales se impondrán sobre el resto. Puede ser que terminen siendo exclusivos para materiales inusuales o formatos experimentales de impresión; pero puede también que estén en mayor número, más que hoy, ya que imprimir tiene ciertas ventajas sobre las frágiles matrices digitales, entre la principal es la longevidad.

Así, siglos después de las primeras imprentas, nos encontramos con el momento en que la impresión es ubicua y que, tal vez, se debe perder una cualidad primigenia por otra que vaya más acorde con el tiempo en que se vive. Tal vez los libros de formato experimental no sean la respuesta ante la era digital, pero no cabe duda que muestran lo que puede lograrse cuando los diseñadores están dispuestos a entretener a las nuevas ideas en la búsqueda de las excepciones y no la regla.¹⁴

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

3. REVISIÓN A ALGUNAS EDITORIALES

Como ya se mencionó, la búsqueda del diseñador gráfico de “romper las reglas” sobre la impresión convencional sólo refleja una intención natural del hombre a probar alternativas. En la comunicación, éstas tienen como objetivo experimentar en el tránsito de la información, es decir, tanto en el canal como en el medio por el que intentan hacer llegar el mensaje al usuario. Algunas editoriales, cuya distribución incluye a México, han adoptado esta forma de hacer libros como un modo de sustentar la propia editorial; de esta manera, surgen algunas dudas sobre su rentabilidad: ¿una editorial se puede sustentar haciendo libros que son caros en su producción?, y sobre su distribución: ¿qué tan bien se logra colocar estos libros en el mercado?, entre algunas otras.

En este último apartado del capítulo, se quiere estudiar distintos ejemplos editoriales que pueden servir para encaminar el proyecto de libro. Esta revisión de otros libros que también funcionan como un objeto tiene la intención de servir como fuente de inspiración, establecer ciertos alcances y limitantes que este tipo de libros puede alcanzar, además de tener una visión relativamente actual del mercado.

El criterio de selección, tanto de las editoriales como de los libros que serán el objeto de estudio, se basa en que deben ser libros ilustrados o libros con alguna posibilidad palpable. Además, en algunos casos, al final de la revisión del ejemplo de libro, se revisarán aspectos técnicos del mismo y se hará una definición del sistema de reproducción usado como una manera de encaminar las posibilidades del proyecto de libro. Para esta selección, se debe definir brevemente qué se entiende por libro ilustrado y qué por libro táctil.

El libro ilustrado es aquel conjunto entre la imagen gráfica y el relato ilustrado, donde ambas se complementan de diversas maneras y que ofrecen al lector una experiencia creativa y estética. Este tipo de libros presentan una imagen muy cuidada, no sólo en cuanto a la calidad de sus ilustraciones, sino respecto al aspecto estético de todo el libro: la maquetación, la portada, la distribución del texto y el

dibujo son elementos importantes a considerar en la edición de este tipo de libros. Además, la proporción de la imagen debe ser igual o mayor que la del texto, la cual debe mantener una estructura secuencial que refuerce la narrativa, que la apoye y la enriquezca. El objetivo principal, por lo general, va dirigido a la comunicación visual, más que a la literaria. Este tipo de libros ofrece una oportunidad de diálogo: el lector mira la imagen y ésta a su vez penetra en el lector, produciéndole sensaciones.¹⁵

Por otro lado, el libro con posibilidades de ser táctil no se encuentra muy alejado de la definición del libro ilustrado, pues en él “las ilustraciones son recogidas por el *tacto activo*, el cual tiene como función principal comunicar al cerebro las formas, los tamaños, las texturas y las estructuras, entre otras propiedades de los objetos. Así, suma información aportada por otros sentidos y fomenta la creación de imágenes mentales de los objetos palpados.”¹⁶ Este tipo de libros engloba una gran cantidad de ejemplos, que van desde los libros de artista hasta los libros para personas con alguna debilidad visual.

Dada esta breve definición, es necesario aclarar que este proyecto de investigación no está enfocado a aquellas personas con alguna debilidad visual, sólo se estudiarán aquellos libros que inviten a lo palpable, que puedan incluir lenguajes de comunicación tangibles como el braille, pero que no se revisarán desde su proceso psicológico como libros didácticos, sólo por características que inciten a un lector a palpar los elementos que lo ilustran: como la ingeniería en papel o troquelados.

Como aclaración, la mayoría de estos libros, tanto los ilustrados como los táctiles, no tienen retícula debido al uso de imágenes. Una vez decididos el formato y la extensión del libro, las imágenes se crean en proporción a la página, y el ilustrador o diseñador compone los elementos. Las ilustraciones pueden ir acompañadas de

15 Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado, “El álbum y el libro ilustrado” [en línea].

16 María del Pilar Correa Silva, *Imágenes que podemos tocar*, 87 p.

caracteres o tipos, pero en general no suele resultar necesario formalizarlas dentro de una estructura reticular. Se pueden emplear tipos o letras caligráficas, pero la rejilla base y el espacio entre caracteres o *tracking* pueden considerarse parte de una imagen integrada y ser tratados prácticamente como elementos del dibujo,¹⁷ convirtiendo a la letra en imagen.

3.1 Ediciones Tecolote

Ediciones Tecolote fue fundada en 1993 y tiene como objetivo divulgar diversos aspectos del conocimiento entre un amplio público no especializado: “El objetivo de la casa es una transformación del libro en un medio de comunicación atractivo, ameno y accesible”.¹⁸

Su acervo editorial se basa en una gran cantidad de libros de temáticas variadas y que tratan temas complejos de una manera muy sencilla. Es importante remarcar que la editorial no se enfoca en los niños, sino que va dirigido a un público que, como ellos mencionan, no está especializado en la materia; así sus libros sirven como mera fuente de transmisión del conocimiento.

Durante la Feria Internacional de Libro de Guadalajara (FIL) 2011, uno de los editores del *stand* de Ediciones Tecolote mencionó que, aunque los libros parecen un poco costosos en sistemas de reproducción, son viables y costeables al punto de la reimpresión debido a su gran éxito ante el público. Cabe aclarar que Tecolote, en palabras de aquel editor, publica libros que resultan un éxito debido a que han ganado antes reconocimientos de alguna índole, para después —y con el sello de la casa— ganar concursos y premios. Ése es, al parecer, uno de los principales argumentos de venta dentro de su acervo.

Una de las labores del diseñador gráfico es siempre planificar en medida de algún sistema de impresión, y dentro de este concepto,

¹⁷ Cf. A. Haslam, *op. cit.*, p. 69.

¹⁸ Ediciones Tecolote, “Descubra Ediciones Tecolote” [en línea].

es donde la estructura del libro comunica algo mediante el medio impreso, explorando a veces nuevas formas de transmitirla para que el usuario la reciba de la misma manera, haciendo un esfuerzo porque trascienda a su perspectiva y su memoria.

Un ejemplo de lo anterior es el *Libro negro de los colores*, que en 2007 ganó el premio Nuevos Horizontes en la Feria del Libro Infantil de Bolonia. Este libro tiene como principal característica ser totalmente negro, con sugerentes ilustraciones y texto en relieve, además de presentar los textos en braille. Su objetivo primordial fue introducir al lector al mundo de las personas invidentes.

Al libro escrito por Menena Cottin e ilustrado por Rosana Faría, se le puede considerar dentro de la categoría de libro que funciona como objeto porque el contenido no está completo sin el libro, físicamente hablando, es decir, el mismo formato, papel, sistema de impresión, acabados y tantos otros elementos que se le puedan considerar parte del mismo libro se vuelven parte de su contenido, del propio mensaje del libro; por lo tanto, el libro deja de ser el portador del mensaje y se convierte en parte del mismo.

La conclusión se puede afirmar un poco, al observar su transformación a libro electrónico. Su APP es una transformación del formato: de un papel estucado de color negro a una pantalla. Esta transformación permite los beneficios de la multimedia como la animación, los sonidos y el video, incluso la aplicación traduce el teclado de la *tablet* al alfabeto braille; sin embargo, aun con todas estas nuevas ventajas que la tecnología permite, el contenido del libro no fue pensado para salir de aquel formato impreso, y al quitarle parte de la esencia del libro, el mensaje y el objetivo inicial se modifican, respondiendo a objetivos más comerciales que de una mejora para el libro.

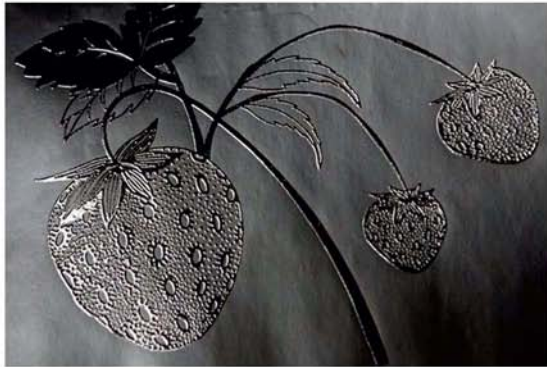


FIGURA 22. *El Libro negro de los colores* se imprimió con tinta negra a realce sobre un papel negro. Se dirige a todo tipo de público debido a su temática simple; en la ferias de libro se puede encontrar tanto en las secciones dedicadas especialmente a niños como en las que son de interés general.

Otro ejemplo es el libro *Migrar*, que también fue ganador del mismo premio Nuevos Horizontes en la última edición de la Feria del Libro de Bolonia, en 2012. Fue escrito por José Manuel Mateo e ilustrado por el artista de la comunidad de Xalitla: Javier Martínez Pedro.

El libro se imprimió en papel amate, conservando la tradición de la ilustración indígena, y a manera de fuelle, es decir, es una sola pieza larga de papel doblada a manera de acordeón. En los extremos de esta pieza de papel se encuentran pegadas dos láminas de cartoncillo que sirven de pasta dura para el libro. Por el mismo formato, el libro resulta de fácil exposición abierto, colgado y mostrando lo largo de su formato, ya que la hoja de papel está impresa por una sola cara.

La historia cuenta cómo un niño debe abandonar la vida rural después de que el pueblo que habita cambia de la noche a la mañana. El formato sirve como una especie de transición de la historia, ya que al ir avanzando por la ilustración extendida por esta gran hoja de papel, se ve cómo avanza de lo rural a lo urbano, al igual que avanza la misma historia.

Por un lado, los poemas de José Manuel Mateo cuentan como este niño tiene que cambiar su tranquila vida rural pasando por la discriminación y la humillación; mientras que las ilustraciones de Javier Martínez Pedro cuentan la historia por sí solas, mostrando la modernidad en su aspecto más grotesco: “como un raudal de cemento y metales pesados que sepultan la tradición y la sensación de comunidad”. El texto tiene el propósito de acercar al lector a un fenómeno complejo y perenne que ha colmado de ausencias buena parte de las poblaciones rurales de nuestro país,¹⁹ desembocando en uno de los principales problemas de la sociedad actual mexicana: la migración por fuentes de trabajo. En palabras de Elena Poniatowska para *La Jornada*:

19 Cf. La Ciudad de Frente, “*Migrar*”, José Manuel Mateo y Javier Martínez Pedro, Ediciones Tecolote”, en *La Ciudad de Frente* [en línea].

Antes, el papel amate guardaba las hierbas de la tierra y cuando los tlacuilos²⁰ pintaban sobre él, el papel retenía los colores naturales, el aire del campo y de la montaña, el agua de temporada y sobre todo las huellas de los pies de nuestros abuelos. Ahora conserva el sufrimiento, los miedos, la inseguridad de los que se van.²¹

Así que este libro es una muestra de cómo se intentan reproducir las técnicas tradicionales dentro de las actuales, no sólo con un fin tradicionalista de mostrar una cultura indígena, sino como un proceso de comunicación, de acercar al lector a la comunidad indígena, de notar sus problemas latentes y de transmitir por un medio diferente la sensación de este fenómeno social.

El libro en sí, físicamente hablando, se convierte en parte del mensaje, no un mensaje para el intelectualismo, sino para que el lector se llene de sensaciones y se impregne de la esencia de las comunidades rurales, propósito fundamental también de las ilustraciones.

20 Palabra castellanizada de la voz náhuatl *tlacuilo* que significa literalmente “el que labra la piedra o la madera” y que sirve para designar a los escribas y pintores.

21 Elena Poniatowska, *apud* Red Gráfica Latinoamérica, “Premio ‘Nuevos Horizontes’ para Ediciones Tecolote-México por ‘Migrar’”, en *Red Gráfica Latinoamérica* [en línea].

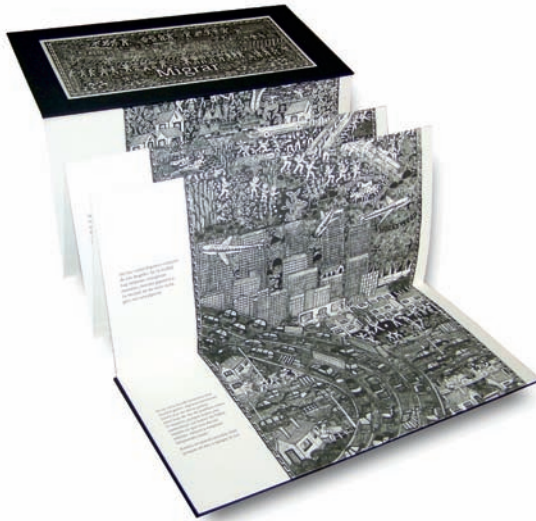


FIGURA 23. Este códice contemporáneo “acompaña con alegre barroquismo esta historia de infancia libre, abandono, miedo, trenes en movimiento, muros, agujeros para esconderse, solidaridad, patrullas, polleros, perros policías, y al final, inmensos *freeways* corriendo encima de la cabeza a los indios furtivos y fugitivos con su hamburguesa de Burger King. Allí en el norte, el niño del cuento aprende que correr no siempre es divertido”²².

22 Ojarasca, “Un códice contemporáneo”, en *La Jornada* [en línea].

3.2 Ediciones Combel

Combel Editorial es una empresa que desde 1989 ha publicado libros ilustrados para niños con el objetivo de ofrecer material de calidad que les ayude a interesarse por la lectura desde pequeños. Su acervo editorial contiene una gran gama de libros experimentales: desde libros hechos de tela enteramente hasta libros *pop-up* complejos que sirven como juguete y libro para el niño.

La elección del material que se publica se basa en dos principios fundamentales: un valor de orientación educativa y la necesidad de la calidad en el texto y las ilustraciones. Estos principios se combinan con la recolección de las ideas más interesantes de autores e ilustradores nacionales, prestando atención a lo que se publica en el extranjero con el fin de presentar los proyectos más innovadores un sistema cultural propio.²³

Esta clase de libros de ficción infantil ha aumentado de forma espectacular en los últimos veinte años. Los libros para niños en edad preescolar son leídos por los adultos en voz alta; otros volúmenes están pensados para los jóvenes lectores. Los libros infantiles ofrecen todo un mundo de fantasía en el que existen personajes míticos y poderes extraordinarios: la combinación de palabras e imágenes deben estimular la imaginación de los más pequeños. Muchos libros infantiles recurren al principio de la repetición, ya que permite que los niños anticipen los hechos.²⁴

Una de las características de los libros infantiles es que los animales adoptan cualidades humanas tales como el lenguaje, y suelen tener vidas similares a las de los niños. Tradicionalmente, muchas historias infantiles son cuentos morales o sirven para reforzar la confianza. Numerosos editores han empezado a producir ejemplares a gran tamaño de clásicos infantiles para que los responsables de las guarderías puedan leerlos y mostrar las imágenes a grupos de alumnos.²⁵

23 Cf. <http://www.combeeditorial.com/>

24 Cf. A. Haslam, *op. cit.*, p. 156.

25 *Ibid.*, p. 157.

Lo impresionante de la editorial Combel es la complejidad de algunos de los libros en cuanto a la ingeniería del papel, así como el precio tan bajo que la colección maneja. El libro se convierte totalmente en un objeto, hasta el punto donde el mensaje se funde con el mismo formato y demás materiales. La necesidad de experimentación se vuelve hacia el público infantil: les muestra de manera atractiva ciertos temas que los acerca a la lectura, y en definitiva, el mensaje no puede salir del libro a otro formato y contener la misma experiencia sensorial.



FIGURA 24. *Ruido blanco*, de David A. Carter y traducido al español por Diego de los Santos.



FIGURA 25. *10 ciudades y 1 sueño*, de Meritxell Martí y Xavier Salomó.

3.2.1 Ingeniería en papel

Los libros con partes móviles e ilustraciones en relieve constituyen un sector especializado en el mundo editorial. El diseñador que desee trabajar en este campo debe familiarizarse con algunos principios básicos de ingeniería en papel. Los libros con ilustraciones en relieve sirven para ilustrar títulos de ficción y de no-ficción. En el primer caso, el diseñador trabaja con un autor y un ilustrador para desarrollar una narración tridimensional. Los ingenieros del papel suelen convertirse en autores visuales: desarrollan un concepto de libro, crean los relieves y las partes móviles, y contratan a un ilustrador y a un escritor. La creación de los relieves es un proceso que lleva mucho tiempo porque hay que comprobar continuamente su funcionamiento, lo que implica cortar y doblar muchas muestras hasta llegar a un prototipo satisfactorio. A través de la experiencia, el ingeniero del papel llega a dominar los diferentes pliegues y se familiariza con las redes (maquetas previas de formas tridimensionales). El término que se emplea para describir el proceso de unión de formas tridimensionales entre sí es “manipulado”. Los libros con partes móviles y relieves aprovechan la energía cinética al pasar la página para crear las figuras tridimensionales que surgen de la página plana. El ingeniero del papel debe equilibrar los despleables complejos con la realidad de la producción. Cuanto mayor sea el número de componentes y puntos encolados, más tiempo y más dinero requerirá la construcción de cada página.²⁶

²⁶ Cf. A. Haslam, *op. cit.*, p. 200.



FIGURA 26. *El dinosaurio burlón* y *Un pez muy divertido*, de Jack Tickle.

3.3 One Stroke (Ediciones Petra)

One Stroke es una editorial independiente fundada en 1986 por Katsumi Komagata (駒形克己), destacado autor, ilustrador, diseñador y editor. La carrera de Komagata procede del Nippon Design Center, en Japón, para después trasladarse a Estados Unidos y trabajar en agencias de diseño en Nueva York.

Con motivo del nacimiento de su hija, en 1990 empezó a crear una serie de tarjetas para ella, lo que conformó posteriormente *Little Eyes*, una serie de diez títulos para niños.

Para un padre es difícil comunicarse con un bebé, para una madre es más fácil, se conocen desde el vientre. Cuando un bebé sale del vientre conoce a la mamá, pero no al papá. Cuando mi hija ya tenía tres meses, empecé a ver en qué fijaba su mirada, yo quería ver a qué respondía.²⁷

Esto lo llevó a una búsqueda por llamar la atención de su hija, por lo que experimentó con colores y texturas. Gracias a este juego de estímulos, sus libros logran transmitir emociones totalmente opuestas mediante las texturas del papel y la gama tonal. Con la intención de crear una relación especial con su hija, intentó provocar y observar las reacciones que ella tenía ante sus obras. A partir de ese momento, con cada uno de sus trabajos pretende provocar la sorpresa ante el descubrimiento y, por tal motivo, concibe cada uno de éstos como una obra de arte.

²⁷ Katsumi Komagata, *apud* Patricia Ruvalcaba, “Conmueve en FIL Katsumi Komagata”, en *Terra* [en línea].



FIGURA 27. Ejemplos de la serie *Little Eyes*, del libro *Play With Colors*, de Katsumi Komagata.

Desde 1997 realiza exposiciones, conferencias y talleres en diferentes países; está especialmente interesado en potenciar la creatividad en los niños y la comunicación entre padres e hijos. La continua investigación lo ha llevado a la creación de libros táctiles para invidentes, realizados en colaboración con *Les Trois Ourses*, *Les doigts qui rêvent* y el Centro Pompidou.²⁸

Gracias a que tiene su propia editorial, ha podido publicar sus propios libros —además de la obra de otros artistas—, lo cual le da el control total de la calidad y distribución de los mismos. La mayor parte de sus libros están destinados a ser tocados, para invitar al lector a compartir una experiencia única de descubrimiento, entre lo visual, lo táctil y lo sensorial, es por eso que en sus obras le da gran importancia a las formas, a los colores, las texturas creadas por el papel y los relieves de los acabados de doblado y cortado que logran figuras tridimensionales, convirtiéndolas en una experiencia táctil a la vez que visual.

En parte, su trabajo se basa en la filosofía zen, propia de la cultura nipona, ya que los temas que aborda son reales y personales, lo que hace que la obra transmita una sensación más honesta. El libro *Voy a nacer* [- ぼく、うまれる!] habla de la gestión y nacimiento de un bebé, y *Pequeño árbol* trata sobre el ciclo de la vida, desde que una persona nace hasta que muere, surgiendo tras la muerte de su tío.

28 <http://filustra.com/katsumi-komagata/>



FIGURA 28. *Voy a nacer* y *Pequeño árbol*, de Katsumi Komagata.

En la producción de libros infantiles la mayoría de la gente intenta hacer cosas muy ‘amables’, que sean ‘maravillosas’. Eso está bien. Pero a veces para mí es demasiado ‘para niños’, demasiado infantil. Si les damos cosas pequeñas, sencillas, les permitimos usar su imaginación, les permitimos pensar por ellos mismos. Si, en cambio les enseñamos muchas cosas, nunca pensarán, porque simplemente el intentar seguirnos requerirá toda su atención. Cuando les enseñamos cosas pequeñas, partiendo de lo que conocen, ellos se preguntan ¿Qué va a pasar ahora? ¿Qué es esto? Procurar esta respuesta, fomentar esa imaginación, es lo que quiero ofrecerle al niño, junto con el diálogo e intercambio que esto supone con los mayores que hay a su alrededor. En este sentido, lo simple se vuelve más creativo.²⁹

Los libros de Komagata son característicos por el uso de papeles extranjeros, probablemente orientales, con colores y texturas variadas y estimulantes ante la perspectiva. El uso de materiales, junto con los acabados, genera que una experiencia que normalmente es en un plano bidimensional para los libros se vuelva en un plano tridimensional. Esto lo acentúa por medio de troqueles e ingeniería en papel. Sus libros son para tocarse, pero siempre maneja un sentimiento de cuidado ante la obra, lo que genera una sensación de descubrimiento que estimula los sentidos del lector.

En la FIL de Guadalajara 2011, Katsumi habló un poco sobre el libro digital siguiendo esta filosofía zen, se declaró asiduo del papel, ya que le gusta que los libros envejezcan y cambien a lo largo del tiempo, puesto que el papel demuestra el tiempo que estuvieron juntos, a diferencia del digital que permanece igual:

Estamos en la era digital y a mí me gusta el papel, y todos los libros los he guardado para cuando mi hija se case, regalarle

29 Katsumi Komagata, *apud* Ricardo Ramírez Arriola, “De huellas y diseño. Katsumi Komagata en México”, en *360°* [en línea].

todos los libros con los que jugábamos, el papel es un vehículo muy bonito para guardar el paso del tiempo.³⁰



FIGURA 29. De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: *Blue to Blue*, *A Cloud*, *A Place Where The Stars Rest* y *The Sounds Carried By The Winds*, de Katsumi Komagata.

3.3.1 Troquelado

Cuando un impreso tiene formas irregulares en su corte y no se puede emplear guillotina, se emplea el troquelado, que es un corte de una forma por medio de una serie de chuchillas. Los libros publicados por One Stroke generalmente usan el troquelado como un elemento

30 Katsumi Komagata, *apud* P. Ruvalcaba, *op. cit.*

que se apropia del libro. El mensaje que intenta comunicar la obra es el libro propio, y esto se debe a los acabados del mismo.

Un troquel es una pieza de metal con una forma determinada, se usa para cortar o marcar formas irregulares en un fondo; también se puede utilizar para componer la silueta del elemento o de un diseño sobre un soporte. El troquelado de un fondo permite doblarlo fácilmente y con precisión; asimismo se puede usar para marcar las líneas por donde se debe cortar, como en el caso de un vale de descuento.³¹

El troquelado se usa para tareas de impresión, de productos y de publicaciones más especializadas o poco usuales; también se le conoce como “corte y hendido”, éste crea una forma (usando un sistema CAD justamente con un láser) con una serie de cuchillas (desafiladas para el hendido y afiladas para el corte) y se sitúa en la base de una máquina especial de troquelado.³²

Hoy en día, la limitación para decidirse por un troquelado responde más a razones presupuestarias que técnicas. El troquelado es un acabado más, un valor añadido que se puede dar a cualquier impreso, como podría ser la adición de tintas planas más allá de la cuatricromía, un relieve en seco, un *stamping*, etcétera. En relación a tiempos pasados, son muchas las herramientas al servicio de la libertad creativa a la hora de plantear troqueles para productos impresos como carpetas, cajas, folletos o expositores.³³

3.4 Ediciones Edelvives (Editorial Luis Vives)

La editorial de origen español lleva más de ciento veinte años en el medio editorial. Ellos se definen como una presencia que procura ser creativa, valiente, crítica y reflexiva.³⁴ Poseen un acervo dirigido

31 Cf. Gavinautor Ambrose, *Fundamentos del diseño creativo*, p. 20.

32 Cf. David Bann, *Manual de producción para artes gráficas*, p. 152.

33 Cf. Javier García, “Entrevista a Jordi Ortiz, especialista en troquelado láser de Artrok”, en *eMagazine Industria Gráfica* [en línea].

34 Cf. <http://www.edelvives.com/>

tanto a niños de muy pequeña edad hasta juvenil, pasando por novela gráfica y literatura inglesa.

Es una práctica común que libros publicados por otras editoriales en otros idiomas, al ser traducidos, entran al catálogo de otra casa editorial. El libro *El pequeño teatro de Rebecca* tiene su origen en Francia, fue editado por Hachette Livre en 2011 y le cedió los derechos en 2012 a Edelvives. Edelvives se define como:

Los principios que rigen a esta editorial, que publica hermosos álbumes para los niños y papelería fina inspirada en sus libros, son la originalidad de los universos personales que presenta y la calidad de las historias. Siempre preocupada por descubrir nuevos talentos, así como por acoger a los mejores autores de literatura infantil y juvenil, esta editorial, que ha hecho suyo el ámbito imaginario, publica a los mayores ilustradores de hoy como Rébecca Dautremer, que ha vendido 1,8 millones de libros en 17 idiomas.³⁵

El pequeño teatro de Rebecca es una antología ilustraciones anteriormente publicadas en otros libros por la misma ilustradora, utiliza frases de los libros originales para armar otra historia. Las ilustraciones presentan una tras otra mediante el uso de suajes, pareciendo una gran ilustración que se puede descomponer. Cada imagen es una ventana a la siguiente y así sucesivamente, creando una suerte de una sola primera ilustración concebida como en *layers* de algún programa de edición digital, que al ir quitando capa por capa, se va descubriendo la secuencialidad y la historia.

“Casi 100 personajes se suben al escenario del pequeño teatro de Rébecca Dautremer. Un libro con espectaculares troqueles que recoge muchos de los personajes y algunas frases los libros de esta magnífica ilustradora”, es como lo describe la cuarta de forros del libro. El libro se vuelve objeto, ya que atrae la atención del lector de manera inmediata con todos sus elementos: desde las frases, las ilus-

35 <http://www.hachette.com/es/>

traciones y los mismos acabados. La historia se vuelve una mezcla de todos estos elementos: tanto de las frases, como el arte de las ilustraciones o los acabados que lo hacen una pieza estimulante a la vista. Esta mezcla hace que la pieza combine al libro físico con el mensaje, es un medio que lleva al mensaje pero al mismo tiempo se convierte en parte de éste. El libro no se entendería igual sin los mismos acabados, pero pueda entender de manera independiente con sólo los acabados, sólo hojear el libro da una buena idea de su contenido, lo cual es complementado con las ilustraciones.



FIGURA 30. Páginas de *El pequeño teatro de Rebecca*. Como las páginas presentan un pequeño halo de color ocre en la parte de atrás —además de elaborados y finos diseños de suaje—, sugiere que se troqueló mediante láser.

El libro podría considerarse para niños por la gran cantidad de imágenes y el poco texto que presenta, pero según algunos autores y reseñas, no es enteramente para niños. Las diferencias entre los libros ilustrados y los libros de lectura infantil se entremezclan con facilidad, desde el libro para los más pequeños compuesto enteramente de ilustraciones, hasta el libro de adolescentes que sigue los mismos principios tipográficos que los libros compuestos para adultos; pasando (con cantidades crecientes de texto) por el libro con imágenes y algo de texto como lo que permiten a los niños aprender el alfabeto, al libro que les acompaña en las fases más tempranas e intermedias de su aprendizaje, que sigue los mismos principios que los libros destinados a adultos. Para el niño que empieza a leer es recomendable un tipo de letra de gran cuerpo y buena legibilidad. Al incrementarse la capacidad de lectura se pueden introducir cuerpos menores y líneas de mayor longitud dentro de una caja cerrada. El texto sigue los mismos principios tipográficos que un libro para adultos (cuerpo de texto pequeño y una fuente tipográfica patinada).³⁶

Bruno Munari define a estos libros ilustrados como: “gráficamente, uno de los más alegres y elegantes, para mirar y para dar los primeros pasos en la lectura”.³⁷ El texto disperso se agrupa en unidades de significado.

3.4.1 Troquel digital

El libro contiene troqueles muy finos, por lo que no sugiere que hayan sido de origen mecánico. El troquel digital o láser es un rayo láser que corta al papel,³⁸ normalmente se usa para tirajes pequeños y muy detallados, los cuales el troquel convencional no puede hacerlos. Es importante considerar que en la parte de atrás del tro-

³⁶ J. Hochuli y R. Kinross, *op. cit.*, p. 78.

³⁷ Bruno Munari, *apud Idem*.

³⁸ Cf. D. Bann, *op. cit.* p. 152.

quel, en el borde del acabado, se puede notar un fino filo de un halo difuminado de color ocre, que es lo que el láser quemó del papel al momento de hacer el troquel.

El sistema se basa en cortar mediante un láser que lee una imagen en vectores. El proceso puede ser de pórtico (similares a los trazadores XY, físicamente dirigen el haz láser perpendicular al material), o por galvanómetro (utiliza ángulos de espejo para cambiar la posición del haz láser en diferentes direcciones, haciendo que el proceso sea relativamente rápido).

El troquel láser ahorra el costo de las herramientas de cuchillas que el original mecánico, trae ahorro en el material desechado, permite gran flexibilidad de diseño y precisión, además de ser más rápido que el troquel mecánico. Lamentablemente, el costo resulta más elevado, y la tecnología aún no se encuentra popularizada en México.

CAPÍTULO CUATRO | DESARROLLO DEL PROYECTO

Un libro es un espejo flexible de la mente y el cuerpo.

ROBERT BRINGHURST

En este capítulo, finalmente se revisará la metodología que propone Andrew Haslam y de la cual se habló en la *Introducción*. Se revisará esta metodología junto con la información previamente investigada, la cual se trabajará de tal forma que este análisis aclare las bases que se tomarán en cuenta directamente en la fase de bocetaje del proyecto de libro. Esta información se debe trabajar junto con los procesos técnicos y teóricos propios del diseño editorial, los cuales son necesarios para la concepción de primeras ideas que den opciones de maquetación para el libro. Al final, se presentará el libro como producto de la investigación.

1. ENFOQUES EN EL PROCESO DEL DISEÑO EDITORIAL

Al inicio del proyecto de investigación se habló de una serie de enfoques que Andrew Haslam define como el conjunto de procesos que un diseñador gráfico editorial puede seguir para procesar cierta información y convertirla en un libro, estas fases son: documentación, análisis, concepto y expresión. Éstas, a su vez, pueden catalogarse de tres maneras: primero las que revisan los enfoques generales del diseño, para después pasar al proyecto y por último definir las posibilidades de aproximarse a un texto o libro, es decir, las primeras ideas que deberían brotar al estudiar el material y que

ayudaran a encontrar el mejor modo de cómo convertir todo en un libro.

Estas categorías no tienen un límite estricto entre sí y es poco probable que una tarea de diseño se base por completo en una sola de ellas. Más bien se entremezclan y la mayor parte del trabajo incluye un elemento de cada enfoque, aunque no necesariamente en igual medida, esto varía dependiendo de cada proyecto. Así, el diseño se vuelve una combinación entre decisiones racionales y conscientes, que pueden ser analizadas con otras que son subconscientes y menos fáciles de definir, ya que surgen de la experiencia y la creatividad. Este último se convierte en una parte de la memoria visual y cinética de cada diseñador y varía entre cada uno dependiendo de su perspectiva.¹

1.1 Documentación

El diseño gráfico siempre implica trabajar con documentación, ya que antes de empezar a trabajar se debe saber qué se va a hacer. Este proceso consiste en juntar toda la información conformada por textos e imágenes. Durante el proyecto de investigación se ha recopilado y guardado información que servirá para definir mejor qué se quiere hacer y el porqué, para así visualizar una primera idea de cómo será. La documentación constituye el punto de partida de un libro donde se puede manipular, organizar y distribuir la información; además, también puede convertirse en el principal enfoque editorial y de diseño dentro del propio diseño del libro.²

Proyecto

Durante este proyecto de investigación, después de haber recopilado la información de diversas fuentes bibliográficas y electrónicas

¹ Cf. Andrew Haslam, *Creación, diseño y producción de libros*, p. 23.

² *Ibid.*, pp. 23–24.

a través de una investigación escrita, parece prudente el retomar esa información nuevamente y destacar aquella que sirvan directamente para el proceso de lluvias de ideas y de bocetaje del libro.

A manera de hacer un resumen de lo ya investigado, se intenta mediante estas tablas dar una visión general de los temas ya abordados y de destacar sólo las principales ideas que sirva como material para el libro, buscando como resultado las primeras ideas creativas que ayuden a definir mejor el proyecto.

1.2 Análisis

Una vez sintetizada la información, tomando elementos prácticos que sirvan para el proyecto y teniendo una idea más general de los conocimientos necesarios para éste, debe buscarse el tipo de enfoque que se le dará al libro, aquí es donde entra el análisis. Este pensamiento analítico siempre participa en el diseño de un libro, ya que es el enfoque que se le dará a la información. Un enfoque analítico pretende encontrar una estructura dentro del contenido, y cuando esto no es posible, imponer una estructura para que la información resulte más inteligible al lector. Este análisis nace del racionalismo y se basa en la búsqueda de un modelo perceptible dentro de una masa de información.

Esta búsqueda lleva al diseñador a buscar un modelo para poder clasificar los diferentes elementos y formar grupos independientes de información, jerarquizándola para conformar una estructura en el contenido. Esta planeación se realiza en conjunto con el autor y el editor. Cuando un libro pasa por esta forma de análisis editorial, el diseñador pretende reforzar visualmente la estructura editorial a través de la secuencia y la jerarquía.³

Con la información sintetizada, se puede empezar a planear cómo se organizará la información, de qué manera se planteará al lector y

3 *Ibid.*, p. 25.

cómo se sintetizará en un libro. Delimitando el tema resultante de un proceso de investigación, se debe encontrar una estructura que permita una sencilla comunicación, coherencia con el contenido y que resulte atractiva para el lector.

Proyecto

El proyecto, como ya se ha hablado, es una antología de poemas visuales dentro de la temática del haiku. Esta antología será representada predominantemente por imágenes con la intención de convertir al libro en un objeto que no sólo sea el portador del mensaje, sino que se convierta en el mensaje mismo.

Este proyecto que compara el lenguaje oriental, considerado casi mágico y descrito por unos autores como “con una fuerte carga simbólica”, y el occidental, lleno de simbolismos que sólo parecen limitar al mismo lenguaje, no sólo se quiere estudiar estos dos procesos de comunicación que evolucionaron de distinta manera, sino también revisar un poco las formas de pensar de cada cultura. Revisar la forma en que la cultura oriental concibe un tema de manera tan natural y filosófica, y exponerlo de la mejor manera posible para un lector de occidente.

El tema que se abordará es la muerte. En Oriente, como muchas otras de sus ideologías, la concepción de la muerte nació como una forma de rendir culto a lo natural. En Occidente, nació de la misma manera, pero con la evolución del pensamiento se ha mezclado con diversas ideologías que han originado una visión muy diversificada.

En la antología de Yoel Hoffmann vienen descritos varios poemas haikus recopilados de monjes del budismo y seguidores de la filosofía zen. Estos poemas tienen como particularidad haberse escrito en el momento de la muerte de cada uno: algunos poemas se convertían en un himno a la iluminación que creían alcanzar; otros sólo aceptaban el hecho de la muerte con filosofía y como un proceso natural, y otros tantos pensaban que habían desperdiciado su vida, al seguir alguna filosofía o doctrina, por ejemplo. Este último

poema de despedida conocido en Japón como *jisei* (辞世の句) es una forma de dejar un *legado espiritual*, aunque también se podría considerar más que una despedida al mundo de los vivos como una forma de saludar o mostrar respeto al mundo de los muertos.⁴

Como se mencionó en el capítulo 1, el haiku habla de lo que está pasando en el momento y en el lugar, describe una escena de manera contemplativa sin expresar juicio propio, sin comunicar a un nivel simbólico y percibiendo la naturaleza tal cual es. La idea resulta interesante, porque según este género literario, no debe destruir a la naturaleza, sino que debe preservarla, y siendo la muerte el tema eje, se entra en una figura retórica de oxímoron⁵ donde se da vida a la muerte.

Siendo que el libro será una antología de poemas haiku que al mismo tiempo se entenderá como uno sólo, se deberían seguir las reglas del mismo género literario hasta la medida de lo posible. Una de las reglas principales del haiku es el número de sílabas que contiene, 5, 7 y 5 sílabas, por lo que el número total de páginas puede pensarse en 16, un número que cierra a pliego, y contar además a la portada para sumar 17 poemas en total. Otros elementos del haiku que se pueden mezclar son el *kigo*, elemento que sitúa al poema en una de las cinco estaciones de año, y que puede ser la manera de transición de las páginas; la síntesis del haiku puede ser la sobriedad visual y el uso de blancos; además cuidar de otros elementos tales como la tipografía, los colores, el papel, etcétera.

1.3 Expresión

Una vez que se ha revisado la información y se ha delimitado el enfoque con el que se manejará, estructurándolo de una manera cohe-

4 Cf. Yoel Hoffmann, *Poemas Japoneses a la muerte*, p. 29.

5 Se encuentra dentro de las figuras retóricas y consiste en usar dos ideas contradictorias para generar una tercera, por ejemplo: un instante eterno o un fuego helado.

rente para el lector y congruente con el contenido, hay que buscar el enfoque expresivo que se le dará. En este enfoque se encuentra la motivación en la visualización de una situación emocional dada por el contenido, es un proceso meramente *visceral* y *apasionado* basado empíricamente en la memoria visual del diseñador, quien intenta captar la emoción del contenido y la expresa visualmente, al mismo tiempo que la asimila. El diseño expresivo rara vez es definitivo o totalmente racional, suele ser lírico y se basa en la percepción del diseñador, contemplando al contenido como un punto de partida del cual se realiza la interpretación. Este proceso es lo que hace al diseño efímero y criticable, ya que carece de objetividad y puede tender al exceso.

Generalmente, el diseñador editorial trabaja con un editor o directamente con el autor, y a veces se puede crear una cierta tensión en este enfoque entre la necesidad de respetar el texto original y las ideas individuales del diseñador. En consecuencia, muchos diseñadores que disfrutaban con este enfoque se han convertido en autores con el fin de controlar el contenido y la forma del libro.⁶

Proyecto

Después de una serie de bocetos pensados en los sistemas de reproducción y en la temática del haiku, se ha pensado representar mediante ilustraciones imágenes de la naturaleza que resulten contemplativas y que, mediante el estilo, invita a la participación del lector.

Una característica del estilo de ilustración serán los suajes, como una forma de resaltar que lo importante en el poema no es lo que se dice, sino lo que se calla, lo que no está. Al ser un género híbrido entre lo literario y lo icónico, otra característica de la imagen será el uso de tipografías como signos y no como elementos de lectura.

6 Cf. A. Haslam, *op. cit.*, p. 26.

1.4 Concepto

El enfoque conceptual es la búsqueda de la “gran idea”. Es el concepto intrínseco que condensa el mensaje y forma parte de la comunicación. Este enfoque debe ser el más simple, ya que aquí es donde se comunica al lector el contenido; las ideas complejas se deben transmitir a través de elementos visuales breves, concisos y expresivos. El enfoque conceptual usualmente mezcla dos o más ideas para dar una que es la resultante; para ello, usa elementos metafóricos, retóricos, alegóricos, clichés, paradojas, etcétera, siempre y cuando, lo que se quiera transmitir sea preciso y entendible para el lector.⁷

En este enfoque se encuentra el *diseño integral*, que se refiere al cuidado que tiene el diseñador editorial a que todos los elementos equivalentes que conforman un libro sigan un mismo tratamiento gráfico. Esta unificación en la planificación y concepción total del libro no es solamente una exigencia estética, sino que ayuda a una mejor comprensión del texto. Así, elementos como las distintas jerarquías en las cabezas de texto, los estilos de párrafo, los espaciados, las tipografías, los estilos de imágenes, entre otros, cumplen una función comunicativa en el entendimiento del contenido; asimismo, todos los elementos que conforman la impresión global, como lo son los forros, la gama tonal total, la tonalidad del papel, las guardas, el material de las cubiertas, el registro o señal del libro, la cabezada, camisas, etcétera, entran en este mismo cuidado.⁸

7 *Ibid.*, p. 27.

8 Cf. Jost Hochuli y Robin Kinross, *El diseño de libros: práctica y teoría*, p. 108.

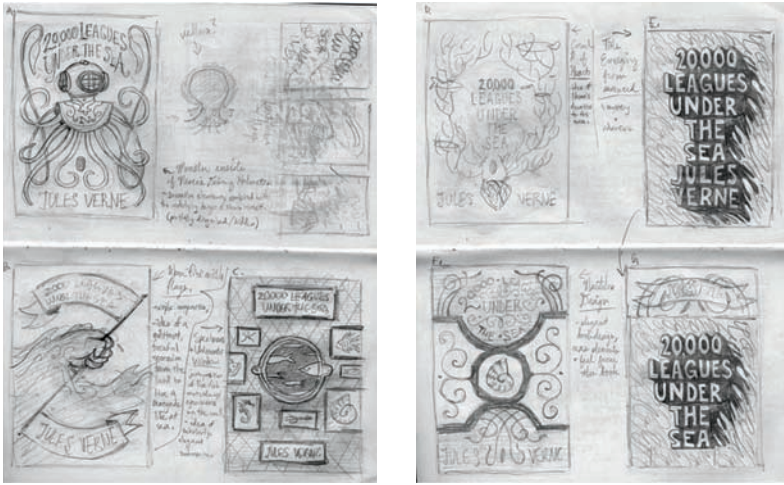


FIGURA 31. El ilustrador estadounidense Jim Tierney, quien ha trabajado para Penguin Books en Nueva York, en su proyecto de tesis, rediseñó cuatro libros clásicos de Julio Verne. Aquí puede ver esa “gran idea” que condensa el mensaje de cada libro en una serie de ilustraciones. Cada uno está personificado y se puede apreciar la evolución de la idea mediante los bocetos. Aunque los libros son de distintos temas y cada uno se apega a su historia, se permite crear una identidad en su colección mediante la unificación de elementos como el tipo de ilustración, manejo tipográfico, acabados como el acetato e incluso las guardas.⁹

⁹ Vid. <http://www.jimtierneyart.com/>

Juan José Tablada en sus haikus publicados en Venezuela escribió primero los poemas y luego los ilustró, aludiendo al género del *haiga*. Él hizo uso del diseño integral como una manera de dar el mismo tratamiento a todas las imágenes, que aunque distintas debido a la temática, las encerró a todas en un círculo, unificándolas en ese gran conjunto que es la antología. Además, les dio un orden a sus poemas según las estaciones del año en la cultura japonesa, la cual incluye al Año Nuevo como una quinta estación o de transición.

2. PROCESOS TÉCNICOS Y TEÓRICOS

Como ya se había mencionado, el libro es un objeto que sirve al hombre como una extensión de su memoria, por ello la propia nomenclatura de sus partes humanistas: “Un libro es un espejo flexible de la mente y el cuerpo”.¹⁰ En el apartado de los enfoques del proceso editorial, se habló de la construcción del libro desde la recopilación de la información para el contenido, hasta la planificación de la forma en que este iba a llegar al lector. Ahora es necesario hablar de aquellos aspectos de carácter técnicos que son los que harán y darán cuerpo al libro.

2.1 Elección de papel y formato

Una de las primeras decisiones que se toman para el diseño de una publicación es el tamaño del área de trabajo. En las publicaciones impresas, a diferencia de las electrónicas, esta decisión se basa en gran medida por el tamaño del pliego de papel. Independientemente del impacto visual que éste pueda o no crear, existen consideraciones prácticas y económicas que resultan importantes al momento de elegir un tamaño de página.

¹⁰ Robert Bringhurst, *Los elementos del estilo tipográfico*, p. 167.

Una página puede ser de cualquier tamaño y adquirir cualquier proporción, pero la decisión de usar una sobre otra es principalmente que una resulta más agradable. La elección del formato no suele ser del todo libre y esta decisión está atendida a cierto número de factores, por ejemplo: si las páginas fluyen secuencialmente por pares, si se basan en tamaños estandarizados dado por las medidas de los pliegos de papel, si su tamaño varía demasiado de los ya establecidos puede no entrar en un exhibidor de libros o ser bloqueado a la vista por otros de mayor tamaño, etcétera.¹¹

Esta elección, como ya se mencionó, viene de la consideración del tipo de papel y la medida de su pliego, que sirve como base para luego planear aspectos como el aprovechamiento del papel, la forma de plegar la hoja, coste por corte de medidas no estandarizadas o las proporciones que el mismo pliego de papel sugiere. Esta última teoría, por ejemplo, habla de una forma de dividir el pliego y definir el formato de la página según la misma lógica del plegado del pliego, dando como resultado proporciones armónicas a la vista y con las cuales resulta más fácil trabajar.¹²

Algunas proporciones son recurrentes porque son agradables para el ojo y la mente, así como ciertos tamaños siguen apareciendo ya que resultan cómodos a la mano. Regularmente son tamaños tomados de la naturaleza e inherentes a ciertas figuras geométricas que le resultan cómodas al lector.¹³

Robert Bringhurst, en su libro *Los elementos del estilo tipográfico*, crea una serie de tablas donde muestra algunas proporciones numéricas simples, varios tamaños industriales estándar y varias proporciones que involucran cuatro números irracionales importantes en el análisis de las estructuras y procesos naturales encontrados en toda la naturaleza: Π (3.141592...), la relación entre la circunferencia y el diámetro de un círculo, $\sqrt{2}$ (1.41421...), la diagonal de un cuadrado

¹¹ *Idem.*

¹² Cf. Gavinautor Ambrose, *Fundamentos del diseño creativo*, p. 28.

¹³ Cf. R. Bringhurst, *op. cit.*, p. 168.

de lado uno, e (2.71828...), la base de los algoritmos naturales y ϕ (1.61803...), la sección áurea o una proporción 5:8. De estos números, Bringhurst hace uso de los más simples ejemplificándolos en una serie de la escala diatónica, que se basados en intervalos y diferencias. Propone una comparación entre una serie de proporciones armónicas de tamaños en la página con intervalos musicales, así va desde el unísono para las páginas cuadradas de proporción 1:1, hasta la octava de las páginas dobles con proporción 1:2.¹⁴

El *formato* de una publicación, o su manifestación física, es uno de los primeros acercamientos que tiene el lector con un libro, ya que es la forma en que se le presenta la información. Muchas veces el diseñador se siente encerrado en este proceso creativo, ya que piensa que al usar un formato genérico existente, deja de lado su parte creativa. Sin embargo, alterando ciertos elementos específicos como el tamaño, la forma, el peso, etcétera, puede hacer que la obra tenga una dimensión que logre personalizar el diseño del proyecto; esto no siempre sucede, pero para efectos más favorables, sería adecuado que estas alteraciones se dieran de acuerdo al tipo y la temática de la publicación.

Estas decisiones idealmente deberían responder a un aspecto funcional y justificado según la publicación que se trate, pero también hay que considerar la mejor opción para la vida útil de la publicación; por ejemplo, un libro de tapa dura, con papel de buena calidad y un proceso de encuadernación más cuidadoso, extenderá la vida útil de una publicación de manera exponencial. Sin embargo, toda decisión que el diseñador considere como la mejor opción siempre se verá atendida a las restricciones presupuestarias.

Actualmente, existen en el mercado una gran variedad libros con diversas temáticas y, por ende, existen una gran variedad de formatos. La funcionalidad de una publicación impresa se debe de abordar desde el inicio del proyecto para determinar el formato más adecuado, por ejemplo, algunos libros son especialmente para lecturas

¹⁴ *Ibid.*, p. 170.

largas (libros que deben ir con papeles no reflejantes, ahuesados y con un formato cómodo para que quepa en la mano), mientras que otros sirven para compilar imágenes (papeles satinados de alta calidad y de gran gramaje, algunos en hexacromía y en formatos muy grandes para exhibir mejor los detalles).¹⁵

2.1.1 Problemas potenciales con el papel

El papel es un componente que proviene de los árboles, es decir, de una materia viva, lo que ocasiona que reaccione ante condiciones del entorno como temperatura y humedad. Dichas problemáticas pueden causar problemas de impresión y de procesamiento que se deben considerar. Actualmente, las técnicas en el proceso de fabricación de papel pueden aminorar estas dificultades que terminan siendo problemas de producción.

- **Estabilidad al curvado**, quizá la humedad ambiental sea el factor más importante en la consistencia física del papel, ya que determina si la hoja se mantendrá plana o no, si se expandirá o contraerá o incluso si se curvará. Esto afecta aspectos de calidad como el número de tintas que se imprimen o si hay que mantener un registro, afectando por ende la calidad del resultado final. Idóneamente, la imprenta debería estar regulada a una temperatura y a una humedad estables; sin embargo, el producto final se ve afectado debido a la localización donde se encuentre, desde el punto de venta hasta el librero del lector.
- **Repelado**, este problema, visible tanto en papeles estucados como los que no lo son, se trata de los residuos que, o bien, se depositan en la superficie por papeles de mala calidad o polvo resultante de un corte, o bien, los va tomando durante los procesos de impresión, ya que el vaciado de la tinta arranca

¹⁵ Cf. Lakshmi Bhaskaran, *What is publication design?*, p. 52.

pequeñas partículas de la superficie. El resultado son pequeños puntos blancos en las áreas de imagen también conocidos como *píjolo*. Las modernas tecnologías en la fabricación de papel han minimizado este problema; sin embargo, es importante tenerlo en consideración al momento de revisar el producto final.

- **Calidad de cuadrado**, éste es un problema cada vez más raro conforme la tecnología del cortado del papel avanza. Se refiere a la perpendicularidad de los lados del papel, ya que resultados buenos en la producción gráfica se deben a la uniformidad en la precisión del corte en las hojas.
- **Borde largo**, este problema es asociado a papeles muy ligeros, de 60 g o menos. Ya que son tan ligeros, existe una falta de tensión en un borde del rollo, causado por perfiles diferentes a lo largo del rollo de papel durante su fabricación. Esto causa dificultades cuando se tienen que hacer coincidir varias bobinas para un mismo trabajo de impresión.
- **Volumen o espesor final después de la impresión**, el tipo de papel y el gramaje son factores que se indican antes de la impresión, considerando el número de tintas, el público lector, etcétera; sin embargo, estas características pueden variar después de haber pasado por algún sistema de impresión. Esta problemática se ve particularmente en los papeles para libros de gran volumen, ya que las presiones propias del proceso de impresión tienden a allanar la hoja y causan una reducción de entre 3 y 5 % del volumen inicial.
- **Frotamiento de las tintas**, se produce cuando la superficie estucada mate de un papel roza con la tinta de la página opuesta. Esto puede suceder tanto en el momento de la impresión como en los procesos posteriores de acabado o encuadernado, particularmente en el plegado. Este efecto ocurre cuando no se usan tintas especialmente formuladas al tipo de papel o cuando el tiempo de secado no es el adecuado (generalmente visto en trabajos que son de carácter urgente).

- **Problemas de encuadernación**, para una correcta encuadernación y evitar troquelados, rupturas o cualquier otro efecto negativo en el proceso de encuadernación o plegado, es importante seguir las fibras del papel. A veces por cuestiones de ahorro de papel o de diseño en el formato, se decide usar el lado contrario a las fibras, sea un proceso consciente o no, hay que considerar que habrá efectos negativos en la elaboración del libro. La dirección de la fibra errónea, por lo regular el lado ancho del papel, causará una gran tensión en el lomo y, por bien encuadernado que esté, acabará rompiéndose. Además, las páginas se podrán ondular y pandear después de la encuadernación.¹⁶

Proyecto

La elección de papel, aparte de tomarse con las consideraciones anteriores, debe considerar el sistema de impresión a usar. El suaje mediante láser parece maltratar la hoja un poco, ya que la quema por el calor inherente al sistema; además que el cortar la hoja por el centro debilita a la misma. Un gramaje arriba de los 200 g podría ser una buena elección de papel.

¹⁶ Vid. David Bann, *Manual de producción para artes gráficas*, pp. 132–133.

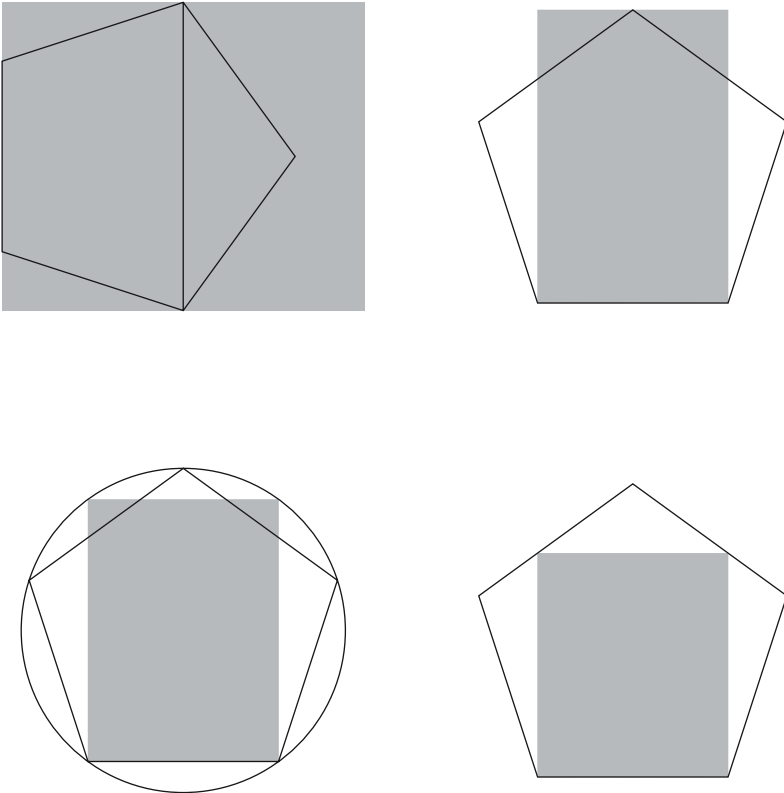


FIGURA 32. Observando las escalas musicales, se han desarrollado una serie de operaciones geométricas que sirven para designar proporciones en los formatos de la página, clasificándose en si son derivados de pentágonos, hexágonos, octágonos o círculos. Para efectos del proyecto, dada la temática, parece prudente usar aquellos formatos derivados del pentágono, otra forma que construye la sección áurea. En la naturaleza de los seres inertes, es raro ver la simetría del pentágono: las burbujas de jabón o los cristales minerales parecen tratar de alcanzarla. Por otro lado, para muchos seres vivos, la geometría pentagonal resulta básica, desde las rosas y las nomeolvides hasta las estrellas y erizos de mar.¹⁷

¹⁷ Cf. R. Bringhurst, *op. cit.*, p. 174.

2.2 Maquetación

Una vez que se ha elegido el formato del papel, es importante que el diseñador tome decisiones sobre cómo se dividirá el área de trabajo. Al maquetar, el diseñador está acomodando los elementos del diseño en relación con el espacio previamente decidido, esto mediante un esquema de diseño general. El objetivo de la maquetación es presentar los elementos visuales y de texto que se deben comunicar de un modo que permita al lector recibirlos con el mínimo de esfuerzo. Con una buena labor de maquetación, un lector puede moverse fácilmente por una información relativamente compleja tanto en medios impresos como electrónicos.

La maquetación tiene en cuenta consideraciones prácticas y estéticas del producto, como lo es la visión que se tendrá del contenido. Los diversos elementos se distribuyen en la maqueta mediante una cuadrícula, una serie de líneas de referencia que permite colocar cada elemento rápidamente y con precisión, manteniendo una identidad visual entre todas las páginas o entre los diferentes elementos de una gama de productos.

Con la maquetación se busca conseguir una imagen o una sensación de equilibrio en la página, sin embargo, no todos los elementos deben entrar de manera estricta en esta estructura, ya que puede obstruir la transmisión de la información al lector. Esto supone que debe haber ocasiones en las que se rompan las limitaciones de seguir estrictamente una cuadrícula.

La maquetación es la disposición de los elementos de una página; la forma en que se haga tendrá una enorme influencia en el impacto visual y en lo efectiva que sea la comunicación de la información. En la maquetación influye el material que se va a presentar, los deseos de la persona que la encarga y de la creatividad de quien la elabora. La mayoría de los diseñadores usa cuadrículas base con varios grados de complejidad que ayudan a colocar los elementos y guardar cierto orden.¹⁸

18 G. Ambrose, *op. cit.*, p. 31–32.

Proyecto

En un libro basado en imágenes, los parámetros de maquetación se ven modificados y en algunos casos disminuidos. Los márgenes internos funcionan debido a que separan el contenido del lomo, delimitan el área máxima de lectura cómoda y permite que el contenido tenga un juego simétrico. Los márgenes exteriores, inferiores y superiores sólo delimitan el área de trabajo con el borde de la página con fines de acabado del libro. Aun así, no implica que los márgenes deban ser menospreciados a tamaños pequeños, al contrario, más bien, éstos no permitirían un juego de proporciones para formar una caja tipográfica como los libros de texto corrido.

Otros elementos como la rejilla base quizá no sean necesarios, ya que el texto no debe respetar una regularidad en todas las páginas debido al poco texto. Sin embargo, otros elementos como la sección áurea deben considerarse por armonía visual en la página.

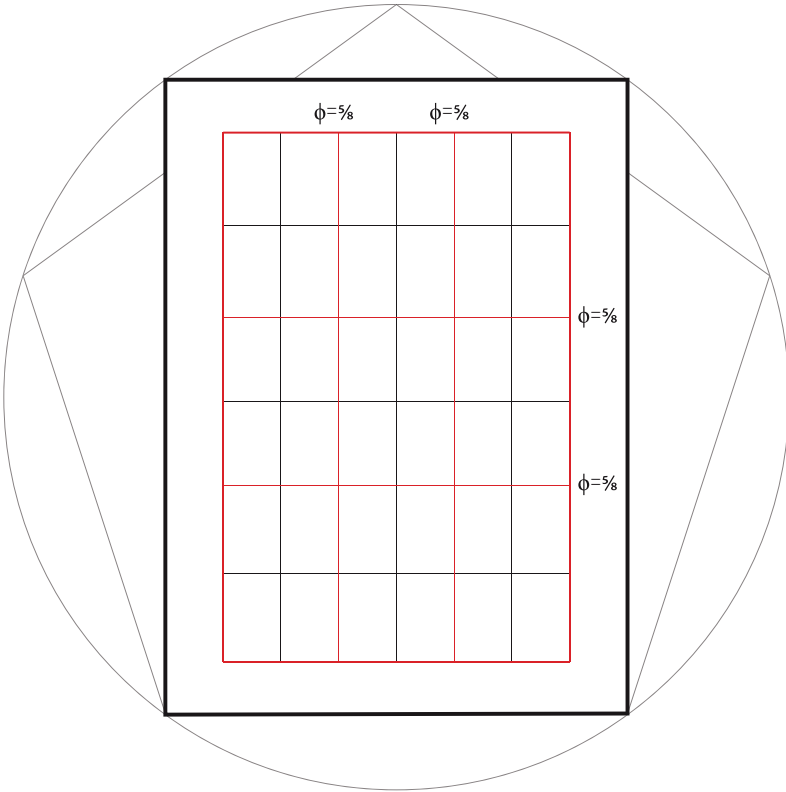


FIGURA 33. Retícula dividida en nueve sectores, como en fotografía. Al ser el contenido más imagen que texto, se eligió tomar esta estructura simple que se sigue en fotografía. Otro aspecto importante a considerar es la sección áurea, por lo que vendrán marcadas de igual manera las líneas que delimitan la proporción de $\frac{5}{8}$.¹⁹

¹⁹ Cf. R. Bringhurst, *op. cit.*, p. 174.

2.2.1 Contenido

Los elementos conformados por textos, imágenes, gráficos, formatos e incluso el color, en su conjunto conforman al contenido. Existe una gran variedad de tipos de publicación, incluyendo tipos de libros, revistas y periódicos, y esta variedad se debe al uso de contenido de cada una. Mientras que una novela o un periódico se forman tradicionalmente de puro texto, un catálogo tiene un contenido con un peso visual mucho más amplio.

Las imágenes literales o representativas se utilizan a menudo para una comunicación más objetiva, ya que son de carácter más descriptivo, mientras que, en el otro extremo del espectro visual, las imágenes abstractas tienden a ser más subjetivas. Todas las imágenes caen en algún lugar entre estos dos extremos y es el papel del diseñador decidir qué es lo más adecuado para el proyecto.²⁰

2.2.1.1 Enfoques en composición con libros basados en la imagen

Los libros formados a base de puras imágenes pueden incluir muchos elementos, por lo que la maquetación resulta más compleja y requiere más atención por parte del diseñador que aquellas publicaciones basadas en puro texto, ya que entre más imágenes tenga una publicación, más se basa el diseñador en su experiencia visual. El diseñador intenta crear puntos focales visuales que guíen al lector por la doble página, del mismo modo que se contempla una imagen. Los puntos focales principales están reforzados con imágenes secundarias.²¹

²⁰ Cf. L. Bhaskaran, *op. cit.*, p. 18.

²¹ Cf. A. Haslam, *op. cit.*, p. 146.

2.2.1.2 Integración de texto e imagen

El texto y las imágenes se sitúan en la página en relación con la retícula. Recientemente, algunos diseñadores han empezado a desarrollar ideas sobre la composición que no se relacionan mucho con la distribución visual, sino con la aplicación sistemática de un conjunto de “reglas” personales. El diseñador establece una serie de normas o “comportamientos” para cada uno de los elementos y después las aplica a lo largo del libro. La composición de la página ya no es el producto de decisiones tomadas principalmente siguiendo criterios visuales, sino que posee una especie de determinismo interiorizado. La selección cuidada y las “normas” interiorizadas en relación con el contenido y la narrativa resultan muy importantes cuando se adopta esta estrategia.

Mediante un cuidadoso control de los colores tonales de la página, se pueden superponer imágenes y texto. Este *collage* de elementos crea capas y transmite la impresión de profundidad. Este efecto se puede lograr mediante la sobreimpresión y la transparencia si el papel es lo suficientemente fino para permitir que una imagen impresa por detrás sea visible en la cara anterior.²²

Proyecto

La misma temática define la cantidad de texto y el tipo de imágenes. La cantidad de texto usada para el proyecto debe ser la menor posible, ya que se usará como imagen y no como elemento literario. Mientras que el tipo de ilustraciones deben responder a ciertas premisas del haiku: como que deben ser contemplativas, no comunicar a nivel simbólico, que traten de percibir la naturaleza tal cual, entre otras.

²² *Ibid.*, p. 150–151.

2.2.2 Simetría, asimetría y cinética

Cuando abrimos un libro, éste da cuenta de una simetría perfecta, en donde el lomo es el eje. Esta característica hace que el diseñador tenga siempre presente esta simetría inherente del libro como objeto físico. El eje de simetría del lomo está siempre presente; se puede disimular, pero nunca se le hará desaparecer.

Otro aspecto inherente a este eje de simetría es el elemento cinético, la sensación de avance que se produce al girar las páginas. Desde el punto de vista del diseño de libros, la página aislada no es importante, el verdadero enfoque debe ir al *spread* o a la doble página, unidas a través del eje de simetría. Este movimiento de dos páginas unidas no nos hace pensar en un conjunto de *spreads*, uno tras otro, sino en una sucesión de unidad tipográfica.

Proyecto

En muchos proyectos de libro se diseña un *spread* o doble página enfrentada porque son entradas de capítulo, son de un apartado importante o simplemente la información es mucha pero se necesita comparar con páginas enfrentadas. Debido a que el libro tendrá suaje en una página, esto representa una invasión al área del *spread* de la siguiente página, por lo que sólo se considerará página por página como elemento independiente.

2.3 Tipografía

Cuando se hace un proyecto editorial, el tipo de letra es la que tiene una gran importancia en el efecto general del libro. El usuario quizá no perciba una diferencia entre una tipografía y otra, pero inconscientemente es capaz de juzgarla por la fluidez del texto, la mancha tipográfica, etcétera. Los tipos son solamente formas tipográficas que junto con otros elementos propios de cada familia (su tamaño,

la longitud de la línea, lo grueso de las astas o lo abierto de los ojales, el interlineado, la altura de la caja, la posición de la mancha en la página, la cantidad de tinta o el uso del color respecto a la calidad del papel y los materiales de encuadernación) son parte de la apariencia física del libro y que contribuyen como conjunto a la impresión global que éste produce. A partir de los tipos disponibles, se debe encontrar la más apropiada y decidir el resto de elementos, de forma que el libro en su totalidad emane la *atmósfera* deseada.²³

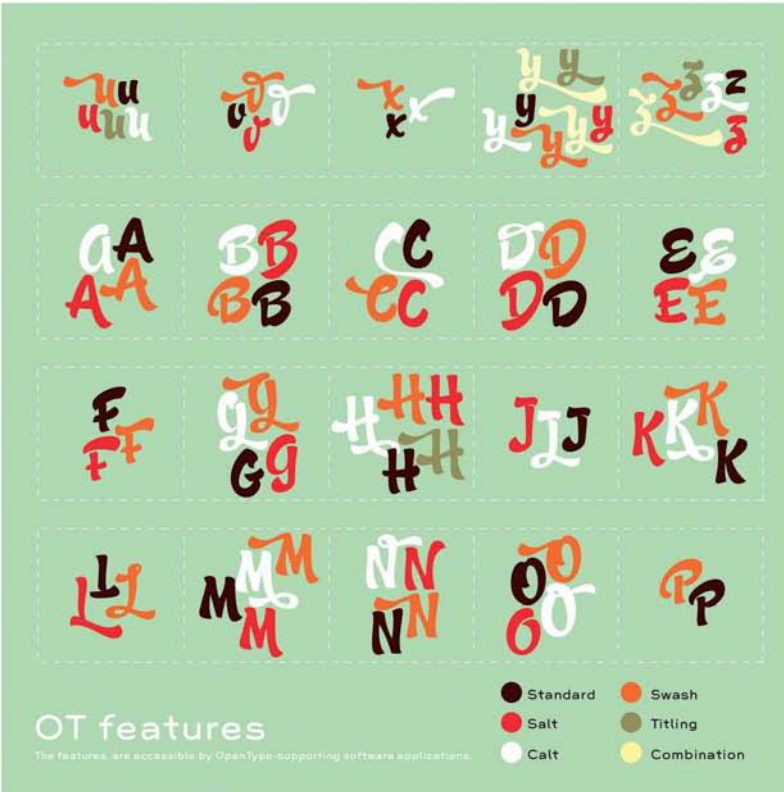
2.3.1 La personalidad de los tipos

La variedad de diseños de tipografía crea diferentes efectos en la mente del lector y automáticamente se establecen asociaciones de personalidad para cada tipografía: mientras que unas son elegantes y se pueden visualizar fácilmente en revistas de moda, como las fuentes creadas por la fundidora Swiss Typefaces, otras son más libres y resulta fácil verla en algún empaque de caramelo, como las fuentes de la fundidora Sudtipos.

²³ Cf. J. Hochuli y R. Kinross, *op. cit.*, p. 46.



FIGURA 34. Ejemplos comparativos entre NewParis de Swiss Typefaces (en esta página) y Candy Script de Subtipos (en la siguiente página).



Las personalidades que se encuentran en una tipografía se extienden a la interpretación del mensaje que transmite un texto y se vuelve parte de la imagen de quien la presenta. Se dice que una tipografía congenia cuando el tono que transmite la fuente tiene un significado coherente con lo que el texto dice. Si congenian poco, o de forma irregular, el lector responderá con más lentitud al texto y puede que no acepte el mensaje. La personalidad de un tipo puede potenciar el diseño, reducirlo o tener un efecto neutro, por lo que para aprovechar todas las ventajas de las fuentes es importante ser consciente de la personalidad de la tipografía.²⁴ Para esto, el diseñador editorial no puede pasar por alto la visión del tipógrafo y por qué fue que creó la fuente.

2.3.2 El tipo como imagen

El proyecto no requiere un estudio minucioso sobre la formación de textos, ya que debido al poco texto que tiene el contenido, se debe concentrar más la atención en la capacidad simbólica e icónica de la tipo. A través de su representación visual, la tipo puede comunicar algo más que los significados de las letras que la componen, aunque es inherente el hecho de que si las letras tienen algún significado da un valor añadido a esa imagen.

²⁴ Cf. G. Ambrose, *op. cit.*, p. 88.

The Twitter logo consists of the word "twitter" in a lowercase, rounded, blue sans-serif typeface.The Flickr logo features the word "flickr" in a bold, lowercase sans-serif font. The letters "f", "l", "i", "c", and "k" are blue, while the letters "r" and "r" are pink.The YouTube logo features the word "You" in a black, bold, sans-serif font, followed by "Tube" in white, bold, sans-serif font inside a red rounded rectangle. Below it, the tagline "Broadcast Yourself™" is written in a smaller, black, sans-serif font.The Facebook logo is the word "facebook" in a lowercase, bold, blue sans-serif font.The Google logo is the word "Google" in a lowercase, sans-serif font, with each letter in a different color: blue, red, yellow, blue, green, and red.

FIGURA 35. Los logotipos son un ejemplo común de esto, la forma en que se asocia el logotipo con una empresa mediante la imagen o las letras que lo componen.²⁵ Aquí se puede ver la imagen que da Twitter con su tipografía PICO, Flickr y Frutiger Black, YouTube y Alternate Gothic No. 2, Facebook y Klavika o Google y Catull BQ. Algunos logos como Twitter o Facebook modifican la tipografía para asociar mejor lo visual con la imagen corporativa.

²⁵ *Ibid.*, p. 90.

Un tratamiento tipográfico fuerte puede transformar una pieza de texto en una imagen. A veces, dado que las imágenes pueden ser muy costosas, se usa el recurso de utilizar tipografía que ilustre, así el resultado es una alternativa más económica.²⁶ Pero también la tipografía como imagen posee una gran fuerza ya que aprovecha la emotividad, la energía y el significado que el lector asocia con un estilo gráfico determinado, además que trae de manera intrínseca un elemento comunicativo propio de las letras. La interpretación y la traducción que el lector haga de la tipografía dependen en buena medida del medio donde es presentado.²⁷

2.3.3 Legibilidad y leibilidad o lecturabilidad

Aunque ambos son considerados conceptos sinónimos en los diccionarios, los términos de *legibilidad* y *leibilidad* o *lecturabilidad* presentan una distinción especialmente relevante para el diseño de publicaciones. La *legibilidad* (*legibility*) se refiere a la forma del tipo, del carácter o de la letra individual. Mientras que la *leibilidad* o *lecturabilidad* (*readability*) se refiere a la velocidad y facilidad con la que un texto se puede leer.

La *legibilidad* es el reconocimiento individual de las letras, por ejemplo, que en puntajes pequeños no se confunda una letra con otra (la letra *h* puede llegar a confundirse con una *b* o con los números 3 y 8). Por otro lado, la *leibilidad* es la capacidad de componer textos largos que puedan ser leídos sin dificultad. Podría decirse que la primera se define en términos de la legibilidad de las letras como una forma individual, y la segunda en términos de la legibilidad de los textos.²⁸

Las jerarquías, la navegación, la estructura y el sistema de retículas son los componentes vitales para lograr una *leibilidad* óptima.

26 Cf. L. Bhaskaran, *op. cit.*, p. 20.

27 Cf. G. Ambrose, *op. cit.*, p. 91.

28 Cf. Cristóbal Henestrosa Matus, *Fondo: la familia tipográfica del Fondo de Cultura Económica*, p. 44.

Ambas legibilidades pueden verse afectadas tanto por factores internos: tipo de letra, tamaño de la tipo, espacio, color, contraste y estructura, como por factores externos relacionados con el medio de presentación, formato, retícula y tamaño. Hay que tener presente al momento de elegir una fuente cómo se va a leer, por quién y en qué condiciones. También es importante considerar por qué un tipo de letra fue diseñado y con qué fin.²⁹

Proyecto

Los poemas de haiku tienen raíces niponas, por lo que los primeros poemas eran escritos en *kanjis* japonés, un sistema inventado a partir de la escritura china. Como ya se mencionó al inicio del proyecto, la inclusión del arte dentro de la razón durante el Renacimiento dio como origen a las fuentes humanísticas, que además de responder a la filosofía clásica, separó a la letra de sus orígenes caligráficos, eliminando la esencia simbólica de la letra.

Para funciones del proyecto, se busca una tipografía que responda a este periodo histórico por dos razones: la primera como una oportunidad de experimentar con las primeras tipografías que pierden su carga simbólica y ver qué efectos visuales generan al momento de querer cargarlas de nuevo de esta esencia perdida; y segundo, para dar un ambiente general al libro de cierta elegancia.

Durante el Renacimiento se produjo un interés por las inscripciones de la época clásica, en especial por las mayúsculas. Pronto el análisis de estos caracteres se convirtió en un pasatiempo común entre los eruditos de la época, uno de ellos fue Ludovico degli Arrighi Vicentino (1480–1527), calígrafo de la Cancillería Apostólica en Roma.³⁰

29 Cf. L. Bhaskaran, *op. cit.*, p. 20.

30 Cf. Página oficial de Hoefler & Co. <<http://www.typography.com/fonts/requiem/overview/>> [20 de Febrero, 2014].

La fundidora Hoefler & Co., creada en 1989 por Jonathan Hoefler, recuperó un ejemplar de la tipografía de Arrighi de una ilustración encontrada en una manual del siglo XVI. La tipografía original, llamada Requiem por la fundidora, incluía una de las más elegantes versiones del alfabeto clásico que sirvió de base para las mayúsculas y las versalitas. Sin embargo, los intentos de Arrighi para las minúsculas no fueron el mejor resultado, por lo que la fundidora decidió inventar las minúsculas junto con la puntuación y las itálicas.

Además de ser una tipografía que encaja históricamente, Requiem es una de las fuentes más elegantes en su género, además de ser completamente profesional ya que, con catorce estilos, viene en cara fina, *display* y de texto, con sus respectivas itálicas, versalitas, ligaduras, ornamentos, variantes para otros idiomas y trazo caligráfico o *swash*.

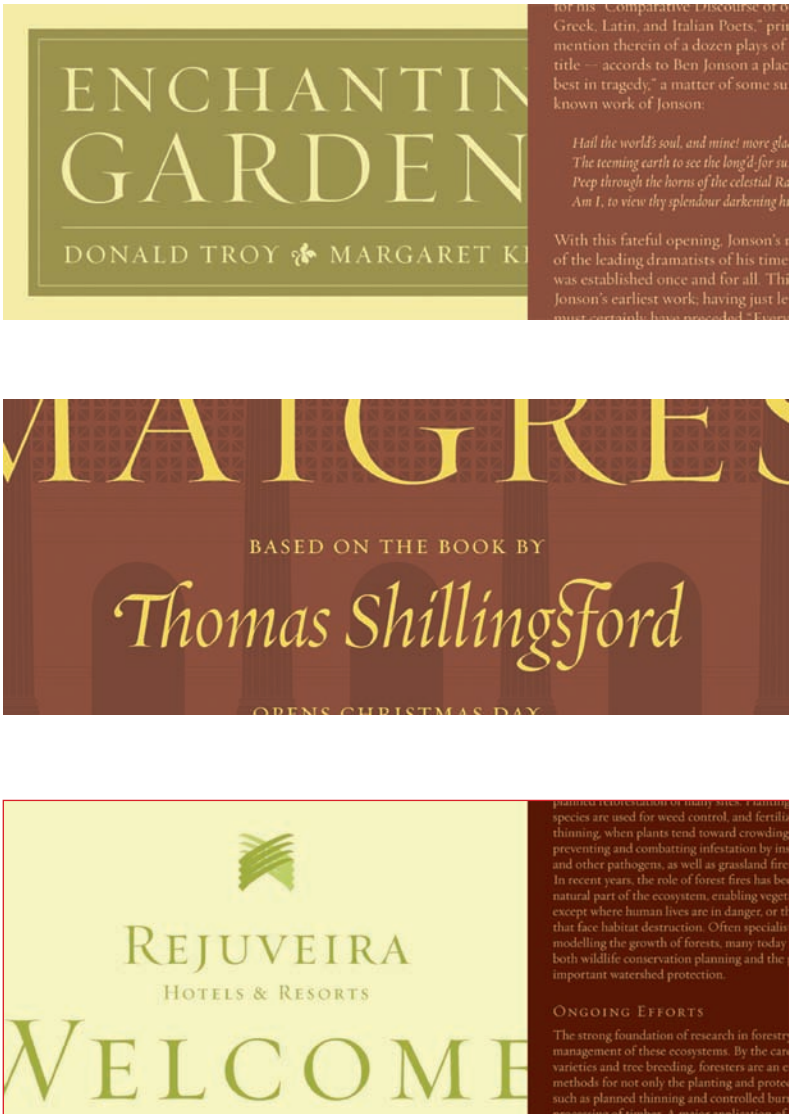


FIGURA 36. Ejemplos de uso de Requiem publicados en la página de Hoefler & Co.³¹

³¹ *Idem.*

3. BITÁCORA

El libro, en pocas palabras, es una antología de poemas visuales. Independientemente del formato o acabado, es una antología de poesía. La poesía es ante todo una forma de *comunicación*, es la interpretación que se hace de un contenido psíquico, sensorial, afectivo y conceptual mediante una síntesis. En otras palabras, es cuando el autor comunica algo que hay en su alma.¹

Podríamos aplicar a la poesía aquella afirmación de Eugène Delacroix (1798–1863) que refería al lenguaje: “En la medida en que nosotros pensamos las nociones, construimos los signos. En la medida en que nosotros construimos los signos descubrimos y distinguimos las cosas y las ordenamos”.²

El libro, producto del proyecto de investigación, no sólo es el portador del mensaje, se hace un solo poema de diecisiete poemas, aludiendo a las diecisiete sílabas del haiku. Basando el proyecto en el término de *diseño integral* y en la definición de poesía, la coherencia que se le da al libro es de ver a la muerte dentro de un proceso contemplativo de lo natural, como un proceso neutro que no ejerce juicio alguno sobre la vida. El *om mani padme hum*, un mantra del budismo, revela el mundo transcendental de detrás de una vela que son los cinco sentidos y que la conciencia está dormida ante el mundo material. Este proceso se puede ver en la portada, un círculo que simboliza al *ensō* o la iluminación bloqueada por la visión del mundo material.

1 Cf. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética: Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*, pp. 18–20.

2 *Ibid.*, p. 24.

3 Símbolo sagrado en el budismo zen que significa la iluminación, el vacío.



Figura 37. Elementos visuales del símbolo sánscrito que representa los cuatro estados de la conciencia, representados del 1 al 4; el 5 es el “mundo de ilusión”, la venda de los cinco sentidos. El 1 es el despertar o *jagrat*, el 2 es el sueño o *swapna*, el 3 el sueño profundo o *sushupti*, el 4 es el estado transcendental o *turiya* y el 5 es el mundo de ilusión o *maya* que es el velo que se tiene sobre la verdadera conciencia.

Siguiendo la afirmación de Delacroix, el libro se basará en una concepción propia de este mundo material para la creación de imágenes que sean contemplativas de la naturaleza y que puedan al mismo tiempo crear un concepto de muerte: el romper el sueño del mundo de las ilusiones para pasar al transcendental.

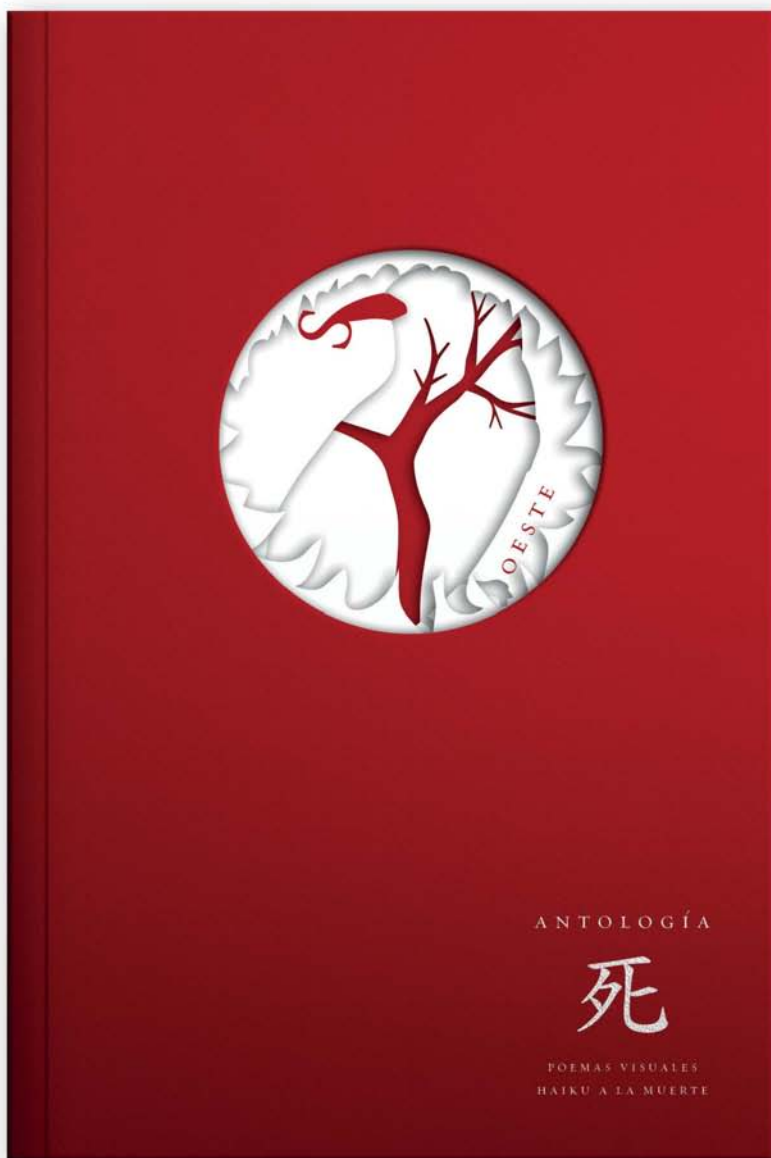
Los suajes en las ilustraciones reflejan la venda de los cinco sentidos, un proceso contemplativo de la naturaleza y una forma de ver a la muerte tras la vida. Al ir pasando las páginas e ir quitando las quince ilustraciones que representa la vida material, se ve el poema visual de “Sueño”, que se rompe llegando a la iluminación, como muchos monjes del budismo zen escribían en su *jisei* o poema de despedida al momento de morir, algo parecido al significado del *om* de las religiones dhármicas⁴ que marca el estado transcendental.

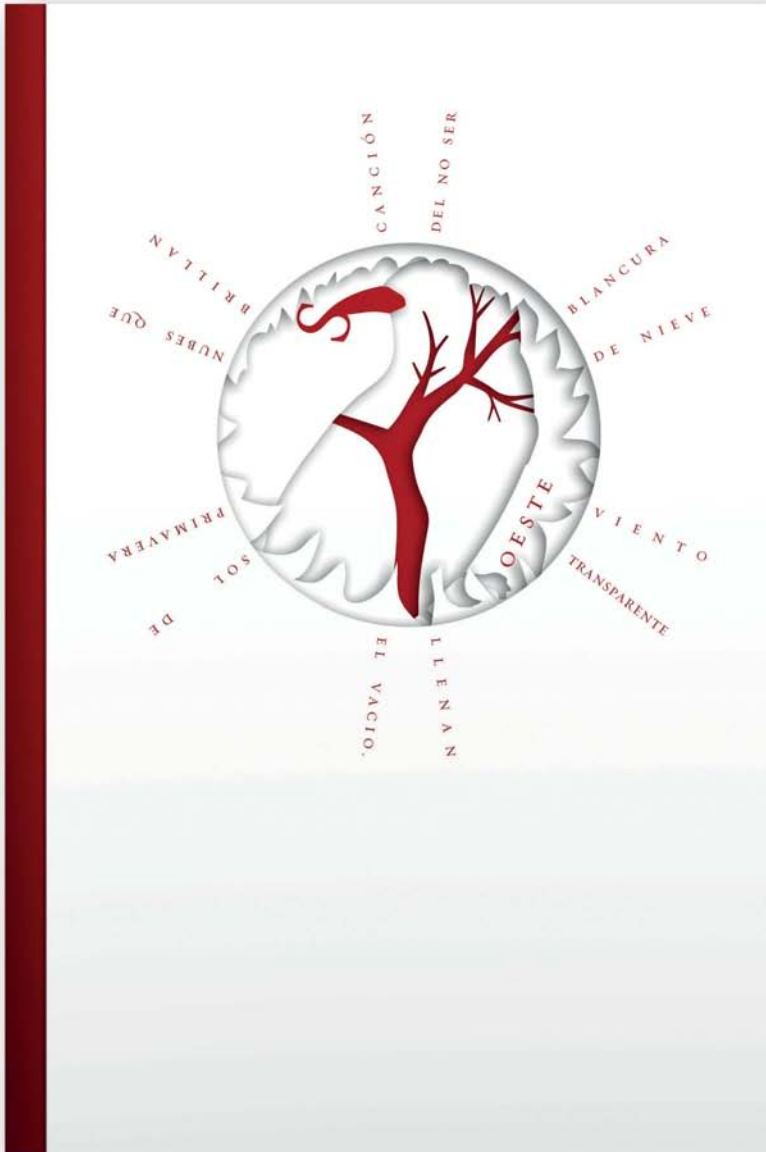
4 Religiones de origen hindú, tales como el budismo, hinduismo, jainismo y sijismo.

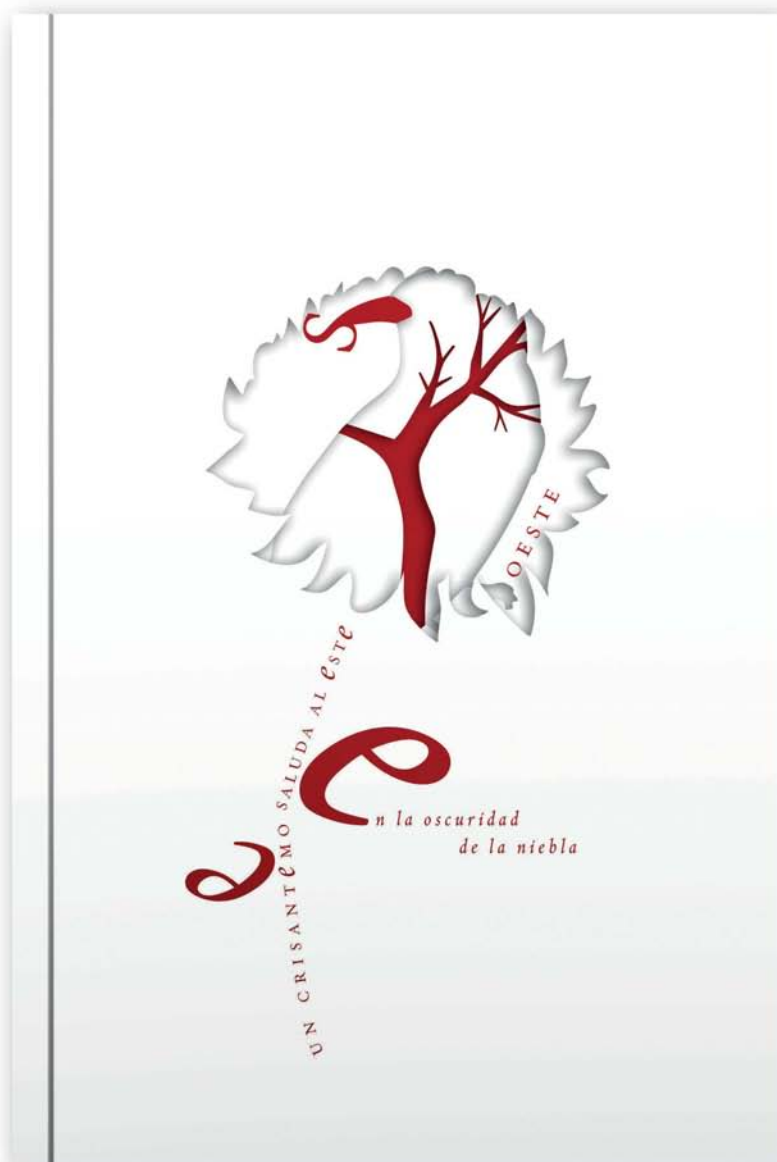
Al mismo tiempo, estos suajes crean una textura tanto visual como táctil. Las texturas son elementos plásticos de carácter envolvente de la forma en el que coexisten cualidades táctiles y ópticas, que pueden atraer tanto al sentido del tacto como al de la vista: “La textura colabora en la construcción y articulación del espacio porque crea superficies y planos. Un espacio limitado por una forma lineal no significa plásticamente lo mismo que si su superficie interior aparece texturada”⁵. Entonces, está textura que ayuda al propósito del libro de tener una lectura distinta mediante la secuencialidad de las páginas por medio de los suajes, al mismo tiempo funciona para estimular procesos cognitivos del lector, estimulando el sentido de la vista y el sentido del tacto.

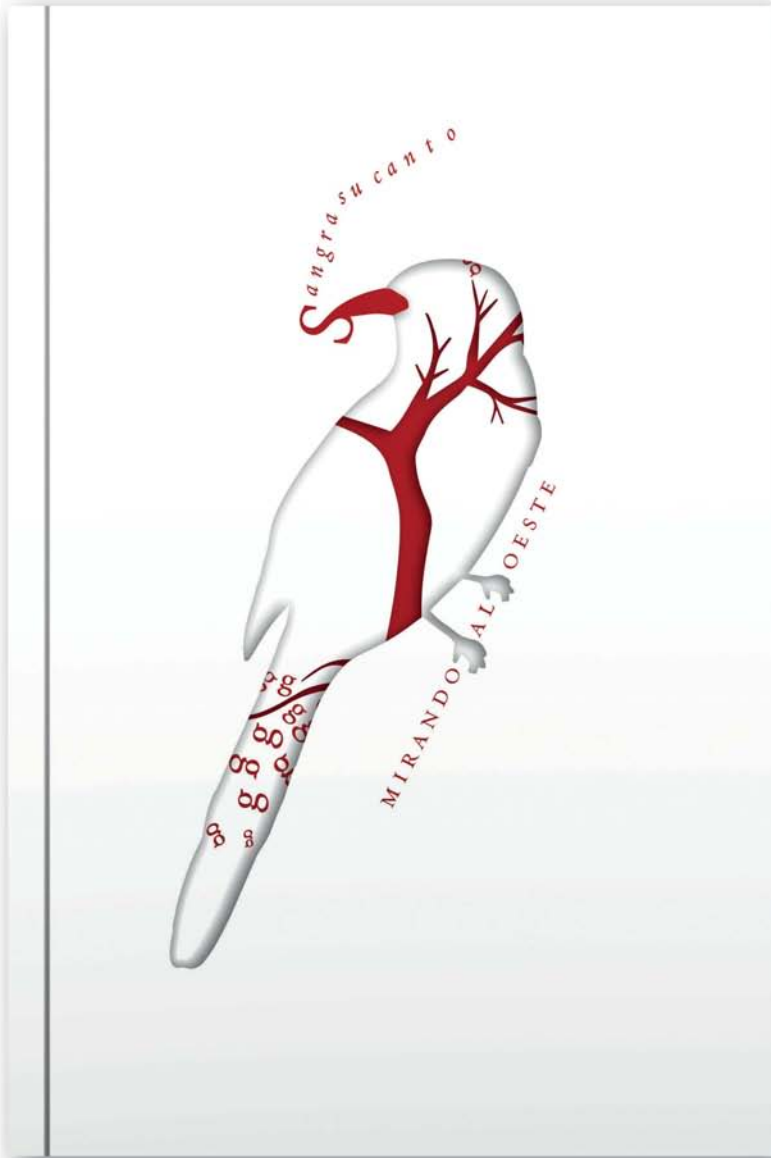
Es importante aclarar que este proyecto de investigación no tiene como objeto de estudio profundizar en la lengua japonesa, sólo se hará un acercamiento a la traducción literal mediante las transliteraciones de los poemas, con la intención de mantener la esencia del original. Como ya se mencionó, el tema que se abordó para el proyecto de libro son los poemas haikus que hablan sobre la muerte, los cuales solamente se expondrán de manera práctica en la parte de desarrollo. El tema no sólo es el pretexto, es un motor que no lleva a aterrizar la investigación previamente descrita, pero sin intenciones de profundizar en el tema más allá que el bocetaje del libro pueda tener.

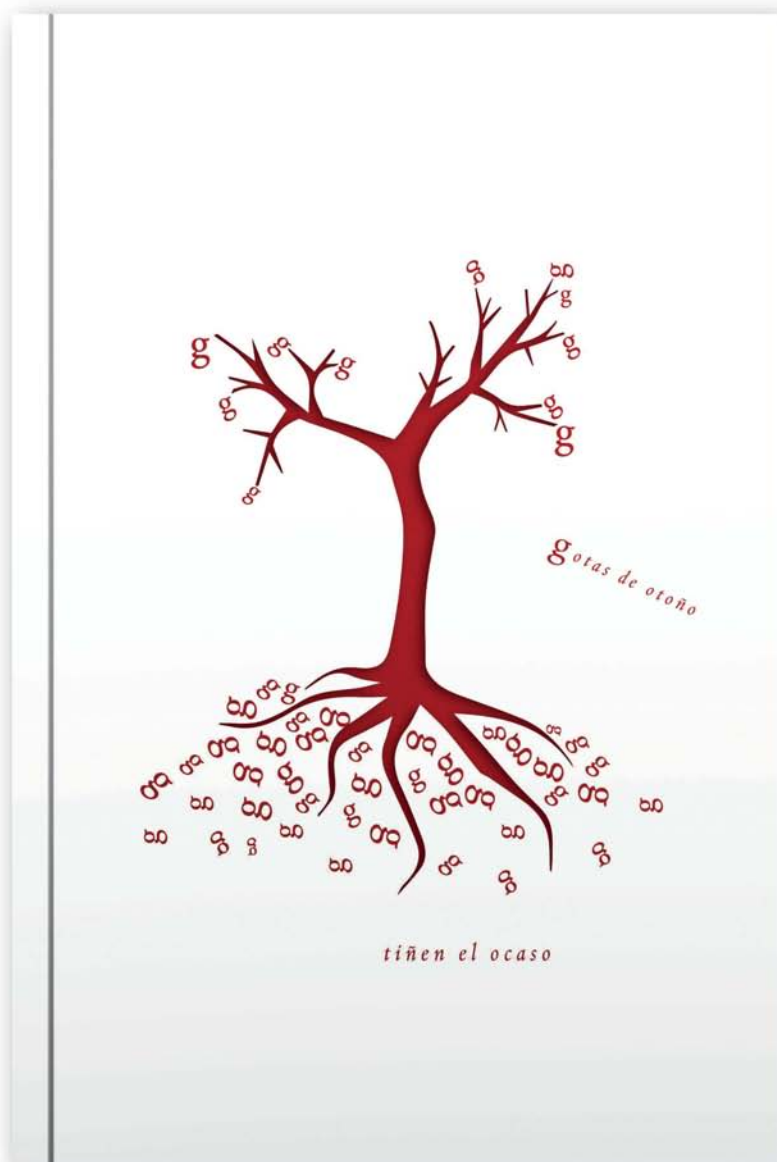
5 María del Pilar Correa Silva, *Imágenes que podemos tocar*, 87 p.





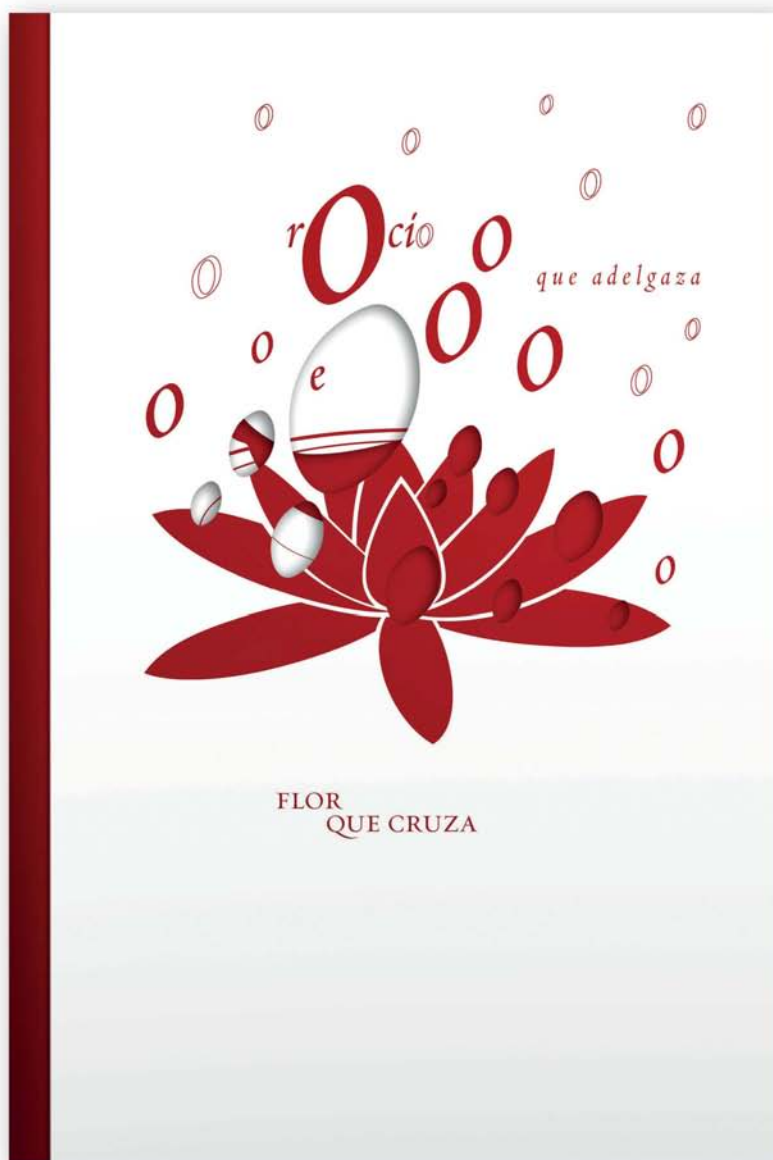


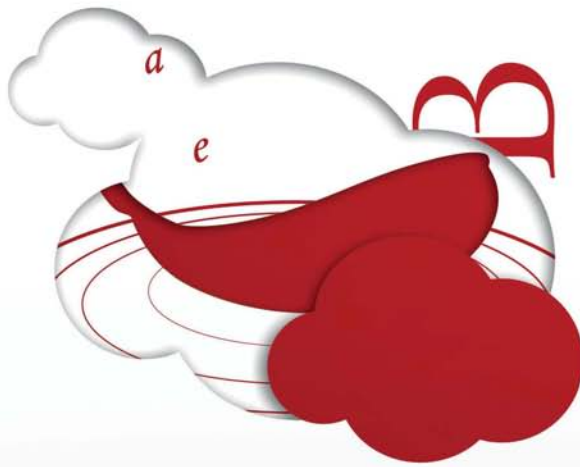




EL MUNDO DE LO SENSORIAL
ESTÁ EN TODOS LADOS

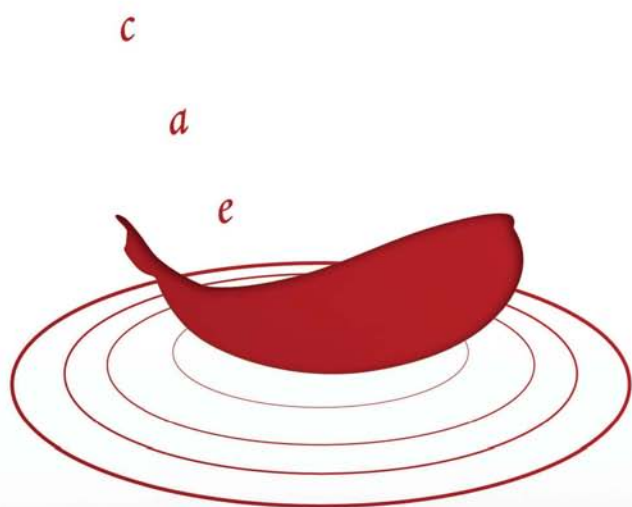
ESPEJO
LIMPIO





nuBes
que flotan

VIENTO CANSADO



el último pétalo

UNA BARCA
GÉLIDA QUIETUD

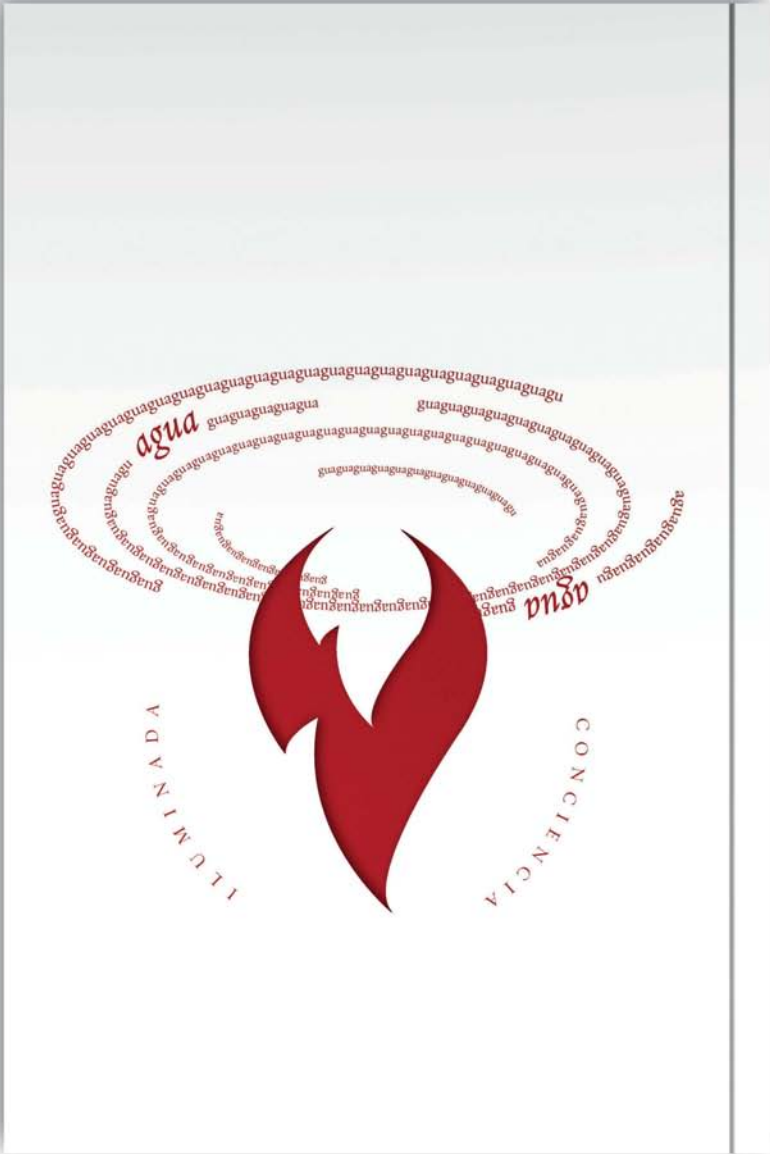


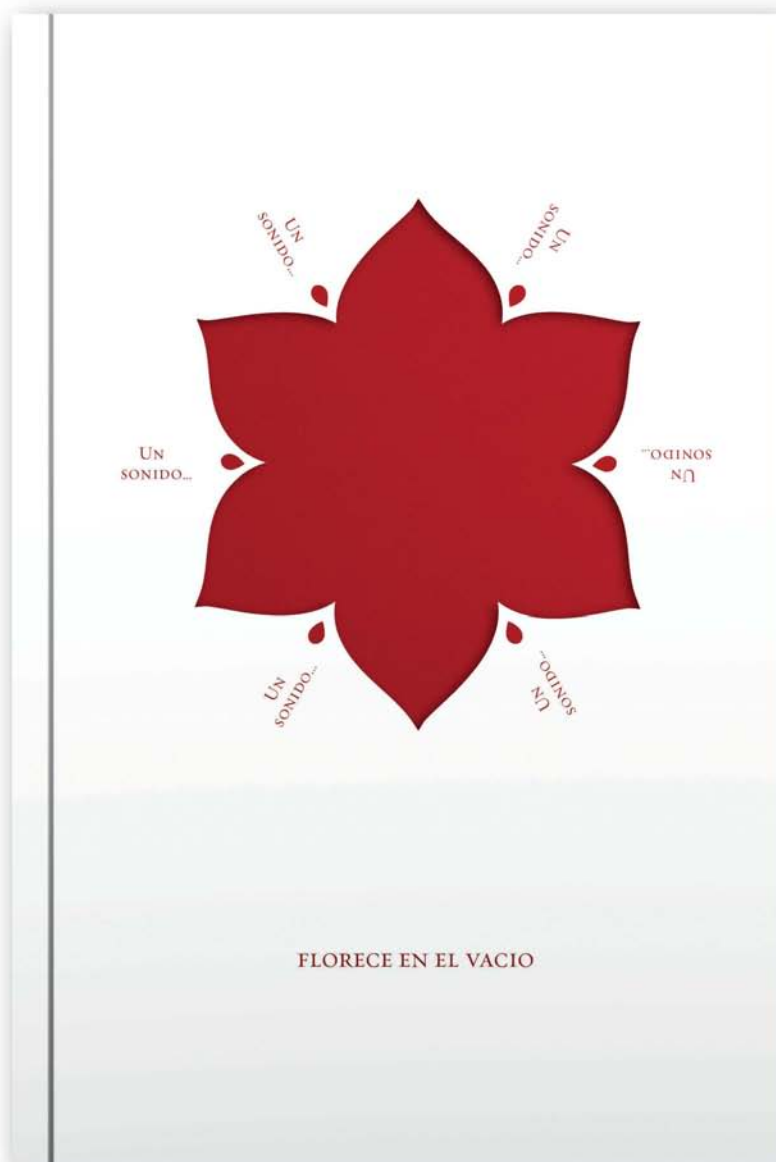
dentro una oración



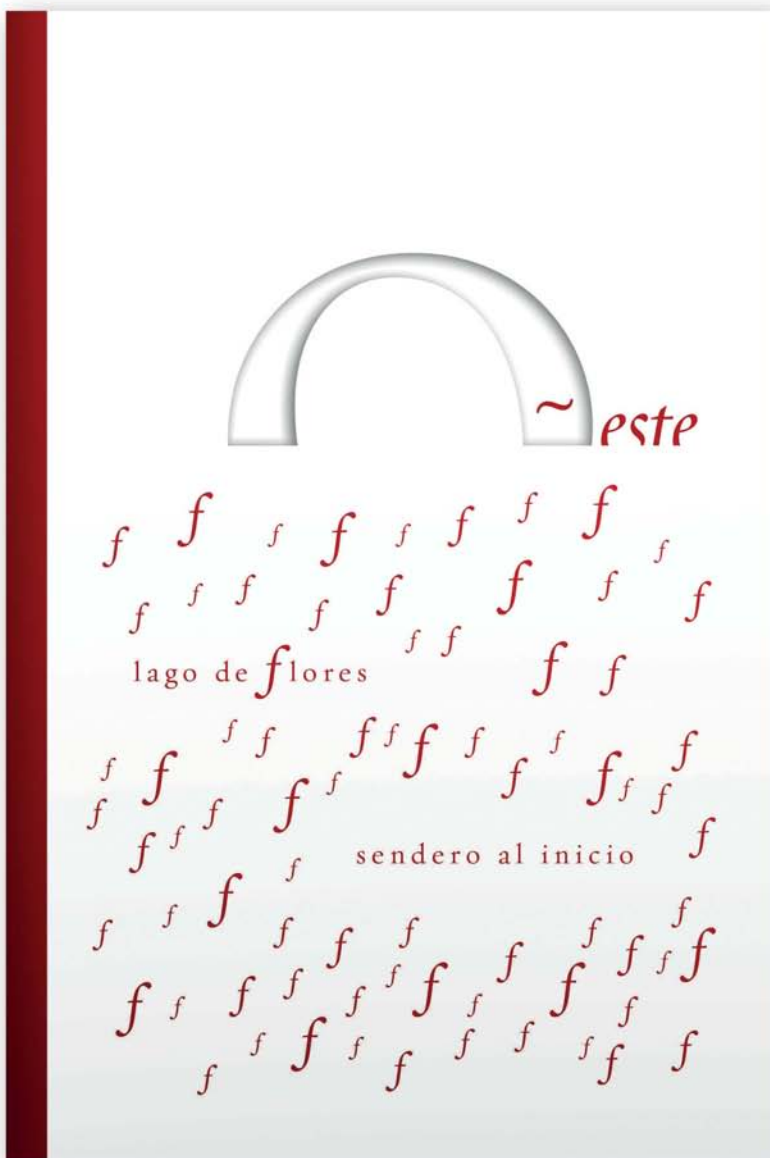
LA PRIMAVERA

AGUARDA







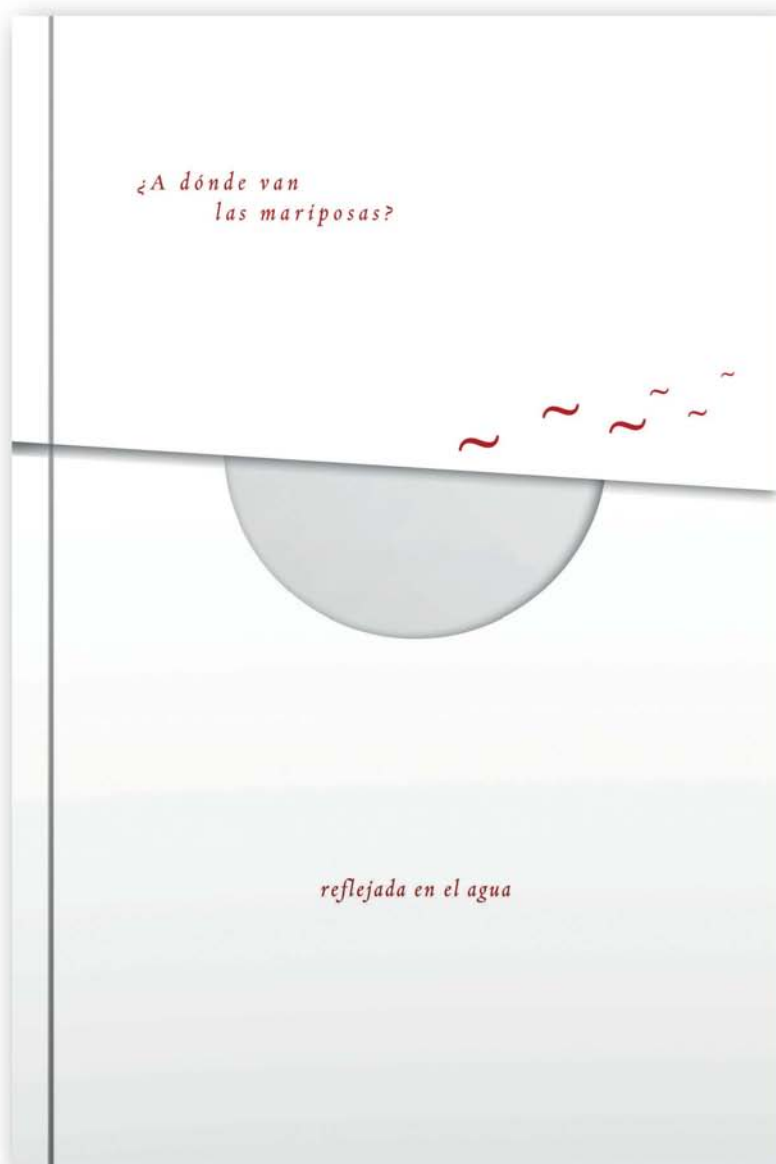


*¿A dónde van
las mariposas?*



SUEÑO

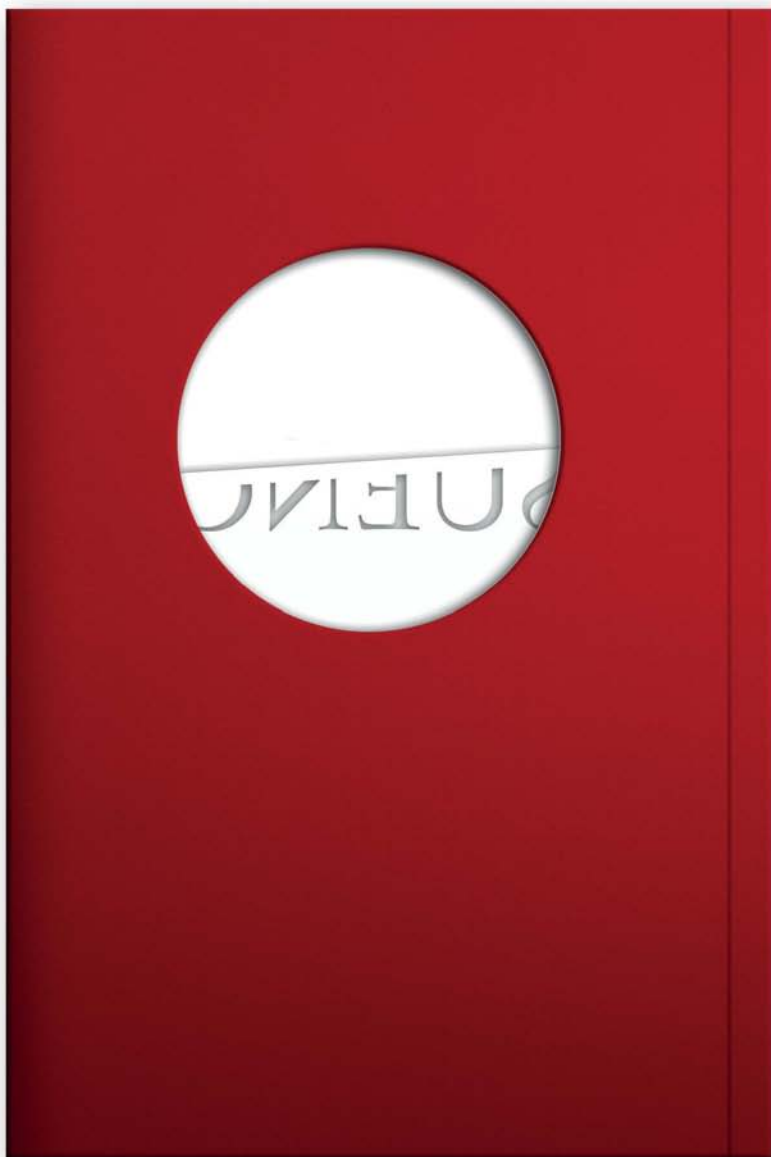
¡UN GOLPE!



LA CANCIÓN DEL NO SER



reflejada en el agua



CONCLUSIONES

Al inicio de la introducción, y más desarrollado en el capítulo cuatro, se plantó la idea de seguir una metodología que ayudó a conformar cualquier proyecto editorial, teniendo como objetivo el tener una manera ordenada, coherente y teorizada de trabajar un proyecto editorial. Esta parte de la investigación lanzó como resultado una mejor manera de acomodar la información y ayudó al proyecto de libro, abriendo un panorama nuevo sobre algunos pasos que se omitían al diseñar un libro.

Así se cumple con el objetivo principal, el cual es crear un libro mediante el seguimiento de una metodología. Ahora bien, el planteamiento de la creación de un libro tenía ciertas características generales que no hay que perder de vista. Primero, se planteaba la posibilidad de que el libro funcionará como un objeto, esto es, que no sólo portará el mensaje sino que se convirtiera en parte del mismo. Al inicio del capítulo tres, al intentar definir al libro como objeto, se mencionó que en este tipo de libros el mensaje deja de estar en un plano bidimensional, entiéndase como la tinta que se imprime sobre el papel, y pasa a un plano tridimensional; entonces, el contenido del libro pasaría a un plano físico palpable para el lector.

Esto se resuelve con el uso de suajes y de la tinta con realce, quizá hay otras posibilidades distintas y, de igual manera, funcionales para

este problema, sin embargo, se eligieron estas dos posibles soluciones por ser buenas alternativas, ser fácilmente reproducible y cumplir con las características palpables que se planteaban. Así, el mensaje se incluye al medio físico, ya que sin el uso de suajes o de la tinta en realce, sería otra la finalidad del libro. Los poemas se leerían diferente, cambiaría el medio, el mensaje ya no sería el mismo y por ende no llegaría a los mismos resultados.

En segundo lugar, se planteó la viabilidad de crear una interacción más directa entre el lector y el libro por medio de procesos cognitivos de asombro o de descubrimiento mediante el sentido del tacto. Como ya se mencionó, el libro posee características palpables que en su conjunto crean texturas: texturas táctiles que hacen las páginas, tanto de manera individual como en su conjunto, por medio del suaje y de la tinta a realce, y texturas visuales que se crean por el contraste del color rojo, por la visión conjunta de los suajes superpuestos entre sí y por las formas tipográficas. Como se mencionó en el capítulo cuatro: las texturas son elementos plásticos que pueden atraer tanto al sentido del tacto como al de la vista. Este acercamiento del lector al libro por medio del tacto resulta factible porque el libro invita a ser tocado, creando texturas que incitan al lector a esta interacción y que es una de las finalidades del libro, no sólo evocar algo en el lector por medio de lo que “dice” el texto, sino por la manera que se presenta.

Hasta aquí, los objetivos de que el lector se acerque de manera consciente a este libro, que funciona como objeto, por medio del sentido del tacto parecen haberse cumplido.

Finalmente, en tercer lugar, el libro es una antología de poemas visuales haikus. Lo importante a destacar sobre el tema es que la antología nace por querer mostrar algo más visual, algo que se entendiera más fácilmente por imágenes mentales y que dejara abierta una libre interpretación para que el lector interactuara de manera más activa con el contenido del libro. El objetivo se cumplió, en la manera que tanto imágenes como texto son más para entenderse visualmente, fungiendo las letras como imágenes e interactuando con la imagen.

Es interesante observar que el entendimiento de cada poema depende del contexto del lector, que hay tantas posibles interpretaciones como maneras de pensar. Quizá para personas que se encuentren más inmersas en el mundo de la poesía oriental les resulte familiar muchas de las soluciones en los poemas y que por eso tengan una cierta participación activa con el libro; mientras que habrá otras que nunca han tenido un acercamiento a este tipo de poesía y sólo les signifique lo que la información les transmita de manera. Ambos puntos de vista son válidos, ya que no se pretende que el libro tenga una sola lectura, se pretende que interactúe con el lector, que cree propios juicios e incite a la imaginación.

Otras razones de carácter más personal por las que me interesó abordar esta investigación fueron en querer realizar un proyecto propio experimentando con los métodos previamente aprendidos y realizar un proyecto que no sólo fuera un trámite para concluir la carrera, sino que me ayudara a crecer personal y profesionalmente. El primer objetivo, el cual dependía de los conocimientos adquiridos en la carrera, fue un buen punto de apoyo ya que al retomarlos de forma teórica y llevarlos a una experimentación llevó a afianzar mejor estos conocimientos y a arrojar resultados más interesantes, como lo es el libro, resultado de esta investigación. Este libro que se logró cumple con la inquietud de querer expresar algo por medio de los conocimientos adquiridos en la carrera, llegando a un grado de autor, y satisfaciendo una necesidad personal y profesional de hacer las cosas de una manera distinta.

Los alcances que tiene este libro son variados, puede desde desembocar en una búsqueda para una publicación de un tiraje más largo, una experimentación con un público con un tiraje corto, o de la búsqueda de otras formas de resolver un proyecto mediante un estudio más profundo de trabajos experimentales. No responder sólo a lo económico o a lo comercial, que en el desarrollo de este libro, me he dado cuenta de que ésta es una limitante muy importante al momento de concebir un trabajo y que pertenece en nuestro contexto nacional y social, limitante que no sólo crea una repetitividad

CONCLUSIONES

en los trabajos ya existentes, sino un miedo por parte de los profesionistas en querer meterse en este campo de experimentación. Este proyecto deja asentado, más que una metodología para la resolución de proyectos editoriales, un método para crear proyectos propios, tomando como base una inquietud sustentada por una investigación y que desemboca en una forma de comunicación propia del autor.

La primera idea fue querer expresar una manera de pensar personal, querer expresarla justificándola académicamente y que resultara en un proyecto que de alguna manera interactuara con el lector en diversos canales de comunicación. Por eso es importante y necesario llevar esta pieza a una experimentación, donde interactúe con un público. Quizá con este proyecto quede abierta la brecha para el diseño editorial, de seguir buscando otras posibles soluciones para la realización de otro tipo de proyectos más experimentales y de someterlos al estudio de juicio de un sector poblacional, para estudiar sus impresiones y con eso mejorar la metodología en esta creación de proyectos editoriales.

BIBLIOGRAFÍA

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Libros impresos

BASHŌ, Matsuo, antól., *Haiku de las cuatro estaciones*. Trad. e introd. de Francisco F. Villalba. Madrid, Miraguano, 1986. XV + 91 pp.

HOFFMANN, Yoel, antól., *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*. 5a. ed. Vers. esp. de Eduardo Moga. Pról. y coment. de Yoel Hoffmann. Barcelona, DVD Ediciones. Poesía, 2009. 368 pp.

SESMA, Manuel, *Tipografismo: aproximación a una estética de la letra*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2004. 216 pp.

CAPÍTULO UNO | POESÍA VISUAL

Libros impresos

MEGGS, Philip B., *Historia del diseño gráfico*, trad. Martha Izaguirre y otros. México, Trillas, 2008. 562 pp.

Fuentes electrónicas

CAVA, Vanina, “¿Qué es la poesía visual?”, en *Scribd Inc.* [en línea]. México, 24 de septiembre, 2011. <<http://es.scribd.com/>

- doc/66172190/Que-es-la-poesia-visual.html>. [Consulta: septiembre, 2012.]
- CORREDOR PARRA, Alejandro, “Ezra Pound: Las relaciones del ideograma”, en *Academia.edu* [en línea]. Perú, Universidad de los Andes, 29 de febrero, 2012, pp. 1–5. <http://www.academia.edu/1486500/Ezra_Pound_Las_relaciones_del_ideograma.html>. [Consulta: septiembre, 2012.]
- COVARRUBIAS MOLINA, Karla, “Futurismo: Estética de la velocidad”, en *Algarabía* [en línea]. México, 2012. <<http://algarabia.com/del-mes/futurismo-estetica-de-la-velocidad.html>>. [Consulta: diciembre, 2012.]
- ESPINOSA, Alfredo, “Palabras-imágenes (pictogramas / logogramas / ideogramas)”, en *Antonio Miranda* [en línea]. Brasil, 2009. <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/palabras_imagenes.html>. [Consulta: septiembre, 2012.]
- GACHE, Belén, “La poética visual como género híbrido: en las fronteras entre el leer y el ver”, en *Páginas de Guarda*, núm. 2 [en línea]. Argentina, Editoras del Calderón, primavera, 2006, pp. 137–150. <http://www.paginasdeguarda.com.ar/_pdf/articulos/2_gache.pdf>. [Consulta: octubre, 2012.]
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, José María, “Trayectoria de José Juan Tablada”, en *Ensayos selectos* [en línea]. México, Universidad Nacional Autónoma de México. <<http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/trayect.html>>. [Consulta: abril, 2013.]
- JAVALOYES, Carmen, *Literatura visual* [en línea]. España, Casa-escritura, diciembre, 2008. <<http://www.casaescritura.com/LITERATURA-VISUAL.pdf>>. [Consulta: septiembre, 2012.]
- MEYER-MINNE-MANN, Klaus, “Formas de escritura ideográfica en Li-Po y otros poemas de José Juan Tablada”, en *NFRH*, xxxvi, núm. 1. [en línea]. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1988, pp. 433–453. <http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/X6RJPQJGQ5QFBEF4U9SF8A89U2EBHU.pdf>. [Consulta: febrero, 2013.]

- MEYER-MINNEMANN, Klaus, “Octavio Paz: Topoemas. Elementos para una lectura”, *en* NFRH, XL, núm. 2. [en línea]. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1992, pp. 1113–1134. <http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/NV8UYK7KF55RY4Y76I-8MG6FANJJV3C.pdf>. [Consulta: febrero, 2013.]
- RAMÍREZ OLIVARES, Alicia V., “Mariana Navarro: Poesía visual femenina en el siglo XVIII” [en línea]. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012. pp. 1–10. <<http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Ramirez-Olivares.pdf>>. [Consulta: febrero, 2013.]
- ROSADO, Juan Antonio, “La poesía visual en México”, *en* *Siempre! Presencia de México* [en línea], secc. Cultura en México. México, 10 de diciembre, 2011. <<http://www.siempre.com.mx/2011/12/la-poesia-visual-en-mexico/>>. [Consulta: enero, 2013.]
- SARABIA, Rosa, “‘Triángulo armónico’ y la experimentación visual de un orientalismo parodiado”, *en* *Anales de Literatura Chilena*, año 9, núm. 9 [en línea]. Chile, junio, 2008, pp. 15–36. <http://analesliteraturachilena.cl/wp-content/uploads/2011/05/a9_1.pdf>. [Consulta: marzo, 2013.]

CAPÍTULO DOS | POESÍA HAIKU

Libros impresos

- ASIAIN, Aurelio, antól., *Luna en la hierba: medio centenar de poemas japoneses*. Ed. bil. Trad. de Aurelio Asiain. Madrid, Hiperión, 2007. 116 pp. (Poesía)
- BERMEJO, José María, antól., *Instantes: nueva antología del haiku japonés*. Ed. bilingüe. Trad., introducción y notas de José María Bermejo. Madrid, Hiperión, 2009. 266 pp. (Poesía)

BIBLIOGRAFÍA

- BASHŌ, Matsuo, antól., *Haiku de las cuatro estaciones*. Trad. e introducción de Francisco F. Villalba. Madrid, Miraguano, 1986. XV + 91 pp.
- BUSON, Yosa, antól., *Selección de jaikus*. Ed. bil. Trad. de Justino Rodríguez, Kimi Nishio y Seiko Ota. Madrid, Hiperión, 1992. 122 pp. (Poesía)
- HOFFMANN, Yoel, antól., *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*. 5a. ed. Vers. esp. de Eduardo Moga. Pról. y comen. de Yoel Hoffmann. Barcelona, DVD Ediciones. Poesía, 2009. 368 pp.
- SILVA, Alberto, antól., [colab. de Seiko Ota, Kubo Masako y Nakamura Tamiko]. *El libro del haiku*. Trad., selec. y est. crítico de Alberto Silva. Buenos Aires, Bajo La Luna, 2006. 480 pp.
- WOLPIN, Samuel, antól., *El zen en la literatura y pintura. Antología ilustrada del haiku y el relato*. Trad., selec. y est. crítico de Samuel Wolpin, Buenos Aires, Editorial Kier, 1985. 192 pp.

Fuentes electrónicas

- Terebess Asia Online, *Juan José Tablada. Un día... Poemas sintéticos* [en línea]. Terebess Hungary LLC. (Limited Liability Company), 1994. <<http://terebess.hu/english/haiku/undia.html>>. [Consulta: diciembre, 2013.]
- BASHŌ, Matsuo, *Sendas de Oku* [en línea]. Trad. de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, illus. de Yosa Buson. México, Fondo de Cultura Económica, 2005. <http://books.google.com.mx/books?id=mXjxGEU5zXoC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. [Consulta: 7 de mayo, 2012.]
- NIVON, Raúl, “Haikus y tankas del poeta Takahashi Mutsuo. (Intento de traducción)” en *Cuadernos Canela* [en línea]. Madrid, Confederación Académica Nipona, Española y Latinoamericana, 1992. Vol. III–IV. <<http://www.canela.org.es/cuadernoscanela/canela-pdf/cc3-4nivon.pdf>>. [Consulta: 2 de mayo, 2012.]

- PRIETO, José M., *Haiku a la hora en punto* [en línea]. Madrid, Vitruvio, 2007. <<http://www.ucm.es/BUCM/escritores/jmprieto/obras/obr1417.pdf>>. [Consulta: 7 de mayo, 2012.]
- REQUENA HIDALGO, Cora, “La creación del mundo japonés: representaciones mitológicas y literarias en *Kojiki*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/151533.pdf>>. [Consulta: 2 de enero, 2012.]
- STUDZIŃSKA, Joanna, “El haiku en la poesía hispánica”, en *Romana.doc* [en línea]. Poznań, Universidad Adam Mickiewicz de Poznań, 2011. <www.romdoc.amu.edu.pl/studzinska.html>. [Consulta: 18 de mayo, 2012.]
- TANAKA, Tokiyo, “El haikú: la poesía japonesa más sencilla de la poesía universal” [en línea]. México, UNAM, Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE), 2009. <http://academiamexicanajaponesa.com.mx/docs/HAIKU-POESIA_JAPONESA.pdf>. [Consulta: 5 de enero, 2012.]

CAPÍTULO TRES | LIBRO COMO OBJETO

Libros impresos

- AMBROSE, Gavinautor, *Fundamentos del diseño creativo*, trad. de Jorge Rizzo. Barcelona, Parramón, 2006. 176 pp.
- BANN, David, *Manual de producción para artes gráficas*, trad. de Catalina Martínez. Madrid, Tellus, 1988. 159 pp.
- CORREA SILVA, María del Pilar, *Imágenes que podemos tocar*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Tecnológica Metropolitana, 2011. 314 pp.

BIBLIOGRAFÍA

- FAWCETT-TANG, Roger, *Formatos experimentales 2: libros, folletos, catálogos*, ed. de Roger Fawcett-Tang, trad. de Silvia Guiu Navarro. Barcelona, Index Books, 2006. 79 pp.
- HASLAM, Andrew, *Creación, diseño y producción de libros*, trad. de Remedios Diéguez Diéguez. Barcelona, Hermann Blume, 2007. 256 pp.
- HOCHULI, Jost y Robin Kinross, *El diseño de libros: práctica y teoría*, trad. de Esther Monzó Nebot. Valencia, Campgràfic Editors SL, 2005. 166 pp.

Fuentes electrónicas

- Ediciones Tecolote, “Descubra Ediciones Tecolote” [en línea]. México. <<http://www.edicionestecolote.com/quien.htm>>. [Consulta: mayo, 2013].
- GARCÍA, Javier, “Entrevista a Jordi Ortiz, especialista en troquelado láser de Artrok”, en *eMagazine Industria Gráfica* [en línea]. Secc. Artículos y reportajes. Interempresas.net, Industria gráfica, 12 de mayo, 2011. <<http://www.interempresas.net/Graficas/Articulos/51849-Entrevista-a-Jordi-Ortiz-especialista-en-troquelado-laser-de-Artrok.html>>. [Consulta: mayo, 2013.]
- HERNÁNDEZ, Selva, “¡Viva la Minion!”, en *Tierra Adentro*, núm. 69 [en línea]. México, Conaculta, abril-mayo, 2012., pp. 14-20. <<http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/?p=2574>>. [Consulta: mayo, 2013.]
- <http://filustra.com/katsumi-komagata/>
- <http://www.combeleditorial.com/>
- <http://www.edelvives.com/>
- <http://www.hachette.com/es/>
- Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado, “El álbum y el libro ilustrado” [en línea]. España. <http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/8/cd_2013/m5_5/el_lbum_y_el_libro_ilustrado.html>. [Consulta: enero, 2015.]

- LA CIUDAD DE FRENTE, “*Migrar*, José Manuel Mateo y Javier Martínez Pedro, Ediciones Tecolote”, en *La Ciudad de Frente* [en línea], secc. Letras. México, 13 de septiembre, 2012. <<http://www.frente.com.mx/migrar-jose-manuel-mateo-y-javier-martinez-pedro-ediciones-tecolote/>>. [Consulta: mayo, 2013.]
- OJARASCA, “Un código contemporáneo”, en *La Jornada*, núm. 176 [en línea]. México, diciembre, 2011. <http://www.jornada.unam.mx/2011/12/10/oja-codice.html>>. [Consulta: mayo, 2013.]
- RAMÍREZ ARRIOLA, Ricardo, “De huellas y diseño. Katsumi Komagata en México”, en *360°* [en línea], 22 de abril, 2012. <<http://360gradosfoto.com/tag/katsumi-komagata/>>. [Consulta: junio, 2013.]
- RED GRÁFICA LATINOAMÉRICA, “Premio ‘Nuevos Horizontes’ para Ediciones Tecolote-México por ‘Migrar’”, en *Red Gráfica Latinoamérica* [en línea], secc. Edición, México, 2012. <<http://redgrafica.com/Premio-para-Ediciones-Tecolote-por>>. [Consulta: mayo, 2013.]
- RUVALCABA, Patricia, “Conmueve en FIL Katsumi Komagata”, en *Terra* [en línea]. Secc. Deportes. México, 27 de noviembre, 2011. <<http://deportes.terra.com.mx/conmueve-en-fil-katsumi-komagata,c28bee58247e3310VgnVCM10000098f154doRCRD.html>>. [Consulta: mayo, 2013.]

CAPÍTULO CUATRO | DESARROLLO DEL PROYECTO

Libros impresos

- AMBROSE, Gavinautor, *Fundamentos del diseño creativo*, trad. de Jorge Rizzo. Barcelona, Parramón, 2006. 176 pp.
- BANN, David, *Manual de producción para artes gráficas*, trad. de Catalina Martínez. Madrid, Tellus, 1988. 159 pp.

BIBLIOGRAFÍA

- BHASKARAN, Lakshmi, *What is publication design?*, Mies, Roto-Vision, 2007. 126 pp.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética: Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid, Gredos, 1962. 391 pp.
- BRINGHURST, Robert, *Los elementos del estilo tipográfico*, trad. de Mária Averbach. México, Librería-Fondo de Cultura Económica, 2008. 440 pp.
- HASLAM, Andrew, *Creación, diseño y producción de libros*, trad. de Remedios Diéguez Diéguez. Barcelona, Hermann Blume, 2007. 256 pp.
- HENESTROSA MATUS, Cristóbal, *Fondo: la familia tipográfica del Fondo de Cultura Económica*. México, 2009. Tesis, UNAM, Centro de Estudios Gestalt para el Diseño. 272 pp.
- HOCHULI, Jost y Robin Kinross, *El diseño de libros: práctica y teoría*, trad. Esther Monzó Nebot. Valencia, Campgràfic Editors SL, 2005. 166 pp.
- HOFFMANN, Yoel, antól., *Poemas japoneses a la muerte. Escritos por monjes Zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte*. 5a. ed. Vers. esp. de Eduardo Moga. Pról. y comen. de Yoel Hoffmann. Barcelona, DVD Ediciones. Poesía, 2009. 368 pp.

