



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**EL RITMO EN EL DISEÑO EDITORIAL:
SU IMPORTANCIA EXPRESIVA Y COMPOSITIVA**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:
JOSÉ ELÍAS CALVILLO VILLEGAS

TUTOR PRINCIPAL:
Mtro. José Miguel González Casanova Almoina (FAD)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
Dr. Marco Antonio Sandoval Valle (FAD)
Mtro. Eduardo Álvarez Del Castillo Sánchez (FAD)
Mtra. Ana Mayoral Marín (FAD)
Mtro. Sergio Koleff Osorio (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

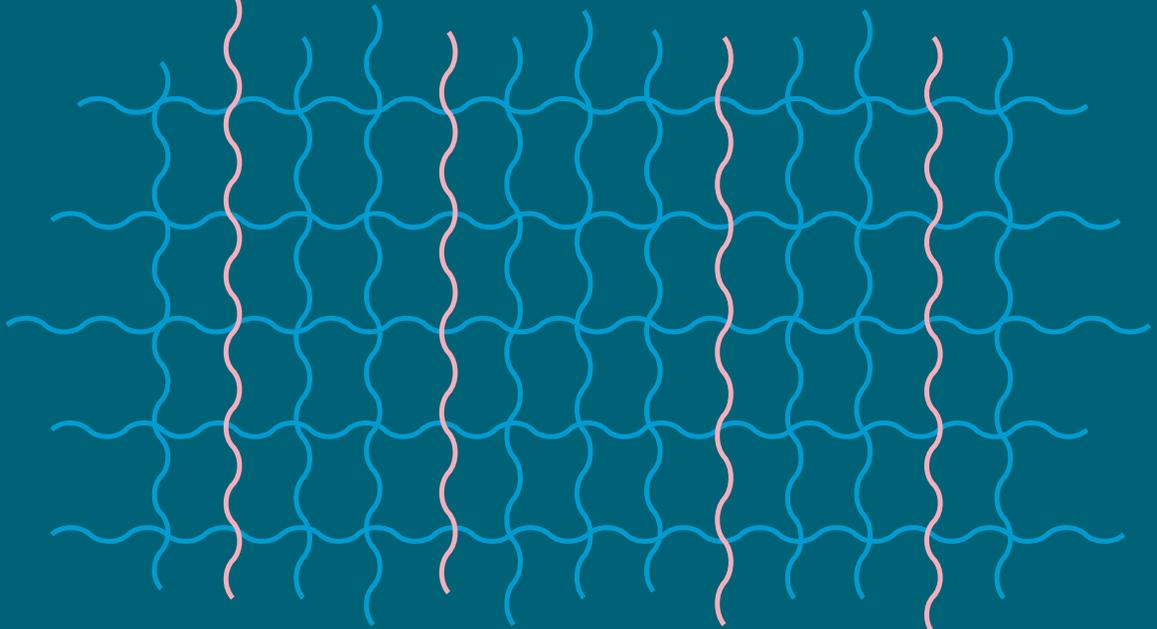
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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.

El ritmo
en el
diseño
editorial:

Su importancia
expresiva
y compositiva



José Elías
Calvillo Villegas

Agradecimientos

A mi familia, por su constante apoyo.

Al Maestro José Miguel González Casanova Almoína, por su apoyo, su asesoría y retroalimentación, que fueron indispensables para la estructura conceptual de esta investigación.

A la Maestra Ana Mayoral Marín, el Doctor Marco Sandoval Valle, el Maestro Sergio Koleff Osorio y el Maestro Eduardo Álvarez del Castillo; por su tiempo y compromiso, que me permitieron mejorar la calidad de este trabajo.

A la Maestra Alicia Portillo Venegas, por su amable disposición y enorme generosidad al compartir sus conocimientos, que fueron de gran ayuda para completar esta tesis.

A la Doctora Marina Garone Gravier, por un inolvidable curso de Historia de la Cultura Impresa.

A Laura Pérez Álvarez, por su compañerismo, colaboración, confianza y las numerosas reflexiones que compartimos sobre nuestras investigaciones.

A Laura Valentina Álvarez Peña, por su amistad y alegría, tanto como su asesoría y retroalimentación académica.

A Ariatna Sánchez, Rafa Gamboa, Esmeralda Ríos y Adrián Ibarra, por su compañerismo y amistad a lo largo de toda la Maestría.

A Ana Núñez y Rafa Ramírez Eudave, por darse el tiempo para leerme y corregirme.

A Mayra y Andrea, por las constantes asesorías sobre dudas académicas, por su amor y su apoyo en todo momento.

A Eduardo, por su cariño y compañía durante el pandémico 2020, en que realicé gran parte de la redacción de este trabajo.

A Marcelita, Ana, Mayra, Richi y Pepe; por estar siempre en mi WhatsApp y en mi corazón.

A Leonora, por todo el cariño, las risas y la claridad.

A la UNAM, por el apoyo a este y a tantos trabajos de investigación, indispensables para el desarrollo social y humano.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1: El concepto de ritmo y sus cualidades	10
1.1 Definiciones del ritmo. La noción platónica y rhythmos.....	12
1.2 Repetición y complejidad.....	14
1.3 Análisis estructural del ritmo en un ejemplo gráfico	17
1.4 El alcance conceptual y la percepción del ritmo.....	23
1.5 Ritmo en el tiempo y en el espacio.....	28
1.6 Características psicológicas y cognitivas del ritmo.....	30
1.7 Identidad y subjetividad en el ritmo.....	34
Capítulo 2: Caracterización del ritmo en el diseño editorial	38
2.1 El libro como flujo.	40
2.2 El ritmo visual de la escritura.....	46
2.3 El ritmo en el soporte.....	54
2.3.1 El pliego.....	55
2.3.2 Pliegos doblados.....	59
2.3.3 El rollo.....	60
2.3.4 El códice.....	62
2.3.5 El fuelle.....	65
2.3.6 Formatos experimentales y mixtos.....	66
2.4 El ritmo en la composición visual del libro. Modulación y retícula.....	69
2.5 Distinciones de ritmo por espacio-temporalidad. Sincrónicos y diacrónicos	74
2.6 Funciones comunicativas del ritmo en el diseño editorial.....	77
Capítulo 3: Expresividad y función poética del ritmo en el libro como montaje	82
3.1 Cambios en el contexto cultural. Del libro contenedor al libro como lenguaje..	84
3.2 La conceptualización del libro como montaje.....	88
3.3 La expresividad del ritmo en el libro como montaje.....	91
3.4 La función representacional y expresiva del ritmo en la narrativa gráfica. El caso del libro álbum.....	96
3.5 La función poética del ritmo en el libro de artista.....	100

Conclusiones de la investigación	109
Fuentes de investigación	113
Lista de ilustraciones	121
Anexo: Experiencia de producción en torno al ritmo en el diseño editorial	126



Introducción

Esta investigación busca arrojar claridad sobre una palabra de uso común en el campo del diseño editorial: el ritmo. Nos disponemos a definir y describir este concepto, así como analizar y caracterizar su función en el diseño editorial como elemento expresivo y aspecto fundamental de composición. Además, revisaremos su particular importancia expresiva en los libros creados con una lógica de montaje, los cuales no funcionan solamente como contenedores de palabras, sino que todos sus elementos visuales y sensoriales pueden adquirir funciones discursivas.

El ritmo es un concepto bastante complejo que se encuentra en prácticamente todos los campos del conocimiento. En las artes y los diseños es común mencionarlo para referirnos a algunos aspectos de una composición o ciertas sensaciones, normalmente derivadas de una sucesión repetitiva de elementos. En el caso del diseño editorial el concepto de ritmo nos ayuda a referirnos a la manera en la que se organizan los contenidos en la sucesión de las páginas de un libro.

A pesar de ser un concepto tan común, no hay mucha claridad teórica sobre lo que el ritmo significa concretamente y la manera en la que funciona el ritmo en un libro, sino que esta responde a una noción intuitiva. Esta investigación se propone indagar en lo que se esconde detrás de todas esas intuiciones y conocimiento empírico.

El concepto de ritmo se encuentra enriquecido con una gran diversidad de sentidos y está profundamente vinculado con la experiencia, la cual es subjetiva por naturaleza. Es en esta cualidad que radica una de las principales dificultades de su esclarecimiento teórico, pero a la vez un enorme potencial como herramienta de análisis de los productos culturales y las humanidades en general. En este trabajo, lejos de pretender establecer límites categóricos en la terminología del proceso creativo, marcando restricciones de lo que se debe o no definir como ritmo en el diseño, se propone una perspectiva flexible partiendo de la certeza de que los conceptos son cambiantes, mutables y adaptables a distintos contextos y necesidades.

El ritmo ha sido objeto de reflexión desde épocas muy antiguas. Si bien durante el siglo XX parece que hubo una reducción en las investigaciones sobre el ritmo, a partir de la década de 1990 y en los últimos años, se ha manifestado un creciente interés teórico sobre este en muy diversas disciplinas del conocimiento.¹ Como señala Pascal Michon, ante la crisis del pensamiento estructuralista, el concepto de ritmo emerge como un importante enfoque de los fenómenos, entendidos ya no como realidades estáticas sino fluidas.²

¹ Michon, Pascal. "Ritmo, Ritmoanálisis, Ritmología: un Ensayo del Estado de la Cuestión". *Rhuthmos*. (16 de abril de 2019 [consultado el 11 de junio de 2020] Rhuthmos): 8. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2340>

² Ibid. 4.

El mundo y la ciencia actuales se enfrentan a una realidad en constante transformación que parece ser cada vez más acelerada. Las problemáticas que plantean las ciencias de la sostenibilidad, la transdisciplina, la cibernética, el pensamiento complejo, entre otras tendencias académicas, responden a un cambio de enfoque que busca nuevas maneras de aproximarnos al conocimiento, que cuestiona muchas de las limitaciones de los campos del saber tradicionalmente establecidos y sus relaciones entre sí.

Las artes y el diseño evolucionan constantemente generando nuevas necesidades y funciones, por lo que es necesario responder con nuevas herramientas y metodologías de estudio. Este trabajo obedece a la intención de aproximarnos a un enfoque de las humanidades que no excluya la subjetividad humana, como suele ocurrir al intentar sistematizar una realidad bajo categorías. Para esto es importante ejercitar la posibilidad de conceptualizar objetos de estudio como realidades fluidas, compuestas más en términos de gradientes que de cortes conceptuales y disciplinares. No se trata de buscar una ambigüedad confusa sino una pluralidad de perspectivas.

Los productos de las artes gráficas son normalmente pensados como realidades fijas en el espacio, a diferencia de las obras en la música, la danza, el cine y el teatro, que se emplazan en el tiempo. No obstante, es importante considerar que la cultura gráfica se ubica también en una realidad temporal y se relaciona con una serie de procesos dinámicos, pudiéndose pensar también como fluidas. Estudiar el libro a través del ritmo implica entenderlo como un movimiento que ocurre en la experiencia de lectura, y que está vinculado a flujos de producción, distribución, consumo y destrucción.

Los cambios culturales han generado también nuevas tendencias y posibilidades en la cultura del libro y el quehacer del diseño editorial. Actualmente existen géneros como el libro de artista, el libro alternativo, la narrativa gráfica, los libros para niños, las publicaciones electrónicas y una enorme diversidad de producciones editoriales independientes, que no necesariamente responden a las necesidades del diseño editorial tradicional ni a los usos típicos del libro, poniendo muchas veces bajo cuestión sus términos, funciones y medios.

Muchos de estos libros están creados según una lógica del montaje, en la que se presenta una yuxtaposición intencionada de lenguajes diversos, más que un simple contenedor literario. Es particularmente importante en este contexto aportar nuevas herramientas y perspectivas de estudio al diseño y las artes que no se determinen por categorías basadas en una tradición, sino desde la realidad de la experiencia y de unos medios de producción y consumo cada vez más heterogéneos.

A lo largo de las siguientes páginas veremos que el ritmo en el diseño editorial, lejos de constituir un simple recurso compositivo, es un aspecto que atraviesa todos los niveles de organización de un libro y una manera de conceptualizar su movimiento. Su importancia es fundamental al permitir la organización de la información y, simultáneamente, dotarla de cualidades expresivas y estéticas, volviéndolo un concepto indispensable para el diseño, las artes y la comunicación.

En el primer capítulo nos centraremos en el concepto de ritmo en sí mismo y las sutilezas de su definición. Profundizaremos en una serie de cualidades filosóficas y psicológicas que nos dan una idea de su potencia expresiva, de la importancia de pensar un fenómeno rítmicamente. Veremos que resulta ser algo casi omnipresente en nuestra realidad, pues al estar formado de la relación entre repetición y diferencia, prácticamente todos los fenómenos de la naturaleza pueden ser conceptualizados rítmicamente, así como los procesos de percepción y la inteligibilidad en general.

En el segundo capítulo aterrizamos el concepto de ritmo en el campo del diseño editorial. Veremos lo que implica pensar el libro como un flujo de acuerdo a sus procesos dinámicos y su complejidad. Analizaremos la diversidad de niveles en los cuales se puede encontrar el ritmo y las funciones que cumple en cada uno de ellos: en la escritura, en los diferentes tipos de encuadernación, en los sistemas de diagramación y composición visual, entre otros; considerando siempre las necesidades y contexto histórico a los que han respondido estos sistemas tradicionales.

Finalmente, en el tercer capítulo revisaremos la particular importancia que tiene el ritmo como recurso expresivo en los libros pensados como un montaje, como pueden ser los libros de artista, los libros alternativos, el libro álbum, etc. Revisaremos algunos de los cambios culturales que contextualizan estas tendencias y por qué es importante la teoría del montaje en este tipo de libros. Explicaremos la manera en la que el ritmo es capaz de adquirir una profundidad expresiva más allá de lo habitual en estos casos, así como su importancia poética, que lo vuelve un aspecto fundamental en el libro de artista.

Este trabajo no pretende plantear una nueva metodología en el proceso creativo del diseño editorial a partir del ritmo, pues este concepto es una noción que forma parte del trabajo del diseñador de manera natural. El esfuerzo por ofrecer una claridad teórica no minimiza la importancia de su manejo intuitivo, tanto en lo cotidiano como en el campo profesional. Tampoco se sugiere que sea este el concepto clave o el mejor enfoque de estudio de los productos editoriales. El objetivo es ofrecer una perspectiva mediante la cual se le pueda pensar este concepto en distintos niveles como un hilo

conductor que conecta las complejidades del libro y la experiencia de quien lo hojea, con la esperanza de ampliar su potencial como una herramienta de análisis del libro, así como de otras manifestaciones artísticas y culturales.



Capítulo 1

El concepto de ritmo
y sus cualidades

Quizá resulte extraño para el lector que este primer capítulo esté dedicado de forma exclusiva al concepto de ritmo, en lugar de abordar su relación con el libro y el diseño editorial desde un inicio. En realidad, este concepto en sí mismo representa una problemática muy importante de todas las artes y los diseños, pues es uno de los aspectos fundamentales de cualquier composición. Se trata de un tema con profundas implicaciones filosóficas, estéticas y psicológicas, en torno al cual existe una muy amplia discusión teórica. Es por eso que será conveniente abordarlo de manera individual para caracterizarlo a profundidad y poder aplicarlo después como enfoque de análisis de la composición y la expresión en el libro.

El ritmo es un concepto presente en nuestro lenguaje cotidiano, pero rara vez nos detenemos a pensar en él. Si lo reflexionamos, resulta sorprendente cómo se encuentra en una infinidad de fenómenos naturales y sociales en prácticamente todas sus escalas: desde los movimientos de las partículas atómicas, las ondas, la estructura de materiales orgánicos e inorgánicos, los comportamientos animales, los ciclos biológicos, reproductivos, la música, la danza, las artes en general, las jornadas laborales, las actividades recreativas, los rituales religiosos, el día y la noche, las estaciones del año y hasta el movimiento de las galaxias, entre muchas otras cosas más. Se trata de algo que forma parte de nuestra experiencia del mundo de una manera tan constante que se vuelve muy difícil responder a la pregunta: ¿qué es el ritmo?

A pesar de ello, existe una clara noción del ritmo que parece ser común en los seres humanos por naturaleza. De alguna manera, todos sabemos lo que es, pero es una idea muy abstracta y difícil de explicar con palabras. Ocurre algo similar con conceptos como "número", "cultura", "izquierda" o "derecha", sabemos a lo que se refieren, pero poner en palabras una definición precisa requiere un esfuerzo muy grande.

Este es un problema común en las disciplinas culturales: el uso de conceptos que pueden ser muy cotidianos, pero que tienen un alcance demasiado amplio. Esto puede generar discordancias a la hora de hacer un trabajo de análisis, pues la misma palabra podría tener significados muy distintos según la disciplina desde la cual se esté hablando.¹ Ante esto, es importante pensar en los conceptos de una manera flexible y provisional, no como realidades inamovibles, sino como herramientas del análisis que mutan durante sus viajes por distintos contextos. Así lo propone Mieke Bal al hablar de los conceptos viajeros en las humanidades: palabras propias de alguna disciplina que luego son utilizadas por otras y en ese proceso su significado puede transformarse

¹ Bal, Mieke. "Conceptos viajeros en las humanidades". *Estudios visuales*. No. 3 (enero 2006): 33.

y enriquecerse al adquirir sentidos simultáneos.² El viaje del concepto del ritmo está bastante enriquecido en ese sentido. Es una palabra que está en la danza, la música, las artes visuales, las ciencias naturales, las ciencias sociales y muchísimas áreas del conocimiento. Su profundidad expresiva la vuelve una poderosa herramienta interdisciplinaria.

En el caso del diseño editorial, cuando se habla de ritmo no se trata de una simple metáfora. Nos refiere a una noción temporal, orgánica, emotiva y compleja de sus contenidos, relacionada a otras experiencias rítmicas de la vida. Representa un enfoque que reconoce la viveza y movilidad en el acto de la lectura, el carácter cinemático del libro, aspectos que desarrollaremos con detenimiento en el segundo y tercer capítulo.

1.1 Definiciones del ritmo. La noción platónica y rhythmos

La tarea de definir el ritmo se ha abordado muchas veces a lo largo de la historia, es un problema inevitable con el que se enfrenta todo aquel que ha investigado al respecto, pues muchas veces una definición no es suficiente para esclarecer la naturaleza de las cosas, sino que ofrece una aproximación parcial o interpretativa. Es por eso que es importante revisar múltiples puntos de vista, para enriquecer la comprensión de un concepto tan elemental como complejo. Nos centraremos aquí en dos principales aproximaciones: la clásica, enunciada por Platón; y una más amplia, extraída de la etimología por parte de Émile Benveniste, retomada y defendida por Pascal Michon.

Por un lado, la definición de Platón del ritmo como “el orden en el movimiento” es una de las más conocidas y aceptadas a lo largo de la historia.³ El filósofo lo definió así partiendo de la danza, de la armonía observada en unos movimientos que siguen un patrón, que generan una sensación de regularidad al estar sometidos a una norma. Es así que podemos identificar el ritmo en la música, en las olas del mar, en el caminar, y en todos los procesos cíclicos o regulares, pues siguen una regla clara, una medida ordenada. Es una concepción basada en la noción de orden como una estructura lógica y clara que distingue cierto tipo de movimientos (entendiendo el movimiento en un sentido amplio, como un proceso de cambio).

² Mieke Bal habla, por ejemplo, de la palabra “texto” y cómo, al estar presente en tantas disciplinas y con sentidos tan diversos, ha adquirido una particular flexibilidad que le permite vincular en un mismo concepto distintas áreas del conocimiento, pero esto mismo la ha vuelto una palabra polémica. Ibid. 33-35.

³ Como se refiere en Fraisse, Paul. “Psicología del ritmo”. (España: Morata. 1976). 10.

Por otro lado, Pascal Michon defiende un enfoque más abierto, que define el ritmo como la “manera de fluir” de algo.⁴ De acuerdo a su etimología, la palabra ritmo proviene del griego ῥυθμός (rhuthmos), que es el abstracto de ῥεῖν (reîn), que significa fluir.⁵ Émile Benveniste demostró que, previo a Platón, en la filosofía jónica, esta palabra solía emplearse para referirse a la forma de aquello que está en movimiento: “disposiciones o configuraciones sin fijeza ni necesidad natural y resultado de un arreglo siempre sujeto a cambio”,⁶ como podía ser la forma de una tela sobre un cuerpo, el movimiento del agua en un río o la forma de ser de las personas. No tenía un sentido aritmético basado en la medida como el que le dio Platón, pues hacía un énfasis en lo cualitativo y no en lo cuantitativo. No señalaba “el orden en el movimiento” sino lo inestable en un orden.

El enfoque que rescatan Michon y Benveniste no anula la definición de Platón, sino que la abarca, pues un movimiento regular y armónico es también una forma de fluir. Se trata de una concepción más amplia del ritmo que nos permite pensarlo en todo tipo de movimientos, incluso aquellos irregulares o no armónicos, o aquellos demasiado complejos para ser medidos o desarticulados, como suelen ser los procesos estudiados en las humanidades.

Un claro ejemplo del ritmo pensado en un fenómeno fluido lo encontramos en el caso del lenguaje. Henri Meschonic, al estudiar la biblia en hebreo, se percató de que al traducir el texto original a otros idiomas experimentaba una gran pérdida; no solo por los cambios semánticos de las palabras de una lengua a otra, sino además porque se transformaba el ritmo de un discurso que estaba vinculado a la oralidad, basado “en una serie de acentos y contra acentos, ecos vocálicos y consonantes, que contribuyen a la producción de sentido”.⁷ Al hablar de ritmo en este caso no se trata de un movimiento armónico y con un patrón regular como en la música, sino de la manera de fluir del lenguaje, la organización de todas aquellas marcas que le otorgan su particularidad a un discurso.⁸

El ritmo entonces es lo que hace particular a un fenómeno fluido, su organización, lo que le otorga su modo de ser o su forma de ocurrir. Este enfoque nos permite pensar en términos de gradientes, de forma modal y no solo categórica o medible. No se

⁴ Michon. “Ritmo, Ritmoanálisis, Ritmología...”. 4.

⁵ Benveniste, Émile. “Problèmes de Linguistique Générale, I”. (Francia: Gallimard. 1966). 327.

⁶ Ibid. 333.

⁷ Michon, Pascal. “Una breve historia de la teoría del ritmo desde los años 70”. *Rhuthmos*. (11 de febrero de 2019 [consultado el 30 de junio de 2020] Rhuthmos). 3. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2345>

⁸ Meschonic, Henri. “Critique du rythme. Anthropologie historique du langage”. (Francia: Verdier. 1982). 216-217, citado por Michon. “Una breve historia de la teoría del ritmo...”. 4.

trata solo de un cierto tipo de organización en el movimiento, como lo definía Platón, sino de la organización en sí de cualquier movimiento.

En cualquiera de los dos enfoques, lo que queda claro es que el ritmo está unido al movimiento y viceversa, pues todo proceso de cambio tiene un ritmo. Mientras que el enfoque platónico funciona para procesos sistematizados y estructurales, el ritmo entendido como la “forma de fluir” es más efectivo sobre todo en el estudio de movimientos graduales como suele ser en las humanidades, “abarca más casos en extensión mientras que describe mejor sus especificidades”.⁹

Para nosotros, ambas definiciones serán muy importantes. Por un lado, la naturaleza modular y sistémica del libro hace que sea fácil asociar sus estructuras con la noción Platónica del ritmo como un orden regular, claro y medible en una secuencia que genera una armonía. Sin duda, el diseño está regido por la noción humana de orden y su organización basadas en la medida y el número. Por el otro lado, la noción de ritmo como “manera de fluir” nos permite también entender que el ritmo en el libro no se limita a una estructura fija en el objeto, sino que cobra vida en la experiencia de lectura, la cual no es precisa ni estable, sino siempre particular y fluida en muchos sentidos.

1.2 Repetición y complejidad

Una de las características más evidentes del ritmo es la repetición. Muchos de los fenómenos que consideramos rítmicos parecen componerse de procesos cíclicos o tienen elementos que se repiten en una sucesión. Aunque haya variaciones, podemos identificar un carácter común o una relación de semejanza fuerte entre sus partes que, de no existir, la sensación de ritmo se disuelve. “El ritmo no aparece sino en la repetición de lo que es semejante, mejor todavía, de lo análogo”.¹⁰ A pesar de ello, ritmo y repetición no son lo mismo, y la diferencia entre ambos nos revelará una de las características más valiosas del primero: su énfasis en la complejidad.

Alfred North Whitehead señala que el ritmo nunca puede surgir de la igualdad absoluta ni de la confusión absoluta, sino que es la fusión de los dos elementos: la igualdad

⁹ Michon, Pascal. “Could Rhythm Become a New Scientific Paradigm for the Humanities?”. *Rhuthmos*. (25 de abril 2020 [consultado el 12 de julio de 2020] *Rhuthmos*): 8. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2543>

¹⁰ Klages, Ludwig. “Wom Wesen des Rhythmus”. (Leipzig: Niels Kaupmann Verlag). 1943, citado por Fraisse. “Psicología del ritmo”. 14.

y la novedad, lo constante y lo variable, repetición y diferencia. No puede existir ni en lo homogéneo absoluto ni en el extremo caótico, sino que implica la inclusión de la novedad dentro de la repetición.¹¹ Esto nos indica los límites del ritmo y confirma que la repetición forma parte de él, pero muestra también otro elemento indispensable del movimiento, que es el cambio.

Edgar Willems aclara que "si bien es erróneo decir que el ritmo es repetición, se puede afirmar en cambio que toda repetición es ritmo".¹² Cualquier movimiento repetitivo lo percibiremos como un ritmo; sin embargo, si lo pensamos en la experiencia rítmica de la música, por poner un ejemplo evidente, vemos que este concepto va más allá:

*A medida que se desarrolla una pieza musical, su estructura rítmica no se percibe como una serie de unidades independientes y discretas ensartadas como cuentas de manera mecánica y aditiva, sino como un proceso orgánico en el que los motivos rítmicos más pequeños, aunque poseen una forma y una estructura propias, funcionan también como partes de una organización rítmica mayor.*¹³

Es cierto que la repetición monótona es en sí misma rítmica, pero en la medida en que integra cambios ordenados la sensación de ritmo aumenta, se enriquece. El ritmo requiere de la repetición, pero la excede, integra otros elementos, señala las relaciones entre la repetición y la diferencia.¹⁴ La intensidad del ritmo proviene de la combinación de constantes y variables que generan niveles de complejidad de una manera orgánica. Esto produce una cierta identidad que nos hace poder decir cosas como que una canción tiene buen ritmo, ritmo tranquilo, ritmo tropical, ritmo dinámico, etc. Mientras que el ritmo cualifica, la repetición por sí misma no se refiere nunca a la composición de algo. No hay distintos tipos de repetición como los hay de ritmos, sino que esta es siempre lo mismo.

¿Por qué entonces la repetición es siempre rítmica? Porque su existencia requiere de la diferencia, la integra, pues no es posible percibir repetición sin diferencias. En términos generales usamos esta palabra para referirnos a algo que es "igual" a otra cosa, pero para poder distinguir esas dos cosas que son "iguales", estas requieren de tener algo diferente, estar en lugares o tiempos distintos por lo menos, pues si no, serían la

¹¹ Whitehead, Alfred North. "An enquiry concerning the principles of natural knowledge". (Inglaterra: Cambridge University Press. 1919). 198.

¹² Willems, Edgar. "El Ritmo Musical". (Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1964). 96.

¹³ Cooper, Grosvenor y MSever, Leonard B. "Estructura rítmica de la música". (España: Idea Books. 2000). 10.

¹⁴ Henri Lefebvre advierte que el ritmo no se trata de una repetición monótona, sino de una particular que debe integrar elementos diferenciados sucedidos de acuerdo a una regla o ley, una relación específica y reconocible. Lefebvre, Henri. "Ritmo-análisis". (Inglaterra: Syllepse. 2007). 49-50.

misma cosa. La repetición requiere que exista la diferenciación entre elementos que son "equivalentes", y entonces decimos que se repiten.¹⁵ Es de hecho en este punto en que radica su sentido: cosas que en realidad son diferentes, son percibidas como "lo mismo", son unificadas al no concebir sus diferencias. Deleuze lo explica así:

*La repetición se dice de elementos que son realmente distintos y que, sin embargo, tienen estrictamente el mismo concepto. La repetición aparece, pues, como una diferencia, pero una diferencia absolutamente sin concepto, y en este sentido diferencia indiferente.*¹⁶

Por el contrario, el ritmo tiene por rasgo característico la complejidad. Es cierto que señala la repetición, pero señala también siempre la diferenciación entre las partes de un todo.

Para Herni Lefebvre la complejidad del ritmo se basa en un doble aspecto: que está constituido de elementos bien diferenciados y que está integrado en un movimiento global que lleva consigo a todos estos elementos.¹⁷ Esto quiere decir que en el ritmo se conciben de manera simultánea una totalidad y a sus partes, así como las relaciones entre estas.

Es por eso que le asignamos cualidades (vigoroso, triste, alegre), pues al señalar la complejidad se otorga una identidad particular a las cosas. "El elemento fundamental del ritmo es la repetición de una estructura compleja y articulada en su interior, con modificaciones, permanencia y cambio".¹⁸ Es el énfasis en la complejidad lo que muchas veces es subestimado al definir el ritmo, pues es fácil atribuirle "un matiz mecánico, dejando de lado el aspecto orgánico".¹⁹

El peligro de confundir la repetición con el ritmo radica en que ambos son características del movimiento, pero cada uno plantea una relación diferente entre la similitud y diferencia. La operación del concepto de repetición es unificar, señalar la unidad en la complejidad al resaltar la semejanza e ignorar la diferencia. El concepto de ritmo opera en sentido contrario: señala la complejidad en la unidad, la tensión entre lo diferenciado y lo unificado. Esto implica que dentro del movimiento entendido como rítmico se conciben distintos niveles de tipificación lógica que surgen por el cambio:

¹⁵ Ibid. 9.

¹⁶ Foucault, Michel y Deleuze, Gilles. "Theatrum Philosophicum. Repetición y diferencia". (España: Anagrama. 1995). 80.

¹⁷ Lefebvre. "Ritmo-análisis". 50.

¹⁸ Fantini, Bernardino. "Ritmos corporales, ritmos psicológicos, ritmos culturales". *Revista de la Universidad de México*. No. 848 (mayo de 2019): p. 62

¹⁹ Lefebvre. "Ritmo-análisis". 9

pausas, acentos, contrastes.²⁰ Es por eso que la sensación de ritmo se enriquece con el cambio y requiere de la repetición a la vez, pues el primero aumenta su complejidad y el segundo mantiene la relación entre las partes, las unifica en un sentido global.

1.3 Análisis estructural del ritmo en un ejemplo gráfico

Wucius Wong distingue los fundamentos del diseño en 4 grupos de elementos: conceptuales, visuales, prácticos y de relación. Estos últimos se refieren a aquellos aspectos que gobiernan “la ubicación y la interrelación de las formas en un diseño”.²¹ Podemos considerar el ritmo dentro de este grupo, pues es generado por las relaciones dinámicas (de repetición y diferencia) en una sucesión.

Para aproximarnos a un entendimiento de las características del ritmo en nuestra área de interés, a continuación trataremos de emular el proceso de construcción de un ritmo mediante un ejemplo gráfico. Esto nos permitirá comprender mejor lo explicado sobre su carácter de complejidad, al visualizar cómo la combinación de lo semejante y lo diferente generan diversos niveles de tipificación lógica. Veremos como el ritmo es construido a partir de la interrelación de los elementos fundamentales del diseño: forma, tamaño, color, textura, dirección, posición, etc.

Comenzamos en un nivel cero de complejidad que es lo homogéneo, lo plano, el silencio, el vacío o la igualdad absoluta. En este caso, se trata del blanco del papel en este libro. Sobre el papel, la tinta negra genera una diferencia. Aparece un punto que es perceptible por el contraste entre lo blanco y lo negro. Es un simple elemento percibido como una unidad en sí mismo (Figura 1 a).

Luego surge otra diferencia en el blanco del papel, un elemento distinto al primero en su ubicación, pero resulta ser igual en forma, tamaño y color al punto anterior. Esto genera una relación de semejanza entre ellos que podemos interpretar como una repetición: pese a que no son el mismo punto, son percibidos como equivalentes uno del otro, como si fueran lo mismo (Figura 1 b).

Si surge una serie de puntos con la misma relación entre ellos, ya no solo hay una se-

²⁰ La tipificación lógica se refiere a una manera de marcar distinciones entre distintos órdenes existentes en un mismo sistema, distintos niveles de orden dividen los elementos en distintas categorías lógicas. Véase Keeney, Bradford P. “Estética del cambio”. (México: Paidós. 1988). 44-48.

²¹ Wong, Wucius. “Fundamentos del diseño”. (España: Gustavo Gili. 2014). 42-43.

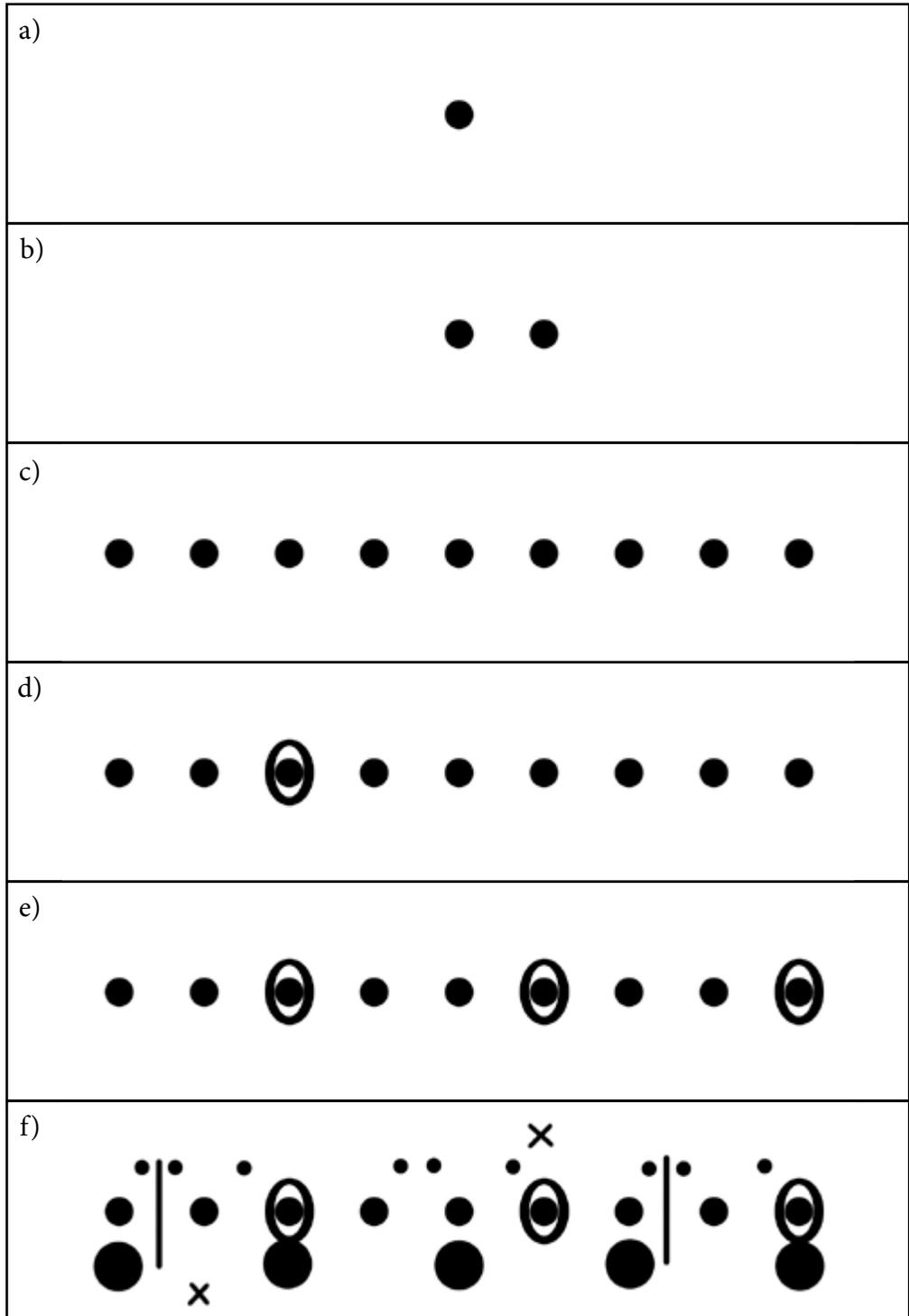


Figura 1. Proceso de complejización de un ritmo en un ejemplo gráfico.

mejanza entre los elementos, sino una semejanza entre sus semejanzas, una relación entre sus relaciones: la distancia entre ellos, la línea horizontal en la que se ubican, etc. Estas constantes generan un patrón, pues podemos deducir el siguiente punto en la sucesión, la cual puede extenderse hacia la izquierda o hacia la derecha. Ahora no solo existe una repetición, sino que existe un orden (Figura 1 c).

Al volverse una constante absoluta, el patrón se vuelve monótono, y esto hace que se perciba como una unidad en sí mismo. Ya no solo se trata de una serie de puntos, sino que estos sugieren una línea. Este nuevo orden de alguna manera se comporta de manera similar al blanco del papel o al punto, en la medida en que es todo igual en sus partes repetidas. Se ha generado un nuevo nivel de tipificación lógica, pues este grupo existe en un nivel de organización diferente al del blanco del papel o al del punto, aunque compartan una misma materia.

El hecho de funcionar como una sola cosa, pero que a su vez está compuesta de otros elementos y estructuras internas, hace que podamos decir que se trata de un orden complejo o que posee complejidad. Y dado que la forma en la que está compuesto tiene características particulares: un cierto número de puntos, con cierto tamaño, color y distancia, esta complejidad le otorga su peculiaridad, la distingue de otros posibles tipos de líneas (con guiones, con cuadrados, con otra secuencia, etc.).

Luego, si de la regularidad de nuestra línea de puntos surge un cambio en algún elemento, se produce una anomalía, un acento o una diferencia. Al igual que el punto en el papel, el contraste con la monotonía de su contexto hace que este se distinga (Figura 1 d).

Y de la misma manera que ocurrió sobre el nivel cero de complejidad (el blanco del papel), pueden surgir otras anomalías en la organización que constituye el nivel 1 de complejidad (la línea de puntos), que son distintas a la sucesión de puntos pero que son iguales entre sí y generan un nuevo patrón, orden o nivel de complejidad (nivel 2). Aquí regresa la repetición generando una unidad a un nuevo nivel de tipificación lógica. En la medida en que el patrón se repita se vuelve monótono de nuevo y vuelve a lo plano, aunque con una constitución más compleja y distinta a la anterior, un nuevo ritmo (Figura 1 e).

De esta manera se pueden construir unidades cada vez más complejas, mediante la relación simultánea entre semejanzas y diferencias, ordenes formados por elementos cambiantes. El tejido del ritmo se robustece mediante la concatenación de rupturas de la repetición a través de las diferencias que generan a la vez nuevas repeticiones (Figura 1 f).

El ritmo no se encuentra aquí en el hecho de que haya una sucesión de elementos semejantes ni en la simple ruptura con el orden estable, sino en el conjunto de todas las relaciones de sus elementos, de sus similitudes y sus diferencias. Estas relaciones forman una estructura de múltiples niveles de sentido que le otorga a la sucesión una identidad particular, un ritmo.

El modelo aquí creado como ejemplo sigue una sucesión lineal con la finalidad de hacerlo más didáctico y análogo a una sucesión temporal. Es esta misma lógica la que sigue la escritura de música en el pentagrama (Figura 2). Nuestro ejemplo gráfico podría interpretarse como una sucesión de sonidos en el tiempo y el resultado sería un ritmo musical.

Pero no debemos pensar que el ritmo está limitado a la sucesión en forma lineal, podemos percibirlo de forma no lineal por ejemplo en las formas vegetales o en los patrones decorativos. (Figuras 3 y 4). En estos casos las relaciones rítmicas se establecen en diversas direcciones simultáneas y a través de grupos de elementos distribuidos en un espacio.

Estos ejemplos nos muestran un ritmo relacionado a la noción platónica, pues forman órdenes claros y armónicos basados en una regularidad, pero la concatenación de niveles de complejidad podemos encontrarla en todas las cosas. Cualquier forma o movimiento, por más irregular que sea tendrá siempre elementos de similitud y de diferencia que le otorgan un ritmo.

En una pintura de Jackson Pollock (Figura 5), pese a no haber una de regularidad definida ni niveles de organización con un orden aritmético como en los ejemplos anteriores, podemos distinguir constantes y variables: colores, líneas de cierto tipo, manchas, fondo, gestos, etc. Hay repeticiones y diferencias que lo integran como un todo con partes diferenciadas y ello le otorga un ritmo. No se trata de un ritmo con una estructura lógica ni asociado a lo musical, sino uno fluido, irregular, de una complejidad tan grande que se vuelve confuso y que se aproxima más a la noción de ritmo como modo de fluir.

The image displays a musical score with seven staves. The first two staves are in 3/4 time and contain a melodic line. The third staff is marked 'Andante' and 'W:A Mozart', featuring a more complex rhythmic pattern. The fourth staff is marked 'Allegro con brio' and 'L. Beethoven', showing a fast, rhythmic passage. The fifth and sixth staves continue the Beethoven fragment with intricate melodic lines. The seventh staff concludes the piece with a final melodic phrase.

Figura 2. Escritura musical con fragmentos de piezas de Mozart y Beethoven.



Figura 3. Ritmos en la naturaleza. Lobelia Gigante.

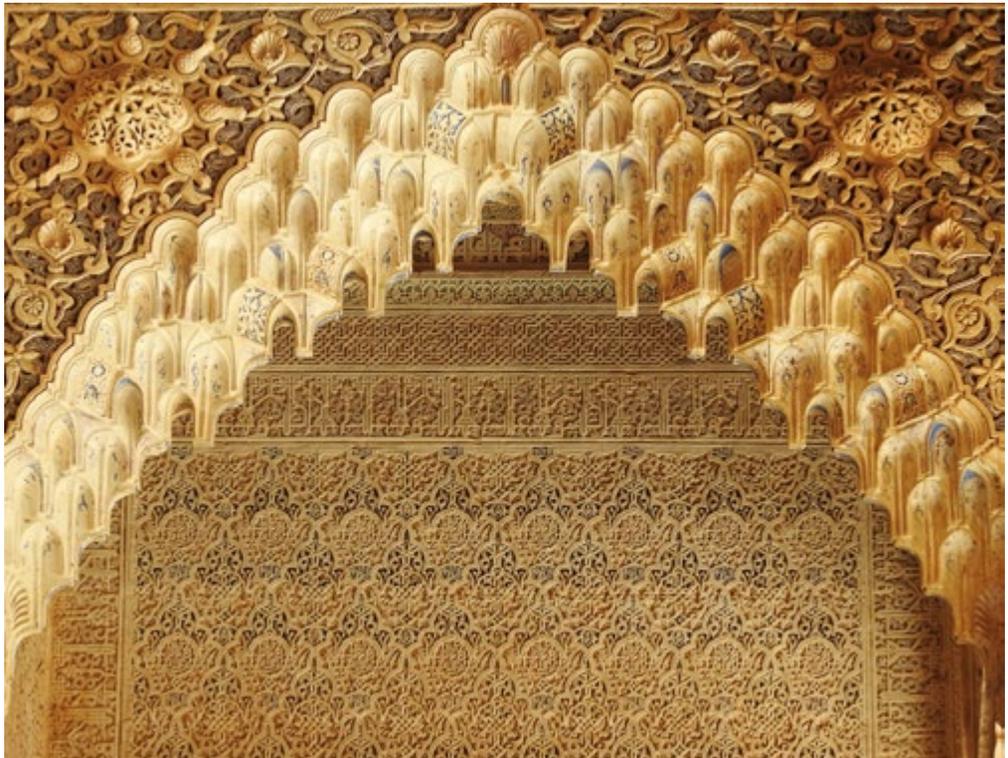


Figura 4. Decoración en paredes de La Alhambra. España.



Figura 5 Jackson Pollock. "Convergence". Pintura sintética sobre lienzo. 241 x 399 cm. 1952. Albright Knox Art Gallery, Estados Unidos.

1.4 El alcance conceptual y la percepción del ritmo

El ritmo está presente en prácticamente todas las cosas, pues es un aspecto del movimiento en general, el cual forma parte de todos los procesos de la naturaleza. "Como ya lo hacía ver Aristóteles por la poética, no es el ritmo que está dentro del metro, sino el metro que está en el ritmo. Todas las organizaciones métricas son organizaciones del movimiento y son por eso rítmicas".²² El orden y el cambio, la similitud y la diferencia, estos conceptos opuestos y complementarios son también componentes fundamentales de todo nuestro mundo y experiencia.

La percepción en sí misma requiere que exista la similitud y la diferencia. No es posible distinguir algo donde todo es igual, pero tampoco donde todo es diferente. La forma solo es posible mediante la asociación de lo diferente y lo semejante. Si todas las cosas fueran completamente diferentes y nada se pareciera a nada, no habría constantes,

²² Michon. "Ritmo, Ritmoanálisis, Ritmología". 4.

planos, silencios, ni espacios.²³ De igual manera, tiene que haber algo hasta cierto punto homogéneo para poder distinguir algo que es diferente, como el papel blanco que permite que se distingan las letras de este texto.

Muchas de nuestras capacidades sensoriales funcionan mediante la interpretación de ritmos. La vista requiere captar frecuencias lumínicas y el oído percibe frecuencias de vibración en el aire. Todas estas ondas son ritmos, por lo que cada color y cada sonido que percibimos corresponde a un movimiento rítmico de partículas (Figura 6).

A nivel físico, la materia está formada por relaciones sistémicas entre moléculas y átomos en patrones rítmicos que dan como resultado distintas sustancias que varían de acuerdo a estos. La fórmula H_2O del agua, por ejemplo, indica la proporción de dos átomos de hidrógeno por uno de oxígeno (Figura 7). Nada en la naturaleza es absolutamente homogéneo más que, quizá, el vacío, todo tiene una textura o una composición. Al ser una característica de tantas cosas en la naturaleza, no es de sorprenderse que se suela atribuir al ritmo una importancia metafísica, espiritual o incluso divina.²⁴

Pese a su aparente omnipresencia, no todo lo percibimos como ritmo, sino que este concepto está asociado a una experiencia muy particular, una sensación de orden que distinguimos en algunos fenómenos y en otros no. El coreógrafo Rudolf Laban se cuestiona en este sentido cómo es que distinguimos lo eu-rítmico (buen ritmo) de lo caco-rítmico (es decir, aquello que decimos que no tiene ritmo). Señala que, en realidad, el ritmo está en todas las cosas, dado que los fenómenos de la naturaleza son siempre congruentes de alguna manera y están estructurados a partir de una cadena de niveles de complejidad (como los que construimos en el apartado anterior), combinaciones más o menos complejas de ritmos simples o básicos que se entrelazan y van formando una estructura que los vuelve peculiares.²⁵

Según Laban, cuando algo nos parece bello, proporcionado o armónico, es porque somos capaces de percibir y comprender esas cadenas de complejidad. En cambio, cuando percibimos algunas formas y movimientos como desproporcionados, feos o incongruentes, no es porque lo sean de forma intrínseca, sino porque las estructuras de su complejidad no se nos muestran evidentes o no se adaptan a nuestros sentidos y entendimiento.²⁶ Es por eso que no todas las cosas las entendemos como ritmos en

²³ "Aunque todas las cosas son diferentes en algunos aspectos y semejantes en otros, la comparación solo tiene sentido cuando se parte de una base común". Arnheim, Rudolf. "Arte y percepción visual". España: Alianza Forma. 2006. 96.

²⁴ Como lo menciona Willems. "El Ritmo Musical". 31-32.

²⁵ Laban, Rudolf. "Eurhythmy and Kakorhythmy in Art and Education". *Body & Society* 20. No. 3-4 (2014 [consultado el 29 de junio de 2020] Rhuthmos): 75-78. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2436>

²⁶ Ibid.

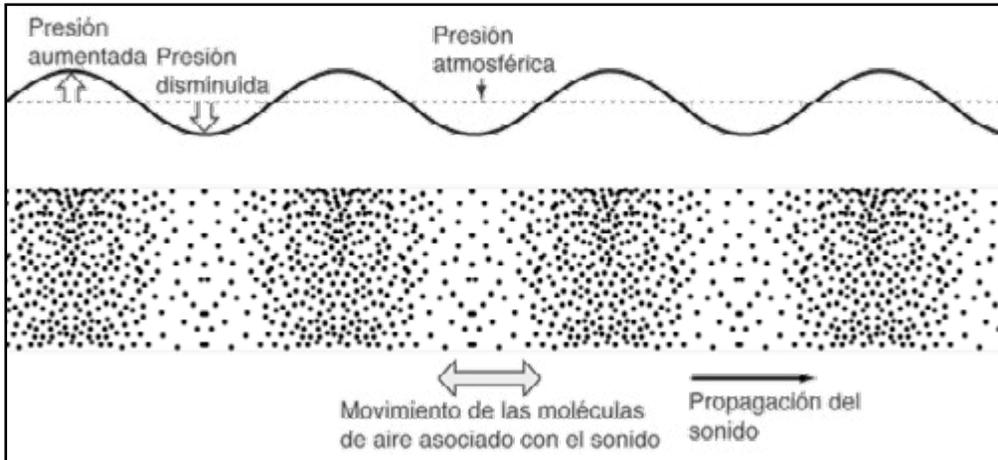


Figura 6. Movimiento ondulatorio de las moléculas de aire en el sonido.

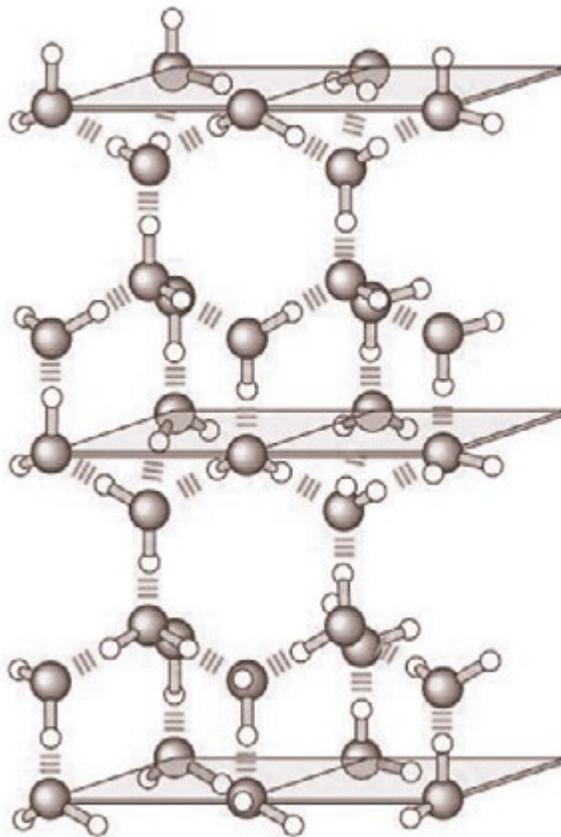


Figura 7. Esquema de red cristalina de moléculas de agua en el hielo.

nuestra vida cotidiana, pues aunque el orden forme parte de todo, nuestra noción de este es siempre a escala humana, en función de nuestras capacidades de percepción. Además, esta sensibilidad y afinidad ante los ritmos es variable de una persona a otra y se puede desarrollar, ajustar y cambiar a lo largo de la vida.²⁷ Así, lo que puede ser hermoso y sublime para unos, puede carecer de sentido para otros.

Laban señala la importancia de las estructuras simples para la construcción de la experiencia rítmica porque son accesibles a nuestro entendimiento.²⁸ Es por eso que, en las composiciones musicales, decorativas y por supuesto, también en el diseño, son comunes combinaciones de órdenes básicos: secuencias de dos, de tres o de cuatro elementos, formas simétricas, figuras geométricas simples, etc., pues son fáciles de entender para el espectador y le permite apreciar las relaciones que se tejen entre los distintos niveles de tipificación lógica. Aunque su combinación pueda llegar a generar estructuras muy complejas, los patrones simples que los componen nos hacen evidente su orden, los vuelve claros, pedagógicos y agradables



Figura 8. Bailarinas de Ballet Folclórico. En la danza hay patrones rítmicos evidentes que nos resultan agradables por ser comprensibles.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid. 76.

Podemos pensar el desfase que existe entre nuestra percepción del ritmo y su naturaleza como la que existe entre el color y la luz, el primero como una experiencia visual y la segunda como el fenómeno natural que permite esta experiencia. Al igual que la luz tiene frecuencias que no podemos ver (radiación ultravioleta y radiación infrarroja), en todas partes hay ordenamientos rítmicos que no son percibidos como tal. Cuando la distancia entre los elementos que conforman una sucesión rítmica es demasiado larga no percibimos la relación entre ellos, como entre las estaciones del año, y cuando es demasiado corta se unifican en una sola cosa, como las ondas sonoras que forman un silbido.

Además de esto, hay una diferencia importante entre la experiencia rítmica y la conceptualización de un fenómeno como rítmico. Fernando Lobaig distingue en el primer caso un ritmo perceptual que está ligado a nuestra memoria de corto plazo, que es el que nos genera el impulso que nos hace bailar al escuchar música. Este establece relaciones entre las formas espacio-temporales de lo que está ocurriendo o acaba de ocurrir, nos hace sentir el ritmo. En el segundo caso, señala que tenemos la capacidad de aprehender como ritmos algunas cosas, aunque no las experimentemos como tal, como ocurre al pensar en el ritmo en las estaciones del año, en cuyo caso lo que hacemos es abstraer una información y esquematizarla en nuestra mente para entenderla como una sensación dinámica.²⁹

Es mediante esta conceptualización que podemos pensar como ritmos muchísimos procesos y aplicarles una sensación vivencial por más abstractos que sean. Al hablar del ritmo de vida, por ejemplo, sintetizamos un sinnúmero de constantes y variables que componen eso que llamamos vida en una sola sensación de movimiento; más allá de una simple metáfora, esta expresión reconoce las relaciones de repetición y cambio que forman parte del vivir.

Es por estas cualidades que el concepto de ritmo está muy relacionado con la composición en diseño. Cuando hablamos de ritmo en este campo nos referimos a una sensación de armonía y complejidad en algo que conceptualizamos como fluido aunque esté estático. Pero no es una expresión metafórica, sino que señala el movimiento que tiene toda percepción en el flujo de la experiencia.

²⁹ Lobaig, Fernando "Del ritmo de la imagen en movimiento". *Paperback*. No. 2 (2006 [consultado el 14 de noviembre de 2019] Artediez): pp. 2-3. <https://artediez.es/paperback/del-ritmo-de-la-imagen-en-movimiento/>

1.5 Ritmo en el tiempo y en el espacio

Podemos decir que el ritmo es equivalente al concepto de forma, pero aplicado a un proceso dinámico, pues es la organización de las partes que conforman un movimiento. Esto significa que está asociado a un flujo espacio-temporal, a diferencia de la forma, que suele referirse a una organización estática. Por esto, muchas veces el ritmo es más asociado con el tiempo, pues el movimiento lo experimentamos de una forma temporal. Pero el tiempo y el espacio no son entidades independientes; por el contrario, como nos señala la teoría de la relatividad,³⁰ son una misma cosa. También en nuestra experiencia ambos están siempre unidos, pues todo tiempo lo percibimos en un espacio y todo espacio en un tiempo.

El hecho de que el ritmo esté asociado con el movimiento no quiere decir que sea un concepto solo temporal, ni que hablar de ritmo en el espacio sea incorrecto. Lo que ocurre en este caso es que nos referimos a una realidad estática experimentada como fluida, a su espacio y su tiempo simultáneamente, pues es un concepto que se fundamenta siempre desde la experiencia. Una forma estática se vuelve fluida cuando la experimentamos: al mirar una pintura, no se ven todas las cosas al mismo tiempo, sino que hay una secuencia en el movimiento de la mirada, se establecen relaciones dinámicas entre sus partes y se integran en un tiempo, ya que la experiencia es espacio-temporal.

Es común hablar de ritmo en el espacio o ritmos visuales en las artes y diseños para referirse a órdenes que, aunque son estáticos, revelan una complejidad basada en la repetición y la diferencia, lo cual hace que sean experimentados como dinámicos. Se suele utilizar esta palabra en relación a formas repetitivas o modulares, pues la relación de equivalencia entre las partes evidencia su secuencialidad y manifiesta un orden complejo.

No obstante, como hemos visto, las repeticiones están presentes en todo flujo. Es por eso que podemos hablar de ritmo también en términos fluidos (su sentido de *rhythmos*) en estas áreas, como cuando nos referimos al ritmo de lectura o al que existe en una mancha con forma orgánica. Aunque son demasiado complejos para ser esquematizados, estos encarnan una combinación de partes diferenciadas unidas en un solo proceso dinámico.

³⁰ Einstein, Albert "Sobre la teoría de la relatividad especial y general". (España: Altaya. 1999).

Vasily Kandinsky estuvo muy interesado en la expresión del ritmo en su pintura y para él este significaba la relación entre elementos visuales que generaban un nuevo nivel de tensión dinámica:

Las tensiones inherentes a los elementos son fuerzas estáticas que esperan encuentros que les permiten volverse activas = dinámicas. Las tensiones entre dos líneas repercuten en las pequeñas tensiones iniciales y crean una pulsación. A partir de que percibimos esa pulsación, las tensiones iniciales se vuelven secundarias. Esas tensiones simples y primarias de un elemento sobre otro crean el ritmo. Es evidente que el ritmo define la obra y que una obra sin ritmo es inconcebible. Pero el ritmo no es una repetición más o menos simple sino la composición de tensiones entre elementos = la composición de relaciones.³¹

De esta manera en una pintura lo estático se vuelve dinámico, pues la relación de unas partes con otras las vuelve activas en la experiencia de la mirada. Estas tensiones forman el ritmo en el momento en que adquieren un carácter de complejidad, es decir, en el que forman un nuevo nivel de tipificación lógica. Lo que Kandinsky nombra como una pulsación es una nueva unidad que emerge de otros elementos. La suma de estas tensiones condiciona la manera en la que fluye la mirada por la obra y su resultado es lo que podemos llamar un ritmo de lectura en una pintura, que se corresponde con lo que llamamos composición.



Figura 9. Vasily Kandinsky. "Composición 8 (Komposition 8)". Óleo sobre lienzo. 140 x 201 cm. 1923. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Colección fundacional Solomon R. Guggenheim.

³¹ Roque, Georges. "El ritmo y los inicios del arte abstracto". *Revista de la Universidad de México*. No. 848 (mayo de 2019). p. 38

1.6 Características psicológicas y cognitivas del ritmo

El ritmo tiene una serie de cualidades psicológicas particulares que le otorgan una gran importancia en el proceso cognitivo y la experiencia estética. Además de su profundidad filosófica y su estrecha relación con el proceso compositivo de una obra, la experiencia rítmica y la organización de la información a través de sus estructuras son también aspectos de gran relevancia para entender su función comunicativa.

La sensación de ritmo es placentera en sí misma porque incluye una combinación de espera y satisfacción que resulta excitante.³² Experimentamos una sensación de bienestar al percibir el ritmo y al sentir la capacidad de predecirlo, de hecho, tenemos una tendencia natural a anticiparnos a él una vez que lo comprendemos.³³

A nivel de experiencia sensorial, hay diferencias importantes entre un ritmo estructurado en el tiempo, como el de la música, y aquellos en el espacio, como el del diseño o la pintura. En el primer caso, existe una relación con nuestros ritmos corporales, el latir de nuestro corazón, nuestros movimientos, el flujo de nuestra vida en el tiempo; mientras que, en el segundo, se relaciona con otras proporciones físicas o visuales más asociados con nuestra experiencia de un entorno, que no siempre son lineales y cuyo flujo dependerá de nuestro movimiento y nuestra mirada.

Cuando el ritmo está emplazado en el tiempo provoca una inducción motora,³⁴ un impulso de movimiento en quien lo percibe. Esto le otorga gran intensidad emotiva, como lo experimentamos en la música o la danza.³⁵ A esto se debe una importante función social, pues cuando un grupo de individuos se ven sometidos a una misma experiencia rítmica en el tiempo, todos experimentan efectos intensos y muy similares, lo cual permite coordinar su vivencia, refuerza el sentimiento de empatía y crea comunidad.³⁶ Es también por esto que, por más rítmico que pueda ser un dibujo o un diseño, generará una sensación muy distinta a lo que se experimenta al ver una pieza de danza o escuchar una canción, pues están emplazadas en dimensiones de la experiencia muy distintas entre sí.

El ritmo en el espacio, pese a sus diferencias como experiencia sensorial y aunque carece de esa inducción motora, también tiene un importante efecto atractivo y resulta

³² Fraisse. "Psicología del ritmo". 11.

³³ Ibid. 58-60.

³⁴ Ibid. 59-60.

³⁵ Ibid. 103.

³⁶ Fraisse. "Psicología del ritmo". 104; Fantini, Bernardino. "Ritmos corporales, ritmos psicológicos, ritmos culturales". *Revista de la Universidad de México*. No. 848 (mayo de 2019). p. 62

placentero a quien lo percibe. Un claro ejemplo lo vemos en la decoración, cuyo objetivo es, entre otras cosas, ser agradable a la vista.

Gombrich, en su estudio sobre la psicología de las artes decorativas, explica que los patrones repetitivos, la simetría, la regularidad y los contrastes producen un deleite en nosotros como consecuencia de nuestra forma natural de sondear el mundo que nos rodea, basado en un principio de la simplicidad. Este principio, según explica el autor, propone en que al percibir el entorno partimos siempre de la hipótesis de que las cosas son regulares, esperamos que así lo sean, y cuando percibimos algo es porque rompe con esa regularidad.³⁷ Si percibimos una roca sobre el pasto es porque rompe con la regularidad de este y eso nos llama la atención. Volvemos a la conjugación de la semejanza (regularidad del pasto) y la diferencia (irregularidad de la roca).

También menciona Gombrich que la cantidad de información que recibimos de algo es medida por su grado de imprevisibilidad, por lo que en la medida que algo sea inesperado, que rompa con el orden, será más informativo.³⁸ Esto nos revela la importancia del ritmo en la transmisión de la información, y explica que este sea un rasgo característico de cualquier lenguaje o código, pues sus elementos requieren de contrastes para ser percibidos (contener información), pero de un orden para ser interpretados. El ritmo, al integrar el cambio en la repetición, representa la organicidad de las percepciones, por lo tanto, la organización de la información.

Tal es la importancia del ritmo en la síntesis de la información, que tenemos una tendencia natural a formar ritmicidad incluso donde no la hay, un fenómeno llamado ritmicidad subjetiva. Paul Fraisse explica que, al percibir una sucesión de elementos perfectamente regular (una línea de puntos, por ejemplo), tendemos, de forma automática y mental, a asociarlos en grupos de dos, de tres y, muy rara vez, de cuatro elementos, aunque no exista en realidad un denominador objetivo para esta distinción (Figura 10). Es muy raro que agrupemos de esta manera más de cuatro elementos, ya que este fenómeno está condicionado por la capacidad de nuestra memoria de corto plazo.³⁹

Este procedimiento nos ayuda a sintetizar lo que estamos percibiendo, pues es más fácil retener con fidelidad en la memoria varios grupos de dos o tres elementos que un grupo muy numeroso. Esto prueba que el ritmo tiene la propiedad de sintetizar lo que percibimos para poderlo asimilar y comprender, al hacer que lo irregular se integre a lo regular y lo complejo se sintetice:

³⁷ Gombrich, E. H. "El sentido del orden". (España: Editorial Debate. 1999). 5.

³⁸ Ibid. 9.

³⁹ Fraisse. "Psicología del ritmo". 73.

La acción simultánea de la asimilación y la distinción produce el efecto de simplificar el dato percibido. Las diferencias entre elementos parecidos en cuanto a duración, la longitud o la forma se disminuyen o se suprimen por la asimilación y las diferencias notables se exageran, con lo que se suprime cualquier equívoco en la estructura diferenciada.⁴⁰



Figura 10. Al mirar esta línea de puntos tenderemos a percibirla en grupos de dos, tres o cuatro elementos por medio de la ritmación subjetiva.

La posibilidad de simplificar el mundo que percibimos nos permite esquematizarlo. Nuestra fascinación hacia lo rítmico está relacionada con el aprendizaje. Los ritmos nos atraen porque podemos aprenderlos y esto apela a nuestro instinto. Al encontrarnos con un elemento extraño, la reacción natural es querer saber qué es. En la medida en que los ritmos ofrecen resistencia y a la vez claves para descifrar su estructura ejercen mayor atracción y fascinación, pues no son del todo regulares ni del todo caóticos. El placer que nos provocan proviene del equilibrio entre la expectativa de lo regular y la excitación de lo inesperado, en palabras de Gombrich, "entre el aburrimiento y la confusión".⁴¹

Nuestro gusto por aprender tiene fundamentos evolutivos. Como lo menciona Anthony Storr, a diferencia de los animales, la capacidad de adaptación de los seres humanos no está programada en nuestra anatomía ni es especializada en un medio específico, sino que se encuentra en nuestra capacidad de aprendizaje y de transmisión de conocimiento entre generaciones, por lo que la actividad mental y la búsqueda de patrones es algo que se da en nosotros por instinto de supervivencia. "El hecho de ver tres puntos como un triángulo no es una decisión, es algo inevitable" (Figura 11).⁴²

⁴⁰ Ibid. 101.

⁴¹ Gombrich. "El sentido del orden". 9.

⁴² Storr, Anthony. "La música y la mente". (España: Paidós. 2002). 227.

Estamos programados para establecer relaciones y descubrir el orden de las cosas, es por eso que cuando descubrimos un nuevo patrón experimentamos satisfacción.

La importancia de la experiencia del ritmo en la organización intelectual de nuestro entorno y los procesos de aprendizaje radica en que combina la asimilación de información compleja con el placer de comprender algo que no se comprendía. No es de sorprenderse que muchas estrategias pedagógicas y nemotécnicas recurran al ritmo. De igual forma, en todo diseño que tenga fines comunicativos, el ritmo nos permitirá organizar lo que se quiere transmitir, darle sentido y a la vez dotarlo de una fuerza apelativa.

A partir de lo anterior podemos distinguir dos funciones simultáneas que están siempre presentes en el ritmo y son fundamentales para el diseño: la organizacional y la estética. La primera es derivada de su estructura y generación de niveles de tipificación lógica, que nos permiten comprender las partes de un fenómeno complejo y sus relaciones. La segunda, se explica por la fuerza de atracción que emerge de la tensión entre lo inesperado y lo conocido, que provoca una serie de respuestas emocionales como la sensación de bienestar, desconcierto, curiosidad, etc., así como la posibilidad de asociarlo con otras experiencias, como veremos más a detalle en nuestro tercer capítulo.



Figura 11. Al observar tres puntos, tendemos a imaginar el triángulo que los conecta de manera intuitiva.

1.7 Identidad y subjetividad en el ritmo

Después de todas las cualidades del ritmo que hemos revisado, podemos decir que uno de sus efectos más importantes es el de proporcionar identidad a una obra, proceso o fenómeno. Esto lo vincula con la experiencia y la subjetividad, lo cual le otorga cualidades muy importantes como enfoque de estudio.

El ritmo nos proporciona información de la forma de ser de algo y en ese sentido de su carácter, como cuando distinguimos un vals de una cumbia, un soteno de una prosa, o las pinceladas de Cézanne de las de Van Gogh (Figura 12). Les otorga cualidades que no son explicables solo a nivel de sus elementos, pues para percibir esta carga identitaria hace falta tener en cuenta todos sus componentes y las relaciones entre ellos de manera simultánea y además en relación a un espacio y tiempo específico.

Es por eso que se requiere de la memoria e inteligencia intuitiva para percibirlo, pues se trata de un carácter global:

El ritmo implica una cierta memoria. Mientras que la repetición mecánica trabaja reproduciendo el instante que lo precede, el ritmo conserva tanto la medida que inicia el proceso y el re-inicio de este proceso con sus modificaciones, por lo tanto, con su multiplicidad y pluralidad.⁴³

Esto nos indica que el ritmo solo existe mediante la experiencia, un ritmo que no se experimenta es más bien una estructura o un orden.

John Dewey describe la naturaleza de las experiencias comparándola con un río. Hay un paralelismo evidente entre esta descripción y las características del ritmo:

Un río se distingue de un estanque en que fluye, pero su flujo da una precisión e interés a sus porciones sucesivas más grande que la que existe en las porciones homogéneas de un estanque. En una experiencia el flujo va de algo a algo, puesto que una parte conduce a otra y puesto que cada parte continúa con aquello que venía sucediendo, cada una de ellas gana distinción por sí misma. El todo que está en marcha se diversifica en fases sucesivas que hacen resaltar sus variados colores. (...) A causa de su continua confluencia no hay huecos, juntas mecánicas o puntos muertos, cuando tenemos una experiencia. Hay pausas, lugares de descanso, que señalan y definen las cualidades del movimiento.⁴⁴

⁴³ Lefebvre. "Ritmo-análisis". 50.

⁴⁴ Dewey, John. "El arte como experiencia". (España: Paidós. 2008). 42-43.



Figura 12. Pinceladas de Vincent Van Gogh (derecha) y de Paul Cézanne (izquierda).

Recordemos que, la etimología *rhuthmos* se refiere a la manera de fluir de algo, y está asociado también al movimiento del río.⁴⁵ Queda claro entonces que el ritmo es una característica de la experiencia porque es la forma en la que ocurren las cosas, y el ocurrir está emplazado en el flujo de un tiempo y un espacio particular. Forma parte de las marcas que vuelven única una vivencia, que le proporcionan su identidad y la distinguen de los otros sucesos.

Rudolf Bode considera que el ritmo existe en el terreno de lo irracional. Lo contrapone a la medida, al orden y al compás, pues a diferencia de estos, el ritmo funciona como un continuum, el cual no puede ser abarcado de forma racional y por lo tanto no puede ser medido ni disectado, sino que solo se le puede experimentar.⁴⁶

*Ritmo y medida son antagonistas. Cuando el ritmo prevalece, surge la unicidad a la que llamamos "estilo". Por otro lado, si el principio intelectual de la medida gana (lo cual ocurre a menudo), el ritmo muere y en su lugar tenemos automatismo.*⁴⁷

Podemos analizar el compás de una canción, su tempo, los diferentes momentos que la componen, las estructuras que utiliza, etc.; en cambio, su ritmo en un sentido cuali-

⁴⁵ Véase 1.1 y Benveniste. "Problèmes de Linguistique Générale..." 327.

⁴⁶ Bode, Rudolf. "Rhythm and its Importance for Education". *Body & Society* 20. No. 3-4 (2014) [consultado el 1 de julio de 2020] *Rhuthmos*: 55. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2435>

⁴⁷ *Ibid.* 63-64 [Traducción propia].

tativo, su modo de fluir y eso que le da una identidad particular o un “estilo”, no lo podemos seccionar ni medir. Para acceder a él tenemos que estar fluyendo también en la experiencia: escucharlo, bailarlo, cantarlo, interpretarlo o traducirlo, se tiene que sentir y emitir un juicio a partir de una globalidad. El ritmo de una canción, de una película o de un libro aporta un carácter general de la obra, una especie de espíritu más allá de los contenidos en sí mismos, mismo que puede apoyar o descomponer la manera en la que estos funcionan ante un espectador.

Por lo anterior, el análisis del ritmo no puede posicionarse desde un enfoque estructuralista y objetivo en una separación de sujeto y objeto. La aproximación a un fenómeno a través de este concepto no solo permite, sino que exige considerar al sujeto, la sensibilidad, la subjetividad y la interpretación. Esto, a la vez, nos obliga muchas veces a superar falsas categorías y prejuicios resultantes de un acercamiento científicista. En un análisis de un proceso rítmico, tanto las peculiaridades como las generalidades son importantes, funciona como un zoom-in y zoom-out simultáneamente.

Michon plantea incluso que el concepto de ritmo puede llegar a constituir un nuevo paradigma para las humanidades. Para muchas disciplinas, pensar en términos de estructuras estáticas aisladas ya no es funcional desde hace tiempo, sino que hay una necesidad creciente de entender los fenómenos como realidades complejas, cambiantes, fluidas y mutables.⁴⁸ El concepto de ritmo “desde un punto de vista puramente práctico, es particularmente adecuado para todas las ciencias que se ocupan de *objetos fluidos pero organizados*”.⁴⁹ Además, representa un enfoque de muy útil para la interdisciplina por su relación con gran cantidad de fenómenos y con la experiencia.

Henri Lefebvre, por su parte, propone el ritmoanálisis como un enfoque de estudio antropológico basado en el ritmo y lo considera incluso como una nueva ciencia o campo de conocimiento.⁵⁰ Plantea la figura del ritmoanalista como una profesión comparable al psicoanalista o al poeta.⁵¹ Al igual que en el psicoanálisis ante la psique, quien analiza el ritmo es alguien que debe estar atento de una manera íntegra y, como el poeta, debe hacer uso de su sensibilidad y capacidad de interpretación. El ritmoanalista debe escuchar tanto los sonidos como los silencios, lo general y lo particular. No existe en el ritmo lo relevante y lo irrelevante, pues cada detalle implica una asociación entre las cosas. Estudiar el ritmo de una ciudad, como lo hace Lefebvre, es prestar atención de manera simultánea a una infinidad de procesos que forman parte de esta a muy diferentes escalas.

⁴⁸ Michon. “Could Rhythm Become a...”. 7-8.

⁴⁹ Michon. “Ritmo, Ritmoanálisis, Ritmología”. 14 [Énfasis del autor].

⁵⁰ Lefebvre. “Ritmo-análisis”. 8.

⁵¹ Ibid. 17.

El ritmo como algo puro no existe, sino que en cada caso es particular. Por eso, en los próximos capítulos, al aproximarnos al ritmo en el diseño editorial, en realidad lo que estaremos haciendo será hablar del diseño editorial en sí mismo a través del ritmo, al analizar de qué manera sus elementos fundamentales tienen que ver con este y cómo la noción de ritmo nos ofrece una perspectiva conceptual del diseño que integra en este la experiencia y la subjetividad del espectador. En vez de pensar el libro como un objeto inerte, podremos pensarlo como algo vivo en su unión con el lector, diseñador, editor, coleccionista o cualquier persona que lo experimente de alguna manera.



Capítulo 2

Caracterización del ritmo
en el diseño editorial

El objetivo de este capítulo es explicar la importancia del concepto de ritmo en el diseño editorial y su funcionamiento como elemento compositivo en el libro. Buscamos un mayor entendimiento teórico de una noción que en la práctica es de carácter muy empírico. Nuestra intención con esto es abrir nuevas perspectivas de reflexión respecto al tema, de manera que este concepto sirva como herramienta de estudio y discusión sobre los problemas y procesos en el diseño.

Un diseñador editorial experimentado probablemente sabe que el ritmo es un elemento importante de la composición de un libro. Lo que aquí nos proponemos es profundizar al respecto para explicar por qué, cuáles son sus características en este medio y qué implica pensar el libro a través de él.

Existen diversas maneras de abordar el ritmo en el diseño editorial, tanto por la complejidad de este concepto como por la amplitud del campo de conocimiento del diseño y la bibliología. Por esto, corremos el riesgo de caer tanto en lo vago como en lo obvio al hablar de este tema. Por un lado, referir con precisión los fenómenos del ritmo puede ser bastante complicado por la naturaleza intuitiva del concepto, muchas de las afirmaciones al respecto llegan a ser demasiado ambiguas o demasiado restrictivas; por el otro, puesto que la noción de ritmo es algo común que todos parecemos tener de manera natural, tratar de explicarlo en un campo en concreto es siempre un esfuerzo por aclarar algo que de alguna manera ya se sabe.

Estas dificultades son comunes a casi cualquier esfuerzo por teorizar los aspectos formales en artes y diseño, pues se trata de dar un orden verbal y consciente a conocimientos y dinámicas que son más bien prácticos. Aún con esto, estudiarlos puede ofrecer nuevas perspectivas y orientarnos para refrescar la manera en la que entendemos y nos aproximamos a los procesos creativos.¹

Antes de entrar en materia, debemos tener claro el campo en el cual nos encontramos situados. El diseño se puede definir como la disciplina encargada de los procesos creativos que cumplen una finalidad.² El diseño editorial, por su parte, es una rama de este que se centra en las publicaciones como libros, revistas, periódicos, folletos, catálogos, entre otros. En general está asociado con impresos, pero también se puede aplicar en publicaciones electrónicas.³ El diseño editorial se encarga de todos los elementos visuales y materiales que afectan la experiencia de lectura, por lo que su labor es organizar y coordinar todos los espacios, textos, imágenes y materiales en un producto

¹ Arnheim. "Arte y percepción visual". 16-17.

² Gillam Scott, Robert. "Fundamentos del diseño". (Argentina: Victor Leru. 1982). 1.

³ Zanón Andrés, David. "Introducción al Diseño Editorial". (España: Visión Net. 2008). 15.

editorial, teniendo en cuenta tanto los aspectos técnicos como los estéticos para que se logre de manera eficiente un objetivo.

Aunque la disciplina del diseño editorial abarca muchos tipos de publicaciones, el libro suele tomar el protagonismo como ejemplo paradigmático al hablar de esta disciplina, pues, debido a sus complejas características e importancia histórica, de alguna manera representa todas las problemáticas que el diseño atiende en una publicación. Ese será el caso también en este trabajo, donde nos centraremos en este como el producto que mejor representa las complejidades del ritmo en este campo.

Cabe también establecer de entrada que el concepto de libro lo tomamos aquí en un sentido amplio, de acuerdo a la perspectiva de Ulises Carrión, quien lo definió como una sucesión de espacios y momentos.⁴ Independientemente de los materiales, formatos, contenidos o encuadernación que lo configure, su cualidad como sucesión espacio-temporal es lo que lo hace el ejemplo más claro al hablar de ritmo. Es por eso que las reflexiones que hagamos serán útiles por extensión para productos editoriales que, desde un enfoque más restrictivo, podrían ser considerados ajenos o adyacentes al este género editorial: folletos, catálogos, libros de artista, revistas, etc.

El problema del ritmo en documentos digitales y sitios web se encuentra fuera del alcance de este trabajo, pues sus características lo posicionan más allá de las dinámicas que un libro impreso pueda representar. Quedan pendientes como parte de la problemática general de los ritmos en el espacio digital e internet como una línea de investigación abierta.

2.1 El libro como flujo

Sin duda, el ritmo es un concepto importante en el diseño, muchos autores lo mencionan como un fundamento básico de este y lo relacionan con las formas repetitivas y con la sensación de movimiento. Revisemos algunas definiciones dentro de este campo, para considerarlas como aproximaciones previas a nuestra problemática.

Robert Gillam menciona el ritmo como uno de los cuatro aspectos básicos del diseño junto con el movimiento, el equilibrio y la proporción, lo define como la "recurrencia esperada" y lo distingue de la repetición simple.⁵ Para este autor, la función de estos

⁴ Carrión, Ulises. "El arte nuevo de hacer libros". (México: Tumbona. 2012). 37.

⁵ Gillam. "Fundamentos del diseño". 52.

cuatro elementos es otorgar a un objeto de diseño la cualidad de unidad orgánica al conjuntar la variedad en la unidad.⁶ Esta característica coincide con lo revisado en el capítulo anterior, mientras que el movimiento, el equilibrio y la proporción, también están relacionadas de forma intrínseca con las características de la complejidad.

Ellen Lupton y Jennifer Cole Phillips también mencionan el ritmo como uno de los fundamentos del diseño, lo definen como “la repetición de un patrón regular y marcado”⁷ y hacen un énfasis en su función en el libro:

La mayoría de las formas del diseño gráfico busca ritmos que estén puntuados por el cambio y la variación. El diseño de libros, por ejemplo, suele desplegar una variedad de escalas y de valores tonales a lo largo de sus páginas, pero al mismo tiempo preserva una unidad estructural subyacente. El equilibrio y el ritmo trabajan juntos en pos de la creación de diseños que latan con vida, dotados ambos de estabilidad y capacidad de sorpresa.⁸

Vemos que, si bien el ritmo es importante para todo objeto de diseño, es particularmente acertado hablar de este en un libro debido a sus características repetitivas y modulares.

Para Arthur Turnbull, el ritmo “se logra a través de la repetición ordenada de cualquier elemento, a saber, línea, forma, tono, textura. El ojo distingue el ritmo y sigue su patrón. El ritmo es por tanto una fuerza vital para el movimiento”.⁹ Aquí también se hace énfasis en la repetición como característica del ritmo y la sensación de vitalidad que le imprime a un objeto por asociación con el movimiento.

Es evidente la importancia que se le da a la repetición en todas estas definiciones, mas no debemos perder de vista que la esencia del ritmo no radica en ser repetitivo sino en su relación con el movimiento. La repetición en el diseño lo que hace es poner en evidencia un proceso de cambio, pues permite relacionar dos elementos que son diferentes y semejantes al mismo tiempo, lo cual le otorga al objeto cualidades dinámicas y le da por ello una sensación de vitalidad.

Para pensar el ritmo en el libro, debemos tomar en cuenta que, en realidad, los libros se mueven; no de forma autónoma como los seres vivos, pero sin duda están diseñados para permitir una sucesión de espacios gráficos mediante la acción manual. Ade-

⁶ Ibid. 35.

⁷ Lupton, Ellen y Cole Phillips, Jennifer “Diseño gráfico: Nuevos fundamentos”. (España: Gustavo Gili. 2016). 49.

⁸ Ibid.

⁹ Turnbull, Arthur T. y Braid, Russel N. “Comunicación gráfica”. (México: Trillas. 1990). 284.

más de esto, en sus contenidos existen relaciones dinámicas. Las variaciones entre los elementos que cambian de una página a otra en combinación con ciertas constantes repetitivas (la unidad estructural subyacente que mencionan Lupton y Cole Philips), generan una sensación de movimiento psicológico (Figura 14).

Sumado a lo anterior, las formas en sí mismas pueden estar cargadas también de sensaciones de movimiento, como puede ser una mancha que indica un arrastre o una línea que se eleva (Figura 13). "En los diseños visuales físicamente estáticos, el movimiento es subjetivo, pero no por eso menos real".¹⁰ Recordemos que, al ser relativa la diferencia entre tiempo y espacio, cualquier sucesión espacial es también temporal en la experiencia y es por lo tanto dinámica.



Figura 13. Robert Motherwell. "Atomatism B". Litografía. 76.2 x 52.7 cm. 1966. Las manchas de esta obra son un ejemplo de formas gráficas que generan sensaciones dinámicas.

¹⁰ Gillam. "Fundamentos del diseño". 67.



Figura 14. Plantilla de diseño para recetario. Podemos apreciar el movimiento que existe entre las formas a través de las páginas.

Todos estos tipos de movimiento en el libro forman parte de su ritmo. Aquí, los dos sentidos del concepto, entendido como orden en el movimiento (noción platónica) y como manera de fluir (noción de *rhuthmos*),¹¹ se ven reflejados también en dos distintos sentidos de su aplicación en el diseño editorial, pues nos refiere simultáneamente a estructuras y a flujos.

El diseño editorial y el libro en sí mismo están constituidos por órdenes y estructuras fijas, que el diseñador establece para que sirvan de pauta a la lectura. Estas formas y órdenes son precisas, medibles y objetivas, pues buscan establecer patrones regulares y claros, que sin duda se traducen en ritmos regulares y ordenados. Pero, a pesar de esto, el libro está destinado a un proceso de lectura que es orgánico, sometido a la subjetividad y voluntad del lector, una experiencia que tiene que ser considerada como un flujo, que siempre es único y particular, con un contexto y forma específica. Pensar en el ritmo del libro es pensar en su orden, pero también en su manera de fluir.

Cuando decimos que algo es fluido significa “que marcha o se desarrolla de forma ordenada, bien estructurada, sin obstáculos o interrupciones”.¹² En este sentido, hay diversos aspectos del libro que podemos considerar como fluidos: el discurso, la sucesión de páginas, de letras, de imágenes, etc., pero el más importante para el diseño es el flujo de la mirada, que de alguna manera engloba a todos los demás. La mirada sigue un camino a lo largo del libro, dibuja una línea (o quizá algo más similar a una constelación) que pasa por los elementos visibles y se traduce en imágenes e ideas que conforman un discurso.

Toda expresión cultural está sujeta a la interpretación y la subjetividad, el mensaje siempre será completado por el receptor,¹³ pero el caso del libro es sobresaliente por ser en especial interactivo (comparado con experiencias como la música, el video, la pintura, etc.). El libro es flexible al tiempo, espacio y movimientos del lector, quien puede tocarlo, intervenirlo, manipularlo o completarlo.

Las líneas que dibuja el diseño están fijas, pero la línea de la mirada es inquieta, ondulante, caprichosa, interpretativa y creativa. Es entonces cuando el ritmo en el libro deja de ser un orden estructurado y se convierte en un modo de fluir. La mirada sigue los patrones, pero no como estructuras fijas sino como aproximaciones orgánicas. Al igual que en la música, las estructuras y medidas se fundirán en el flujo de la experiencia,

¹¹ Véase 1.1.

¹² Diccionario de Español de Oxford. [consultado el 25 de mayo 2020]: disponible en <https://www.lexico.com/es/definicion/fluido>

¹³ Sánchez, Adolfo. “De la estética de la recepción a una estética de la participación”. (México: UNAM. 2005). 28-29.

se combinarán con el resto de sensaciones e ideas en el transcurso orgánico de una vivencia que involucra una serie de procesos tanto racionales como irracionales.¹⁴

Pese a esta variabilidad, hay una propuesta de uso y una experiencia esperada o ideal por parte de quien crea el libro. El diseñador editorial busca ofrecer un programa para ese camino inestable de la mirada, proponer una experiencia aproximada a partir de instrucciones y convenciones de lectura. El trabajo de este profesional es la optimización de ese flujo, al coordinar todos los elementos del libro para darles un sentido y mejorar la comunicación. Por eso hay en el diseño una búsqueda por generar patrones rítmicos en el sentido platónico (regulares, armónicos, repetitivos), porque los órdenes simples y claros son importantes por su función pedagógica, son efectivos para transmitir información. Lo que hace el diseño editorial es construir en el libro órdenes evidentes como de los que habla Rudolf Laban,¹⁵ pues el libro debe ser una experiencia a escala humana.

El flujo del libro no se detiene al cerrarse, tiene ritmos de producción, distribución, consulta y desecho, que son parte indispensable de su movimiento y su sentido. El diseño editorial no es un universo aislado que se inaugura al abrir el libro y se termina al cerrarlo, sino que sus contenidos se activan y se desactivan a lo largo de su existencia por la acción de un usuario, pero forman parte de ritmos mayores. El diseño editorial también cumple la función de integrar al libro en un sistema cultural.

Pese a su aparente simpleza y cotidianidad, un libro es en realidad un artefacto muy complejo. Constituye una tecnología con un muy largo desarrollo histórico y cultural que ha ido perfeccionándose y que integra a su vez otros sistemas y tecnologías como la escritura, la encuadernación, la impresión, la representación gráfica, el diseño editorial mismo, etc. Debido a esto, hay muchos sistemas dentro de él que tienen su propia organización rítmica y que condicionan la manera en la que fluye la mirada.

En los siguientes apartados revisaremos algunos de estos sistemas que componen el libro, con un especial enfoque en tres muy importantes y característicos: la escritura, los distintos soportes y la composición reticular. Estos constituyen convenciones tan arraigadas y comunes que se han vuelto los ritmos más característicos de lo que solemos llamar un libro. Cada uno de ellos responde a distintas necesidades de momentos históricos que marcaron el desarrollo de la historia del libro, contextos que tendremos

¹⁴ Morán Martínez, María Concepción. "Psicología y arte: la percepción de la música". *Ciencias* 100. (octubre-diciembre 2010 [consultado el 13 de septiembre de 2020] Revista Ciencias UNAM): 58-64. <https://www.revistacienciasunam.com/es/102-revistas/revista-ciencias-100/718-psicologia-y-arte-la-percepcion-de-la-musica.html>

¹⁵ Laban. "Eurhythmy and Kakorhythmy in...". 75-78.

en cuenta para entender el origen de sus cualidades rítmicas. No es que en estos tres sistemas se abarque toda la diversidad del ritmo en el diseño editorial (tarea que sería imposible), pero representan aspectos claves de la estructura rítmica en la inmensa mayoría de los casos.

2.2 El ritmo visual de la escritura

El lenguaje es rítmico por naturaleza, pues el hecho de que tenga reglas y convenciones hace que tenga una manera particular de fluir. A su vez, todo discurso tiene un ritmo y dado que el libro representa un discurso y este se compone de uno o varios lenguajes, el ritmo es intrínseco en él por ser un objeto comunicativo.

Por mucho, el lenguaje más común en los libros son las letras. Los lenguajes visuales, si bien han formado parte de ellos a lo largo de la historia y han tomado una mayor importancia en los últimos tiempos, las letras han sido su tipo de contenido más habitual a lo largo de la historia y aún en la actualidad lo son. Debido a esto y su enorme complejidad, es importante analizar las cualidades rítmicas de la tipografía en el diseño editorial, su desarrollo histórico, y su relación con el resto de los elementos.

La escritura constituye una tecnología desarrollada para conservar la memoria ante lo efímero del lenguaje hablado, mantener la información fija en un soporte y así transmitirla a través del tiempo y el espacio.¹⁶ Al representar información gráfica ordenada bajo ciertas reglas que forman un código, los ritmos visuales son una consecuencia implícita de esos órdenes.

El ritmo ha estado presente en la expresión gráfica desde sus orígenes. En los primeros intentos conocidos del ser humano por expresar mediante gráficos el mundo que lo rodeaba hay ya una tendencia a generar ritmos visuales. En muchas pinturas rupestres podemos encontrar elementos similares en sucesiones lineales o en grupos: puntos, líneas, patrones, representaciones animales o humanas. Aunque aún se desconoce con precisión la intención de muchos de estos registros, podemos especular que sus ritmos son reflejo de los que aquellas personas observaban en su entorno, cuentas numéricas o gestos rituales (Figuras 15 y 16).¹⁷

¹⁶ Castillo. "Multiplicidad y consistencia. Reflexiones sobre el espacio del libro". (México: UNAM. 2000).

17

¹⁷ Haarmann, Harald. "historia universal de la escritura". (España: Gredos. 2001). 23.



Figura 15. El ciervo negro. Cueva de Lascaux. Francia. 18,600 - 18,900 a. C. Paleolítico.

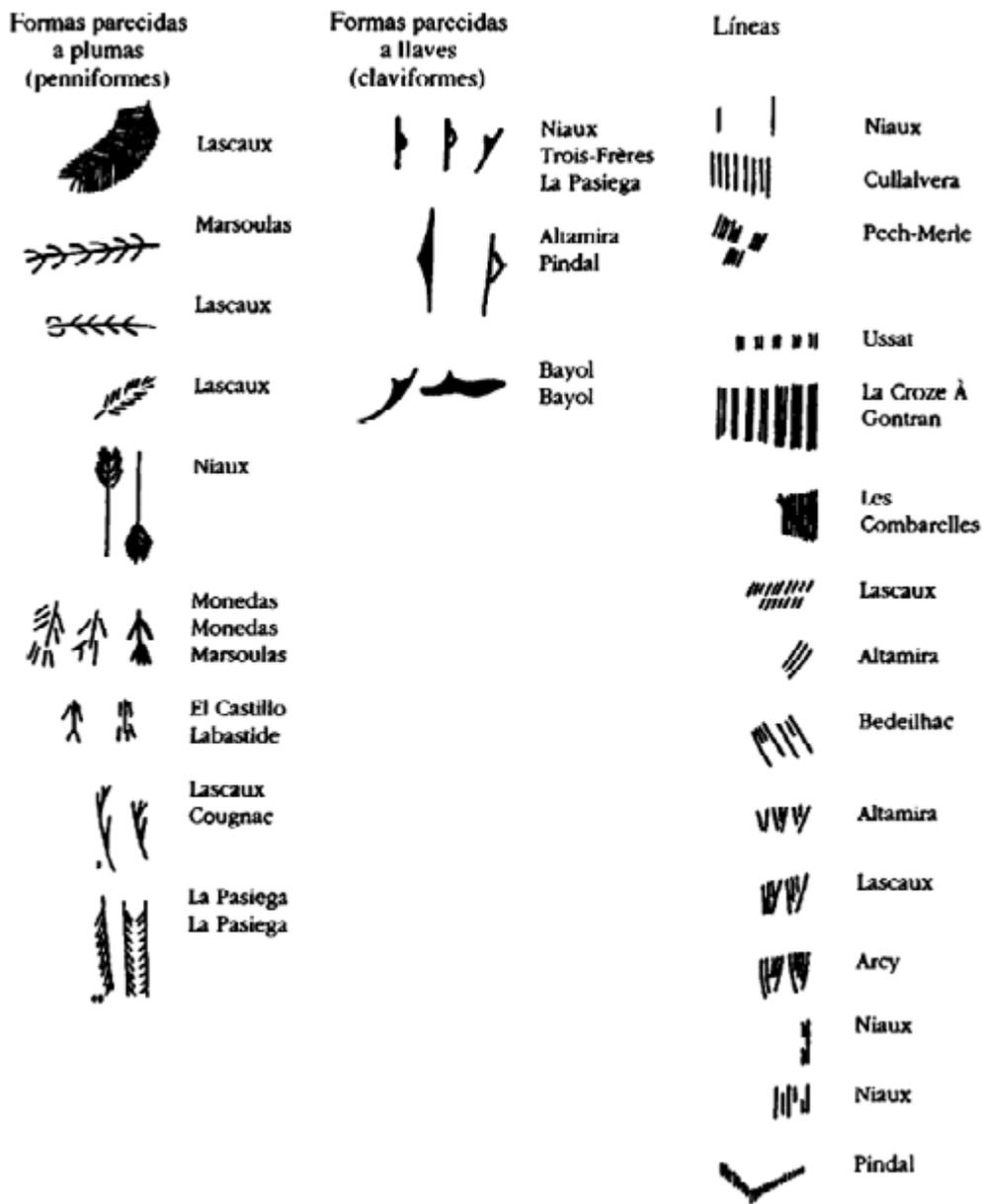


Figura 16. Símbolos asociados a las pinturas rupestres paleolíticas de España y Francia con indicación del yacimiento.

La transición de estos primeros gestos a la escritura fue un proceso lento y gradual. Uno de sus primeros pasos fue la técnica figurativa, la cual permite referir ideas de acuerdo a un parecido visual entre las figuras representadas y su significado.¹⁸ Luego surgió la técnica simbólica, que consiste en la capacidad de asignar valores a formas abstractas, así como de alinear y combinar tales símbolos.¹⁹

(...) Y es que de la combinación de símbolos individuales surge la flexibilidad que permite asociar el contenido de informaciones concretas y distribuir de forma coherente cadenas de información. También aumenta la cantidad de información que de este modo se puede manejar y fijar.²⁰

Es por eso que la sucesión de elementos es un recurso característico de la escritura y en esta sucesión surge también un ritmo visual.

Podemos ver que con el surgimiento de sistemas simbólicos de escritura más complejos aumenta el ritmo visual. En las tablillas de la ciudad de Uruk, de la antigua Mesopotamia (Figura 17), que son consideradas unos de los primeros registros escritos,²¹ podemos observar un ordenamiento básico de sus formas en sucesiones lineales y en una estructura reticular. Con este orden surge de inmediato la sensación de ritmo al observarla, pues hay una modulación regular en la distribución de las formas que genera relaciones análogas entre ellas.



Figura 17. Tablilla pictográfica sumeria primitiva. 3100 a. C.

¹⁸ Ibid. 22

¹⁹ Ibid. 52

²⁰ Ibid. 55

²¹ Al existir una importante acumulación de poder en los templos de esta civilización, aumentó la necesidad de llevar registros de asuntos económicos y cantidades grandes de información, lo que conllevó al desarrollo de la escritura. Se dice que estas tablillas contienen listas de artículos, números y nombres de personas. Ibid. 102.

El ritmo visual es algo tan intrínseco de la escritura en general que, aunque no podamos leerla (por ejemplo, al ver un escrito en un alfabeto desconocido), el ritmo nos permite saber que se trata de un código. Una sospechosa alternancia de repeticiones y diferencias nos hará notar la presencia de una lógica del lenguaje, un orden y una manera tan peculiar de flujo que no puede ser casual, sino que revela una intención comunicativa.

El sistema de escritura que usamos hoy en día en occidente se fue modelando a lo largo de muchos siglos y diversas culturas que fueron adaptando las diversas usanzas a sus necesidades. Es en gran medida a finales de la Edad Media que se conforman muchas de las convenciones que conservamos hasta ahora en los libros. En esta época, tras la aparición de las universidades, se vuelve cada vez más importante la lectura por fragmentos, a causa de un aumento en la diversidad de textos y la intensificación de la transmisión de conocimientos. Aparecen la paginación, la puntuación, la segmentación de los textos, índices, portadillas, colofón, datos de edición, en general gran parte del aparato de vinculación hipertextual en el libro.²² La diversificación de los contenidos genera diferentes jerarquías de información y la necesidad de equilibrar más elementos, lo cual resulta en niveles de ritmación.

En la actualidad, las convenciones mediante las cuales leemos son tan complejas, sofisticadas y están tan asimiladas en las sociedades alfabetizadas, que muchas veces no somos conscientes de las cualidades visuales y materiales de las letras cuando las leemos. Es tan natural para nosotros que la letra "A" representa un sonido, que incluso es raro tomar consciencia de que este significado es arbitrario y que una letra es una forma abstracta. Aprender a leer significa asimilar todas estas convenciones de una manera tan profunda y automática que podamos hacer la operación de decodificación de la escritura de manera rápida y eficiente sin distraernos por una observación visual. Pero aún en este proceso tan automático, las formas están ahí y las vemos, forman parte de nuestra experiencia de lectura y las sensaciones rítmicas también.

Hay varios niveles de ritmación visual que podemos distinguir en nuestra escritura occidental actual. La característica más evidente que podemos señalar, que es la base de la estructura rítmica en la tipografía, es el hecho de que se constituye de una alternancia entre áreas blancas y áreas negras (o de dos colores contrastantes) (Figura 18). Gerrit Noordzij señala que estas dos áreas son las que el diseñador tipográfico deberá calcular y equilibrar, de manera que su sucesión sea agradable y funcional.²³

²² Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (dirs.). "Historia de la lectura en el mundo occidental". (España: Taurus. 1998). 33.

²³ Noordzij, Gerrit. "El trazo: Teoría de la escritura". (España: Campgràfic. 2009). 11.

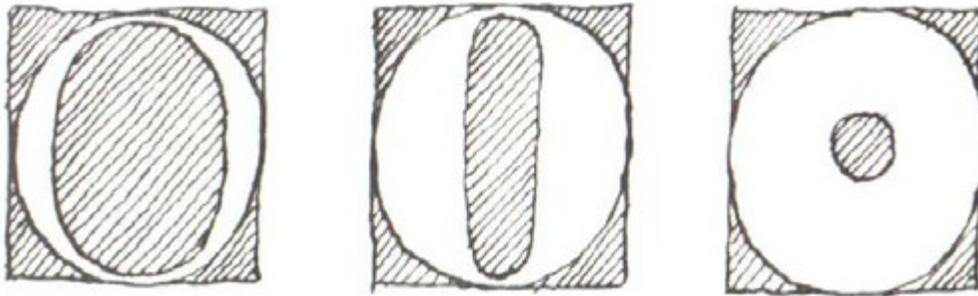


Figura 18. Diseño de los espacios blancos y negros en caracteres tipográficos de la letra "O".

Las formas que constituyen la escritura, llamados caracteres, se alinearán en a su vez en una sucesión modular de espacios regulares, la cual alterna repeticiones y diferencias de entre las distintas posibilidades de un universo relativamente limitado: un alfabeto (además de espacios y los signos de puntuación). Jorge de Buen Unna señala este nivel del ritmo visual en el diseño editorial producido por "la repetición de algunos rasgos, especialmente fustes y curvas".²⁴

La consecuencia lógica de la sucesión modular de grafismos en la escritura es la formación de líneas. La tendencia a la alineación de los elementos es una consecuencia natural a la expresión del tiempo, pues la línea es la forma del discurso hablado.²⁵ Luego esta modulación lineal debe ser distribuida en un espacio bidimensional debido a su naturaleza gráfica. Aunque existen casos excepcionales donde la línea de escritura tiene una forma de espiral, circular o de con alguna otra disposición, la forma más habitual del texto escrito es una serie de líneas paralelas, ya sea horizontales o verticales (como en la escritura oriental tradicional), y esta sucesión de líneas produce también un ritmo visual.

Pueden existir muchos otros niveles sucesivos de agrupamiento en la escritura que generan ritmo: párrafos, columnas, páginas, capítulos, secciones, etc. Sin embargo, en la medida en la que un agrupamiento de texto esté más distendido en el espacio y el tiempo, será más difícil percibirlo como un ritmo, aunque pueda ser conceptualizado como tal.

Aunque la función de los textos en un libro normalmente es ser leídos, también son imagen, son una percepción visual y una mancha.²⁶ La sucesión de grafismos y de

²⁴ De Buen Unna, Jorge. "Manual de Diseño Editorial". (México: Santillana. 2005). 114.

²⁵ Castillo. "Multiplicidad y consistencia...". 7.

²⁶ Elam, Kimberly. "Grid Systems". (China: Princeton Architectural Press. 2004). 5.

líneas de los mismos se combina y produce lo que conocemos en diseño como la mancha de texto, un área visual distinguible caracterizada por una textura particular,²⁷ la cual constituye también un ritmo visual. Los ritmos de la tipografía le darán a esta textura una identidad propia, una cualidad.

Aquí radica otra labor fundamental del diseñador tipográfico, pues cada textura interactúa con el resto de las formas que la rodean. Además de esto, de forma consciente o inconsciente, el lector puede asociar estas formas con referencias culturales o estéticas a partir de sus experiencias de lectura previas (que en nuestra sociedad no son pocas, pues vivimos sumergidos en estímulos tipográficos). Es por eso que cada tipografía tiene una especie de espíritu o personalidad propia y sus características visuales afectarán la experiencia de lectura al aportar al libro cualidades estéticas.²⁸

En la lectura tipográfica el flujo de la mirada está reglamentado, se trata de una mirada entrenada, a diferencia de su fluir en un dibujo o en otros posibles contenidos. Las letras obedecen a reglas muy específicas que nos llevan mediante una cadena de sistemas simbólicos a un discurso que no está presente de forma sensorial sino mental. Cada letra significa un sonido, estos sonidos forman una palabra, la cual tiene un significado y esta cadena de significados generan un discurso.

El discurso en la escritura está asociado, además, al sonido del habla, a una experiencia auditiva imaginaria. Por eso dice Lyotard que "leer es oír y no ver".²⁹ Una vez asimilado un significado en un símbolo, al verlo u oírlo dejamos de prestar atención a lo sensorial para efectuar una equivalencia entre significado y significante. Por eso al leer las palabras no vemos con atención las letras, solo las reconocemos. John Dewey plantea una diferencia entre la percepción como una reacción activa constructiva ante una realidad, mientras el reconocimiento se limita a identificar.

*El reconocimiento es una percepción detenida antes de que tenga oportunidad para desarrollarse libremente. En el reconocimiento hay el comienzo de un acto de percepción, pero a este comienzo no se le permite servir al desarrollo pleno de la percepción de la cosa reconocida. Se detiene en el punto en el que va a servir a algún otro propósito, como reconocemos a un hombre en la calle a fin de saludarlo o evitarlo, no para verlo con el fin de ver lo que es.*³⁰

²⁷ Bhaskaran, Lakshimi. "¿Qué es el diseño editorial?". (España: Index Book. 2006). 74.

²⁸ Pepe, Eduardo Gabriel. "Diseño tipográfico e identidad". *Bold*, No. 2 (octubre 2015 [consultado el 3 de octubre de 2020] *Bold*): 56-66. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/bold/article/view/118>

²⁹ Lyotard, Jean-François. "Discurso, figura". (España: Gustavo Gili. 1979). 223.

³⁰ Dewey. "El arte como experiencia". 60.

Es raro que al leer un libro nuestra atención se encuentre en percibirlo o contemplarlo, por lo general reconocemos las formas en él en función de otro objetivo: decodificar un mensaje y recibir una cierta información. No es así en los libros de artista o en ciertos libros con características sensoriales inusuales, en los cuales se rompe este reflejo de lectura conceptual y se pone en evidencia la realidad material y visual.

Dado que el discurso al leer letras se da de manera más bien conceptual, el diseñador tratará de que los estímulos visuales no sean un distractor y para ello es muy importante cuidar que los ritmos sean regulares. Para Josef Müller, una prioridad en un diseño editorial es cuidar el ritmo de lectura: "El ancho de columna adecuado crea las condiciones para un ritmo regular y agradable, que posibilita una lectura distendida y por completo pendiente del contenido" y advierte que "todo lo que perjudique el ritmo de lectura debería ser cuidadosamente evitado".³¹ Es por eso que la monotonía suele ser un rasgo característico de los diseños en libros literarios.

El ritmo en cualquier lenguaje, más aún en el verbal, es de una complejidad enorme. El lenguaje hablado tiene ritmos que representan una problemática muy profunda para la lingüística.³² Aunque no son visuales, ni se encuentran representados por el diseño editorial, sin duda estos forman parte de la experiencia de lectura en un libro también.

La poesía construye y juega con estos ritmos en la rima y la métrica, el lector reconstruye estos órdenes sonoros en su mente al leerla. En la narrativa también hay ritmos, pues una historia tiene distintos momentos, ciclos, pausas, acentos, aceleraciones, etc. Todas las relaciones entre las formas lingüísticas verbales ligadas a la oralidad son esas marcas que conforman el ritmo en el lenguaje del que habla Meschonnic:

*Defino el ritmo en el lenguaje como la organización de las marcas mediante las cuales los significantes, lingüísticos y extra-lingüísticos (especialmente en el caso de la comunicación oral) producen una semántica específica, distinta del significado léxico, y eso es lo que llamo signifiante: es decir, los valores propios de un discurso y de uno solo. Estas marcas se pueden ubicar en todos los "niveles" del lenguaje: acentual, prosódico, léxico, sintáctico.*³³

En un libro basado en letras estos son los ritmos prioritarios, pues constituyen el ritmo del discurso que se integra en la mente del lector, mientras que los ritmos visuales de la

³¹ Müller B., Josef. "Sistema de retículas". (España: Gustavo Gili. 1982). 30.

³² Álvarez Muro, Alexandra. "Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana". *Estudios de Lingüística del español*. No. 15. (2001 [consultado el 3 de agosto de 2020] RedIRIS). <http://elies.rediris.es/elies15/index.html#ind>

³³ Meschonnic, Henri. "Critique du rythme. Anthropologie historique du langage". Francia: Verdier. 1982. 216-217, citado por Michon. "Una breve historia de...". 4 [Énfasis del autor].

tipografía y el diseño suelen ser solo un vehículo o un acompañamiento. No obstante, los elementos visuales pueden reforzar o modular los ritmos verbales. En un poema esto es muy claro, la distribución de las letras y aspectos diseñísticos darán al lector guías para percibir la musicalidad y el ritmo que el autor pretenda evocar:

*El aspecto físico de la página, la distribución de los poemas, el tamaño de la caja, la disposición de las estrofas, la longitud de los versos, el sangrado, el espaciado, la puntuación, la tipografía, predisponen al lector a enfrentarse al texto con unas expectativas determinadas. Incluso si no se conoce el idioma en que está escrito un poema, es posible aventurar conclusiones basadas únicamente en los componentes visuales del texto.*³⁴

Así vemos que el ritmo en la tipografía no solo afecta la experiencia visual en libro, sino que puede llegar a influir en el sentido del discurso. Keith A. Smith, en su libro "Text in the book format", explora a profundidad estas posibilidades expresivas del texto tipográfico y demuestra el valor simbólico que pueden poseer las variaciones en los tipos de fuentes, tamaños de letra, colores, ubicación en la página, etc.³⁵

2.3 El ritmo en el soporte³⁶

El libro es un producto especialmente espacio-temporal. Es una obra gráfica que no está emplazada en un solo espacio como un dibujo, ni determinada de manera absoluta por un tiempo como una película, sino que se compone de una sucesión de espacios en un tiempo variable determinado por la voluntad del lector. Esa sucesión está organizada por una estructura física y material a la que llamaremos soporte, el cual constituye la materialidad del libro, el objeto que le da una forma tridimensional y permite que cumpla su función.

Existen diferentes formatos para el soporte, estructuras particulares que generan sistemas con cualidades rítmicas y serán la pauta general que condiciona todos los ritmos.

³⁴ Pineda, Victoria. "Figuras y formas de la poesía visual". *Saltana: Revista de Literatura i Traducció*. No. 1 (2007 [consultado el 28 de noviembre de 2020] Saltana). <http://www.saltana.org/1/docar/0437.html#.X3kTLGhKiU>

³⁵ Smith, Keith A. "Text in the book format". (Estados Unidos: Keith Smith Books. 2004).

³⁶ Este apartado debe mucho a las conversaciones y correos electrónicos intercambiados con la profesora Alicia Portillo Venegas, especialista en encuadernación y académica de la UNAM, quien brindó su apoyo y conocimiento para determinar los formatos principales del libro analizados aquí y gran parte de la reflexión histórica sobre sus ritmos.

mos de sus contenidos. De alguna manera funcionan como un compás musical, pues el formato divide y ordena el espacio y tiempo del libro, por lo general en módulos regulares.

En estos tiempos estamos acostumbrados a un formato que se ha generalizado y que veremos más adelante bajo la denominación de códice: la forma típica del libro actual. No obstante, este no es el único posible. A lo largo de la historia y en distintas culturas el libro ha tenido formas muy diversas, las cuales responden a las necesidades del momento y a los usos de la escritura.

Además, en la actualidad existe una enorme diversidad de tipos de documentos, formatos experimentales y variaciones, sobre todo en campo de los libros alternativos, que se alejan de lo convencional.³⁷ La diversidad de posibilidades en las formas del libro es inmensa y cada formato tiene sus propias características rítmicas que condicionan su diseño. A continuación, revisaremos algunos de los más relevantes.

2.3.1 El pliego

Si nos dirigimos hacia los orígenes del libro, los primeros en cumplir su función fueron objetos cotidianos como muros, rocas, huesos y artefactos utilitarios o rituales cuya superficie era empleada para fijar registros gráficos.³⁸ La escritura se adaptaba a un soporte y no viceversa. Luego aparecieron otros objetos creados con la intención deliberada de servir para fijar la escritura, como las tablillas de barro de los sumerios, con la virtud de ser planos unitarios e independientes (Figura 17). Esa es la función básica que hoy en día desempeña el papel en forma de pliego u hoja.

El pliego es la unidad mínima más común de la constitución física de un libro, una superficie laminar que se caracteriza por tener dos lados, es decir, dos superficies análogas y mutuamente exclusivas o contrapuestas (Figura 19). Esta es una característica básica, pero marca ya una repetición y una diferencia que es esencial para la naturaleza rítmica de casi todos los formatos de libro.

Podría prestarse a discusión si un pliego suelto puede o no llegar a considerarse un libro. Aunque el libro puede llegar a tener casi cualquier forma (sobre todo cuando se

³⁷ Se pueden ver abundantes ejemplos en Golden, Alisa. "100+ Bindings, Structures & Forms". (Estados Unidos: Lark Books. 2011).

³⁸ Haarmann. "Historia universal de la escritura". 55-57.

le aborda desde una intención artística y en un sentido amplio), una hoja en sí misma es un sistema tan unitario que se encuentra justo en la línea entre una sucesión y una superficie cualquiera. Lo que no se puede negar es que una sola superficie puede llegar a contener una gran complejidad de estructuras y de información, que puede llegar a constituir un auténtico documento o publicación.

Blanchard menciona el "espacio hoja", no enrollada ni plegada, como uno de los tres tipos de espacios de la compaginación (los otros dos son, desde su perspectiva, el códice y el rollo), y destaca que su función se inclina más hacia la visibilidad que hacia la legibilidad.³⁹ Podemos pensar como un claro ejemplo el cartel, que sin duda constituye un documento y objeto de diseño editorial que se basa más en el impacto visual que en una lectura distendida.

En el pliego en sí mismo, el ritmo solo está condicionado por la dualidad excluyente de sus dos caras: el anverso y el reverso, que se encuentran unidas y a la vez separadas. Cada una de ellas implica la presentación de un solo espacio-momento, el resto del su flujo rítmico queda relegado a sus elementos gráficos y al movimiento de la mirada sobre ellos.

Hay libros que se conforman de pliegos sueltos, pues una sujeción mecánica no es un requisito de naturaleza del libro. No es raro encontrar libros de artista compuestos por un conjunto de hojas independientes o cajas de tarjetas (Figura 20). En estos casos no existe un orden secuencial específico entre las partes, sino que se trata de un simple conjunto de unidades análogas. Esto ofrece una dinámica de lectura aún más abierta que en otros formatos, pues permite al lector elegir, manipular y reordenar la sucesión de las partes de la obra sin que esto anule la unidad conceptual que relaciona a los elementos del conjunto y les da un sentido. En estos casos el ritmo será caracterizado por una sucesión no ordenada de dualidades independientes.

³⁹ Blanchard, Gérard. "La Letra" en Costa, Joan. (Dir.). "Enciclopedia del Diseño". (España: CEAC. 1988). 141-143.



Figura 21. Laura Valentina Álvarez. "Los dos reyes y los dos laberintos". 2019. Libro ilustrado con formato de pliego doblado con 8 paneles. Historia original de Jorge Luis Borges.

2.3.2 Pliegos doblados

Al doblar una hoja en dos, creamos una sucesión de al menos cuatro espacios o páginas,⁴⁰ que a su vez se puede doblar en cuatro, en ocho, etc., lo cual genera gran cantidad de módulos y relaciones dinámicas entre ellos. Incluso se pueden integrar suajes para ampliar las variaciones en el movimiento y estructura de estos (Figura 21). La complejidad de estas formas puede llegar al punto de producir elaborados artefactos de papiroflexia, lo que algunas veces las vuelve más próximas la escultura.⁴¹

A pesar de que no solemos pensar mucho en este tipo de documentos como libros, los pliegos doblados son en sí mismos un sistema de organización del espacio gráfico y permiten una sucesión espacio-temporal. Un ejemplo pueden ser los típicos trípticos publicitarios o incluso los mapas, que constituyen también documentos bibliográficos.⁴²

Estos formatos son comunes también en el libro alternativo. Al no haber convenciones de lectura claras para muchas de estas estructuras, se presentan ante el lector como una experiencia de descubrimiento de un objeto-superficie curioso, que permite diversas posibilidades de orden e interpretación. Además son de una relativa facilidad de producción con los medios y tecnologías actuales.

En este tipo de formatos, cada propuesta o variación estructural en un sistema de pliegues ofrecerá una sucesión rítmica diferente. Hay una enorme variedad en las posibilidades que los pliegues en una hoja pueden generar en cuanto a secuencias y ritmos. Lo que podemos señalar como una tendencia constante es la existencia de una sucesión de menor a mayor, pues en al desplegar la hoja, normalmente se sumarán espacios hasta reconstruir una sola superficie.

⁴⁰ Smith, Keith A. "Non-Adhesive Binding". (Estados Unidos; Sigma Foundation. 1992). 12.

⁴¹ Se pueden ver diversos casos en LaPlantz, Shereen. "Cover to cover". (Estados Unidos: Lark Crafts. 1998). 89-96.

⁴² Mckenzie, D. F. "Bibliografía y Sociología de los textos". (España: Akal. 2005). 59.

2.3.3 El rollo

El rollo, como su nombre lo indica, consiste en una superficie enrollada en un cilindro, la cual puede ser de papel, pergamino, papiro o similares (Figura 22). Aunque en la actualidad es bastante inusual (incluso entre los libros alternativos), representa uno de los formatos históricos más importantes. Surge en la cultura egipcia como parte del enorme y complejo desarrollo de sus sistemas simbólicos y la escritura jeroglífica,⁴³ y fue el formato librario por excelencia de las culturas clásicas durante toda la antigüedad, hasta ser desplazado por el códice en la Edad Media.⁴⁴

En las culturas griega y romana, el rollo respondía a las necesidades de una lectura en voz alta y de un carácter lúdico. Se acostumbraba leer ante un público, por lo que su ritmo está muy vinculado a la oralidad y a una performatividad interpretada por el lector.⁴⁵ Era común una escritura continua sin ninguna separación entre palabras ni signos de puntuación, pues el habla y el oído definirían estas unidades, mientras que las marcas en el texto estaban más orientadas a indicar cambios de tono en el discurso: partes con voz más fuerte, más baja, pausas, etc. A pesar de que su escritura estaba dividida en columnas, estas se sucedían de manera panorámica en esta lógica de flujo constante y no compartimentado.⁴⁶ El texto podía ser acompañado de numerosas ilustraciones pequeñas que solían generar una secuencia cinemática similar a la narrativa gráfica actual.⁴⁷

El rollo se caracteriza por un ritmo continuo y lineal, con un inicio y un final bien establecido, pero sin cortes estructurales en su interior, lo cual permite un flujo paulatino. Dependerá de sus contenidos gráficos para posibles subdivisiones o modulaciones que complejicen el ritmo de lectura. Podría decirse que se trata de un formato arrítmico en el sentido platónico, al no estar compuesto por divisiones específicas y presentar cierta homogeneidad en sus partes; sin embargo, es rítmico en el sentido fluido (*rhythmos*), pues existen diferencias entre sus partes en un sentido gradual y no marcado, hay un antes y un después, una dirección de lectura. La acción de desenrollar dosifica el movimiento y le aporta una manera de fluir que no es modular sino continua como la experiencia real del paso del tiempo.

⁴³ Meggs, Philip B. y Purvis, Alston W. "Historia del diseño gráfico". (México: RM. 2015). 12-14.

⁴⁴ Cavallo y Chartier. "Historia de la lectura...". 142.

⁴⁵ Ibid. 126-128.

⁴⁶ Ibid. 150-151.

⁴⁷ Meggs y Purvis. "Historia del diseño gráfico". 43.



Figura 22. Rollo de Ester. S. XVII-XVIII. Museo de arte e historia del Judaismo. Francia.

2.3.4 El códice

El soporte más típico del libro en nuestro entorno occidental actual es el códice, es la forma habitual del libro en nuestro imaginario colectivo. Consiste en una encuadernación compuesta por una serie de pliegos (por lo general de papel) unidos en uno de sus extremos mediante costuras, pegamentos u otra técnica de sujeción, que permite que se desplieguen las páginas de dos en dos y que suele estar protegida por cubiertas (Figura 23).

Debido a que la palabra códice o códex (su equivalente en latín) es usada en la historia del libro para hablar de este formato en oposición al rollo como su predecesor, muchos asocian esta palabra solo a los libros antiguos, sobre todo a los anteriores a la imprenta.⁴⁸ También es utilizada para nombrar los libros de algunas culturas precolombinas, como los códices Aztecas y Mayas, que en realidad no tienen este formato, sino que son fuelles, lo cual aumenta aún más la confusión.

No hay necesidad de nombrar esta estructura del libro como códice en el contexto cotidiano porque casi todos tienen esta forma y la palabra libro engloba en sí misma este formato convencional. En cambio, en un medio especializado, muchos autores utilizamos este término para poder distinguir este formato de los otros posibles, independientemente de su connotación histórica.⁴⁹ Nombrar esta estructura convencional es indispensable al estudiar géneros que exploran otros formatos, como es el caso del libro de artista y el alternativo.

El códice vino a sustituir al rollo en los primeros siglos de la Edad Media, entre los siglos II y V d.C.,⁵⁰ no solo porque ofrecía una serie de ventajas prácticas, sino como respuesta a una nueva forma de pensamiento y prácticas de lectura. Gracias a que está compuesto por un conjunto de superficies laminares apiladas, este formato optimiza el uso del espacio y el ordenamiento de los contenidos, a la vez que genera una serie de módulos (páginas) para organizarlos. Además, la estructura de su encuadernación permite un acceso directo a cualquiera de las partes, a diferencia del rollo, en el que el inicio y el final están condicionados de forma inevitable por el objeto. Esto representó

⁴⁸ Así lo refiere el Diccionario de la RAE. Versión electrónica. [consultado el 7 de julio de 2020] <https://dle.rae.es/c%C3%B3dice>

⁴⁹ Por mencionar algunos: Meggs y Purvis. "Historia del diseño gráfico". 43; Smith. "Non-Adhesive Binding". 288; LaPlantz. "Cover to cover". 32; Crespo Martín, Bibiana. "El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras". *Anales de Documentación* 15. No.1 (2012 [consultado el 24 de abril de 2020] Redalyc). 15. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63524084006>; Blanchard. "La Letra". 141-143.

⁵⁰ Cavallo y Chartier. "Historia de la lectura...". 142-143.

una gran virtud, pues es lo más similar a la “presentación simultanea de todas las partes de una obra”.⁵¹

Respecto a las costumbres de la lectura en el medievo, estas se orientaron cada vez menos a expresiones públicas en voz alta para dar paso a una lectura concentrada, individual y muchas veces fragmentaria de textos muy estudiados como la biblia o el derecho. Debido a eso, el ritmo del discurso en el libro dejó de obedecer al flujo teatral característico del rollo antiguo, el cual estaba ligado a la interpretación corporal del lector y la oralidad, para pasar a depender en mayor medida del objeto en sí mismo y su contenido gráfico, más en relación a una organización de la información. Es por eso que se desarrollan en esta época los sistemas de puntuación y demás dispositivos de diferenciación textual.⁵²



Figura 23. Libro de las horas de Isabel la Católica. Siglo XV. El formato códice fue el más convencional en la Edad Media y aún lo es en la actualidad.

⁵¹ Castillo. “Multiplicidad y consistencia...”. 31.

⁵² Cavallo y Chartier “Historia de la lectura...”. 149-152.

El formato códice tiene una serie de características que condicionan la manera en la que sus espacios se suceden y se relacionan entre sí, lo cual determina también las cualidades rítmicas del soporte:

- La dosificación de los contenidos: En un códice no podemos verlo todo al mismo tiempo. Vemos solo dos páginas a la vez mientras el resto está oculto. Para pasar a otra sección hay que dar vuelta a las páginas.
- La yuxtaposición de páginas: Siempre que el libro esté abierto habrá dos módulos yuxtapuestos a la vista, dos páginas que constituyen un spread o doble página.
- Las cubiertas y objetualidad del libro: El libro cerrado es también parte de la experiencia de lectura. La exploración de las cubiertas y el libro en sí mismo representa un preámbulo para los contenidos y el primer contacto del lector. Aquí son muy importantes los aspectos objetuales del libro: forma, tamaño, materiales, empaque, etc.
- Las convenciones de lectura: A pesar de no ser una condicionante absoluta, las convenciones de lectura y las organizaciones habituales de los contenidos nos hacen tener una idea preconcebida sobre el modo de uso de un libro de acuerdo al género bibliográfico: no se usa de la misma manera una novela, un diccionario o una biblia. Cada tipo de contenidos propone flujos diferentes. No obstante, tenemos una predisposición a ciertas dinámicas a las que estamos acostumbrados, como a la linealidad del discurso, o a un inicio y un final. Cualquiera de las experiencias previas que tenga un lector con otros libros, condicionan sus expectativas y la manera en la que se aproximará a la publicación. El ejemplo más claro de estas predisposiciones convencionales es el asumir un flujo de lectura de izquierda a derecha en Occidente y de derecha a izquierda en Oriente.

Todas estas características forman parte de las cualidades rítmicas del códice. El ritmo de este formato es muy particular y constituye una parte muy importante de la experiencia de leer un libro en nuestra sociedad, de su identidad como producto cultural y de la lógica mediante la cual trabaja a menudo un diseñador editorial. Debido a la dualidad que despliega y dosifica, se trata de un ritmo que resulta de cierta forma orgánico, similar al latido del corazón, una doble entidad que se repite de manera constante y regular. Además, al no poder ver todos los contenidos en un mismo momento, se refuerza la experiencia temporal de la lectura, la relación entre sus partes adquiere una relación mayor de analogía y una sensación de animación.

Además de las ventajas prácticas que representa el códice para su uso en la escritura, sus propiedades rítmicas (en conjunto con su carga histórica y simbólica) y las dinámicas que puede establecer entre sus partes, hacen que sea también muy atractivo para la expresión plástica, gráfica y artística actual. Es por eso que es un formato común también en el ámbito del libro de artista y alternativo.

2.3.5 El fuelle

El formato de fuelle consiste en una sola pieza de papel, por lo general larga, doblada en forma de zigzag, que forma una especie de acordeón (Figura 24). Se trata también de un formato histórico que fue muy común en las culturas precolombinas y asiáticas antiguas como una consecuencia o adaptación del rollo, pues ofrecía ventajas en su manejo y almacenamiento.⁵³ Solía utilizarse replegado de manera que funciona de la misma manera que el códice, pero existe también la posibilidad de desplegarlo para ver al mismo tiempo todas las páginas.



Figura 24. Katsumi Komagata. "Después de la lluvia". 2012.

⁵³ Escolar Sobrino, Hipólito. "Manual de historia del libro". (España: Gredos. 2000). 45.

Además de compartir las cualidades rítmicas del códice cuando se le hojea, la posibilidad del despliegue ofrece una mayor vinculación visual y conceptual entre las páginas como una sola superficie que refuerza la linealidad del discurso. Es por esto que este formato representa un punto medio entre el códice y el rollo, pues se encuentra segmentado por sus dobleces, lo cual genera una sucesión de caras, pero estas continúan unidas de manera lineal-lateral, lo cual produce un ritmo zigzagueante al alternar entre un doblez interno y uno externo.

En la actualidad el fuelle es un formato común de libro alternativo por la practicidad en su producción, por las posibilidades plásticas, dinámicas y objetuales que ofrece, así como por sus implicaciones orientalistas. Aunque en la tradición asiática solo se utilizaba una cara del pliego para los contenidos y se mantenía el anverso en blanco, muchas propuestas actuales utilizan ambas caras, lo cual produce dos momentos bien diferenciados en la sucesión de los espacios que serán vistos en tiempos diferentes, una especie de recorrido de ida y vuelta. Un claro ejemplo de esto es el libro ilustrado "Después de la lluvia" de Katsumi Komagata, que presenta una narración poética sobre el Arca de Noé.⁵⁴ Este libro fuelle muestra en una cara el exterior del arca y en la otra su interior, utiliza la estructura del soporte como una herramienta discursiva (Figura 24).

2.3.6 Formatos experimentales y mixtos

Hemos revisado ya algunos de los formatos alternativos más comunes que podemos encontrar (con excepción del libro electrónico). Cabe aclarar que existe una infinidad de otros formatos y variaciones posibles, así combinaciones entre ellos, pues en la actualidad un libro puede tener formas de lo más diversas. Es común encontrar códices que integran elementos extraordinarios en su estructura como despleables, suajes, volúmenes, pop-ups, bolsas, compartimentos, etc. Así mismo los fuelles pueden ser intervenidos para formar estructuras tridimensionales o diversas dinámicas. Todas estas variaciones causan alteraciones en el ritmo de la sucesión de espacios que muchas veces enriquece la experiencia por romper con lo esperado.

Podemos ver como ejemplo de un formato mixto el libro de artista "Canto Mineral",⁵⁵ desarrollado por el autor de manera paralela a esta investigación. El libro consiste en un fuelle de 18 paneles en cuya cara frontal aparece una sucesión de dibujos de pai-

⁵⁴ Komagata, Katsumi. "Después de la lluvia". (México: Petra. 2012).

⁵⁵ Calvillo, Elías. "Canto mineral". (México. 2019).

sajes, mientras que cara posterior incluye en cada panel un bolsillo que contiene un pequeño código (Figura 25). Estas variables producen un ritmo cambiante, diferentes momentos discursivos en la obra y dinámicas de lectura inusuales.⁵⁶

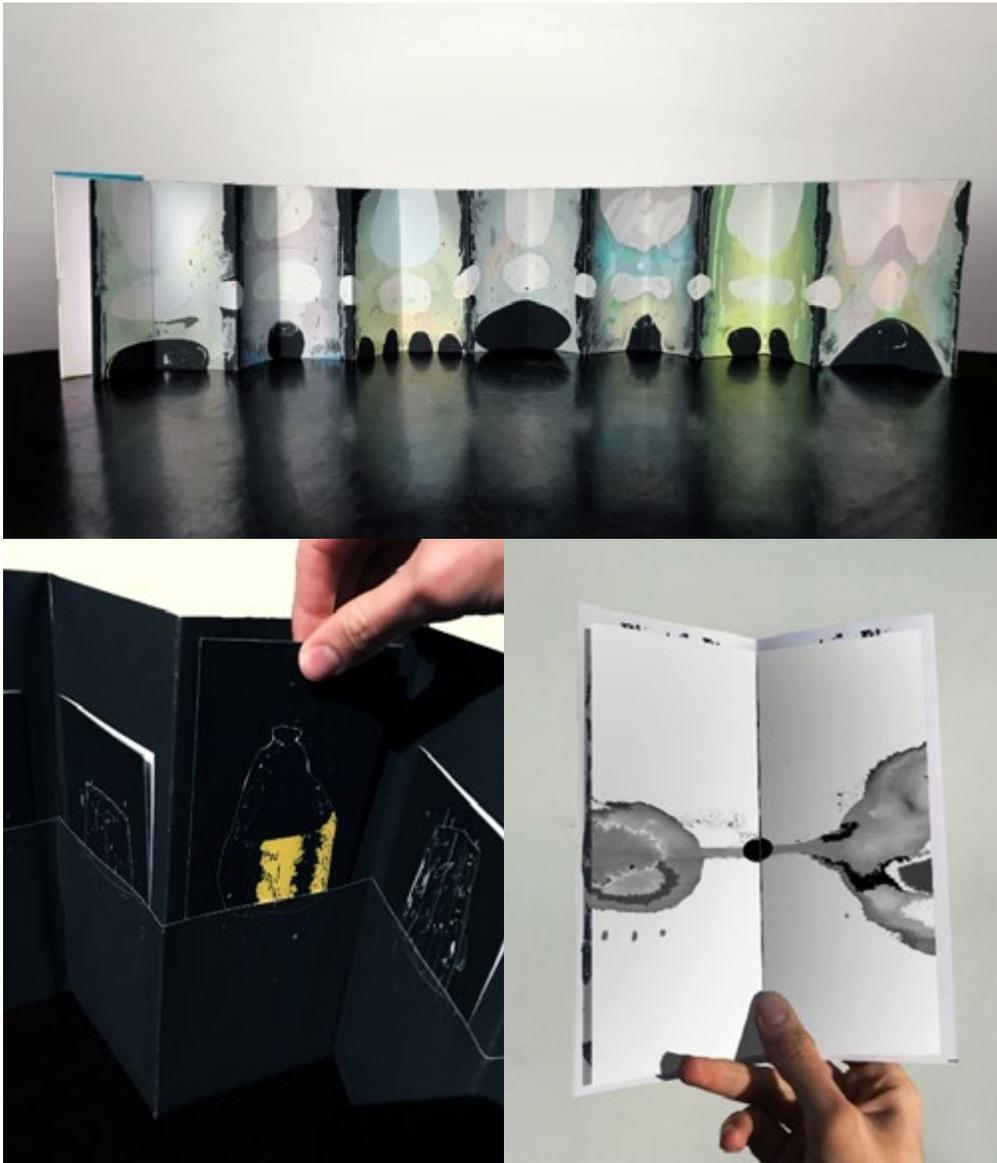


Figura 25. Elías Calvillo. "Canto mineral". 2019. Libro de artista que combina un fuelle con bolsillos, tarjetas y códigos.

⁵⁶ Véase Anexo para más información sobre este proyecto.



Figura 26. Manuscrito Virgilio Vaticano. Finales del S. IV - principios del S. V. Detalle de páginas 48-49 y vista simultánea de páginas 41-66.

2.4 El ritmo en la composición visual del libro. Modulación y retícula

Ya hemos hablado de dos aspectos fundamentales de la complejidad rítmica del libro: el lenguaje escrito y el soporte, que son sistemas convencionales que condicionan en gran medida la manera en la que se dará un flujo visual a través del libro. Además de estos, hay una serie de elementos visuales posibles en un libro: ilustraciones, fotografías, esquemas, tablas, diagramaciones, formas abstractas, decoración, entre muchas otras cosas. La organización de los elementos visuales en el espacio es gran parte del trabajo del diseñador editorial, es en gran medida a través de esta que podrá inferir en la composición rítmica de la publicación, pues tanto el soporte como la escritura están ya condicionados por una función muy definida cada uno, mientras que la disposición visual de los contenidos es flexible a la creatividad y expresividad de quien diseña.

Desde los libros más antiguos, podemos observar una tendencia a una distribución rítmica de las imágenes. En el códice ilustrado más antiguo que se conserva, el Virgilio Vaticano (S. IV-V), podemos ver que ya existe un uso del espacio del libro con aspectos de diseño editorial actual (Figura 26). Las ilustraciones de este libro coinciden con el ancho de la caja de texto, lo cual genera una sola mancha visual y refleja una lógica de repetición reticular. Estas imágenes también cambian de ubicación a lo largo de las páginas, al variar entre página izquierda y derecha, así como su alineación al margen superior, al inferior, a media página o a página completa.⁵⁷ La alternancia de estas disposiciones genera un ritmo de lectura dinámico. Esto comprueba que la búsqueda del ritmo en el diseño editorial dentro del códice es casi tan antigua como el formato mismo.

Al leer un libro, las imágenes y las letras confluyen en una sola experiencia de lectura y el principal trabajo del diseñador editorial es organizar todos estos elementos gráficos de manera que sean coherentes, funcionales y tengan un ritmo adecuado. Para lograr esto se utilizan sistemas reticulares que consisten en la disposición de ejes que ayudarán a ubicar los elementos, lo cual permite un uso eficiente y ordenado del espacio. Esto ayuda al diseñador a generar armonías visuales, de manera que, aunque los contenidos cambien de una página a otra, son asociados entre sí por sus formas y ubicaciones en una coherencia lógica.⁵⁸ Yolanda Zapatero lo explica de la siguiente forma:

⁵⁷ Meggs. y Purvis. "Historia del diseño gráfico". 43.

⁵⁸ Elam. "Grid Systems". 10.

Muchas publicaciones cifran esencialmente su identidad en la reiteración o la continuidad visual. Cuando lo hacen a partir de la repetición de tonos o formas, suelen basarse en una estructura o una alineación reticular con el fin de mantener la armonía a lo largo de todo el número. (...) Todos estos elementos permiten al diseñador construir una sucesión de maquetas coherentes, pero que deje a la vez espacio para la variación y la fluidez, pues la repetición es algo rara vez deseable en todas las páginas de una publicación.⁵⁹

Además de claridad, lo que busca el diseñador es composición: la organización de los estímulos de la mirada en un espacio de manera que los pesos y tensiones visuales se equilibren para producir una sensación estética.⁶⁰ Es común oír hablar de la composición en una pintura, en cuyo caso se trata de los elementos visuales dispuestos en un solo espacio bidimensional, un lienzo, pero en el caso del libro se trata de una composición a lo largo de un conjunto de espacios y de tiempos, por lo que involucra coordinar, además, las relaciones entre estos. Esta es una operación compleja que combina creatividad, sensibilidad, cálculos y medidas, en la cual es muy importante hacer uso de la noción de ritmo, un entendimiento integral, sensible e intuitivo de la generalidad y la particularidad simultáneamente, pues se deben tener en cuenta todos los elementos que confluyen en el libro y coordinarlos.

La retícula genera una segmentación modular del espacio y cada módulo consiste en una entidad o forma unitaria idéntica o similar a otras dentro de un sistema.⁶¹ La modulación es una estrategia constructiva básica, como los ladrillos que conforman un muro. Una característica de las organizaciones modulares es que establece entre sus componentes una relación de analogía, pues la similitud entre ellos los hace comparables y en cierto sentido equivalentes (genera repetición). Es gracias a la modulación que se genera la sensación de ritmo en los contenidos visuales en el libro, permite distinguir repeticiones y diferencias, tener parámetros de orden y mantener aún posibilidades creativas. Bruno Munari explica así su importancia en la labor compositiva:

En el caso de que el operador deba disponer formas en un espacio no modulado, éste se encuentra con muchas incertidumbres sobre el lugar en donde ha de detener las formas, en cambio, en una superficie modulada tiene el apoyo del módulo que le obliga a tomar en consideración la superficie entera y le ofrece relaciones precisas entre los elementos que ha de disponer, alcanzando así una

⁵⁹ Zapaterra, Yolanda. "Diseño editorial. Periódicos y revistas." (España: Gustavo Gili. 2008). 100.

⁶⁰ Arnheim explica detalladamente el funcionamiento de estas fuerzas visuales. Arnheim, Rudolf. "El poder del centro". (España: Alianza. 1982).

⁶¹ Wong. "Fundamentos del diseño". 51.

*mejor seguridad de acción. (...) Pensemos incluso en la música, que parece la más libre de las artes, está estrictamente modulada en el tiempo, sin que esa modulación limite su expresión.*⁶²

La modulación del espacio facilita establecer relaciones precisas entre los elementos que lo compondrán y establece una equivalencia entre las partes del todo. En el diseño, al igual que en la música, como señala Munari, la modulación no implica una limitación de la expresividad, pero reduce el universo de posibilidades para facilitar la toma de decisiones, establece los límites necesarios para la creación de una estructura.

La potencia expresiva no corresponde a la cantidad de posibilidades en una forma ni se ve reducida por existir menos opciones, sino que se manifiesta en la elección intencionada entre estas y su combinación. Un caso ejemplar es el código binario, que por medio de solo dos variables puede componer todo el lenguaje digital. La expresividad de una configuración rítmica se produce mediante la toma de decisiones en un universo reglamentado (limitado), para construir, bajo esas reglas, algo intencional.



Figura 27. Ejemplo de retícula de diseño editorial.

⁶² Munari, Bruno. "Diseño y comunicación visual" (España: Editorial Gustavo Gili, 1979). 36-37.

Podemos ver otra analogía entre el diseño editorial y la música en Alan Swann:

*La retícula puede compararse con el pentagrama utilizado para una partitura musical. Las líneas del pentagrama de una página representan una estructura formal, pero dentro de esta existe una libertad de expresión casi infinita.*⁶³

Hay que advertir entonces que el ritmo no se encuentra en la retícula en sí misma, así como en la música el ritmo no es el tempo, ni el compás, ni el pentagrama. El ritmo está en la experiencia sumada de todas las variaciones y recurrencias. La retícula marca una pauta, pero el ritmo resulta de la relación entre las recurrencias y las variaciones de los elementos que coinciden o contrastan unos con otros a partir de esta.

Por lo tanto, el ritmo en el diseño editorial es siempre global y aporta una cualidad particular a la experiencia de lectura. Esta cualidad no es visual, sino organizacional, de movimiento o de actitud, no de constitución sino de composición. Podemos decir lo mismo de la composición en la pintura, pues no radica en los elementos en sí mismos ni en los colores o las formas representadas, sino en la organización de estos para provocar un determinado funcionamiento dinámico de la mirada, el devenir de la experiencia del ojo por el cuadro.⁶⁴

Lupton y Cole Philips explican la importancia de la retícula en este sentido:

*Como sucede con las composiciones de una sola página, un diseño secuencial debe estar dotado de una coherencia general. Las imágenes, la tipografía, las reglas, los campos cromáticos, etc., están dispuestos deliberadamente con la intención de crear puntos focales y de guiar la mirada del lector a lo largo de la pieza. La retícula contribuye a introducir orden en la progresión de las páginas. Preservar siempre un ingrediente de sorpresa y de variación es esencial para mantener vivo el interés del público.*⁶⁵

Concluimos entonces que el ritmo en el libro es equivalente al concepto de composición en obras ubicadas en un solo espacio como la pintura o el dibujo, pero está aplicado a una sucesión espacio-temporal. El ritmo en el libro es la concepción de la composición en el tiempo, la forma que se espera que tenga el flujo de la experiencia. Esta forma puede ser regular o irregular, pues no siempre está obligada a seguir un compás, pero marcará una identidad de la publicación en cuanto a cómo se sucede su

⁶³ Swann, Alan. "Cómo diseñar retículas". (España: Gustavo Gili. 1993). 7.

⁶⁴ Arnheim. "El poder del centro". 17.

⁶⁵ Lupton y Cole. "Diseño gráfico...". 54.

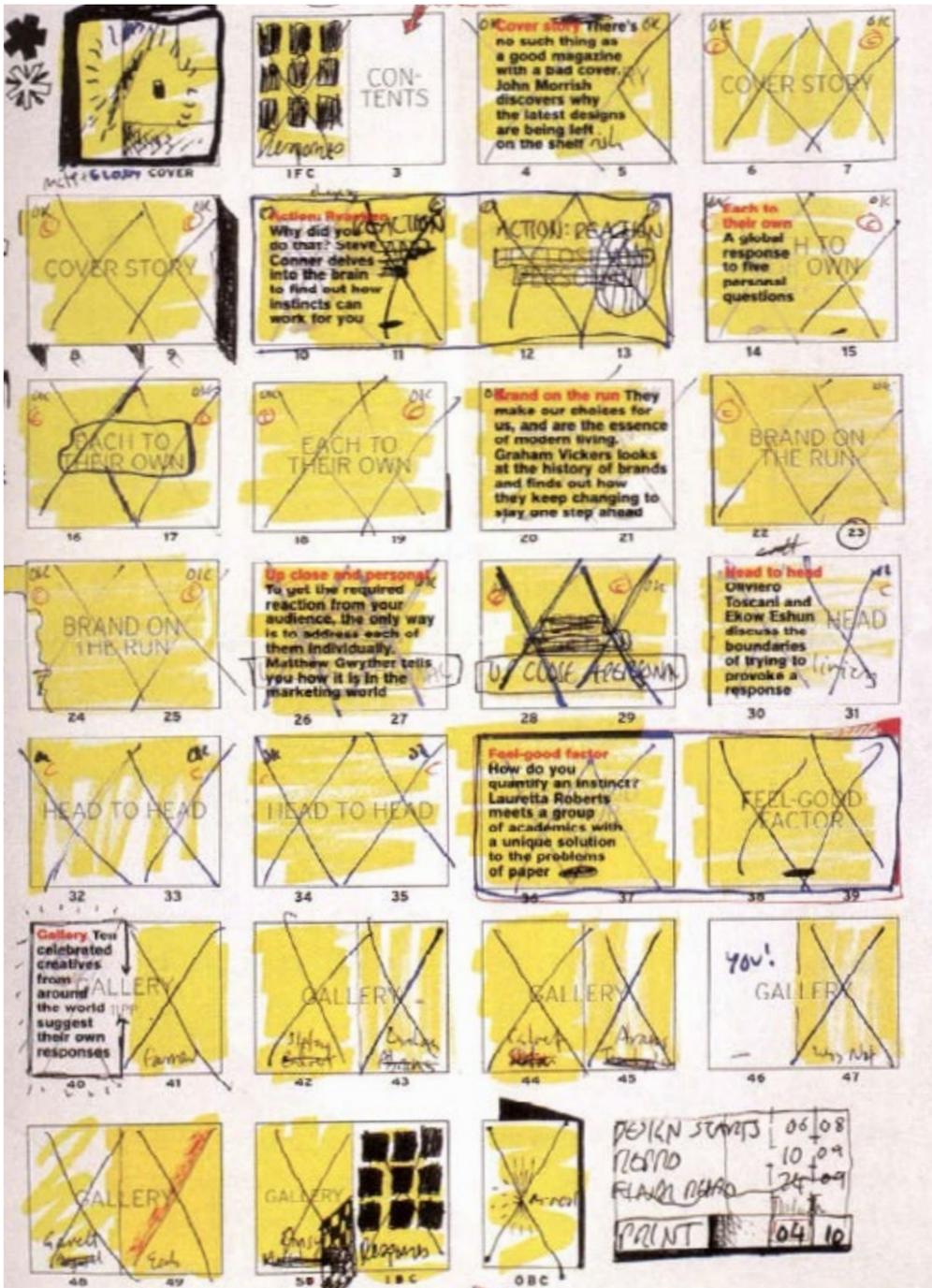


Figura 28. Ejemplo de esquema de compaginación editorial. Mediante este tipo de esquemas el diseñador planea la sucesión de los contenidos y estructura general del ritmo que tendrá el libro.

discurso. Es por eso que pensar en el ritmo en el libro (en su manera de fluir) es indispensable al pensarlo como una experiencia.

2.5 Distinciones de ritmo por espacio-temporalidad. Sincrónicos y diacrónicos

Vale la pena puntualizar las diferencias entre dos tipos de relaciones entre los elementos visuales en un libro que forman parte de la composición de su ritmo: las sincrónicas y las diacrónicas, es decir, aquellos elementos que se pueden ver al mismo tiempo y aquellos que se ven en tiempos distintos.

Podemos llamar ritmos sincrónicos o ritmos visuales a las relaciones rítmicas que se establecen entre elementos que conviven en una sola superficie (página o spread) y se presentan juntos a la vista, como en la pintura o el dibujo. A pesar de que toda composición es de alguna manera rítmica, los ritmos visuales suelen ser asociados con las relaciones formales entre elementos repetitivos, continuos, yuxtapuestos o cercanos (Figura 29).

El pintor František Kupka señala que estos ritmos son contruidos a partir de analogías plásticas y líneas de fuerza organizadas que marcan un compás para el movimiento de los ojos del espectador.⁶⁶ La tipografía, las tablas o esquemas tienden a generar ritmos visuales reticulares, pero también podemos encontrar ritmos en imágenes o en elementos decorativos.

Por el otro lado, los ritmos diacrónicos en el libro se referirían a las relaciones de repeticiones y variables existentes entre los elementos a lo largo del suceder de las páginas, los cuales no pueden ser vistos al mismo tiempo y por lo tanto están más asociados al movimiento (Figura 30). Es indispensable para percibirlos la memoria y la percepción global.⁶⁷

El ritmo sincrónico, por un lado, es algo común a la pintura, la gráfica, etc. El diacrónico, por otro lado, tampoco es exclusivo del libro. En la arquitectura o en el cine podemos encontrar también sucesiones rítmicas visuales emplazadas en el tiempo. A pesar de

⁶⁶ Kupka, František citado en Roque. "El ritmo y los inicios...". 35.

⁶⁷ Fraisse. "Psicología del ritmo". 69.

ello, la dinámica de sucesión que tiene el libro es única respecto a otros medios, pues se trata de una sucesión de espacios concatenados en un orden específico pero abierto a ser subvertido por el lector, mientras que el tiempo de la lectura también es variable.

En la experiencia real al leer un libro, los ritmos sincrónicos y los diacrónicos se combinan en una sola vivencia, al igual que todos los tipos y niveles que hemos analizado hasta ahora. Es por eso que cualquier intento por clasificar los ritmos es siempre un corte arbitrario y de carácter conceptual en algo que en la práctica es un continuum. La distinción entre estos tipos de ritmo en el diseño editorial, así como otras clasificaciones posibles del mismo, obedecen a una intención orientativa y esquemática respecto a elementos compositivos del diseño, lo cual ofrece herramientas de análisis y reflexión, pero no se debe perder de vista que no son diferencias de naturaleza sino aproximaciones siempre teóricas.



Figura 29. Pagina de un catálogo entomología. Los ritmos generados entre las ilustraciones son sincrónicos al aparecer en una misma página.



Figura 30. Plantilla de diseño editorial. Los ritmos existentes entre los elementos a lo largo de todas las páginas son diacrónicos, pues se van presentando en momentos independientes y sucesivos.

2.6 Funciones comunicativas del ritmo en el diseño editorial

Como vimos en el capítulo anterior, el ritmo tiene una serie de propiedades muy relevantes para el proceso intelectual y la percepción.⁶⁸ También en el diseño editorial, este cumple una serie de funciones fundamentales para el proceso de comunicación que es el objetivo de toda publicación.

A través de la manera de fluir o la forma en que se organiza el movimiento de los elementos gráficos a lo largo de una publicación, estos adquieren cualidades que apoyan a la construcción de su sentido, se establecen distintos niveles de tipificación lógica de una manera orgánica.

El efecto cualificante del ritmo en el libro opera en dos sentidos: unifica partes y las distingue a la vez. La unificación, como efecto de lo repetitivo, aporta una identidad a un grupo de elementos, mientras que la distinción le aporta una identidad propia a cada una de sus partes. Esto hace que los contenidos sean perceptibles y coherentes, por lo tanto, inteligibles.

Si imaginamos que todos los elementos de un texto estuvieran alineados sin ningún tipo de variación o distribuidos sin un orden evidente, esto sería incomprensible. El cambio en el ritmo nos ayuda a distinguir entre elementos dentro de un libro y también entre un tipo de libro de otro. Al pasar de una sección a otra, ya sea en una revista, un libro de texto escolar o un cómic, el cambio en los ritmos nos ayuda a darnos cuenta que lo que ocurre en cierta sección es diferente a lo que ocurría en la anterior. Así lo explica Gavin Ambrose:

*En las películas, por ejemplo, el cambio de ritmo viene dado por el nivel de actividad, los diálogos, las pausas musicales. Y con una publicación sucede lo mismo: el ritmo de la narración cambia con los diferentes apartados o capítulos y los diversos métodos de composición y diseño también pueden modificar el ritmo.*⁶⁹

El ritmo en el diseño editorial está ligado a la organización lógica, pero posee también un importante efecto estético. Al descubrir y comprender un orden complejo experimentamos una sensación de belleza y una fascinación característica de las armonías rítmicas, que dosifican el estímulo para mantener la atención del lector. Por eso el dise-

⁶⁸ Véase 1.8.

⁶⁹ Ambrose, Gavin. "Layout". (España: Parramón. 2008). 108.

ñador no se limita a distinguir los elementos para que sean legibles, sino que buscará estructurar las similitudes y las diferencias en un equilibrio armónico y en consonancia con una intención y un sentido.

Para los problemas de diseño tanto las necesidades constructivas como las estéticas deben ser consideradas. Una gran importancia del ritmo como enfoque de estudio de las disciplinas creativas, y como noción al diseñar, es que nos permite pensar en ambos aspectos al mismo tiempo. El diseñador editorial es consciente de los ritmos implícitos en los componentes de un libro de la misma manera que un arquitecto respecto al ritmo visual en un muro de ladrillos que decide dejar a la vista, ambos coordinarán el funcionamiento estructural y el efecto estético del ritmo de manera intencional.⁷⁰ El ritmo en la tipografía, entre las celdas de una tabla o en el sistema de encuadernación pueden ser circunstanciales, pero el diseñador explotará sus cualidades estéticas mediante la toma de decisiones.

Una de las funciones básicas del diseño editorial es apelativa: busca atraer y mantener la atención del espectador lo más posible. Es por esto que se tiende a evitar la repetición excesiva, pues se busca generar un estímulo derivado de percibir algo nuevo constantemente o de algo que se mueve; pero, al mismo tiempo, es necesaria cierta repetición para generar una identidad global y evitar la confusión.⁷¹ El libro, al igual que todos los lenguajes, se balancea en este dilema rítmico, entre ser diverso y coherente.

La composición rítmica del libro incide de forma directa sobre la forma en que se distribuye la atención del lector. Los quiebres en la regularidad producen picos de atención, contrastes que la mente identifica como algo diferente y llamativo (Figura 31). Generar una anomalía dentro de un patrón regular es una estrategia básica de composición que llamamos acento:

*Lo que denominamos un acento visual siempre debe depender de este principio. Su colocación y su fuerza se deben a una interrupción en la continuidad, ya sea en la densidad de la textura, en la dirección de los elementos o en otras irregularidades visibles que eluden toda enumeración.*⁷²

Si la anomalía en una sucesión regular es solo una o se concentran en una sola área, se logrará concentrar en ese punto la atención. En cambio, si diversos acentos son

⁷⁰ Gerard Blanchard menciona cómo en el proceso de compaginación tipográfica se combina lo que él llama el mensaje semántico y el mensaje estético en una sinergia que combina rigor y creatividad. Blanchard, Gérard. "La Letra" en Costa, Joan. (Dir.). "Enciclopedia del Diseño". (España: CEAC. 1988). 141.

⁷¹ Zapaterra. "Diseño editorial. Periódicos y revistas." 100.

⁷² Gombrich. "El sentido del orden". 111.

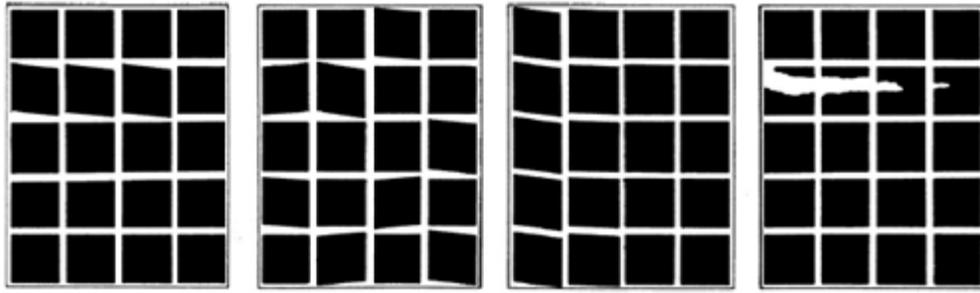


Figura 31. Las anomalías en un patrón repetitivo logran llamar la atención.

esparcidos a lo largo de la publicación, su fuerza de atracción se dispersa, se reduce su intensidad, pero se logra evitar la monotonía.⁷³

Otra función importante de la distribución rítmica de los elementos en un libro es la generación de pausas. Así lo explica Gavin Ambrose:

Es conveniente que el material impreso tenga cierto ritmo, de modo que el lector pueda moverse por él con facilidad. Si una publicación resulta demasiado tediosa, lo probable es que el lector deje de leerla. En una composición se pueden introducir interrupciones en el texto para mantener el interés del lector y generar una pausa, que le permitirá pensar en la información que ha recibido y en la que recibirá más tarde.⁷⁴

La pausa es un componente indispensable del proceso de lectura, pues otorga el espacio mental necesario para realizar el trabajo intelectual que supone interpretar un lenguaje. Proporcionar estos momentos de descanso de manera regular hace más ligera y eficiente la comunicación;⁷⁵ en cambio, si hay demasiados, se romperá con la continuidad de las ideas y puede dificultar su comprensión. Por eso en el ritmo es tan importante el sonido como el silencio, lo lleno como lo vacío.

No necesariamente un ritmo más complejo corresponde a un mejor diseño. Como dice Robert Gillam, al preguntarnos por un buen diseño tenemos que preguntarnos ¿bueno para qué?⁷⁶ También el ritmo en el diseño editorial será bueno en la medida en la que apoye un objetivo.

⁷³ Wong, "Fundamentos del diseño". 99.

⁷⁴ Ambrose. "Layout". 108.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Gillam. "Fundamentos del diseño". 55.

Hay casos en los que es necesaria una monotonía casi absoluta, como suele ocurrir en un libro literario, pues el estímulo rítmico de la novedad y movimiento constante puede interferir con la lectura. El ritmo del discurso en un escrito está codificado en su propio sistema a través de los signos de puntuación, son estos, en conjunción con la estructura fonética de las palabras, lo que marca su manera de fluir en la mente del lector. El diseño en estos casos no debe más que apoyar ese ritmo en la medida de lo posible: al realzar encabezados, al cuidar los cortes entre las líneas y entre los párrafos, incluso al evitar cualquier elemento de distracción visual⁷⁷ como las viudas (líneas cortas aisladas al inicio de una página), las huérfanas (líneas aisladas al final de una página) y las calles o ríos (espacios en blanco que coinciden en líneas sucesivas y se vuelven llamativas).

En los casos en los que coexisten distintos niveles de información visual o distintos lenguajes, como pueden ser revistas, libros ilustrados, libros de artista, entre otros, será deseable generar un ritmo más dinámico. Al tener que equilibrar la relación entre diversos lenguajes entrelazados, se vuelve necesario para el diseñador editorial pensar en el ritmo. Por eso se suele hablar de diseños más rítmicos en estos casos, pero en realidad todos los libros tienen un ritmo, pues tienen una manera de fluir.

El nivel de dinamismo del ritmo en un diseño editorial siempre debe estar en función del discurso y la cantidad de lenguajes o niveles de información que coexistan en una publicación. Cuando el diseño es demasiado repetitivo en relación a los cambios en el lenguaje, lo percibiremos como aburrido, mientras que un exceso de variación será desconcertante. Podría decirse que es deseable la mayor cantidad de constantes y variables que permita el discurso, pues esto genera una riqueza en la experiencia estética que responde a una intención: resaltar la convivencia coherente de diversos niveles sentido y su complejidad. El ritmo en una publicación está directamente relacionado con la diversidad de tipificaciones lógicas que haya en sus contenidos.

Como ejemplo de lo anterior, podemos pensar en la función del ritmo en una revista. En esta existe una discursividad dinámica que atraviesa no solo por distintos lenguajes (palabras, fotografías, ilustraciones), sino por distintos momentos, emotividades, temáticas y secciones. Se trata de un género editorial heterogéneo en donde confluyen diversos autores y narrativas, por lo que sus diferentes contenidos deben ser peculiares y diferentes entre sí. Esto hará que haya una intención del diseño por acentuar los cambios, diversidad de estilos, de tipos de imágenes y de composiciones.

⁷⁷ De Buen Unna, Jorge. "Manual de Diseño Editorial". (México: Santillana. 2005). 185.

En contraste, podemos pensar en el ritmo de un catálogo. A pesar de que este y la revista puedan utilizar elementos similares, al catalogar se busca identificar una serie de elementos equivalentes en un universo. Para esto será importante reforzar la relación de repetición entre los componentes, pues estos en realidad no buscan generar un discurso, sino que solo se presentan. Por esto, su organización será más monótona, hará uso frecuente de tablas, o de otro tipo de sucesión regular.

Por último, también debemos considerar que hay ocasiones en las que se utilizan ritmos visuales con intenciones decorativas. En estos casos no hay una relación directa con el discurso, una intención simbólica ni una tipificación lógica de contenidos, sino que se explota mayormente un efecto estético. La combinación de lo regular y lo novedoso es agradable en sí misma por los aspectos psicológicos que vimos en el capítulo anterior y esto es útil para hacer atractivo un objeto.⁷⁸ Pero incluso en estos casos existe una cierta intención comunicativa, pues estas formas aportan al libro cualidades expresivas o cargas estéticas, aunque no afecten el discurso de forma directa o decisiva.

Podemos encontrar elementos decorativos sobre todo en libros antiguos o en productos muy comerciales. A partir de la época moderna y aún en la actualidad, estos han caído bastante en desuso, pues los diseños procuran una estrecha relación entre estética y funcionalidad, que tiene que ver con los paradigmas de una producción en serie, por lo que tienden hacia el minimalismo y la economía de recursos.⁷⁹ En cambio, podemos observar que en otros periodos históricos eran elementos habituales, como en el rococó, que destaca por su cargada decoración y en el cual se solía incluir adornos con patrones florales y abstractos en los libros (Figura 32).⁸⁰

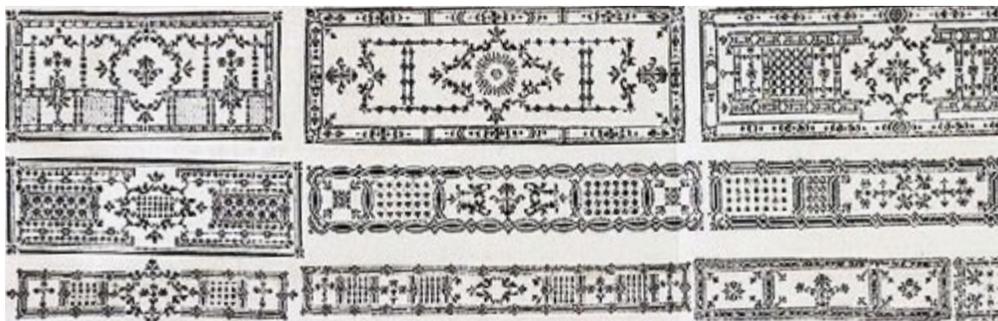


Figura 32. Impresión de caracteres modelo grabados por Pierre Simon Fournier. 1742. Estas formas eran utilizadas de manera ornamental en los libros de la época.

⁷⁸ Véase 1.8.

⁷⁹ González, Carlos Federico. "El paradigma moderno del diseño industrial y la creación artística". *Grafía* 11. No. 2 (julio - diciembre 2014 [consultado el 7 de diciembre de 2021] Grafía): 131.

⁸⁰ Meggs y Purvis. "Historia del diseño gráfico". 117.



Capítulo 3

Expresividad y función
poética del ritmo en el
libro como montaje

*Lo poético como distinto de lo prosaico, lo artístico como distinto de lo científico, la expresión como distinta de la enunciación, hace algo que no es conducir a una experiencia, sino que constituye una experiencia.*¹

John Dewey

En el capítulo anterior revisamos qué significa hablar de ritmo en el diseño editorial, la diversidad de aspectos que este concepto puede abarcar en el libro y su importancia para la organización de la información de manera que se pueda transmitir con claridad a un lector. Este análisis lo hicimos tomando en cuenta los sistemas que habitualmente forman parte de un libro y que son fundamentales para un funcionamiento basado principalmente en la escritura. En estos casos convencionales, el diseño responde a las necesidades de una organización clara y una lógica comunicativa que tiene que ver con guardar, preservar y transmitir información precisa.

No obstante, la experiencia de lectura no se limita a una transmisión de información de un punto a otro, sino que es un acto creativo enriquecido con una diversidad de procesos sensoriales, emocionales e intelectuales simultáneos y subjetivos. El diseño editorial no es solamente un acompañamiento o un soporte para la presentación un código escrito, sino que constituye un código en sí mismo y posee una dimensión expresiva que forma parte de la experiencia de lectura. Esta expresividad puede llegar a afectar enormemente el sentido de lo que se quiere comunicar y, en algunos casos, es una parte fundamental del sentido del discurso.

Existen libros en los que la sensorialidad es igual o más importante que lo simbólico, cuya función no se orienta solo a contener información sino a detonar una experiencia. Estos libros son entendidos y construidos como un montaje, en el cual todos los elementos tienen la posibilidad de estar cargados de una expresividad. El ritmo, como elemento fundamental del diseño editorial, adquiere una función expresiva muy importante en estos casos. En este capítulo revisaremos en qué consiste la conceptualización del libro a través del montaje, a qué se debe este tipo de enfoque y por qué el ritmo es tan importante para su funcionamiento expresivo y poético.

Muchos de los conceptos principales en este capítulo como montaje, ritmo, expresividad, función poética, arte, etc., pueden resultar confusos entre sí debido a que están entrelazados a profundidad y muchas veces van de la mano lo uno con lo otro. Se su-

¹ Dewey. "El arte como experiencia". 96.

giere al lector no pensarlos como categorías absolutas y delimitadas, sino a manera de gradientes, los cuales muchas veces se encuentran sobrepuestos a distintos niveles en un mismo fenómeno y que, aunque no significan lo mismo, tampoco son mutuamente excluyentes, sino que pueden constituir diferentes puntos de vista de una misma realidad.

3.1 Cambios en el contexto cultural. Del libro contenedor al libro como lenguaje

Durante los últimos siglos, el mundo ha cambiado de una forma violenta. Las necesidades a las que el libro respondía hace 200 años son muy distintas a las que hoy en día tenemos, y esto ha significado cambios en las maneras de entenderlo y utilizarlo. Para adentrarnos a estudiar el ritmo en los libros como montaje, primero revisaremos el contexto histórico al cual responde el desarrollo de este tipo de productos editoriales.

En el mundo actual tenemos una diversidad de tecnologías que nos permiten conocer y comunicarnos a través de medios como imágenes, videos y audio, pero, durante siglos, la oralidad y la escritura cumplieron con las necesidades de comunicación entre las personas de manera casi absoluta. Hasta antes de la revolución de los medios de comunicación en el siglo XX, el libro fue por excelencia el dispositivo de conservación de la información y su diseño obedecía principalmente a las necesidades del lenguaje verbal escrito.

Si bien las imágenes y aspectos visuales siempre han sido parte de sus contenidos posibles, "la cultura occidental ha privilegiado al mundo hablado de forma sistemática, considerándolo la más alta forma de práctica intelectual y calificando de ilustraciones de ideas de segundo orden a las representaciones visuales".²

A pesar de esta predilección por lo verbal, en la medida en que las posibilidades de reproducción de imágenes fueron avanzando, los lenguajes visuales se fueron volviendo cada vez más comunes. Hoy en día estos constituyen un eje de nuestra cultura y un medio fundamental de nuestra relación con el mundo.³

En el libro, este cambio lo vemos reflejado en el desarrollo del diseño editorial moderno, que empezó a preocuparse más por la experiencia visual. Los sistemas de repro-

² Mirzoeff, Nicholas. "Una introducción a la cultura visual". (España: Paidós. 2003). 24.

³ Ibid. 23.

ducción gráfica abrieron la puerta a una inclusión cada vez mayor de lenguajes visuales en los productos editoriales. En siglo XIX aparecen en Estados Unidos las primeras revistas, publicaciones periódicas de bajo costo y amplia distribución que se convirtieron en un medio idóneo para la publicidad.⁴ Se desarrollan los libros ilustrados para niños, la narrativa gráfica y la publicidad impresa en general.⁵ La competencia por la atención de las masas comenzó a explotar cada vez más el impacto visual, por lo que las ilustraciones y fotografías fueron creciendo en protagonismo.⁶

En la actualidad no solo guardamos información en documentos escritos e impresos, sino en dispositivos electrónicos, memorias digitales, internet, discos, videos, etc. La diversificación de los medios de comunicación y las tecnologías de la información han liberado al libro de cierta responsabilidad documental.

Lejos de que por esto se haya convertido en una tecnología obsoleta, hoy en día hay una producción editorial inmensa. Estamos insertos en un capitalismo cultural, en el cual la información en sí misma es muchas veces más valiosa que el objeto y en el que los medios de comunicación se han convertido en poderosas fuerzas económicas.⁷ En este contexto el libro representa una de tantas posibles tecnologías de visualización, como lo son el cine, la televisión o el internet.⁸

Al igual que la aparición de la fotografía no implicó la muerte de la pintura, sino una revolución como resultado del cuestionamiento de su razón de ser y sus posibilidades como lenguaje, la coexistencia del libro con otros medios hace que sean valoradas desde una nueva óptica sus cualidades como soporte y como medio expresivo en sí mismo. Existe un interés por explorar nuevas maneras de utilizar sus posibilidades materiales y visuales.

Es en esta coyuntura que se desarrolla el libro de artista en el siglo XX, un género de las artes visuales que utiliza el libro en sí mismo como un medio de expresión artística, explorando nuevas posibilidades plásticas y conceptuales en sus formas y contenidos, más allá de lo literario.⁹

El desarrollo del libro de artista tiene antecedentes muy diversos. Se puede mencionar en el siglo XIX a William Blake y William Morris en Inglaterra, quienes buscaron deli-

⁴ Meggs y Purvis. "Historia del diseño gráfico". 164.

⁵ Ibid. 134-166.

⁶ Ibid. 163.

⁷ Brea, José Luis. "El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural" (España: CENDEAC. 2009). 12-22. Recuperado de: jose-luis-brea.net/ediciones_cc/3Ru.pdf

⁸ Mirzoeff. "Una introducción a la...". 19.

⁹ Drucker, Joanna "The century of artist's books". Estados Unidos: Granary Books. 1995. 1-19.

beradamente explotar la riqueza artística y artesanal del libro como reacción contestataria a la producción industrializada.¹⁰ Ese mismo siglo Stephane Mallarmé, escritor francés, planteó importantes cuestionamientos sobre el libro a nivel conceptual al experimentar con la poesía concreta y dinámicas de lectura novedosas.¹¹ Durante toda la época de las vanguardias (finales del s. XIX y principios del XX), diversos autores en prácticamente todos los movimientos artísticos crearon libros como formas de arte, principalmente los futuristas rusos, los surrealistas, los dadaístas, entre otros.¹²

A partir de la segunda guerra mundial, tanto por los cambios en la mentalidad de las sociedades como por los avances en las tecnologías de impresión que se volvieron más accesibles, se empieza a valorar más al libro como un medio creación plástica y de difusión de ideas, tomando fuerza la edición independiente.¹³ Además, una serie de movimientos artísticos en distintas partes del mundo comenzaron a experimentar cada vez más con este medio, destacando en este sentido el movimiento Fluxus,¹⁴ que tuvo una importante producción de piezas en formato editorial.

Es en este contexto que se consolida finalmente el libro de artista como un género de las artes visuales. Desde entonces y hasta la actualidad, ha representado un medio muy importante para el arte contemporáneo, que abarca una gran diversidad de posibilidades, lenguajes y problemáticas gracias a las complejidades propias del libro.

En la década de los 70's, Ulises Carrión plantea algunas de las ideas más importantes para la fundamentación teórica del libro de artista. Este autor señala que un libro no es un simple contenedor para un texto, sino que constituye una sucesión de espacios y momentos. Enuncia que el "arte nuevo de hacer libros" es un tipo de expresión artística que utiliza esta sucesión y las propiedades del libro como su medio.¹⁵

Aunque estas ideas de Carrión estaban orientadas a la reflexión en el campo de la creación artística, al reconocer el potencial expresivo del libro en sí mismo, no solo se pone de manifiesto el lenguaje del libro de artista sino del diseño editorial en general, pues los elementos con los que trabaja este género son necesariamente elementos del libro. Aunque el diseño no tenga una intención artística, siempre posee una expresividad que forma parte de la lectura.

¹⁰ Ibid. 22-30.

¹¹ Ibid. 33-37.

¹² Ibid. 8.

¹³ Renán, Raúl. "Los otros libros: Distintas opciones en el trabajo editorial". (México: UNAM. 1988). 33.

¹⁴ Drucker. "The century of artist's books". 12.

¹⁵ Carrión. "El arte nuevo de hacer libros". 37-38.

Desde la bibliología, D. F. McKenzie también reconoce también la importancia expresiva de los aspectos de diseño en los libros. Plantea un sentido amplio del concepto de texto, el cual no se limita a lo verbal, sino que puede referirse a cualquier materialidad que constituya un registro simbólico como una pintura, una canción o hasta el territorio mismo a través de narrativas legendarias, en los que existe un cúmulo de elementos simbólicos tejidos conformando un todo, un sentido como unidad.¹⁶ Todos los elementos en un libro, tanto materiales como gráficos, juegan un rol en el tejido de esta unidad y afectan su sentido, conforman un plan de percepción visual destinado a un lector. Desde esta perspectiva, en realidad todo libro es en sí mismo un texto, tenga letras o no.

Todos estos cambios culturales y las nuevas posibilidades de creación del libro ponen de manifiesto el surgimiento de un nuevo paradigma, el paso de entender el libro como contenedor de un lenguaje a emplearlo como un lenguaje en sí mismo. Aunque la mayoría de los libros del entorno cotidiano siguen funcionando mayormente como contenedores de letras, las fronteras entre lo visual y lo escrito son cada vez más flexibles y actualmente existe una serie de propuestas editoriales que exploran otras posibilidades de expresión. El caso más evidente es el libro de artista, pero también hay muchos otros casos que, sin integrarse exclusivamente a un sistema artístico, explotan activamente las estructuras del libro, la visualidad y los elementos de diseño editorial de manera discursiva.

Algunos ejemplos de lo anterior pueden ser: los libros alternativos, un término amplio que se refiere a los productos editoriales que se alejan en algún sentido de lo convencional;¹⁷ los libros álbum, narrativas gráficas que presentan una narración modulada por la estructura física del libro;¹⁸ los libros para niños, que son particularmente interactivos;¹⁹ los libros pop-up, que dan el salto a la tridimensionalidad y el movimiento real de sus contenidos;²⁰ o incluso algunos textos literarios que experimentan con va-

¹⁶ D. F. McKenzie habla del caso de la cultura Maorí en Nueva Zelanda y cómo en su cultura totémica el territorio está vinculado a mitologías y significados particulares. McKenzie. "Bibliografía y Sociología de los textos". 56-57.

¹⁷ Martínez Musiño, Celso. "Del libro tradicional al libro alternativo: formas, materiales y variantes denominativas". *Biblios: Journal of Librarianship and information science*. No. 67 (2017 [Consultado el 2 de mayo de 2020] Biblos): 58-59. <http://biblios.pitt.edu/ojs/index.php/biblios/article/view/322>

¹⁸ Paredes Ocampo, María Cirsitina. "El libro-álbum: una aproximación para los niños a la historia del arte". (México: UNAM. 2017). 133-136.

¹⁹ Cervera, Juan. "Palabra y juego en los libros para niños". (España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2003 [consultado el 28 de octubre de 2020]). Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp8461>

²⁰ Barrios, Martín Patricio y Mendoza, María Florencia. "La construcción del discurso en los libros Pop-Up: Texto, imagen y movimiento". *Arte e investigación*. No. 14 (noviembre 2018 [consultado el 15 de noviembre de 2020] Arte e Investigación): 2. <https://doi.org/10.24215/24691488e017>

riaciones diseñísticas para acentuar o ampliar su expresividad, como la poesía visual.²¹

En todos estos casos el diseño, la sucesión espacio-temporal del libro y la experiencia visual o sensorial forman una parte fundamental del discurso y sentido de la publicación. Si bien todo diseño editorial tiene cualidades expresivas y afecta el sentido del discurso, no en todos los casos tiene el mismo nivel de protagonismo, de valor simbólico o de importancia.

Estas manifestaciones editoriales distan de ser simples anomalías o rarezas, se trata de productos que responden a necesidades culturales y que son cada vez más comunes. Es necesaria una reconsideración del diseño editorial como la gramática de su lenguaje y no como un simple acompañamiento estético. El ritmo, siendo un elemento fundamental del diseño editorial que se encuentra profundamente entrelazado con todos sus componentes, también toma aquí una relevancia particular que revisaremos más adelante, pues el modo de moverse del libro es uno de los principales aspectos que lo distingue otros medios.

3.2 La conceptualización del libro como montaje

Cuando hablamos del libro como lenguaje, lo hacemos de la misma manera en la que se habla del lenguaje del cine, el cual, aunque engloba una gran diversidad de medios: imágenes, fotografía, sonido, música, diálogos, narrativa, etc., los combina todos en una sola experiencia, formando unos códigos propios. De igual forma, el libro, aunque puede manejar una gran diversidad de contenidos y lenguajes independientes, puede ser concebido como un montaje que los combina todos en una experiencia integral, como una "puesta en página" ante un lector o espectador.

Los libros de los que hablamos en el apartado anterior, en los que todos sus componentes de diseño pueden llegar a formar parte de su discurso, se pueden considerar libros pensados como montaje. Este enfoque no se determina en relación a géneros bibliográficos sino a una manera de utilizar el diseño editorial, abarca todos estos casos y quizá algunos más en diferente grado. El montaje es en realidad un aspecto que existe en cualquier tipo de libro, pero en estos casos se vuelve mucho más relevante.

²¹ López Fernández, Laura. "Forma, Función y Significación en poesía visual". *Tonos Digital*. No. 16 (diciembre 2018 [consultado el 15 de noviembre de 2020] Tonos). <https://www.um.es/tonosdigital/znum16/portada/monotonos/monotonos.htm>

En términos generales, el montaje es una técnica expresiva basada en la yuxtaposición de dos unidades de información que generan un nuevo sentido que no es simplemente la suma de las partes. Sergei Eisenstein, importante cineasta ruso que desarrolló la teoría del montaje en el cine, señala que la sucesión de planos en una secuencia cinematográfica genera una significación mayor a través de una relación de choque entre elementos distintos. Esto genera una atracción para el espectador y un nivel comunicativo que no se materializa sino por la interrelación de los elementos.²²

Para Eisenstein, la cultura japonesa ofrece ejemplos claros del funcionamiento del montaje como estrategia expresiva. Así lo señala en el teatro Kabuki y en la escritura de esta cultura, en la cual la combinación de palabras adquiere un nuevo sentido autónomo o metafórico, más allá de sus significados individuales:

boca + perro = ladrar

boca + niño = gritar

*boca + pájaro = cantar*²³

Igualmente, en el cine, una misma imagen o escena puede cambiar completamente su sentido según las imágenes o escenas que la precedan o sucedan.

Morales Morante menciona que en el cine “hablar de montaje o edición es hablar de lo mismo, ya que el proceso que conlleva «montar» una película o «editar» una pieza videográfica implica ejecutar los mismos pasos y las mismas estrategias de construcción y creación de significados”.²⁴ Por supuesto, esto tiene cierta consonancia también en el concepto de edición de un libro, pues el diseño editorial es un proceso creativo que consiste en entretelar una serie de yuxtaposiciones para generar un nivel de sentido entre ellas. En realidad, el montaje es un recurso común a muchos lenguajes y medios (la poesía, la pintura, el arte conceptual, la danza), por lo que las ideas de Eisenstein, aunque se centran en el arte cinematográfico, sirven para conceptualizar la construcción del discurso también en otros medios.

Eisenstein hablaba del cine en términos de montaje de atracciones. Para él, la atracción es producto del choque violento de sensaciones y emociones que el cine es capaz de provocar en el espectador, el cual es sometido a fuertes estímulos psicológicos con la presentación de imágenes que chocan con su contexto (unas con otras) generando

²² Eisenstein, Sergei. “Teoría y técnica cinematográficas”. (España: RIALP. 1959).

²³ Morales Morante, Fernando. “Montaje Audiovisual: teoría, técnica y métodos de control”. (España: UOC. 2013). 51.

²⁴ Ibid. 27.

conflictos:²⁵ “El montaje es un conflicto, como es un conflicto la base de todo arte (una transposición en imágenes del principio dialéctico)”.²⁶ De la misma manera, en un libro existen choques entre partes, contrastes, elementos inesperados generando una atracción y por eso es que ayudan a mantener la atención del lector.

Pensar el lenguaje-libro en términos de montaje es entonces muy adecuado, pues las cualidades físicas del libro toman un carácter discursivo por medio de este, utilizan las relaciones entre las partes de una secuencia espacio-temporal. Bibiana Crespo menciona que:

*Determinados libros toman la secuencia como principio estructural. Entonces, la secuencia funciona con significado fuera de las estructuras narrativas. Es decir, las relaciones temporales se forjan página a página y este movimiento o yuxtaposición da significado a las imágenes y la secuencia opera como marco dentro del cual cada elemento hace su contribución.*²⁷

La compaginación en estos casos toma una función simbólica y expresiva en los libros-montaje, pues al igual que en el cine “el ordenamiento de los planos desempeña una función sintáctica en el discurso”,²⁸ en estas publicaciones el orden de las páginas no es una simple consecuencia lineal, sino que genera una estructura sintáctica a través de diversas relaciones significativas posibles.

Laura Pérez Álvarez actualmente se encuentra desarrollando una investigación sobre las técnicas de montaje editorial que representa una ampliación importante del estudio del diseño en estos términos. Revisa a profundidad la conceptualización y contexto histórico del libro como montaje, así como las distintas dinámicas de resignificación de contenidos que este permite, las cuales establecen relaciones entre elementos formales y conceptuales para generar un discurso desde el diseño.²⁹

La teoría del montaje marca también un cambio de paradigma, pues se ubica en contra del sentido naturalista del cine occidental de principios del siglo XX, el cual tenía una función principalmente documental de representación fiel de la naturaleza.³⁰ El montaje cinematográfico como lo concibe Eisenstein revela la posibilidad de mentir

²⁵ Morales Morante, Fernando. “Sergei Eisenstein: Montaje de atracciones o atracciones para el montaje”. (España: Universidad Autónoma de Barcelona). [consultado el 28 de octubre de 2019]. 2.

²⁶ Eisenstein. “Teoría y técnica cinematográfica”. 57-58.

²⁷ Crespo. “El libro-arte / libro de artista”. 4.

²⁸ Morales. “Montaje Audiovisual...”. 79.

²⁹ Pérez Álvarez, Laura. “Técnicas de montaje editorial: El libro como lenguaje fragmentado”. México: UNAM. 2020. (Manifiesto no publicado).

³⁰ Morales. “Montaje Audiovisual...”. 35.

con la cámara, de utilizar el cine no solo como un contenedor de información sino con un sentido discursivo y plástico, como un lenguaje en sí mismo. Entender el libro en términos de montaje representa también la ruptura con una concepción positivista del libro como contenedor fiel de una información y una apropiación de sus cualidades plásticas y expresivas.

3.3 La expresividad del ritmo en el libro como montaje

Karl Bühler distingue 3 dimensiones en el lenguaje que podríamos pensar también en el libro: lo representacional, lo apelativo y lo expresivo.³¹ La función del diseño editorial convencional es principalmente apelativa, pues busca captar y mantener la atención del lector, mientras que lo representacional y lo expresivo es delegado en mayor medida a los lenguajes impresos. En el libro como montaje, el diseño puede adquirir una función sobresaliente también en lo expresivo y representacional.

La expresividad es una cualidad comunicativa que busca aludir a “emociones, sentimientos, motivaciones o profundos estados internos”.³² Etimológicamente la palabra expresión refiere a la acción de comprimir algo para sacar su contenido, similar a exprimir una fruta para sacar su jugo.³³ Al expresar se saca algo de dentro, algo que no está en la superficie, sino que se mantiene oculto o contenido. La expresividad en un mensaje radica en aspectos que nos revelan aquello que no está directamente dado, sino que es intuido, puesto que corresponde a realidades profundas en el emisor como son las emociones, los deseos, las intenciones o subjetividades.

Lo anterior se puede sintetizar en que “la expresividad alude al sentido”.³⁴ El sentido de una palabra es lo que significa de una manera única y personal para alguien de acuerdo a las experiencias que esta persona tenga. Aunque la palabra “casa” tenga un significado convencional para un grupo de personas, tendrá también connotaciones subjetivas y particulares de acuerdo a la cultura del receptor, sus referentes y sus experiencias. Por el otro lado, el sentido también puede ser común a diversas personas a través de experiencias o contextos similares.³⁵ Algo que “tiene sentido” es eso que resuena en la experiencia previa.

³¹ Fossa, Pablo y Araya-Velez, Claudio Antonio. “La teoría de la expresión: Una aproximación holística al fenómeno del lenguaje humano” *Summa Psicológica UST* 14. No. 1 (2017 [consultado el 23 de abril de 2020] Summa): 57. <https://summapsicologica.cl/index.php/summa/issue/view/27>

³² Ibid.

³³ Dewey. “El arte como experiencia”. 73-74

³⁴ Fossa y Araya-Velez. “La teoría de la expresión”. 58.

³⁵ Ibid.

Cuando decimos que algo expresa no nos referimos simplemente a que refiere a algo, sino a que posee cualidades sensoriales que resuenan indirectamente a partir de una experiencia vivida. John Dewey explica que un letrero que señala hacia donde está una ciudad no expresa la ciudad, sino que solo refiere a ella. En cambio, algo que expresa la ciudad ofrece elementos que aluden a la experiencia de esta y su sentido, como puede ser el caso de un festival o una pintura sobre la ciudad.³⁶

La expresividad como dimensión del lenguaje está presente en todos los procesos de comunicación en mayor o menor medida.³⁷ El diseño editorial tiene siempre una intención expresiva en tanto que busca transmitir una serie de cualidades como orden, elegancia, funcionalidad, claridad, etc. Pero en el caso de los libros-montaje su rango de acción expresiva es más potente, pues busca comunicar a través de elementos sensoriales del libro que no están cargados de sentido normalmente. Mediante estos ofrece sensaciones que entrelazan el discurso con experiencias sensoriales previas en el lector, lo cual pone de manifiesto una fuerte intencionalidad en el diseño.

El ritmo, como la forma espacio-temporal del libro, será cargado mediante el montaje de una intención expresiva, pudiendo asociarlo con conceptos y sensaciones racionales o irracionales. En estos casos, los contenidos estarán conscientemente dispuestos en relación a la particular forma de fluir del libro y sus estructuras. De esta manera se integra en la puesta en página (como equivalencia a la puesta en escena) la experiencia del movimiento y los órdenes que pueden existir en este por medio del ritmo.

La expresividad del ritmo en el libro se sintetiza en su cualidad de evocar el movimiento, es indispensable para generar un sentido cinemático en la experiencia de lectura. Como vimos en el capítulo anterior, esto es un recurso común del diseño editorial en muchos géneros, como las revistas, que buscan generar la sensación de movimiento a manera de estímulo y recurso apelativo. Para los libros-montaje, además de esto, el ritmo es un aspecto fundamental del discurso, pues el movimiento es siempre parte del flujo de la experiencia. Al igual que en el cine:

El montaje designa, generalmente, a la vez que un proceso técnico, el proceso creativo de la obra cinematográfica, gracias al cual el temperamento de un artista –el director– se expresa a través de una sucesión deliberada de escenas, del ritmo que determina los planos, la cadencia con que se suceden las imágenes.³⁸

³⁶ Dewey. "El arte como experiencia". 95.

³⁷ Fossa y Araya-Velez. "La teoría de la expresión". 57.

³⁸ Clotas, Salvador y otros. "Enciclopedia ilustrada del cine". España: Labor. 1969. 237, citado por Morales. "Montaje Audiovisual". 23.

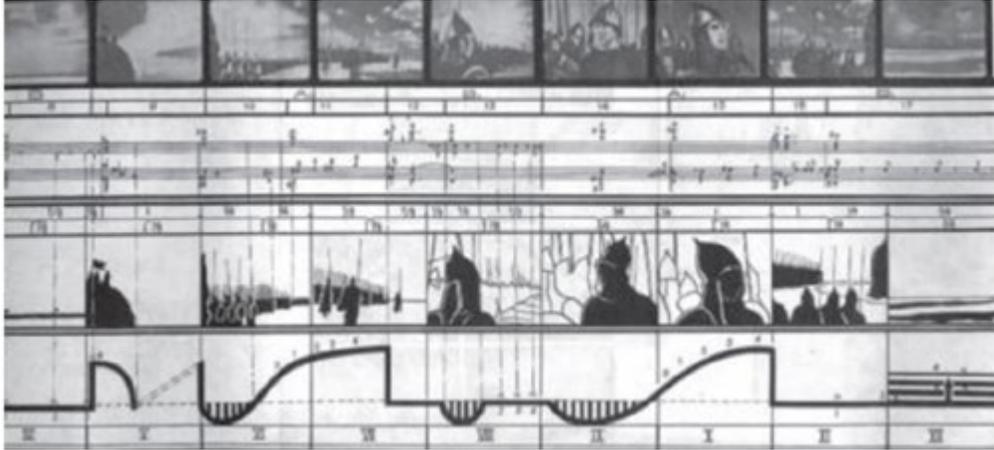


Figura 33. Banda audiovisual de la película *Alexander Nevsky* (1938), de Serguei Eisenstein. En este esquema podemos apreciar el esfuerzo consciente por establecer una relación rítmica entre el lenguaje visual y el musical de una película.

El ritmo en el montaje no será ya solamente un elemento estructural, sino que será cargado de intencionalidad. Por eso, al pensar el libro en términos de montaje la noción de ritmo se hace muy presente, pues se trata de concebirlo como una experiencia integral la cual está destinada a fluir. Este flujo tendrá necesariamente una manera de ser particular y el diseñador o artista deberá controlarla conscientemente.

Al estar el ritmo presente en muchas cosas, es posible aludir a gran cantidad de experiencias y sensaciones por medio de él. De la misma manera ocurre con los colores o las formas: el color rojo como alusión a la sangre, la forma de la luna refiriendo a la noche, etc. Un ritmo puede evocar una serie de experiencias del movimiento: el latido del corazón, el paso del tiempo, el caminar, el viaje, la música, los ciclos biológicos, etc., pues alude al modo de moverse de algo. Para prueba de ello, pensemos en los sentidos y conceptos que se puede comunicar mediante la danza.

En la medida en la que se logre que los ritmos en un libro hagan referencia a experiencias previas, generarán en el lector una resonancia y adquirirán expresividad. El sentido al que aludan no necesariamente debe tener un referente claro ni representacional, sino que puede estar asociado a cualquiera de las distintas cualidades posibles del movimiento en abstracto, como cadencias, ciclos, aceleración, ralentización, cambio, estabilidad, etc., transmitiendo estas cualidades a los contenidos.

No obstante, la expresividad del ritmo en el libro está condicionada por las estructuras y sistemas funcionales de este, no se trata de un ritmo absolutamente libre como en la



Figura 34. Eric Pérez. "Landschaft/Hudson". Libro de artista. 2014. Vistas de interiores de la obra.

música o la danza, sino que tiene como rango las posibilidades estructurales y gráficas del libro, así como los sentidos a los que estas puedan aludir. Es por eso que hay ciertas estrategias comunes en la utilización expresiva del ritmo en el libro, que se derivan directamente de las cualidades del soporte: la oposición de caras, las dualidades, la yuxtaposición, etc. A pesar de esto, siendo que las posibilidades alternativas de un libro pueden abarcar una gran diversidad de formas, sistemas, materiales y contenidos, sus ritmos posibles siguen siendo infinitamente diversos.

Veamos un ejemplo de cómo el ritmo del libro se puede cargar de un sentido discursivo mediante la expresividad. El libro "Landschaft/Hudson" del pintor Eric Pérez (Figura 34), es una propuesta editorial que presenta en un formato códice una sucesión de paisajes pictóricos.³⁹ Estos se continúan horizontalmente de manera que forman un solo gran paisaje, el cual se va recorriendo al dar vuelta a la página. Está dividido en dos partes, dos paisajes inspirados en viajes en tren que el artista realizó en Alemania y en Estados Unidos respectivamente, como se explica en los textos que se incluyen al final del libro.

Tanto por la explicación que incluye el libro, como por el tipo de paisaje, es fácil para el lector entender que el libro busca evocar la experiencia del viaje y que los paisajes corresponden a las vistas que uno tiene al mirar por la ventana de un tren o un auto al viajar por el campo.

Pero también el ritmo en el suceder de las páginas tiene una función claramente expresiva, pues determina un movimiento pausado del paisaje, cortado en una serie de momentos que hacen que la experiencia sea diferente de lo que sería, por ejemplo, ver la pintura alargada completa en una pared. Estos cortes que el libro mismo provoca en la pintura, se pueden incluso asociar a la experiencia de lo que uno puede llegar a ver al viajar cuando se pasa junto a un árbol o un túnel y la vista se interrumpe. El movimiento de las páginas al darles la vuelta, en conjunto con la convención de que un libro tiene una sucesión lineal de izquierda a derecha, hacen referencia también al movimiento del viaje.

La decisión de presentar este proyecto en forma de libro tiene que ver con sus cualidades rítmicas, con ofrecer una sucesión de páginas-paisajes de manera paulatina y modular. Así, el ritmo del libro adquiere sentido como ritmo de viaje en tren o en carretera, expresa las emociones del viaje. La acción de pasar las páginas adquiere una dimensión expresiva e incluso simbólica, pues se conecta con un discurso artístico y una experiencia de lectura intencionada.

³⁹ Pérez, Eric. "Landschaft/Hudson". (México: La Caja de Cerillos. 2014).

3.4 La función representacional y expresiva del ritmo en la narrativa gráfica. El caso del libro álbum

La narrativa gráfica es un claro ejemplo de la capacidad simbólica y expresiva del ritmo en un libro, pues está intrínsecamente relacionado con su función narrativa. Además de modular la atención del espectador y el flujo de su mirada por las páginas, el orden rítmico de los elementos genera estructuras representacionales que ayudan a expresar el movimiento en la narración, el paso del tiempo, aceleraciones, ralentizaciones, acentos, contrastes, cortes, etc.⁴⁰ La presencia de estructuras modulares en las viñetas y páginas, así como la repetición de elementos gráficos entre estas, establecen una conexión de analogía y consecuencia entre los cuadros⁴¹ que se vuelve equivalente a la experiencia cinemática del tiempo: la existencia de una misma cosas en momentos distintos, lo cual no es otra cosa que movimiento.

El lenguaje del cómic se basa en el montaje, pues mediante al sucesión de elementos yuxtapuestos se establecen distintas relaciones de choque entre las partes que se afectan mutuamente tejiendo el sentido de un discurso.⁴² Pese a esto, considerar un cómic como un libro-montaje podría tener un cierto límite en la medida en que sus contenidos utilicen realmente los elementos del libro como un medio expresivo y no solamente como un contenedor, en cuyo caso podría pensarse más como un montaje gráfico dentro de un libro. Independientemente de esto, el ritmo es siempre un aspecto fundamental del flujo narrativo.

Dentro de la narrativa gráfica un género que es sobresaliente en relación al montaje es el libro álbum. Este se caracteriza por estar compuesto normalmente de ilustraciones a página completa o a doble página, muchas veces acompañadas de textos breves que dialogan con las imágenes;⁴³ a diferencia del cómic, en el que se suele subdividir la página en viñetas y que puede llegar a tener una densa carga literaria en sus diálogos.⁴⁴ El libro álbum tiene una marcada predominancia discursiva de la imagen sobre las palabras y normalmente no tiene más de 32 páginas. Suele estar dirigido a públicos in-

⁴⁰ Cohn, Neil. "The Visual Language of Comics: Introduction to the structure and cognition of sequential images". (Inglaterra: Bloomsbury. 2013). 70-77.

⁴¹ Martín Franco, Emma. "Temporalidad en el Cine y en el Cómic: Fugacidad y Eternidad". (España: Universitat de Barcelona. 2016). 85.

⁴² Ibid. 62.

⁴³ Paredes Ocampo, María Cristina. "El libro-álbum: una aproximación para los niños a la historia del arte". (México: UNAM. 2017). 134-135.

⁴⁴ Lonna, Ivonne. "Narrativa contemporánea: el libro álbum". *Economía Creativa*, No. 3 (primavera 2015 [consultado el 31 de mayo de 2020] Centro): 78. <https://doi.org/10.46840/ec.2015.03.05>

fantiles y juveniles, por lo que es común que tenga temáticas fantásticas o fabulescas.

El libro álbum se encuentra más cerca de la concepción del libro como montaje que el cómic, puesto que el objeto-libro en sí mismo tiene mayor importancia en la experiencia del lector; hay una riqueza particular en los materiales elegidos, su tamaño y su diseño editorial en general, así como una intencionalidad evidente en "el despliegue simultáneo de dos páginas encontradas y en el drama de dar vuelta a la página".⁴⁵ El modulador temporal en su narración son las páginas mismas, es decir las características rítmicas propias del códice, de manera que la acción física del lector está más directamente involucrada en la sucesión narrativa.⁴⁶

Todos los elementos de diseño del libro álbum pueden tener una función expresiva, desde portadas, contraportadas, hasta las guardas. La sucesión de dos en dos de las páginas es explotada para generar una sucesión temporal que normalmente es más pausada y contemplativa de lo que suele ser en el cómic.

La narrativa gráfica en general tiene una enorme herencia del lenguaje cinematográfico.⁴⁷ El libro álbum se aproxima a una concepción del libro como una pantalla, al ser una sucesión de imágenes que, por la baja densidad de texto, es posible hojear más rápidamente. Esto hace más nítida la sensación de movimiento y por lo tanto de ritmo, el cual está entrelazado con el tiempo narrado.

Como un ejemplo de la función del ritmo en la expresividad de un libro álbum, veamos el caso del libro "El tiempo del gigante" de Carmen Chica y Manuel Marsol (Figura 35).⁴⁸ A lo largo de sus páginas se narra el soliloquio de un gigante para quien el tiempo parece pasar extremadamente lento, de forma que no se da cuenta de los cambios a su alrededor; sin embargo, podemos apreciar una serie de transformaciones en el paisaje y las situaciones que lo acompañan transcurriendo de página a página. Con este contraste, plantea una reflexión sobre la percepción del tiempo, lo trivial y lo relevante, entre otras cosas.

En este libro podemos apreciar con claridad la función del ritmo en tres dimensiones comunicativas: apelativo, representacional y expresivo. El ritmo en la variación de las composiciones visuales aporta una experiencia dinámica y estimulante generando coherencia y armonía visual, que es la función apelativa del ritmo, su función más

⁴⁵ Arizpe, Evelyn Arizpe y Styles, Morag. "Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales". (México: FCE. 2004). 43-44, citados en Paredes. "El libro-álbum...". 133-134.

⁴⁶ Paredes. "El libro-álbum...". 134.

⁴⁷ Barbieri, Daniele. "Los lenguajes del cómic". (España: Paidós. 1988). 241-274.

⁴⁸ Chica, Carmen y Marsol, Manuel. "El tiempo del gigante". (Portugal: Fulgencio Pimentel. 2016).

convencional en el diseño. Pero además de esto, las repeticiones y diferencias en las representaciones gráficas establecen una lógica de sucesión y movimiento indispensable para la narrativa, al dar a entender que el protagonista atraviesa por distintos momentos y periodos de tiempo, por lo que el ritmo adquiere una función representacional al marcar un modo de fluir del tiempo representado. Por último, este modo de fluir es expresivo porque nos revela una intención emotiva en la historia: la lentitud del gigante, y para ello explota las cualidades rítmicas del códice.

Entre página y página, pese a que el gigante continúa invariable en su discurso, incluso a veces en la misma posición, podemos ver que su entorno cambia violentamente: las estaciones del año, el clima, los animales, el paisaje, etc. dando a entender que el tiempo está transcurriendo muy velozmente sin que el gigante lo perciba. Al utilizar ilustraciones a doble página o página completa hay una pausada dosificación de los momentos narrativos, ofreciendo una lectura contemplativa y ligera, que concuerda con la actitud del discurso del gigante.

El juego entre las repeticiones y diferencias establecen un contraste de tiempos que es indispensable para la interpretación del sentido profundo del libro. Quizá la misma historia podría haberse contando en una tira cómica o en una animación, pero este libro utiliza conscientemente como recurso expresivo la página del libro y el spread como modulador temporal, alternando entre distintas velocidades rítmicas para contar una historia que habla precisamente sobre el tiempo.

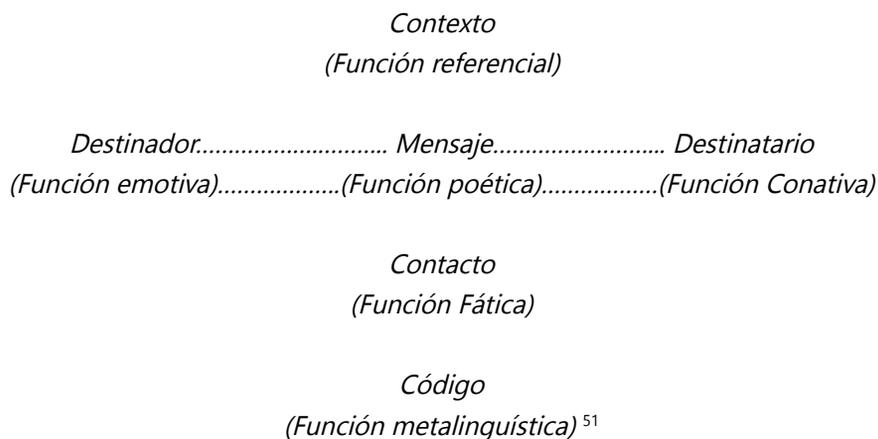


Figura 35. Carmen Chica y Manuel Marsol. "El tiempo del gigante". Libro de artista. 2016. Vistas de interiores.

3.5 La función poética del ritmo en el libro de Artista

El libro de artista es un libro que constituye en sí mismo una pieza de arte (en términos de las artes visuales), por lo que su principal objetivo es detonar una experiencia estética en el espectador, entre otras complejas características del hecho artístico.⁴⁹ En estos casos la expresividad del ritmo tiene una dimensión especial, pues cumple con una importante función poética.

En su ensayo "Lingüística y poética", Roman Jakobson explica que la poética es una de las funciones del lenguaje que orienta el sentido de la comunicación hacia el mensaje mismo.⁵⁰ Describe el proceso de la comunicación según el siguiente esquema y explica que hay una función del lenguaje que se orienta hacia cada uno de los elementos que la constituyen:



La función referencial, que es la más común, orienta el mensaje hacia un contexto o una realidad que nos rodea; la función emotiva, lo orienta hacia el destinador o emisor, al tratar de comunicar sentimientos o emociones; la función conativa se orienta hacia el destinatario y se refiere a los mensajes que buscan provocar una acción, como al dar una orden o hacer una pregunta; la función fática busca asegurarse de que se haya establecido correctamente el contacto necesario para la comunicación, de que funciona correctamente el canal para lograrlo (como al decir "bueno" en el teléfono); la función metalingüística es aquella que habla sobre el lenguaje mismo, como este mismo pá-

⁴⁹ Crespo. "El libro-arte / libro de artista...". 1-3.

⁵⁰ Jakobson, Roman. "Ensayos de lingüística general". (España: Ariel. 1984). 347-395.

⁵¹ Ibid. 353-360.

rafo; y por último, plantea que la función poética es esa función del lenguaje que se orienta hacia el mensaje mismo, pues nos hace prestar atención a las formas mismas de este, su estructura y sus aspectos sensoriales, como el sonido de las palabras en el caso del lenguaje verbal o los aspectos visuales de los signos en lenguajes visuales, etc.⁵²

La función poética se caracteriza por dotar al mensaje de dos cualidades: la ambigüedad y la autorreflexividad. La primera se refiere a que los mensajes poéticos plantean más de una posibilidad de interpretación, pues proponen relaciones simultáneas entre diversos elementos que obligan al receptor a considerar diversos posibles sentidos en el mensaje. Esto nos lleva a su cualidad autorreflexiva, que significa que refiere a sí mismo, pues al estar estructurados de una manera tan particular, son mensajes que obligan a prestar especial atención a cómo están formados, a sus cualidades formales o sensoriales y su estructura.⁵³

Por ejemplo, en un poema las palabras se relacionan unas con otras no solo en una lógica de consecuencia discursiva como en el habla cotidiana, sino que se establecen una serie de relaciones simultáneas entre ellas, como pueden ser la rima, la métrica, ambigüedad en las frases, las figuras retóricas, etc. En el lenguaje poético, el mensaje resalta en sí mismo por su peculiaridad, no solo hace referencia a cosas, sino que hace notar una forma compleja de usar el lenguaje, ofrece al receptor más que solo información, pues detona también una experiencia estética.

La función poética tiene una enorme potencia expresiva, pues precisamente al plantear una diversidad de posibles interpretaciones obliga al receptor a llevar a cabo un acto creativo,⁵⁴ a completar el mensaje haciendo uso de su subjetividad, experiencias y expectativas propias. Permite intuir una doble intencionalidad del autor, dando cuenta de aspectos internos o emotivos de este.

Juan Alcón Alegre describe este proceso como un "arco voltáico" que conecta dos elementos conceptuales que se encuentran separados, asociándolos de un modo "presupuesto pero imprevisible e inédito en cada ocasión", de manera que el receptor mismo se convierte en coautor del mensaje en su propia experiencia.⁵⁵ De esta manera, estos mensajes aluden a un sentido de una manera muy profunda y calibrada, pues

⁵² Ibid. 352-358.

⁵³ Eco, Umberto. "La estructura ausente". (España: Lumen. 1986). 122-125.

⁵⁴ Ibid. 123.

⁵⁵ Alcón Alegre, Juan. "La edición de poesía visual en la red www: Estado del ámbito editorial relacionado con la poesía visual en el contexto mediático de la world wide web". (España: Universidad Complutense de Madrid. 2005 [consultado el 5 de septiembre de 2020]). 38-39. <http://eprints.ucm.es/7262/>

es creado por el receptor a la medida de sus propias experiencias, subjetividades y expectativas. Aún así, las interpretaciones parten de las premisas dadas por el emisor intencionalmente, el cual marca un cierto rango de posibilidades ideales que puede ser más o menos amplio, según lo abierta⁵⁶ que una obra pueda ser.

El ritmo es un aspecto muy importante de los mensajes poéticos, pues literalmente se refiere a una manera particular de fluir o el orden en su movimiento, es decir a su forma en el tiempo. Al generarse un orden intencional en la manera de fluir o de moverse de un mensaje se cumple con una función poética, pues el receptor no solamente recibirá una información, sino que notará que el lenguaje que la transmite se mueve de una manera particular. Esto pone en evidencia una intención de establecer estructuras, relaciones o lógicas diversas entre los elementos formales del mensaje, lo cuales generan otro nivel de tipificación lógica simultáneo al de la información por sí misma, causa una ambigüedad, pues existen dos lógicas en el mismo mensaje.

En el rap, por ejemplo, se están transmitiendo enunciados con un significado, pero a la vez se están transmitiendo estructuras rítmicas con una información musical. Se genera una ambigüedad en un mensaje que no se trata solamente de interpretar palabras ni de escuchar una canción, sino que ambos ocurren de manera simultánea en un mismo gesto. Esto genera una experiencia estética poderosa entre dos niveles de lenguaje que se afectan mutuamente.

John Dewey menciona el ritmo como un elemento característico de la cualidad estética de la experiencia en el arte: "La experiencia estética es siempre más que estética. En ella un cuerpo de materias y significados no estéticos por sí mismos, se hacen estéticos cuando toman un movimiento ordenado y rítmico hacia su consumación".⁵⁷

La función poética ofrece una actualización de la experiencia que constituye un lenguaje, pues nos obliga a poner atención a lo sensorial en este y no solo a lo simbólico.⁵⁸ Es por eso que las obras de arte permiten establecer nuevos sentidos simbólicos y estéticos, lo cual cumple una función social y cultural muy importante al permitirnos adaptarnos a los cambios en un contexto, como lo explica Juan Alcón Alegre:

Quando lo que se pretende comunicar rebasa el ámbito de lo objetivable (...), es necesario un proceso sutil de mutación del uso del lenguaje cotidiano para establecer una nueva ordenación que llamaremos "lenguaje poético". Este lenguaje

⁵⁶ Se les llama obras abiertas a aquellas con un muy amplio rango de interpretación posible. Eco, Umberto. "Obra abierta". (España: Planeta. 1992). 34-37

⁵⁷ Dewey. "El arte como experiencia". 396.

⁵⁸ Alcón. "La edición de poesía visual...". 38; Dewey. "El arte como experiencia". 44-45.

*es también imprescindible para la supervivencia del grupo social, ya que supone una flexibilización de los límites del uso del lenguaje con la creación de espacios de fisura, imprescindibles para la renovación y la adaptación al medio externo, en constante transformación, y que a su vez construye una imagen colectiva intersubjetiva del grupo, que lo provee de una cierta identidad con la que afrontar los procesos críticos de cambio.*⁵⁹

De esta manera, la expresión poética permite expandir los horizontes de significación en los lenguajes, y dado que es a través de estos que organizamos nuestro mundo, se actualiza nuestra relación con este.

De la misma manera, el ritmo en el diseño editorial plantea unas estructuras de organización y de movimiento ordenado que son simultáneas a la transmisión de una información y produce un efecto estético que corresponde a la función poética. Siendo así, el diseño editorial cumple siempre una función poética al buscar un efecto estético en el libro, el cual se desarrolla de manera simultánea a los contenidos.

Las distintas funciones del lenguaje no son mutuamente excluyentes, sino que de hecho en la mayoría de los mensajes se cumple con diversas funciones a la vez, aunque alguna de ellas pueda tomar mayor o menor importancia.⁶⁰ Una obra artística puede ser (y suelen serlo) referencial, emotiva, metalingüística y poética a la vez, pero esta última función suele tener una preponderancia muy marcada en comparación con las expresiones no artísticas. Igualmente, un mensaje cotidiano puede tener rasgos poéticos sin que eso signifique que se trata de un poema, como en los slogans publicitarios o los refranes.⁶¹

En los libros creados como montaje hay siempre un marcado sentido poético, pues to que otorgan valor simbólico a elementos del libro que convencionalmente no lo tienen.⁶² Esto genera una ambigüedad automáticamente, pues establece un nivel de lectura simultáneo al código convencional, y es autorreflexivo al hacer evidente la particularidad de ser del libro en sí mismo. Es por eso que los libros-montaje tienen una tendencia a lo artístico, así lleguen o no a ser considerados libros de artista.

⁵⁹ Alcón. "La edición de poesía visual...". 39-40.

⁶⁰ Eco, Umberto. "La estructura ausente". 123.

⁶¹ Jakobson plantea el ejemplo del slogan político "I like Ike", que gracias a su rima y estructura esquemática refuerza su eficacia mediante una función poética, sin constituir por ello una obra artística. Jakobson. "Ensayos de lingüística general". 359.

⁶² Dewey señala que un aspecto fundamental del arte es este proceso mediante el cual se genera expresividad en algo que originalmente no lo tenía, es decir se generan nuevos signos y significados. Lo que era "natural, espontáneo y sin intención", se transforma intencionalmente en un objeto expresivo. Dewey. "El arte como experiencia". 72.

Podemos decir que el libro de artista es al libro, lo que el poema es al lenguaje verbal, pues son expresiones artísticas que utilizan un código determinado, pero dándole una función fundamentalmente poética. En ambos casos se generan estructuras peculiares en sus formas y sus ritmos que les otorgan un carácter autorreflexivo y ambiguo, ofreciendo al receptor una experiencia estética que actualiza la experiencia del lenguaje verbal y del lenguaje-libro respectivamente.

En los libros de artista, al ser concebidos bajo una lógica del montaje, el ritmo suele tener un rol fundamental y casi protagónico en el sentido de la obra, pues una de las principales características que un libro ofrece como soporte a un montaje son sus cualidades rítmicas.

Debido a que las obras de arte son fundamentalmente poéticas,⁶³ requieren tejer su ambigüedad a través de varios niveles de sentido. Las cualidades del ritmo como generador y articulador de niveles de tipificación lógica hacen que sea un elemento ideal para esta función en todo arte secuencial. Permite relacionar de manera orgánica las distintas partes y momentos en una lógica general en el tiempo, como lo podemos apreciar en la música, la danza y el cine.

En cualquier libro, el ritmo ofrece estructuras mediante las cuales se establece una lógica que unifica las partes y a la vez las distingue; pero cuando la relación entre las partes adquiere una dimensión como discurso artístico, estas ya no solamente sirven a un fin comunicativo, sino que constituyen un fin en sí mismo, encarnan gran parte del sentido y razón de ser de la obra como libro.

Revisemos como ejemplo el libro de artista titulado "Libro de Color Natural" de Marcos Kurtycz (Figura 36), quien fue un importante artista visual en México en la década de los 70's.⁶⁴ La obra consiste en un formato códice, impreso en ófset sobre papel y con encuadernación rústica convencional. Presenta en sus interiores una serie de composiciones gráficas en las que se combinan muy diversos tipos de elementos, tanto abstractos como figurativos: dibujos, fotografías, collage, así como una serie de gestos que sugieren escritura tipográfica y manuscrita ilegibles.

Se trata de un libro que plantea un discurso visual bastante poético con una lectura muy abierta, pues la sucesión de los elementos en el libro no sigue una lógica clara, sino que ofrece al lector una serie de recursos gráficos y simbólicos mediante las cuales desentrañar un sentido aproximado a la posible intención del autor, pero que se mantiene siempre variable.

⁶³ Eco. "Obra abierta". 48.

⁶⁴ Kurtycz, Marcos. "Libro de color natural". (México. 1976). Versión digital [Consultada el 22 de octubre de 2020] disponible en: https://issuu.com/tach/docs/ldcn_kurtycz_

A pesar de que el sentido de esta obra puede ser relativamente vago, no lo es completamente. No se trata de un simple caos carente de sentido y de intención, sino que ofrece pistas mediante las cuales se guía al espectador a un cierto universo de posibilidades de sentido más o menos evidentes.⁶⁵ Estas pistas están dadas por elementos recurrentes a lo largo del libro: referencias al cuerpo humano, a la escritura, formas geométricas, organizaciones reticulares, figuras de la historia del arte, etc., así como unos pequeños textos introductorios y conclusivos, los cuales orientan en cierta medida el concepto intencional de la obra.

Ante la ausencia de un código definido o evidente para interpretar su lectura, el orden que lo organiza todo es el ritmo: una forma particular de sucederse de los elementos, de las formas, de las páginas y del libro mismo. Saltan a la vista las simetrías, gestos reiterativos, composiciones reticulares, repeticiones y diferencias que revelan una intención. De alguna manera el ritmo se vuelve un protagonista, pues es mediante sus estructuras que se generan distintos momentos y lógicas de asociación entre las cosas, evidenciando intenciones y sentidos de lectura.

Hay una serie de referentes conceptuales en las representaciones del libro que se vuelven claros con la reiteración: cuerpos, sexualidad, sistemas de escritura, lenguaje de señas, pintura, cine, geometría, formas vegetales, manchas, gestualidad. El hilo conductor que atraviesa todos estos referentes es ambiguo y será definido por las sugerencias del lector.

Aún con esto, el hecho de estar contenidas en un libro hace que estén relacionadas todas tanto por el concepto de libro mismo, como por el característico ritmo de este. Resulta evidente que la decisión del artista elegir este formato para estos elementos no es una simple casualidad, sino que obedece a una asociación poética entre ciertos conceptos y una disposición particular. Los asocia a una manera de fluir que alude también a una serie de posibilidades conceptuales del ritmo: el movimiento, el cine, el lenguaje, la actividad sexual, la escritura en un cuaderno, el rezo, la poesía, la dualidad de las páginas, la organización del espacio, en fin, un espectro de posibles sentidos del ritmo en este libro. Estos sentidos en conjunto con el resto de elementos conceptuales forman una compleja red de relaciones poéticas que integran el discurso de la obra.

En términos generales, el hecho de elegir el libro como medio para una obra de arte tiene que ver siempre con la explotación de las cualidades de este artefacto. Estas pueden ser: la carga simbólica o histórica (el libro como símbolo del libro), sus dinámicas

⁶⁵ Eco. "Obra abierta". 33-36.

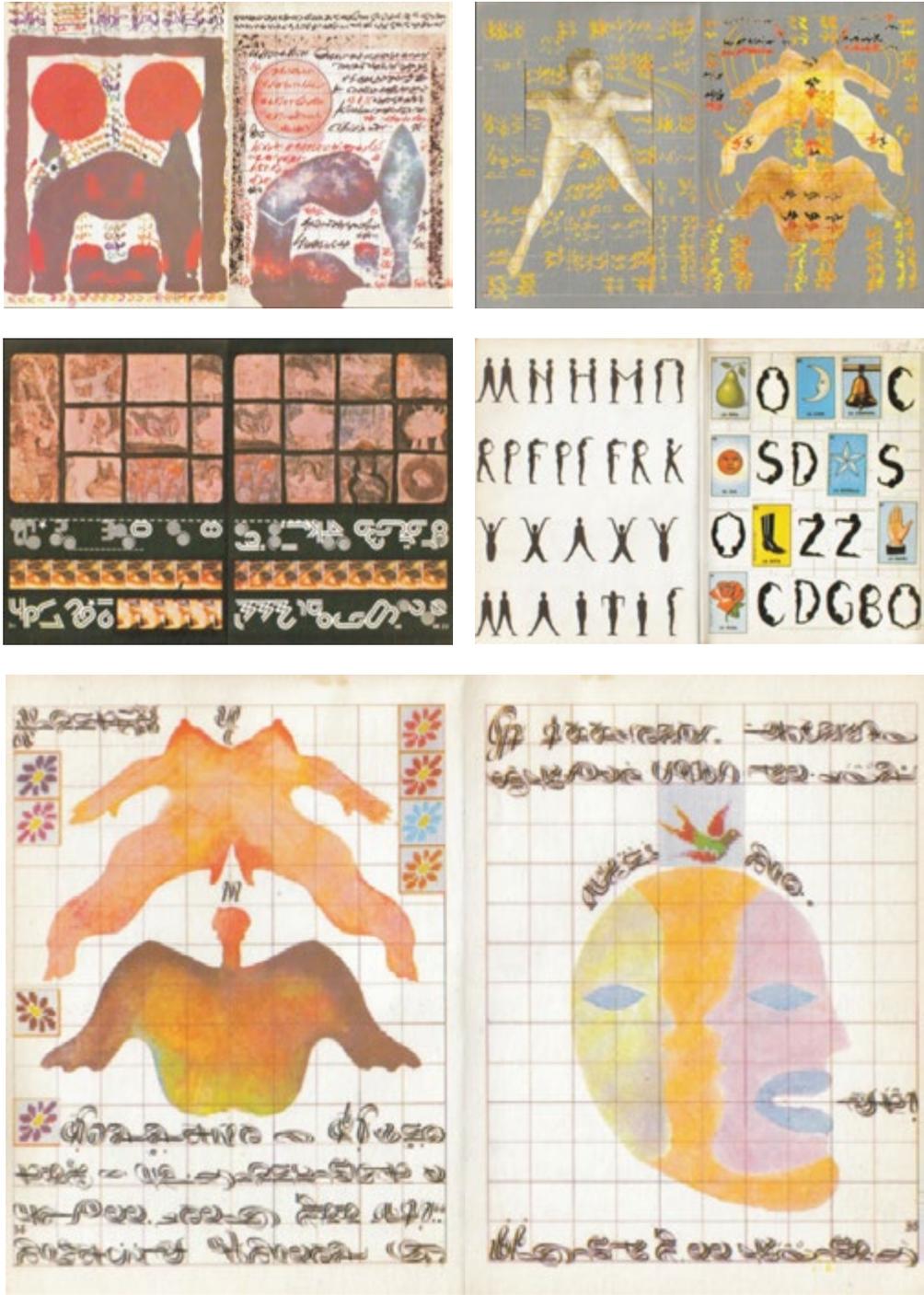


Figura 36. Marcos Kurtycz. "Libro de color natural". Libro de artista. 1976. Vistas de interiores.

de distribución a un público, o bien sus cualidades formales. De estas últimas el ritmo es una de las más importantes, pues, como hemos visto, tiene en el libro características muy peculiares que lo distinguen de otros medios de expresión artística.

Debido a su importancia poética, el ritmo representa para el libro de artista un aspecto indispensable para una construcción de sentido, pues integra todos los elementos en el flujo de la experiencia relacionándolos entre sí y con estructuras del movimiento. En este género de libros, se trata de un recurso determinante tanto en lo conceptual como en lo compositivo, un eje fundamental de la articulación de sus lenguajes.

Conclusiones de la investigación



El ritmo no solamente es un aspecto fundamental del diseño editorial, sino de todos los procesos del movimiento. Al referirse literalmente al orden en este, o a la manera de fluir de algo, el ritmo es equivalente al concepto de forma, pero emplazado en el tiempo. Pasar de un paradigma de análisis estático a uno móvil implica pasar de un pensamiento estructural a uno rítmico, pues, así como la forma en una estructura organiza las partes de un todo en el espacio, el ritmo organiza los distintos momentos de un proceso en el tiempo.

Este cambio de enfoque es importante para hacer frente a objetos de estudio caracterizados por la complejidad y el movimiento. Pensar en términos de ritmo nos permite englobar una diversidad de procesos o sistemas conectados con otros sin segmentar ni categorizar, sino aceptando la inestabilidad y lo indefinido como punto de partida. Integra la totalidad de un fenómeno, dando igual importancia a lo micro como a lo macro, sin cerrarlo en sus diferentes puntos de fuga o relaciones con un contexto.

Esta postura nos obliga a ser flexibles, a darnos cuenta de que las fronteras asumidas entre muchas cosas son en realidad convencionales y que pueden llegar a ser muy ambiguas. Esto nos permite integrar muchas concepciones de nuestra forma de entender al mundo que se encuentran fragmentadas tradicionalmente. En este caso nos vimos obligados a transitar entre las distintas fronteras entre géneros editoriales, funciones y componentes del libro, lo artístico, lo comunicativo, etc.

El ritmo no es un fenómeno en sí mismo, sino un concepto que nos sirve para referirnos a un aspecto de la realidad: la manera de moverse de algo. En ese sentido, su valor radica en ofrecer una herramienta de pensamiento y de conceptualización. Entender a profundidad cómo funciona este concepto nos permite emplearlo más efectivamente, aproximarnos a distintas realidades fluidas y referirnos a muchos de sus aspectos cualitativos.

El enfoque rítmico puede servir para abordar problemas complejos a partir de marcos de referencia no determinados por categorías ni géneros, sino compuestos de variaciones de grado. En nuestro caso, al analizar el ritmo en el diseño editorial, hemos podido abordar el libro como una sucesión espacio-temporal en la que se emplaza una propuesta gráfica destinada a una experiencia de lectura, un enfoque que no se limita por códigos, formatos, estilos ni medios de distribución, sino atravesando todos estos como posibles variantes o aplicaciones.

El sentido amplio de ritmo en relación a su etimología entendido como modo de fluir, permite que se pueda hablar de ritmo en cualquier proceso de movimiento. No obstante, hay ciertos órdenes dinámicos basados en repeticiones regulares que se

vuelven particularmente llamativas, que son los que reconocemos como ritmos más claramente en la cotidianidad y los que asociamos a un sentido cercano a lo musical y más restringido como orden en el movimiento.¹

Estos órdenes, al ser patrones evidentes para el entendimiento humano, despiertan nuestro instinto natural de aprendizaje, nos permiten comprender su orden, y ordenar información para asimilarla. El libro, al ser un sistema de creación humana estructurado de manera modular y en función de una inteligibilidad, se caracteriza por generar este tipo de órdenes regulares y ordenados, por lo que es característicamente rítmico.

Se puede hablar de ritmo en el libro en muy diversos niveles: desde la tipografía, la sucesión de imágenes y formas, la retícula de composición, la sucesión de páginas, la narrativa, el flujo de ideas, palabras, sensaciones, texturas, colores, etc. El concepto de ritmo nos permite integrar todos estos niveles de complejidad en un solo proceso como organización fluida en la experiencia.

La importancia del concepto de ritmo en el diseño no radica en señalar la repetición sino el movimiento. Se suele hablar de ritmo en un diseño repetitivo porque, al existir en este dos o más elementos diferentes y semejantes a la vez, se pone en evidencia un proceso de cambio. Esto otorga al objeto cualidades dinámicas y la sensación de vitalidad de aquello que se mueve.

El concepto de ritmo en el diseño editorial nos señala el hecho de que los libros se mueven. Se trata de un movimiento tanto físico (mediante la acción manual del lector) como gráfico, ya sea entre las relaciones dinámicas entre una página y otra, como en las formas en sí mismas que pueden evocar sensaciones de movimiento. A su vez, el diseño integra el producto editorial en procesos mayores de un sistema cultural: ritmos de producción, distribución, consumo y destrucción.

Este enfoque permite una muy valiosa flexibilidad al considerar tanto lo estructural como lo vivencial. Por una parte, al estudiar el diseño editorial como una estructura estática, muchas veces se dejan de lado las particularidades de la voluntad del lector y, por la otra, cuando se estudian las experiencias de lectura, la interpretación y los aspectos conceptuales (como puede ser en los estudios literarios), se suelen dejar de lado los aspectos técnicos y sensoriales. La gran ventaja que ofrece el concepto de ritmo ante otros similares como movimiento o composición, es que hace referencia de manera simultánea a lo cuantitativo y a lo cualitativo.

¹ Véase 1.1

En el proceso creativo del diseño editorial se vuelve necesario pensar en el ritmo en toda intención relacionada al movimiento. Es por eso que su importancia se acentúa en los libros pensados como montaje, pues en estos existe una relación significativa en el orden de la sucesión y una intención deliberada de experiencia de flujo en el libro.

En la medida en la que el ritmo en un libro tenga un sentido, aludiendo a alguna experiencia previa o concepto asociable por parte del lector, será cargado con expresividad. Las posibilidades de expresión del ritmo en el libro están relacionadas con las experiencias rítmicas a las que puedan hacer referencia, ya sean los ritmos de fenómenos concretos en la naturaleza o a procesos abstractos del movimiento como la pausa, la aceleración, la ralentización, la cadencia, el acento, etc. Esto a su vez tiene una función poética, pues genera una lectura ambigua y autorreflexiva que permite una diversidad de interpretaciones provocando una experiencia estética.

Es por eso que el ritmo es un aspecto compositivo fundamental y muy particular del libro de artista, pues le otorga una dimensión de creación plástica propia que, como lenguaje artístico, lo separa de las artes bidimensionales (gráficas o pictóricas), las tridimensionales, el video, o de cualquier otra naturaleza. Las cualidades rítmicas del libro son únicas de este.

Quedan aquí abiertas diversas cuestiones que no se abordaron en este trabajo, como el análisis de los ritmos en documentos digitales y en internet, así como los ritmos de producción, distribución, consumo y destrucción del libro. Abordar estos problemas permitiría un entendimiento más íntegro de las dinámicas del ecosistema cultural gráfico y los diferentes factores que forman parte de él en la actualidad.

Igualmente debemos señalar el enorme potencial del ritmo como tema de investigación para en cualquier otro campo de las artes y los diseños. Es muy oportuno utilizar este concepto como enfoque para cualquier estudio de la expresividad pues, como advierten Fossa y Araya Velez: "la teoría de la expresión incorpora en la teoría del lenguaje y la comunicación humana la comprensión de la experiencia como fluida, continua e integrada, en una sola totalidad".²

El ritmoanálisis, a pesar de ser una disciplina que aún no se encuentra muy consolidada y que puede tener dificultades para integrarse con el pensamiento científico tradicional, puede aportar herramientas muy importantes a la teoría y crítica del arte, así como al estudio de los procesos creativos en sus diversos campos de aplicación.

² Fossa y Araya-Vélez. "La teoría de la expresión...". 59

Ojalá que esta investigación sirva para comprender y valorar el ritmo como un concepto en el diseño editorial que, si bien no es nuevo ni desconocido, sí carecía de una caracterización profunda. Esperemos también que este trabajo ofrezca herramientas para conceptualizar el libro de manera más integral, ayudando a desdibujar las fronteras imaginarias que existen entre muchos de los géneros, disciplinas y lenguajes, y que, a su vez, esto contribuya a la labor colectiva de cuestionar las categorías mediante las cuales entendemos y gestionamos nuestro mundo.

Fuentes de investigación

Libros

- Ambrose, Gavin. "Layout". España: Parramón. 2008.
- Arnheim, Rudolf. "Arte y percepción visual". España: Alianza. 2006.
- Arnheim, Rudolf. "El poder del centro". España: Alianza. 1982.
- Bachelard, Gastón. "La dialéctica de la duración". España: Villalar. 1978.
- Barbieri, Daniele. "Los lenguajes del cómic". España: Paidós. 1988.
- Benveniste, Émile. "Problèmes de Linguistique Générale, I". Francia: Gallimard, 1966.
- Bhaskaran, Lakshimi. "¿Qué es el diseño editorial?". España: Index Book. 2006.
- Blanchard, Gérard. "La Letra" en Costa, Joan. (Dir.). "Enciclopedia del Diseño". España: CEAC. 1988.
- Botello Lonngi, Gabriela. "Tipografía con Ritmo: La tipografía como recurso expresivo dentro del lenguaje audiovisual". México: UNAM. 2007.
- Brea, José Luis. "El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural" España: CENDEAC. 2009.
- Burcet, María Inés. "Las unidades de la escritura musical como categorías para pensar la música". Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. 2011.
- Cárdenas Corona, Leticia Alejandra. "Diseño editorial de revistas". UNAM: México. 1998.
- Carrión, Ulises. "El arte nuevo de hacer libros". México: Tumbona. 2012.
- Castillo Deball, Mariana. "Multiplicidad y consistencia. Reflexiones sobre el espacio del libro". UNAM: México, 2000.
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (dirs.). "Historia de la lectura en el mundo occidental". España: Taurus. 1998.

- Cohn, Neil. "The Visual Language of Comics: Introduction to the structure and cognition of sequential images". Inglaterra: Bloomsbury. 2013 .
- Cooper, Grosvenor y Meyer, Leonard B. "Estructura rítmica de la música". España: Idea Books. 2000.
- Dahl, Svend. "Historia del libro". España: Alianza. 1972.
- De Buen Unna, Jorge. "Manual de Diseño Editorial". México: Santillana. 2005.
- De Prada, Manuel. "Arte y composición: El problema de la forma en el arte y la arquitectura". Argentina: Nobuko. 2009.
- Dewey, John. "El arte como experiencia". España: Paidós. 2008.
- Drucker, Joanna. "The century of artist's books". Estados Unidos: Granary Books. 1995.
- Eco, Umberto. "La estructura Ausente". España: Lumen. 1986.
- Eco, Umberto. "Obra abierta". España: Planeta. 1992.
- Einstein, Albert. "Sobre la teoría de la relatividad especial y general". España: Altaya. 1999.
- Eisenstein, Sergei. "El sentido del cine". México: Siglo Veintiuno. 1975.
- Eisenstein, Sergei. "Teoría y técnica cinematográficas". España: Rialp. 1959.
- Elam Kimberly. "La geometría del diseño: estudios sobre la proporción y la composición". España: Gustavo Gili. 2014.
- Elam, Kimberly. "Grid Systems". China: Princeton Architectural Press. 2004.
- Escolar Sobrino, Hipólito. "Manual de historia del libro". España: Gredos. 2000.
- Foucault, Michel y Deleuze, Gilles. "Theatrum Philosophicum. Repetición y diferencia". España: Anagrama. 1995.
- Fraisse, Paul. "Psicología del ritmo". Madrid: Morata. 1976.
- García Contto, José David. "Manual de Semiótica: Semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones". Perú: Universidad de Lima. 2011.
- Gillam Scott, Robert. "Fundamentos del diseño". Argentina: Víctor Leru. 1979.
- Golden, Alisa. "100+ Bindings, Structures & Forms". Estados Unidos: Lark Books. 2011.

- Gombrich, E. H. "El sentido del orden". España: Debate. 1999.
- González Casanova, José Miguel. "Gramática del dibujo en 100 lecciones" México: Medialuna. 2009.
- Haarmann, Harald. "historia universal de la escritura". España: Gredos. 2001.
- Jakobson, Roman. "Ensayos de lingüística general". España: Ariel. 1984.
- Keeney, Bradford P. "Estética del cambio". México: Paidós. 1988.
- LaPlantz, Shereen. "Cover to cover". Estados Unidos: Lark Crafts. 1998.
- LaPlantz, Shereen. "The Art & Craft of Handmade Books". Estados Unidos: Dover. 2001.
- Lefebvre, Henri. "Ritmo-análisis". Inglaterra: Syllepse. 2007.
- Lupton, Ellen y Cole Phillips, Jennifer. "Diseño gráfico: Nuevos fundamentos". España: Gustavo Gili. 2016.
- Liotard, Jean-François. "Discurso, figura". España: Gustavo Gili. 1979.
- Madrigal Bulnes, Elsa. "Relaciones temporales en el libro alternativo: Lectura en los tiempos representados en el libro híbrido Jirones". México: UNAM. 1997.
- Márquez Lago, Alejandro Alfonso. "El montaje perceptual creativo". México: UNAM. 1995.
- Martin Franco, Emma. "Temporalidad en el Cine y en el Cómic: Fugacidad y Eternidad". España: Universitat de Barcelona. 2016.
- Mckenzie, D. F. "Bibliografía y Sociología de los textos". España: Akal. 2005.
- Meggs, Philip B. y Purvis, Alston W. "Historia del diseño gráfico". México: RM. 2015.
- Mirzoeff, Nicholas. "Una introducción a la cultura visual". España: Paidós. 2003.
- Mitchell, W.J.T. "Teoría de la imagen". España: Akal. 2009.
- Morales Morante, Fernando. "Montaje Audiovisual: teoría, técnica y métodos de control". España: UOC. 2013.
- Müller, B. "Sistema de retículas". España: Gustavo Gili. 1996.
- Munari, Bruno. "Diseño y comunicación visual" España: Gustavo Gili. 1979.
- Noordzij, Gerrit. "El trazo: Teoría de la escritura". España: Campgràfic. 2009.

- Paredes Ocampo, María Crsitina. "El libro-album: una aproximación para los niños a la historia del arte". México: UNAM. 2017.
- Rall, Dietrich (Compilador). "En busca del texto. Teoría de la recepción literaria". México: UNAM. 2008.
- Renán, Raúl. "Los otros libros: Distintas opciones en el trabajo editorial". UNAM: México. 1988.
- Ríos Silva, Alejandra. "El sentido del ritmo en el proceso creador. El caso de la profundidad en la praxis pictórica". México: UNAM. 2010.
- Sánchez, Adolfo. "De la estética de la recepción a una estética de la participación". México: UNAM. 2005.
- Sanchez-Biosca. "Teoría del Montaje Cinematográfico". España: Filmoteca de la Generalitat Valenciana. 1991.
- Smith, Keith A. "Non-Adhesive Binding". Estados Unidos: Sigma Foundation. 1992.
- Smith, Keith A. "Text in the book format". Estados Unidos: Keith Smith Books. 2004.
- Storr, Anthony. "La música y la mente". España: Paidós. 2002.
- Swann, Alan. "Cómo diseñar retículas". España: Gustavo Gili. 1993.
- Turnbull, Arthur T. y Braid, Russel N. "Comunicación gráfica". México: Trillas. 1990.
- Vasconcelos, José. "Pitágoras: Una teoría del ritmo". México: Trillas. 2012.
- Whitehead, Alfred North. "An enquiry concerning the principles of natural knowledge". Inglaterra: Cambridge University Press. 1919.
- Willems, Edgar. "El Ritmo Musical". Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1964.
- Wong, Wucius. "Fundamentos del diseño". España: Gustavo Gili. 2014.
- Zanón Andrés, David. "Introducción al Diseño Editorial". España: Visión Net. 2008.
- Zapaterra, Yolanda. "Diseño editorial. Periódicos y revistas." España: Gustavo Gili. 2008.

Bal, Mieke. "Conceptos viajeros en las humanidades". *Estudios visuales*. No. 3 (enero 2006): 27-77.

Fantini, Bernardino. "Ritmos corporales, ritmos psicológicos, ritmos culturales". *Revista de la Universidad de México*. No. 848 (mayo de 2019): 54-62.

Roque, Georges. "El ritmo y los inicios del arte abstracto". *Revista de la Universidad de México*. No. 848 (mayo 2019): 33-41.

Fuentes electrónicas

Alcón Alegre, Juan. "La edición de poesía visual en la red www: Estado del ámbito editorial relacionado con la poesía visual en el contexto mediático de la "world wide web" en los años 2003, 2004". España: Universidad Complutense de Madrid. 2005 [consultado el 5 de septiembre de 2020]. <http://eprints.ucm.es/7262/>

Álvarez Muro, Alexandra. "Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana". *Estudios de Lingüística del español*. No. 15. (2001 [consultado el 3 de agosto de 2020] RedIRIS). <http://elies.rediris.es/elies15/index.html#ind>

Barrios, Martín Patricio y Mendoza, María Florencia. "La construcción del discurso en los libros Pop-Up: Texto, imagen y movimiento". *Arte e investigación*. No. 14 (noviembre 2018 [consultado el 15 de noviembre de 2020] Arte e Investigación). <https://doi.org/10.24215/24691488e017>

Bode, Rudolf. "Rhythm and its Importance for Education". *Body & Society* 20. No. 3-4 (2014 [consultado el 1 de julio de 2020] Rhuthmos): 51-79. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2435>

Cervera, Juan. "Palabra y juego en los libros para niños". España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2003 [consultado el 28 de octubre de 2020]. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp8461>

Crespo Martín, Bibiana. "El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras". *Anales de Documentación* 15. No.1. (2012 [consultado el 24 de abril de 2020] Redalyc): 1-25. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63524084006>

Fossa, Pablo y Araya-Vélez, Claudio Antonio. "La teoría de la expresión: Una aproximación holística al fenómeno del lenguaje humano". *Summa Psicológica UST* 14. No. 1 (2017 [consultado el 23 de abril de 2020] Summa): 56-60. <https://summapsicologica.cl/index.php/summa/issue/view/27>

González, Carlos Federico. "El paradigma moderno del diseño industrial y la creación artística". *Grafía* 11. No. 2 (julio - diciembre 2014 [consultado el 7 de diciembre de 2020] Grafía): 109-133. <http://revistas.fuac.edu.co/index.php/grafia/article/view/523/501>

Haro González, Salvador "Treinta y un Libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado." España: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo. 2013 [consultad el 28 de agosto de 2019]. <http://www.mgec.es/wp/publicacione/>

Labaig, Fernando (2006) "Del ritmo de la imagen en movimiento". *Paperback*. No. 2 (2006 [consultado el 14 de noviembre de 2019] Artediez): 1-8. <https://artediez.es/paperback/del-ritmo-de-la-imagen-en-movimiento/>

Laban, Rudolf. "Eurhythmy and Kakorhythmy in Art and Education". *Body & Society* 20. No. 3-4 (2014 [consultado el 29 de junio de 2020] Rhuthmos): 75-78. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2436>

Lonna, Ivonne. "Narrativa contemporánea: el libro álbum". *Economía Creativa*. No. 3 (primavera 2015 [consultado el 31 de mayo de 2020] Centro): 66-80. <https://doi.org/10.46840/ec.2015.03.05>

López Fernández, Laura. "Forma, Función y Significación en poesía visual". *Tonos Digital*. No. 16 (diciembre 2018 [consultado el 15 de noviembre de 2020] Tonos). <https://www.um.es/tonosdigital/znum16/portada/monotonos/monotonos.htm>

López Fernández, Laura. "Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millan". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid*. No. 18 (julio-octubre 2001 [consultado el 15 de noviembre de 2020] Espéculo). https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html

Martínez Musiño, Celso. "Del libro tradicional al libro alternativo: formas, materiales y variantes denominativas". *Biblios: Journal of Librarianship and information science*. No. 67 (2017 [Consultado el 2 de mayo de 2020] Biblos): 56-68. <http://biblios.pitt.edu/ojs/index.php/biblios/article/view/322>

Michon, Pascal. "Could Rhythm Become a New Scientific Paradigm for the Humanities?". *Rhuthmos*. (25 de abril 2020 [consultado el 12 de julio de 2020] Rhuthmos): 1-9. <http://>

rhuthmos.eu/spip.php?article2543

Michon, Pascal. "Ritmo, Ritmoanálisis, Ritmología: un Ensayo del Estado de la Cuestión". *Rhuthmos*. (16 de abril de 2019 [consultado el 11 de junio de 2020] Rhuthmos): 1-17. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2340>

Michon, Pascal. "Una breve historia de la teoría del ritmo desde los años 70". *Rhuthmos*. (11 de febrero de 2019 [consultado el 30 de junio de 2020] Rhuthmos): 1-9. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2345>

Morales Morante, Fernando. "Sergei Eisenstein: Montaje de atracciones o atracciones para el montaje". España: Universidad Autónoma de Barcelona. [consultado el 28 de octubre de 2019]. https://www.academia.edu/376266/Serguei_Eisenstein_montaje_de_atracciones_o_atracciones_para_el_montaje

Morán Martínez, María Concepción. "Psicología y arte: la percepción de la música". *Ciencias 100*. (octubre-diciembre 2010 [consultado el 13 de septiembre de 2020] Revista Ciencias UNAM): 58-64. <https://www.revistacienciasunam.com/es/102-revistas/revista-ciencias-100/718-psicologia-y-arte-la-percepcion-de-la-musica.html>

Pepe, Eduardo Gabriel. "Diseño tipográfico e identidad". *Bold*. No. 2 (octubre 2015 [consultado el 3 de octubre de 2020] Bold): 56-66. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/bold/article/view/118>

Pineda, Victoria. "Figuras y formas de la poesía visual". *Saltana: Revista de Literatura i Traducció*. No. 1 (2007 [consultado el 28 de noviembre de 2020] Saltana). <http://www.saltana.org/1/docar/0437.html#.X3kTLGhKiUI>

Pintor Iranzo, Ivan. "Formas del Atlas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto". *Barcelona Research Art Creation* 5. No. 2 (junio 2017 [consultado el 12 de octubre de 2020] e-Repositori UPF): 156-188. <http://hdl.handle.net/10230/36539>

Tartás Ruiz, Cristina y Guridi García, Rafael. "Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne". *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* 18. No. 21 (2013 [consultado el 3 de febrero de 2020] UPV): 226-235. <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536>

Libros de artista y libros ilustrados

Álvarez, Laura Valentina. "Los dos reyes y los dos laberintos". México. 2019.

Calvillo, Elías. "Canto Mineral". México. 2019.

Chica, Carmen y Marsol, Manuel. "El tiempo del gigante". Portugal: Fulgencio Pimentel. 2016.

Komagata, Katsumi. "Después de la lluvia". México: Petra. 2012.

Kurtycz, Marcos. "Libro de color natural". México. 1976.

Pérez, Eric. "Landschaft/Hudson". México: La Caja de Cerillos. 2014.

Lista de ilustraciones

- Figura 1.** Proceso de complejización de un ritmo en un ejemplo gráfico. Fuente: Elaborada por el autor. 18
- Figura 2.** Escritura musical con fragmentos de piezas de Mozart y Beethoven. Fuente: Burcet, María Inés. "Las unidades de la escritura musical como categorías para pensar la música". (Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. 2011). 92. 21
- Figura 3.** Ritmos en la naturaleza. Lobelia Gigante. Fuente: "Curvas, rayas, fractales y simetrías: la naturaleza también juega al diseño". El Confidencial. 2016 [consultado el 17 de diciembre de 2020]. https://www.elconfidencial.com/multimedia/album/tecnologia/2016-08-06/curvas-rayas-fractales-y-simetrias-la-naturaleza-tambien-juega-al-diseno_1241372#0 22
- Figura 4.** Decoración en paredes de La Alhambra. España. Fuente: Daniel Catalá Pérez. 2018 [consultado el 10 de diciembre de 2020]. <https://www.flickr.com/photos/danielcatalaperez/> 22
- Figura 5.** Jackson Pollock. "Convergence". Pintura sintética sobre lienzo. 241 x 399 cm. 1952. Albright Knox Art Gallery, Estados Unidos. Fuente: Calvo Santos, Miguel. "Convergence". Historia-Arte.com. 1 de julio 2016 [consultado el 10 de diciembre de 2020]. <https://historia-arte.com/obras/pollock-convergence> 23
- Figura 6.** Movimiento ondulatorio de las moléculas de aire en el sonido. Fuente: M Olmo R Nave. "Ondas sonoras en el aire". (2017 [consultado el 29 de diciembre de 2020] HyperPhysics). <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/Sound/tralon> 25
- Figura 7.** Esquema de red cristalina de moléculas de agua en el hielo. Fuente: García Rico, José L. y Martínez Espinoza, Rosa María. "La bioquímica del agua en el helado". Arte Heladero. No. 162 (30 de marzo de 2016 [consultado el 29 de diciembre de 2020] Arte heladero). <https://www.heladeria.com/articulos-heladeria/a/201603/3093-la-bioquimica-agua-en-helado> 25

- Figura 8.** Bailarinas de Ballet Folclórico. En la danza hay patrones rítmicos evidentes que nos resultan agradables por ser comprensibles. Fuente: "Inicia Ballet de Amalia Hernández temporada con función especial" NMX. (5 de julio 2018 [consultado el 18 de diciembre 2020] NMX). <https://periodiconmx.com/actualidad/inicia-ballet-de-amalia-hernandez-temporada-con-funcion-especial/> 26
- Figura 9.** Vasily Kandinsky. "Composición 8 (Komposition 8)". Óleo sobre lienzo. 140 x 201 cm. 1923. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. Colección fundacional Solomon R. Guggenheim. Fuente: Lamplin, Fulwood. "Composición 8". Historia-arte.com. 12 de diciembre 2015 [consultado el 10 de diciembre de 2020]. <https://historia-arte.com/obras/composicion-8-de-kandinsky> 29
- Figura 10.** Al mirar esta línea de puntos tenderemos a percibirla en grupos de dos, tres o cuatro elementos por medio de la ritmación subjetiva. Fuente: Elaborado por el autor. 32
- Figura 11.** Al observar tres puntos, tendemos a imaginar el triángulo que los conecta de manera intuitiva. Elaborado por el autor. 33
- Figura 12.** Pinceladas de Vincent Van Gogh (derecha) y de Paul Cézanne (izquierda). Fuente: Vincent Van Gogh. "Autorretrato". Óleo sobre lienzo. 60 x 54 cm. 1889. Museo de Orsay; Paul Cezanne. "Montagne Sainte-Victoire". Óleo sobre lienzo. 70 x 92 cm. 1904. The George W. Elkins Collection 35
- Figura 13.** Robert Motherwell. "Automatism B". Litografía. 76.2 x 52.7 cm. 1966. Las manchas de esta obra son un ejemplo de formas gráficas que generan sensaciones dinámicas. Fuente: Sragow Gallery. "Robert Motherwell". Artsy. [Consultado el 12 de diciembre de 2020]. <https://www.artsy.net/artwork/robert-motherwell-automatism-b-1> 42
- Figura 14.** Plantilla de diseño para recetario. Podemos apreciar el movimiento que existe entre las formas a través de las páginas. Fuente: "Plantilla para recetario de comida saludable". Flipsnack [consultado el 28 de diciembre 2020]. <https://www.flipsnack.com/es/templates/food-cookbook-free-template> 43
- Figura 15.** El ciervo negro. Cueva de Lascaux. Francia. 18,600 - 18,900 a. C. Paleolítico. Fuente: Ministère de la Culture/Centre National de la Préhistoire/Norbert Aujoulat. [consultado el 10 de diciembre de 2020] <https://archeologie.culture.fr/lascaux/en/mediatheque/black-stag> 47

- Figura 16.** Símbolos asociados a las pinturas rupestres paleolíticas de España y Francia con indicación del yacimiento. Fuente: Haarmann, Harald. "Historia universal de la escritura". (España: Gredos. 2001). 56. 48
- Figura 17.** Tablilla pictográfica sumeria primitiva. 3100 a. C. Fuente: Meggs, Philip B. y Purvis, Alston W. "Historia del diseño gráfico". (México: RM. 2015). 7 49
- Figura 18.** Diseño de los espacios blancos y negros en caracteres tipográficos de la letra "O". Fuente: Noordzij, Gerrit. "El trazo: Teoría de la escritura". (España: Campgràfic. 2009). 11. 51
- Figura 19.** Las cartas son documentos que habitualmente están escritos en pliegos sueltos. Fuente: Prieto, M. Francisca. "Subastan por más de \$184 millones la única carta escrita por Vincent Van Gogh y Paul Gauguin". Emol. (17 de junio de 2020 [consultado el 28 de diciembre de 2020] Emol). <https://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2020/06/17/989335/Subastan-carta-Van-Gogh-Gauguin.html> 57
- Figura 20.** Isidoro Valcárcel Medina. "El libro de los relojes". Libro de artista. 9.5 x 9.5 x 4 cm. 1973. Libro de artista compuesto por un conjunto de pliegos sueltos. Fuente: Haro González, Salvador "Treinta y un Libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado." (España: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo. 2013). 240. 57
- Figura 21.** Laura Valentina Álvarez. "Los dos reyes y los dos laberintos". 2019. Libro ilustrado con formato de pliego doblado con 8 paneles. Historia original de Jorge Luis Borges. Fuente: Cortesía de la autora. 58
- Figura 22.** Rollo de Ester. S. XVII-XVIII. Museo de arte e historia del Judaísmo. Francia. Fuente: RMN-Grand Palais – mahJ / Gilles Berizzi. Recuperado de "Rouleau d'Esther". mahJ. [consultado el 10 de diciembre de 2020]. <https://www.mahj.org/en/decouvrir-collections-betsalel/rouleau-d-esther-50074> 61
- Figura 23.** Libro de las horas de Isabel la Católica. Siglo XV. El formato códice fue el más convencional en la Edad Media y aún lo es en la actualidad. Fuente: Mari, Jose. "Los libros de horas. Las lujosas agendas religiosas de la Edad Media". (29 de marzo de 2018 [consultado el 28 de diciembre de 2020] Caminando por la historia). <https://caminandoporlahistoria.com/los-libros-horas/> 63

- Figura 24.** Katsumi Komagata. "Después de la lluvia". 2012. Fuente: Librería Simalabim. [consultado el 11 de diciembre de 2020] <http://libreriasimalabim.blogspot.com/2015/02/libro-recomendado-despues-de-la-lluvia.html> 65
- Figura 25.** Elías Calvillo. "Canto mineral". 2019. Libro de artista que combina un fuelle con bolsillos, tarjetas y códigos. Fuente: Elaborado por el autor. 67
- Figura 26.** Manuscrito Virgilio Vaticano. Finales del S. IV - principios del S. V. Detalle de páginas 48-49 y vista simultánea de páginas 41-66. Fuente: Biblioteca Digital del Vaticano. [consultada el 3 de marzo de 2020] https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225/ 68
- Figura 27.** Ejemplo de retícula de diseño editorial. Fuente: Zapattera, Yolanda. "Diseño editorial. Periódicos y revistas." (España: Gustavo Gili. 2008). 118. 71
- Figura 28.** Ejemplo de esquema de compaginación editorial. Mediante este tipo de esquemas el diseñador planea la sucesión de los contenidos y estructura general del ritmo que tendrá el libro. Fuente: Zapattera, Yolanda. "Diseño editorial. Periódicos y revistas". (España: Gustavo Gili. 2008). 125. 73
- Figura 29.** Pagina de un catálogo entomología. Los ritmos generados entre las ilustraciones son sincrónicos al aparecer en una misma página. Fuente: Kappel, August Wilhelm. "British and European butterflies and moths (Macrolepidoptera)". (Inglaterra: Nister. 1895). Version digital en Biodiversity Heritage Library. [consultado el 29 de diciembre de 2020]. <https://doi.org/10.5962/bhl.title.4731> 75
- Figura 30.** Plantilla de diseño editorial. Los ritmos existentes entre los elementos a lo largo de todas las páginas son diacrónicos, pues se van presentando en momentos independientes y sucesivos. Fuente: MashMish Studio. "Coffee Culture Magazine". (24 de octubre de 2017 [consultado el 29 de diciembre de 2020] Creative Market). https://creativemarket.com/Mashmish_Studio/1982950-COFFEE-CULTURE-MAGAZINE 76
- Figura 31.** Las anomalías en un patrón repetitivo logran llamar la atención. Fuente. Wong, Wucius. "Fundamentos del diseño". (España: Gustavo Gili. 2014). 100 79

- Figura 32.** Impresión de caracteres modelo grabados por Pierre Simon Fournier. 1742. Estas formas eran utilizadas de manera ornamental en los libros de la época. Fuente: Denis Mashov. "Models characters printing engraved by Pierre Simon Fournier - 1742". Flickr. 11 de abril de 2014 [consultado el 7 de junio de 2020]. <https://www.flickr.com/photos/denismasharov/13778354994/in/photostream/> 81
- Figura 33.** Banda audiovisual de la película *Alexander Nevsky* (1938), de Serguei Eisenstein. En este esquema podemos apreciar el esfuerzo consciente por establecer una relación rítmica entre el lenguaje visual y el musical de una película. Fuente: Mosfilm; Morales Morante, Fernando. "Montaje Audiovisual: teoría, técnica y métodos de control". (España: UOC. 2013). 52; 93
- Figura 34.** Eric Pérez. "Landschaft/Hudson". Libro de artista. 2014. Vistas de interiores de la obra. Fuente: Pérez, Eric. "Landschaft/Hudson". (México: La Caja de Cerillos). 2014. 94
- Figura 35.** Carmen Chica y Manuel Marsol. "El tiempo del gigante". Libro de artista. 2016. Vistas de interiores. Fuente: Chica, Carmen y Marsol, Manuel. "El tiempo del gigante". (Portugal: Fulgencio Pimentel. 2016). 99
- Figura 36.** Marcos Kurtycz. "Libro de color natural". Libro de artista. 1976. Vistas de interiores. Fuente: Kurtycz, Marcos. "Libro de color natural". (México. 1976). 106



Anexo

Experiencia de producción
en torno al ritmo en el
diseño editorial

Este anexo presenta una memoria sobre la producción de una serie de proyectos editoriales que se realizaron de manera paralela a esta investigación y la experiencia del proceso creativo en relación al ritmo que hubo a partir de ellos. Dado que en este apartado se habla desde una experiencia personal, pido al lector comprender la necesidad de pasar a utilizar un discurso en primera persona.

Las aproximaciones prácticas a la producción editorial fueron de gran importancia para mi reflexión sobre el ritmo en el diseño editorial, su relación con los aspectos complejos del libro y sus diversas funciones comunicativas y expresivas. No hubiera sido posible llegar a muchas de las conclusiones de este trabajo de no haber existido una experimentación real con proyectos concretos.

Es por esto que es importante incluir estos proyectos y sus resultados como un acompañamiento al planteamiento teórico de esta tesis, pues constituyen también fuentes de investigación que requieren ser presentadas visualmente y contextualizados como procesos personales.

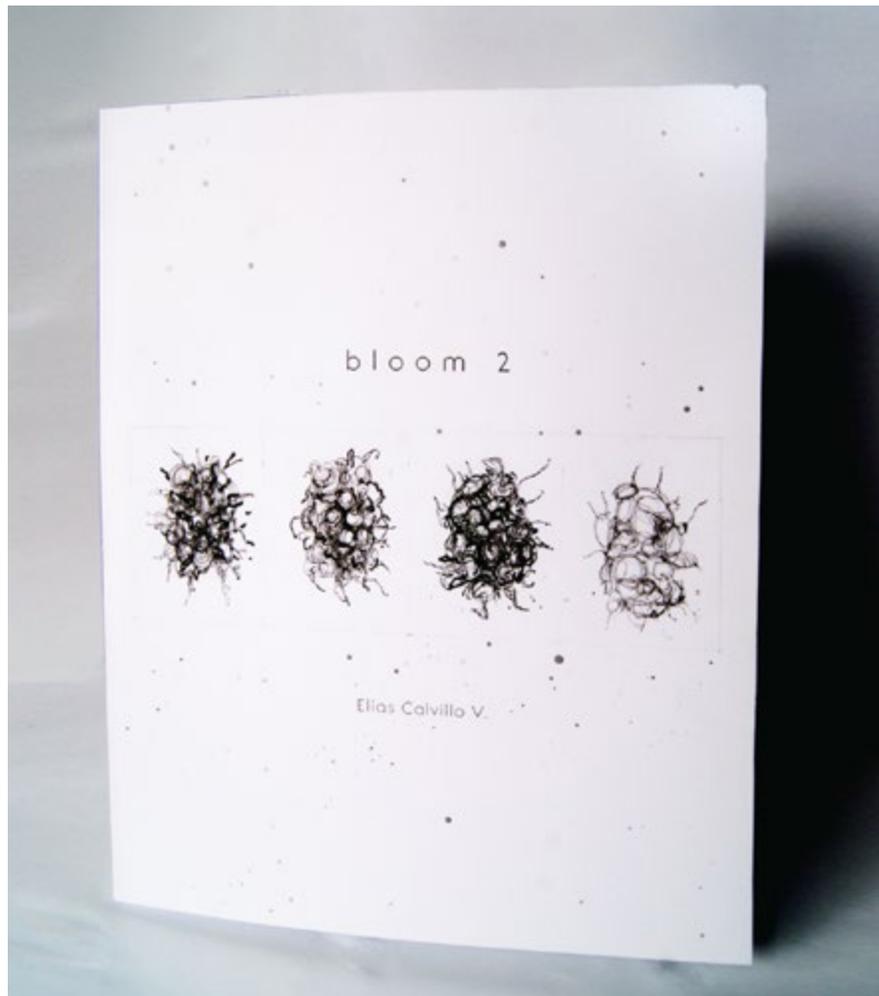
Antecedentes

Mi relación con la producción de libros es el detonante y motor fundamental de la presente investigación. Debido a sus características rítmicas, el libro ha representado para mí, como artista visual, un medio de creación muy relevante. Las preocupaciones que derivaron en esta tesis parten de mi experiencia creativa y mis propios intereses conceptuales en torno al ritmo y al libro.

Previo al inicio de esta investigación, realicé dos proyectos que representaron experiencias particularmente importantes en cuanto a mi creación artística en un medio editorial. En ambos hay una clara relevancia de la organización rítmica de los elementos a partir en la construcción de un discurso. Son antecedentes claves tanto de las reflexiones sobre el ritmo derivadas en esta investigación teórica como del resto de proyectos que presento en este anexo.

El primero de ellos se titula "Bloom 2" (2014). Se trata de un libro de artista en formato códice e impresión digital. Está compuesto principalmente de dibujos que sugieren plantas o formas orgánicas, acompañados de textos ilegibles formados de onomatopeyas y expresiones repetitivas. Está compuesto por 5 capítulos, cada uno con dinámicas y composiciones diferentes.

Tomando al herbario o el libro de botánica como punto de partida, este libro de artista busca proponer una forma de lectura basada en la subjetividad y el ritmo. El planteamiento de pautas pulsantes en las series de dibujos, los textos reiterativos, o incluso referencias a patrones musicales, proponen al espectador una lectura distinta a la que se da en una obra literaria con información concreta, sino más bien como una experiencia visual y de imaginación sonora. Se plantean diversas composiciones reiterativas que sugieren lenguajes escritos o una lógica de catálogo científico.



El segundo antecedente se titula "Furr" (2018), también impreso digitalmente y con formato códice. Presenta varias series de dibujos que se suceden con una marcada paleta monocromática de negro sobre amarillo. En cada página izquierda aparecen dos manchas similares entre sí realizadas con mi cuerpo. En las páginas derechas se van sucediendo varias series de dibujos semi abstractos que sugieren anatomía humana y animal, así como gestos indefinidos.

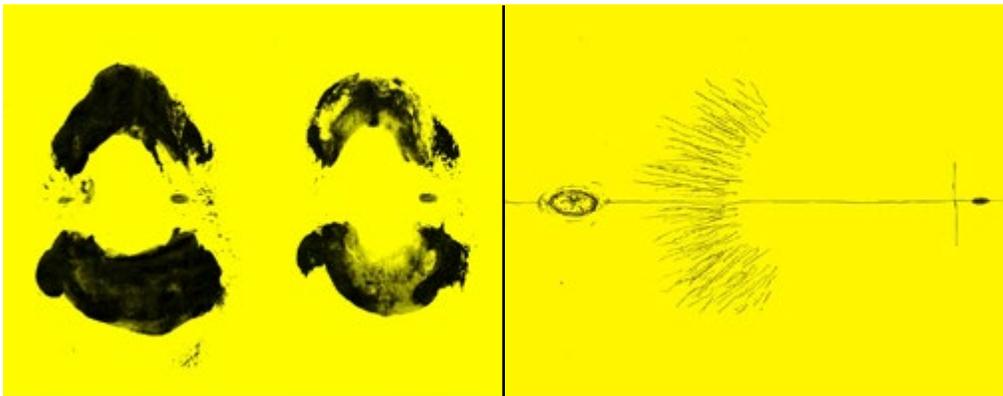
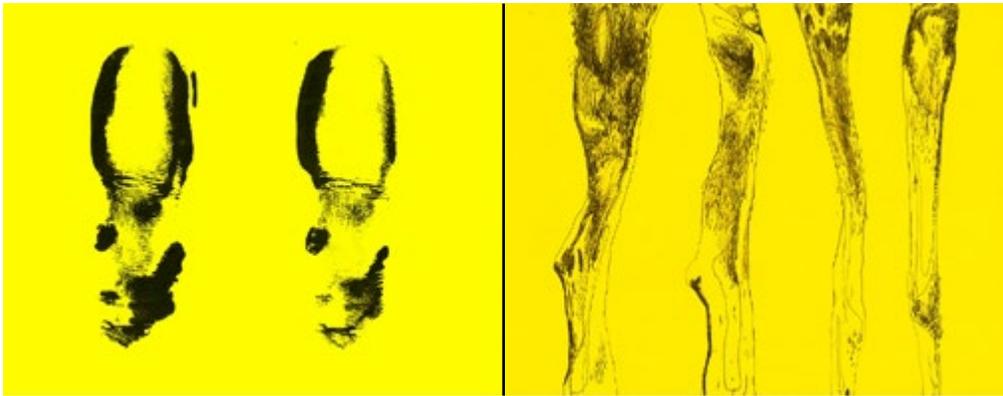
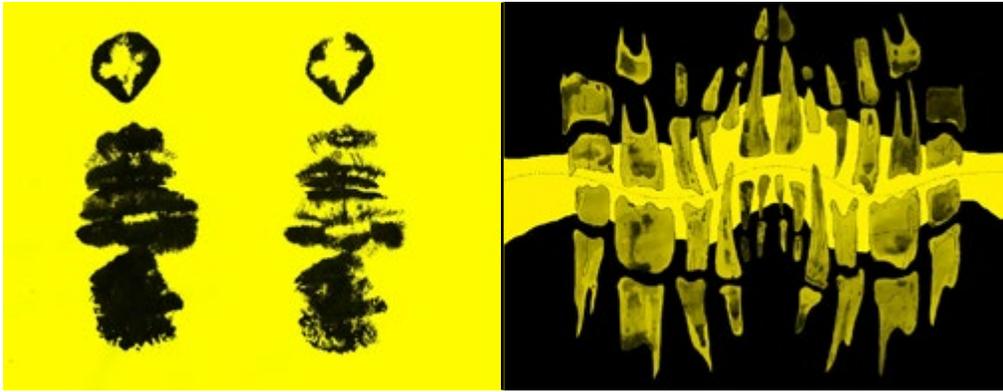
Se trata de una propuesta de dibujo en torno al tema del cuerpo como abstracción, sus ciclos, su materialidad y su representación. Las manchas orgánicas y reiterativas presentan una repetición dual en cada momento de la lectura que hacen alusión a un ritmo similar a un latido. Los dibujos que las acompañan son una serie de variaciones compositivas respecto al cuerpo, sus simetrías, sus ritmos, sus repeticiones y la imprecisión de la materia orgánica. Rítmicamente se trata de una sucesión constante y reiterativa a lo largo del libro, una repetición de elementos abstractos que integran la experiencia total de manera pulsante aludiendo a un proceso orgánico.



Elías Calvillo. "Furr". Libro de artista. 21.5 x 28 cm. 2018. Cubierta.



Eliás Calvillo. "Bloom 2". Libro de artista. 22.5 x 17.5 cm. 2014. Vistas de interiores.



Elías Calvillo. "Furr". Libro de artista. 21.5 x 28 cm. 2018. Vistas de interiores.

Canto Mineral

“Canto Mineral” es un libro de artista desarrollado en 2019. Se trata de un formato fuele con 18 paneles que en su parte posterior incluye bolsillos que contienen a su vez una serie de tarjetas desplegadas a modo de códice. El propósito de este proyecto fue experimentar con la relación entre el ritmo y los formatos alternativos del soporte.¹

En la parte frontal del fuele aparece una serie de composiciones semi abstractas que sugieren paisajes o mapas conectados sucesivamente. En la parte posterior se presentan una serie de dibujos de rocas en las tarjetas que sobresalen de los bolsillos como si estuvieran enterradas en estos. Al retirar la tarjeta, el resto de la roca se revela mostrando áreas de color brillante. A su vez dentro de cada tarjeta aparecen una serie de composiciones abstractas que sugieren también horizontes o patrones repetitivos.

El proyecto plantea un discurso abierto en torno al territorio, la minería y la transformación del paisaje, sugiriendo una metáfora de la tierra y sus cambios como un proceso orgánico. Como el nombre del proyecto lo indica, la intención era establecer una relación conceptual entre lo terrestre y una poética musical. Los patrones generados a partir de sus composiciones tienen, por lo tanto, la intención de evidenciar una especie de cadencia.

Los elementos reiterativos a lo largo del fuele guardan una relación de equivalencia entre sus partes, pero integran una serie de variaciones en las mismas. Las distintas partes del formato se traducen en variados momentos de lectura, cambiando tanto los elementos visuales, los colores, los referentes y las composiciones.

Pese a que se trata de un planteamiento bastante abstracto y de interpretación muy abierta, el ritmo vincula todos los elementos visuales del libro y aporta el referente de la música, el cual es una parte fundamental de su intención discursiva, cumpliendo así con una función expresiva y poética.

¹ Véase 2.3.



Elías Calvillo. "Canto Mineral". Libro de artista. 27.5 x 192 cm. 2019. Vistas frontal.



Elías Calvillo. "Canto Mineral". Libro de artista. 27.5 x 192 cm. 2019. Detalle de vista frontal.



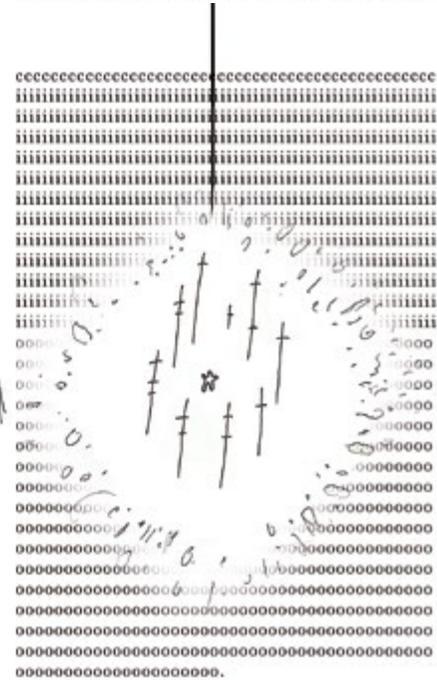
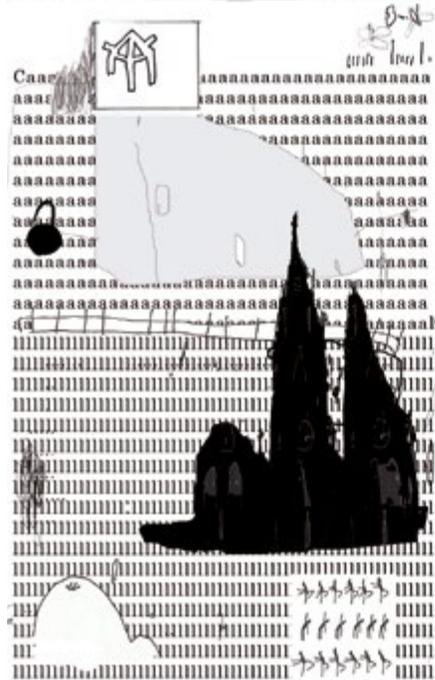
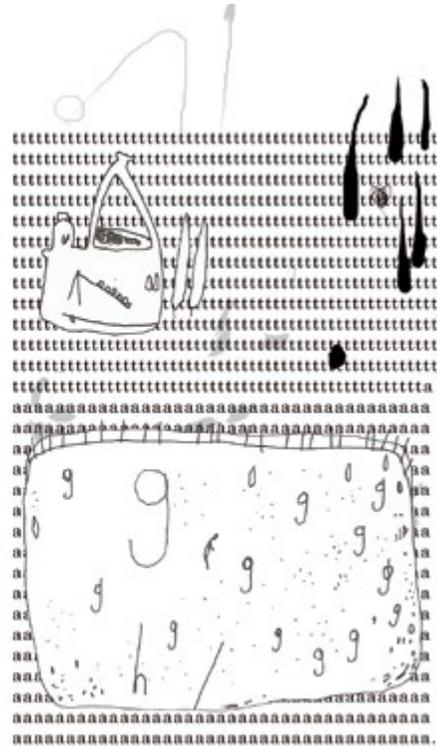
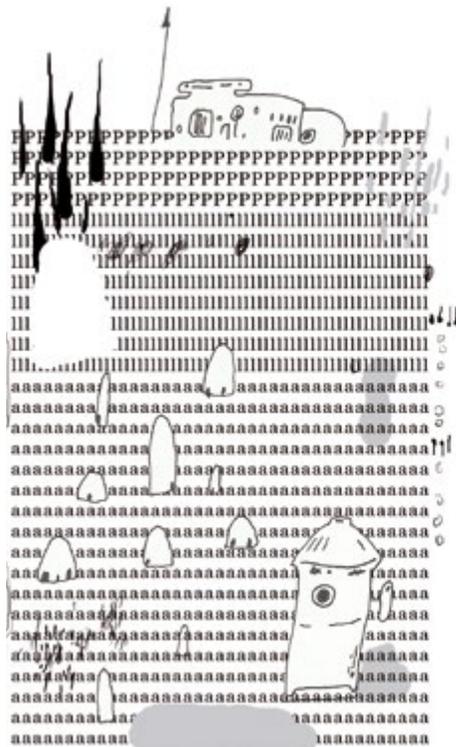
Elías Calvillo. "Canto Mineral". Libro de artista. 27.5 x 192 cm. 2019. Vista posterior.



Elías Calvillo. "Canto Mineral". Libro de artista. 27.5 x 192 cm. 2019. Detalle.



Elías Calvillo. "Canto Mineral". Libro de artista. 27.5 x 192 cm. 2019. Detalles



Eliás Calvillo. "Tierras". Dibujo digital. 2019. Elementos gráficos para el proyecto "Mitos cosmogónicos de tierras no creadas".

“Mitos cosmogónicos de Tierras no creadas” fue un proyecto de experimentación gráfica y editorial realizado en 2019. Su objetivo era experimentar con la composición rítmica de una propuesta de libro de artista en formato códice, jugando tanto con los ritmos sincrónicos como con los diacrónicos.² No se llegó a un producto final definitivo, sino que se realizaron una serie de contenidos y propuesta gráficas con las cuales se organizaron distintas secuencias y posibilidades de montaje.

Por un lado, para experimentar con la expresividad de los ritmos sincrónicos, se planteó la idea de concebir el libro mismo como territorio, utilizando los ritmos visuales de las cajas de texto a manera de fragmentos de tierra o mapas en los que se ubicaban una serie de figuras. Los escenarios iban cambiando de página a página manteniendo algunos elementos y variando otros.

Por otro lado, respecto a la experimentación con los ritmos diacrónicos, la intención era generar una secuencia de elementos y dinámicas que se repitieran a lo largo de la obra en cuatro partes. Cada una de estas con un orden específico de momentos y elementos que se repetían en la siguiente. Esto era una manera de resaltar un proceso cíclico organizado en cuatro grandes secciones que integraban a su vez numerosas variables.

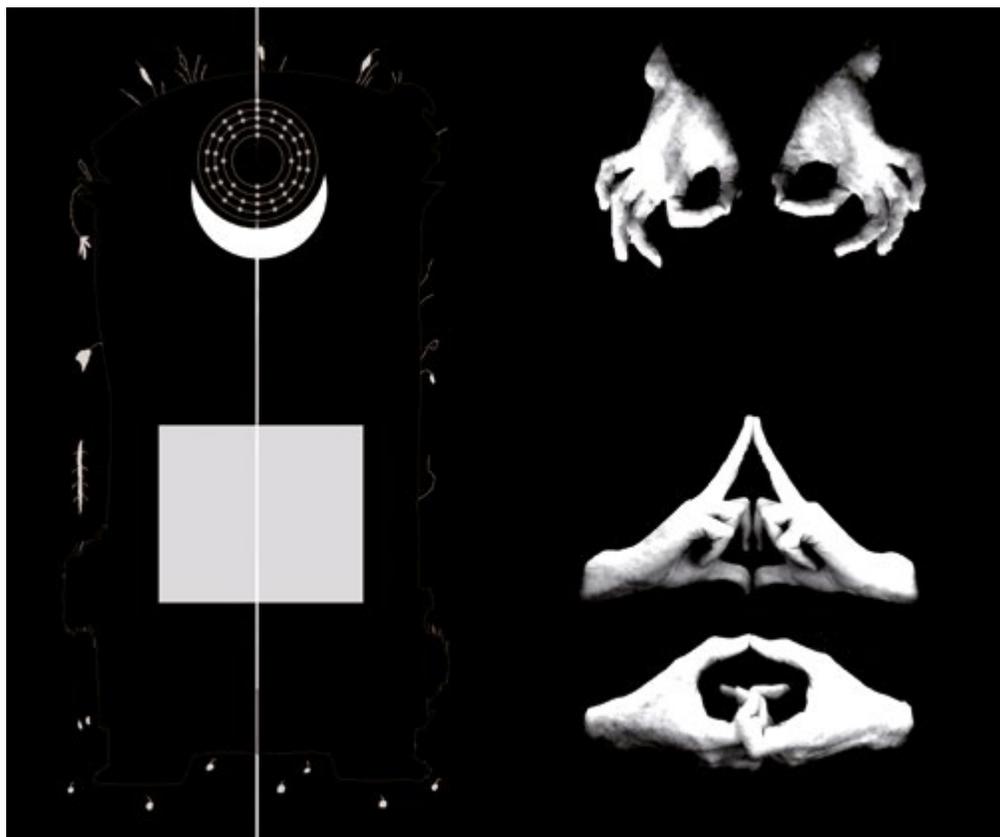
Cada ciclo empleaba diversos posibles elementos, desde las tierras creadas con cajas de texto, hasta ilustraciones de deidades, tablas, símbolos, frases, fotografías de manos haciendo señales, entre otras posibilidades. Todos los elementos podían repetirse o cambiar de una página a la otra o de una sección a la otra.

Conceptualmente el proyecto parte de reflexiones sobre lo terrenal y lo divino, las mitologías religiosas, los ritmos de lo ritual y lo natural. Se buscaba generar una experiencia en la que se presentaran ante el lector una serie de ciclos en los que va apareciendo un cierto universo gráfico, o un lugar que atraviesa por distintos momentos, llegando a un fin y volviendo a comenzar constantemente.

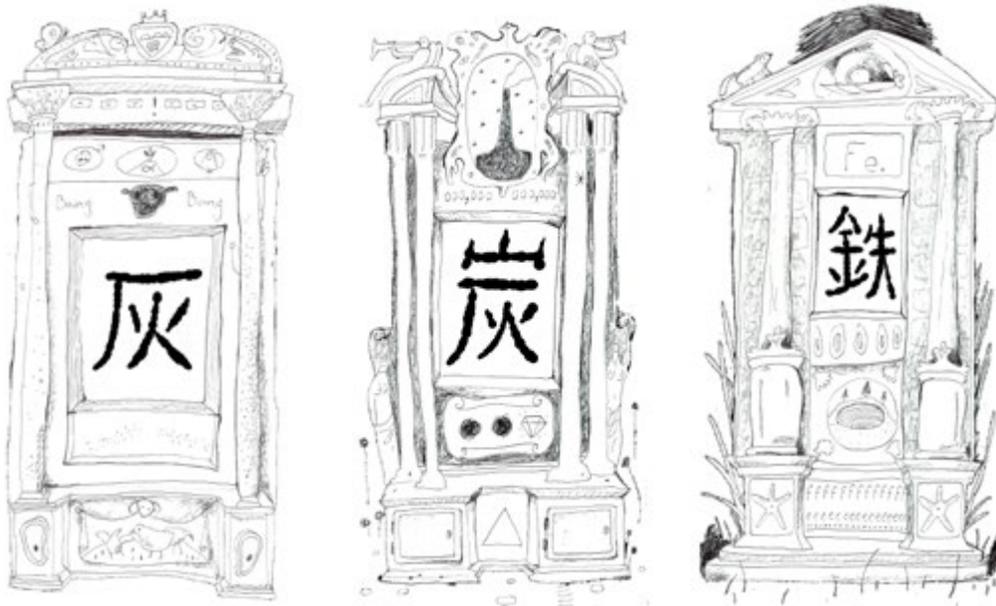
² Los ritmos sincrónicos se refieren a los que se generan entre los elementos visuales de una misma página, mientras que los diacrónicos se producen entre a lo largo de la sucesión de páginas en el libro. Véase 2.5.



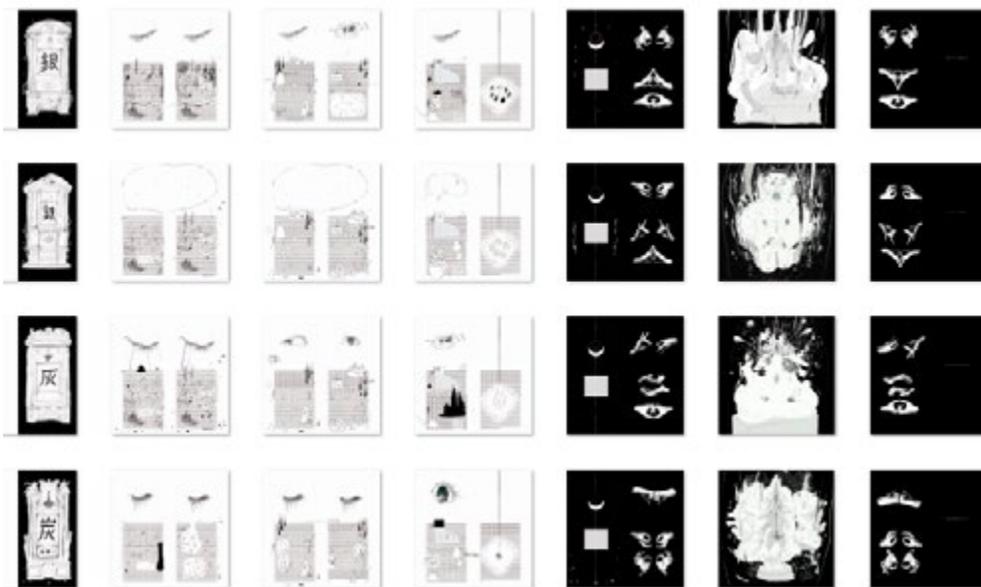
Elías Calvillo. "Deidades". Dibujo digital. 2019. Elementos gráficos para el proyecto "Mitos cosmogónicos de tierras no creadas".



Elías Calvillo. "Portal y quirografía". Fotografía y dibujo digital. 2019. Elementos gráficos para el proyecto "Mitos cosmogónicos de tierras no creadas".



Elías Calvillo. "Monumentos: Calcio, Carbón y Hierro". Tinta sobre papel. 2019. Elementos gráficos para el proyecto "Mitos cosmogónicos de tierras no creadas".



Elías Calvillo. 2019. Propuesta de compaginación para el proyecto "Mitos cosmogónicos de tierras no creadas".

OVNI es un libro de artista que integra narrativa gráfica, fotografías reapropiadas relacionadas con el avistamiento de objetos voladores no identificados y caligramas de grafismos abstractos. Fue desarrollada entre 2018 y 2020. Tiene un formato código y juega con las interrelaciones poéticas entre los distintos lenguajes que lo componen. La propuesta se ubica en un punto medio entre la narración y la poesía visual.

Las ilustraciones, sin ningún tipo de diálogos, relatan la historia de un ser angélico que parece emprender un viaje para entregar un mensaje a un grupo de seres acéfalos. La yuxtaposición de esta secuencia con las fotografías, establecen un paralelismo poético entre la figura del ángel y el extraterrestre. Los caligramas, por su parte, complementan esta estética de lo desconocido al sugerir una especie de lenguajes, dibujos o mapas indescifrables, reforzando la propuesta de una interpretación abierta en la obra.

En una primera versión, el libro solamente incluía las ilustraciones en las páginas de-rechas, alternadas con las fotografías en las páginas izquierdas. La monotonía de esta secuencia hacía que la experiencia fuera bastante predecible. La decisión de integrar una serie de caligramas iba en consonancia con una estética de lo enigmático y me permitió tener un mayor juego con las posibilidades rítmicas y de composición. Esta variabilidad no solo aportó una lectura más dinámica, sino que enriqueció el discurso de la obra ampliando las posibilidades de interpretación.

A pesar de que en este proyecto no hubo una intención directa de experimentación con el ritmo como un recurso expresivo, la experiencia del proceso creativo de su diseño fue muy importante para comprender las dinámicas del ritmo en los libros convencionales. Al haber solamente dos tipos de contenidos el ritmo estaba limitado a un movimiento binario, pero al integrar un tercer lenguaje se inauguró un nuevo nivel de tipificación lógica, se ampliaron las posibilidades de combinaciones y variables. Esto puso en evidencia que el ritmo guarda una relación directa con la diversidad de lenguajes y niveles de lectura en un libro, cumpliendo una función no solamente estética sino comunicativa.



Elías Calvillo. "OVNI". Libro de artista. 20 x 25 cm. 2019.



Elías Calvillo. "OVNI". Libro de artista. 20 x 25 cm. 2019. Vistas de interiores.



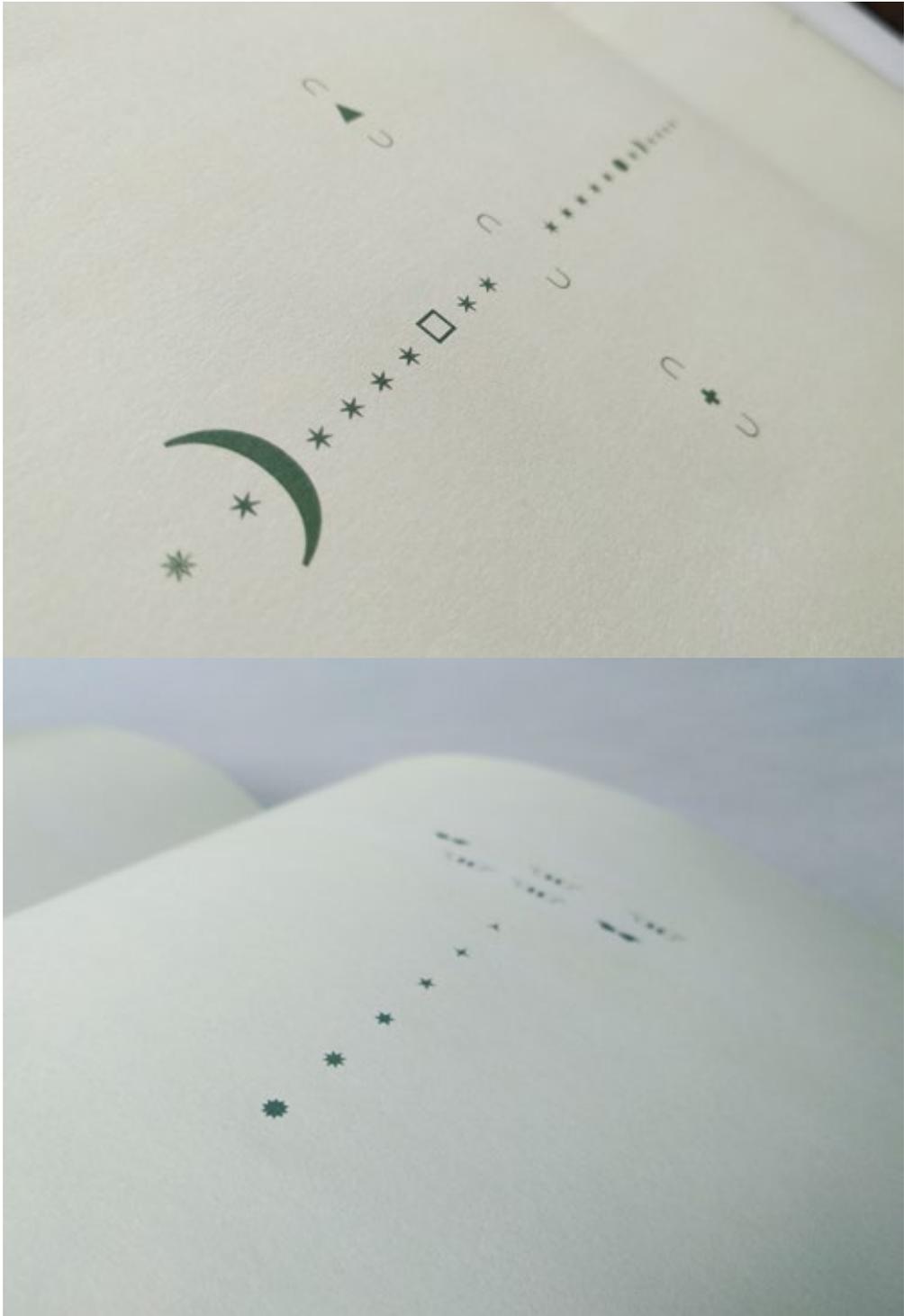
Elías Calvillo. "OVNI". Libro de artista. 20 x 25 cm. 2019. Vistas de interiores.



Elías Calvillo. "OVNI - Contacto". Dibujo digital. 2019. Ilustración para proyecto "OVNI".



Elías Calvillo. "OVNI - Templo". Dibujo digital. 2019. Ilustración para proyecto "OVNI".



Elías Calvillo. "OVNI". Libro de artista. 20 x 25 cm. 2019. Vistas de interiores.

Conclusiones sobre el ritmo en el diseño editorial a partir de la experiencia de producción.

Algunas de las principales conclusiones sobre el funcionamiento del ritmo en el proceso creativo del diseño editorial, derivadas de esta experiencia de producción y apoyadas por la investigación teórica, son las siguientes:

- El concepto de ritmo está directamente relacionado al movimiento. Hablar de ritmo es hablar del modo de moverse de algo. Los órdenes regulares y repetitivos en el libro son rítmicos en cuanto a que evidencian un proceso de movimiento. Pese a esto, el ritmo en diseño editorial se refiere a las cualidades dinámicas de cualquier tipo de flujo, no necesariamente ordenado ni repetitivo, evocado mediante la sucesión en el diseño.
- El ritmo no tiene por qué ser particularmente dinámico, contrastado o llamativo. Un ritmo monótono no deja de ser un ritmo, y en la medida que apoye la discursividad del libro estará cumpliendo con una función expresiva.
- El proceso creativo del ritmo en el libro es sumamente intuitivo y sensible. Se debe concebir a la par de la intención discursiva y expresiva del diseño en general, puesto que en él participan todos los elementos de una publicación. En una composición, el ritmo surgirá de manera natural en la medida que existan procesos de cambio. La mayoría de las veces no hace falta buscar el ritmo, sino que este aparece en la búsqueda por generar una experiencia de lectura.
- El ritmo como algo en sí mismo no existe, sino que es una característica de un proceso dinámico. La intención por generar una composición rítmica en el diseño se traduce en la intención por generar una experiencia dinámica específica a través de este.
- En cuanto a la expresividad del ritmo en el libro, esta se encuentra directamente relacionada con las experiencias previas que el lector tenga. Cuando un ritmo expresa algo es porque guarda una relación sensorial o conceptual a un cierto tipo de movimiento experimentado previamente y por lo tanto lo evoca o lo refiere.

En varios de los proyectos aquí presentados, hubo una intención deliberada de utilizar el ritmo como un elemento expresivo y de experimentar con sus posibilidades. Muchas de las conclusiones obtenidas a través de esta investigación (tanto teórica como

de producción) cambiaron mi perspectiva sobre este concepto. Aunque no hubiera podido llegar a estas conclusiones sin estos proyectos experimentales, a partir de este nuevo conocimiento puedo reconocer que estos experimentos estuvieron sesgados por una noción aún muy intuitiva del concepto de ritmo al momento de su planeación.

Estas intuiciones estaban muy influenciadas por el sentido musical del ritmo, entendiéndolo como un tipo de orden o estructura específica, caracterizado por la repetición y la organización sistémica de los elementos y no por su carácter como modo de fluir.³ De alguna manera, al buscar composiciones basadas en una repetición regular y aritmética, tuve la intención de crear estructuras similares a las que existen en la música, pero emplazadas en los espacios del libro. El objetivo con esto era ver hasta qué punto este tipo de órdenes le otorgaban al libro un efecto estético similar al que existe en el ritmo musical.

Sin embargo, las diferencias entre el flujo espacio-temporal del libro y el flujo temporal de la música, sumadas a las diferencias sensoriales entre lo visual y lo auditivo, hacen que los órdenes regulares en estos medios tengan funcionamientos muy distintos. Si bien, las composiciones regulares marcadas por la repetición y la diferencia generan en el libro una sensación de orden, el atractivo estético en la música tiene una potencia emocional completamente distinta al producir una organización del tiempo mismo y un efecto psicológico de inducción motora.⁴

Esto no quiere decir que en los productos realizados no se haya logrado una experimentación fructífera con el ritmo ni un uso expresivo del mismo. Sin duda, los órdenes reiterativos forman parte también de la naturaleza del libro y sus lenguajes, por lo que al generar este tipo de órdenes se obtienen importantes efectos estéticos. Estos, además, al haberse configurado en relación a una intención discursiva en cada caso, cumplieron con una serie de funciones expresivas y compositivas.

A partir de los conocimientos adquiridos de estas experimentaciones sería posible una exploración más amplia de las posibilidades expresivas y no necesariamente regulares del ritmo en el libro. En proyectos futuros, tomando plena conciencia de que el ritmo provocará un efecto de movimiento y pensando en los sentidos a los que este puede aludir en la experiencia cotidiana, es posible lograr una expresividad muy bien controlada de sus efectos estéticos en relación a alguna intención comunicativa en particular.

³ Véase 1.1

⁴ Véase 1.6.

José Elías Calvillo Villegas
CDMX
2021