



¿Qué es un maestro? No es aquel que enseña algo,
sino aquel que inspira al alumno para que dé lo mejor
de sí mismo y descubra lo que ya sabe.

Paulo Coelho





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.



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Acatlán

**Diseño gráfico-alternativo como propuesta
editorial de un libro.**

TESIS

Que para obtener el título de:
Lic. En Diseño Gráfico

PRESENTA:

Alma Rosa Pérez Pérez

Asesor: Esther Ramírez Hernández

Julio 2010







UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Estudios Superiores Acatlán

Diseño gráfico-alternativo como propuesta editorial de un libro.

TESIS

Que para obtener el título de:
Lic. en Diseño Gráfico

PRESENTA:

Alma Rosa Pérez Pérez
Asesor: Esther Ramírez Hernández

Julio 2010

Gracias



Agradecimientos

A mi Mami



Por ser mi compañera incondicional
en las eternas desveladas de estudios,
por su tiempo, su tolerancia, su amor,
su cariño, por ser mi fiel apoyo; éste
es un regalo para ti, en el cual se ven
reflejados tus esfuerzos por hacer de mí
siempre una mejor persona, esto termina
un ciclo más en mi vida y agradezco
eternamente que hayas estado en él y...
Te quiero con todo
mi corazón!!!

A mis Abus



Por caminar a mi lado
estoy años y comparto su amor conmigo,
por su tiempo y por enseñarme a
sonreír a la vida...

A Esther Ramírez



Como se agradece a una gran amiga, mujer y
guía en unas simples líneas ???... sin embargo
en ellas repleto todo el respeto, cariño, admiración
y agradecimiento por aparecer en mi vida,
por compartir sus experiencias conmigo, por
aquellas palabras de aliento y seguridad que
siempre me brindo, por despejar esas
dudas que llegaron a limitar este proyecto;
que la culminación de este trabajo sea
mi mayor prueba de agradecimiento eterno
por aceptar este desafío y caminar a mi lado
este corto pero valioso tiempo, el cual llevaré
siempre conmigo... mil gracias de todo
corazón.

Alma Rosn.

A Jess



Hola ojalá te encuentres bien... y,
mira aquí la tienes y solo me queda agradecerte
el apoyo que me diste para este trabajo,
por todos los consejos que de tus labios
salieron, por las críticas y especialmente
por el tiempo que te tomaste para escucharme.

Gracias por tus palabras y por creer en mí.
De todo corazón... gracias y que este triunfo
también sea parte de ti....

||
J

A mis Amigos



A todas aquellas que compartieron conmigo
algun momento de su vida y que alentaron
este paso, aquellas que con su compañía
construyeron conmigo sueños, tristezas,
alegrías x triunfos, gracias por aquellas
mañanas de sueño, y esas grandiosas
tardes de risas eternas, simplemente
gracias por su apoyo, confianza,
aliento y consejos.

ssl, js, bl, ml, al, ic,
im, hap, mm, mr, nh, io,
jhsqtmc, ac, aj

Intro



El proyecto se presenta como una inquietud de romper los lineamientos editoriales que rigen y estructuran los libros contemporáneos, ya que considero limitan su libre expresión y conformación; busqué recuperar en el libro la personalidad e individualidad...

Introducción



ALL' AMICO CAPITANO
VINCENTO MOSENZO
GENIALE AUDACE
DINAMICO INDUSTRIALE
CREATORE DELLA
LITO - LATTA
EDITORE FUTURISTA
UNICO AL MONDO

F. T. MARINETTI
BRUNO MUNARI
TULLIO D'ALBISOLA

L'AN
GURIA
LI
RICA

TULLIO D'ALBISOLA
VISTO DAL PITTORE ASCH
NICOLAY DILIGNEROFF

El objetivo general de esta investigación es el diseño de un libro acerca de Frida Kahlo basado en rasgos del concepto libro de artista, para crear una propuesta gráfica-alternativa propia.

El análisis de los apartados buscó siempre concebir al libro como una unidad trabajando con los aspectos gráficos del diseño y lo alternativo del libro-objeto o de artista, procurando obtener un ejemplar expresivo en forma y contenido.

El capítulo uno tiene como objetivo principal el análisis de los antecedentes históricos de los libros tradicionales y alternativos, así como la revisión de los conceptos y las características de cada uno, retomando aspectos como los diferentes materiales y adaptaciones de formatos que llevan, en algún momento del desarrollo del libro, a

la creación de los libros alternativos como forma de expresión y de rebelión hacia un monopolio de la letra en favor de la información.

En el caso de los libros alternativos también se presenta una clasificación que no debe tomarse como absoluta pero que sirve de apoyo para el presente proyecto.

El capítulo dos define los conceptos básicos de los elementos que componen una página y el proceso de diseño, desde el cálculo de márgenes para ubicar los diferentes métodos para dicho proceso; las retículas, su importancia, su anatomía, los diferentes tipos que existen; las familias tipográficas y la composición del texto; aspectos que participan de forma importante en la estructura de cualquier proyecto editorial.



El capítulo tres exhibe las diferentes fases de bocetaje y las propuestas gráficas que se llevaron a cabo para pulir de forma gradual la propuesta final. Se incluyen bocetos de tipografía, formatos, composición de página y acabados especiales que permitirán concebir de forma concreta la propuesta final (libro-alternativo) fundamentada en el método proyectual de Bruno Munari.

El proyecto se presenta como una inquietud de romper los lineamientos editoriales que rigen y estructuran los libros contemporáneos, ya que considero limitan su libre expresión y conformación; busqué recuperar en el libro la personalidad e individualidad que ha ido perdiendo con la producción en serie; retomando un elemento importante de comunicación, como lo es la letra, que relega su función a la parte comunicativa y pierde la expresión de los trazos. Entonces en este proyecto la letra participa como elemento fundamental de expresión y comunicación explotando los trazos a mano y algunas fuentes prediseñadas, siempre buscando trazos que ofrecieran un mayor conjunto de

conceptos, significaciones y sensaciones. El manejo del libro se conceptualizó como un dispositivo que se complementa en forma, contenido, significado y expresión, brindando conceptos alternos entre los elementos que lo componen.

Tal vez el proyecto resulte un poco complejo al intentar leer los textos o bien el pretender ligar los acontecimientos que se plasman a lo largo del libro, este aspecto fue sacrificado en la búsqueda de una expresión más libre que evocara emociones o sentimientos.

Con este proyecto pretendo explotar las formas de comunicación que están más allá de la tipografía fría y habitual de los libros, incluso busco algo más allá del concepto de un libro tradicional, procuro dotarlo de un mayor valor artístico y visual que brinda en cada una de sus partes nuevos y variados conceptos alentando la libertad de expresión.

Finalmente como diseñadora creo pertinente hacer hincapié en que un ejercicio de este tipo permite desprender al

diseño editorial de la rigidez, abriendo expectativas de composición que consigan un mayor impacto, retomando aspectos importantes de la letra escrita a mano, pues la escritura tiene como propósito comunicar ideas y este aspecto es el que priva a los programas actuales de una expresión completa, pues resulta ser que aunque una tipografía trate de imitar los trazos de una escritura suelta a mano, es un hecho que nunca podrá captar la variedad de movimientos que una tinta puede registrar a base de contrastes, este tipo de acciones podrían ayudar a los diseñadores a la hora de diseñar tipografías, y explotar de forma alternativa el pensamiento y el estilo de expresión, creando diseños a base de modelos propios, originales y de un valor indiscutible.

Índice



Índice



Introducción


1.- EL LIBRO.	31
1.1 ANTECEDENTES Y DESARROLLO HISTÓRICO DEL LIBRO.	33
1.2 DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL LIBRO.	40
1.3 LOS LIBROS ALTERNATIVOS.	42
1.3.1 Antecedentes y exponentes.	42
1.3.2 El concepto libro alternativo.	48
1.3.3 Clasificación.	55
2.- ELEMENTOS FORMALES DEL LIBRO.	65
2.1 PARTES DEL LIBRO.	67
2.1.1 Exteriores.	67
2.1.2 Interiores.	70
2.1.3 Finales.	74
2.2 ELEMENTOS BÁSICOS DE UNA PÁGINA.	75

2.3 COMPOSICIÓN DE LA PÁGINA.	76
2.3.1 Márgenes.	76
2.3.2 Mancha tipográfica.	80
2.3.3 Blancos.	89
2.4 TAMAÑOS DEL LIBRO.	90
2.5 RETÍCULAS.	92
2.5.1 Antecedentes.	92
2.5.2 Definición del término “retícula”.	94
2.5.3 Beneficios de la retícula.	95
2.5.4 Anatomía de la retícula.	96
2.5.5 ¿Cómo diseñar una retícula?.	98
2.6 TIPOS DE RETÍCULAS.	98
2.6.1 Deconstrucción de una retícula.	101
2.7 TIPOGRAFÍA.	107
2.7.1 Familias tipográficas.	107
2.7.2 Legibilidad.	110
2.7.3 Composición del texto.	111
2.8 EL PAPEL.	116
2.8.1 Tamaños del papel.	116
2.8.2 Características y cualidades del papel.	116
3.- DESARROLLO METODOLÓGICO.	121
3.1 DESARROLLO METODOLÓGICO.	123
3.1.1 Problema.	126
3.1.2 Definición del problema.	127
3.1.3 Delimitación del proyecto.	128
3.1.4 Elementos del problema.	129
3.1.5 Recopilación de datos.	130

3.1.6 EXPERIMENTACIÓN.	134
3.1.6.1 Propuesta I.	138
3.1.6.2 Propuesta II.	144
3.1.6.3 Propuesta Final.	148
3.1.7 DESARROLLO CONCEPTUAL DE 11 PÁGINAS.	148
3.1.7.1 Manta.	150
3.1.7.2 Albanene y bristol.	152
3.1.7.3 Yeso.	154
3.1.7.4 Hoja Bond.	156
3.1.7.5 Organza blanca.	158
3.1.7.6 Opalina y albanene.	160
3.1.7.7 Hoja Bond y alcohol.	162
3.1.7.8 Cartulina bristol.	164
3.1.7.9 Disco de acetato.	166
3.1.7.10 Bristol y tinta china.	168
3.1.7.11 Listones.	170
3.2 FOTOGRAFÍAS FINALES DEL LIBRO.	174
CONCLUSIONES.	193
ANEXO	203
BIBLIOGRAFÍA.	219
VOCABULARIO	231

Capítulo 1

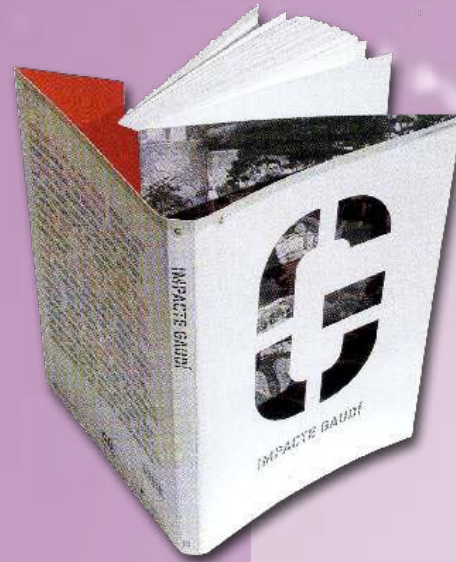




El destino natural del libro se encuentra entre las manos de sus lectores; solamente el libro leído es un libro completo.

Albert Labarre.

El Libro



1.1. ANTECEDENTES Y DESARROLLO HISTÓRICO DEL LIBRO.

Técnicamente la UNESCO define al libro como una publicación impresa, no periódica, que cuenta al menos con 49 páginas, editada en un país y ofrecida al público.¹ O bien puede ser un conjunto de hojas de papel, pergamino, vitela u otro material; en blanco, manuscrito o impreso; cosido o engomado y protegido con cubiertas de papel, cartón, pergamino o algo más, para formar un volumen.

Su aparición se vincula directamente con los diferentes soportes de registro que a lo largo de la historia el hombre ha utilizado para plasmar conocimientos, ideas o experiencias; así los antecedentes del libro como espacio para registro los encontramos en la piedra (pinturas rupestres), tablillas de madera o bambú

(China), arcilla (Mesopotamia), conchas marinas (Griegos) y otros como seda, hueso, hojas de palmera, tabiques, marfil o metal por nombrar los más importantes.

Sin embargo, la madera podría ser considerada como soporte principal de los verdaderos libros, si consideramos las raíces etimológicas para el término libro: en griego *biblos*, y en latín *liber*, que tenían el sentido original de corteza de árbol.²

SOPORTES. Ahora bien, sus elementos y forma comienzan a pulirse con la aparición del rollo de papiro en Egipto, siendo éstos los primeros ejemplos gráficos que combinan la imagen y el texto, originando los libros de los muertos (manuscritos ilustrados) que generalmente se encontraban en las tumbas de los

¹ <http://www.ucm.es/info/especulo/numero5/futlibro.htm>

² LABARRE, Albert, *História del libro*, México, 2002, p.12.

faraones. Posteriormente el pergamino (pieles o cuero de diversos animales) que aparece como principal sustituto del papiro, ofrecía mayor solidez y flexibilidad, permitía raspar la superficie para borrar errores; finalmente encontramos el papel como uno de los principales inventos de la humanidad, éste hasta la fecha es el contenedor de información de mayor uso en el mundo.

IMPRESIÓN. Los medios de impresión fueron desarrollándose a la par con cada soporte, desde la caligrafía o escritura directa sobre el soporte, el raspado directo sobre el material, hasta los medios de reproducción en serie, el raspado-entintado-impresión (hueco grabado en madera) llegando a la composición mediante tipos móviles.

FORMATO. Resultó ser un factor importante ya que se fue adaptando según la comodidad de la lectura; el rollo de papiro causaba dificultades por el hecho de enrollarlo de nuevo al final de la lectura lo que resultaba tedioso; así el pergamino gozó de ventajas ante el papiro convirtiéndose por un momento en el principal soporte, pues la actividad de desenrollar un documento para buscar

la información deseada fue sobrepasada por la comodidad al rápido proceso de abrir y cerrar en la página necesaria. Otra cuestión que influyó fue la resistencia del material, ya que el papiro era demasiado frágil para ser doblado y las rayas verticales al reverso del impreso hacían poco práctica la lectura y la escritura por ambos lados.

EDAD MEDIA. A partir de aquí comienza el esplendor del libro como obra de arte, pues en este periodo cada libro era único, debido a que no existía un medio de reproducción masivo.

Con el nacimiento de la cristiandad en la Edad Media, surgen escritos de gran belleza realizados con fines religiosos, llamados *manuscritos iluminados*, nombre que surge por el tipo de decoración con polvo de oro y plata, materiales metálicos que reflejaban la luz;³ la decoración debía ser magnífica ya que la mayoría de los libros eran considerados como contenedores sagrados de la palabra de Dios, dando como resultado su aprecio como un símbolo religioso, elevando así los libros y la escritura a un nivel mayor como nunca en la historia.

³ MEGGS, Philip, Historia del diseño gráfico, México, 1991, p.65.

Durante esta época se presentó un monopolio exagerado de la información por parte de la iglesia, los monasterios participaron como principales centros de actividad cultural de este periodo; sus temas principales fueron la fe cristiana y la literatura.

Los escritos fueron de gran importancia y significado, contenían gráficos decorativos en la mayor parte de las páginas a lo largo de los márgenes e ilustraciones que reforzaban visualmente el significado de las palabras sagradas, los libros se realizaban con gran cuidado y una extrema sensibilidad, por lo que eran costosos y les tomaba bastante tiempo el terminar un ejemplar.

El proceso de elaboración de un libro se llevaba a cabo en el *scriptorium* monástico o también llamado salón de escribir, lugar reservado para la copia, decoración y encuadernación de manuscritos principalmente escritos en latín;⁴ el *scriptorium* se conformaba por un *armario* (encargado de abastecer el material), un *scrittore* (persona que ordenaba la composición de páginas y el acabado de ilustraciones), un *iluminador* o ilustrador (persona que elaboraba los ornamentos e imágenes) y un *copista* (escritor que transcribía a pluma los textos o copias de los manuscritos); el proceso de copia podría considerarse como el proceso más largo, generando una evolución en cuanto a escritura, con trazos más sencillos y rápidos facilitando la copia y aminorando el tiempo.⁵

⁴LABARRE, Albert, *Op Cit.*, p. 28.

⁵MEGGS, *Op Cit.*, p. 65.



Este periodo dio avances para el diseño editorial, pues implementó lo que se conoce como *inicial ornamentada* o *capitular*, que funcionó como principal elemento decorativo dentro de la caja de texto, pero también como un carácter sagrado;⁶ otro elemento de importancia es la inserción de un espacio blanco entre palabras logrando así una separación visual inmediata.⁷

RENACIMIENTO. Al término de la etapa anterior surge el Renacimiento, *renaissance* que significa “renovación”, o resurrección, comúnmente este término se utiliza para delimitar el periodo de tiempo comprendido entre la transición del mundo medieval y lo que podemos llamar el mundo moderno,⁸ periodo en el cual se fomenta la renovación de la cultura y las artes, poniendo de manifiesto la decoración de manuscritos; se comenzó por buscar una uniformidad en las composiciones, escritura, puntuación y decoración. Durante este periodo se usan formas planas de color intenso, colores contrastantes logrando efectos ópticos, se utilizan también dibujos planos y esquemáticos con contornos gruesos,

marcos decorativos que contenían la mayor parte de ilustraciones con diseños geométricos; estos elementos surgen como resultado de la preocupación por transmitir información a una población mayoritariamente analfabeta, llevando así la ilustración a un nivel que sobrepasa la misma escritura.

El surgimiento de universidades y clases medias cultas genera una demanda de libros, lo que expandió el comercio y la difusión masiva de documentos, así como también una estrecha relación entre las universidades y las imprentas.

Esta demanda trajo no sólo el beneficio de tener una amplia difusión de toda la información y fácil acceso a ésta, sino también repercusiones por la necesidad de multiplicar una mayor cantidad de textos en el menor tiempo posible, buscando entonces un método para una reproducción más eficaz y lograr cubrir la demanda generada por estudiantes; se utiliza entonces la *xilografía* (tallado en relieve sobre madera), los textos tenían que ser tallados como páginas completas una por una, carácter por carácter e impresos

⁶ LABARRE, *Op. Cit.*, p. 35.

⁷ MEGGS, *Op. Cit.*, p. 70.

⁸ *Ibidem*, p.126.



aún en pergamino; sin embargo los moldes se desgastaban pronto, se incrementó la velocidad para realizar varios ejemplares, pero el tiraje siguió limitado.⁹

El tiempo requerido para tallar páginas completas en bloques de madera era bastante y la resistencia del material era poca ante la demanda, entonces se idean tipos móviles tallados en madera, podían ser rehusados por separado y disponerlos libremente, pero el resultado en cuanto a resistencia del material fue el mismo.

Estos tipos móviles fueron los inicios de un gran invento que revolucionó la impresión; Johann Gansfleisch Gutenberg (1387-1468) de Maguncia, Alemania, fue hijo de familia orfebre lo que le ayudó a perfeccionar el método de tipos de móviles y sobre todo la creación de una aleación de metales más resistente.

Gutenberg tomó como punto de partida factores como la elección de tipografía que debía ser común y fácil de reconocer, el soporte de impresión, la resistencia del material de los tipos, la

tinta y la creación de una prensa la cual debía de ejercer presión de forma mecánica, como los principales factores a considerar.

La tipografía se resolvió con la elección de un tipo de letra cuadrada, compacta y reconocible, ya que se procuraba imitar el trabajo de los calígrafos,¹⁰ sin embargo, el verdadero éxito comenzó a partir del descubrimiento de un material resistente al desgaste y fácil de manejar; los bloques tipográficos debían poder disponerse a capricho de la composición de cada página, la solución al problema de resistencia resultó ser entonces una aleación de elementos como plomo y estaño entre otros. Comenzó por fundir carácter por carácter, lo que facilitó su manejo; estos bloques tenían características importantes, pues todos debían tener la misma altura y dimensiones y contaban con paredes uniformes que facilitaba la unión al momento de la composición.

En cuanto al soporte, este continuaba siendo el pergamino y seguía escaso, no tenía una superficie plana y uniforme como para poder deslizarse debajo de una prensa, entonces consideró al papel

⁹LABARRE, *Op. Cit.*, p. 56.

¹⁰MEGGS, *Op. Cit.*, p. 92.



como principal soporte, que aparece en Europa en el siglo XII; el último aspecto técnico necesario para lograr el perfeccionamiento en la impresión resultó ser la tinta; el bloque de madera permitía absorber el exceso de humedad, pero en los tipos metálicos se corría, no se absorbía y se emplataba sobre el papel; entonces creó una tinta a base de aceite de linaza que era coloreado con pigmento de humo.¹¹

Finalmente se necesitaba un mecanismo que ejecutara todo de forma mecánica y Gutenberg construyó la primera prensa que consistía en un tornillo que bajaba y subía una plancha de impresión. Este sistema fue usado durante 400 años permitiendo un aumento en la velocidad de impresión con gran calidad, el primer trabajo impreso fue la *Biblia de 42 líneas*.

La imprenta marcó un nuevo periodo en el campo de los

libros que comprende de la invención de la tipografía a finales del año 1500, etapa conocida como de los Incunables, término proveniente de la palabra latina *Incunabula*, que significa cuna, entendiéndose así su connotación directa con las palabras nacimiento o principio; digamos que este tiempo se caracteriza por ser el principio de la proliferación de impresos e imprentas.¹²

La invención de la imprenta redujo los costos del libro, convirtiendo la ola de escasez en una oleada de progreso imposible de detener, haciendo que el libro alcanzara su plenitud, una mejor comunicación, mayor difusión y una estabilización y unificación de idiomas. Entonces podemos considerar a la imprenta como el resultado de un impulso intelectual y la necesidad de conocimiento y propagación de ideas centrándose en los derechos del hombre y su soberanía.¹³

¹¹ *Ibidem*, p. 93.

¹² *Idem*. p. 94.

¹³ *Ibidem*, p.104.

El uso de tipos móviles y la forma de reproducción en serie terminó con el individualismo con que algún día contó cada uno de los libros, perdiendo identidad y calidad, y tal vez una de las mayores pérdidas que este desarrollo trajo fue la pérdida de la caligrafía, pues ésta encontró un rápido declinar ante los tipos móviles.

El Renacimiento alteró por completo la antigua forma de producir libros y de estructurar la información, dando a ésta un orden de lectura y espacio secuencial dividiendo la información y estableciendo un pensamiento lógico como base de la investigación científica.¹⁴

Con la llegada de la imprenta a Europa (1450) y a América (1540) se inicia la etapa de mecanización. En el periodo denominado como Revolución Industrial (1757-1910), se aceleró y exigió mayor demanda de papel, lo cual resultó ser un inconveniente debido a que el

papel seguía elaborándose a mano; la solución llegó en 1799, Louis Nicolás Robert, que inventa y patenta la máquina de elaboración de papel continuo de forma mecánica.¹⁵

La imprenta y la máquina de producción de papel en serie se desarrollaron y perfeccionaron paulatinamente a la par con el diseño y presentación del libro, cambiando sus elementos según las necesidades, estéticas y técnicas creando así y ampliando el campo de la comunicación gráfica.



¹⁴ *Idem.*

¹⁵ BLANCHARD, Gérard, *La Letra. Enciclopedia de diseño*, España, 1990, p. 254.

1.2.- DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL LIBRO.

El libro puede ser: “ánfora que encierra el pensamiento, instrumento que promueve el progreso y la libertad, que aclara los caminos, el objeto y sujeto de todo adelanto, y para otros, una amenaza, un medio de subversión, una bomba de tiempo que hay que destruir”.¹⁶

CARACTERÍSTICAS. Existen ciertas características que podríamos considerar esenciales para determinar si un libro cumple su función y satisface las necesidades de comunicación.¹⁷ Entre ellas se pueden destacar:

- El material: Éste resulta ser determinante para su preservación, abarcando aspectos como su fácil manejo, su resistencia al tiempo, su valor material y algunos otros atributos que le permitirán ser un

objeto aprovechable en todos los sentidos posibles.

- El formato: Está determinado por la cantidad de información, el nivel de presentación y el valor de adquisición.
- La función: Debe cumplir con varios objetivos, como el de contener la información y comunicarla en base a un código lingüístico o de imágenes.

Sus principales características materiales como soporte son:

- Movilidad: de fácil transportación.
- Autonomía: su lectura no precisa de otro mecanismo para cumplir su objetivo.
- Elasticidad: la cantidad de almacenamiento de información puede ser muy variable.

¹⁶ LABARRE, *Op. Cit.*, p. 11.

¹⁷ Todas las características mencionadas fueron extraídas de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero5/futlibro.htm>

- Reproductibilidad: permite su difusión por medio de la copia.
- Materialidad: es un objeto físico determinado por volumen, peso, tamaño y forma.
- Doble naturaleza de la información contenida: contiene 2 tipos de comunicación, imágenes y texto.
- Clausura de la información: el libro cierra la información que contiene. Los límites físicos coinciden con los límites de conocimientos que alberga; por lo tanto el libro es un elemento finito y discreto.
- Estructura cerrada: no permite la introducción, eliminación o alteración de su contenido.
- Orden de la información: su estructura lleva una secuencia de lectura y escritura lógica.



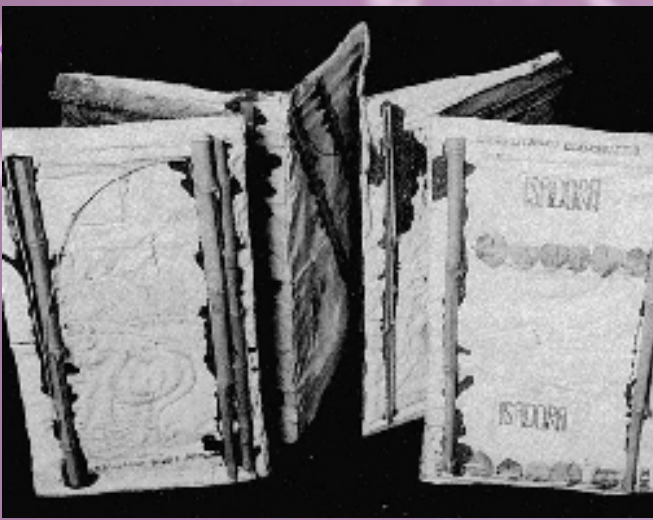


Fig 1.1 Libro alternativo en homenaje a Isadora Duncan (*Los otros libros*, Raúl Renán).

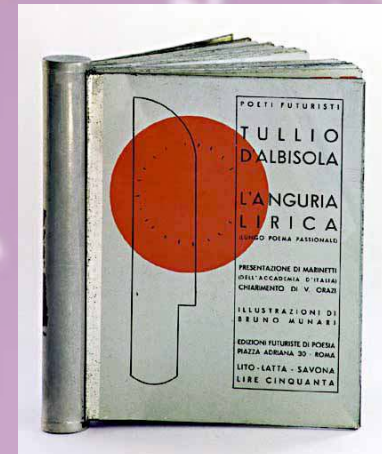


Fig 1.2 Libro futurista de contenido lírico.

1.3.- LOS LIBROS ALTERNATIVOS.

1.3.1.- ANTECEDENTES Y EXONENTES.

Surgen como revolución técnica, ideológica y expresiva, donde el artista buscaba nuevas formas de comunicación y la mezcla de múltiples lenguajes. Aunque analizando bien y como lo dice acertadamente Raúl Renán en su libro *Los otros libros* "antes de la creación del libro, el hombre hizo los *otros libros*..."; empato con esta idea, pues este tipo de libros alternativos en cada uno de los espacios y tiempos se utilizaron no sólo con fines de comunicación, sino como medio de expresión o como forma de perpetuar ideologías.

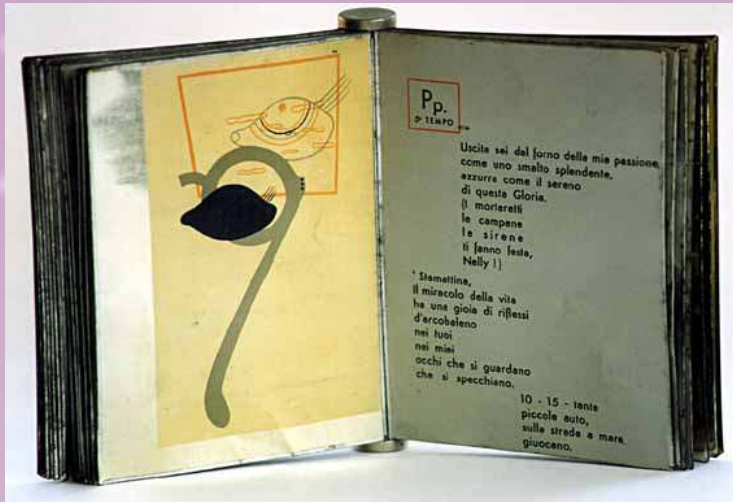


Fig 1.3 Libro futurista de contenido lírico.



Fig 1.4 Ruptura del equilibrio y la sintaxis en base a la tipografía, trabajo de Filippo Marinetti.

Los libros alternativos o *los otros libros*, como los denomina Raúl Renán, son contra imagen de la concepción de un libro, estos no acatan leyes editoriales ya establecidas de formato, lectura y material; su forma es la no forma de un libro, se encuentra en las antibibliotecas y no tiene formato para adornar y permanecer en un estante. Podemos decir que niega su origen de libro tradicional (fig. 1.1).

En cuanto a su historia podríamos decir que encuentran sus inicios con los futuristas, que definieron a la página como medio de expresión y experimentación (fig. 1.2, 1.3). A partir de aquí comienza una nueva forma de ver el libro y de pensar en el espacio de la página, se juega con la tipografía y el diseño rompiendo el equilibrio editorial, visual y la sintaxis. Este movimiento futurista trae como principal cabeza a Filippo Marinetti (fig. 1.4).

No sólo los futuristas empataban con estas ideas, también dadaístas, constructivistas, utilizaban la página como espacio artístico.

En 1943, Marcel Duchamp (fig. 1.5), aut publicó un libro, con una edición de 300 ejemplares; *La Caja Verde* (fig. 1.6), compuesta por 180 documentos (trozos de papel, fotografías, estampillas, pergaminos, partituras, sobres, cartas, etc.), todos estos elementos los colocó dentro de una caja sin ser encuadernados.¹⁸

Los libros alternativos comienzan su auge en la década de los 60's y 70's, épocas que conllevan una gran cantidad de corrientes y de movimientos artísticos; estos



Fig 1.6 "La caja verde", libro de Marcel Duchamp.



Fig 1.5 Marcel Duchamp.

¹⁸ <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/librosalternativos.htm>

libros surgen como consecuencia de varias tendencias artísticas y desacuerdos sociales; entonces toman al libro como estandarte y lo convierten en una representación experimental de lenguajes, formas más complejas y propias que le devuelven su riqueza como medio de expresión y lo ven alejarse cada vez más de la represión de los medios de producción.

Ahora bien, podríamos situar un origen también en la década de los 50's, con el artista suizo Dieter Rot (fig. 1.7),



Fig 1.7 Dieter Rot.

dadaísta que encabezó un movimiento conceptual que posterior a la segunda guerra mundial inició la producción de publicaciones alternativas; este artista se interesó por las variantes del libro y de la composición de las páginas; creía que el libro y sus componentes eran un material infinitamente dúctil para el campo de la expresión artística (fig. 1.8). Algunos formatos como Kinderbuch y Pictur Book (1956) cambian la secuencia de lectura y crean variadas combinaciones, estos son ejemplo del movimiento y revolución



Fig 1.8 Ejemplo de la propuesta de revolución artística de Dieter Rot.

artístico-expresiva que estaba por florecer. Esta inquietud tuvo como resultado que en 1961 realizara una encuadernación con diferentes materiales y esta fecha se fija como exacta al surgimiento de los libros alternativos.¹⁹

El grupo Fluxus conformado en 1960, fue una de las vanguardias que más aportó a la renovación del libro, promoviendo acciones que democratizarían el arte y emplearon el libro como instrumento de denuncia, haciendo que el arte llegara a las masas y no a élites determinadas; planeaban hacer del arte parte de la cotidianidad.²⁰

El término y concepto de libro “alternativo” comenzó a usarse a principios del siglo XX,²¹ el término “alternativo” se

refiere a opciones que luchan en contra de la formalidad logrando de manera original, auténtica y expresiva una obra artística tomando como pretexto el libro, externando una necesidad de creación”.²²

En México los antecedentes los encontramos con el movimiento estudiantil de 1968, con la llamada “gráfica del 68”, en donde encontramos un ambiente de represión y manipulación de la información proveniente de los medios de comunicación masivos, estos impresos tenían como objetivo la divulgación verídica de los hechos y desempeñaron un papel preponderante como arma de protesta contra la difamación de los medios hacia los estudiantes. Toda su propaganda clandestina fue impresa en el mimeógrafo.

¹⁹ MORALES, García Daniel, *El ritual del cuerpo: “simbología, mitología y medicina en la elaboración de un libro alternativo”*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997, p.7.

²⁰ VILLALPANDO, Loredo María Guadalupe, *Lectura lí-dica: recreando el presente y pasado, en un libro litográfico alternativo*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2003, p. 65

²¹ MARTÍNEZ, Vargas Mireya, *Goya en el metro. Personajes caprichosos en un libro alternativo*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2001, p. 45.

²² VILLALPANDO, *Op. Cit.*, p. 67.

El principal impulsor de este gran aparato fue Felipe Ehrenberg. Aparece tiempo después la primera editorial que sienta las bases del movimiento, “La Máquina Eléctrica” compuesta por un gran número de escritores que buscaban una expresión libre, basada principalmente en poemas.

Diferentes artistas han experimentado dentro de este nuevo concepto de percibir un libro; optan por abrir los horizontes de éstos y permitirles expresarse de forma original, auténtica y “personal”. Entre los más nombrados tenemos a Ulises Carrión, Magali Lara, Carmen Boullosa, Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz, Gabriel Macotella, Santiago Rebolledo.

Magali Lara, artista plástica, incursionó también en el movimiento del libro alternativo, considerando principalmente

la narración visual, en donde el texto y la imagen crean una lectura subjetiva. Santiago Rebolledo, artista mexicano, utiliza curiosamente desechos urbanos para sus obras donde cada objeto contiene una historia personal que evoca nostalgia.²³ Y Ulises Carrión como máximo expositor y representante que actualmente sigue editando libros con recopilaciones de obras, él exploró y trabajó el campo de la percepción trascendiendo en el campo del arte visual alternativo.

²³ *Ibidem*



1.3.2.- EL CONCEPTO LIBRO ALTERNATIVO.

El libro alternativo está totalmente ligado, de principio a fin; todo su esquema es secuencial pero con diferentes perspectivas, éste está formado por diferentes signos que el hombre tiene la capacidad de crear y modificar gracias a su talento reflexivo y creativo que adopta según sus necesidades. El hombre es por naturaleza uno de los principales creadores de signos comunicativos, sin embargo, por tal facultad sufre consecuencias, pues repentinamente se encuentra inmerso en su propia creación, un mundo lleno de una variante increíble de lenguajes. Por su uso constante el libro tradicional se califica como no expresivo en la mayoría de los casos y carente de personalidad (desde el punto de vista gráfico), creando clichés respecto a una lectura y tipografía determinadas, limitando sin darse cuenta su propia expresión.

El libro alternativo se ve favorecido por la oleada constante de un lenguaje visual, y tal vez éste resulta ser el principio básico de los libros alternativos, el principio de una expresión visual propia que no permite ser condicionada por ninguna función informativa; por lenguaje visual podemos entender “la conjunción perfecta de elementos visuales y el uso de símbolos de distintos códigos de comunicación, teniendo en cuenta y asignándole un valor al soporte donde



²⁴ http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/del_lenguaje_visual_al_libro.html

se realiza la obra”,²⁴ estos elementos ayudan al libro a sobrepasar los límites de comunicación y expresión, logrando una unidad de constantes estímulos que incitan al espectador hacia la compra, lectura y valoración de este tipo de libros.

El éxito del libro alternativo radica en sobrepasar la estructura misma del libro tradicional como contenedor de información, que cumple bien su función única, comunicar, pero que deja de lado la riqueza visual que le puede ofrecer un buen uso de la tipografía, las imágenes y formatos; aquí podemos recordar que este tipo de obras nace con una propuesta contra el monopolio del lenguaje literario en la producción de libros.²⁵

La facultad que nos permiten desarrollar los libros alternativos es comunicar considerando diversos aspectos: formato, tamaños, composición o alteración de sus elementos interiores como la lectura y la diversidad de materiales, los colores, texturas y texto. Hablando particularmente del texto, éste puede o no transmitir y/o carecer de intención lógica y participar sólo como

elemento compositivo o como contenedor de un valor plástico; sin embargo, cada uno de estos elementos logra una rica fusión de lenguajes y medios de expresión, pero no debe olvidarse que cada componente de un libro alternativo participa no sólo en conjunto con los restantes sino que puede ser un transmisor particular, que se verá apoyado o alterado por las relaciones que se establezcan con los otros elementos.

Por ahora podemos decir que no existe un límite para concebir un proyecto del libro alternativo y si tuviéramos que establecer uno, me atrevería entonces a nombrar dos, el primero sería la propia inventiva e iniciativa del autor y en segundo lugar los propios medios de impresión o las editoriales.

Estos libros se basan también en el uso de un lenguaje, sólo que la diferencia es que se permiten manipular y romper el equilibrio del lenguaje cotidiano, con el cual expresan pensamientos y sentimientos; su lenguaje puede ser la escritura o los símbolos. Ahora sí determinamos a esto dos lenguajes, el verbal es un

²⁵ MORALES, García Daniel, *El ritual del cuerpo: "simboligía, mitología y medicina en la elaboración de un libro alternativo"*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997, p. 7.

“discurso organizado a base de signos unívocos con significación preestablecida y fijada de antemano”²⁶ y lenguaje de signos o símbolos puede ser un “discurso que emplea signos ambiguos de significado vago y cambiante”.²⁷

Los lenguajes en que se apoyan los libros alternativos es lo que marca la diferencia; mientras los libros tradicionales manejan discursos con conceptos concretos, lógicos y estipulados, los alternativos se permiten la abstracción de significados y libertad de interpretación, permitiendo descubrir algo más allá del lenguaje escrito, invitándonos a sensibilizar los sentidos en base a una serie de estímulos visuales o despertando sensaciones a través de texturas, colores, imágenes, formas y materiales.

Pero queda claro que estos dos lenguajes no están peleados entre sí, para los creadores de libros alternativos; ya que un libro alternativo puede partir de el lenguaje y estructura de un libro tradicional, pero su sentido de rebeldía proveniente de las influencias de los años 60's y 70's es lo que incita a descubrirlos, concebirlos y explotarlos de manera diferente e impulsivamente. Por su inconformidad en cuanto a la limitación expresiva, el creador de estos libros los manipula y los hace dúctiles para su obra, por medio de metáforas de imágenes o texto puede aludir a otras, transformando la información explícita del lenguaje en información estética; entonces tiene como resultado un lenguaje

²⁶ http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/del_lenguaje_visual_al_libro.html

²⁷ *Ibidem.*

compuesto por elementos gráficos o textuales capaces de describir precisamente lo que desea, estas situaciones son las que lo llevan a buscar nuevos lenguajes y al mismo tiempo llena todas sus expectativas de comunicación, y por otro lado es el origen de una obra de arte (fig. 1.9).

El simple hecho de pronunciar la palabra “libro” no crea la imagen rígida y popular de los libros tradicionales ya aceptados y reconocidos por todos, con funciones específicas, con una unidad literaria lógica y una estructura constante en su diseño, con esto sólo nos ofrecen información importante, pero independiente a eso sólo contamos con un objeto con peso y medidas estandarizadas que ocupan un volumen y un espacio en nuestro escritorio. Entonces encontramos la otra alternativa de libro, que comúnmente están marginados por los medios y que no obstante podemos encontrarlos con mayor riqueza visual, desde su



Fig 1.9 “Agua que lava”, Yami Pecanis (*Los otros libros*, Raúl Renán).

presentación hasta su diseño, los cuales permiten tener una mayor conexión entre el creador y el espectador, generando un libro con peso, volumen y un libro con una unidad total (material, diseño, forma, etc.), entonces este libro ya no funciona sólo como contenedor de la palabra escrita, sino como una secuencia de espacios y lenguajes variados.

En el diseño de estos libros el creador es el único responsable de su forma y su resultado, explotando cualquier cantidad de elementos materiales y simbólicos con todo tipo de alteraciones ofreciendo una comunicación más rica; los libros alternativos contienen vías expresivas más amplias.

La lectura de estos libros es totalmente diferente y la página es concebida como espacio artístico potencial, y se encuentra definida por el diseñador o artista; éste determina la estructura y la lectura alternativa (aunque el receptor puede crear su propia lectura), puede componer la obra a base de imágenes realizadas con todo tipo de técnicas plásticas y artísticas como grabados, fotografías, recorte, objetos, formas o técnicas escultóricas, poesía experimental y demás material que esté a su alcance y sirvan para su concepto; todo esto le proporciona un sentido interdisciplinario de riqueza en su contenido (fig. 1.10).



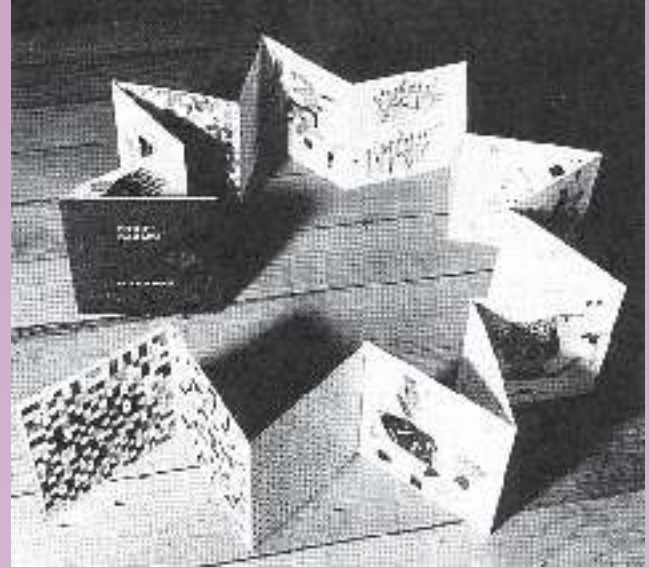


Fig 1.10 Ejemplos de libros alternativos.
(Superior Izq.) Santiago Rebolledo, "Caja de bolear".
(Superior Der.) Brian Nissen, "Còdice Madero".
(Inferior) Raúl Renán, "La máquina eléctrica".

El sólo acto de leer un libro alternativo, es un desafío por el alto contenido de signos o símbolos, los cuales cuentan con una función determinada que puede ser alterada o reforzada por otro elemento y así sucesivamente. Aquí el texto pierde el papel principal pues no existen protagonismos dentro de estas obras, todos los elementos se conjugan en una unidad y cuentan también con su propia individualidad. Estos libros nos ofrecen una ilimitada posibilidad de lenguajes y conexiones, así como un alto desarrollo comunicativo y la posibilidad de un crecimiento expresivo.

Ahora después de varios años de tener presente al libro dentro de las sociedades, cumpliendo con los diferentes objetivos de comunicación, esta variante nos permite cambiarlo y poder valorar las diferentes posibilidades de recuperar su individualidad y riqueza con la que contó algún día hasta la aparición de la impresión en serie que terminó con el sentido estético; ahora toma conciencia de sí mismo y surgen nuevas expectativas en el campo editorial, manipulando lecturas, formas y contenidos,

enriqueciendo el libro de forma contundente; entonces podríamos decir que “el arte de hacer libros es de ahora en adelante una actividad perteneciente por derecho a los verdaderos productores de comunicación e imágenes”,²⁸ mencionando de primera mano a artistas y diseñadores que han adoptado la labor de crear formas y lenguajes que cumplan las distintas necesidades ya sean expresivas, estéticas o comunicativas.

Un punto en contra de estas publicaciones que toman como estandarte el libro, suele ser por desgracia, como ya se dijo, el límite que imponen las editoriales o medios impresos, que los marginan por no ser “normales”, con medidas y materiales determinados; por esto la mayoría de los libros alternativos son realizados de principio a fin por el autor, como un ejemplar único o con corta tirada y realizados con técnicas totalmente artesanales.

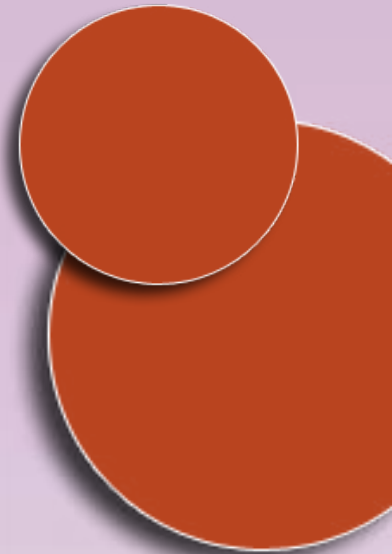
²⁸ MORALES, García Daniel, *El ritual del cuerpo: simbología, mitología y medicina en la elaboración de un libro alternativo*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997, p. 7.

1.3.3 CLASIFICACIÓN.

Podemos encontrar una variedad de posibilidades dentro de este tema, algunos como Raúl Renán se limitan a designarlos como los “otros libros” y no entran en mayores detalles englobando así todas las características; otros autores los llaman “libros-objetos” o “libros de artista” asociando el mismo concepto de libro, algunas coinciden en mencionar las características antes detalladas, sin embargo, al revisar algunas tesis he encontrado alrededor de seis clasificaciones dentro de este género de libro, aunque ninguna división está estrictamente delimitada.

El nombre para referir a un libro alternativo puede variar en cuanto a visiones de características y autores, sin embargo, tomemos en cuenta que lo alternativo es lo que nos da otras opciones y abre el panorama de acciones. Será este término el que usaremos a lo largo de este proyecto.

Entonces queda aclarado que al referirme al término “libro alternativo”, no me referiré a un estilo o características específicas, sino al tipo de ediciones que son autosuficientes y que rompen con lo tradicional en cuanto a lenguaje, material, formato, composición y lecturas, que no se ve regido por las convenciones de los medios editoriales.



Este género de libros cuenta con una gran variedad de manipulaciones, conceptos y técnicas que incitan al hombre a intentar hacer una clasificación de éstos —que recordemos no es absoluta—, pues cada propuesta de libro podrá contener aspectos de varias categorías o simplemente no entrar en ninguna.

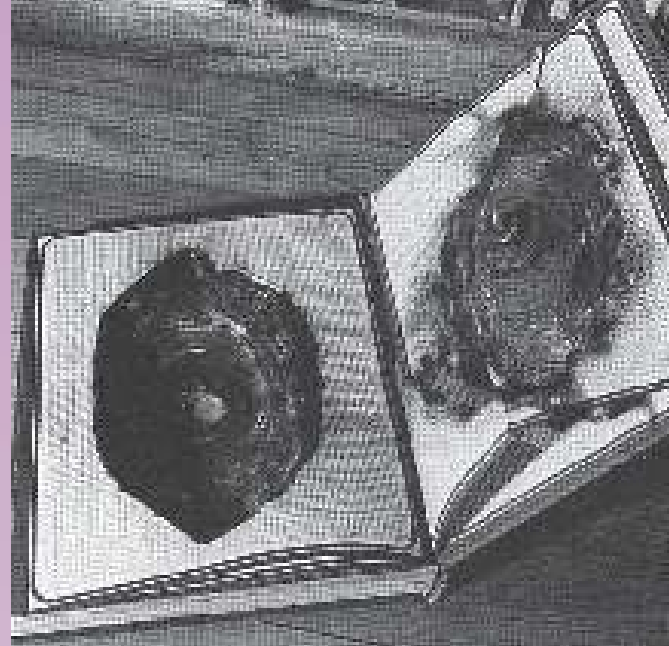
La primera clasificación está determinada por el número de ejemplares, teniendo dos apartados: el de ejemplar único y el seriado.²⁹

LIBRO DE EJEMPLAR ÚNICO. Es una pieza única, en muchos casos artesanal y comúnmente va firmada por el autor. Aquí encontramos las siguientes divisiones: libro de artista original, libro objeto, libro montaje, libro reciclado, libro híbrido

²⁹ Las clasificaciones y características fueron tomadas de Santamaría, Padilla Homero, *La luz en el espacio pictórico del libro alternativo*, tesis presentada en la Facultad de Artes Plásticas, ENAP, 2002.

-Libro de artista original: Conserva una estructura tradicional, en donde el artista hace una representación plástica por medio de cualquier técnica (fig. 1.11).

-Libro Objeto, objeto libro o libro obra de arte: La obra se realiza con vocación tridimensional, contemplándose como una totalidad en su forma. El libro-objeto, mantiene las condiciones propias del libro (dimensiones, manejabilidad, materiales, etc.), pero acentúa los aspectos plásticos y materiales. El libro objeto, es un producto que a menudo sólo es conocido por los expertos y coleccionistas que asisten a las exposiciones minoritarias en las que se dan a conocer. Este libro presenta en su exterior, apariencia y forma, una manifestación escultórica con cualquier material, lo que lo define como objeto y no como libro. Es un objeto en forma y con funciones comunicativas de libro. No permite su multiplicación y si esto sucede la obra se ve alterada (fig. 1.12).





-Libro-montaje: Su espacio de realización sobrepasa los formatos del libro tradicional y expone al receptor su situación ante el entorno y su espacio en él (fig. 1.13).



-Libro reciclado: Es parte de un libro normal, el cual es manipulado a placer del artista, valiéndose de cualquier técnica (fig. 1.14).

-El libro híbrido: Éste reúne características de todos los anteriores de forma parcial o total (fig. 1.15).



Estas son las principales categorías, sin embargo, podemos encontrar los libros escultóricos, libros ilustrados, libros móviles y libros conceptuales; aunque tomemos en cuenta que con cada manipulación puede llegar a surgir una categoría más.



EL LIBRO SERIADO. Es un ejemplar que va de los 5 a los 1000 ejemplares, la producción de éste está controlada estrictamente por el autor, no por el editor, usa cualquier técnica de reproducción desde manual hasta la electrónica, y los ejemplares van firmados y numerados por el autor (fig. 1.16).

Fig 1.16 Libro seriado, "Sampled life", (Diseño de libros contemporáneos).

Características del libro seriado:

- La mayor parte de las veces la impresión corre a cargo del artista.
- Suelen tener altos costos, en función de los materiales y los tiempos de elaboración.
- Crean un lazo estrecho entre el significado y su expresión.
- Pocas editoriales permiten su realización, generalmente casi todos son auto-publicaciones del mismo autor.
- Puede o no contener textos de lectura secuencial lógica.
- El artista determina la secuencia de lectura.
- Los materiales no están determinados y no hay límites en su estructura.
- El artista crea su propio lenguaje a través del uso de diversos símbolos.

Al margen de las características citadas, estos libros se permitirán evolucionar a medida que el artista lo necesite, abriéndose un campo de expresión, admitiendo darle a cada una de sus páginas su identidad propia, exaltando los sentidos y reacciones que sean necesarios para acceder a cada espectador dejando huella y creando en él un nuevo modo de leer y percibir el libro.

Capítulo 2

91 BRICK LANE LONDON E1 6LE

LOCATIONS

THE
OLD T R U M A N
B R E W E R Y



La tipografía esta sometida a una finalidad precisa: comunicar información por medio de la letra impresa. Ningún otro argumento ni consideración puede liberarla de este deber.

Emil Ruder.

Elementos formales del libro





2.1. PARTES DEL LIBRO

La estructura del libro se realiza en base a una serie de convenciones editoriales internacionales que si bien son las ideales, no resultan ser tan respetadas por las ediciones modernas, algunas de estas disposiciones varían dependiendo de las casas editoriales, pero algunas más audaces se dan el lujo de suprimirlas por completo con la pretensión de reducir gastos, ya que se ahorran la impresión y uso “innecesario” de un pliego completo; nos referimos a elementos como las páginas de cortesía, la portadilla, la página inicial de cada capítulo y el colofón. Éstas componen una de las cuatro partes fundamentales de todo libro, el pliego de principios; las tres restantes resultan ser los exteriores, el texto o cuerpo de la obra y los finales.¹

2.1.1. EXTERIORES.

Su objetivo es la protección de la estructura del libro. Este conjunto se compone por:

- * Tapa. Son cubiertas rígidas de cualquier material, comúnmente de cartón grueso o delgado.
- * Lomo. Unión de los cuadernillos opuesta al corte; contiene información como título, autor, editorial y tomo.
- * Sobrecubierta. También llamada funda, sirve de protección al libro, contiene características sobre la edición y si está trabajada con un diseño elaborado puede dar al libro un aspecto más lujoso.
- * Solapas. Son los extremos de la cubierta que se doblan para

¹ Las partes del libro (exteriores, interiores, finales) fueron tomadas de ZAVALA, Ruiz Roberto, *El libro y sus orillas*, México, 2004, pp. 21-25. y BUEN de, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, 2003, pp. 351-376.

sostenerse al interior de las tapas del libro, puede contener información de la obra, el autor, algunas otras ediciones del autor o de la editorial.

* Faja. Cinta delgada de cualquier material, funciona como envolvente del libro, contiene publicidad o puede aludir alguna característica de la obra.

* Guardas. Hojas de papel adheridas a la 2ª y 3ª de forros, su función es reforzar el encuadernado o pegado de los cuadernillos interiores a las tapas (fig. 2.1)



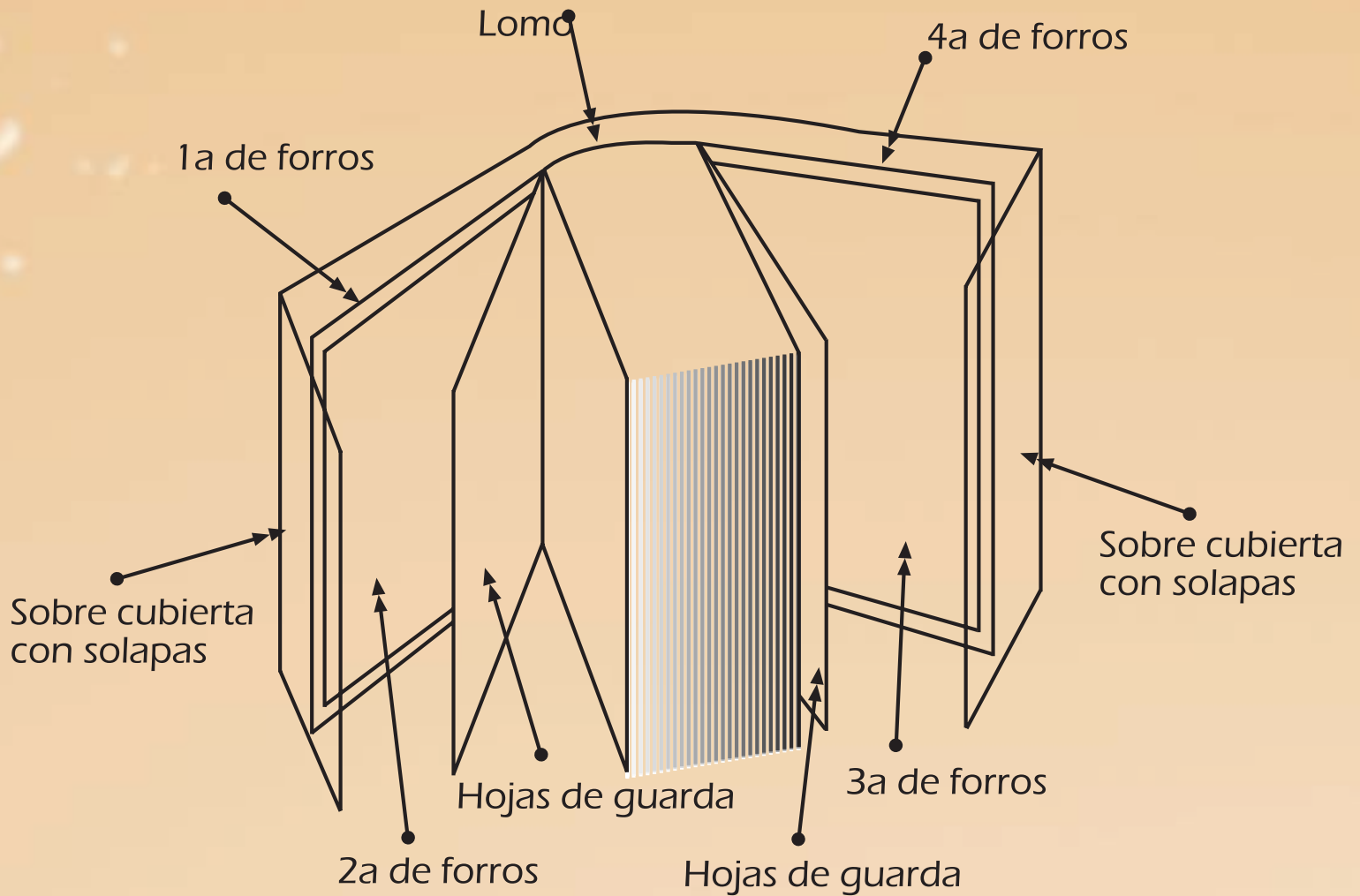


Fig. 2.1 Partes exteriores del libro.

2.1.2. INTERIORES.

Esta parte se refiere a los elementos marginados a los que nos referimos al inicio del capítulo dos, los interiores corresponden al primer pliego colocado en el encuadernado; por tal motivo también suele denominarse pliego de principios o sólo principios y no suele ir foliado, aunque si deben contabilizarse dentro de éste. Su contenido es el siguiente:

* Páginas de cortesía u hojas de respeto, son la página 1 y 2, van en blanco, la cantidad varía ya que algunos pueden sólo poner una página.

* Portadilla, falsa portada o anteportada, página 3, es la primera hoja impresa, es impar (derecha), contiene el título y algunas veces la editorial y la colección, su apariencia debe ser similar a la portada de la 1ª de forros pero con menor puntaje en la tipografía.

* Contraportada, portada ornada, portada ilustrada o frente-portadilla, página 4, por tanto es par (izquierda), va en blanco o con el nombre del traductor o ilustrador, es la cara posterior de la portadilla, puede también llevar adornos o imágenes que refuercen la portada.

* Portada interior, página 5 por tanto impar (derecha), es la más sobresaliente del libro, contiene información más específica del libro como el título, subtítulo, el autor,



número de edición (en letras), tomo; el pie editorial compuesto por editorial (nombre y logotipo), lugar y fecha de impresión.

Algunos pueden presentar una ilustración dispuesta entre la página 4 y 5 a lo que se denomina frontispicio.

* Página de derechos, propiedad o legales, es página la 6, está al reverso de la portada, contiene los derechos legales de la obra, con datos técnicos como número y fecha de ediciones actuales y posteriores; el nombre de los colaboradores como el diseñador editorial, el de portada, ilustrador, fotógrafo. También contiene la tradicional leyenda expresando la prohibición de su reproducción parcial o total por cualquier medio, continuamente citan el nombre y domicilio del propietario y el año en que se adquirieron los derechos de la obra, acompañado del signo © o de la leyenda Copyright©.

También encontramos en esta página el número ISBN Internacional Standard Book Number obligatorio, conformado por 10 dígitos, donde un primer grupo refiere el país o idioma, el segundo grupo identifica al editor y el tercer conjunto el título, el último elemento resulta ser por lo general un dígito o equis mayúscula y comprueba la veracidad del registro.²

Si resulta ser una traducción, se coloca el ISBN del original. La leyenda «Printed in ***/ Impreso en ***», en cursivas, donde los *** se deben sustituir con el nombre del país donde se ha realizado el tiraje. Y finalmente el pie de imprenta (nombre y domicilio de la editorial).³

² Buen de, Jorge, Manual de diseño editorial, México, 2003, p. 366.

³ Ibidem.

* Dedicatoria, es la página 7 impar (derecha), contiene los epígrafes o dedicatorias, puede abarcar hasta dos hojas, si sólo se usa una, la página 8 resultará blanca; después de esto lo común resultaría que se iniciara con la impresión del primer capítulo, pero algunas obras ubican notas previas.

* Índice de contenido general, regularmente es página impar, especifica la estructura del contenido del libro por partes, en capítulos y subcapítulos, seguidos del número de página donde se ubica cada apartado, comúnmente escrito con fuente más pequeña pero con el mismo interlineado.

* Lema, se ubica por lo regular después de la dedicatoria, es página impar; este elemento se refiere a la colocación de alguna frase que refuerce el tema, ya sea de forma poética, reflexiva o bien un aforismo; para resolver problemas técnicos de la compaginación, en ocasiones se pone en la misma hoja que la dedicatoria.

* Notas previas, podemos decir que existen dos tipos: las propias del autor y las escritas por alguien más; las primeras están antes del texto y las segundas en la página de legales, antes o después del índice o dedicatoria. Las conocemos como prólogos, proemio, prefacios, exordio, advertencias, aclaraciones, presentación, plan de la obra, introducción, preámbulo, agradecimientos o palabras preliminares.

Estas partes aclaran y especifican los alcances que se procuran en la obra, los temas de los que se necesita tener conocimiento para entenderla, el ambiente histórico-geográfico en que se realiza, el orden adecuado para consultarla y recomendaciones sobre algún texto complementario, entre otras tantas cosas.

Capítulo 2 Elementos formales del libro

Existen la “Nota a la presente edición”, en la cual se aclaran los cambios realizados a la obra en relación a ediciones anteriores y la explicación de éstos.

* Texto, es propiamente el contenido y cuerpo de la obra, compuesto por tipografía e imágenes, éste debe comenzar siempre en página impar; normalmente el inicio de un capítulo irá separado del resto del texto de una forma visualmente clara, ya que es una página llamada “falsa” en hoja impar; será impresa por una sola cara (la impar), el reverso irá blanco y el texto comenzará en la siguiente impar.

En el interior del libro y a lo largo de su contenido encontramos otras categorías que son las divisiones de una edición, que jerarquizan la información; regresemos a la primera hoja falsa del capítulo, ésta podrá contener el nombre del capítulo, o bien un lema o frase alusiva al contenido de esta parte específicamente, y podrán manejarse caracteres de mayor puntaje y diferente tipografía al resto del texto.

Tenemos también el manejo de los subtítulos, el cual podrá tener diferente alineación, comúnmente a la izquierda y diferente tamaño (menor) de tipografía. Ahora la estructura de este tipo de hojas falsas utilizan poco espacio dentro de la página; por tanto encontramos demasiado espacio blanco, pero nos referiremos al espacio que queda entre la mancha impresa y el margen superior el cual se conoce como colgado y se presenta tanto en páginas de inicio de capítulo como en páginas de texto corrido.



2.1.3. FINALES.

Suele ser información complementaria que facilita la consulta del libro, participan mayormente en libros científicos o técnicos.

* Anexo: suele ser información un poco más especializada que resultará de gran interés para algunos e irrelevante para otros; tal vez el libro necesite ejemplos, planos, fotografías o cualquier otro tipo de apoyo visual.

* Apéndice: resulta ser información agregada por parte del editor y no del autor, si alguna obra carece de esta parte no tiene mayor importancia.

* Bibliografía: son referencias de consulta que ayudan a dar validez a un texto y al mismo tiempo permite consultar algún tema o texto más a fondo.

* Índices: podemos encontrar variedades de índices que permiten una consulta más fluida, siempre se presentan ordenados alfabéticamente; entre ellos tenemos el índice de nombres u

onomásticos; el índice de materias, analítico o temático; el índice de láminas, imágenes o fotos; el índice cronológico o de fechas y el índice de contenidos; algunas ediciones no necesitan un índice, así que bien puede suprimirse pero recordemos que estos sirven para ubicar al receptor dentro de una edición.

* Glosarios: resulta ser un pequeño vocabulario determinado por el contenido del texto.

* Fe de erratas: son aclaraciones o correcciones del editor referentes a errores dentro de la edición.

*Colofón: va generalmente en la última página impar y se coloca por orden legal, debe contener el nombre y dirección de la imprenta, la fecha en que se terminó de imprimir, el número de copias, el logotipo de la imprenta, y en algunas ocasiones también puede ponerse el tipo de papel, las familias y cuerpos tipográficos usados y los datos del encuadernador.



2.2. ELEMENTOS BÁSICOS DE UNA PÁGINA.

La página contiene elementos que si bien no son obligatorios si son muy comunes dentro de todas las ediciones; comencemos por la *caja* o *mancha tipográfica*, está conformada por el espacio (ancho, alto) que ocupará el texto dentro de la página y que se encuentra delimitada por cuatro márgenes; el *folio explicativo*, *titulillo* o *cornisa*, que se repite en la parte superior de cada página, puede contener el nombre del libro, el nombre del autor o bien el nombre del capítulo o apartado, pero la información de éste puede cambiar y variar en hojas pares e impares y el *folio*, que es un número progresivo, su tamaño frecuentemente es de dos puntos menos que el puntaje del cuerpo de texto.

La disposición de estos elementos (cornisa y folio) dentro de la página suelen variar dependiendo del diseño de cada edición y pueden aparecer o no; sin embargo, los márgenes siempre están presentes y resultan de gran importancia aunque no lo parezca, ya que como se verá más adelante resultan de gran ayuda al momento de refinar y manipular el libro y hasta pueden intervenir de manera psicológica en la lectura.

En cuanto a las cajas de texto, pueden llegar a presentar formas irregulares gracias a la tecnología y nueva visión de diseño, pretendiendo romper con lo rígido de la página.

2.3. COMPOSICIÓN DE UNA PÁGINA.

La página podemos considerarla como el espacio definitivo de todo el trabajo editorial y por lo tanto su composición debe ser agradable; entendamos por composición “la acción y efecto de ordenar adecuadamente letras, signos y espacios de manera que formen líneas a una medida determinada”,⁴ creando estructuras visuales agradables para los lectores. Un factor importante son los espacios blancos, son muy útiles; si se sabe hacer buen uso de ellos pueden dar a una página una mejor imagen y apariencia de limpieza.

2.3.1. MÁRGENES.

Existen algunos métodos que ofrece Jorge de Buen en su libro *Manual de diseño editorial*, útiles para determinar los márgenes, ya que algunas ediciones pasan de largo su cálculo por varias cuestiones, entre las más populares podría ser el ahorro de papel, algunos otros los menosprecian y simplemente centran la mancha dentro de su página.

⁴ ZAVALA, Ruiz Roberto, *El libro y sus orillas*, México, 2004, pp. 71-72.



Ahora los beneficios de ubicar de forma correcta una mancha tipográfica, siempre y cuando se trate de un libro clásico y no de libros alternativos, es que evita pérdidas a la hora de hacer los cortes o desbarbados; permite manipular mejor el libro, que el lector pueda sostener el libro sin que ninguno de sus dedos cubra partes del texto; oculta errores de tirada respecto a impresiones y evita la obstrucción de texto debido al encuadernado, pues algunas ediciones apenas y permiten abrirlas para leer el texto situado en la parte del lomo.

Tal vez para algunos resulte un poco difícil dejar blancos dentro de una página, pero también es cierto que esto dependerá de la cultura visual que se tenga, pues los blancos pueden llegar a participar como un signo más dentro de la composición ofreciendo estética y funcionalidad, aunque esto también radicarán en el tipo de libro que se realice y el concepto que se quiera plasmar en él.



Ahora bien, se observará que todos los métodos que se presentarán para calcular márgenes sitúan la caja de texto fuera del centro vertical y horizontal, con lo cual cumplen una serie de reglas para determinar los márgenes ideales, pero aparte brindan un efecto importante, ya que al elevar la caja ligeramente y jalarla hacia el lomo da a la mancha un aspecto volátil y de ligereza.

Jorge de Buen presenta algunas reglas que se deben cumplir en los diferentes métodos (fig. 2.2):

- 1.- La diagonal de la caja debe coincidir con la diagonal de la página.
- 2.- La altura de la caja debe ser igual a la anchura de la página.
- 3.- El margen exterior (de corte) debe ser el doble del margen interior (lomo).
- 4.- El margen superior debe ser la mitad del margen inferior.

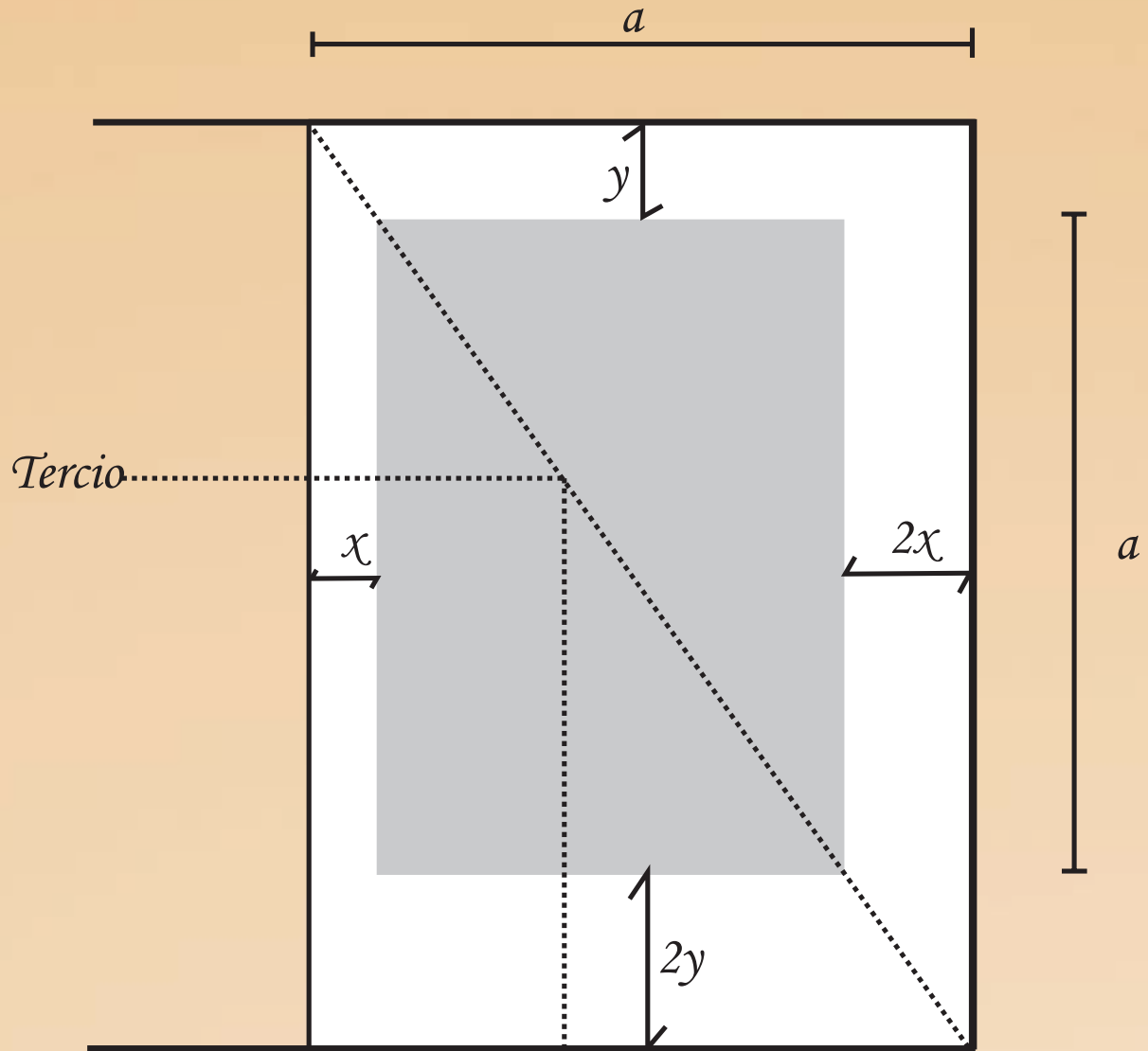


Fig. 2.2 Regla general para los 4 métodos de Jorge de Buen.

2.3.2. MANCHA TIPOGRÁFICA.

Lo ideal es que la caja de texto ocupe por lo menos un 70 u 85% del ancho de la página y el alto queda determinado por los siguientes métodos:⁵

* Método de la diagonal.

Hace referencia sólo a la primera regla, donde la diagonal de la página debe coincidir con la diagonal de la caja de texto (fig. 2.3).



⁵ Los diferentes métodos son de BUEN de, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, 2003, pp. 169-176.

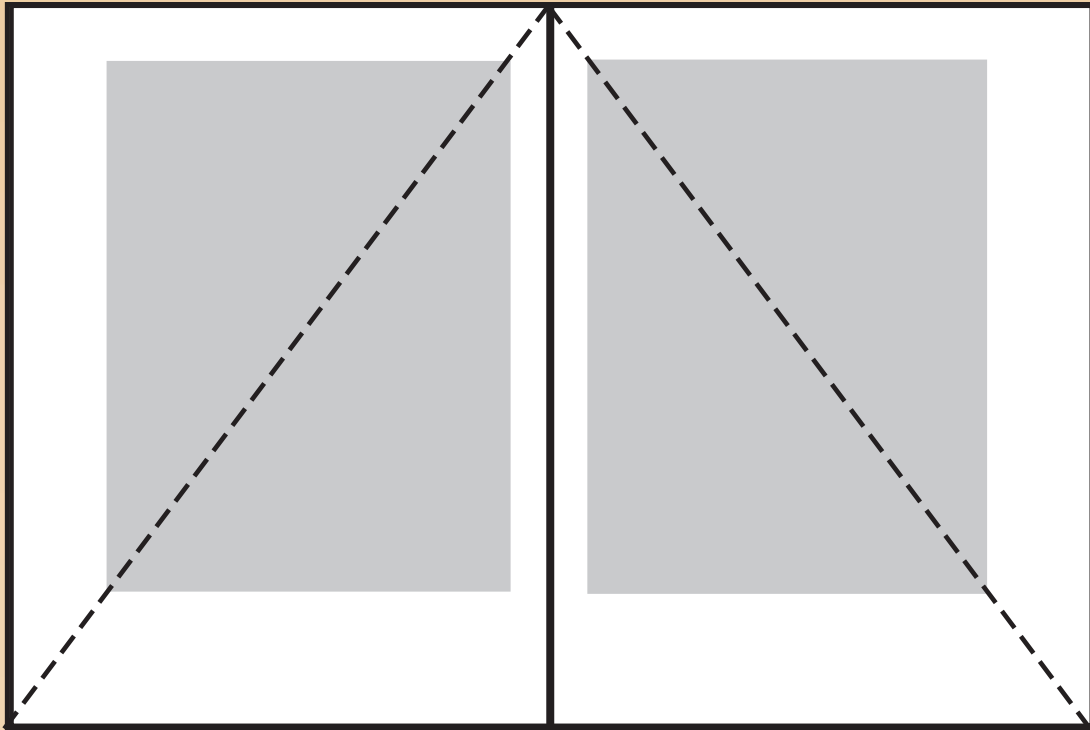


Fig. 2.3 Método de la diagonal.

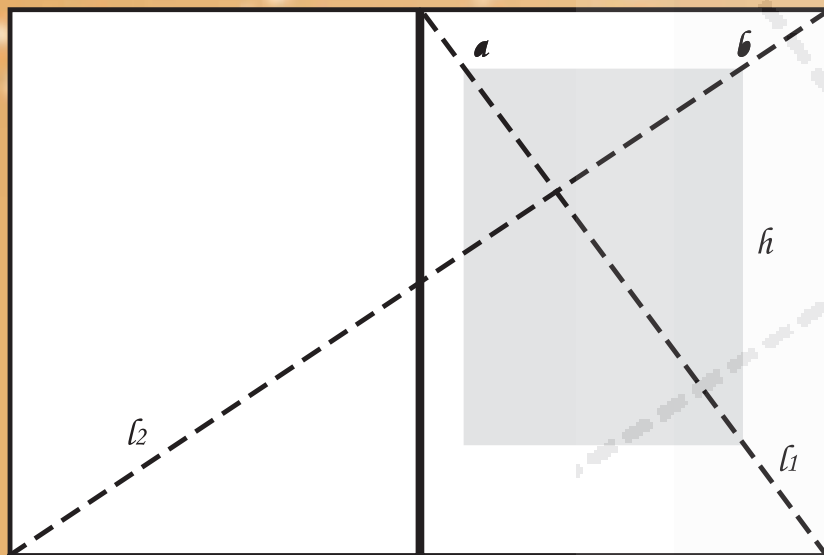


Fig. 2.4 Método de la doble diagonal.

* Método de la doble diagonal.

Cumple las reglas 1,3 y 4, los trazos se realizan en páginas enfrentadas, el procedimiento es trazar la diagonal de la página desplegada (L_2) y la diagonal de la página (L_1) y sobre ésta última ubicamos arbitrariamente la primera esquina de nuestra mancha, a partir de ahí trazaremos los límites de la caja que se irán encontrando respectivamente con las diagonales teniendo las rectas a,b,h (fig. 2.4).

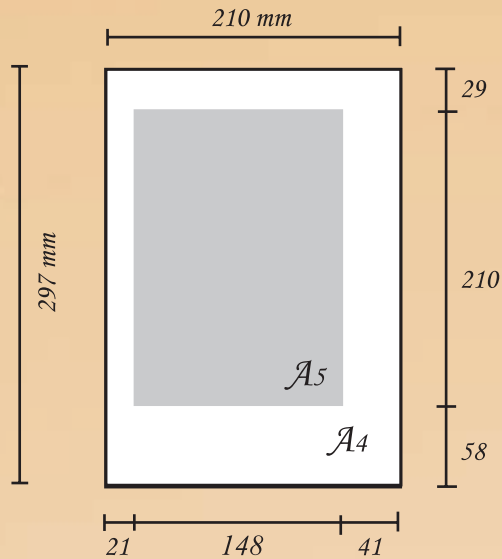


Fig. 2.5 Sistema normalizado ISO 216.

* Sistema normalizado Iso 216.

Este sistema cumple las 4 reglas, lo que da como resultado una mancha con las proporciones de la siguiente serie de rectángulos; por ejemplo si se usa una hoja A4 la mancha corresponderá a un tamaño A5 (fig. 2.5).

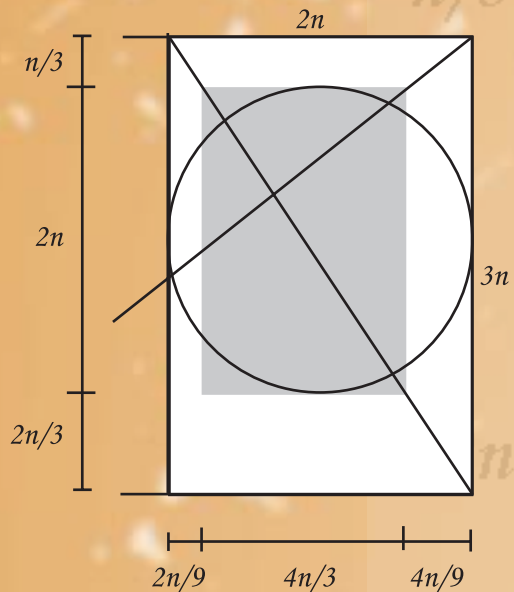


Fig. 2.6 Canon ternario.

* Canon ternario.

La página se divide en nueve partes iguales horizontal y verticalmente, que nos da un total de ochenta y un campos, donde solo treinta y seis campos se destinan para la mancha tipográfica; al ubicar la caja notamos que el margen inferior es igual a la suma de los márgenes laterales (fig. 2.6).

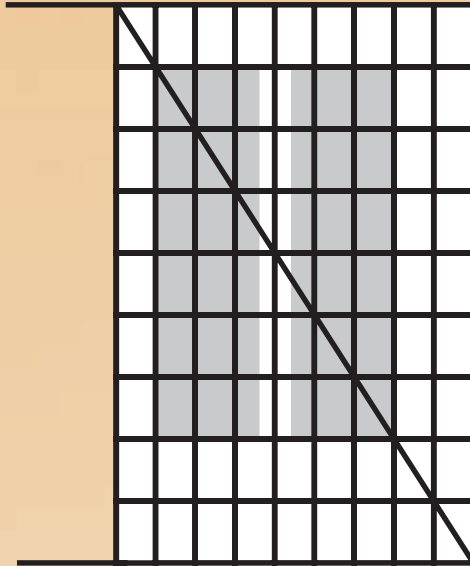
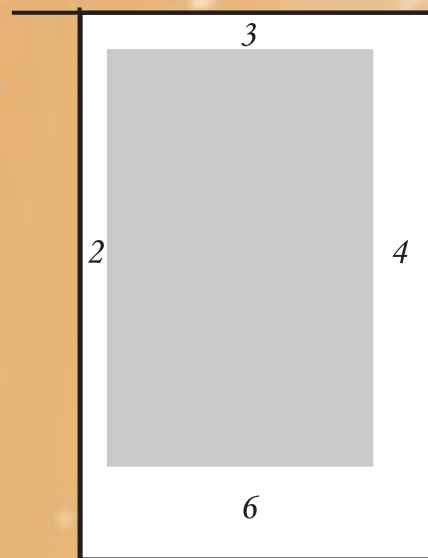


Fig. 2.7 Escala universal.

* Escala universal.

Este método se debe a Raúl Rosarivo, aquí se divide la página en la misma cantidad de secciones horizontal y verticalmente procurando que sea un múltiplo de tres; la ubicación de la caja se basará en las reglas 3 y 4, donde el margen inferior será el doble del superior y el margen de corte será el doble del margen del lomo (fig. 2.7)



2

Fig. 2.8 Sistema 2 - 3 - 4 - 6.

* Sistema 2-3-4-6.

Este nombre resulta de las medidas relativas de los márgenes derivados del canon ternario y busca cumplir también las reglas 3 y 4; se determina un valor cualquiera a la unidad, después este valor se multiplica por 2, 3, 4 y 6 (números correspondientes a las medidas relativas de los márgenes) para encontrar los cuatro márgenes, este sistema permite un mayor aprovechamiento del papel (fig. 2.8).

6

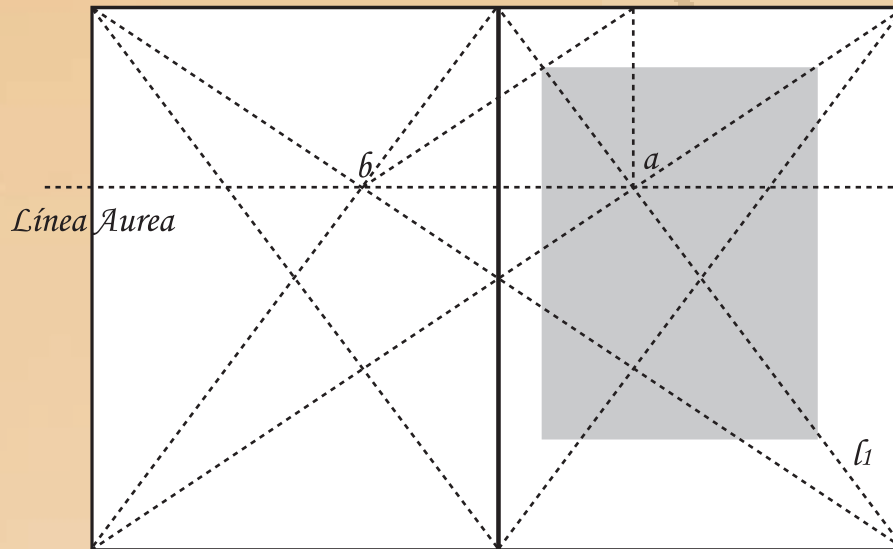


Fig. 2.9 Método de Van der Graaf.

* Método de Van der Graaf.

En las páginas desplegadas se trazan seis diagonales, en el punto *a* se traza una vertical que toque el borde superior de la hoja, del punto *a* se traza una recta al punto *b*; esta recta marca el vértice superior izquierdo al encontrar la intersección con la diagonal *II*; la ubicación de la caja equivale a la división en novenos de la página, es decir un noveno para los menores (lomo y cabeza) y dos novenos para los márgenes mayores (corte y pie) (fig. 2.9).

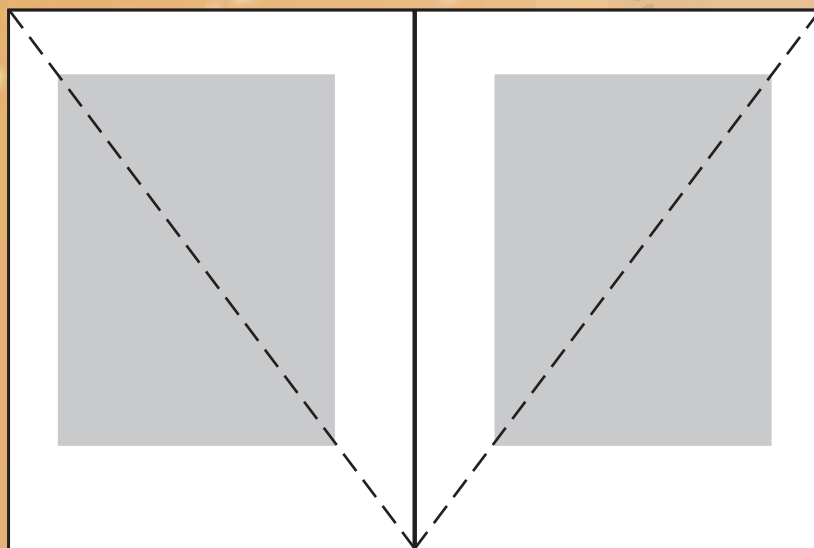


Fig. 2.10 Márgenes invertidos.

* Márgenes invertidos.

El nombre corresponde a las proporciones inversas, aquí lo que corresponde es dar al lomo la anchura doble del margen de corte, es decir damos a los márgenes interiores mayor grosor que a los exteriores, esta disposición se emplea por lo regular en volúmenes más gruesos en donde el encuadernado dificulta la lectura del texto pegado al lomo (fig. 2.10).

* Márgenes arbitrarios.

Este tipo de márgenes podemos limitarlos a obras cortas y de rápida lectura, pero nunca debe olvidarse que los márgenes nos brindan ayuda al momento de los cortes, de ahí la importancia de un cálculo adecuado de los mismos.

2.3.3. BLANCOS.

Aparte de los márgenes existen otro tipo de blancos dentro de la composición de una página, como el *colgado* o *descolgado*, éste es el espacio que se deja cuando inicia un capítulo o alguna otra división dentro del libro, aunque suele desaparecer por aquello de la economía de materiales al momento de imprimir, sin embargo, la combinación de blancos y manchas da estética y calidad; la *sangría*, es el espacio blanco con el que comienza la primera línea de cada párrafo.

Así como hay blancos que favorecen la presentación final de la página, existen otros que deben evitarse a toda costa; como por ejemplo el espacio entre palabras o letras, mejor conocido por *kern* (espacio entre pares de caracteres) y *track* (espacio entre caracteres de una palabra, entre palabras, líneas o párrafos completos). Podemos nombrar otros efectos dentro del texto que son desagradables con un interlineado exagerado y los ríos a lo largo del texto; evitando estos efectos dentro de la caja de texto podemos darle mejor aspecto, apreciándose regular y facilitando la lectura.

2.4. TAMAÑOS DEL LIBRO.

La mayor parte de los impresos se rigen por los formatos normalizados DIN⁶ de las series A, B, C, y D, medidas que también quedan estipuladas en impresoras y cortadoras y facilitan la reproducción. La serie A es la base de todas las series; la serie B son formatos sin cortar; la serie C y D son adicionales y corresponden a formatos para envolturas y sobres de la serie A y B.⁷

Específicamente el tamaño del libro se determina por las medidas que se producen al manipular un pliego de papel serie A o folio (formato que presenta Roberto Zavala en *El libro y sus orillas*) por medio de dobleces y se encuentra estandarizado al igual que

otros aspectos, pero puede variar su tamaño, aunque por lo regular llegan a ser ediciones un poco más caras que las que se imprimen con medidas estándares ya que el diseño completo de éstos resulta ser más cuidadoso en todos los aspectos.

Los campos que surgen en un pliego al ser doblado generan lo que se llama páginas, si un pliego presenta 8 campos se habla entonces de 16 páginas por pliego y su tamaño será de un octavo; si presenta 4 campos por cara tenemos un pliego a 8 páginas con tamaño A2 y así sucesivamente, y es esta relación constante (tamaño del libro-número de dobleces) lo que determina el tamaño del libro (fig. 2.11).

⁶ A partir de su creación en 1917 por los ingenieros alemanes Naubaus y Hellmich se denominó a las siglas DIN como Deutscher Industrie Normen (Normas de la Industria Alemana) y en 1975 se cambió por Deutsches Institut für Normung (Instituto Alemán de Normalización). Fuente <http://html.rincondelvago.com/normas-din.html>

⁷ MÜLLER-BROCKMANN, Josef, *Sistema de retículas*, Barcelona, 1982, p.16.

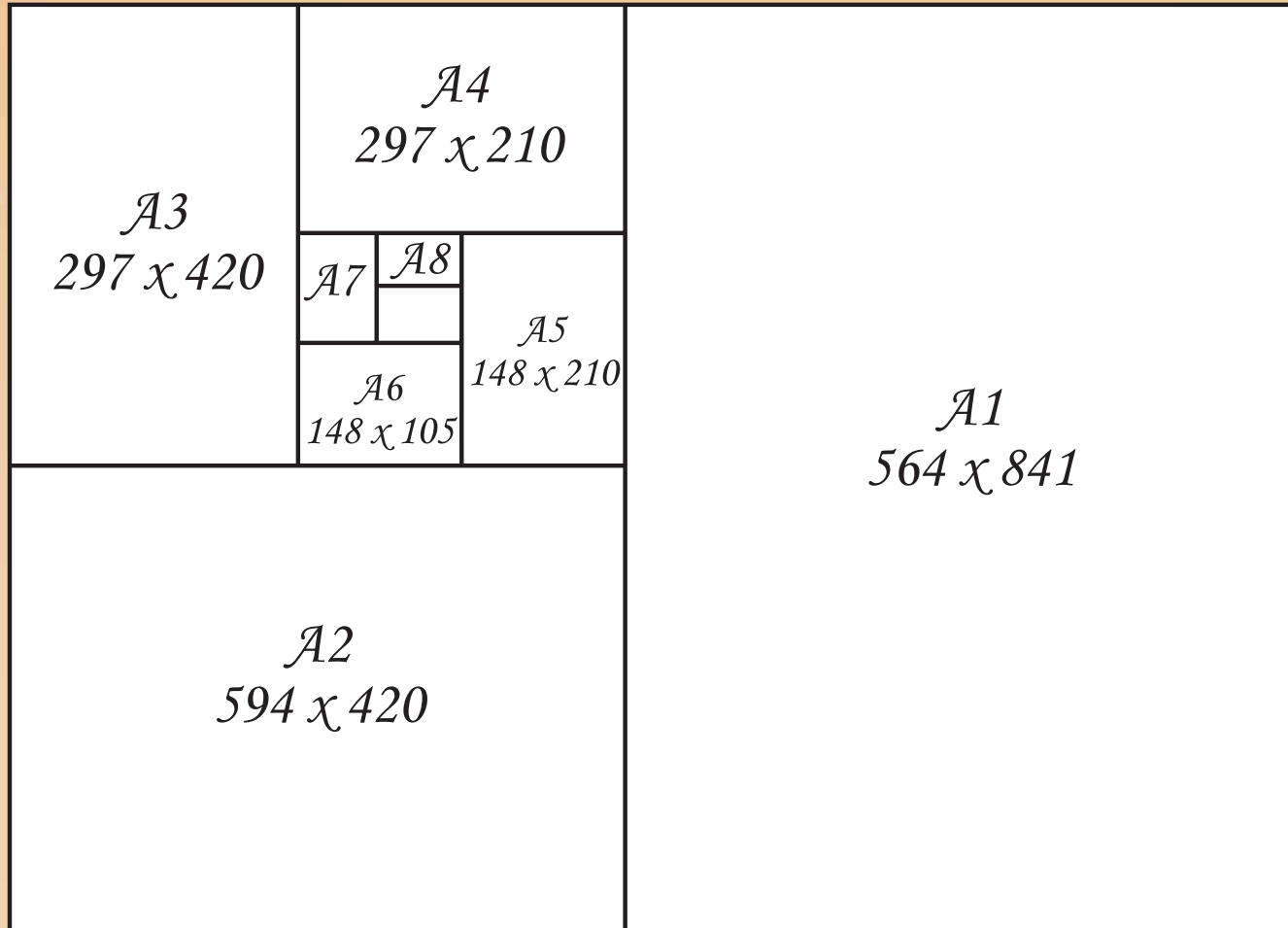


Fig. 2.11 Tamaños del papel.

2.5. RETÍCULAS.

La solución a un diseño implica diferentes aspectos a nivel visual y de organización, en los cuales participan elementos como imágenes y textos; la mejor forma para manejar el espacio y distribución de éstos es el uso de retículas que podrán ser flexibles, rigurosas o muy mecánicas según los requerimientos de cada edición.

Digamos que la retícula es uno de los primeros pasos que se debe determinar y en base a ésta correrá todo el desarrollo de una obra.

2.5.1. ANTECEDENTES.

Desde antes de la aparición de los tipos móviles, puede notarse que los libros medievales contenían un diseño consciente en el acomodo del texto e imágenes, incluso cada caracter era dibujado en una medida estándar y los márgenes tenían proporciones exactas; ya para la



era de Gutenberg las páginas comenzaron a componerse a base de tipos móviles, este sistema contaba con mecanismos de medida, que permitían estructurar la página en forma de líneas guías, estableciendo un método de organización y cálculo para la alineación del contenido utilizando reglas longitudinales o componedores y columnas iguales.

Aunque en la actualidad una retícula puede verse como un límite para la composición fluida y menos rígida, no debe olvidarse que es una pauta para obtener un orden dentro de un espacio que permitirá ser manipulado y ofrecerá diferentes opciones en la medida en que se nos permita; plasmando creatividad, ritmo, secuencia y demás efectos visuales a una edición.



2.5.2. DEFINICIÓN DEL TÉRMINO “RETÍCULA”

Timothy Samara establece a la retícula como “un conjunto determinado de relaciones basadas en la alineación, que actúan como guías para la distribución de los elementos de un todo en un formato”, la relación a la que se refiere, es una relación de campos determinados por el diseñador que usualmente está compuesto por unidades con medidas equivalentes, que forman módulos dentro de la página como de apoyo para establecer composiciones armónicas.

La flexibilidad puede ser un aliado para la creación de buenos trabajos y esto lo ofrecen las actuales retículas que se establecen según las necesidades de expresión y de acuerdo al formato, aunque la mayoría podemos decir que cuentan con partes básicas y

conjunto determinado de relaciones
actúan como guías para la distribución
en un formato

cada una cumple una función específica consintiendo una fusión y/o manipulación entre ellas o bien prescindiendo su figura dentro de algunos proyectos.

2.5.3. BENEFICIOS DE LA RETÍCULA.

Los diferentes beneficios que puede ofrecernos el uso y buen manejo de una retícula es ayudar a proyectar de forma práctica y ordenada cierto diseño, esto nos da una amplia visión del espacio del que disponemos para la composición, además de colaborar con la buena distribución de la información para lograr una plena comunicación con el receptor y nos brinda la oportunidad de dotar de una identidad a algún proyecto.

s basadas en la alineación, que
ión de los elementos de un todo

2.5.4. ANATOMÍA DE LA RETÍCULA.

Las partes básicas de una retícula se conforman de márgenes, líneas de flujo, zonas especiales, marcadores, módulos y columnas.⁸

Los márgenes, como ya se dijo, son espacios en blanco alrededor de la caja de texto y sus proporciones se determinan con los métodos anteriormente descritos.

Las líneas de flujo son líneas que dividen el espacio en bandas horizontales, ubicadas a distancias regulares y que marcan el inicio para acomodo de texto e imágenes.

Las zonas especiales son un conjunto de campos determinados por el diseñador, puede ser horizontal y/o verticalmente, funcionan como contenedores especiales para alguna información.

Los marcadores se destinan para información que aparecerá repetidamente a todo lo largo del proyecto, como la

numeración, folio explicativo, nombre de la sección; la mayoría suele ser información de menor jerarquía. Su ubicación puede variar según el diseño de página.

Los módulos son divisiones con espacios y medidas regulares, que crean en el campo columnas, alineaciones verticales de módulos, que pueden o no tener el mismo ancho o alto y que están divididas por corondeles ubicados a distancias iguales y filas que son el conjunto horizontal de módulos divididos horizontalmente por espacios llamados medianiles (fig. 2.12).

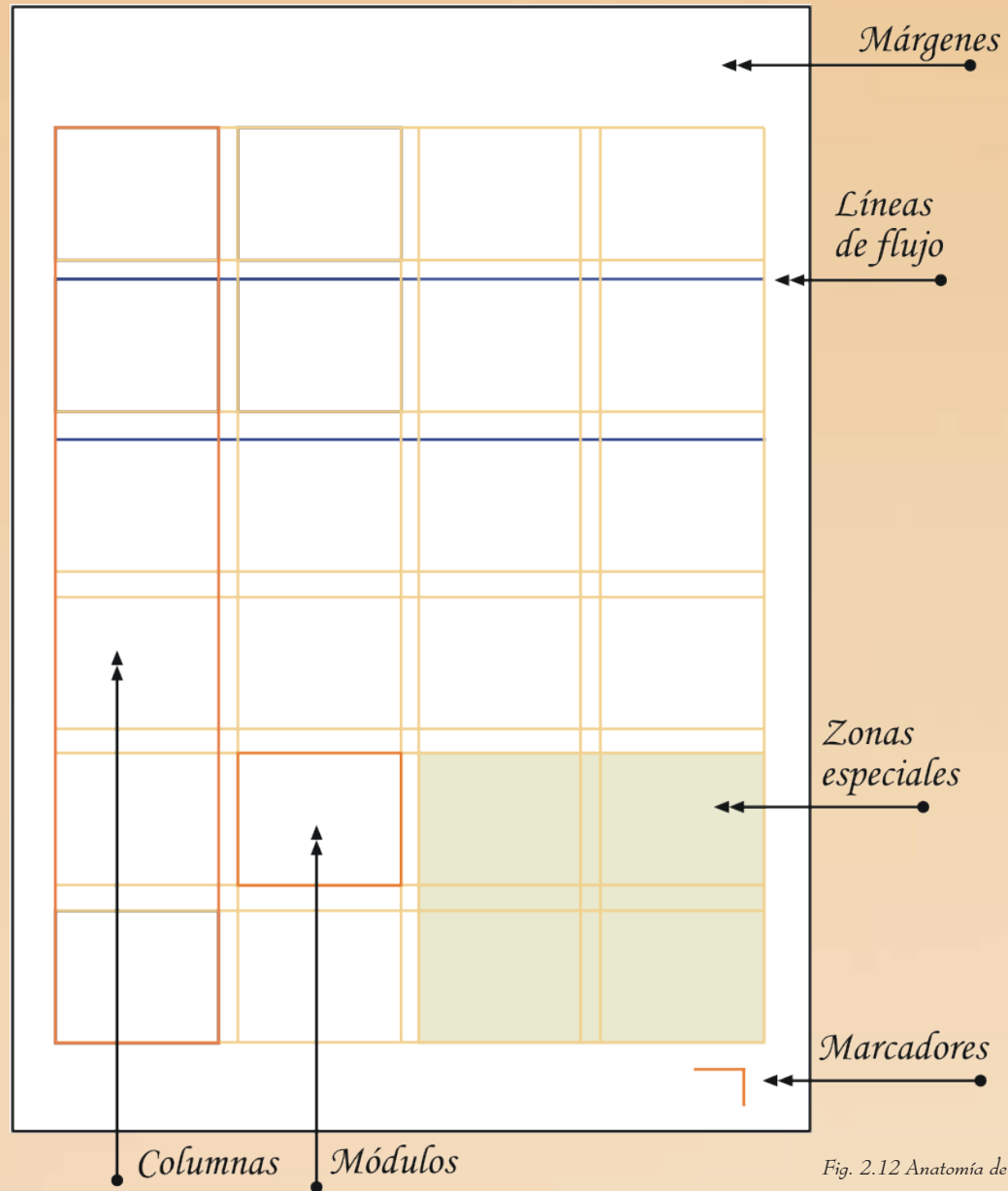


Fig. 2.12 Anatomía de una retícula.

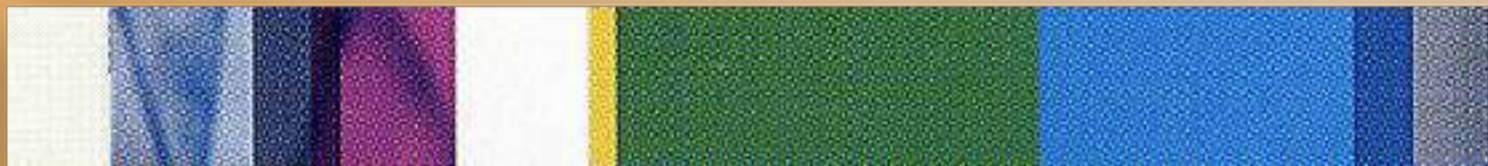
2.5.5 ¿CÓMO DISEÑAR UNA RETÍCULA?

La verdad es que ponernos a especificar medidas y procedimientos para una retícula sería un tanto vago, pues no hay reglas para su diseño ya que cada edición tendrá necesidades y formatos diferentes que determinarán la estructura de su retícula; podríamos afirmar que cada edición tiene necesidades especiales.

Sin embargo, para su concepción podríamos tomar ciertas consideraciones como la cantidad de información (texto e imágenes) y la índole del contenido, pues como se dijo la retícula es el inicio para crear la personalidad de la edición.

2.6. TIPOS DE RETÍCULAS.

La retícula ideal es la que cumple las necesidades de una edición en función de la composición y espacio que se requiere, podemos encontrar retículas a dos columnas, a tres y más; estas columnas pueden variar de grosor, pero si tenemos un cuerpo de letra muy grande y una columna muy estrecha generarán demasiadas particiones de palabras, lo que afectará la continuidad de lectura y lo mismo pasará con una línea de texto demasiado larga con lo que al lector le costará trabajo ubicar el inicio de la siguiente línea, por tal motivo podemos ver que el grosor de las columnas van en relación con la elección de tipografía y viceversa.



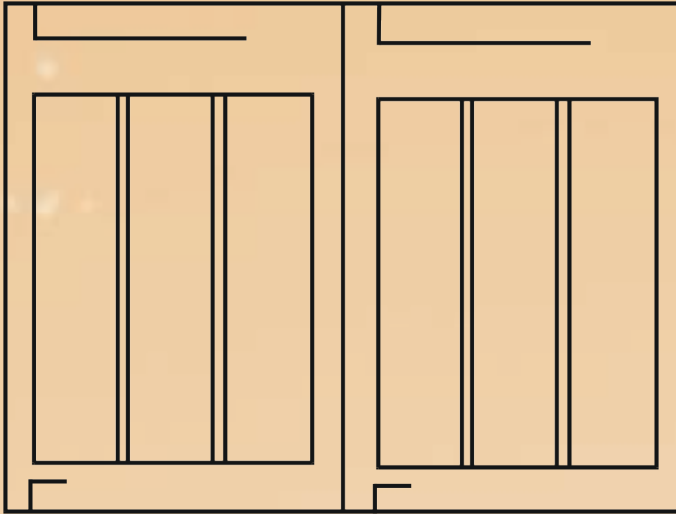


Fig. 2.13 Variación de una retícula modular.

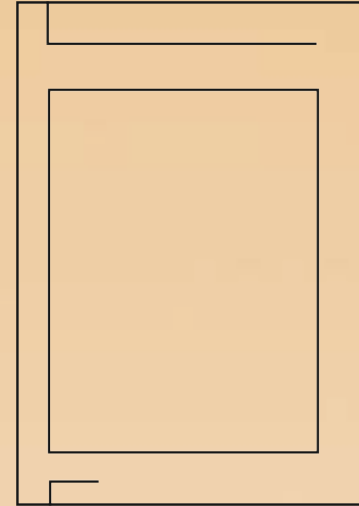


Fig. 2.14 Retícula de bloque o manuscrito.

Las retículas más usuales podemos decir que son las de 2, 4, 3 y 6 columnas; sin embargo, podemos lograr diferentes estructuras modulares que nos permitan cumplir con funciones estéticas, dependiendo el giro de la edición (fig. 2.13); así Timothy Samara presenta algunos ejemplos, como la retícula de bloque o manuscrito (fig. 2.14), que toma nombre de los manuscritos antiguos a partir de la cual se determina esta estructura y consta de una sola columna con lugar para disponer elementos subordinados como folio, tituillos o notas de pie; es de las más simples que se puedan utilizar, contiene textos extensos y continuos, por tal motivo debe procurarse elegir una tipografía apta y cómoda para la lectura evitando la

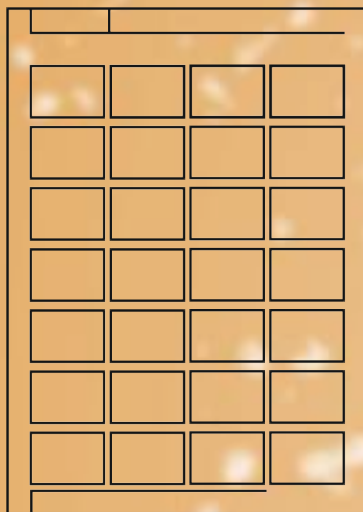


Fig. 2.15 Retícula modular.

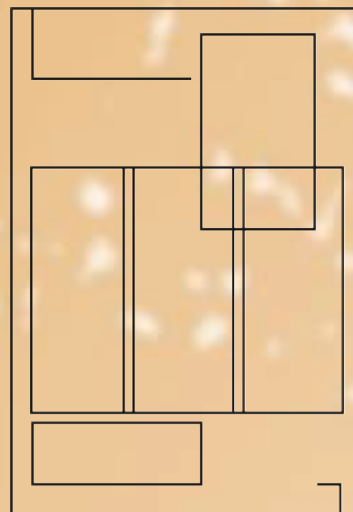


Fig. 2.16 Retícula Jerárquica.

fatiga del ojo durante períodos de larga lectura; ahora bien, el manejo de esto en cuanto a dimensiones de blancos ya será cuestión de cada diseño; la retícula modular (fig. 2.15), resulta de la división secuencial y constante que genera espacios o módulos que ubicarán la información; la retícula jerárquica (fig. 2.16) se adaptará a necesidades específicas de comunicación y composición, digamos que responde a una composición nata, intuitiva, espontánea y aleatoria de elementos.

2.6.1. DECONSTRUCCIÓN DE UNA RETÍCULA.

El término “deconstruir” se define como “desmontar un espacio racionalmente estructurado de modo que se obligue a los elementos que se encuentran en él a establecer nuevas relaciones entre sí; o, dicho de un modo sencillo empezar con una retícula y después ver qué ocurre”⁹, por tal motivo la deconstrucción no cuenta con reglas específicas.

desmontar un espacio racionalmente estructurado de modo que se obligue a los elementos que se encuentran en él a establecer nuevas relaciones entre sí; o, dicho de un modo sencillo empezar con una retícula y después ver qué ocurre

⁹ *Ibidem*, p. 122.

Los orígenes de la deconstrucción, los encontramos a finales del siglo XIX y principios del XX, donde el diseño jugó un papel importante en la creación de imágenes y expresiones fundadas en una rebelión contra el poder adquirido por las máquinas y contra la Primera Guerra Mundial; surgen entonces corrientes como el Art Nouveau que buscó la individualidad que arrebataron las máquinas; el Dadaísmo, aplicó abstracción al lenguaje expresando su reprobación a la guerra; el Surrealismo jugó con lo absurdo del lenguaje;¹⁰ todas estas corrientes y sucesos despertaron la inconformidad y la necesidad de expresión, buscando cada una un espacio y una identidad.

Todas estas expresiones y movimientos rompen con el orden establecido y lo cuestionan, logrando impactos artísticos en el diseño y liberando a la página paulatinamente de la monotonía impresa, incitando a una deconstrucción y revaloración de la página como medio de expresión.

La base del término deconstrucción, es que cada estructura tiene una infinita posibilidad de alteración, donde sus elementos puedan desplazarse a placer y generar composiciones inesperadas al lector; el texto por su parte puede colaborar para crear efectos ópticos confusos por variaciones de densidad, de cuerpo o de dirección.

Éstos y cualquier técnica visual, efecto o variante en perspectiva, escala, color, dirección, superposición, inestabilidad y fragmentación, es lo que finalmente distinguirá un diseño convencional y regular de uno que busca su propia individualidad (fig. 2.17, 2.18, 2.19).

Timothy Samara establece una deconstrucción no sólo de estructuras sino también de tipografía; aquí la variante de color y peso pueden usarse para darle una “voz” al lenguaje escrito dando función de énfasis y discurso real a palabras que al ser leídas tendrán diferente entonación.

¹⁰ *Ibidem*, p. 112-113.

Capítulo 2 Elementos formales del libro

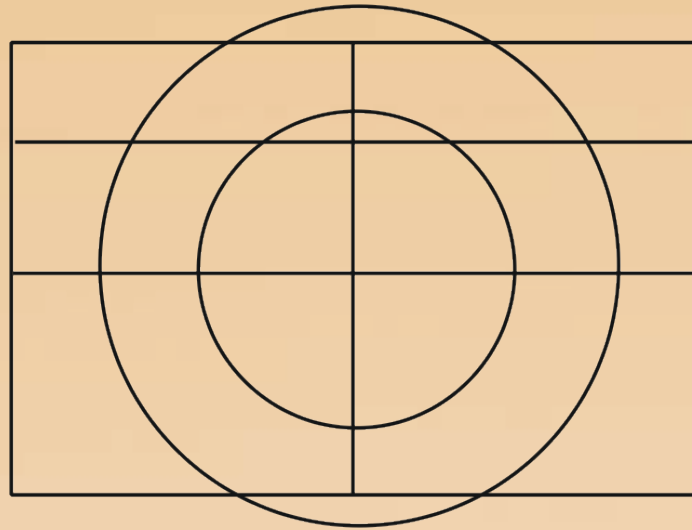


Fig. 2.17 Ejemplo de una deconstrucción y su aplicación en interiores.

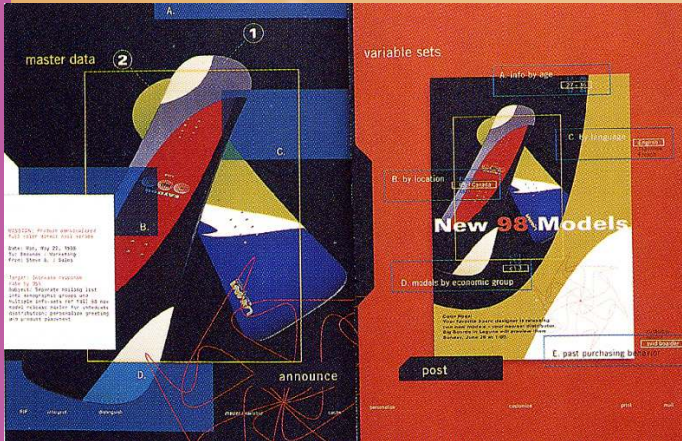
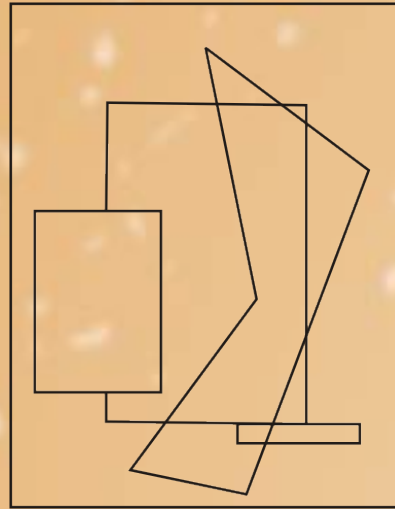


Fig. 2.18 Ejemplo de una deconstrucción y su aplicación en interiores.

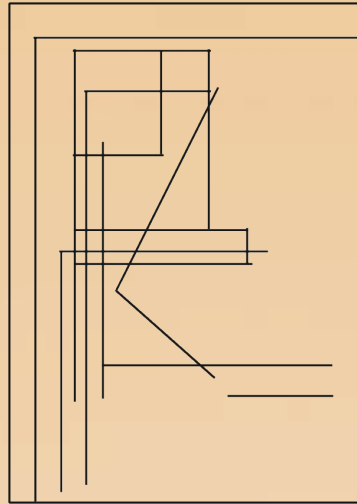


Fig. 2.19 Ejemplo de una deconstrucción y su aplicación en interiores.

Las formas otorgan un carácter a lo escrito. El tamaño, el color, los trazos, los interlineados, las retículas [...] forman parte de la comunicación

2.7. TIPOGRAFÍA.

“Las formas otorgan un carácter a lo escrito. El tamaño, el color, los trazos, los interlineados, las retículas [...] forman parte de la comunicación”.¹¹

La palabra tipografía proviene del griego *typos*, modelo, molde y *graphê* acción de escribir.¹² Las letras estructuran y organizan de manera lógica el lenguaje visual, funcionando como un transmisor de mensajes simultáneos. La letra también permite visualizar “el pensamiento...sirviéndose de la capacidad metafórica del registro visual para codificar las palabras”.¹³ Tal vez no todos alcancen a percibir el valor de elegir una tipografía correcta para tal o cual proyecto, sin embargo es sabido que el tipo de letra ayuda a personalizar un diseño, puede agregar valor visual y estético.

2.7.1. FAMILIAS TIPOGRÁFICAS.

Actualmente existen una gran cantidad de familias tipográficas y cada una cuenta con características especiales, aplicables a distintos proyectos y fines expresivos y estéticos.

Una *familia tipográfica* es un conjunto de tipos con las mismas características de trazo, pero que difieren en cuestiones de tamaño (altas, bajas y versalitas); inclinación (redondas, itálicas); peso (light, médium, bold) y envolvente (condensadas, normales y extendidas). Existen varias clasificaciones de familias y cada una se determina dependiendo el autor y la visión y análisis que tenga de cada una sin embargo, presentaré una clasificación tomada de la materia Tipografía I impartida por la maestra Adriana Guerrero Ríos, ella realizó una clasificación de 5 módulos básicos¹⁴: romanas, egipcias, palo seco, caligráficas y de fantasía; esta división se basa específicamente en las características del trazo:

¹¹ Ensayos sobre diseño tipográfico en México. p.22.

¹² *Ensayos sobre diseño tipográfico en México* .p. 33.

¹³ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴ La maestra Adriana Guerrero Ríos refería que la familia de las góticas estaba fuera de su clasificación porque podría esta entrar en la familia de las de fantasía o bien de las caligráficas por imitar trazos manuales, sin embargo eliminaba la familia gótica debido a que dudaba que realmente fueran legítimas góticas y en cambio sí podrían ser adaptaciones modernas con rasgos que imitaban las letras góticas y que dieran una apariencia de tales.

Romana:

Esta familia contiene 3 variantes: antigua, de transición y moderna, se diferencian por el contraste en sus trazos (moderado, medio y máximo respectivamente); la modulación referente al ángulo de inclinación (vertical, casi vertical e inclinada) y los remates o patines oblicuos, agudos y finos (fig. 2.20).

Egipcia:

Tiene remates gruesos y cuadrangulares, el trazo completo de las letras tiene apenas un mínimo contraste, son gruesas y pesadas a la vista (fig. 2.21).

The image displays the word "ROMANA" in a classic Roman serif typeface. The letters are arranged in two rows: "ROM" on top and "ANA" below. The 'R' and 'M' are tall, while the 'A's are shorter. The font features thick, dark strokes with a slight curve at the top of the vertical stems, and the serifs are thin and elegant.

Fig. 2.20 Ejemplo de tipografía Romana.

The image displays the word "EGIPCIA" in a heavy, Egyptian-style font. The letters are arranged in two rows: "EGIP" on top and "CIA" below. The font is characterized by extremely thick, blocky strokes with a high level of contrast. The serifs are very heavy and square, and the overall appearance is one of extreme weight and boldness.

Fig. 2.21 Ejemplo de tipografía Egipcia.



The image shows the words 'PALO SECO' in a bold, black, geometric sans-serif typeface. The letters are thick and uniform in weight. The 'P' and 'S' are particularly prominent, with the 'S' having a large, circular counter. The 'O' and 'C' are also very solid and blocky. The overall style is clean, modern, and highly legible.

Fig. 2.22 Ejemplo de tipografía Palo Seco.

Palo seco:

Reducen los caracteres a su esquema esencial, son de grosor uniforme, tiene modulación vertical, trazos cuadrados y angulosos y sus patines son rectos (fig. 2.22).



The image shows the word 'Caligráfica' in a highly decorative, cursive script. The letters are fluid and interconnected, with many loops and flourishes. The 'C' at the beginning is particularly large and ornate, leading into the rest of the word. The overall style is elegant and traditional, characteristic of calligraphic typefaces.

Fig. 2.23 Ejemplo de tipografía Caligráfica.

Caligráfica:

Dentro de esta encontramos una división más, la script, su forma es siempre variable pero imitan la escritura manual, pueden o no presentar ligaduras y carecen de patines, tiene trazos libres; la gótica: de estructura densa, cuerpo de letra estrecho, trazo vertical, corresponden a los escritos medievales (fig. 2.23).

Fantasía:

No tiene características precisas de trazos, su uso es muy esporádico y se usan en textos cortos, algunas adoptan características de otros elementos como sangre, piedra, madera, o efectos de movimiento entre otras, aunque podríamos decir que son todas las restantes que no se encuentren en los grupos anteriores (fig. 2.24).



Fig. 2.24 Ejemplo de tipografía de Fantasía.

2.7.2. LEGIBILIDAD.

Cualquiera de las anteriores familias es apta para utilizarse dependiendo el carácter del proyecto, sin embargo la legibilidad es un factor importante, podríamos partir por cuestionar ¿qué es lo que hace legible a una tipografía? y podríamos contestarnos que es aquella letra que es reconocida a simple vista y que brinda fluidez de lectura, sin embargo, la legibilidad cambia dependiendo de el tiempo y la cultura, aquí cabría poner un ejemplo recordando los escritos medievales donde el texto eran letras góticas en texto corrido y sin espacios y ¿eso era legible?, entonces podemos ver que esto realmente es relativo, pues actualmente lo legible es lo más popular, lo que estamos acostumbrados a ver es lo que nos será mas legible.¹⁵

¹⁵ *Ensayos sobre diseño tipográfico en México*, pp. 35- 36- 37.

2.7.3. COMPOSICIÓN DEL TEXTO.

El cuerpo de la obra debe tener una organización, y ésta tiene que ser evidente para cualquier lector desde la primera vez que tenga contacto con un libro, por tal motivo dentro de la organización de la información nos encontramos con jerarquías, partimos entonces de las unidades mínimas como las letras aisladas las cuales resultan ser fonemas que tienen sonido pero no significado; el conjunto de fonemas forman morfemas, algunas ya poseen significado; la unión de morfemas generan palabras, su unión origina sintagmas que son oraciones y el conjunto de éstas últimas nos origina un discurso lógico, el cual se conforma de párrafos, que en el diseño editorial funciona como unidad fundamental.

En el libro *Manual de diseño editorial* de Jorge de Buen, podemos encontrar los siguientes tipos de composición de párrafos:

<p>Normal u ordinario</p> <p>Es el más común, se compone de una serie de líneas, de las cuales sólo se sangra la primera línea procurando dejar corto el último renglón.</p>	<p>Descartes no quiere decir que mi pensamiento sea la causa de mi ser, idea que sería claramente absurda. Lo que Descartes afirma simplemente es que el hecho de pensar me revela y me muestra que existo.</p>
<p>Francés</p> <p>En este se sangran todas las líneas menos la primera, es muy usual en listados.</p>	<p>Descartes no quiere decir que mi pensamiento sea la causa de mi ser, idea que sería claramente absurda. Lo que Descartes afirma simplemente es que el hecho de pensar me revela y me muestra que existo.</p>

<p>Moderno o americano</p> <p>Es un párrafo sin sangría, no es común encontrarlo ya que al eliminar los blancos dificulta la lectura y la mancha tipográfica resulta demasiado pesada</p>	<p>Descartes no quiere decir que mi pensamiento sea la causa de mi ser, idea que sería claramente absurda. Lo que Descartes afirma simplemente es que el hecho de pensar me revela y me muestra que existo.</p>
<p>Párrafos separados</p> <p>Es la presentación de los párrafos modernos con espacio doble entre ellos evitando confusiones, aunque no resulta ser la solución más económica.</p>	<p>Descartes no quiere decir que mi pensamiento sea la causa de mi ser, idea que sería claramente absurda. Lo que Descartes afirma simplemente es que el hecho de pensar me revela y me muestra que existo.</p> <p>Descartes no quiere decir que mi pensamiento sea la causa de mi ser, idea que sería claramente absurda. Lo que Descartes afirma simplemente es que el hecho de pensar me revela y me muestra que existo.</p>
<p>Epigráfico.</p> <p>Los renglones aparecen centrados a lo ancho de la columna, este efecto causa alteraciones y cansancio al ojo al momento de la lectura ya que las longitudes no son estables.</p>	<p>Descartes no quiere decir que mi pensamiento sea la causa de mi ser, idea que sería claramente absurda. Lo que Descartes afirma simplemente es que el hecho de pensar me revela y me muestra que existo.</p>
<p>Quebrado o en bandera.</p> <p>Todos los renglones van justificados a la izquierda y quedan irregulares del lado derecho.</p>	<p>Descartes no quiere decir que mi pensamiento sea la causa de mi ser, idea que sería claramente absurda. Lo que Descartes afirma simplemente es que el hecho de pensar me revela y me muestra que existo.</p>

Dentro de los párrafos podremos encontrar algunos inconvenientes que no deben pasarse por alto y que afectan la composición y la presentación de las manchas tipográficas; las viudas, son los renglones cortos que quedan al principio de una columna, su nombre corresponde a que «tienen pasado pero no tienen futuro»;¹⁶ las huérfanas, que son las primeras líneas de un párrafo que quedan al final de la columna, aquí «tiene futuro, pero no tiene pasado»¹⁷ y los ríos, corredores o callejones, éstos se perciben en texto corrido y resultan ser blancos grandes entre palabras, que se generan por lo regular cuando se utiliza texto justificado o cuando los blancos de dos líneas coinciden creando un blanco vertical.¹⁸

Viuda	Las palabras tienen sentido, tienen la forma de nuestras ideas y la emoción de nuestros sentimientos. Gabriel Martínez Meave dice que las letras son contenedores de palabras, que las palabras son contenedores de ideas y que las ideas son contenedores de	nosotros mismos. Quien piensa que basta con las imágenes y las formas, quien ve en las letras tan solo figuras y desprecia el sentido de las palabras, pierde el más preciso de los lenguajes.
-------	---	--

¹⁶ BUEN de, Jorge, *Manual de diseño editorial*, México, 2003, p. 190.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ ZAVALA Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas*, México, 2004, p. 70.

Huérfana

Y es que las letras y su distribución en el espacio, a medida que el diseño experimentó con sus formas de codificación, permitieron pensar a posteriori en las estructuras mismas con las que se construye la lengua y las partes de los discursos.

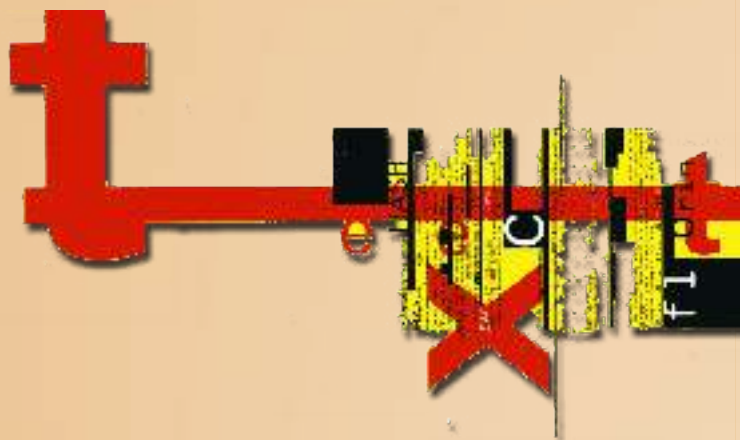
La lengua oral podía elaborar

discursos a base de memoria, pero la escritura y su carácter visual permitían ir más lejos y realizar discursos con estructuras de mayor alcance.

Con el surgimiento de la escritura alfabética, el sistema verbal se subordinó al visual y a partir de aquí

Ríos

Las formas gráficas de la letra en el surgimiento del alfabeto y en su evolución editorial no renunciaron nunca a su carácter ideográfico, sino que hicieron visual el pensamiento precisamente sirviéndose de la capacidad metafórica del registro visual para codificar las palabras y el discurso. Por decirlo de otro modo, los signos visuales pueden generar conceptos cuando metaforizan las ideas.



Las columnas son otra forma de composición de manchas, y al igual que el párrafo puede presentar inconvenientes de lectura si no se maneja el grosor adecuado; por ejemplo una columna demasiado estrecha cansa la vista debido al movimiento excesivo del ojo, que se origina por el salto constante de renglones, otro detalle que genera este tipo de columnas es la creación excesiva de ríos y si bien éstos pueden minorizarse si se hace uso de la división silábica, pero recordemos que no podemos hacer mucho uso de ésta ya que sigue dificultando la lectura y no podemos presentar gran cantidad de guiones consecutivos, pues la mancha tipográfica presenta un aspecto desagradable y a excepción de los periódicos que han adoptado este tipo de columnas, en la mayoría de los textos no es recomendable.

Las columnas demasiado anchas tampoco son recomendables, pues hacen que la lectura sea más pesada debido a la imagen que presenta a simple vista nuestra caja tipográfica, por lo tanto debemos tratar de mediar una longitud de renglones y párrafos

apta para la lectura; por ejemplo en una columna se recomienda que no exceda de los 80 golpes por línea,¹⁹ o bien calcular un promedio de 7 mínimo a 10 máximo de palabras por renglón.²⁰

Dentro de las columnas algo que puede hacerlas más gratas, es el uso de la interlínea que en una de sus acepciones se define como “regleta metálica que en la composición manual se coloca entre dos líneas para espaciarlas”,²¹ a esta acción se le llama regletear o interlinear. La interlínea se debe manejar junto con la anchura de la columna; por ejemplo una columna ancha debe aumentar el interlineado hasta que se presente una mancha de gris homogénea sin dejar que ésta sea demasiado amplia, pues entonces los renglones participarían como unidades y no como conjunto y al tener una separación considerable entre renglones también se dificulta encontrar el principio del siguiente renglón perdiendo el hilo de la lectura.

¹⁹ DE BUEN, Jorge, *Op Cit.*, p. 156.

²⁰ MÜLLER- BROCKMANN, Josef, *Sistema de retículas*, Barcelona, 1982, p.30.

²¹ ZAVALA Ruiz, Roberto, *Op. Cit.*, p. 59.

2.8. EL PAPEL.

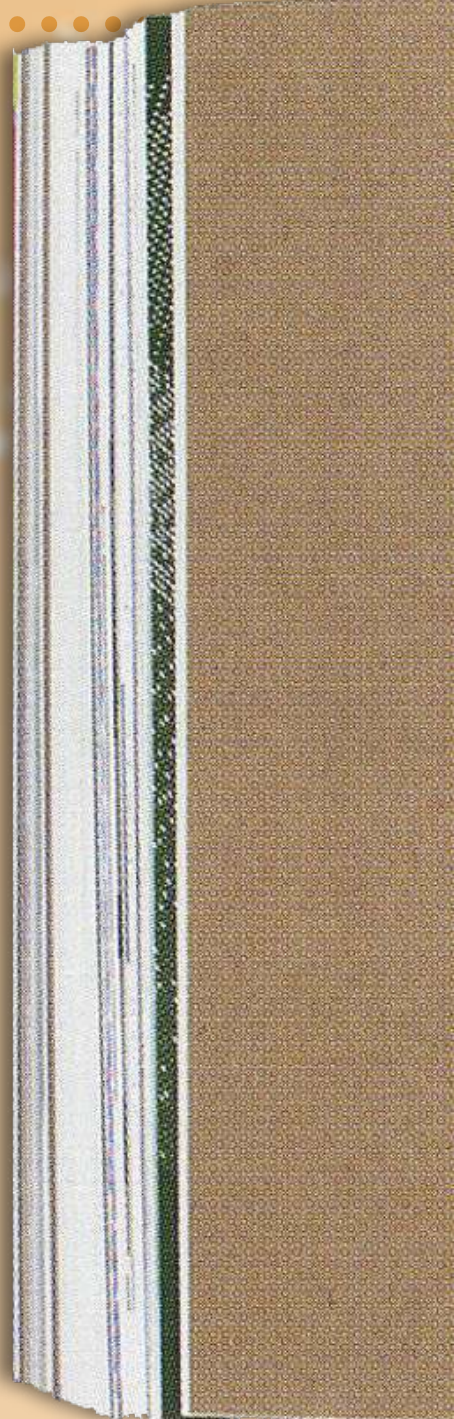
El elemento que da la presentación final es el papel y éste tiene sus propias consideraciones (peso, opacidad, color, textura, dureza, firmeza, resistencia a la luz y a la humedad) que darán los resultados deseados y que repercuten en la calidad de un libro, éste puede dar la última tarjeta de presentación a una edición; sin embargo, esta importancia suele estar limitada por los costos de producción.

2.8.1. TAMAÑOS DEL PAPEL.

Los tamaños de libros están directamente relacionados con los tamaños de papel, y las medidas quedan establecidas según los dobleces que se realicen a un pliego, a mayor cantidad de dobleces menor será el tamaño de los impresos:

2.8.2. CARACTERÍSTICAS Y CUALIDADES DEL PAPEL.

El papel puede ser el elemento que dé punto final a la presentación de una obra, un elemento que cierra el ciclo pero no por eso menos importante para su elección; el papel puede dar valor a un libro dependiendo de aspectos como peso, opacidad,



textura, hidratación, dirección de la fibra, resistencia y color, cada uno realizará una función que podría afectar de forma considerable el diseño o la presentación final.

El peso de un papel podríamos relacionarlo directamente con el grado de rigidez y opacidad que presente y se mide en gramos sobre metro cuadrado (g/m^2), así a mayor opacidad y rigidez mayor peso;²² al referirnos a la opacidad entendamos que es la cantidad de luz que éste permite pasar, o el nivel de transparencia, esta cualidad suele ser importante para la lectura, ya que un nivel bajo de opacidad permitirá visualizar la impresión de la siguiente hoja, aunque Jorge de Buen comenta que esto puede solucionarse si los renglones se acomodan a la misma altura; por otro lado un papel con mayor opacidad exigirá mayor grosor y por tanto una publicación más voluminosa.

La textura del papel es clasificada por Jorge de Buen en satinada, estucada y alisada; el papel estucado es el papel cuché, que cuenta con una capa sulfatada que elimina la porosidad y las

irregularidades, este papel se usa para obtener impresiones con detalles finos.²³ Algunos otros papeles texturizados cuentan con impresiones a presión por medio de cilindros con relieves que hacen un efecto gofrado en el papel.

La hidratación es referente a la retención de humedad, esto es importante a la hora de imprimir ya que la cantidad de tinta podría contraer el papel, este aspecto está relacionado directamente con la cantidad de aglutinante que contenga ya que éste provee impermeabilidad al papel.²⁴

El color tal vez resulte ser de mayor importancia, pues va directamente ligado con la calidad de lectura de las ediciones y la reproducción exitosa de imágenes; los papeles adoptan el color de los químicos y materias primas con los que se fabrican aunque algunos pasan por procesos de blanqueado y satinado, este tipo de papeles suele usarse para impresión de imágenes, recordemos que permite reproducción a detalle y con un brillo que brinda calidad a la imagen, usualmente este papel se usa en revistas, promocionales

²² De Buen, Jorge, *Op. Cit.*, p. 136.

²³ *Ibidem*, p. 137.

²⁴ *Ibidem*, p. 136.

y demás impresos publicitarios; sin embargo, al tener que realizar una lectura detenida como es el caso de los libros, éste nos resultará fastidioso por el alto reflejo de luz y el contraste tan intenso con el negro de una tipografía, lo recomendable aquí es usar papeles un poco amarillentos o de colores claros, éstos eliminan el brillo intenso de los blancos y facilitan la lectura.²⁵

²⁵ *Ibidem*, p. 137.



10
LETTERS
2
10
E
O
H
M

Capítulo 3



Los problemas que se presenta en la vida son infinitos: problemas sencillos que parecen difíciles porque no se conocen y problemas que parecen imposibles de resolver.

Bruno Munari.

Desarrollo metodológico



3.1. DESARROLLO METODOLÓGICO.

Un método es un conjunto de pasos para alcanzar un objetivo, estos están ubicados de modo lógico de tal manera que puedan dar solución a necesidades, en este proyecto el método en el que basaremos el desarrollo es el Método proyectual de Bruno Munari, extraído del libro ¿Cómo nacen los objetos?, la elección deriva de una comparación de metodologías del diseño, la cual destaca por una descripción clara y precisa de cada elemento que lo compone, conceptos tan claros y contenidos sencillos facilitan la concepción de estos.

El método se basa en la recolección, manejo y organización de la información, o bien en el análisis, creatividad y la ejecución.

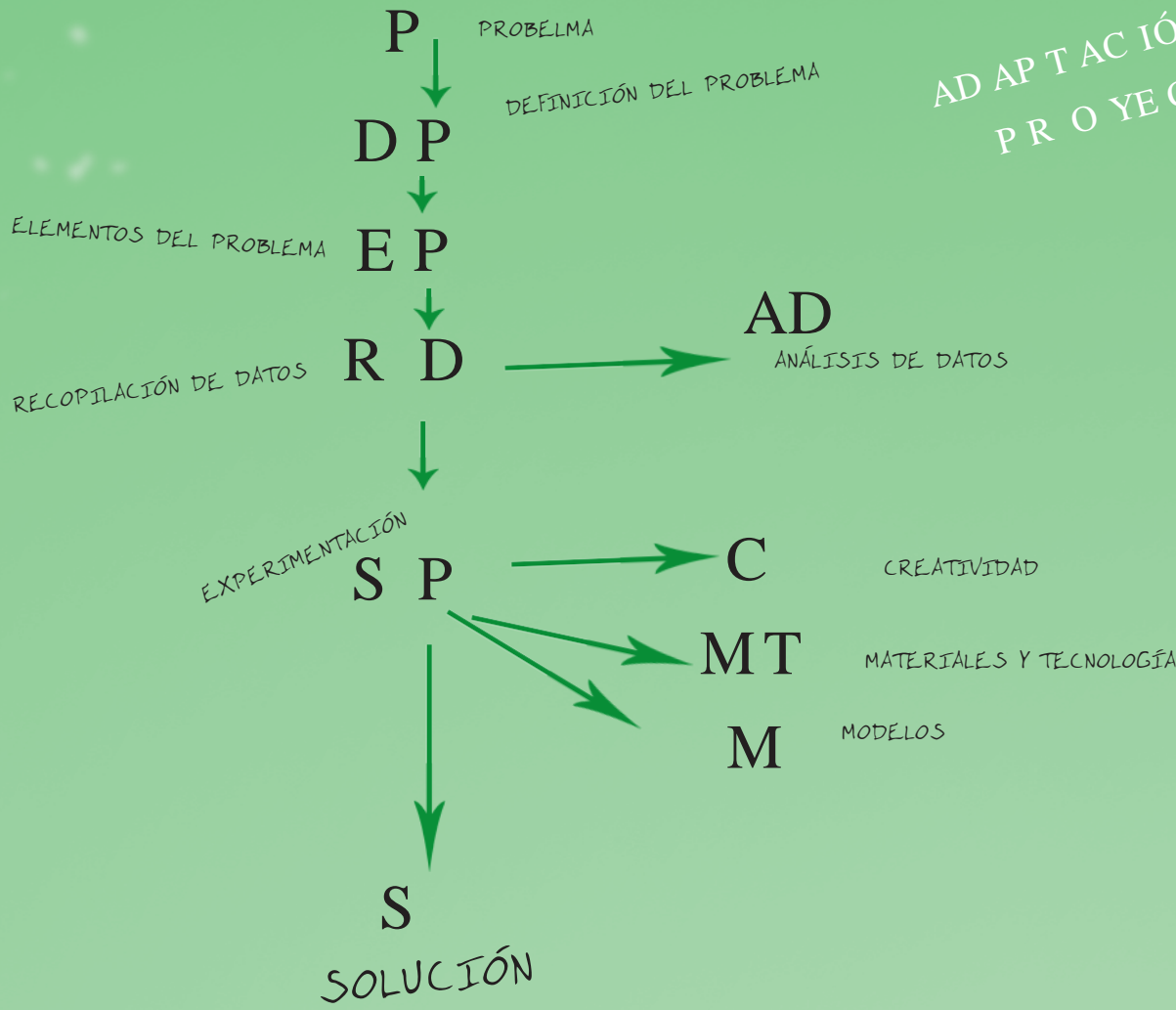
Sin embargo tanto este método y ningún otro debe tomarse como absoluto y definitivo y merece si así lo requiere ser modificado si se encuentran algunos otros valores necesarios o bien un intercambio entre ellos, tal es el caso de este proyecto por lo que a continuación se exponen las adaptaciones.

Las modificaciones consisten en 4 apartados AD, C, MT y Dibujos Constructivos; donde AD (análisis de datos) dentro de este capítulo no se menciona debido a que se llevó a cabo en el capítulo 1 apartado 1.3 Los libros alternativos, al desglosar y analizar el origen, conceptos, características y variantes de los libros de artistas, lo que da pie a las diferentes formas de experimentación en este capítulo; el apartado C (creatividad), MT (materiales y tecnología) y Dibujos Constructivos se abordan dentro de la Experimentación al hacer uso de los diversos materiales, composiciones y presentaciones.

MÉTODO DE BRUNO MUNARI



ADAPTACIÓN AL PROYECTO



Diseñar un libro alternativo que reconsidere la importancia de la tipografía, su forma, su función y la posición que puede llegar a jugar como elemento principal dentro de una estructura, explotándose como medio de expresión a través de sus trazos o configuración.

3.1.1. PROBLEMA.

3.1.2. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA.

Los términos para designar a los libros de este tipo suelen ser muy arbitrarios y existe una gran variedad de nombres y categorías aparte de las aquí expuestas (capítulo 1. El libro, apartado 1.3.2. El concepto de libro alternativo) por medio de las cuales podemos referir a estos trabajos; la mayoría de la gente puede llegar a conocerlos como Libros de Artista, este calificativo al parecer resulta ser una generalización para todos los libros de este tipo; sin embargo, el término “artista” podría llegar a limitar mi posición de diseñadora, ya que al parecer es un artista exclusivamente el que debe de realizarlo, por tal motivo preferí adoptar la expresión Libro Alternativo, por el significado del término y no por sus clasificaciones o géneros.

Podemos definir lo “alternativo” como el tener diferentes opciones o visiones para resolver algún problema. En este caso, un libro alternativo tiene que ofrecer opciones variadas para el diseño editorial, sin olvidar el objetivo principal: ser capaz de comunicar y expresar de forma diferente, apoyándonos en el manejo de opciones visuales como el color, formato y principalmente la tipografía, signos que se conjugarán dentro del libro para lograr variantes compositivas.

El presente proyecto se propone evocar distintas emociones de Frida Kahlo que se generan a lo largo de su vida como: depresión, coraje, desesperación, y que tienen su origen en diferentes situaciones como su aborto, su accidente, sus operaciones, sus problemas conyugales con Diego Rivera; todo el discurso estará formulado con base en el uso de tipografía, aunque el libro no estará exento del manejo de imágenes que valgan de refuerzo a las ideas y reiteren o alteren los significados en las lecturas e interpretaciones. Así mismo se manipularán diferentes soportes y materiales que implementen estímulos que guíen la interpretación en un cierto sentido.

3.1.3. DELIMITACIÓN DEL PROYECTO.

Dado que el contenido del libro consta de una selección de fragmentos de las diferentes cartas expuestas en el libro de Raquel Tíbol, Escrituras de Frida Kahlo, por demás está decir que la información o texto no tendrán una secuencia de continuidad, porque serán una selección de párrafos que contengan algún texto relevante que vaya acorde con el desarrollo del libro, y se manejarán datos y acontecimientos de su vida sin alguna referencia anterior, es por esto que el lector al que se destina principalmente este diseño es al que tiene ya referencias anteriores de la vida de esta pintora mexicana, familiarizados con nombres y algunas situaciones que se omitan en la edición, por no tener mayor relevancia o porque no apoyen el concepto del tema

central de éste.

3.1.4. ELEMENTOS DEL PROBLEMA

* Tema central.

Tiene como base principal al personaje de Frida Kahlo, se busca presentar los diferentes estados de ánimo por los que pasaba a raíz del accidente automovilístico que sufre alrededor de los 18 años, incidente que desencadena una serie de emociones que rigen hasta el fin de su vida: el dolor, la desesperación, la depresión, el coraje, la impotencia, la melancolía, la tristeza o las alucinaciones serán aspectos que determinarán mi interpretación personal de la vida de Frida para expresarla por medio de la tipografía y diversos soportes.

* ¿Tipografía como imagen y/o elemento de expresión?

Realmente existen pocas publicaciones o libros que hablen de esta función de la tipografía dentro del diseño, una función protagónica que pocas veces se toma en cuenta, pues la tipografía puede lograr grandes efectos por sí sola, como lo presenta Andreu Balius en *Type at work*, este libro refiere varias propuestas gráficas con base en el uso de la tipografía como uno de los elementos que más posibilidades ofrece

para enriquecer una composición.

Partiendo de esta lectura puedo entonces permitirle a la tipografía, dentro de mi proyecto, un papel principal de comunicación, composición y expresión, por el simple hecho de ser un elemento gráfico base de la comunicación y apoyándome en los diferentes aspectos que las letras nos proporcionan en cuanto a rasgos, trazos, formas, colores, posiciones y alteraciones en los caracteres que pueden entonces brindarnos una comunicación un poco más compleja con distintos niveles de significado.

3.1.5. RECOPIACIÓN DE DATOS.

- ¿Quién es Frida Kahlo?
- ¿Qué documentos explican o narran los eventos de su vida?

* ¿Quién es Frida Kahlo?!

Su nombre completo es Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón,



nace el 6 de julio de 1907 en Coyoacán, tercera hija del matrimonio conformado por Matilde Calderón de Kahlo y del alemán Wilhelm Kahlo.

1913. Enferma de polio y, como secuela, el pie derecho le queda ligeramente deformado.

1922. Ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria, donde planeaba prepararse para la carrera de Medicina. Conoce por vez primera a Diego Rivera.

1925. El 17 de septiembre sufre un grave accidente de tráfico al chocar un tren con el autobús que la transportaba, acompañada de Alejandro Gómez Arias. Pasa un mes en el hospital de la Cruz Roja, donde inicia su afición a la pintura.

1928. Se hace miembro del Partido Comunista de México, donde se encuentra de nuevo con Rivera. Se enamoran.

1929. El 21 de agosto contraen matrimonio Frida y Diego (1886-1957). La pareja se instala en un piso del centro de la Ciudad de México, y después se trasladan a Cuernavaca. Kahlo abandona el

Partido Comunista cuando Rivera es expulsado.

1930. A principios del año sufre su primer aborto provocado por los problemas que presentaba en la extremidad pélvica derecha.

1931. Frida conoce al Dr. Eloesser, en quien deposita toda su confianza. Éste será el consejero médico de la artista hasta su muerte. Aumentan los dolores y la deformación de la pierna derecha.

1932. El matrimonio se traslada a Detroit, y después de tres meses y medio de embarazo, el 4 de julio Frida sufre su segundo aborto, en el Henry Ford Hospital. El 15 de septiembre muere su madre en una operación de la vesícula biliar.

1933. La pareja compra una casa en San Ángel.

1934. A causa del infantilismo de los ovarios, Frida debe interrumpir un nuevo embarazo de tres meses. Es operada por vez primera en el pie derecho, del que le son amputados varios dedos. Surge un romance entre su hermana Cristina y Diego.

1936. Es operada por tercera vez en el pie derecho. Se enrola en un



comité de solidaridad con los republicanos españoles.

1937. León Trotski y Natalia Sedova llegan el 9 de enero a México, y Frida pone la Casa Azul de Coyoacán a su disposición.

1938. En octubre/noviembre tiene lugar, con gran éxito, la primera exposición individual de la artista en la galería de Julián Levy, en Nueva York.

1939. Viaja a París, donde expone, en marzo, sus trabajos en la galería Renou & Colle. A finales de año se divorcian Frida y Diego.

1940. Contrae segundas nupcias con Diego el 8 de diciembre.

1941. El 14 de abril muere Guillermo Kahlo de un ataque cardíaco. A partir de entonces, la pareja Kahlo-Rivera vivirá en Coyoacán en la Casa Azul.

1942. Frida comienza a escribir su diario. Es elegida miembro del Seminario de Cultura Mexicana.

1943. Obtiene puesto docente en la Escuela de Arte "La Esmeralda". Su mal estado de salud la obliga, a los pocos meses, a dar clases en su casa de Coyoacán.

1946. Con su cuadro Moisés obtiene el premio nacional de pintura, otorgado por el Ministerio de cultura. Es operada en la columna vertebral en Nueva York.

1950. Es operada siete veces de la columna vertebral y pasa nueve meses en el hospital.

1951. Tras darse de baja en el hospital, se ve obligada a desplazarse en silla de ruedas. A partir de ahora tendrá que tomar continuamente anabólicos.

1953. Lola Álvarez Bravo organiza en su galería la primera exposición individual de la obra de Frida Kahlo en México. La artista asiste a la inauguración en cama. Su pierna derecha es amputada hasta la rodilla.

1954. Enferma de una infección pulmonar y aún durante la convalecencia, participa, contra el consejo de sus médicos, en una manifestación contra la intervención norteamericana en Guatemala. Muere el 13 de julio en la Casa Azul.

* Documentos

Los documentos que se revisaron para establecer el contenido del libro son el Diario Íntimo, escrito en los últimos años de su vida; el libro escrito por su sobrina Isolda P. Kahlo, hija de su hermana Cristina Kahlo; y la selección de fragmentos de las Cartas de Frida escritas



diversas amistades y familiares del libro *Escrituras de Frida Kahlo* de Raquel Tibol.

3.1.6. EXPERIMENTACIÓN.

Mi primera práctica de lo que sería el concepto de libro alternativo fue durante la clase de medios impresos impartida por el maestro Hugo Abrego, el objetivo del proyecto era realizar un libro que no fuera libro o como él lo nombró, un no libro, las reglas eran romper todo lo que pudiéramos variar respecto de la forma tradicional de un libro, por ejemplo tamaño, materiales, lectura, contenido, tipografía, etc. para crear nuestro propio “antilibro”.

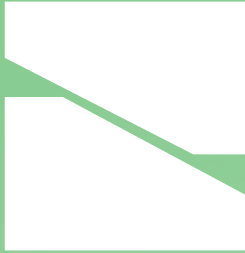


Fig. 1.2 Esquema del formato.



Fig. 3.2 Propuesta final del proyecto para un libro alternativo.

Mi proyecto fue un par de libros con forma de polígonos irregulares que al unirse formaban un solo libro, el contenido se tomó del libro *Mi hermana Frida* de Bárbara Mujica.(fig. 3.1, 3.2)

La tipografía fue Bernhand Mod BT en puntaje 10 para texto de cajas, el título del capítulo se colocó a un costado con puntaje 20 y el folio se manejó con número y letra en 8 puntos, por ejemplo para la página 63 se anotó el folio de la siguiente manera: sesenta y 3. En esta propuesta no se utilizaron imágenes.

 Este proyecto sólo fue para cumplir los requisitos del ejercicio, pues prácticamente el libro era inexpresivo en su totalidad y cumplía sólo la función de un libro como contenedor de



Fig. 3.3 Interiores del libro, con manejo de la tipografía.

información y del uso de las letras en forma convencional. (fig 3.3).

3.1.6.1 Propuesta 1

El proyecto de tesis empezó a tomar forma a partir de ese proyecto escolar; de ahí se comenzaron a trabajar en mayor parte todos los aspectos de composición, es así como comienza a desarrollarse la siguiente propuesta.

Objetivo General:

Crear composiciones basadas en deconstrucciones constantes de patrones o retículas, que normalmente suelen ser estructuradas en campos de igual tamaño.

Formato.

El primer formato fue de 20.5 cm. de ancho por 19.5 cm. de alto. Un formato casi cuadrado con un tamaño de fácil manipulación, este formato no es muy común entre los libros, por tal motivo se eligieron estas medidas.

Retícula.

En la primera propuesta creo no haber entendido mucho de lo que se trataba una deconstrucción y más aún una propuesta alternativa. Establecí una retícula con 8 campos de alto y 5 de ancho

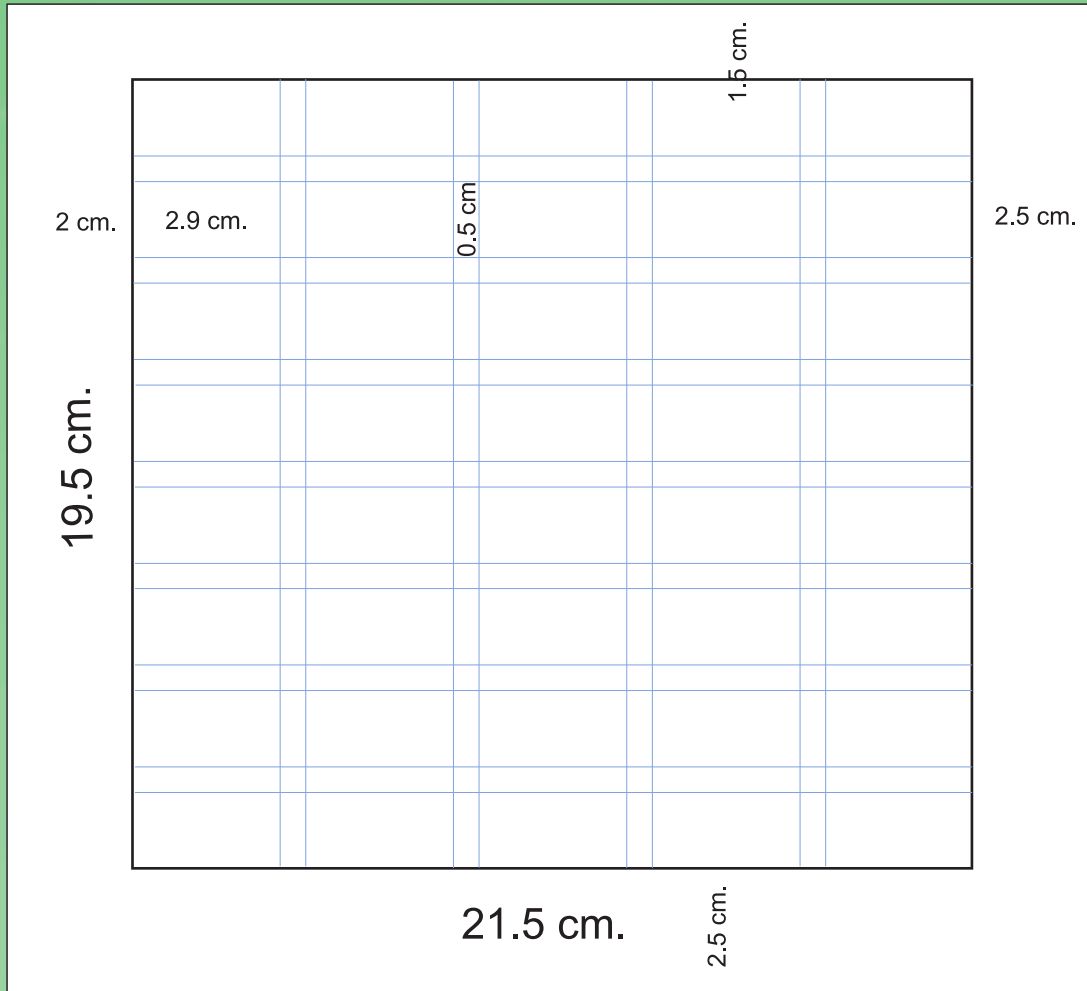


Fig. 3.4 Retícula utilizada para propuesta del segundo proyecto.

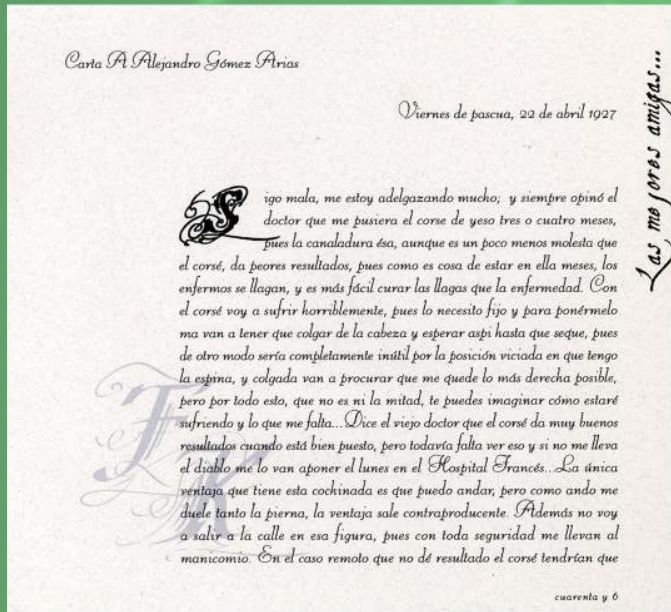


Fig. 3.5 Propuesta.

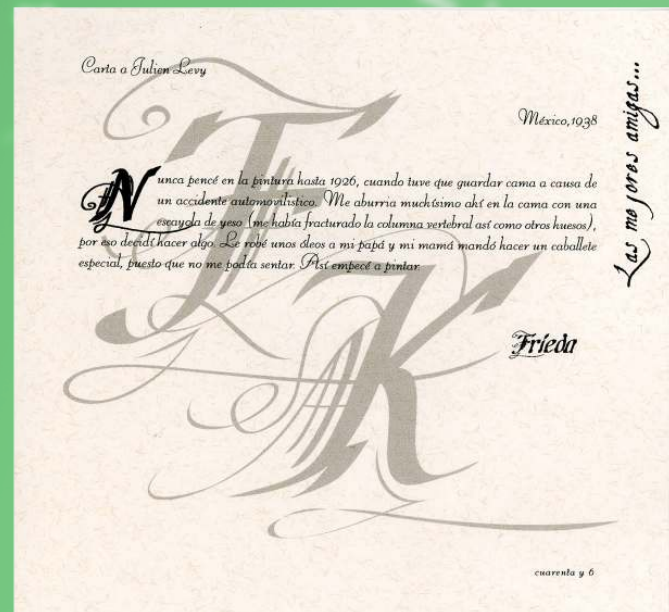


Fig. 3.6 Propuesta.

con márgenes de 1.5 cm. para cabeza y lateral, y 3 cm. para lomo y pie; intentando ubicar elementos tales como folio y tituillos en lugares que me parecían novedosos. (fig. 3.4)

Página.

La composición siguió la misma línea de folio utilizando una combinación de texto y números, por ejemplo para la página 54 utilice la palabra cincuenta y el número 4 (cincuenta y 4); la mancha tipográfica se ubicó dentro del espacio por medio de los métodos de Jorge de Buen, la mancha no mostraba ninguna variante y fue colocada sin ninguna intención. Realicé pruebas con diferentes presentaciones respecto al acomodo de elementos y papeles con

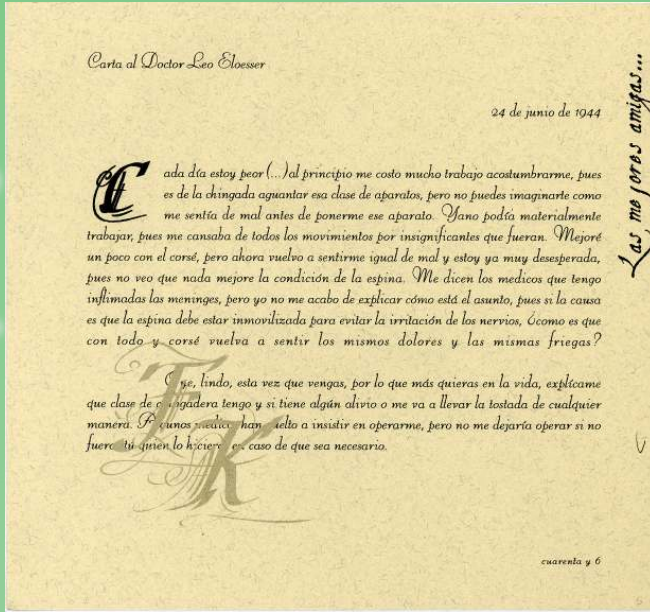


Fig. 3.7 Propuesta.

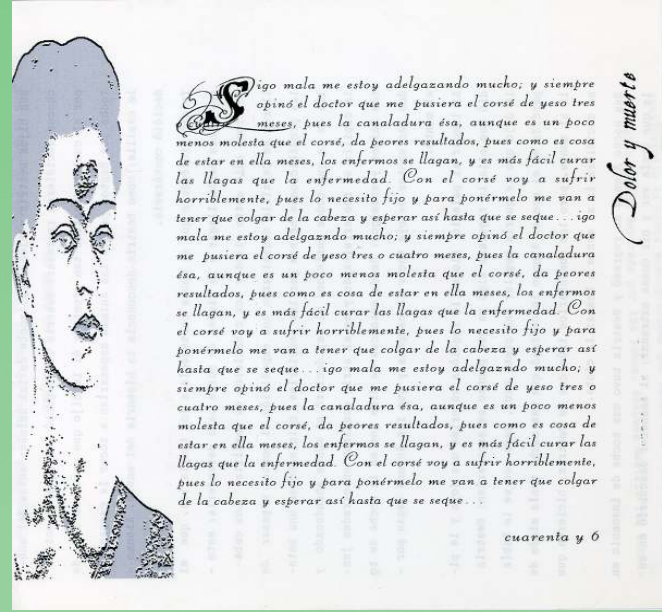


Fig. 3.8 Propuesta.

textura. (fig. 3.5, 3.6, 3.7, 3.8)

Tipografía.

Utilicé una tipografía que según mi visión era alternativa, pues no es común encontrar ese tipo de letra en cajas de texto corrido, la fuente Aquiline para títulos de capítulos en puntaje de 26; esta letra imita trazos manuales con plumilla y tinta china, ésta fue una de las razones de su elección pues pareciera que la misma Frida trazara el título a mano y en aquella época ella acostumbraba mucho el uso de la tinta china, lo que podemos notar en las escrituras de su Diario Íntimo. La fuente Cretino para las capitulares en puntaje 70 y la fuente Liberty BT de 19/19 puntos para texto en cajas tipográficas, una letra que refleja cierta ligereza y da un aspecto femenino a la página; el folio se trabajó al igual en Liberty con puntaje de 14/14.

Soportes.

Se tomó como soporte un papel texturizado y de color y se resolvieron seis propuestas con los siguientes papeles: Cambic, Sundance (en dos colores distintos), Concept, Sundance Smoo, Sundan Felt, realizando propuestas con todos.

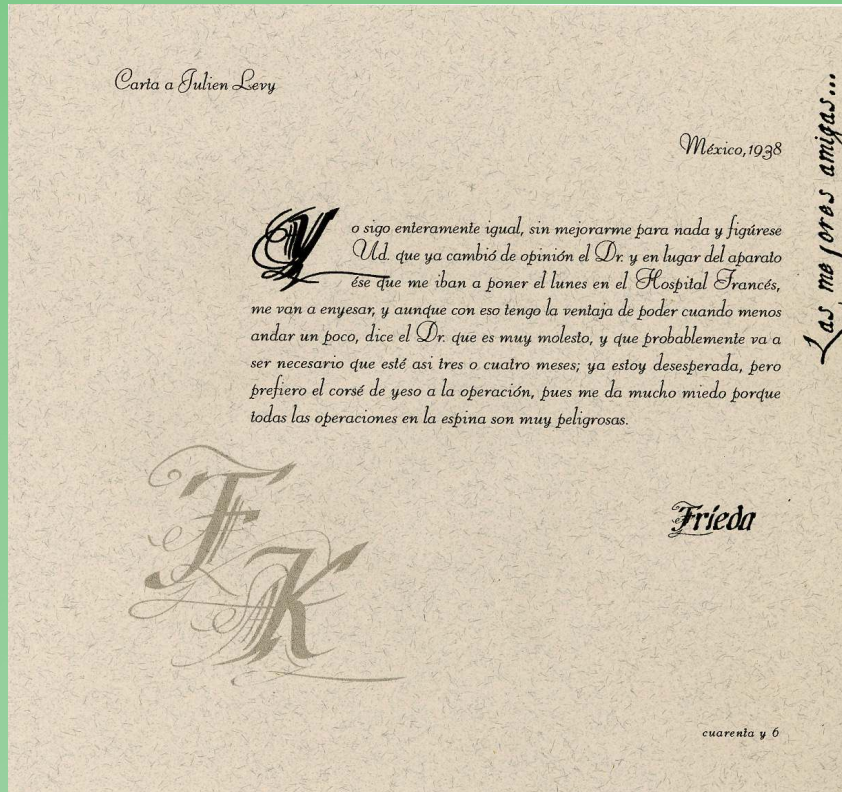


Fig. 3.9 Propuesta final del interior de una página.

Imágenes.

Inicialmente el libro no contendría imágenes, pues la idea era basarse en la tipografía como medio de expresión y comunicación.

Resultado obtenido.

El resultado fue una composición 100% tradicional con un intento alternativo frustrado, pues la caja no perdió

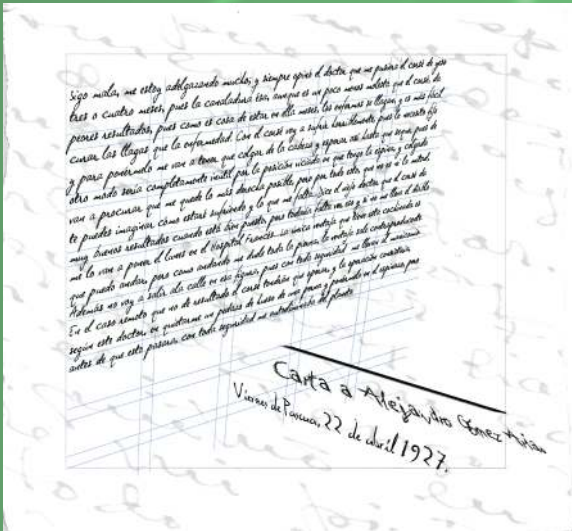


Fig. 3.10 Composición de texto.

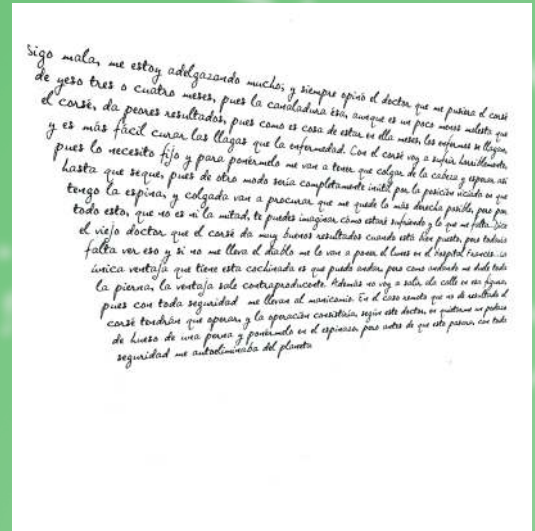


Fig. 3.11 Modificando caja de texto con perspectiva.

nunca su rigidez y normalidad editorial, se obtuvo una caja tipográfica totalmente cuadrada que no encajaba en el concepto alternativo, un diseño inexpressivo, impreso en un papel Sundance en color beige (fig. 3.9)

3.1.6.2 Propuesta 2

Formato.

Se redujo mínimamente el tamaño a 20 por 19 cm. para aprovechar el papel al máximo en los cortes, ya que se pensó en un pliego de 58.4 cm. x 88.9 cm.

Reticula.

Se intentó crear una retícula que rompiera con la rigidez y lo plano de una retícula normal, como referencia para esta etapa me basé en el libro *Como diseñar con y sin retícula* de Timothy Samara, aquí maneja varios aspectos sobre como deconstruir una retícula convencional dándole perspectiva y deformándola para lograr campos irregulares



Fig. 3.12 Manipulación de texto.

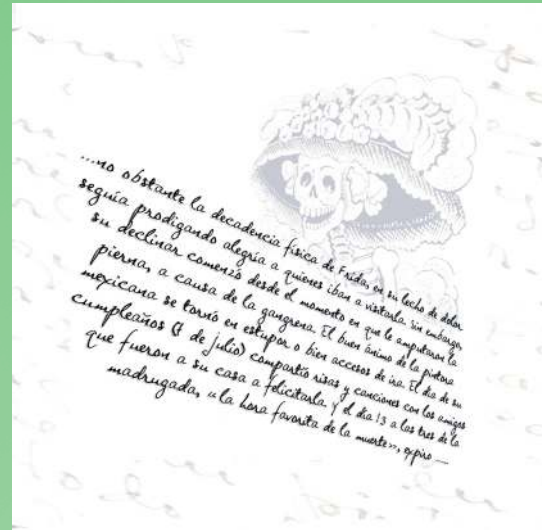


Fig. 3.13 Integración de imagen y textura.

que eliminen lo plano de las composiciones. Entonces partí de mi creación común de retícula con campos rectos y medidas iguales y a ésta se le aplicó un efecto de perspectiva y deformación en el cual se vaciaba el texto (fig. 3.10, 3.11, 3.12)

Página.

Se intentaron composiciones un poco más dinámicas e informales pues sus elementos saltaban visualmente, pero no se lograba armonía alguna y no resultaba atractivo. El folio siguió el mismo juego de letra y número. (fig. 3.13)

Tipografía.

La tipografía se modificó completamente, ya que la siguiente propuesta era el manejo de varias tipografías que reflejaran la fluidez de los trazos a mano, entonces se descarta la fuente Liberty BT y se utilizan fuentes como Bambino, Dali, Alegria, Hans hand, Akoom, JP hand, Setter Set A, Camelot, Calligraph entre otras.

Soportes.

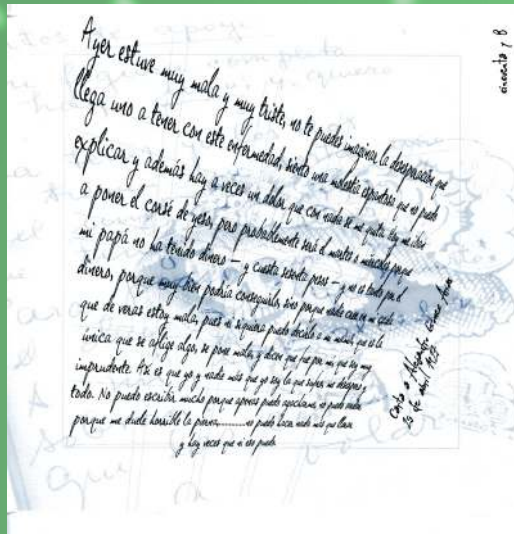


Fig. 3.14 Deformación de la caja de texto y juego de imágenes en fondo.

El soporte texturizado se descartó debido a que se intenta crear la textura impresa, para esto se utilizó en papel opalina y texturas visuales de imágenes escaneadas y manipuladas para deformarlas.

Imágenes.

Se integraron algunas imágenes al texto que reafirmaran y/o apoyaran algún concepto o crearan texturas, tales como La Catrina y fondos extraídos de su diario, aunque no se logró una armonía entre texto e imagen.

Resultados.

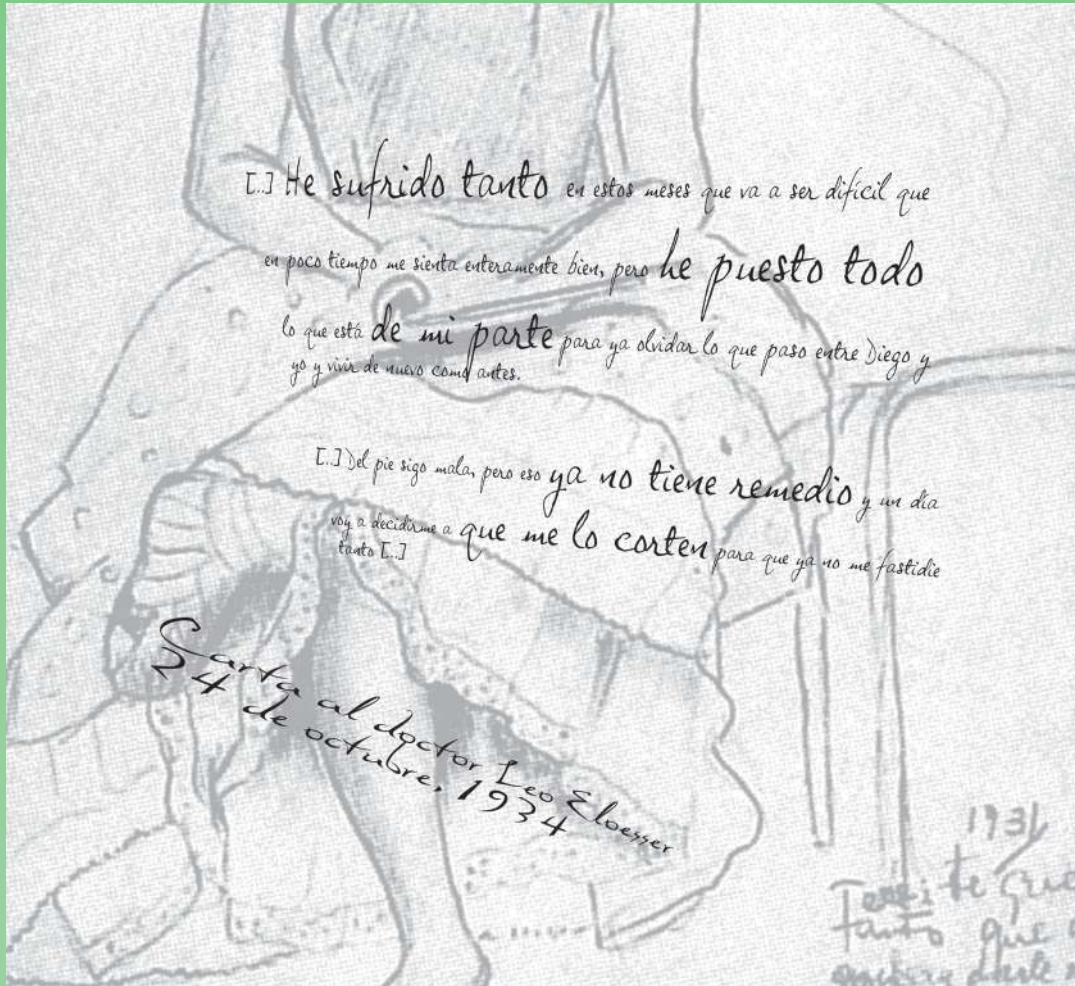


Fig. 3.15 Manipulación del texto con perspectiva sobre imagen.

La retícula aunque ya no era del todo recta no ofrecía una solución interesante pues aún con tratamientos seguía pareciendo rígida; la imagen nunca pudo integrarse a la composición y saltaba visualmente (fig. 3.14, 3.15)

3.1.6.3 Propuesta Final

Formato.

Sin variación, 20 cm por 19 cm.

Retícula.

Se optó por no diseñar una retícula, sino buscar patrones que sirvieran de guía al acomodo del texto o que funcionaran de manera más expresiva dentro de la siguiente composición. (fig. 3.16)

Fig. 3.10 Impresión con textura de sábana.

pues lo necesito fijo y para ponérmelo me van a tene
que colgar de la cabeza y esperar así hasta que seque, pues de otro modo sería completamente
inútil por la posición viciada en que tengo la espina, y colgada van a
procurar que me quede lo más derecha posible, pero por todo esto, que no es
ni la mitad, te puedes imaginar cómo estaré sufriendo y lo que me falta...

Dice el viejo doctor que el corsé da muy buenos resultados
cuando está bien puesto, pero todavía falta

esta cochinada es que puedo andar, pero
ver eso y si no me lleva el diablo me lo van a poner
el lunes (...) La única ventaja

3.1.7 Desarrollo conceptual de 11 páginas

A continuación se exponen algunos ejemplos que forman parte de las páginas interiores del libro.

3.1.7.1 Soporte: Manta. (fig. 3.17)

Técnica. Escritura a mano y tinta china, el texto sobre la manta, posteriormente el soporte se rasgó de forma arbitraria para lograr fragmentos irregulares, a continuación se intenta unirlos de nuevo con hilo rojo que contrasta con el fondo claro.

Significado: La idea fue buscar elementos tales como las costuras que reflejan y aluden las operaciones de columna a las que fue expuesta durante su vida, el dolor se apoya en las irregularidades que se aprecian al intentar unir los fragmentos del texto. Tomé de apoyo el siguiente fragmento extraído de *Frida Íntima*, escrito por su sobrina Isolda P. Kahlo, “Ella yacía boca arriba en su cama y me pidió voltearla de lado para poder mirar todo lo que le habían hecho. Me quedé tan impresionada al constatar que los médicos dejaron toda su espalda como si fuera una ventana abierta, para continuar efectuando posibles intervenciones o curaciones. Me preguntó: «¡Cómo me ves?», y yo impactada —pues de la herida abierta emanaba un desagradable olor, únicamente acerté a responder que la veía

más o menos bien. Ella insistió: «Iso, tienes que decirme la verdad». «Tía no soy doctora, pero pienso que pronto te vas a componer». No me creyó”.

Textos: Escritura a mano.

3.1.7.2 Soporte: Papel Albanene e imagen digitalizada del diario íntimo impresa en papel Bristol. (fig. 3.18)

Técnica: Escaneo de una imagen que alude al dolor representando un pájaro herido con colores fuertes; texto impreso sobre papel albanene que es arrugado para crearle textura e irregularidades y posteriormente se realiza una sobreposición de los elementos impresos.

Significado: El pájaro es una representación clara de la visión de destrucción que tiene Frida Kahlo y la imposición del albanene representa la fragilidad y transparencia de su alma para interpretar que su interior está desecho; la manipulación que sufre la hoja albanene refleja la desesperación y coraje, o simplemente una inestabilidad en su ánimo.

Fig. 3.18 Sobreposición en albanene.

Yo sigo enteramente igual, sin mejorarme para nada [] y en
lugar del aparato ése que me iban a poner [] me van a ayesar, y aunque
con eso tengo la ventaja de poder cuando menos andar un poco,
dice el Dr. que es muy molesto, y que probablemente va a ser peor
así tres o cuatro meses; ya estoy desesperada, pero prefiero
de yeso a la operación, pues me da mucho miedo porque todas
las operaciones en la espina son muy peligrosas [] Este

Tipografía: DC Wri.

Impreso: Imagen en papel opalina y texto en papel albanene.

3.1.7.3 Soporte: Yeso. (fig. 3.19)

Técnica: Se realizó con una venda de yeso la cual fue enredada en un pedazo de plástico y posteriormente se escaneó para obtener la imagen de la textura, una vez digitalizada se manipuló en Photoshop aplicándole filtros para acentuar relieves, textura y efectos de luz, finalmente se le aplicó un ajuste de solarización que termina por dar el efecto negro; ya sobre la imagen manipulada se aplicó el texto siguiendo las inclinaciones de la venda que participan como guías de ubicación para el texto.

Significado: reafirmar el contenido del texto y crear una textura áspera, incómoda y reflejando la rigidez que la hacía sufrir.

Tipografía: A mano en 22/24 pt.

Fig. 3.19 Impresión sobre textura digitalizada de yeso.

El viernes me pusieron el aparato de
yeso y ha sido desde entonces un verdadero
martirio, con nada puede compararse; siento
asfixia, un dolor espantoso en los pulmones
y en toda la espalda, la pierna no puedo ni
tocármela y casi no puedo andar y dormir
menos. Figúrate que me tuvieron colgada,
nada más de la cabeza, dos horas y media
y después apoyada en la punta de los pies
más de una hora, mientras se secaba con
aire caliente, pero todavía llegué a la casa
y estaba completamente húmedo (...) Tres
o cuatro meses voy a tener este martirio,
y si con esto no me alivio, quiero
sinceramente
morirme, porque ya no puedo más (...)
cada día me adelgazo más (...)

Impreso: Papel Opalina.

3.1.7.4 Soporte: Hoja bond. (fig. 3.20)

Técnica: Hoja impresa en papel bond la cual es rota por la mitad de manera libre y que forma parte de una secuencia de texto que se exhibe en 2 páginas distintas.

Significado: Posiblemente la ruptura de su vida, un arranque de locura, de coraje de impotencia o simplemente una representación subjetiva de que prácticamente fue partida en dos en aquel accidente del tranvía.

Tipografía: Bárbara en 32/34 pt.

Impreso en: Hoja bond.

Fig. 3.20 Hoja bond con texto impreso.

3.1.7.5 Soporte: Tela Organza blanca. (fig. 3.21)

Técnica: Plumón sobre tela con trazos a mano.

Significado: El color predominante en los trazos resulta ser el rojo, esto tomando en cuenta la connotación directa de peligro, violencia, alteración; la tela nos sigue representando la delicadeza, la transparencia, pureza y lo vulnerable que podría ser el permitirnos entrar en sus escrituras; la idea de utilizar como soporte la tela tal cual, es para despertar estos sentimientos al tocar el material que se ve alterado o violentado por los colores fuertes y trazos firmes, rudos y descuidados, creando tal vez un momento de debilidad emocional en el cual una persona se permite o necesita expresar en cualquier momento y sobre cualquier soporte sus pensamientos.

Fig. 3.21 Trazon en tela con plumón.

Sigo mala, y seguiré pe
pero voy aprendiendo a esta
y eso ya es una ventaja y
pequeño triunfo...

Frida Kahló

Textos: Escritura a mano.

3.1.7.6 Soporte: Papel opalina y papel albanene. (fig. 3.22)

Técnica: Sobreposición de elementos. Se tomó la imagen de una postal a la cual se le aplicaron efecto de luz y un ajuste de duo tono y se imprime en papel Opalina; este efecto de duo tono nos refleja la época de la revolución mexicana, y tomemos en cuenta que ella decía ser hija de la revolución; ahora, un dato curioso es que ella cambiaba su fecha de nacimiento por la que correspondía al inicio de este movimiento revolucionario, por tal motivo el efecto de color nos remite a su forma de pensar; posteriormente el texto se imprimió en albanene y se cortó para obtener bordes irregulares, finalmente se sobreponen estos elementos sobre el escáner agregando pétalos de flores para darle profundidad a la composición; estoy entonces manejando tres planos distintos, que le dan mayor contenido e interés a la composición.

Significado: Una vez más vemos reflejada la transparencia con el uso del albanene, los pétalos son dulzura y la pureza, algo tan delicado y natural como su vida, que se ve rota por su destino, la foto nos refleja su humilde y elegante forma de vestir y nos enfoca la parte del cuerpo que será la causante de muchos de los dolores que tuvo que sufrir.

Fig. 3.22 Composición de opalina, albanene y pétalos.

[...] Todavía no

puedo decirte que

sigo mejor, sin embargo

estoy mucho más

contenta que antes [...]



Tipografía: Bergell en 34 pt.

Impreso en: Papel Opalina.

3.1.7.7 Soporte: Papel bond. (fig. 3.23)

Técnica: Pluma. Esta página se escribió con tinta común de bolígrafo con trazos a mano, posteriormente se sumergió completamente en agua y aún húmeda se le rociaron gotas de alcohol arbitrariamente para correr la tinta. La página es presentada tal cual en el libro.

Significado: Un desgarre interno, emocional más que físico o tal vez un derramamiento de lágrimas, o simplemente la composición refleja alteraciones emocionales debido a las raras mezclas de tinta y alcohol que alteran la limpia composición de los trazos.

Textos: Escritura a mano.

Fig. 3.23 Hoja bond con tinta.

Carta a Alejandro Gómez A.
Agosto 3, 1927.

Estoy en un momento que
me lleva la Tía de la nu-
chachos (Tía del flagelo)
pues me duele de esa manera
Trágica y horrible el espinozo
y la pena pes... pero a
que nadie pueda imaginarse
como he sufrido.

3.1.7.8 Soporte: *Cartulina Bristol.* (fig. 3.24)

Técnica: Acuarela y crayolas sobre cartulina blanca. Una vez que se trazó el texto se rasgó la hoja de cartulina buscando un efecto de violencia, desesperación o impotencia.

Significado: La composición, los colores y los caracteres encimados expresan un ánimo alterado, cierta inestabilidad de ideas, ésta como otras composiciones se ve influenciada por los trazos encimados, la fuerza con que los realizaba y las posiciones paradójicas o fantásticas creando su propio espacio y lenguajes.

Tipografía: Escritura a mano.

Fig. 3.24 Acuarela y crayolas sobre opalina.

3.1.7.9 Soporte: Disco de acetato. (fig. 3.25)

Técnica: Grabado con aguja sobre disco de acetato.

Significado: Frida Kahlo disfrutaba de escuchar música durante sus reuniones, en ese tiempo los discos de acetato fueron el soporte ideal para la música, al mismo tiempo contrasta con lo deprimente del texto grabado en él, ya que un disco alegraba las horas de su vida.

Fig. 3.25 Disco grabado.

al cuerpo y me hacen sentir

Podría decir que estoy

fuera de la cabeza de

estas patas amargas.

Yo mejor de salud de

Felipe, pero esta de

sentirme tan

veces me trastorna

Textos: Escritura a mano.

3.1.7.10 Soporte: *Cartulina Bristol con tinta china.* (fig. 3.26)

Técnica: Realizado en escritura a mano con tinta china sobre cartulina, una vez escrito el texto se rasga la hoja en diferentes secciones que terminan por unirse con cinta transparente.

Significado: El texto es lo bastante explícito para comprobar una destrucción emocional debido a su aborto sorpresivo, refleja tristeza, desesperación y coraje.

Textos: Escritura a mano.

Fig. 3.26 Tinta china sobre cartulina bristol.

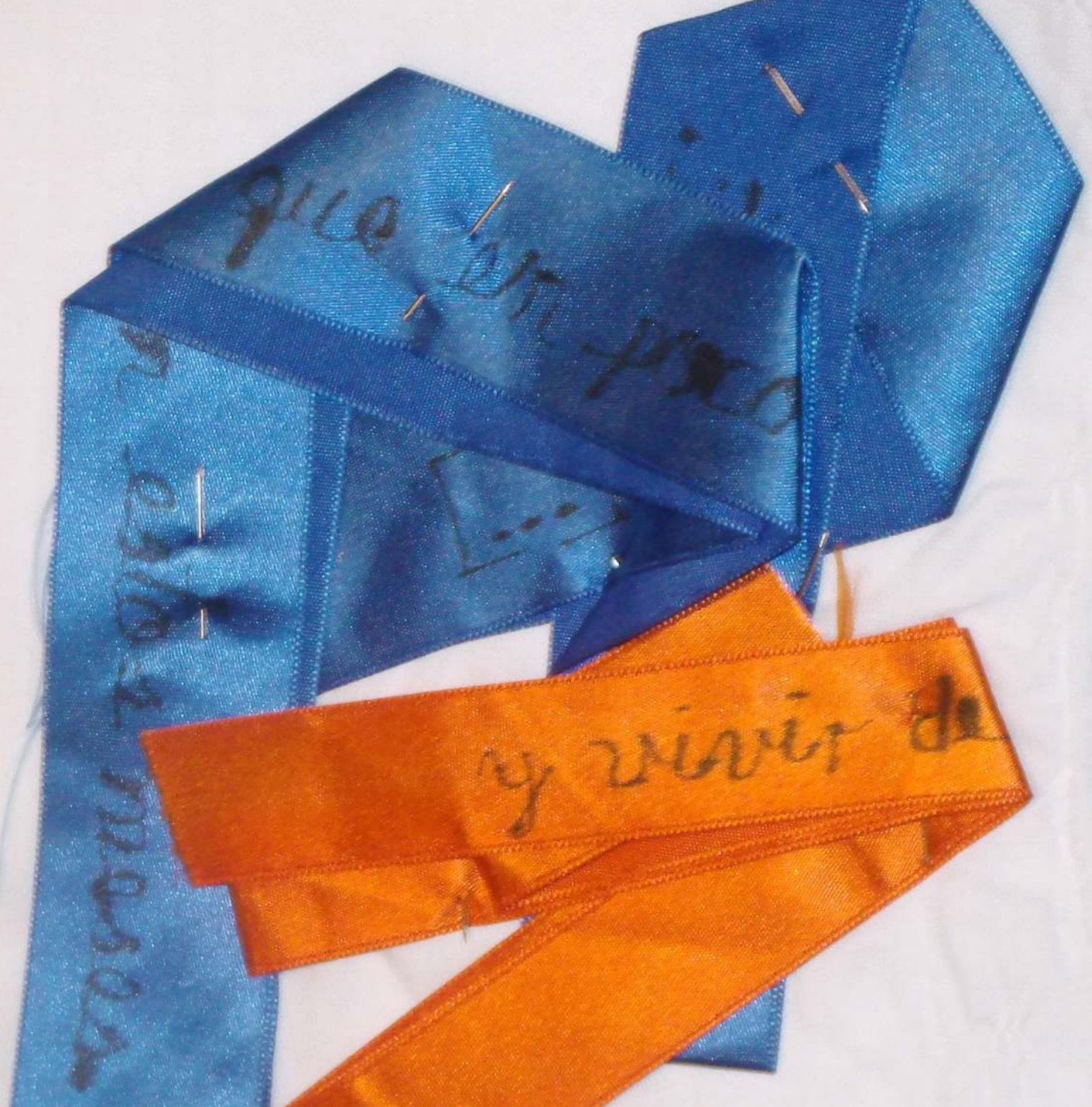
En estos días estaba yo entusiasmada en tener
el niño, después de haber pensado en todos los
dificultades que me causarían, pero seguramente que
más bien a lo posible que lo contrario. Pero me acordé de
dejar me a lo posible que lo contrario y ya no lo entregué más, pues
este el creía posible que lo contrario y ya no lo entregué más, pues
me morando para el doctor Pratt, estado casi segura que podría yo
el embarazo, como a Miss Pratt, con tiempo y tener el niño allí. P.
dos meses casi y no sentí ninguna molestia, estuve en reposo contin
cuidándome lo más que se puede. Pero como dos semanas antes del
mes de julio me empezó a notar que me bajaba una especie de sum
casi a diario, me acordé a notar que me bajaba una especie de sum
a lo era natural y que el niño

3.1.7.11 Soporte: Listones de diferentes anchos y colores. (fig. 3.27)

Técnica: Escritura sobre listones con pluma fuente y tinta negra.

Significado: Los listones son uno de los símbolos característicos de esta pintora mexicana, pues siempre se esforzó por exaltar con orgullo sus raíces y su cultura a través de sus atuendos, entonces los listones los tomo como parte de su personalidad y aún tras esos colores dinámicos y llamativos vivió llena de problemas.

Fig. 3.27 Listones con tinta china.



gila at pro

moss



p river by

Textos: Escritura a mano.

La tipografía, como se ha visto es muy variada, principalmente se utilizaron fuentes que evocaran una escritura a mano o desalineada, lo que comienza por romper los esquemas de un libro tradicional, ya que este tipo de letras difícilmente podrían tomarse en cuenta

para componer ediciones normales; el utilizar diferentes fuentes nos apoya para evocar metafóricamente las diferentes situaciones, facetas y sentimientos por los que pasó la pintora mexicana, la mayoría de las fuentes reflejan lo accidentado de los trazos a mano, creando una simulación de escritura como si el personaje fuera el que escribe.

Soportes y técnicas.

La mayoría de los soportes pretenden extraer y expresar algo del personaje; por ejemplo accesorios u objeto personales o cotidianos en su vida, tal vez alguna situación puede ser la raíz para la elección de algún soporte, el cual debe también apoyar al texto o crearle alguna doble interpretación; como ejemplo tomaré la página de las sábanas, este soporte se relaciona con el argumento del texto, pues Frida al escribir esto tenía que permanecer en cama debido al accidente que le atravesó la columna vertebral; algunos soportes no llegan a cumplir la función anterior, pero se fundamentan en otro aspecto, por ejemplo la tela organza es transparente, eso refleja una sinceridad y claridad para expresar y escribir lo que se expone en esas páginas, también podrá ser una alegoría de su debilidad, delicadeza, pureza y fragilidad de espíritu.

Los soportes de impresión utilizados fueron papel opalina, manta, hojas albanene, acetato, organza blanca y organza cristal en violeta, azul y crema; listones, papel

bond, cartulina bristol, venda de yeso y venda normal, sábanas, fotografías, etc.

Algunas de las técnicas utilizadas fueron: crayolas, pastel, plumones, acuarelas, plumas fuente, tinta china, bolígrafos, agua,

me llaman
barra



fragmentos... de

1950. Frida Kahlo



Gracias a la
a mi
Voluntad
Espero alegr
la salud -
no volver como
FRIDA

PIE
stou

afanados a mayo
Hoy a las 12:00 hrs
Dedicamos al Dr. Pab
a narau. 5 al Dr. Pab
ya mi guerra de
Voluntas.
Espero alge la
la salida - y espero
no volver con
FRIDA

ahora la
espero

Espero alge la
la salida - y espero
no volver con
FRIDA
DIE
estoy

afirmaciones
de la vida
de la vida
de la vida

Espero alegre
espero

Bea

of a number of
the most
of a number of
of a number of
of a number of

of a number of
of a number of
of a number of
of a number of

of a number of
of a number of
of a number of
of a number of



Friday
Night

miro tener



to die
yo qui etc




Carta a Alejandro Gómez A.
Agosto 3, 1927.

Estoy en un momento que
me da la Tía de la nue-
chachos (Tía del flagelo)
pues me duele de una manera
trágica y horrible el espinozo
y la pierna izquierda... pero a
que nadie pueda imaginarse
se como me sufrido.



à son usage de
pointe de haut



He sufrido tanto en estos años enteros y he
que en poco tiempo me sentiré así
pero le puse todo lo que estaba en
para ya olvidar lo que pasó y poder seguir
y vivir de nuevo como antes.

Espero alegre la salida— y espero
no volver jamás

que los
si tengo
a las pa vts

¡KIDA



Conclusiones



Después de experimentar con un trabajo de tipo alternativo, aprecio la gran diferencia en el proceso de diseño; este procesos resultó tener una gran libertad en cuanto a formatos, tipografías y composiciones...

Conclusiones



Conclusiones

En este trabajo de tesis se planteó el proceso para el diseño de un libro gráfico-alternativo, no sólo desde el punto editorial sino abarcando aspectos de tipo artístico, expresivo y experimental concluyendo con el diseño del libro Fragmentos de Frida Kahlo.

En el marco teórico de esta tesis se realizó un análisis constituido por los dos primeros capítulos, que examinan y cumplen los objetivos de cada sección.

El capítulo uno, El libro, tuvo como objetivo conocer los antecedentes históricos, características, definiciones de los libros tradicionales y alternativos, marcando y exponiendo las diferencias entre estos ejemplares.

El capítulo dos, Estructura del libro, tuvo como objetivo definir los conceptos básicos de cada elemento que compone una página; estableciendo las principales características de los libros tradicionales, este análisis me permitió comenzar a romper y alterar la estructura usual, para diferenciar los arreglos que realmente pueden funcionar como elementos alternativos. A partir de aquí es donde pude comenzar una manipulación conciente de sus elementos y la experimentación infinita de posibilidades y conceptos los cuales se pueden otorgar a un libro alternativo.

El capítulo tres, Proceso del desarrollo gráfico-alternativo del libro, asume como objetivo la presentación de las diferentes

fases de bocetaje y propuestas gráficas, fundamentando el desarrollo en la metodología proyectual de Bruno Munari; este capítulo presenta la evolución de la propuesta alternativa, exponiendo al libro como medio de experimentación con funciones comunicativas y expresivas, partiendo de un método formal que ayudó a la solución de los diferentes problemas de expresión, funcionales y materiales que se presentaron, terminado con una propuesta gráfica del libro Fragmentos de Frida Kahlo.

Durante el desarrollo de esta metodología se trabajó con diferentes retículas lo que permitió llegar a experimentar con la verdadera función de una retícula y valorar que tan propicio era para el proyecto, que papel juega una retícula, en que momentos es primordial su participación y debemos permitir mayor libertad del espacio para lograr



Conclusiones

composiciones atractivas que se integren entre sí sin prescindir de una estructura limitante que obstruya la espontaneidad y que reste a nuestro concepto la riqueza que permite el espacio y las composiciones.

Por otro lado, liberar al papel como principal medio de soporte dota a este proyecto de un valor visual y táctil que le ofrece la tela, las transparencias, los acetatos. Las técnicas de expresión (tinta china, plumilla, acuarela, crayola, pastel, bolígrafo) que nutren al proyecto y lo rescatan como medio dúctil y noble para su experimentación enriquecen los contenidos y conceptos; un aspecto

importante es que este proyecto deslinda a la letra como único medio de comunicación y transmisión directa; donde la legibilidad forma parte de un tabú ya que la verdadera función de la tipografía y la escritura en este trabajo no es precisamente el procurar una lectura clara y lineal donde cada página contiene conceptos claros y precisos sino más bien busqué crear distintas interpretaciones, jugando con la gran variedad de la letra, buscando exaltar por medio de trazos, posiciones, tamaños y colores: sentimientos, situaciones y emociones.



Después de experimentar con un trabajo de tipo alternativo, aprecio la gran diferencia en el proceso de diseño; este procesos resultó tener una gran libertad en cuanto a formatos, tipografías y composiciones se refiere, la forma de concebirlo parte de una necesidad de expresión y experimentación mas que de una funcionalidad y una necesidad comercial; las complicaciones para el desarrollo de este libro alternativo fueron varias sin embargo, mi principal inconveniente resultó ser la visión de diseñador gráfico, ya que esta educación está fundamentada en reglas y convenciones editoriales que en un principio fue el principal problema para arrancar con el diseño, esta educación se basa en tipografías legibles, tipos de papel, formatos específicos, medidas, medios de reproducción en serie, fotografías claras y no dejemos de mencionar los ordenadores; por tal motivo al adentrarme en el concepto de los libros objetos y de artista toda esta educación causó un choque de ideas, pues un ejemplar alternativo contiene un sin fin de posibilidades y una completa

Conclusiones



libertad de expresión, comunicación y el nivel de experimentación varía en base a lo que la espontaneidad y conceptos nos permita.

Personalmente el proceso de realización y concepción resultó complicado, pues repito que la visión de un diseñador suele ser más rígida y establecida con espacios bien definidos y medidas que deben encajar correctamente, no obstante la visión que logré me permite crear composiciones tal vez con un poco más de libertad y dinamismo. Este avance podemos verlo a través del desarrollo de la metodología, y comparando los bocetos iniciales a los finales veo que realmente logré despojar de las limitantes editoriales al libro de “Fragmentos de Frida Kahlo”.

El ordenador fue inicialmente el principal medio para crear mi libro alternativo, pero mientras más avanzaba en el concepto y mientras más me permitía una experimentación por medio de la letra y las técnicas de expresión noté que las composiciones que pretendía

arrojaban una mayor libertad sin rigidez y esto dotaba de mayor realismo a los textos, y esto es lo que se buscaba realmente, el transmitir de algún modo que ella (Frida) había escrito estos textos sobre una gran variedad de soportes, que le ofrecen conceptos más ricos por la participación de texturas, soportes y principalmente la escritura manual, la cual presenta signos de originalidad.

La aportación de este proyecto es que plantea que la experimentación como ejercicio nos puede crear nuevas visiones y expectativas de diseño para aplicarlas en futuros proyectos incluso fuera de las computadoras; y así los diseñadores podríamos estar menos limitados a lo que los ordenadores nos ofrecen en términos de tipografías y texturas.

Finalmente, el resultado fue el libro gráfico-alternativo *Fragmentos de Frida Kahlo*, cuya función y concepto era la expresión por medio de la letra, aplicando la escritura manual y las fuentes prediseñadas, cumpliendo con esto el objetivo del trabajo que fue: el diseño de un libro acerca de Frida Kahlo basado en rasgos del concepto libro de artista, para crear una propuesta gráfica-alternativa propia. En conclusión la hipótesis de mi tesis era conseguir la unión del diseño gráfico editorial con lo alternativo, logrando un ejemplar expresivo en forma y contenido, la cual fue cubierta favorablemente.



eu
que

vezza am
elemento
bes

si sera va
mer.
nankatta
lig. ca

mito que
ante

liza fibra y
antica. TLAP
sangu de t
vivo y antig
de mole, de f

trinidad
re y

col
toda. lica
todo es

Técnicas de dibujo



Anexo

Técnicas de dibujo



ANEXO - TÉCNICAS DE DIBUJO

Como parte del proyecto se utilizaron algunas técnicas de dibujo que ayudaran a la expresión de los textos, sin embargo respetando cada una de ellas y tomando en cuaneta que no se tiene un manejo completo de ellas me parece de vital importancia el conocimiento exacto de su aplicación lo cual lleva a lograr ilustraciones de gran perfección y detalle, por tal motivo y respetando cada una de ellas a continuación presento información para canocer un poco de su composición, su aplicación correcta y un ejemplo de ellas.



ACRÍLICO

Composición:

Contiene como aglutinante una sustancia polimerizada, compuesta por moléculas en suspensión que al secar forman una película elástica insoluble al agua. Son de secado rápido, son resistentes a la oxidación y a la descomposición química. No necesitan disolventes orgánicos. Viene envasado en tubos o botes

Técnicas:

Lo acrílicos se distinguen por su capacidad de cobertura, es mejor aplicar dos capas finas de pintura que una sola capa espesa. Mezclando los colores con blanco cubren mejor sin embargo se reduce su intensidad. Los empastes o aplicación de acrílico con espátula son muy utilizados, debe aplicarse una capa de blanco como base antes de realizar el trabajo, los empastes deben ser moderados sin llegar a ser muy gruesos, aun así el proceso seca rápidamente en temperaturas normales

Soporte:

Lienzo, tableros, papel y maderas



ACUARELA

Composición:

Se presentan comúnmente estado sólido, los pigmentos cromáticos son de anilina, de naturaleza orgánica y son finamente molidos, lo que encarece los colores y la intensidad. Los colores se diluyen en agua y tras secarse pueden parcialmente ser diluidos de nuevo. Son poco resistentes a la luz

Técnicas:

Deben aplicarse primero los colores claros capa por capa, lo que permite tener un control al intensificar los colores.

Soporte:

Debe ser un papel absorbente, pero al mismo tiempo no debe dejar que el color se expanda de forma que no permita delimitaciones exactas. Existe el papel de acuarela desarrollado especialmente para colores acuosos, este papel llega a ondularse sin embargo una vez seco el trabajo recobra su forma plana, solo si el papel es de buena calidad, de cualquier forma el papel debe ser tensado antes de ser trabajado con acuarelas.

210
211



PASTEL

Composición:

Podemos decir que las barras de pastel se clasifican en blandas, medias y duras, según la cantidad de aglutinante que contengan y mientras más dura sea la barra irá disminuyendo su brillo. Es pastel esta compuesto de pigmentos secos pulverizados mezclados por un aglutinante, la mezcla de estos materiales resulta ser una pasta, de ahí proviene el nombre “pastel”, el cual se corta en barras y se deja secar.

Los pasteles de buena calidad contienen cantidad de goma muy baja, lo que provoca que se desintegren fácilmente. La dureza de las barras depende estrictamente de la mayor o menor cantidad de aglutinante incluida en la mezcla. En realidad el aglutinante es lo que permite darle al pastel diferentes durezas. Existen también pasteles en los se incorpora cierta cantidad de yeso lo que disminuye su calidad provocando colores menos cubrientes y menos intensos. Los pasteles más blandos son lo que contiene una mayor cantidad de pigmento y son de mayor calidad.

Técnicas:

La técnica del pastel tiene una cualidad principal que es la de permitir la mezcla de estos sobre el lienzo mismo al ser frotados con delicadeza, los primeros trazos deben ser realizados con cuidado y firmeza pues de lo contrario al ejercer mucha presión se sobrecarga el grano del papel, embadurnando la superficie, evitando con esto que las siguientes capas de color se atasquen en el papel y se resbale el color.

El ángulo del trazo es uno de los factores que afectaran el resultado final, así como el manejo de trazos finos y gruesos con los bordes del pastel. Los sombreados y correcciones deben realizarse cuidadosamente al frotarse ya que se puede destruir la superficie y alisar la textura del pastel provocando un acabado lustroso

Soportes:

El papel que se utilice para el pastel debe ser capaz de retener en el grano el pigmento, papeles con grano definido son los ideales.

212
213



ROTULADOR

Composición:

Estos son constituidos por una punta o cabeza de fieltro o poliéster, surcada por micro agujeros que permiten el flujo de la tinta desde el interior hasta el extremo de la punta. En el depósito del rotulador se encuentra un mechón de fieltro impregnado de tinta en contacto con la punta, y por efecto de capilaridad, la tinta asciende hasta la cabeza a medida que se realizan los trazos. Se comercializan en puntas gruesas, medias y finas. Existen los rotuladores a base de agua y alcohol, a base de agua suelen ser dirigidos a uso escolar, los trazos tardan en secar y la superposición de estos suele alterar el resultado final del color.

Los rotuladores a base de alcohol son de uso profesional, la tinta seca rápidamente, una vez seca, el color es indeleble y puede trabajarse con superposición de colores sin que se afecte uno al otro permiten bocetos limpios y precisos.

Técnicas:

Realmente no existe una técnica específica para realizar un trabajo con rotulador, pues se emplean trazos tan básicos y tan complejos como se requieran, se puede trabajar desde contornos simples hasta superficies completamente saturadas.

Los colores son muy intensos y para poder realizar matices, se debe contar con una amplia gama de rotuladores, o bien utilizar un disolvente.

Soportes:

Cualquier superficie puede ser utilizada para esta técnica.



TINTA CHINA

Composición:

La tinta china blanca o negra está compuesta de pigmentos dispersados en una solución de agua y un aglutinante llamado shellac (goma laca). Tiene adherencia a la mayoría de los papeles y una vez seca es insoluble al agua.

Las tintas de color están basadas en colorantes llamados anilinas de fuerte color tintóreo y muy cubrientes, están concebidas para utilizarse con aerógrafos sin embargo también pueden utilizarse con plumillas o pincel.

Técnicas:

La mayoría de las técnicas con tinta se derivan de los dos elementos básicos: el punto y la línea. Estos dos elementos permiten una gran variedad de texturas ya sea en blanco y negro o a color.

La técnica del dibujo de línea, esta compuesta de línea pura y simple, no se apoya de ninguna textura, son trazos muy directos y precisos. Cuando se rechaza el texturizado y el sombreado, es el contorno lo que sugiere la forma. Esta técnica es una variante del dibujo de siluetas y caricaturas.

Línea y sombreado cruzado, es una técnica que se basa en la realización de zonas tonales por medio de trazos cruzados lo que provocara en el dibujo zonas tonales muy variadas según la cantidad de trazos que se realicen sobre una misma zona. Las líneas pueden ser rectas o quebradas, onduladas o irregulares. Se aplican entonces capas sucesivas de líneas laterales y diagonales sobre una zona haciéndola más densa hasta el punto deseado.

Línea y lavado, es una técnica que varía dependiendo de cada persona. Comienza realizando un boceto general rápido a lápiz, posteriormente se traza en tinta para tener una versión más detallada del boceto, al secar la tinta se borran los trazos a lápiz y es aquí

donde se aplican lavados con pincel sobre el dibujo a tinta, cuando trabajo de tonos esta terminado con la pluma se realizan detalles mas específicos y reforzar contrastes que sean necesarios.

Punteado y salpicado. Esta técnica busca que por medio del pinteado progresivo se consigan zonas tonales. El salpicado sirve para completar un dibujo básico ya realizado, se realiza en zonas específicas y comúnmente es preciso enmascarar zonas que no queremos que sean salpicadas, se consigue aplicando tinta a un cepillo de dientes y después se pasa por las cerdas un instrumento de borde recto y duro, lo que provoca que la tinta salga disparada hacia el papel.

Soportes:

Se utilizan papeles absorbentes de superficie media y dura, los papeles demasiado blandos tiene el inconveniente de que una línea de tinta puede extenderse de manera irregular y sin tener control sobre ella o bien se puede atascar la plumilla al intentar realizar trazos rápidos y fuertes.

TINTA CHINA



Técnicas de dibujo



Anexo

Técnicas de dibujo



ANEXO - TÉCNICAS DE DIBUJO

Como parte del proyecto se utilizaron algunas técnicas de dibujo que ayudaran a la expresión de los textos, sin embargo respetando cada una de ellas y tomando en cuaneta que no se tiene un manejo completo de ellas me parece de vital importancia el conocimiento exacto de su aplicación lo cual lleva a lograr ilustraciones de gran perfección y detalle, por tal motivo y respetando cada una de ellas a continuación presento información para canocer un poco de su composición, su aplicación correcta y un ejemplo de ellas.



ACRÍLICO

Composición:

Contiene como aglutinante una sustancia polimerizada, compuesta por moléculas en suspensión que al secar forman una película elástica insoluble al agua. Son de secado rápido, son resistentes a la oxidación y a la descomposición química. No necesitan disolventes orgánicos. Viene envasado en tubos o botes

Técnicas:

Lo acrílicos se distinguen por su capacidad de cobertura, es mejor aplicar dos capas finas de pintura que una sola capa espesa. Mezclando los colores con blanco cubren mejor sin embargo se reduce su intensidad. Los empastes o aplicación de acrílico con espátula son muy utilizados, debe aplicarse una capa de blanco como base antes de realizar el trabajo, los empastes deben ser moderados sin llegar a ser muy gruesos, aun así el proceso seca rápidamente en temperaturas normales

Soporte:

Lienzo, tableros, papel y maderas



ACUARELA

Composición:

Se presentan comúnmente estado sólido, los pigmentos cromáticos son de anilina, de naturaleza orgánica y son finamente molidos, lo que encarece los colores y la intensidad. Los colores se diluyen en agua y tras secarse pueden parcialmente ser diluidos de nuevo. Son poco resistentes a la luz

Técnicas:

Deben aplicarse primero los colores claros capa por capa, lo que permite tener un control al intensificar los colores.

Soporte:

Debe ser un papel absorbente, pero al mismo tiempo no debe dejar que el color se expanda de forma que no permita delimitaciones exactas. Existe el papel de acuarela desarrollado especialmente para colores acuosos, este papel llega a ondularse sin embargo una vez seco el trabajo recobra su forma plana, solo si el papel es de buena calidad, de cualquier forma el papel debe ser tensado antes de ser trabajado con acuarelas.

210
211



PASTEL

Composición:

Podemos decir que las barras de pastel se clasifican en blandas, medias y duras, según la cantidad de aglutinante que contengan y mientras más dura sea la barra irá disminuyendo su brillo. Es pastel esta compuesto de pigmentos secos pulverizados mezclados por un aglutinante, la mezcla de estos materiales resulta ser una pasta, de ahí proviene el nombre “pastel”, el cual se corta en barras y se deja secar.

Los pasteles de buena calidad contienen cantidad de goma muy baja, lo que provoca que se desintegren fácilmente. La dureza de las barras depende estrictamente de la mayor o menor cantidad de aglutinante incluida en la mezcla. En realidad el aglutinante es lo que permite darle al pastel diferentes durezas. Existen también pasteles en los se incorpora cierta cantidad de yeso lo que disminuye su calidad provocando colores menos cubrientes y menos intensos. Los pasteles más blandos son lo que contiene una mayor cantidad de pigmento y son de mayor calidad.

Técnicas:

La técnica del pastel tiene una cualidad principal que es la de permitir la mezcla de estos sobre el lienzo mismo al ser frotados con delicadeza, los primeros trazos deben ser realizados con cuidado y firmeza pues de lo contrario al ejercer mucha presión se sobrecarga el grano del papel, embadurnando la superficie, evitando con esto que las siguientes capas de color se atasquen en el papel y se resbale el color.

El ángulo del trazo es uno de los factores que afectaran el resultado final, así como el manejo de trazos finos y gruesos con los bordes del pastel. Los sombreados y correcciones deben realizarse cuidadosamente al frotarse ya que se puede destruir la superficie y alisar la textura del pastel provocando un acabado lustroso

Soportes:

El papel que se utilice para el pastel debe ser capaz de retener en el grano el pigmento, papeles con grano definido son los ideales.

212
213



ROTULADOR

Composición:

Estos constituidos por una punta o cabeza de fieltro o poliéster, surcada por micro agujeros que permiten el flujo de la tinta desde el interior hasta el extremo de la punta. En el depósito del rotulador se encuentra un mechón de fieltro impregnado de tinta en contacto con la punta, y por efecto de capilaridad, la tinta asciende hasta la cabeza a medida que se realizan los trazos. Se comercializan en puntas gruesas, medias y finas. Existen los rotuladores a base de agua y alcohol, a base de agua suelen ser dirigidos a uso escolar, los trazos tardan en secar y la superposición de estos suele alterar el resultado final del color.

Los rotuladores a base de alcohol son de uso profesional, la tinta seca rápidamente, una vez seca, el color es indeleble y puede trabajarse con superposición de colores sin que se afecte uno al otro permiten bocetos limpios y precisos.

Técnicas:

Realmente no existe una técnica específica para realizar un trabajo con rotulador, pues se emplean trazos tan básicos y tan complejos como se requieran, se puede trabajar desde contornos simples hasta superficies completamente saturadas.

Los colores son muy intensos y para poder realizar matices, se debe contar con una amplia gama de rotuladores, o bien utilizar un disolvente.

Soportes:

Cualquier superficie puede ser utilizada para esta técnica.



TINTA CHINA

Composición:

La tinta china blanca o negra está compuesta de pigmentos dispersados en una solución de agua y un aglutinante llamado shellac (goma laca). Tiene adherencia a la mayoría de los papeles y una vez seca es insoluble al agua.

Las tintas de color están basadas en colorantes llamados anilinas de fuerte color tintóreo y muy cubrientes, están concebidas para utilizarse con aerógrafos sin embargo también pueden utilizarse con plumillas o pincel.

Técnicas:

La mayoría de las técnicas con tinta se derivan de los dos elementos básicos: el punto y la línea. Estos dos elementos permiten una gran variedad de texturas ya sea en blanco y negro o a color.

La técnica del dibujo de línea, esta compuesta de línea pura y simple, no se apoya de ninguna textura, son trazos muy directos y precisos. Cuando se rechaza el texturizado y el sombreado, es el contorno lo que sugiere la forma. Esta técnica es una variante del dibujo de siluetas y caricaturas.

Línea y sombreado cruzado, es una técnica que se basa en la realización de zonas tonales por medio de trazos cruzados lo que provocara en el dibujo zonas tonales muy variadas según la cantidad de trazos que se realicen sobre una misma zona. Las líneas pueden ser rectas o quebradas, onduladas o irregulares. Se aplican entonces capas sucesivas de líneas laterales y diagonales sobre una zona haciéndola mas densa hasta el punto deseado.

Línea y lavado, es una técnica que varía dependiendo de cada persona. Comienza realizando un boceto general rápido a lápiz, posteriormente se traza en tinta para tener una versión mas detallada del boceto, al secar la tinta se borran los trazos a lápiz y es aquí

donde se aplican lavados con pincel sobre el dibujo a tinta, cuando trabajo de tonos esta terminado con la pluma se realizan detalles mas específicos y reforzar contrastes que sean necesarios.

Punteado y salpicado. Esta técnica busca que por medio del pinteado progresivo se consigan zonas tonales. El salpicado sirve para completar un dibujo básico ya realizado, se realiza en zonas específicas y comúnmente es preciso enmascarar zonas que no queremos que sean salpicadas, se consigue aplicando tinta a un cepillo de dientes y después se pasa por las cerdas un instrumento de borde recto y duro, lo que provoca que la tinta salga disparada hacia el papel.

Soportes:

Se utilizan papeles absorbentes de superficie media y dura, los papeles demasiado blandos tiene el inconveniente de que una línea de tinta puede extenderse de manera irregular y sin tener control sobre ella o bien se puede atascar la plumilla al intentar realizar trazos rápidos y fuertes.

TINTA CHINA



Fuentes de consulta





Fuentes de consulta



Fuentes de consulta

Libros

ARNOLD, Eugene, *Técnicas de la ilustración*, Leda, España, 1982.

ARTBOX, *I painted my own reality*, Frida Kahlo, Artbox, 2002.

BAINES, Phil; Andrew Haslam, *Tipografía. Función, forma y diseño*, Gustavo Gili, México, 2002.

BALIUS, Andreu, *Type at work. Usos de la tipografía en el diseño editorial*, Incex book, Barcelona, 2003.

BENAVIDES, Rodolfo, *La escritura, huella del alma (Manual práctico de grafología)*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1982.

BERISTÁIN, Elena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 2008.

BLANCHARD, Gérard, *La letra. Enciclopedia de diseño*, CEAC, España, 1990.

DALLEY, Terence, *Guía completa de ilustración y diseño, técnicas y materiales*, Tursen Hermann Blume, Madrid, 1992.

DE BUEN, Jorge, *Manual de diseño editorial*, Santillana, México, 2003.

DE LA TORRE, Villar Ernesto, *Elogio y defensa del libro*, UNAM, México, 1999.

DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Gustavo Gili, México, 2000.

DUBOIS, Jean; Giacomo Mathée; Guespin Louis; Marcellesi Christiane; Marcellesi Jean-Batiste; Mével Jean-Pierre, Diccionario de lingüística, Alianza, España, 1983.

ELAM, Kimberly, *Sistemas reticulares, principios para organizar la tipografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

FAWCETT-TANG, Roger, *Diseño de libros contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

FRUTIGUER, Adrian, *Entorno a la tipografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

FUENMAYOR, Elena, *Ratón, ratón. Introducción al diseño gráfico asistido por ordenador*, Gustavo Gili, México, 2003.

HASLAM, Andrew, *Creación, diseño y producción de libros*, Blume, Barcelona 2006.

HELLER, Steven; Ill'c Mirko, *Escrito a mano. Diseño de letras manuscritas, en la era digital*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

KAHLO, Isolda, *Frida íntima*, Ediciones Dipon, Colombia, 2004.

KANE, John, *Manual de tipografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

LABARRE, Albert, *Historia del libro*, Siglo veintiuno, México, 2002.

LIBORIO, Lingenti Carlos, *Grafología. El estudio de la personalidad a través de la letra*, Andrómeda, Buenos Aires, 2006.

MAGNUS, Günter Hugo, *Manual para dibujantes e ilustradores*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

MARCH, Marion, *Tipografía creativa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989.

MÁRTINEZ, Meave Gabriel, *Ensayos sobre diseño, tipografía y lenguaje*, Designio, México, 2004.

MEDIAVILLA, Claude, *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Campgráfico, Valencia, 2005.

MEGGS, Philip, *Historia del diseño gráfico*, Trillas, México, 1991.

Fuentes de consulta

- MOUNIN, Georges, *Diccionario de lingüística*, Labor, Barcelona, 1979.
- MUJICA, Bárbara, *Mi hermana Frida*, Plaza Janés, Barcelona, 2003.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef, *Sistemas de retículas. Un manual para diseñadores gráficos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- MUNARI, Bruno, *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- NADHIR, *Grafología*, Colección otra dimensión, Buenos Aires, 2004.
- RENÁN, Raúl, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, UNAM, México, 1999.
- SAMARA, Timothy, *Diseñar con y sin retícula*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- SANMIGUEL, David, *Todo sobre la técnica del dibujo*, Parramón, Barcelona, 2004.
- SCOTT, Robert William, *Fundamentos del diseño*, Limusa, México, 2000.
- SOLOMON, Martín, *El arte de la tipografía, Introducción a la tipo.icono.grafía*, Tellus, Madrid, 1988.
- SWANN, Alan, *Cómo diseñar retículas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- TIBOL, Raquel, *Escrituras de Frida Kahlo*, Plaza Janés, México, 2004.
- VILCHIS, Luz del Carmen, *Metodología del diseño. Fundamentos teóricos*, Centro Juan Acha A.C. Investigación Sociológica en Arte Latinoamericano, México, 2000.
- WONG, Wucius, *Fundamentos del diseño*, Gustavo Gili, México, 1995.
- ZAVALA, Ruíz Roberto, *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*, UNAM, México, 2004.

Tesis

ALPIZAR, Vidal María Guadalupe, *Representación gráfica de los elementos plásticos de la obra pictórica de Burne Jones a través del libro de artista*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997.

ANGELES, Bustos Sandra, *El Marqués de Sade a través de mis ojos. Libro Objeto Gráfico*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997.

ARIZPE, Pita Bertha A., *Reflexiones sobre percepción visual y aspectos gráficos en el caso de los zurdos*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2001.

BANDA, Rubio Carlos A., *La problemática de los niños de la calle en el grabado: un libro de artista*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2001.

CALDERÓN, Montellano María Magdalena, *La danza Azteca (Libro gráfico alternativo)*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997.

CAZARES, Cerda Griselda I., *Diario gráfico de una mujer de aparador en un libro híbrido*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2001.

CORLETTTS, Villar Heidy A., *Bella y delicada mente obscena, la imagen fotográfica en la representación del cuerpo, aplicado a un libro de artista*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2003.

ENRIQUE, Polo Gabriela, *Espíritus animales, libro objeto*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2002.

ESTEVEZ, Zepeda Claudia, *Personajes de la ciudad de México en un libro objeto*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2002.

FLORES, Balbuena Gerardo, *Una visión de los tianguis y los mercados de la ciudad de México en un libro objeto*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1999.

FLORES, Hernández Mariano I., *Recuerdos y escenas de la fiesta de XV años en un libro objeto*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2001.

Fuentes de consulta

- FLORES, López Raúl A., *Al espacio de la caja: libro objeto*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2002.
- GALVEZ, Araiza Alfredo, *La sangre por la gloria. Libro-retablo de imágenes del dolor*, taller seminario de libro alternativo, Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1999.
- HEMSANS, Chayi Sara, *Desplegando mi cuerpo. Evidencias corporales de una acción libro de artista*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1999.
- LEAL, Quiroz Josefina, *Los pecados capitales. Una interpretación gráfica a través del libro alternativo*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997.
- MAGUEY, Nava Eduardo, *El paisaje gráfico como libro híbrido. Libro-gráfico de paisaje*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1999.
- MÁRQUEZ, Villena Humberto, *La consagración de los sentires, libro gráfico*. Libro alternativo, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997.
- MARTINEZ, Escobar Andrea, *Dualidad narrativa*. Libro alternativo, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1996.
- MARTÍNEZ, Vargas Mireya C., *Goya en el metro, personajes caprichosos en un libro alternativo*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2001.
- MENDOZA, Mendoza Lesly, *El ritual de los cautivos, libro objeto*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2001.
- MORALES, García Daniel, *El ritual del cuerpo. "Simbología, Mitología y Medicina, en la elaboración de un libro alternativo"*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997.
- NÚÑEZ, Aguilera Jorge E, *Dícese de la fauna urbana mexicana. Un libro alternativo (libro oficio)*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2003.
- PANZANELLI, Velásquez Rosana, *De la pornografía a la seducción, libro alternativo para amantes*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997.

RAMÍREZ, Uribe Domingo, *Proverbios y refranes conjuntos de experiencias transmitidas. Revisión de sentencias morales en el libro híbrido*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1999.

Rangel, González Marco A., *El espacio y el tiempo en la vida cotidiana: un libro transitable*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2002.

ROJAS, Cuevas Rosa M., *Registros de una ciudad olvidada que brotan de un libro híbrido*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2001.

ROSALES, Argonza Mariza, *En busca del sol. Libro infantil alternativo*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997.

RUÍZ, Gómez Ma. Karina, *Paisaje y abstracción, conjunción en un libro alternativo*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2001.

SÁNCHEZ, Ramírez Itzel, *Solo fui a dar un roll y ya vez lo que paso*, en un libro de artista, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2003.

SANTAMARÍA, Padilla Homero, *La luz en el espacio pictórico del libro alternativo*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2002.

SOLARES, Pineda Marco A., *Imágenes de la poesía*, un libro alternativo, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2001.

SOLÍS, Rivera Leticia, *Libro objeto: Hadas y gente del subsuelo*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2002.

TORRES, García Blanca C., *El concepto de melancolía como motivo para la elaboración de un libro objeto*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2002.

TORRES, Segura Norma L., *El arte y la muerte, unión eterna; para la creación plástica de un libro objeto*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2003.

TRIGOS, Suzan Cynthia, *De cemento y de pie. Elementos estructurales del libro tradicional aplicados para la elaboración de un libro objeto*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997.

VARELA, Cisneros Fernando, *Libro objeto sobre el paisaje*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1997.

Fuentes de consulta

VELAZCO, Lino Rosa Ana, *Los zódiacos mexicanos*. Libro gráfico alternativo, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 1996.

VILLALPANDO, Loredo María Guadalupe, *Lectura lúdica: recreando el presente y pasado, en un libro litográfico alternativo*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2003.

WHITE, Marines Carolina, *La creación de un libro objeto, aplicado a la leyenda de los vampiros*, tesis presentada en la Facultad de Artes Visuales, ENAP, 2002.

Documentales

Frida Compartida [video documental], Televisión Metropolitana, 2007, (40 min.)

Frida Kahlo, Homenaje Nacional [video documental], México, D.F., Televisión Metropolitana, 2007 (40 min.)

Frida Kahlo, la cinta que envuelve una bomba [video documental], México, Sitting Bull Production, 1999, (50 min.)

Frida Kahlo Naturaleza Herida [video documental], Televisión Metropolitana, 2002 (45 min.)

Frida Naturaleza Viva [película], Clasa Films Mundiales (108 min.)

Las Dos Fridas [video documental], Les Films Du Village, 2002 (40 min.)

La Rosita [video documental], México, D.F., Televisión Metropolitana, 2007 (40 min.)

Viva la Frida. Recreación de algunos pasajes de la vida de Frida Kahlo, [video documental], Ciné Qua Non Films, 2002 (50 min.)

Yo soy Frida [video documental], México, Arte Multimedia, MMVII (40 min.)

Electrónicas

Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) [en línea], *Casa abierta al tiempo Azcapotzalco, Los libros Alternativos: Una tesis, "espíritus animales*, 2006, <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/librosalternativos.htm>

Especulo, Revista literaria [en línea], *El futuro del libro*, 2006, www.ucm.es/info/especulo/numero5/futlibro.htm

Poesía Visual [en línea], *Del lenguaje visual al libro objeto*, 2006, http://www.poesiavisual.com.ar/escritos/del_lenguaje_visual_al_libro.html

Nelson Gómez Callejas [en línea], *El libro de artista*, 2006
<http://www.webdelprofesor.ulave/arquitectura/callejas/libro.html>

Cadame, gestión de la información [en línea], *El libro nuestro: ¿Será el libro de nuestros nietos?*, 2006
<http://www.candame.com.ar/images/corresponsales/material/ellibronuestro.htm>

Tipografía [en línea], Definición, 2010
<http://es.wikipedia.org/wiki/Tipograf%C3%ADa>





Fuentes de consulta

Vocabulario

abc



Vocabulario



VOCABULARIO

A lo largo del desarrollo de la tesis se manejan términos que pueden llegar a bloquear la completa comprensión de éste, términos como caligrafía, escritura a mano o bien conceptos tan simples a primera vista como lo son la denotación y la connotación, es por eso que anexo al trabajo se presenta una serie de palabras que se detectaron como términos que necesitan de una definición clara.

Caligrafía:

Proviene del griego kallos = belleza y de graphein = escribir es decir “bella escritura”.¹

La caligrafía comúnmente se confunde con la escritura a mano, sin embargo la caligrafía suma un sentido de construcción de tipos formales y artísticos, “La caligrafía es el arte de formar los signos de una manera expresiva, armoniosa y culta”, es el “arte de formar signos y que implica tener conocimiento de una técnica concreta y de sus medios”.²

La técnica para realizar los trazos es lo que realmente diferencia a la caligrafía de la escritura a mano pues la caligrafía se basa en la morfología de las letras, el ángulo de su escritura que se determina por el ángulo longitudinal del instrumento, la posición del cuerpo, la sujeción de la pluma, el espacio de las letras, el ritmo, la presión y el contraste.

¹ MEDIAVILLA, Claude, Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta, Valencia, 2005, p.1.

² MEDIAVILLA, Op. Cit., p.2

Connotación:

Según Saussure todo signo posee un significado y un significante, el significante es el signo es sí mismo, en este caso las letras, y el significado es lo que interpretamos de ellas. Connotación y denotación son dos niveles de significado que están presentes en el signo.

La connotación es una interpretación adicional, con sentido secundario que proviene principalmente de las relaciones culturales y asociaciones emocionales. Así pues, un signo puede ser propietario de varias interpretaciones según su contexto y valoración personal. Es de carácter personal cayendo en el individualismo que exprese el símbolo o el conjunto de éstos a un individuo. Pero aun las connotaciones asignadas a un signo de manera individual tienen su origen en la cultura de un individuo.

Como ejemplo de connotación tomaremos la siguiente tipografía: Garamond . Aplicando la acepción del término que se basa en una valoración personal dadas a las características formales, señalo que las connotaciones de la Garamond son que es una letra estática y clásica que expresa ligereza, elegancia, sencillez, seriedad, solidez, claridad, equilibrio, practicidad, fluidez, consistencia y perfección.

Denotación

Es el significado inmediato referencial, es el significado literal del objeto, nos da un concepto básico, describe al objeto de forma meramente física y carece de contenido emocional.

En la palabra perro el significado denotativo es el significado inmediato de la palabra, es decir que se trata de un animal que es cuadrúpedo, tiene pelaje y ladra. Pero las connotaciones de perro dependen de las asociaciones culturales que hace un grupo social, así las connotaciones válidas para perro en nuestra cultura son: fidelidad o un insulto dependiendo del contexto.

A nivel visual la connotación de una imagen de un perro dependerá de la pose, la raza, el color, pero la denotación es la misma tratándose del animal que fuere la imagen de un perro siempre representa un perro.

Ahora bien retomando el ejemplo anterior para la denotación de la tipografía Garamond, podemos señalar que es una tipografía con patines, creada alrededor de 1530 por el tipógrafo Claude Garamond, de donde toma su nombre.

Escritura a mano:

Es uno de los elementos de comunicación más antiguos, no contiene tanta precisión ni técnica como la caligrafía pero también contiene una carga emotiva al tener una relación directa de la mano sobre el papel y se compone de trazos fluidos y expresivos aunque irregulares.³

³HELLER, Steven, Escrito a mano. Diseño de letras manuscritas en la era digital, Barcelona, 2004, p.6.

Grafología:

Del griego graphé, escritura y lógos, tratado, se puede definir como la ciencia que por medio de una técnica y metodología específicas permite conocer la personalidad de un individuo y hacer un diagnóstico respecto a su equilibrio mental, nervioso, fisiológico, moral y emocional, a través de los signos manifiestos de su escritura.⁴

Estudio o descripción de la escritura considerada con relación a las modificaciones que en ella producen ciertos rasgos fisiológicos o determinados estados patológicos.⁵

⁴ NADHIR, Grafología, Colección otra dimensión, Buenos Aires, 2004, p.13.

⁵ BENAVIDES, Rodolfo, La escritura, huella del alma (Manual práctico de grafología), Editores Mexicanos Unidos, México, 1982, p.12.

Letra:

Puede definirse como un signo abstracto con contenido fonético,⁶ que forma parte de un sistema de escritura, es la unidad de la expresión escrita, que en conjunto llega a componer discursos y significados.

⁶ MEDIAVILLA, Op. Cit., p.2

Tipografía:

A diferencia de la escritura a mano es un medio de expresión mecánico por medio de caracteres compuestos por letras, números y signos. El término proviene del griego *typos*, golpe o huella, y *grapho*, escribir, es decir es el arte y la técnica de manejo y selección de tipos móviles para estructurar y organizar el lenguaje visual.⁷ O bien, puede considerarse como el oficio que trata el tema de las letras, números y símbolos de un texto impreso, concentrándose en aspectos tales como su diseño, su forma, su estructura, su tamaño y las relaciones visuales que se establecen entre ellos.⁸

⁷ SOLOMON, Martín, El arte de la tipografía, Introducción a la tipografía, Madrid, 1988, p.8.

⁸ <http://es.wikipedia.org/wiki/Tipograf%C3%ADa>

