



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POESÍA

Poesía visual

Poesía Visual. Experimentación tipográfica en el poema

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:

GIOVANNA CASTILLEJOS SAUCEDO

DIRECTOR DE TESIS:

LICENCIADO EDUARDO ALBERTO ÁLVAREZ DEL CASTILLO SÁNCHEZ

MÉXICO D.F., 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Poesía Visual. Experimentación tipográfica en el poema

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:
GIOVANNA CASTILLEJOS SAUCEDO

DIRECTOR DE TESIS:
LICENCIADO EDUARDO ALBERTO ÁLVAREZ DEL CASTILLO SÁNCHEZ

MÉXICO D.F., 2011

*El hombre es sus visiones:
una tarde, después de una tormenta,
viste o soñaste o inventaste, es lo mismo.*
Octavio Paz

A la ENAP lugar de mis tormentas

*A mi madre y a mi padre, pasión y
pensamiento fuente de mis visiones*

*A mis hermanos por su
inagotable locura e irreverencia*

*Al poeta por su
transgresora presencia*

*A Yami a quién dedico cada
acierto y desvelo en este trabajo*

Índice

6	INTRODUCCIÓN
9	CAPÍTULO I. Transición de la poesía verbal hacia la poesía visual
11	1.1 Apreciaciones de la poesía desde el ámbito literario
11	1.1.1 Poesía. Lo poético en lo cotidiano, el poema, la metáfora
15	1.1.2 Experiencia poética. Implicaciones entre poeta, poema y lector
17	1.1.3 Interpretación del poema
18	1.2 De la literatura a la poesía visual
18	1.2.1 Situaciones históricas de la poesía visual
22	1.2.2 Acercamientos a una definición
13	1.2.3 La relación público-percepción
24	1.2.4 Principales elementos estructurales de la poesía visual

27	CAPÍTULO II. La fisicidad de la letra como portadora de significado
29	2.1 La letra a través de su propia historia: breve recorrido por sus transformaciones
	2.1.1 El alfabeto latino. Interpretación visual del lenguaje occidental
32	2.1.2 Variación en la forma de la letra. De la aparición del alfabeto a la producción tipográfica del siglo XX.
34	2.2 La tipografía: unidad de contenido semántico
34	2.2.1 Rasgos de las letras
36	2.2.2 Clasificación de tipografías
38	2.2.3 Retórica tipográfica
40	2.3 El diseño para la experimentación
40	2.3.1 Lenguaje visual
42	2.3.2 La composición para el mensaje visual
46	2.3.3 Tipografía creativa
49	C. III. Experimentación tipográfica en el poema
52	3.1 Transdisciplina: integración del diseño y de la poesía
54	3.2 Experimentación: una crítica disciplinaria que permite la inclusión de la poesía
56	3.3 El método
57	3.3.1 Definición del problema
62	3.3.2 Descomposición de los elementos y documentación
68	3.3.3 Bocetos
72	3.3.4 El original
75	ANEXO
77	CONCLUSIONES
80	BIBLIOGRAFÍA

Introducción

Esta tesina busca validez con la experimentación de las cualidades físicas del elemento tipográfico para su aplicación en discursos que potencialicen el significado de la palabra.

La postura que el diseñador toma en la ejecución de este propósito es subjetiva, enriquecedora, en la medida de los criterios y de las valoraciones que éste posea por sí mismo. De manera que se sitúa cercano a la práctica de diseño de autor. Sin embargo, la experimentación en esta tesina está orientada hacia un propósito de carácter metodológico, es decir, la experimentación guiada y justificada por la presencia de un método o discurso.

De manera que se descubre en la letra una función dual en el lenguaje: por un lado, forma parte de un sistema en el cual adquiere significado, y por otro, es usada como elemento visual por las formas físicas que aporta.

Así pues, se descubre en la poesía visual la posibilidad de que la letra ejerza dicha fuerza dual y se sincronice con el propósito de esta tesis: experimentar con la función ambigua de la letra en el ámbito literario; más específicamente, la poesía.

Se descubre a la poesía como motivación principal, pues la relación que provoca entre el escritor y el lector, creador y receptor, afecta a todas las esferas cognitivas del ser humano, y en este caso, al diseño. Este propósito se verá materializado:

1. En *el poema*. El poema como unidad de significación y contenedor de ambigüedad, al ser materia de la poesía visual, ésta lo deconstruye como un análisis a los juicios de orden y construcción de esta disciplina al fusionar con otra que —si la poesía aporta el sentido verbal— aporte el sentido visual; en este caso, el diseño. Todo con el propósito de maximizar el sentido de la unidad, y al mismo tiempo, de sus elementos, es decir; del poema, de sus frases y sus letras.

Esta tesina buscará formar parte de esa experiencia apoyándose en la poesía de Leinad J., escritor que ha brindado su trabajo para esta empresa. Se cuenta con dieciséis poemas dispuestos a la deconstrucción. Se busca interpretar el orden del poema para fusionarlo con el lenguaje visual. No se pretende la mejora o el deterioro del poema —que existe de manera implícita e innegable— sino el resultado de la mixtura del método de la poesía y del diseño. No se ve al poema como un elemento inacabado o incompleto que con la acción del diseño mejore. El poema, en este caso, está en condición de espera, en un estado que lo guíe hacia la expresividad visual que el diseño aporta.

El receptor no se confrontará con la disyuntiva que esto provoca, pues, para hacerlo, debería tener el poema original para su comparación con el resultado. El usuario sólo tendrá una perspectiva de este ejercicio: el poema visual. Cabe la aclaración que el poema original, ya no existe tal cual fue creado. Ahora pertenece a un sistema transdisciplinario.

2. En *el poemario*. Los poemas deben estar contenidos en un soporte que les dé presencia en el entorno, una unidad que los agrupe

en una sola representación y los muestre, como un objeto perteneciente al sistema de significaciones dentro de un entorno, así pues se diseñará alterno a la deconstrucción del poema, una publicación.

El camino que esto supone pasará por los siguientes aspectos a cubrirse para lograr el objetivo.

En el primer capítulo se aborda la transición de la poesía verbal hacia la poesía visual. El primer contacto es con el poema verbal —aquel que se escribe sin ningún afán de experimentación visual o sonora— y llevarlo a la poesía visual supone un proceso en el cual se debe estudiar:

1. La poesía. Esta disciplina supone una complejidad abordada desde el punto de vista metafórico de Octavio Paz y Arqueles Vela, donde se mira a la poesía como un ente cargado de belleza, presente en el entorno y materializado en las obras que crea el hombre. Este apartado considera los siguientes aspectos:
 - a) El poema, como unidad de visualización de la poesía y como obra de arte sistematizada por la teoría poética que descubre una red de enlazamientos y complejidades vastas.
 - b) Éste contiene como materia de creación generalizada a la metáfora, vista como un gran tropo de pensamiento y como cualidad representativa del poema.
 - c) La creación del poema es uno de los aspectos más importantes a tratar, pues se pretende deconstruir a partir de una obra acabada. Se debe comprender el funcionamiento interno del mismo. Las peculiaridades que implica para

el usuario su lectura nos coloca en un camino de investigación y sensibilización para el desdollo de este trabajo.

2. La poesía visual. Esta práctica es la fusión, la convergencia y el entendimiento entre la poesía y el diseño, estudiarla provocará una consciencia de las repercusiones que este nexo traerá consigo. Además de una sistematización de los elementos que contendrá la actual práctica. En este punto se estudiarán:

- a) Sus orígenes, observar que esta práctica es hija de la crítica y la deconstrucción.
- b) El receptor se encuentra en un estado de lectura y de contemplación. La percepción cambia en un acto de constante interpretación y en un acto de abstracción. Observar al usuario en este estado nos guiará hacia una práctica objetiva.
- c) Se tiene como elemento primordial compositivo a la letra; lo que implica estudiar, en la poesía visual, los sistemas semánticos que permiten la incorporación de elementos diferentes al entorno en el cual la conocemos; sistemas pertenecientes, primordialmente, al lenguaje visual y los cuales brindarán los elementos compositivos.

En el segundo capítulo se aborda la fisicidad de la letra como portadora de significado. Este apartado es visto como el segundo proceso en orden secuencial en camino a la deconstrucción. Se tratarán aspectos concernientes al diseño, pues si en el primer capítulo se desarrollan los sistemas semánticos, a éste le corresponde estudiarlos para su aplicación. De igual forma se destacan los valores estéticos y semánticos de la letra.

Como proceso metodológico, principiamos por los orígenes históricos de la letra en busca de que en éstos exista un sentido ambiguo en

donde la letra encuentre correspondencia natural y directa con su forma y su significado como signo único perteneciente a un sistema.

Se pretende ahondar sobre la forma de la letra y sobre cómo esto implica introducir el concepto de tipografía como disciplina encargada de la creación y utilización de la letra y del alfabeto dentro del lenguaje visual y verbal. Por tanto, se hace una síntesis de las tipografías más representativas por su forma a partir de la modernidad hasta el siglo XX, lo cual supone una importancia protagónica de la letra como portadora de cultura por su forma y contenido semántico. Esto colocará posteriormente a la tipografía como portadora del discurso poético.

Como último aspecto de éste capítulo, se estudia al lenguaje visual, pues éste será el primer contacto del receptor con el poema. La manera en que se disponga la letra en este entorno es lo que generará el principio de continuidad pretendido en la publicación. Se brindan técnicas compositivas pertenecientes a una sistematización previa del lenguaje visual, que objetiven las decisiones en cada aspecto de la deconstrucción y del diseño editorial de la publicación.

En el tercer capítulo se pretende observar de qué manera y bajo qué parámetros una disciplina afecta a la otra, además de los resultados de ésta experiencia. Pero, como se mencionaba previamente, la experimentación no siempre supone anarquía y uso subjetivo de las herramientas para la satisfacción de un goce estético personal. Sí es un uso de los criterios subjetivos como protagónicos en la construcción de una pieza de diseño, pero guiado por el discurso poético, justificado por los principios de la transdisciplina.

Como primer punto de éste capítulo, se exponen los principios de la transdisciplina y, como su aplicación, supone para el diseño un cambio en el modelo metodológico que se tiene; también cambia el estudio del receptor como objeto de persuasión para ser observado como individuo y, por ello, las complejidades que para el diseño implica la construcción de sus objetos. La experimentación es vía constructiva de esta práctica; por tanto, se exponen sus motivos y las repercusiones para el diseño.

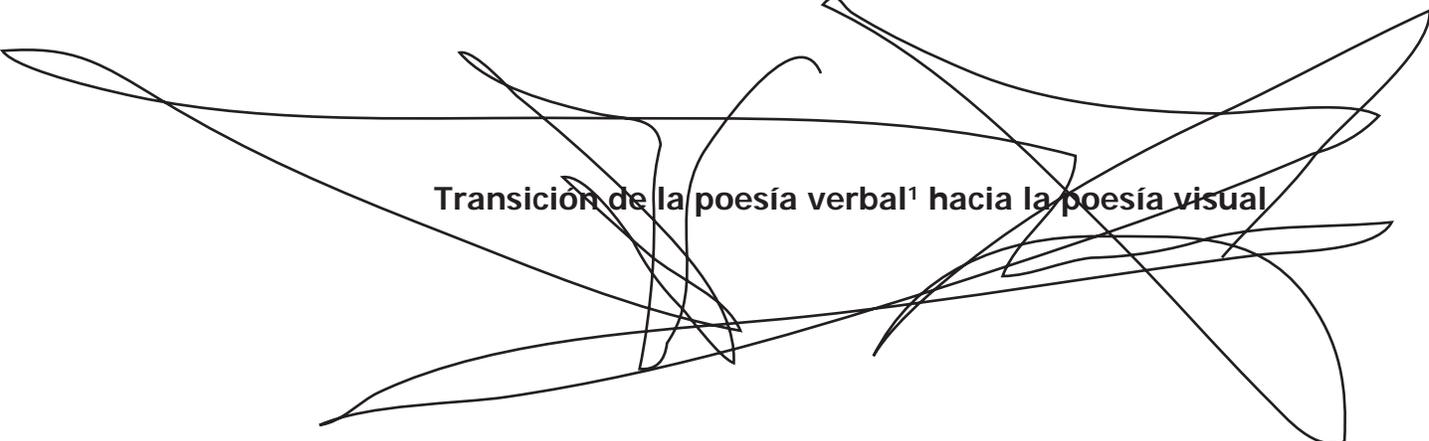
Finalmente se logra la desembocadura de toda la investigación y el estudio previamente hecho. Se elige y adapta un método acorde con el discurso híbrido que se ha venido haciendo; éste describirá y guiará los pasos desde el poema original, tal cual el escritor lo concluyó, pasando por la interpretación para la posterior propuesta de deconstrucción y de fusión con el lenguaje visual materializándose como un poema visual.

El uso de un método siempre supondrá un filtro para valoraciones innecesarias que el subjetivismo pueda aportar. Elijo esta postura, pues veo, en la combinación de la intuición con el método y el estudio el avance del diseño como disciplina, como pensador social y ejecutante de objetos destinados a destacar las cualidades del entorno.

Tomando por cierto lo que Gabriel Celaya afirma: “la poesía es un arma cargada de futuro”; coincidiremos también en que por la vía de la experimentación y la fusión de la poesía con el diseño podemos acechar y, tal vez, contribuir, desde la disciplina, a la construcción de un mundo más humano. O por lo menos, más habitable.

Capítulo Primero

Transición de la poesía verbal¹ hacia la poesía visual

A large, abstract graphic consisting of several overlapping, hand-drawn scribbled lines in black ink, positioned below the subtitle and extending across the width of the page.

No existe otra manera de que la poesía nos revele si no es
por mediode la intimidad con el poema.

Octavio Paz

La poesía es una disciplina en cuyo proceso inicial se procuran y aseguran las exigencias de respetar los cánones de un género literario. “A partir de mediados del siglo XX –con las vanguardias artísticas— se da un cambio: una crítica disciplinaria que incorpora recursos metodológicos y estrategias discursivas provenientes de otras disciplinas.”² En este entorno, la crítica social afecta a todas las áreas del conocimiento –de las ciencias al arte—. Gracias a esto, algunas prácticas se definen y consolidan como disciplina, incluso el diseño, en el caso que aquí respecta: la poesía visual. Es precisamente en este cambio discursivo –de la poesía a la poesía visual— que el proyecto ve la posibilidad de ejecutarse. El entorno histórico y disciplinario brindará las pautas como paradigma para dar consecución al proyecto.

Identificamos como punto de partida y materia prima el poema; éste representa el inicio en el camino que se lleva de la palabra hacia la palabra-imagen o *iconotexto*.³ Como se mencionaba previamente, la poesía es una disciplina, por tanto, es necesario saber de su presencia

como elemento de la cultura, de la estructura que la consolida como un área disciplinaria. Y, por otro lado, la poesía visual como transdisciplina mostrará la manera en cómo repercutirá un discurso en el otro: diseño y poesía.

En el primer aspecto, la poesía se estudia como una presencia en el entorno del ser humano y la manera en cómo afecta su reconocimiento consigo mismo y con el mundo. También se desarrollan las interrelaciones que la poesía –como vínculo— crea entre el escritor y el lector, pues el arte poético ha afectado todas las esferas cognitivas del ser humano. Finalmente, se tiende hacia una guía para la interpretación del poema desde una teoría literaria porque, para llevar el poema a la experimentación tipográfica, es necesario conservar lo más íntegramente las imágenes que revela el poema en sí mismo.

En el segundo aspecto de este capítulo, se estudia la poesía visual como cambio de paradigma para dos disciplinas –poesía y diseño—. Primero, se tiende hacia una definición que permita la integración de ambas disciplinas. Segundo, se evidencian los elementos teóricos y compositivos que contiene el poema visual. Tercero, las condiciones que cambian para el lector, en donde este realiza un acto de lectura y contemplación.

-
- (1) La poesía verbal es aquella que se escribe sin ánimo de experimentación espacial, visual o sonora. Laura López Fernández. “Forma, función y significación en poesía visual”. *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, no. 16, 2008, University of Canterbury, Christchurch, New Zealand.
- (2) Oscar Galindo. “Interdisciplinarietàes en las poesías chilena e hispanoamericana actuales”. *Estudios Filológicos*, n39, septiembre 2004, Chile, pp. 155-165.
- (3) Concepto que refiere a la fusión imagen y texto. (Véase pág. 27)

1.1 Apreciaciones de la poesía desde el ámbito literario

1.1.1 Poesía (*Lo poético en lo cotidiano, el poema, la metáfora*)

Las actividades humanas son respuesta al orden que ha hecho el hombre del entorno; el contexto es lugar de desenvolvimiento de cada una de las situaciones en donde éste se consolida. De esta manera, lo cotidiano se manifiesta como una oportunidad constante para que el hombre se reafirme y busque nuevas experiencias.

Partiendo de las definiciones de entorno, contexto y hábito, se puede lograr un acercamiento burdo a la concepción de la sociedad masificada que se conoce: modo repetitivo de proceder con actos iguales estableciendo hechos que pertenecerán a todo lo que rodea.⁴ Tomando como válida esta definición, se deja entrever la oscuridad en que deja al hombre; pero, a pesar de esto, es aquí donde se revela el mundo, donde se alimenta el imaginario del hombre, donde encuentra sus vacíos y temores, pero también donde experimenta el placer, la belleza; y, a través de la poesía adquiere trascendencia y expresión de sus más profundas pasiones.

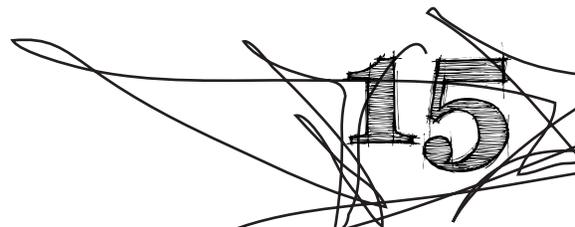
El mundo se presenta como frío metálico, pero al ser interceptado por la poesía ésta lo

devuelve transmutado, purificado. La poesía revela imágenes que crean un mundo alterno a éste, subyacente en el viaje del hombre hacia sí mismo, lejos de sí mismo.⁵ La poesía se manifiesta en una red de situaciones azarosas sin que la voluntad del hombre tenga algo que ver. Sin embargo, es por voluntad del hombre materializar sus deseos y necesidades estéticas; testimonio de que lo poético anda entre nosotros, y surge así, el poema.

Entonces, ¿cómo identificar y descubrir lo poético si pareciera, según lo anterior, existir en cada una de las cosas del entorno? Por medio del poema, de la pintura, de la música. Y, aún así, ¿cuál poema, cuál pintura, cuál música?

Para responder a lo anterior Octavio Paz explica de la siguiente manera la cualidad estética de los objetos que los diferencian entre sí: “Aunque la piedra de la estatua no sea distinta a la de la escalera y ambas están referidas a un mismo sistema de significaciones (por ejemplo: las dos forman parte de una iglesia medieval), la transformación que la piedra ha sufrido en la escultura es de naturaleza diversa a la que la convirtió en escalera.”⁶

-
- (4) *Entorno*: m. Ambiente, lo que rodea. / *Contexto*: m. Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho. / *Hábito*: Modo especial de proceder o conducirse, adquirido por repetición de actos iguales o semejantes u originado por tendencias instintivas. Consultado diciembre de 2010 en: <http://rae.es/rae.html>
- (5) Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- (6) Paz, Octavio, *op. cit.*, p. 7.



El sistema de significaciones es una estructura perteneciente al mundo de las construcciones humanas que abraza al pensamiento y a la producción de objetos. Este sistema responde a la necesidad natural del hombre de dar sentido y comunicar cada uno de los elementos de su realidad. El acto creativo es la escisión entre los objetos cotidianos —incluso los destinados a comunicar lo bello— y el poema.

El poeta libera a la materia tomándola de las intenciones unívocas, llevándola a la multiplicidad de sentidos transformándola en poema. “El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y sustancia son lo mismo.”⁷

Por medio del acto creativo se despoja a las imágenes convencionales de sus conexiones mentales cotidianas, sobresalen los valores sensoriales que produjeron exaltación en el observador, próximo creador. De esta manera, el poeta busca diferenciar su llanto de todos los llantos del mundo; busca hacer imperecederas sus sensaciones, y llevarlas a las sensaciones del mundo: hacer del poema un lenguaje universal.

Siendo así, Friedrich Nietzsche se pregunta: “¿Cómo dar sentido a una totalidad que con-

tinuamente escapa? ¿Cómo soportar el movimiento real, el tiempo, el caos, la confusión, todo lo que está a nuestro alrededor como una sombra infernal amenazante? Y responde: a través del espíritu poético.”⁸

El espíritu poético es la intersubjetividad hallada en la disciplina del lenguaje, donde se reúne el orden necesario para los posibles sentidos del discurso y la particular elección de quien lo dice; aparentando un sentido ambiguo pero nunca superficial, pues refleja las intuiciones profundas de todo pensador.⁹

La representación más clara del espíritu poético es la metáfora; por ello, Raul Domingo Motta en su ensayo “Entre la metáfora y el silencio: análisis del encuentro entre la poesía, la ciencia y la filosofía en el siglo XX”; expone la manera en que Nietzsche problematiza el lenguaje en relación con lo metafórico, en donde analiza a la metáfora más que como figura técnico-retórica, desde una reflexión metafísica.¹⁰ Plantea que en el lenguaje humano predomina el carácter metafórico y el poema es la máxima conciencia de tal carácter. Incluso Octavio Paz advierte esta figura, explica que la formación de metáforas era —en los orígenes del lenguaje— una condición natural donde hablar era crear.

(7) Raúl Domingo Motta. “Entre la metáfora y el silencio: análisis del encuentro entre la poesía, la ciencia y la filosofía en el siglo XX”. *Opción – ITAM*, v.25 (n133, 2005). Pp. 114-125.

(8) *Ibid.*

(9) Antonio Machado citado en *op.cit.*, p. 116.

(10) Ha resultado conveniente la visión metafísica del lenguaje poético pues ofrece la oportunidad de la reflexión a través de la interpretación.

Partiendo de la idea de metáfora como traslato—traducción, traslación, sustitución—, Nietzsche señala que esta traslato no comienza en el ámbito de las palabras, como estudia la retórica, sino que comienza mucho antes del lenguaje, pues hay metáfora en el ámbito del conocer: “ traslación de la percepción sensible a la imagen y traslación de la imagen al lenguaje como segundo proceso.”¹¹

Arqueles Vela¹² explica el proceso de construcción de metáforas similar al anterior, pero por etapas diferenciadas:

- a) La *representación* es la interpretación de manera meramente sensorial de los hechos pertenecientes a lo real.
- b) La *comparación* es la relación de las sensaciones resultantes con elementos lingüísticos asignados a particularidades del todo que conforma el fenómeno.
- c) La *imagen* es la materialización de lo anterior: la metáfora en el poema.

La creación de metáforas, como se dijo, está presente en diversos entornos y discursos del lenguaje: propagandístico, político, cómico, coloquial, jurídico, etc. Sin embargo, la diferencia en el proceso de construcción de la metáfora en el discurso poético tiene razón de ser por las diferencias entre las funciones lingüísticas.¹³

Véase el siguiente esquema:

Factores implicados en la comunicación verbal que suponen funciones lingüísticas.

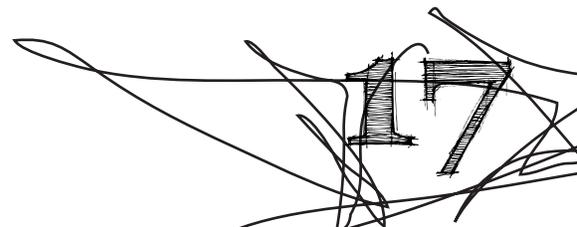


Esquema de elaboración propia

(11) Raúl Domingo Motta, *op.cit.*, p. 117.

(12) Vela, Arqueles. *Análisis de la expresión literaria*, México: Editorial Porrúa, 1999.

(13) Roman Jakobson desarrolló una teoría acerca de las funciones lingüísticas en el acto de comunicación: en la transmisión de un mensaje entre emisor y receptor, existe información acerca de determinada realidad que genera el discurso; cuya naturaleza está determinada por la función lingüística dominante, es decir, la intención u objetivo con que se construye.



Tomar en cuenta los factores involucrados en la comunicación verbal, es el *mensaje*¹⁴ donde se da la función poética teniendo como primordial fin la forma: la propia estructura del mensaje es el sentido del mismo. Con la identificación de las funciones del lenguaje, notamos que la naturalidad en que existía la metáfora —tal como se mencionó anteriormente— se olvida o se desgasta al dar prioridad a necesidades meramente comunicacionales.

El estudio de la metáfora supone la sensibilización hacia el lenguaje poético y el redescubrimiento de la naturalidad en la apreciación del mismo. La metáfora incita a ver de manera inesperada las palabras de aparente dominio. Helena Beristáin propone el siguiente ejemplo de metáfora: “Metáfora: contigüidad de palabras que comparten rasgos de significación (semas¹⁵). Ejemplo: En “cadera clara de la costa” (Neruda) los semas comunes son: “línea clara del litoral de la tierra” y “línea clara de la piel humana”.¹⁶ Nótese que la palabra *línea* contiene ambigüedad en su significado.

Cada palabra no está ausente de metáfora, de imaginación y de ficción; incluso la onomatopeya, sujeta también al contexto histórico-cultural de cada uno de los factores de la comunicación y la relación entre ellos.

1.1.2 Experiencia poética. Implicaciones entre poeta, poema y lector

El lector está predispuesto a identificar el lenguaje poético de cualquier otro; ya sea por el orden tipográfico, por la percepción auditiva del ritmo, pero sobre todo, por el carácter ambiguo, y los códigos culturales y convencionales que intervienen, en entre emisor y receptor. “Poeta y lector comparten una actitud poética-creativa y re-creativa. La primera construye el poema; la segunda lo goza.”¹⁷

Pero, ¿cómo se da la relación de participación entre el poeta y el lector? Es a través de los sistemas de significación —los lenguajes: el hablado, el escrito, el visual— que existe relación entre la literatura y el entorno social.¹⁸ Sin olvidar, a su vez, las condiciones que caracterizan efectivamente al poema dentro de la función lingüística.

La relación entre poeta y lector exige necesariamente un acto de comunicación donde cada uno de los factores implicados adquiere cualidades específicas cuando la función poética domina. Así, el *referente* (contexto) es la norma retórica vigente de la época a la que corresponde la institución literaria. Aquí el lenguaje poético transgrede, se aparta y desvía de las normas —que regulan el lenguaje en general—

- (14) Objeto codificado (construido) por el emisor, descodificado por el receptor, intercambiado por ellos durante el acto de comunicación. Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1987.
- (15) Sema: rasgo semántico pertinente, es decir, la unidad mínima de significación. Por ejemplo en “silla” hay cuatro semas: “con respaldo”, “sobre patas”, “para una persona”, “para sentarse”, *id.* *Diccionario de retórica y poética*, México: Editorial Porrúa, 1995.. p.152.

(16) *Ibid.*, p. 75.

(17) Helena Beristáin. *Análisis e interpretación del poema lírico*, op. cit., p. 49.

(18) Dichos sistemas son parte de los acervos culturales y convenciones que han generado cierto sentido social a cierto grupo de personas. Umberto Eco lo explica de la siguiente manera: Existe la correspondencia de un objeto con un término lingüístico, donde este objeto es una unidad abstracta, una unidad cultural. Pues al referirse al objeto en cuestión no se habla de una imagen específica, a menos que esté presente o se individualice.

de las convenciones establecidas; trasciende el lenguaje poniendo en juego la creatividad y la individualidad del poeta. Este estado sirve al lector para “romper los modos convencionales de percepción y valoración”, y observar el mundo con nuevo frescor.

Con el *emisor* (poeta) se revela la voluntad artística, la intencionalidad, la deliberación, la disciplina que requiere un trabajo individualizado de estilo, que provoque en lo habitual sensaciones inesperadas. Adopta al lenguaje para convertirlo en vehículo de su visión del mundo, como momento de iluminación revelada ante sus ojos con tal originalidad que logre un lenguaje singular. En el momento de creación el mensaje no se transmite según la fórmula *yo-tú*,¹⁹ sino según la fórmula *yo-yo*, donde el emisor y destinatario son el mismo en una primera instancia. Debido esto a que el poeta lucha por expresar, ante todo para sí mismo, su personal, individual, original, inédita visión del mundo.

El *código* representa aquí la posibilidad de interpretación del poema. Nunca una traducción, pues el lenguaje poético es imparafraseable, éste perdura. La estructura interna del poema hacen de él una pieza sólida, un bloque cuya desintegración es difícil, pues implica

fenómenos interrelacionados de diversa índole: fónicos, fonológicos, morfosintácticos y semánticos. El código aquí es interpretación subjetiva y por tanto, existen tantas como lectores haya.

El *mensaje* (poema) se realiza en una sucesión de imágenes repentinas y atemporales. Durante este momento las palabras pronunciadas revelan el sentido de la existencia, e intentan devolverle su coherencia al mundo por medio de la reflexión. Todo sucediéndose en un acto de expresividad subjetiva, que se resuelve en una gran *metáfora*.

Según Umberto Eco,²⁰ para que este tipo de mensaje cumpla su propósito estético contiene las siguientes características:

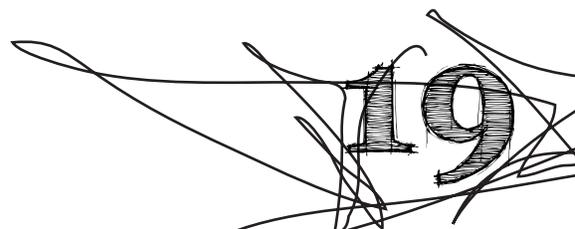
- a) En el poema en conjunto, depende de cada palabra y viceversa.
- b) Existe un ritmo en la estructura que evita la arbitrariedad en el texto.
- c) Los niveles de realidad que abarca el mensaje son muchos y variados.

El *receptor* (lector) tiene que realizar la lectura desde dos puntos de vista correspondientes a dos momentos de un proceso: escritura y lectura, pues está de por medio la subjetividad del poeta y la suya.

Así pues dichas unidades culturales son “algo” que está definido y generalizado, distinguido como una entidad; puede ser una persona, un lugar, una idea, etc. Al aceptar la existencia de estas unidades culturales se afirma que el lenguaje es un fenómeno social conformado por ellas, las crea y las explica mediante otras unidades culturales. Umberto Eco. *La estructura ausente*, Barcelona: Editorial Lumen, 1986, p. 60.

(19) Se refiere a un acto comunicativo donde el emisor produce un mensaje intencionado primordialmente a un destinatario.

(20) Umberto ECO, *op. cit.*, p. 124.



“Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad que la hace volver. El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Alternándose de una manera que no es inexacto llamar cíclica, su rotación engendra la chispa: la poesía.”²¹

1.1.3 Interpretación del poema

La interpretación del poema estriba en la posibilidad de situarse en el instante en que los fenómenos sufren la transmutación de sus elementos físicos al impulso de la fantasía y la imaginación. Este ejercicio pretende ser un acercamiento al poema, con la intención de descubrir imágenes que guíen la expresión tipográfica en la posterior experimentación.

Para iniciar este punto es necesario el reconocimiento del tipo de poema con el que se trabaja. En el caso de esta tesina es un poema contemporáneo, que contiene una imagen visionaria, según Carlos Bousoño.²² “La divergencia más notable que existe entre una imagen tradicional y una imagen visionaria es que la imagen tradicional exhibe una estructura racionalista que difiere radicalmente de la estructura irracionalista que manifiesta imágenes peculiares de nuestro siglo.”²³

La imagen tradicional tiene las siguientes características:

- a) Se engendran en la semejanza física que media entre el plano real y el correspondiente evocado: basadas en su función, finalidad o comportamiento: *Cristal* nombre poético para *Agua*.
- b) Se justifican en la semejanza moral o espiritual de dos seres: *Es un ángel y a veces una harpía*.

- c) La identidad en el valor con que dos miembros, el real y el evocado, se ofrecen a alguien: *Mi “dependiente” es “una perla”*.

Las imágenes visionarias no necesitan de estas condiciones. El poeta contemporáneo mirará igualdad en dos objetos que no guarden ninguna relación aparente. Serán iguales en medida de que despierten en sus contempladores, un sentimiento que apareje a los conceptos. Para lograrlo, el lector debe ser materia dispuesta, pues este tipo de imagen exige un esfuerzo sutil de análisis. La emoción del lector es independiente y previa al reconocimiento intelectual, que sólo alcanzamos a vislumbrar después. Posteriormente, y si es gusto del lector, se hace el análisis, superfluo desde el punto de vista estrictamente estético.

“Este tipo de poema no cuenta con una sucesión de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas, sino que extrae de sí mismo, de la fuerza interior, desarrollada por los elementos que integran el conjunto en una única condición: el ritmo.”²⁴

Las características anteriores colocan la interpretación en un ejercicio libre, de asociación de palabras e imágenes desde una posición de lector meramente subjetiva.

(21) Paz, Octavio, *op. cit.*, p. 16.

(22) Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Greco, 1970.

(23) *Ibid.*, p. 141.

(24) Casado, Miguel. *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.

1.2 De la literatura a la poesía visual

1.2.1 Situaciones históricas de la poesía visual

En el proceso de análisis del poema que propone Helena Beristáin, nos dice que la unidad mínima del poema poseedora de significado es el fonema u onomatopeya (la letra), pues es una condición inevitable en el fonema que exista alguna semejanza o armonía entre el nombre y el sentido; siempre y cuando esta semejanza corresponda a un contexto, tanto así que, “si el contexto verbal posee una estructura fonética neutra, puede ocurrir que se mantenga oculto el valor onomatopéyico de una palabra.”²⁵

La forma primaria de la onomatopeya consiste en la imitación del sonido mediante el sonido, como en *tic-tac*. La forma secundaria de onomatopeya es una experiencia de movimiento (*temblar, escabullirse*).²⁶ Y existe una tercera forma onomatopéyica en donde algunos han visto una motivación en la analogía entre el significado de ciertas palabras y su figura visual. “Ullman cita a Leconte de Lisle, quien observó que si paon (pavo) no tuviera o *ya no vería el ave desplegando su cola*, y a Claudel, quien percibe un tejado en las dos letras *T* de la palabra *toit*

(techo) y descubre la caldera y las ruedas de una *locomotora* en la palabra *locomotive*.”²⁷

Así pues, notamos que ya que desde finales del siglo XIX —Leoconte de Lisle 1818-1884 y Paul Claudel 1868-1955— existían expresiones en donde la palabra ya no sólo era parte de la convención que implica el lenguaje, sino que evocaba sentido por medio de su fisicidad. Así pues enfatizamos lo que Alfredo Espinosa afirma: “La correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos es una cualidad del poeta, las palabras son arcilla en las manos de los poetas.”²⁸

Sin embargo, la experimentación guiada por el deseo de que la letra signifique no solamente a partir de su verbalidad, sino de sus cualidades físicas; como llevarlo a la práctica artística fue producto de las Vanguardias Artísticas de mediados del siglo XX.²⁹

María Andrea Giovine hace muy claro lo anterior: “La poesía visual se afianza plenamente en el contexto de las vanguardias. Gran parte de su estética es la ruptura del código verbal y visual a través de la fusión, así, el cuestionamiento de este tipo de poesía está precisamente en la crítica interdisciplinaria hacia el planteamiento de nuevas estructuras.”³⁰

(25) Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico, op.cit.*, p. 87

(26) *Idem*

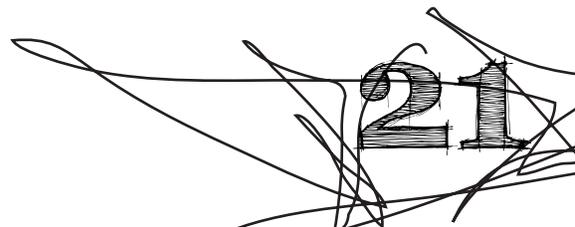
(27) *Idem*.

(28) Espinosa, Alfredo. *Poesía visual. Las seductoras formas del poema*, México: Editorial Aldus, 2008.

(29) Giovine Yáñez, María Andrea. *El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia*. (Tesis Maestría en Letras), México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

(30) En esta época surgieron manifestaciones bajo diferentes nombres, pero María Andrea Giovine

sostiene la tesis de que todas son parte del conjunto de la poesía visual.



El discurso que envolvía a las vanguardias del siglo XX se encuentra entre la pérdida de sentido y la necesidad de crearlo. En este proceso, el lector tiene la vivencia de la experiencia del sin sentido, provocando una crisis que culmina con la crítica del entorno y del lenguaje. De esta época histórica, Roberto Pinheiro en su artículo “La ruptura alienante: tradición, vanguardias y posmodernismo” nos brinda una visión crítica acerca de cómo el individuo a través de su tradición se reconoce en el mundo, y como alejarse de ésta supone un estado alienante para él:

...Las vanguardias son un fenómeno esencialmente moderno, pues contienen muy claramente la noción moderna de progreso; sin embargo, existe la negación a la tradición que les antecede acorde con un sentimiento de insatisfacción hacia las contradicciones de un mundo heterogéneo. La modernidad, como una forma de tradición, constantemente se niega a sí misma, creando en su seno lo que Octavio Paz llama “la tradición de la ruptura”.

Para que exista esta liada urgencia por la ruptura, la tradición hubo de ser percibida como elemento alienante. Y sí, como definiendo aquí, la tradición no es enajenante, sino por el contrario, es exactamente aquello que presenta la posibilidad de autenticidad, la ironía de todo el proyecto vanguardista

aparecería en el hecho de que por el propio intento de evitar la alienación se acaba por caer en ella.³¹

La configuración que adoptan las vanguardias tenía como objetivo no sólo la crítica social, sino alcanzar el nivel de revolución cultural. Una revolución continua que sigue hasta la posmodernidad, cuando la poesía visual más se ha estudiado y mejor se ha comprendido. “Debido a que la poesía visual, así como las artes en general, hoy en día, son producto de las vanguardias y se asemejan a la posmodernidad, favorecen la presencia del idiolecto, lo polifónico y lo andrógino, la indeterminación, la inmanencia, las estructuras abiertas y disyuntivas, el juego, la anarquía, el silencio o la polifonía versus el Logos; la participación activa frente a la distancia, la dispersión, el intertexto, el fragmento versus el discurso totalizante.”³² Esos nuevos preceptos se manifestarán en las artes con la exploración de dichos conceptos, y la persecución de la satisfacción de los deseos con la fusión de diversas artes, para generar diversas manifestaciones.

(31) Pinheiro Machado, Roberto. “La ruptura alienante: tradición, vanguardia y posmodernismo”, *América Latina Hoy*, v30 (2002), p. 25.

(32) Giovine Yánez, María Andrea. P. 24.

Efectivamente fueron los literatos y poetas quienes comenzaron la experimentación con la poesía visual; sin embargo, la fusión de disciplinas procuró que la poesía visual se extendiera por diversas profesiones, nombrando su actividad según su contexto social, cuyos exponentes más reconocidos eran diplomáticos, científicos, músicos, artistas, etcétera.



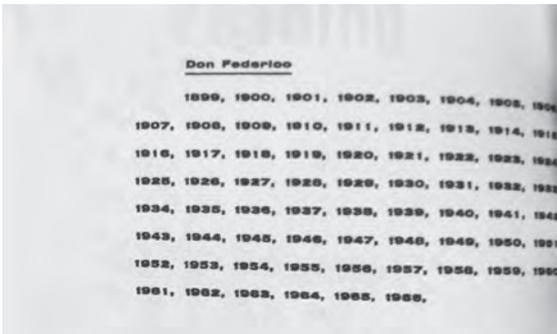
ROBERT INDIANA (Estados Unidos)

Pintor, su obra cuenta con una colección de gráficos combinando las palabras y las imágenes, ha colaborado ilustrando gran diversidad de libros poéticos de vanguardia.



PIERRE GARNIER (Francia)

Director de la revista *Les Lettres*, revista del Espacialismo, donde colabora con gran intensidad para divulgar las más recientes corrientes de los movimientos vanguardistas.



JOSÉ LUIS CASTILLEJO (Sevilla)

Diplomático, publicó en revistas extranjeras de filosofía y trabajos de vanguardia. En su libro *Actualidad y participación*, realiza estudios sobre la participación, el hapening, el lenguaje artístico, etc.



FELIPE BOSO (Palencia)

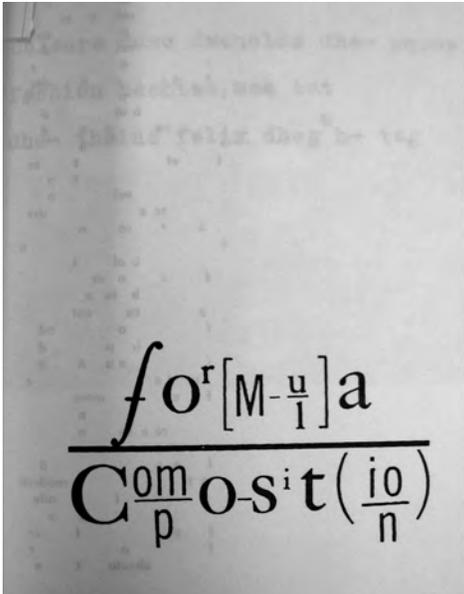
Licenciado en Historia y Filosofía. Ha realizado una exposición experimental y dos antologías de poesía experimental en España.



DECIO PIGNATARI (Brasil)

Profesor en la Escuela Superior de Diseño Industrial de Guanábara, Cofundador del equipo Noigandrés quienes lanzan un plan piloto para la poesía concreta.

Recopilación de imágenes en Millan, Fernando. La escritura en libertad : *Antología de poesía experimental* / Seleccion, prólogo y notas bibliográficas de Fernando Millán y Jesús García Sánchez datos de publicac. Madrid : Alianza, 1975.



BEN PORTER (Maine)

Interminable labor de fusión entre ciencia, literatura y arte. Físico nuclear, poeta y editor. Autor de *a manifesto and a testament of science and art*.



JOHN CAGE (Estados Unidos)

Compositor de música de vanguardia. Llevó a cabo importantes estudios sobre Miró, Marcel Duchamp, Jasper Johns, etcétera.



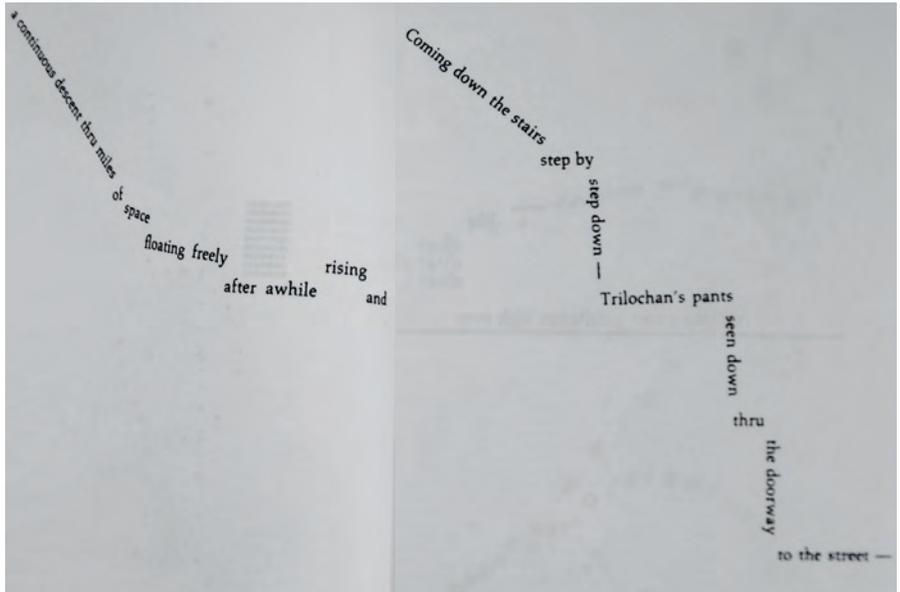
OCTAVIO PAZ (México)

Poeta y ensayista. Autor de los libros de teoría poética que han sido la base de todas las nuevas generaciones a partir del siglo XX.



SEVERO SARDUY (Cuba)

Poeta y novelista consagrado, ensayista; crítico de arte y música. Su experiencia le han llevado a componer poesía experimental.



ALLEN GINSBERG (Estados Unidos)

Su obra ha sido una de las más influyentes de la poesía norteamericana del siglo, y está considerado como el más importante poeta de la generación beat.

Efectivamente fueron los literatos y poetas quienes comenzaron la experimentación con la poesía visual; sin embargo, la fusión de disciplinas procuró que la poesía visual se extendiera por diversas profesiones, nombrando su actividad según su contexto social, cuyos exponentes más reconocidos eran diplomáticos, científicos, músicos, artistas, etcétera.

Así, la poesía visual se abre ante las dinámicas propuestas cargadas de lenguajes, de códigos y de estructuras. Permite en esta apertura que el diseño se involucre también. El poeta y tipógrafo inglés Ian Hamilton Finlay, y Jhon Frunival, profesor de diseño gráfico y comunicación audiovisual son precursores de estafusión entre poesía y diseño.



John Furnival (1933—) Imagen de arriba se titula *PLINK! PLANK! Real Sham POULENC!*, y abajo, *¡Ha-ha!* Fuente: http://www.Englandgallery.com/artist_group.php?mainId=135&media=Prints&_p=2

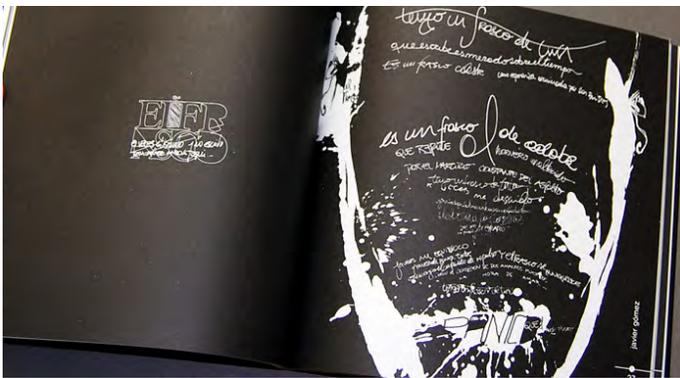
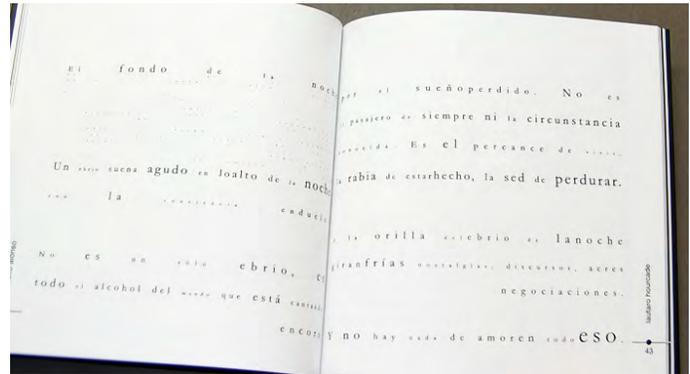
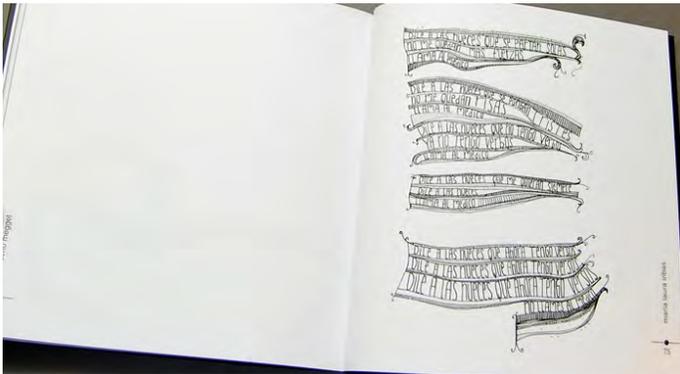
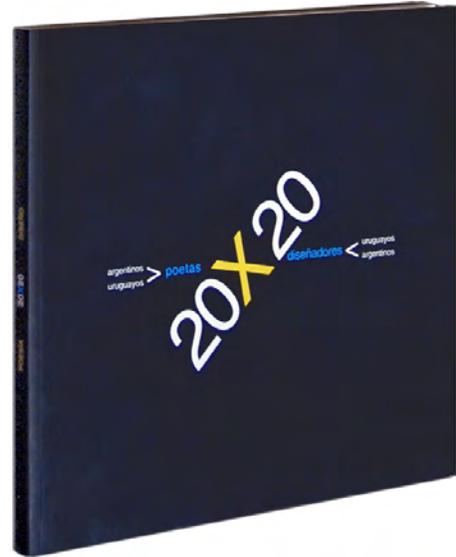


Ian Hamilton Finlay (1925-2006) Imagen de arriba a la izquierda se titula *Acrobatas*; la de la derecha, *Sea Poppy 1*. Fuente: <http://jacketmagazine.com/15/rash-iv-finlay.html>

Por un lado, la tecnología, la velocidad, la precipitación de las ciudades, la vivacidad que adquirió el sentido del tiempo, y por otro, el protagonismo de lo visual con la llegada del cine y la fotografía, permitieron que se cuestionara el discurso dentro de la literatura a través de la suma del elemento visual y se planteara la fusión entre la espacialidad de las artes visuales y la temporalidad de la literatura. Siendo constante en esta fusión, el diseño ha tomado fuerza en esta disciplina, ubicándose protagónicamente en la producción artística en la actualidad. Al parecer, el poema visual es percibido y ejecutado como una obra integral, quizá por la cada vez mayor especialización de las profesiones que ha permitido la incorporación disciplinaria.

En la siguiente muestra, se da el caso donde la verbalidad y la plasticidad provienen de ámbitos diferentes, es decir, para cada cualidad hay un autor diferente donde la obra no tiene razón de ser si no están uno y otro; en este caso, para la obra final los autores generan una relación intertextual e interpersonal.

En dicha propuesta, veinte poetas uruguayos son interpretados por veinte diseñadores argentinos, y veinte poetas argentinos interpretados por veinte diseñadores uruguayos. La publicación se llama 20X20. Un proyecto de fusión donde las fronteras se desvanecen a orillas del Río de la Plata, donde se unen e intercambian. Convocaron a estudiantes, egresados y docentes de sus respectivos ámbitos académicos. La Universidad ORT Uruguay, Escuela de Diseño. La Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. 20X20: dos espíritus utopistas se multiplican por veinte insistiendo en que es posible tender un puente, apostar a la poesía para disfrute de unos y cuestionamiento de otros.³³



(33) <http://www.moduloxmodulo.com.ar/libros/189-20-x-20>.

1.2.2 Acercamientos a una definición

Se toma la tesis de maestría de Andrea Giovine: *El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia*. Para tratar de vislumbrar las repercusiones de la fusión de lenguajes –visual y verbal—.

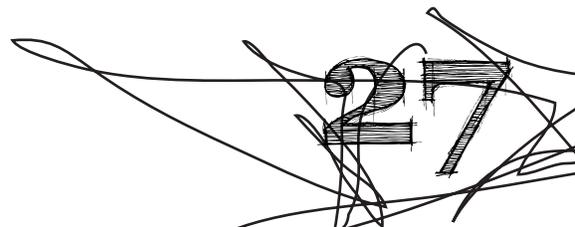
La poesía visual se ubica en el punto de encuentro entre el discurso verbal y el visual, donde cada uno aporta su singularidad: la temporalidad de la literatura y la espacialidad del arte visual.³⁴ El poema visual es un mimetismo de palabras y elementos en el espacio-tiempo. El poema visual genera una tensión discursiva entre los elementos visuales –tipografía, color, disposición visual, imagen— y los elementos verbales –sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo—, siendo esta tensión la cualidad por excelencia de la poesía visual; de manera que María Andrea Giovine ha nombrado a dicha tensión *iconotexto*.

La poesía visual es una verdadera fusión interartística, no se trata de la literatura que remite a las artes visuales, ni de las artes visuales que inspiran a la literatura, es en toda la ex-

tensión de la expresión una unión de fuerzas entre las posibilidades de la imagen y la palabra. Uno de los deseos más grandes de la poesía visual es lograr que las letras y las palabras se asemejen a lo que representan, de ahí la importancia de la letra y la palabra *como objeto* que adquieren concreción.

A través de los trabajos de los poeta visuales, la poesía, que en sus orígenes nació con la idea de canto —algo que se lee en voz alta para ser escuchado— se convierte en algo para ser visto y la cualidad visual es tan importante que resulta imposible leer en voz alta la mayoría de los poemas visuales. Podemos leer las palabras que los conforman, pero siempre faltará algo. La poesía visual es para ser leída y vista, pues lo visual y lo textual son un todo significativo e indisoluble.

(34) Dichas cualidades son asignadas tomando en cuenta el origen de dichas artes. Una donde se materializa a través de la musicalidad y la otra a través de la visión.



1.2.3 La relación público-percepción

En el enfrentamiento con un poema visual surgen preguntas que despiertan en el espectador común una sensación de indagación por un significado: ¿cómo clasifico lo que veo?, ¿es un poema, un dibujo, cuadro o trazo?, ¿cómo debo relacionarme o sentirme con esto?, ¿a partir de dónde comienzo la lectura? La percepción de un poema visual sigue manteniendo hibridación en su lectura proveniente de la lectura lineal y de la lectura no lineal.

“La lectura lineal se ejecuta siguiendo un orden de lectura preestablecido por las reglas gramaticales; se da en un sistema en el cual un escritor podría determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto.”³⁵ A este tipo de lectura se está habituado al menos con la escritura occidental. Ante este tipo de lectura, el lector comienza por un camino recto en el que se trata de vincular las palabras con su referente; es decir, leer su significado convencional conocido en un contexto social común. También es posible que contigua a esta lectura, se produzca la posibilidad de un mensaje simbólico, metafórico y abstracto; según

el grado en que las normas del lenguaje han sido alteradas, diferenciando si la lectura es cognitiva, emocional, informativa, etcétera.

En cambio, la lectura no lineal —propia de la imagen— ofrece una lectura múltiple que implica diversos significados en el momento de la percepción. “Los diversos significados son una consecución de momentos contenidos en la imagen que se reconocen mediante el análisis: identificación de los elementos básicos (línea, punto, forma, color, luz encuadre, sonido, etcétera), descripción conceptual de la misma (personas, objetos, ambientes, localizaciones) y descripción global en función de sus características elementales (iconicidad, abstracción, monosemia, polisemia)”.³⁶

La poesía visual es una suma de estos modos de lectura, aunque el grado en que existe uno y el otro depende de la obra en particular; su presencia varía según la percepción del lector-espectador,³⁷ dependiendo ésta de distintos medios intersubjetivos que incluso tienen que ver con el proceso de creación de la obra; además de la imaginación que forma parte fundamental en el proceso de interpretación.

(35) Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, op.cit. p.98

(36) Ferradini, Sonia; Tedesco, Renée. “Lectura de la imagen”, *Revista comunicar*, n.8 (1997, Barcelona), pp. 157-160.

(37) Resulta pertinente usar este término, pues al convivir ambos modos de lectura en el poema visual, el usuario toma ambas posturas.

1.2.4 Principales elementos estructurales de la poesía visual

En el análisis de la forma externa del poema visual, se descubren sistemas, estructuras y ornamentos internos con ritmos y elementos, que actúan de manera interdependiente. “El poema visual presenta y representa información visual, gráfica y verbal en un continuum visual de manera mimética y conceptual.”³⁸ Por tanto, existen muchos condicionantes para acercarse a los elementos internos que lo estructuran.

En un poema visual, las unidades verbales (fonemas, palabras y frases), y elementos como cromatismo, textura, luminosidad, estilización, contorno, disposición relativa en el espacio, etcétera, son centros de significado interrelacionados con la actividad poemática en un plano multisensorial, del cual se distinguen tres grandes aspectos en un todo discursivo:

a) *Espacialidad*. Los blancos activos funcionan como marco para leer-ver, pueden ser silencio y voz. La poesía visual resignifica el espacio como signo constitutivo; la espacialidad permite la corporeización de la palabra, la materialización del discurso, la unión del tiempo y el espacio *propia* del poema visual.

b) *Temporalidad*. Anulación del cronocentrismo, es decir, se propone experimentar que las sensaciones ya no solamente adquieran significado según la temporalidad del yo, sino que también se logre concebir el paso del tiempo como un suceso del cual somos espectadores. Existe un transcurso dentro y fuera del poema.

c) *Ausencia de centro*. O bien la movilidad del centro y la dispersión son elementos clave del poema visual, en el cual hay un inmenso énfasis de que la obra no está terminada, sino que es un proceso de experimentación.

En el artículo ya mencionado *Forma, función y significación en poesía visual* de Laura López Fernández,³⁹ la autora sistematiza y propone modelos de lectura funcionales titulado “Componentes semánticos verbo-visuales”; dichos modelos se encuentran en el poema visual, en mayor o menor medida mediante lo implícito o lo redundante de los elementos.

(38) López Fernández, *op.cit*, p. 10.

(39) *Ibid.*

“Componentes semánticos verbo-visuales. Planos Denotativo y Connotativo. Unidades Primarias y Secundarias de Significación.”⁴⁰

Semántica del espacio poemático:

Relaciones espacio visual-textual; Elipsis verbal, visual; Empleo de “huecos”, espacios vacíos; Saturación textual-visual; Redundancia entre tipografía y palabra.

Semántica iconográfica-simbólica:

Relación entre letras; grafías, íconos, figuras.

Semántica Tipográfica:

Estilos de letras, tamaños, relaciones y sus funciones, Efectos de difuminado, velocidad, etc.

Leyes de Percepción Visual:

Continuidad, similitud, asociación, relación figura-fondo, proceso de “relleno”, orden-desorden, simetría-caos, tratado desde la visión de lenguaje visual.

Semántica del Color:

Contrastes monocromáticos-acromáticos; ausencia-presencia de color.

Semántica Relacional:

Significación que proviene de contrastar estructuras divisibles e indivisibles (D. A. Dondis):

Contraste–Armonía,
Simetría–Asimetría,
Fragmentación–Unidad,
Aleatoriedad–Secuencialidad,
Inestabilidad–Equilibrio,
Profundidad–Plano,
Economía–Profusión,
Angularidad– Redondez,
Representación–Abstracción,
Verticalidad– Horizontalidad.

Semántica Interdiscursiva:

Relación de varios discursos gráfico-visuales y —en menor medida verbales— en el mismo poema.

La superficie de un poema visual produce significación de manera dinámica, interdependiente e intersubjetiva y, por lo tanto, no nos hallamos ante un sistema semiótico cerrado, fijo, o totalmente estable sino abierto, incompleto y relativo que produce significación de acuerdo a las condiciones de producción, al producto y a las condiciones de observación aplicadas.

Sin embargo, sea cual sea el nivel discursivo que alcancen, serán obras plásticas construidas con palabras que se contemplan y que se leen; se mueven y se escuchan.

(40) Para ver completa la clasificación semántica véase:
<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/235>.

Capítulo Segundo

La fisicidad de la letra portadora de significado

An abstract line drawing consisting of several overlapping, curved lines that form a complex, organic shape. The lines are thin and black, set against a white background. The overall impression is that of a quick, gestural sketch, possibly representing a face or a specific object, but it remains open to interpretation.

Imagen, historia y significado confluyen en todos los aspectos de la tipografía, incluso en la más sencilla de las letras

John Kane



eniendo por claro las características del poema visual, vislumbramos, la labor que, para el diseño, implicará la construcción de un poema visual. Pues, con su acción, el estudio teórico previamente hecho hará material cada poema y la publicación.

Los elementos estructurales semánticos del poema visual son varios, de manera que permiten un amplio campo para la experimentación. Primero se estudiarán esos elementos físicos que compondrán al poema, desde una limitante: la tipografía.⁴¹

Digo limitante con la intención de darle dirección al diseño y con la visión de concentrarse en un solo aspecto de los varios que hay en los elementos físicos del poema visual. De manera que la letra siendo el elemento originario y principal que compone al lenguaje escrito; contendrá y soportará el ejercicio experimental como único elemento compositivo.

La tipografía como disciplina, estudia y clasifica los tipos de letra; es de su ocupación la forma física de cada caracter, además de la composición en el plano, que será estudiado desde el punto de vista del lenguaje visual y del diseño.

Menciona Eréndida Mancilla: “Hay que tener en consideración, que las letras como signos, también son imágenes y son portadoras de una carga expresiva, estética, social y cultural. Debemos entender que la tipografía también organiza de manera formal al lenguaje, expresa visualmente sus ideas y se convierte entonces en una práctica discursiva en la que la sociedad y el individuo se determinan mutuamente en la lengua y por medio de ella.”⁴²

Siguiendo una estructura metodológica, lo que concierne de primera instancia es la observación histórica de la letra y sus transformaciones. Se observará cómo este antecedente conduce a la razón de ser de la letra en el lenguaje y la manera en que afecta al entorno, y cómo éste, a su vez provoca su difusión como elemento cultural de extrema relevancia.

Como segundo aspecto, se tratan los rasgos de la letra como poseedores de sentido en sí mismos y portadores de significado que les asigna el entorno; observando sus capacidades retóricas en el discurso.

Y en el tercero, todo lo anterior se condensa en el lenguaje visual, en las técnicas compositivas que brinda el diseño como disciplina; mostrándonos cómo la letra, siendo parte de su quehacer, explota sus capacidades de contenido y forma. Este estudio resulta esencial para la dirección que tome la transformación del poema en el poema visual.

(41) Este término es utilizado como una unidad cultural que se refiere al estudio de una disciplina.

(42) Mancilla, Eréndida. *Diseñar con (tipografía) es como hablar, el énfasis debe estar en la entonación (disposición) correcta*. Segundo Coloquio Tipografía y Educación Superior, en: Tipos Latinos 2008. Tercera Bienal de Tipografía Latinoamericana. México, 2008.

2.1 La letra a través de su propia historia: breve recorrido por sus transformaciones

2.1.1 El alfabeto latino. Interpretación visual del lenguaje occidental



La letra como signo, pertenece a un sistema que materializa y democratiza la comunicación verbal y escrita en el lenguaje occidental. Este sistema supuso para el hombre, en un proceso histórico y evolutivo, el desarrollo de la adaptación, abstracción y simplificación como procesos necesarios para materializar su pensamiento y, paulatinamente, para normalizar dichas expresiones encaminadas a un conocimiento que lo integrara a la sociedad.

El desarrollo histórico del alfabeto –Otl Aicher, en su libro *Tipografía*⁴³ – es observado como un flujo continuo de fuerzas generadoras de actos y objetos que fungen como signos para la impresión del pensamiento del hombre acerca de la naturaleza. Así, en este pulso de fuerzas, se descubre una disciplina que desempeña el hombre de manera natural. Dicha actividad responde a la cualidad inherente del hombre por dejar rastros de su existencia.

“La palabra griega para escribir es *graphein*, aunque en realidad significa ‘esculpir’ o ‘marcar’. De forma análoga el verbo latino *scribere*

significa originariamente ‘grabar’. El verbo *write* inglés proviene de la forma nórdica *rita*, que significa a su vez grabar o tallar.”⁴⁴ Por medio de las raíces del idioma, Aicher infiere que el grabado es una actividad origen donde el hombre descubre su capacidad de expresión. El grabado le ofrece un carácter vivo, como si constituyera una extensión de su humanidad.

De manera que los procesos de adaptación, abstracción y simplificación encaminados a la escritura comienzan, no con formas abstractas sino con las formas y técnicas básicas del movimiento manual y del proceso de grabado, constituyendo una imitación de la naturaleza.

Posteriormente, las necesidades de comunicación llevaron a la formación de un repertorio de signos que se democratizara. Sin embargo, con el crecimiento de este repertorio su carácter práctico y comunicativo se volvía complicado. Por tanto, se usaron *grafemas*⁴⁵; eran marcas que acompañaban a los primeros signos para agregarles sentidos distintos: de sustantivo pasaban a verbos o adverbios según el sentido de la oración. Y así, la producción de signos disminuía. Con la movilización de las relaciones comerciales, se adoptaron recursos y características propias de otros sistemas de

(43) Aicher, Otl. *Tipografía*, Valencia: Campgràfic, 2004.

(44) *Ibid*, p. 76.

(45) Otl Aicher usa el concepto de grafema para los signos cuyo significado nada tienen que ver con los sucesos de la realidad. Son formas abstractas a las que se les asignó dicho significado de manera conveniente y fortuita. p. 80.

escritura que se desarrollaban en diferentes regiones geográficas, con la finalidad de entenderse entre sí, y ampliar los recursos del lenguaje, para transmitir realidades visibles e intangibles.

En un proceso de simplificación, los signos empezaron a homologarse por relaciones auditivas, principalmente; de manera que se comenzaron a utilizar símbolos con valor fonético silábico. Con el paso del tiempo, aplicando similitudes semejantes, se creó un corpus silábico. El alfabeto tiene origen en las lenguas semíticas, en la región que hoy corresponde a Siria, Líbano, Israel y Jordania durante el segundo milenio antes de nuestra era.

Desde entonces, ya cubría características correspondientes a las del alfabeto que actualmente conocemos: “cada una de las palabras está formada por una raíz consonántica (en general compuesta por tres consonantes) que es lo que porta el sentido, mientras que las vocales (tres en su origen: a, i, u) y ciertas modificaciones consonánticas indican más bien las funciones gramaticales.”⁴⁶

La interrogante acerca del origen del alfabeto, encuentra una respuesta que implica la consideración hipotética de la correspondencia natural de la letra con la imagen que representa,

es decir, que la letra en su origen contenga como cualidad inherente un significado exclusivo.

...Tomando como ejemplo la primera letra del alfabeto (A), y si se estudia su forma dentro de los alfabetos fenicio y arameo (anteriores de los alfabetos griego y latino), cabe pensar en la siguiente secuencia:

- 1) Primero existía un pictograma⁴⁷ con el que se representaba la cabeza del buey (el buey es llamado aleph en semítico);
- 2) Luego se utilizó ese pictograma para hacer la transcripción del sonido inicial, por acrofonía.⁴⁸
- 3) Por último se mantuvo su transcripción, designando entonces el antiguo pictograma ahora convertido en letra del nombre de eso transcrito por el pictograma: aleph, que se transformará en alif en árabe y en alpha en griego.⁴⁹

Esta hipótesis plantea la concordancia entre el nombre de las letras, su forma y el referente directo de la realidad. Sin embargo, para Louis-Jean Calvet, es necesaria la comparación entre sistemas de escritura para la comprobación de dicha hipótesis. En la siguiente tabla se desarrolla la anterior hipótesis entre los alfabetos propios de la región, herencia uno del otro, donde la primera columna se refiere a los pictogramas y, la última, al latín.

(46) Calvet, Louis-Jean. *La historia de la escritura: desde Mesopotamia hasta nuestros días*, Barcelona: Ediciones Paidós, 2001, p. 102.

(47) Expresión gráfica rudimentaria que revela escenas descriptivas, es decir, escenas pictóricas de lo que acontecía. El pictograma es una representación simplificada de un objeto real.

(48) Es dar a las letras de un sistema de escritura alfabético un nombre de forma tal que el nombre de la letra misma comienza con ella.

(49) Calvet, Louis-Jean. *Op.cit.* P. 118.

Por lo tanto, Calvet, Louis-Jean, afirma, con cierta seguridad, en lo que se refiere a este conjunto de alfabetos, las letras provienen originariamente de pictogramas. Asume que, en un primer momento, se debió dibujar un objeto o un ser y denominarse el grafismo con el nombre de este objeto para después de varios siglos, concederle al grafismo simplificado –por acrofonía– el valor de la inicial

de ese nombre y continuar llamándolo de la misma manera.

Hoy en día, en el sistema de escritura, la letra no se usa de la misma manera, aún conserva en sus aspectos históricos, valores que le son implícitos en su forma, incluso en las producciones tipográficas más recientes.

	protosinaico	fenicio	corintio	aramco	griego	sudarábigo	latín	nombre	Significado
1	𐤀 𐤁	𐤀 𐤁	𐤀 𐤁	𐤀 𐤁	Α Β	𐤀 𐤁	A	aleph, alpha	Buey
2	𐤂 𐤃	𐤂 𐤃	𐤂 𐤃	𐤂 𐤃	Γ Δ	𐤂 𐤃	B	bet, beta	casa
3	𐤄 𐤅	𐤄 𐤅	𐤄 𐤅	𐤄 𐤅	Ε Ζ	𐤄 𐤅	G	gaml, gamma	camello
4	𐤆 𐤇	𐤆 𐤇	𐤆 𐤇	𐤆 𐤇	Η Θ	𐤆 𐤇	D	delt, delta	batiente de puertas
5	𐤈 𐤉	𐤈 𐤉	𐤈 𐤉	𐤈 𐤉	Ι Κ	𐤈 𐤉	E	hé, epsilon	no conocida
6	𐤊 𐤋	𐤊 𐤋	𐤊 𐤋	𐤊 𐤋	Λ Μ	𐤊 𐤋	V	wau, upsilon	clavo o clavija
7	𐤌 𐤍	𐤌 𐤍	𐤌 𐤍	𐤌 𐤍	Ν Ξ	𐤌 𐤍	Z	zai, dzéta	arma
8	𐤎 𐤏	𐤎 𐤏	𐤎 𐤏	𐤎 𐤏	Ο Π	𐤎 𐤏		hét	cercado, muro
9	𐤐 𐤑	𐤐 𐤑	𐤐 𐤑	𐤐 𐤑	Ρ Σ	𐤐 𐤑		tét, théta	no conocida
10	𐤒 𐤓	𐤒 𐤓	𐤒 𐤓	𐤒 𐤓	Τ Υ	𐤒 𐤓		yod, iota	mano
11	𐤔 𐤕	𐤔 𐤕	𐤔 𐤕	𐤔 𐤕	Φ Ψ	𐤔 𐤕	K	kaf, kappa	palma
12	𐤖 𐤗	𐤖 𐤗	𐤖 𐤗	𐤖 𐤗	Χ Ξ	𐤖 𐤗	L	lamd, lambda	aguijón
13	𐤘 𐤙	𐤘 𐤙	𐤘 𐤙	𐤘 𐤙	Ο Π	𐤘 𐤙	M	mém, mu	agua
14	𐤛 𐤜	𐤛 𐤜	𐤛 𐤜	𐤛 𐤜	Ρ Σ	𐤛 𐤜	N	nun, nu	pez
15	𐤞 𐤟	𐤞 𐤟	𐤞 𐤟	𐤞 𐤟	Τ Υ	𐤞 𐤟	O	ain, omicron	ojo
16	𐤠 𐤡	𐤠 𐤡	𐤠 𐤡	𐤠 𐤡	Φ Ψ	𐤠 𐤡		pé, phi	boca
17	𐤣 𐤤	𐤣 𐤤	𐤣 𐤤	𐤣 𐤤	Χ Ξ	𐤣 𐤤		sade	anzuelo, hoz, nariz
18	𐤧 𐤨	𐤧 𐤨	𐤧 𐤨	𐤧 𐤨	Ο Π	𐤧 𐤨		qof, koppa	mono
19	𐤬 𐤭	𐤬 𐤭	𐤬 𐤭	𐤬 𐤭	Ρ Σ	𐤬 𐤭	R	rosh, ro	dientes
20	𐤰 𐤱	𐤰 𐤱	𐤰 𐤱	𐤰 𐤱	Τ Υ	𐤰 𐤱		shin	marca

Fuente: Calvet, Louis-Jean. *Op.Cit.*

2.1.2 Variación en la forma de la letra.

De la aparición del alfabeto a la producción tipográfico del siglo XX

El alfabeto actual remite sus orígenes al alfabeto griego, y a éste le precede el fenicio, el cual ya contenía principios que procuraban comunicabilidad y, por tanto, legibilidad en la forma de los caracteres.

Las características que permitieron trascender a éste alfabeto son las siguientes:

- Entre la capital (mayúsculas) y la letra cursiva, la segunda es la que perpetúa en la cultura por su uso cotidiano en la caracterización de nombres, frases, y actividades de práctica regular.
- La escritura con minúsculas está basada en las formas geométricas elementales: círculo, triángulo, cuadrado.
- Se entendió, desde los fenicios, que la forma visual de una palabra, la *silueta de la palabra*, es más accesible si las letras tienen alturas diferentes.

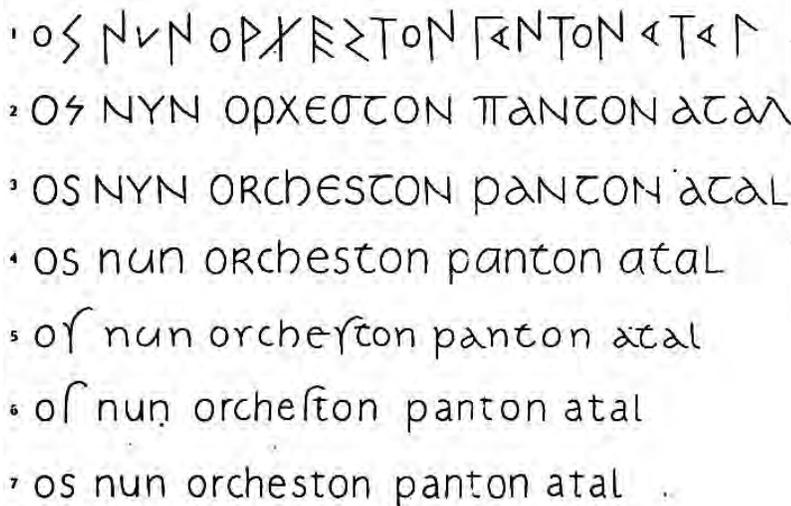


Figura 1. Fuente: Otl, Aicher. *Op. Cit.*

Otl Aicher hace una comparación entre la forma más avanzada del alfabeto griego encontrado en la vasija de Dipilón⁵⁰ y los alfabetos que le siguen como derivación uno del otro hasta llegar a la escritura actual. (Véase Fig,1) Propone hacer un recorrido histórico de la letra desde un objetivo que tienda a la democratización de la información: un mejoramiento de la comunicación, cuyo uso haya sido utilizado en la cotidianidad, pues ésta es el motor de la historia. Por esa razón, las letras capitulares y las letras mayúsculas, así como las letras góticas, tienen poca o nula mención.

“En torno al 800 d. de C. las letras góticas que emergieron no ejercieron ninguna influencia sobre el desarrollo de la escritura, pues sus formas complejas y rebuscadas irrumpían el flujo de la comunicación. En el Renacimiento la letra carolignia se fusionó con la letra rotunda italiana y, en 1531, Garamound creó la minúscula que aún se utiliza.”⁵¹

El camino de inteligibilidad en la comunicación escrita, la producción de tipografías y los cambios históricos describen al siglo XX como una crítica al historicismo y a la clásica romana. “El material histórico simplemente se filtró a través de la informalidad de las artes y los oficios.”⁵²

(50) La puerta de Dipilón en la ciudad de Atenas abría hacia un prado en donde tenían lugar celebraciones. Cerca de esta doble puerta, se encontró una jarra con la inscripción griega más antigua, aproximadamente en el año 830 a. de C. En: Otl, Aicher. *Op. cit.* P. 45.

(51) *Ibid.* P.175

(52) *Ibid.* P.182

Bembo, talla de Francesco da Bologna, según encargo de Aldo Manuzio en el siglo xv.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Garamond, Claude Garamond (1480-1561)

abcdefghijklmnopqrstu

Baskerville, John Baskerville (1706-1775)

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Caslon, William Caslon (1692-1766)

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Bodoni, Giambattista Bodoni (1740-1813)

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Didot, Firmin Didot (1764-1836)

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Walbaum, Justus Erich Walbaum (1768-1839)

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Times, Stanley Morison, 1932

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Rotis, Otl Aicher, 1988

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Akzidenz-Grotesk, 1902

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Tipo de piedra, palo seco francesa, finales del siglo xix

abcdefghijklmnopqrstu

News gothic, Morris F. Benton, 1909

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Futura, Paul Renner, 1928

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Gill, Eric Gill, 1928

abcdefghijklmnopqrstu

Helvetica, Max Miedinger, 1958

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Univers, Adrian Frutiger, 1957

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Rotis, Otl Aicher, 1988

abcdefghijklmnopqrstuvwxy

Fuente: Otl, Aicher. *Op. Cit.*

El círculo, triángulo y cuadrado resurgieron ya no como un canon estético, sino como resultado de la producción técnica. “El futuro había comenzado: ya no se escribía sino que se dibujaba con compás y regla: la A se basaba en un triángulo, la H en un cuadrado, y la O en un círculo.”⁵³

Se creó un contexto de rivalidad y competencia ideológica entre los que defendían los valores eternos de la tradición occidental y las virtudes del estado absolutista; y los que apoyaban los tipos de palo seco como renuncia a la tradición que les antecedió.

“A partir de aquí los principios de creación de tipos fluye en un constante cause descubriéndose una estética del desarrollo, llevando a las siluetas de las letras a construir siluetas verbales.”⁵⁴

(53) *Idem.*

(54) *Idem.*

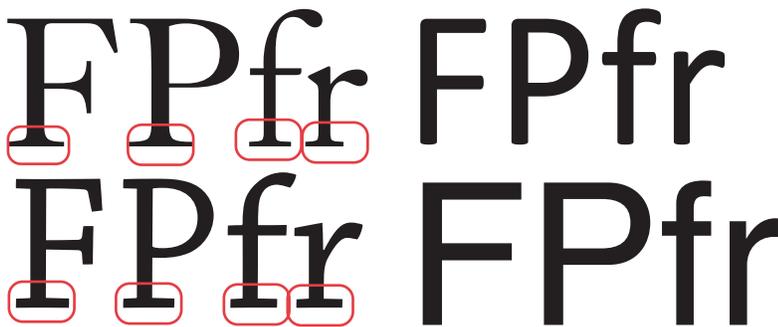
2.2 La tipografía: unidad de contenido semántico

2.2.1 Rasgos de las letras

El conocimiento de los rasgos responde a la necesidad de considerar el análisis de ritmos, estructuras y ornamentaciones con el fin de obtener un perfil íntegro —de apreciación estética— para una selección adecuada a la necesidad del proyecto de diseño. La siguiente distribución de datos es tomada de Jorge de Buen en su libro *Manual para tipografía*:⁵⁵

El rasgo más característico es el terminal. En virtud de este, se hace una gran división de las tipografías existentes, en dos grandes bloques entre las letras que lo llevan y las que no.

Por un lado, dan a algunos caracteres un equilibrio que no tienen en su forma básica,



como en el caso de las letras *F, P, f, r*. Por otra parte, facilitan considerablemente el trabajo de espaciado, ya que los remates funcionan como una referencia inmejorable.



Diferentes clases de astas. Por su extensión:

1)ascendentes **2)**descendente **3)** medias; y por su forma: **a)**rectas, **b)**curvas, **c)**mixtas.

(55) Buen, Jorge de. *Manual de tipografía*, México: Santillana, 2005.

E T f H

N k w Y

Se llama *asta* al trazo que da forma a cada letra. Éstas pueden ser rectas, curvas o mixtas. Por siglos, los diseñadores han experimentado con toda clase de formas, transiciones y contrastes.

F p n m
h q

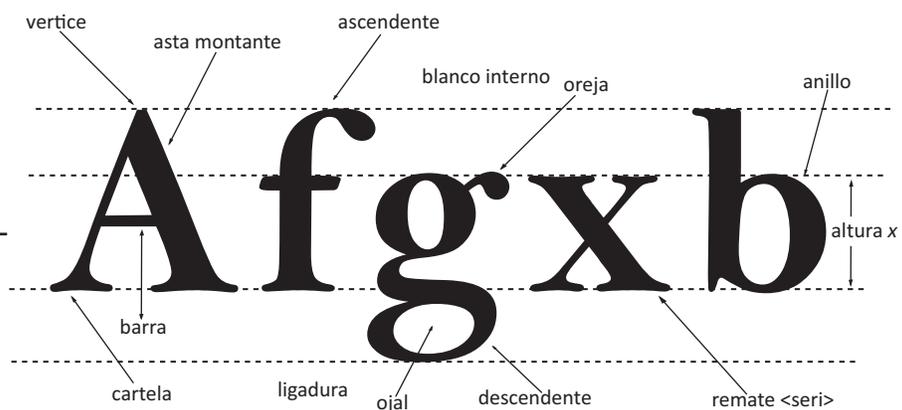
El mayor espesor del fuste proviene del trazo caligráfico descendente, en favor de la pluma, en virtud del cual se abren las puntas de la péndola⁵⁶ y se produce máximo flujo de tinta.

A las líneas horizontales con que se construyen las letras se les llama *barras o astas transversales*. Normalmente, las barras se dibujan con trazos débiles, de grosor similar a las astas ascendentes.

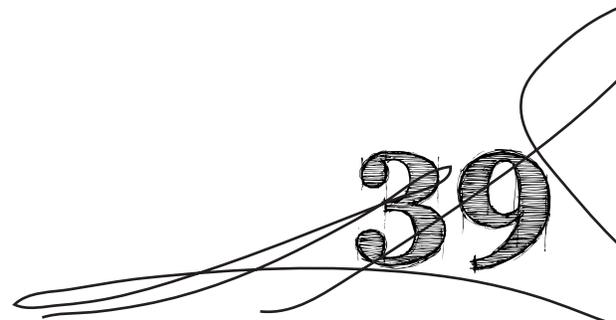
Un *fuste* es cada línea vertical gruesa de una letra. Este puede formar un ángulo recto con la línea de base, como en las letras normales, o estar ligeramente inclinado, como en las cursivas y las izquierdillas.

Las *traviesas o transversales* quebradas son las rectas que tienen una mayor inclinación que los fustes. Las traviesas también pueden ser ascendentes o descendentes, de acuerdo con su origen caligráfico.

Existen muchos más rasgos que varían de dependiendo de la familia tipográfica, sin embargo éstos son los más generales:



(56) Pluma caligráfica.



2.2.2 Clasificación de tipografías

Los sistemas de clasificación suponen una discusión amplia, pues en la discriminación y asignación de categorías siempre se dejará algo fuera: alguna característica que nos hable de la expresividad de la fuente o de alguna otra cualidad.

A partir de los rasgos de la letra, es decir, de sus atributos formales —unidades individuales básicas de descripción que aluden al diseño y construcción de un tipo de letra—, es que se puede hacer una clasificación, si no completa, sí compleja que suponga un conocimiento amplio de la gama de tipografías existentes.

Se hace una clasificación en ocho secciones: construcción, forma, modulación, terminales, proporción, espesor, caracteres clave y decoración, cada una con un submenú adicional propio.⁵⁷

(57) Dicha clasificación es tomada del libro/CD-Rom *Typeform dialogues*, publicado en 2001, donde aparece por primera vez un nuevo sistema de descripción de tipos ideado por Catherine Dixon como parte de su tesis doctoral en el Central Saint Martins College, en Londres. Citado en: Baines, Phil; Haslam, Andrew. *Tipografía: forma, función y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Construcción (se refiere a los trazos):

Continua. No existen puntos enfáticos de transición entre trazos o rupturas de elementos.



Forma (tratamiento de los componentes básicos: rectas y curvas):

Variantes a las formas tradicionales.

Curvado de líneas normalmente rectas, redondeado de esquinas, elementos irregulares.



Proporciones (dimensiones internas y respecto el espacio):

Anchura. Familias con distintas anchuras: condensada, media, ancha



Modulación (determinado por espesor y variedad de línea):

Contraste. Diferencia relativa entre el grosor y el perfil de una letra.



Espesor o grosor:

Color. Tipos disponibles en un solo color: claro, medio, negro.



Suelta y discontinua. Existen puntos enfáticos de transición entre trazos o rupturas de elementos.



Mezcla de formas caprichosas.



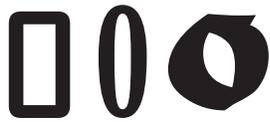
Referencias a herramientas: tijera, máquina de escribir, plumilla



Referencias a grupos de caracteres: mayúsculas y minúsculas



Tratamiento de las curvas. cortada, redonda, ovalada, cuadrada.



Detalle de las curvas. Tratamientos exagerados del asta anillos, y astas que no llegan a tocarse, arcos casi cerrados.



Astas verticales. Bordes paralelos, convexos, cóncavos, irregulares, fusiformes.



Otros detalles. Posición de las astas transversales o barras.



Proporciones relativas capitales. Capitales cuadradas romanas, anchuras regulares, anchuras monoespaciadas.



Proporciones internas relativas. Ascendentes más altos o iguales que las capitales. Altura de las x más grande o más pequeña



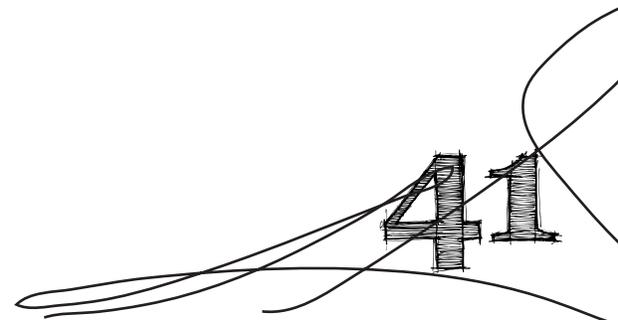
Eje constructivo de contraste. Posiciones relativas entre el grosor y el perfil de una letra.



Transición. Describe como se relaciona el grosor y el perfil de una letra,



Pies o líneas de base. Derivados de la escritura manual y pueden adoptar diversas formas: pico, una, pico rectiforme oblicuo, plinto.



2.2.3 Retórica tipográfica

El título de este apartado se refiere a la constante búsqueda de vías que reflejen la capacidad expresiva del lenguaje escrito.

La retórica tipográfica es evidente en el afán de darle al lenguaje escrito eficacia para deleitar o comunicar sea por objetividad o por experimentación. De manera que, como disciplina, la práctica tipográfica, además de estudiar y de clasificar los tipos de letra, se preocupa por la forma física de cada caracter, y por su función en la composición de un texto que sea capaz de incitar una lectura.

En el análisis de Roberto Gamonal Arroyo,⁵⁸ insinúa una función multidimensional de la tipografía:

“...**Las letras son cosas.** Cada letra es en sí misma una estructura estética cuya consolidación a través de la historia nos ha dejado un legado que contienen principios estéticos correspondientes a cada época en que fueron concebidas.

Las letras son imágenes de cosas. En su elaboración desde los tipos móviles las partes

de las letras recibieron nombres análogos a la fisionomía humana. Desde entonces su creación ha sido influenciada por los elementos característicos de determinada época, en un trascurso progresivo de elementos figurativos a abstractos.

Las letras son representaciones fonéticas.

Las letras nos remiten a interpretaciones que corresponden a un sonido y que este a su vez adquiere significando siendo parte de una estructura.

Las letras son símbolos retóricos. La fuerza simbólica de la letra, además de ser el motivo de su dualidad es porque cada tipografía está destinada a provocar mensajes persuasivos. Sus formas evocan sensaciones y emociones.

El lenguaje se nutre de las imágenes en las manifestaciones visuales. Pensar supone invocar una imagen y allí, donde el lenguaje ya no llega por sus limitaciones, las imágenes y lo visual todavía siguen vigentes.⁵⁷ Es mediante la *imagen* de la letra —la forma— que se revela su calidad retórica. Otl Aicher propone que la mejor manera de evaluar ésta condición es imaginar cómo sonaría una escritura concreta. Enfatiza que incluso la manera de pensar que subyace a una escritura sale a la luz a través de la forma.

(58) Garmonal Arroyo, Roberto. “Tipo/Retórica, una aproximación a la Retórica Tipográfica”. *Revista de Comunicación y nuevas tecnologías*, no. 5 (2005).

El estudio de la forma tipográfica responde al constante cambio del significado de las palabras por influencia circunstancial o cambio de valores. “El afán de semantizar la forma es característico de una época en la que coexisten viejos y nuevos paradigmas de conocimiento –teológico, racionalista, mecanicista, tecnológico, etc. Por medio del empleo de técnicas desestabilizadoras de la imagen y del signo, técnicas de fragmentación, condensación, saturación, superimposición, técnicas lineales y no lineales de organización del proceso creativo.”⁵⁹

Manuel Sesma, en su libro de *Tipografía*,⁶⁰ aborda las cualidades que puede brindar la tipografía mediante su forma. Así en uno de sus apartados se refiere a esta condición como una revelación llamándola *La letra traslúcida*.

La letra traslúcida, y *tipo invisible*, proponen la relación armoniosa entre la funcionalidad de la letra como ordenadora y comunicadora de contenido, como la liberación de su capacidad estética. En esta propuesta, se llevan a cabo dos prácticas de la tipografía que no siempre se encuentran en el mismo soporte y no precisamente están distanciadas entre sí; en el primer caso, se tiende hacia planteamientos estructuralistas –en el que los elementos tienen significado en una discriminación y

elección de signos contra otros—, y en el segundo caso se recurren a preceptos deconstructivistas –en el que cada elemento puede funcionar de forma aislada, sin atenerse a ningún sistema o estructura prefijada.⁶¹ Los beneficios entre una práctica y otra se ajustarán al contenido del mensaje para la comunicación; sin embargo, en prácticas poco objetivas pueden llegar a anularse entre sí. Dependerá de la formación del diseñador o del tipógrafo la revelación de la tipografía.

En el poema visual aquí propuesto, la composición corresponderá a principios deconstructivistas, sin embargo, sí existirán principios de estructura y organización, pues la experimentación no supone necesariamente un estado de anarquía.

(59) López Fernández, *op. cit.* P. 82.

(60) Sesma, Manuel. *Tipografía*. Barcelona: Paidós, 2004.

(61) *Idem.*

2.3 El diseño para la experimentación

2.3.1 Lenguaje visual

*Lo que leo, lo olvido. Lo que veo, lo recuerdo.
Lo que hago, lo aprendo.*
Antiguo proverbio chino

El lenguaje visual es un sistema de significación a través de la imagen, en donde ésta funciona como unidad de representación que sustituye a la realidad a través del lenguaje visual. “Pero, tal como menciona Maurizio Vitta, en el mundo en que vivimos el cambio más importante respecto a las imágenes es que no se limitan a sustituir la realidad, sino que la crean.”⁶²

La imagen trabaja desde un nivel semántico y desde un nivel de significado. El primero tiene que ver con el aspecto material, la parte física; surge de aquí el discurso *denotativo* a través del que se enumeran y describen los elementos de la imagen que atienden a lo objetivo y a lo consciente. El nivel de significado es el concepto o la unidad cultural; de donde se desprende el *discurso connotativo*, que atiende a lo subjetivo y a lo inconsciente.

“El carácter meramente descriptivo del discurso denotativo hace que sea similar entre diferentes observadores, mientras que el carácter cultural del discurso connotativo cambia dependiendo del contexto donde se lea la imagen y dependiendo, también, de quién la lea.”⁶³

Sin embargo, dentro de una misma imagen es posible pasar del discurso denotativo al connotativo siempre que exista un elemento *–punctum*⁶⁴— detonante que extraiga al lector de la corporeidad de la imagen, llevándolo a conectarse con sus propias experiencias y sensaciones como individuo y que le aporte en algo. A través de este elemento se pasa de *ver* la imagen a *comprenderla*. El *punctum* debe ser un elemento que torne novedosa a la representación.

Para lograr el sentido de la imagen que hace evidente este elemento, se hace uso de herramientas semánticas⁶⁵, además de la consideración de aspectos de percepción que se presentan en forma general al momento en que un receptor percibe una imagen.

Doris Dondis en su libro *Sintaxis de la imagen*,⁶⁶ describe ciertas conductas en la lectura de imágenes propias de la percepción humana, las cuales son utilizadas por el diseñador para la construcción de imágenes.

(62) Acaso, María. *El lenguaje visual*, Barcelona: Paidós, 2006.

(63) *Ibid.*

(64) *Ibid.*

(65) Véase página 30.

(66) Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

Equilibrio. La influencia psicológica y física más importante sobre la percepción humana es la necesidad de equilibrio del hombre, la necesidad de tener sus dos pies firmemente asentados. Por ello la disposición espacial horizontal-vertical es la más recurrida con el fin de alcanzar este efecto, así como el uso de contrapesos. Sin embargo, la percepción de imágenes sin estas características significa para el usuario un proceso inconsciente de buscar los ejes que lo equilibren, creando un estado de **Tensión.**

Nivelación. Es una cualidad mediante la cual se produce un estado visual de armonía en la disposición de los elementos. Esto se contrapone a un estado de excentricidad en donde el ojo es inducido a la percepción de condiciones abstractas, logrando el **Aguzamiento.**

Preferencia por el ángulo inferior izquierdo. Además de los anteriores elementos, que responden más bien a una estructura de organización, la percepción visual favorece ciertas condiciones dentro del campo visual. Una de ellas es el recorrido en la imagen favoreciendo la zona inferior izquierda. De manera que las anteriores condiciones en conjunto, pueden provocar mayor o menor nivel de atracción en los elementos que componen la

imagen, llevando la lectura por situaciones de equilibrio o tensión. La tensión responde a lo inesperado y muchas veces resulta más pregnante pues hace uso del factor sorpresa. En cambio el equilibrio supone para la percepción un desgaste menor de energía lo que procura una lectura clara y concisa.

Atracción. Es una condición que crea circunstancias de interacción, donde los elementos son relacionados con el todo. Cuanto más próximos están más fuerte es su atracción y viceversa. Así existen dos niveles de atracción: la visión de contornos y/o conjuntos, y el agrupamiento de unidades iguales.

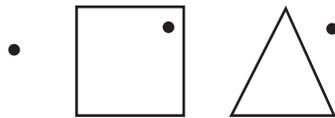
Positivo y negativo. El sentido de lo positivo y lo negativo en este contexto denota que hay elementos separados, pero unificados en el acontecimiento visual. En esta relación la forma positiva es lo que domina la mirada y la negativa lo hace con mayor pasividad. Ésta condición provoca ilusiones de diferenciación de un elemento y otro; dependiendo del espectador, pues para lo que uno considera positivo y negativo, para otro es de manera contraria.

2.3.2 La composición del mensaje visual

La composición o creación supone un estado mental especial como proceso de percepción y materialización de deseos y necesidades. Sin embargo, en el diseño, la necesidad de expresión está subordinada a la necesidad de comunicación de un entorno; por tanto, es importante sistematizar las herramientas y condiciones que vayan en cumplimiento óptimo de las exigencias de ese mismo entorno.

Doris Dondis plantea el inicio de sistematización por medio de elementos básicos que son susceptibles, junto con técnicas manipuladoras, de utilizarse para crear mensajes visuales intencionados. A continuación los elementos básicos para un alfabeto visual, la fuente de toda construcción visual:

El punto. Unidad visual mínima, señalizador, y marcador del espacio. Son puntos referenciales que inducen la dirección de la mirada. La redondez es la forma más común de representarlo. Capaz de crear texturas según su proximidad o distanciamiento.



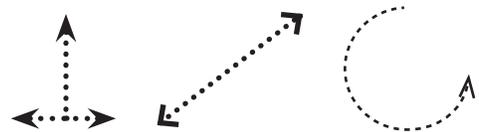
La línea. Es un punto en movimiento, fluido e infatigable que conduce a formas libres para el boceto u objetiva para el plano técnico. Suele ser elemento primordial para cualquier tipo de representación.



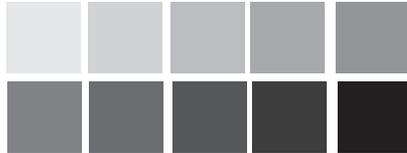
El contorno. Es la línea que delimita superficies. Los contornos básicos: el círculo, el cuadrado, el triángulo y sus combinaciones y permutaciones en espacios bidimensionales. Estos espacios adquieren significados culturales, por ejemplo: al cuadrado se le asocian la torpeza, honestidad, rectitud y esmero; al triángulo la acción, el conflicto y la tensión; al círculo la infinitud, la calidez y la protección.



La dirección. Canalizadora del movimiento que refleja el carácter de los contornos básicos, la circular (asociada al calor y la repetición), la diagonal (asociada a la inestabilidad y provocación), la perpendicular: horizontal/vertical (asociada a la estabilidad en la composición).



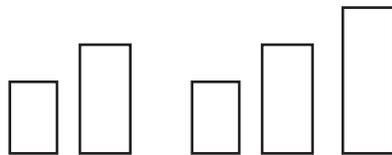
El tono. Presencia y ausencia de luz, mediante la gradación del pigmento blanco al negro. La gama que se logra ayuda a la representación tridimensional y fotográfica.



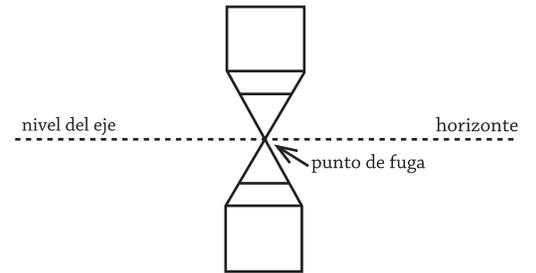
La textura. Carácter superficial de los materiales visuales. Su apreciación más fiel es mediante el tacto, sin embargo de manera visual puede apreciarse como un conjunto de elementos que por su aproximación y representación aparentan unidad que produce diferentes sensaciones.



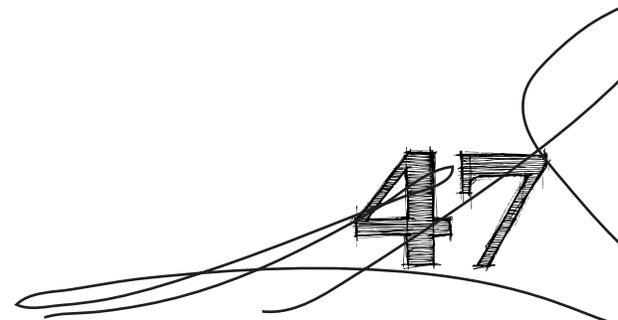
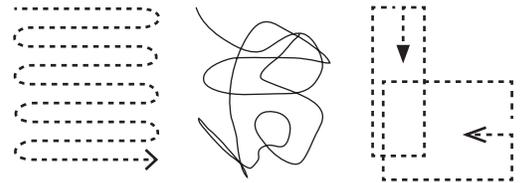
Escala o proporción. Tamaño relativo y medición. Acto comparativo en donde un elemento adquiere significado siempre y cuando se encuentre relacionado con su opuesto.



La dimensión. La representación de la dimensión en formatos bidimensionales tiene que ver con la ilusión. Para simular la dimensión se hace uso de la perspectiva.



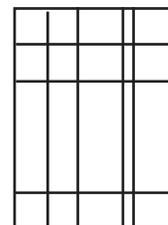
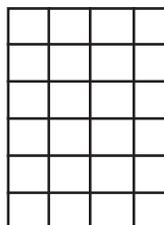
El movimiento. Es uno de los elementos que más impactos generan en la percepción de la realidad, y para su representación se hace uso de la conjugación de los anteriores elementos para lograr la ilusión de que el plano bidimensional se mueve.



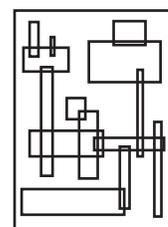
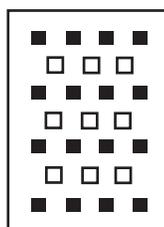
Estos elementos pueden ser fuente de composición; sin embargo al ser las unidades elementales, existen relaciones entre ellos que generan lo que Dondis llama las técnicas de comunicación visual. Estas relaciones responden al énfasis que el mensaje a comunicar proponga, y son una gradación de los estados de mayor pregnancia que puede conseguir la imagen: el contraste ubicado en un extremo y la armonía, en otro.

“La ordenación de los elementos básicos en pro de un efecto emocional pretendido en una información visual, es la forma revelada.”⁶⁷

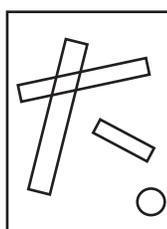
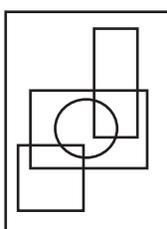
Regularidad—Irregularidad



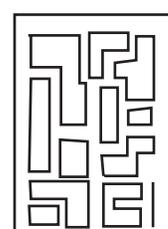
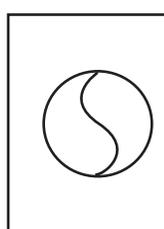
Simplicidad—Complejidad



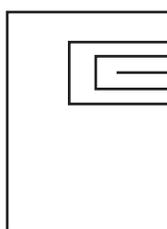
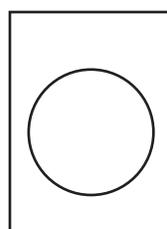
Equilibrio—Inestabilidad



Unidad—Fragmentación

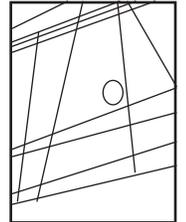
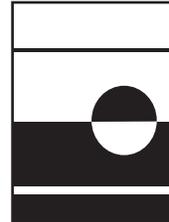
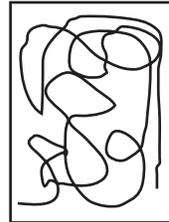
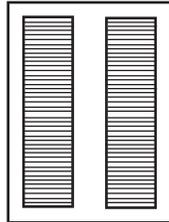


Simetría—Asimetría



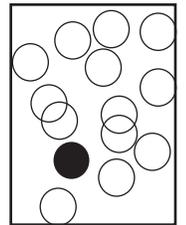
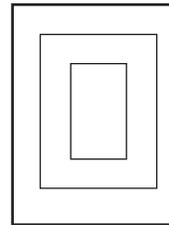
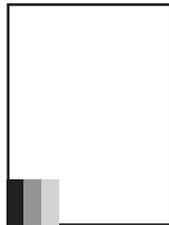
(67) DONDIS, D. A. *Loc.cit.*

Economía—Profusión



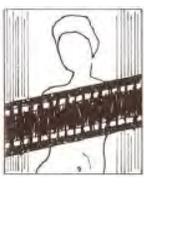
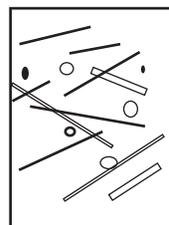
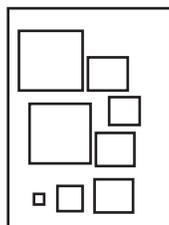
Sutileza—Audacia

Reticencia—Exageración



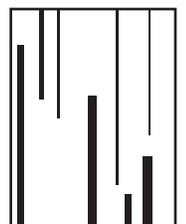
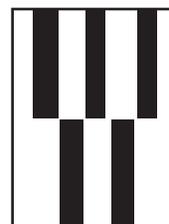
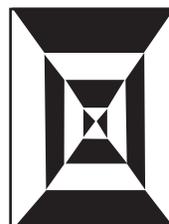
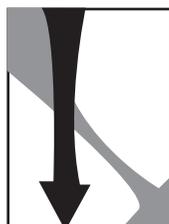
Neutralidad—Acento

Predictibilidad—Espontaneidad



Transparencia—Opacidad

Actividad—Pasividad



Coherencia—Variación

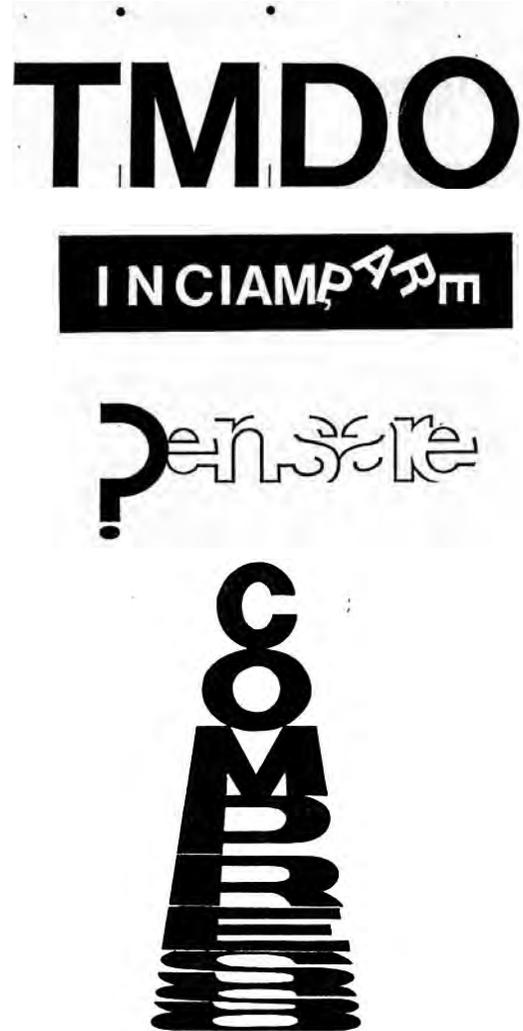
2.3.3 Tipografía creativa

En la configuración del poema visual, la tipografía es el elemento portador de toda expresividad visual. Se mencionó anteriormente que este elemento tiene la opción de funcionar en el contexto para un mensaje de comunicación objetiva, al mismo tiempo que puede existir en un mensaje de orden ambiguo.

En lo que corresponde a este proyecto, la aplicación del elemento tipográfico será vehículo del mensaje poético y, por tanto, el nivel de experimentación exigirá un proceso de constante reto creativo, pues cada poema es una entidad que requerirá de tratamiento único. En este apartado, se visualizarán las posibilidades y límites de expresividad en una composición tipográfica, a partir de la deconstrucción.

La alteración de la forma de una letra puede suceder con referencia a una frase o frases. En este caso, la acción que las frases expresan se convierte en el tema para la ideación de la nueva imagen del carácter; el tema interviene directamente sobre la letra y manipula la figura de modo que ella represente la acción de inmediato. Los siguientes ejemplos de deconstrucción de la unidad verbal son tomados de Marion March en su libro *Tipografía creativa*.⁶⁸

En algunas circunstancias, son las mismas letras las que, sin cambiar la forma original, se cargan de identidad y se convierten en sujetos, integrantes entre ellas. En composiciones de este género, es muy importante la elección de la forma del carácter, ya sea como signo alfabético (teniendo cada letra una precisa individualidad) o como *personaje* que intervienen en la acción y debe tener en connotaciones bien marcadas adecuadas para expresar, del modo más claro posible, las frases por representar.



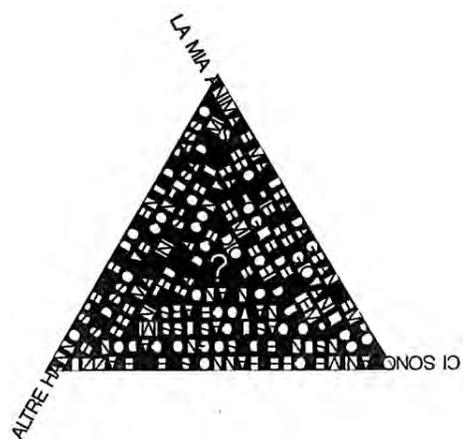
“La palabra-imagen está cargada de valor icónico en grado dominante respecto de su valencia lingüística habitual; las mismas debes ser leídas y al mismo tiempo interpretadas como imágenes: quien las observa tiene que encontrarse en posición de valorar el contenido (la figura), a través de la lectura del continente (el vocablo).”⁶⁹

(68) March, Marion. *Tipografía creativa*, Barcelona; México: G. Gili, 1989.

(69) *Ibid.*

En las etapas de proyección el primer paso después de la precisa elección del carácter es el de alterar el alineamiento habitual del escrito; sucesivamente, el desorden así provocado se recompone buscando una posición recíproca de las letras o una propia forma manipulada que exprese de la mejor manera el significado de la palabra representada.

La ventaja que se tiene con la alteración del orden verbal en la letra es que las letras son signos de más conocidos y están profundamente arraigadas a la memoria; desde la infancia



hemos aprendido a reconocer sus siluetas que ahora nos son extremadamente familiares. Se puede entonces afirmar que la forma completa, aquella canónica de las letras, pasa inadvertida.

Desde el punto de vista de la comunicación gráfica, a menudo se plantea el problema de hacer que imágenes “transparentes”, como son aquellas de los caracteres comúnmente empleados que asuman connotaciones fuertes a los fines de un mayor impacto visual; se torna necesario encontrar formas que restituyan una imagen no memorizada del signo pero, al mismo tiempo, no tan alterada para que sea irreconocible. Con elaboraciones graduales de la silueta de la letra es posible aproximarse a formas infrecuentes que modifican la legibilidad inicial sin por ello anularla. Una composición se juzga no solamente por la calidad y la forma de las imágenes elegidas, sino también por su relación armoniosa y equilibrada con la superficie sobre la cual se disponen.

En las imágenes anteriores se aprecia cómo la morfología de la letra es natural ante la justa proporción entre negro y blanco, entre figuras y fondo. Se verificó, además, cómo la forma de los caracteres no depende simplemente de los trazos estructurales sino también de los espacios delimitados por éstos; cómo el proceso de reconocimiento de una letra está ligado también a la forma de sus vacíos.

“Las figuras que se crean en los intersticios de las palabras o entre los renglones de un texto son así igualmente familiares al ojo; durante la lectura estas siluetas pasan inadvertidas pero, analizadas atentamente, pueden parangonarse con la forma de otros alfabetos posibles; pueden adquirir vida entre sus contornos: figuras de animales o personajes extravagantes, expresiones de aquella vasta “imaginaria” de la que habla Roland Barthes al tratar el espíritu de la letra.”⁶⁶

Capítulo

Tercero

Experimentación tipográfica en el poema

An abstract line drawing consisting of several overlapping, curved lines that form a large, irregular shape, resembling a stylized letter or a calligraphic flourish. It is positioned behind the text and extends across the lower half of the page.

“Ah, que nunca me hubiera traicionado el triunfo con besarme.”
 ¡Que los poetas usen gorras de marineros en tierra, se roben el fuego,
 hagan lo que les venga en gana, sin someterlos a estadísticas
 sólo aptas para los incapaces que nunca lograremos un poema!

Malcolm Lowry

En los primeros capítulos, se siguió un proceso de identificación de los elementos discursivos y estructurales para lograr –de manera teórica— el poema visual. Correspondiendo a ese proceso, en este último capítulo, se llevará la investigación a la delimitación de parámetros para la composición; encaminada a una pieza de diseño que forme parte del vasto repertorio del quehacer profesional. Lo anterior trae consigo las siguientes reflexiones: acerca de la presencia del diseño y sus objetos en el entorno social; de las responsabilidades que se adquieren como profesional de esta área, y la manera en que la planeación abre posibilidades al diseño entre lo objetivo y lo subjetivo.

En el ensayo *Diseño gráfico ¿un orden necesario?*,⁷⁰ María del Valle Ledesma expone las implicaciones y repercusiones que la práctica del diseño tiene en la producción de objetos y de imágenes para una sociedad y su cultura; aspectos involucrados en cada pieza de diseño.

Situar al diseño en la producción que exige el mundo requiere reflexionar sobre lo siguiente:

“El diseño es una actividad de proyección en un doble sentido: se proyecta internamente sobre la obra a partir de sistemas semióticos que le son propios y, en esa proyección, proyecta un tipo de relaciones sociales.”⁷¹

Ante tal relación se hace una crítica implícita de la sociedad para conocer y reconocer lo que le circunda y la define. El diseño no sólo participa sino que tiene su origen en esta idea: “el diseño mitifica al objeto y, por el otro, provee a los mitos sociales de apoyos concretos de los cuales nutrirse.”⁷²

Para mantenerse en esta posición y llevarla a cabo, constantemente se necesita de cierto proceso que ha identificado la autora:

La *prefiguración* implica planificación de soluciones tomando en cuenta los modos de habitar, suponiendo un elemento estético que se plasma a través de los sistemas de representación disponibles.

La *materialización* proyectual se refiere a la concreción efectiva de la prefiguración.

La *habitabilidad*, uso de los valores sociales que operan en la comunidad, puestos en juego y modificados por el diseño.

(70) Arfuch, Leonor. Et. al., *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*, Barcelona: Paidós, 1997.

(71) *Ibid.* P. 75

(72) *Ibid.* P.78

En sentido estricto, el diseño implica, al prefigurar los objetivos de la comunicación, una pérdida de espontaneidad e ingenuidad en la producción al pertenecer, como rama, a la planificación. El plano del metalenguaje se mantiene a la vista y, sólo en procesos largos o ámbitos muy particulares, se observan casos donde es visible y posible la subjetividad.

Según Norberto Chaves, en su ensayo, “Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico”⁷³, una de las manifestaciones del diseño gráfico se apoya en recursos de orden elemental dedicados a reforzar el valor semántico que contiene de inicio la pieza a diseñarse, logro esto mediante la experimentación. Las demandas comunicacionales que exige esta práctica están dadas por implícitas en el género al que pertenece la pieza y considerados suficientes para pautar su diseño.

El caso que aquí respecta —la convergencia del diseño y la poesía— es uno de estos ámbitos que describe Norberto Chaves y también uno de los casos en que el diseño encuentra una excepción a su cualidad funcional-objetiva.

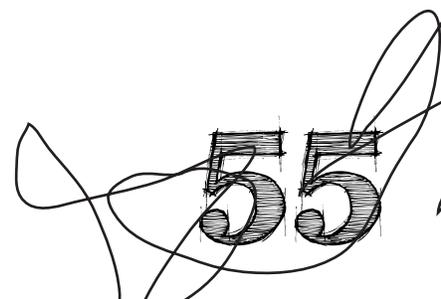
La mejor manera de observar este aspecto es por medio del desarrollo del concepto *transdisciplina aplicado al diseño*, pues nos muestra el cambio en la metodología y en el discurso que supone, para cualquier disciplina, la integración con otra. Así, en el primer punto se ahondará sobre este término.

Como segundo apartado se busca esclarecer que la experimentación no siempre es consecuencia de un renegado uso de las reglas, sino al contrario, funciona como herramienta para la introspección en el quehacer profesional. La importancia de éste punto es que el trabajo con el poema es meramente experimental.

El tercer apartado corresponde a la descripción de la metodología que guió la investigación hasta aquí y continuará como estructura para los procedimientos visuales que se necesitaron para la culminación de este proyecto.

Por último, el proyecto en ambas fases: primero, el poema llevado a la deconstrucción mediante la experimentación con la tipografía, y, segundo, el diseño editorial de la publicación que es soporte y testigo de esta experiencia.

(73) Arfuch, Leonor. *Op. cit.*, p.45



3.1 Transdisciplina: integración del diseño y de la poesía

Diversos objetos, procesos y necesidades se suman al discurso y a la práctica del diseño: “por ejemplo, en un proyecto de señalética o de educación vial se buscará claridad, legibilidad y pertinencia, porque apunta al orden en un espacio para un mejoramiento en los órdenes de convivencia social, ¿pero estos mismos criterios serán definibles para una gráfica relacionada con la experimentación visual?”⁷⁴

Quizá no sea posible dirigir las mismas cualidades de proyectos meramente funcionales hacia la experimentación, pero desde la expectativa de los *géneros discursivos del diseño*⁷⁵ es posible que estas dos vertientes —la práctica funcional-objetiva y la experimentación-subjetiva— compartan cualidades formales y temáticas, éticas y estéticas⁷⁶, todo depende de la procedencia de la pieza a diseñarse, de su lenguaje y sistemas de significación particulares; las hace piezas singulares de una ideología y visiones del mundo específicas. “Cada género discursivo, entonces, supone una dimensión ética en relación con sus usos, destinatarios y funcionalidades, implica el conocimiento de lenguajes específicos que deben usarse para transmitir no importa el tipo de enunciado o mensaje en cuestión.”⁷⁷

(74) *Idem.*

(75) Concepto tomado de Norberto Chaves, que define a partir de la noción de género discursivo de Mijail Bajtin, el cual permite la consideración de espacios comunes y la jerarquización de rasgos particulares dentro de un campo de significación —en este caso el diseño— que no se agotan en sus propios objetos. *En: Arfuch, Leonor, et.al., op. cit. P. 95.*

(76) La confrontación de *formal y temático; ética y estética* se hace por la concepción primigenia del diseño como estrictamente funcional y respon-

Las ciencias sociales explican el funcionamiento de esta dinámica mediante la transdisciplina. Siendo la poesía visual una práctica transdisciplinaria, explicarla permite ver el funcionamiento del proyecto en sí mismo.

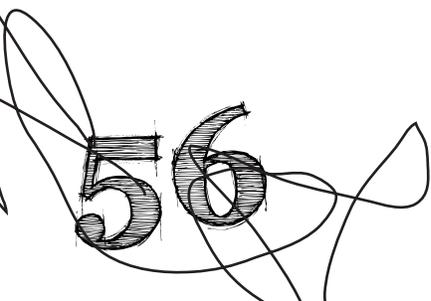
“El término *trans* implica ‘cruzar’, ‘atravesar’, ‘estar entre’, ‘ir más allá’, ‘trascender a’. La *transdisciplina* es una forma de hacer dialogar las disciplinas, borrando los rígidos límites que marcaban separación entre las fronteras del conocimiento. Permite una relación más incluyente, más tolerante, de tal suerte que en la interacción se obtenga una síntesis adecuada a la complejidad del objeto que se estudia.”⁷⁸

Los objetos resultantes de esta visión disciplinaria son una red de enlazamientos, definidos por un eje móvil que va de las estructuras que se cruzan a los incidentes que surgen de ellas (relaciones e interdependencias), enfocan el conocimiento a las cualidades que se generan, en donde es más importante el tipo de interacciones y bifurcaciones en la red del sistema que la cantidad de elementos que lo componen.

sable de los contenidos dentro de los medios de comunicación masiva, en contraste con las prácticas en que funge como mera valoración estética y herramienta decorativa.

(77) Arfuch, Leonor. *Op. cit.*, p.178

(78) Frago Susunaga, Olivia. “Giro del diseño: transdisciplina y complejidad”, *Revista del Centro de Investigación*, México: Universidad La Salle, Vol. 8, Núm. 31, (enero-junio, 2009), pp. 97-107.

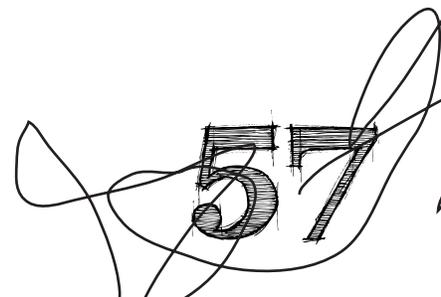


Así, en el afán de explorar nuevo conocimiento, el cruce del diseño y la poesía logrará un dialogo, generando un encuentro homogéneo cuyas aportaciones se toleren entre sí, en una relación interactiva. Y la complejidad del poema visual será posible por la intervención de los fundamentos y supuestos teóricos-metodológicos.

La propuesta transdisciplinaria entre diseño y poesía busca establecer una relación que fortalezca la percepción de la vida cotidiana, la intuición y la imaginación social, pues está abierta a la diversidad de lenguajes y escrituras; análoga a los diferentes niveles de percepción de los que el sujeto (lector-espectador) participa en la construcción del entorno social. De ahí que el diseño, en su visión proyectiva, se proponga ampliar el espectro de conocimiento acerca de la realidad en constante cambio; la cual no implica la aceptación de hechos ni de signos convencionales, sino que asume al sujeto en la construcción de interrelaciones de manera compleja, multilineal y multidimensional, donde es posible la concepción simultánea de locura-cordura, orden-desorden, simple-complejo, etcétera.”Se trata de preguntarnos si los progresos de la complejidad, de la invención, de la inteligencia y de la sociedad se han producido a pesar, con o a causa del

desorden, del error y del fantasma. Y nuestra respuesta es a causa, con y a pesar de a un mismo tiempo, pues la buena respuesta sólo puede ser compleja y contradictoria.”⁷⁹

(79) *Apud.* Frago Susunaga, Olivia, *op. cit.*



3.2 Experimentación: una crítica disciplinaria que permite la inclusión de la poesía

*El mundo podría existir muy bien sin la literatura,
e incluso mejor sin el hombre*

Jean-Paul Sartre

El diseño supone un proceso proyectual, el cual se activa siempre y cuando exista una demanda concreta, un acuerdo social en donde están implicados una necesidad y la visión del diseño como “respuesta” eficiente para la producción de objetos y servicios útiles al hombre.

“El propósito de dicho acuerdo es producir servicios y mensajes destinados a satisfacer las demandas, reales o inducidas, materiales y simbólicas de un mercado segmentado en estratos económicos y socio-gráficos —en condiciones tales que garantice un razonable beneficio económico al productor—; todo ello dentro de un contexto histórico y cultural dado.⁸⁰ Sin embargo, este proceso en calidad de definición no necesariamente está encaminado hacia la mejor habitabilidad del hombre en su entorno, pues

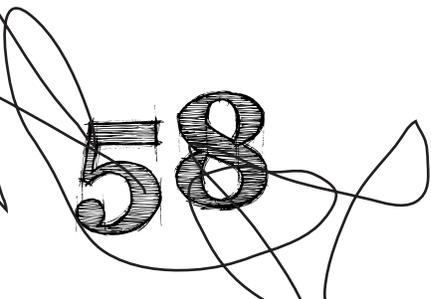
como parte del proceso productivo, el diseño producirá aquello que el mercado le demande, y lo que demande serán mercancías que generen un razonable beneficio económico, por tanto, cualquiera que fuese la utilidad real de la pieza de diseño terminará siendo percibida por los consumidores como *indispensable*.

La transdisciplina en el diseño exige una crítica hacia su actividad: cuestiona el escenario anterior y surgen demandas pertenecientes a otro tipo de discursos, en este caso, más parecido al de la literatura; en donde el objetivo es aquel que avanza hacia la utopía.

La poesía visual supone complejidad, cambio del paradigma de la actividad proyectiva del diseño, y, para esto, se necesita la experimentación. La acción de experimentar tiene siempre una actitud de poner en cuestión un orden establecido, físico o social; una “verdad” consagrada, sacralizada por la sociedad, y como tal, indiscutible. La instauración de espacios de experimentación en la enseñanza del diseño serviría, sin duda, para revitalizar los métodos convencionales. La experimentación, como conciencia de lo sensible y de lo racional, del azar y del cálculo, es un camino poco explorado que vale la pena recorrer, allí donde el rigor no excluye al placer ni el trabajo al juego.⁸¹

(80) Gustavo A. Valdés de León, “Diseño experimental: Una utopía posible”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm. 23, junio 2007, Universidad de Palermo, Buenos Aires, p. 66

(81) *Ibid.* P. 54



Según propone Frago Susunaga, la práctica de la experimentación se basa en los siguientes objetivos:

- Investigación y formulación de demandas no presentes en la actualidad pero previsibles en el futuro próximo; por esta vía la experimentación deviene prospectiva y anticipación.
- Proyectos de diseño de objetos aún no existentes, capaces de generar nuevos usuarios o nuevas modalidades de uso.
- Propuesta y puesta en práctica de métodos de enseñanza no tradicionales, que superen la escolástica reinante.
- Proyectos de investigación que impliquen la interrelación de las disciplinas proyectuales entre sí, y la de éstas con las disciplinas no proyectuales –y contribuyan a disolver compartimentos estancos y promuevan la socialización del conocimiento.

“La experimentación sistemática, fundada sobre sólidos presupuestos teóricos, puesta en obra a través de proyectos sustentables pero abiertos a la inclusión de lo lúdico, con objetivos prácticos de utilidad social pero no estrechamente mercantilistas, es para quienes hemos elegido el Diseño como forma de vida.”

Tomando por cierto lo que Gabriel Celaya afirma: *la poesía es un arma cargada de futuro*. Estamos frente a la posibilidad de alcanzar mediante la poesía y el diseño la construcción de un mundo más habitable.

3.3 El método

Para que la pieza de diseño sea parte del entorno social y cultural, debe seguirse un procedimiento – mencionado en la introducción de este capítulo—:

En la *prefiguración*. Se descubre la poesía visual como una visión en donde el diseño puede encontrar nuevos caminos de construcción, y de participación en el entorno. Se aprecia el ejercicio de la técnica tipográfica en el medio impreso con la experimentación de lenguajes –visual y verbal—, y se vislumbran los motivos que le aporten novedades a su existencia: significativa al enriquecimiento individual del diseñador.

En la *materialización*. Se encuentran temáticas que deben ser cubiertas mediante la investigación que nos dará las herramientas para la ejecución del elemento sensible: técnicas y materiales.

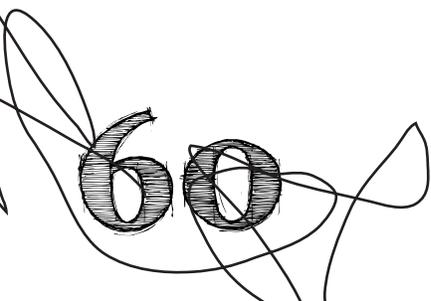
En la *habitabilidad*, se descubre la necesaria presencia de un soporte que le dé el valor social para su integración en la comunidad:

el diseño editorial de la publicación. Estos aspectos suponen, a grandes rasgos, la presencia de un método para planear los medios que nos llevarán a una resolución final. “Todo método es un procedimiento intelectual (aspecto semántico, cognoscitivo, informativo) y un procedimiento operacional (aspecto pragmático, material, técnico)”⁸²

Por tanto, para la ejecución y resolución del proyecto gráfico que da sustento a esta tesis se ha tomado como punto de partida el método propuesto por Bruno Munari.⁸³ Apoyándome, en algunos aspectos por las reflexiones de Rodolfo Fuentes, quien también hace una propuesta metodológica en su libro *La práctica del diseño gráfico. Una metodología creativa*.

(82) Fuentes, Rodolfo. *La práctica del diseño gráfico. Una metodología creativa*, Barcelona: Paidós, 2004

(83) Munari, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.



3.3.1 Definición del problema

El objetivo primordial es buscar los medios técnicos y discursivos por los cuales la tipografía se integra en la construcción del poema visual, para aportar mediante el lenguaje verbal y visual, el deseado significado por el poeta y por el diseñador.

El proyecto comienza en el poema verbal, que toma éste una cualidad exclusiva para el propósito que aquí respecta: se encuentra en una vía de deconstrucción sin embargo; la red interna de significados prevalece. La interpretación será sustancia que tomará la forma final.

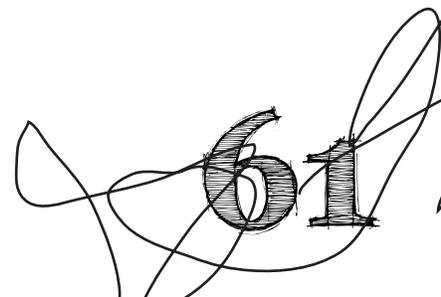
Sería inexacto ver al poema como una obra incompleta o inacabada, más bien se encuentra en condición de espera. Se está brindando como herramienta vasta para la creación de sí mismo. Bajo esta premisa, el diseño también se modifica: cambia la función lingüística que prevalece en su práctica por una función poética.

El trabajo tratado bajo este proceso es el siguiente:

Son diecisiete poemas aportados por Leinad Johan Alcalá Sandoval, escritor joven quien dispone su obra para su transformación. Leinad es un joven de veinticuatro años, licenciado en economía. Su interés en la participación de este proyecto es poner a prueba las posibilidades del poema potencializadas por la fisicidad de la letra, expresándolo de la siguiente manera: “En esta comunión de signos y letras, sonidos y

figuras, asisten los invitados de honor: los hombres. El verso ya no pasea en caminos predecibles, sino en una caminata aleatoria; desciende; desaparece; crece; ennegrece; se expande. La poesía, palabras hijas, y la figura son experimentadas por un hombre visual, esos estranguladas y vocablos perdidos se introducen en las mareas contenidas sobre huecos en la cabeza: la poesía visual.”

Por otro lado, yo, diseñadora en busca de la titulación, espero en esta participación ver al diseño como un organismo sensible capaz de dirigirse a entornos artísticos, en donde se pretenda expandir las fronteras de la disciplina hacia la investigación de la misma para profundizar conocimientos a través de la estética que brinda el lenguaje. Para ver materializadas estas visiones, el trabajo estará contenido en una publicación, de extensión corta, pero vasta en contenido, que será el soporte de difusión de este trabajo y, a partir del cual, se dará a conocer el trabajo interdisciplinario entre la poesía y el diseño. La publicación permitirá, posteriormente, la presentación y la divulgación del trabajo conjunto en cualquier lugar susceptible de atención para su lectura y apreciación.



3.3.2 Descomposición de los elementos y documentación

I. Público objetivo.

La transdisciplina provoca un cambio en este aspecto, Olivia Fragoso declara que pues el usuario del diseño no es percibido como totalmente manipulado ni condicionado por los hechos histórico-económicos, por la publicidad y por las formas que el poder y la hegemonía ubican en el entorno para condicionar su existencia.

“El sujeto, entonces, rompe con la concepción idealista formulada por la visión clásica de comprender la realidad y se convierte en un sujeto en construcción, inacabado, indeterminado, un usuario del diseño que construye y a su vez es construido por la sociedad que conoce y que sabe al mismo tiempo inacabada e indeterminada, es un sujeto que significa y es significado por otros, un usuario reflexivo cuya organización es más que la suma de sus partes, un sujeto que es la parte y el todo, un sujeto que reconoce lo diverso y lo diferente, un sujeto en el que las relaciones y las interacciones son fundamentales en la construcción del sentido de la realidad, que lo construye y que le da sentido y que al mismo tiempo es capaz de marcar la diferencia con el sistema e integrarse y conectarse con el sujeto otro, al reconocer y legitimar las diferencias existentes en la realidad y en el mundo.”⁸⁴

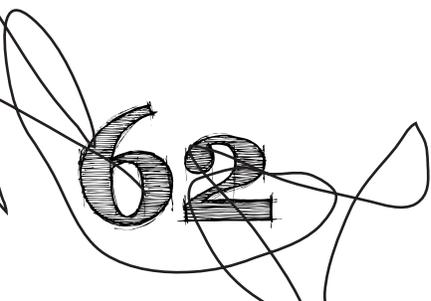
El público objetivo, según esta visión, no podrá ser parte de una estadística que lo cuantifique o lo forme parte de un grupo con características que pongan en evidencia sus gustos para persuadirlo, pero sí se buscan peculiaridades en el lector que le permitan una percepción del poema.

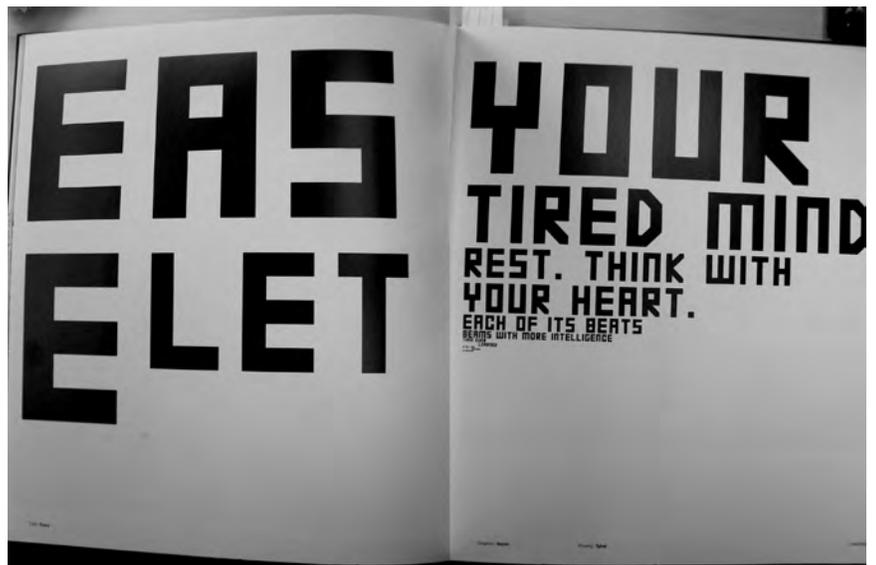
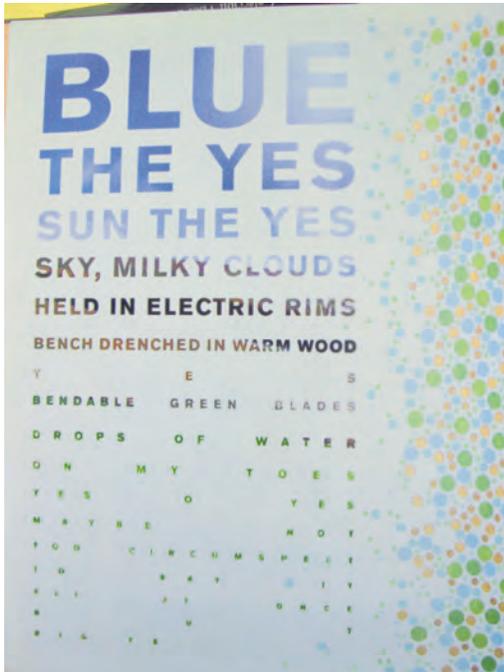
Por tanto, la obra se dirige a un público conocedor: artistas y literatos; estudiantes universitarios y personas con la adecuada preparación académica o aquellos con sensibilidad dispuesta a la reflexión de esta deconstrucción, pues el lenguaje con el que se trata es ambiguo: en constante reflexión y abstracción.

II. Retroalimentación visual

El diseño gráfico hace uso de medios, por los cuales su presencia en la sociedad es pregnante: contiene, en su práctica, procesos de cohesión cultural; es decir, los objetos y productos resultados de su actividad determinan, en muchos casos la estructura cultural operante en determinado sector dentro de la sociedad. Dentro de la metodología que aquí corresponde, es importante involucrarse en una retroalimentación visual de la práctica de la poesía visual que se ha llevado a cabo a nivel regional e internacional. A continuación una muestra de esto:

(84) Fragoso Susunaga, Olivia, *op. cit.* 167.





Imágenes correspondientes a la publicación:

Graphic Poetry. A Wing-01 Project.

Foreward by Paula Carson

Published by Victionary, Hong Kong, 2008.

Esta publicación es el trabajo en poesía visual de diseñadores y artistas de distintas nacionalidades.

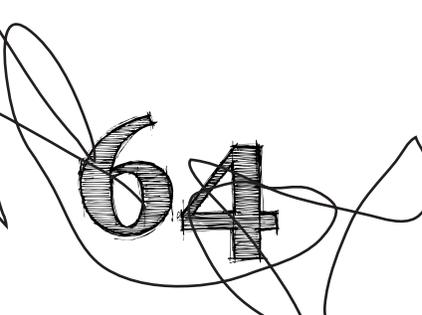


Imágenes correspondientes a la exposición:

“Oliverio Girondo. Poemas”

Santiago de Chile, 2001

Esta exposición es trabajo de un artista visual que hace uso de los poemas de Oliverio Girondo, los interpretó y los expuso.



III. Interpretación del poema

En este aspecto se pone en práctica uno de los puntos tratados en el primer capítulo con el mismo nombre. (Véase página 20)

Volviendo a la afirmación de que el poema es una unidad, resultaría en verdad extenso exponer el proceso deconstructivo de cada uno de los veinte poemas en esta tesina. El tratamiento que se hace representa un proceso análogo de lo que sucederá con los demás: A la derecha se hacen observaciones que se descubren en el ritmo silábico del poema se resaltan terminaciones rítmicas, las sílabas con acento, se descubren rimas asonantes, la línea melódica, recursos retóricos y algunas peculiaridades propias del autor. Todo encaminado a llegar lo más cercanamente posible al sentido y a la imagen que contiene el poema.

Alevosía.

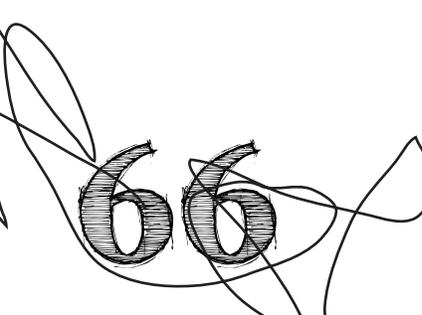
A esta media noche, orilla de este tiempo,
etérea sensación de olvidado;
en un estamos sentados,
calando, gozando, temblando.
Trazos ciegos de un mayo.
Refugiados en reflejos Intactos, encallados.
Despojados de silencios,
de espacios... despacio
acerco la mano a tientes del recuerdo
quemado,
diligente; amo los ratos del hoy acabado.

De primera instancia, el título —por efecto del punto— tiene un lugar que sugiere su posición como parte del poema.

El primer verso procura una melodía lenta y monótona, reafirmando la idea de “a esta”, “este”, refiriéndose a un momento presente e inmediato, pero a punto de culminar: “a orilla”. Continúa la idea en el siguiente verso por la presencia de una coma. Hace énfasis en “etérea sensación”, figura que reafirma encerrando la frase en acentos y continúa con un sonido en declive, sube la melodía enfatizando el estado en que se encuentra con la sílaba tónica “ta”. Le da cualidad de sustantivo a “estamos” pues la antecede un artículo como si más allá de pertenecer a un estado se refiriera a un lugar; porejemplo, “un parque”, “una habitación”, “*un estamos*”.

1 Alevosía.

2 **A** esta media noche, orilla **de este** tiempo,
3 **etérea** sensación de olvidado;
4 en un **estamos** sentados,
5 **calando, gozando, temblando**.
6 **Trazos—ciegos de un** mayo.
7 Refugiados en reflejos **Intactos, encallados**.
8 Despojados de **silencios**,
9 **de espacios...** despacio
10 acerco la **mano a tientes** del recuerdo
11 quemado,
12 **diligente; amo** los ratos del **hoy** acabado.



De iniciar con una aparente singularidad, después pluraliza las condiciones; es decir, si existe un sujeto que está siendo “olvidado”, en el tercer verso, ahora se convierte en una pluralidad, en el cuarto verso, pero dicha condición se lleva a cabo en estado tapaciguado por el “sentados”. El estar de pie implica acción, incluso en potencia, pero el estar sentado implica quietud física. A continuación contradice esta quietud aparente con un movimiento que actúa, y cobra fuerza, afirma un acto consecutivo de aprender para temer: “calando”, “gozando”, “temblando”.

Hasta este punto pareciera una narración donde inicia describiendo el tiempo y el lugar; introduce a un ente que se vuelve varios y explica las condiciones en que se encuentra.

Los versos seis y siete tienen cierta individualidad, el sexto, por ejemplo, incita a la valoración de lo que significa el mes de mayo, ya sea de un conocimiento de dominio popular o individual.⁸⁵

La frase trazos “ciego s” recurren a la ambigüedad al juntar las consonantes “s”, “c” teniendo la posibilidad de significar “ceguera” y “sosiego”. Esta intención se afianza al marcar una pausa con la “s”, pertenece y se aleja al mis-

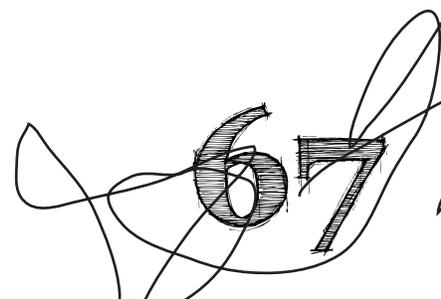
mo tiempo de la palabra “ciego”. Apura y descansa el contenido ambiguo con una sinalefa que le continúa: “de-un-mayo”.

En el verso siete, los reflejos son imágenes dinámicas; sin embargo, los adjetivos puntualizan la idea de “momento”. Pareciera hablar de recuerdos pues es muy parecida la descripción a la manera en que se experimentan.

“Despojo”, verso 8, es un concepto agresivo, pero lleva una melodía interesante, lleva la lectura hacia un valle —los tres puntos— y a continuación, freno terminante con “despacio”. Sin embargo, continuar la idea en el verso siguiente genera cierta consecuencia de la idea anterior: “a causa del despojo acerco la mano”.

El poema muestra una figura cíclica, pues termina como empezó. Sitúa un momento, lo desarrolla y culmina: el “hoy” que estaba a orillas, verso once, y agradece satisfecho que termine. Además el ente expreso se da el crédito de todo el proceso, como ejecutor de todas las imágenes que surgieron en ese momento: “diligente”.

(85) En este sentido “mayo” es conocido como un mes que procura calma por el calor, donde la vegetación, incluso, parece estacionada: no muda hojas ni trae frutos consigo, como si mayo fuera una pausa. También claro, “mayo” puede implicar un momento histórico que signifique algo para el poeta.



IV. Elementos poéticos-visuales aplicados al poema visual

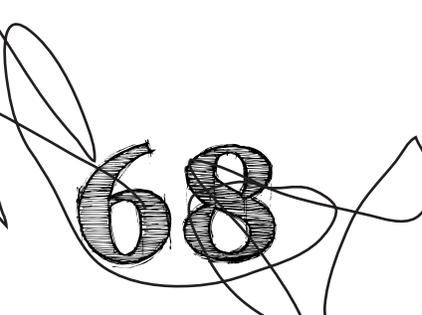
En este punto, como en el anterior, se pondrá en práctica la investigación que se hizo en el capítulo primero: “Principales elementos estructurales de la poesía visual” (véase página 29).

En el siguiente cuadro, se organizan los elementos que contendrán, de manera general, los poemas visuales: unidades verbales (letra, palabras, frases) y unidades visuales (tipografía, contraste —color—, formato y composición).

Estos datos son escogidos para buscar lo complejo en lo simple, la mayor expresividad con el mínimo de recursos, es decir, en busca de la abstracción. Las indicaciones en “Letra, Palabras, Frases” hace mención al grado en que se deconstruirán dichos aspectos, por tanto, la letra será mínimamente deformada a comparación de las palabras y frases.

UNIDADES DE SIGNIFICACIÓN VERBAL		
Letra	Palabras	Frases
*	*	*
*	*	*
	*	*
	*	*

UNIDADES DE SIGNIFICACIÓN VISUAL			
Tipografía	Contraste	Composición	Formato
Helvética Helvética <i>Helvética</i> Helvética			
Calibri Calibri <i>Calibri</i> Calibri			
Caslon <i>Caslon</i> Caslon			
Chaparral <i>Chaparral</i> Chaparral Chaparral			



La tipografía muestra las familias de las fuentes que se usarán en las cajas de texto y en la deconstrucción de las unidades verbales. La gama de grises en “contraste” se usará tratando de compensar la ausencia de color en los casos únicos donde se considere necesario.

La composición, en sus dipolos básicos: equilibrio-inestabilidad, regularidad-irregularidad, unidad-fragmentación, economía-profusión.

Y el formato es la medida en que se hará la publicación, la cual será de 17 x 17 y obedezca a un formato cuadrado. La forma más objetiva del plano es el cuadrado: contiene 2 pares de líneas límite, lo que le da estabilidad y neutralidad.

Se persigue el grado de legibilidad que procure la atención para permanecer en el poema; aunque dicha permanencia no implique un mismo momento: el poema visual es contemplación. Es muy posible que la lectura de un solo poema visual se lleve a cabo aunque sea en momentos distintos.

Se busca lograr valores pregnantes que conduzcan a segundas, terceras o el número necesario de lecturas que prolonguen el contacto con el

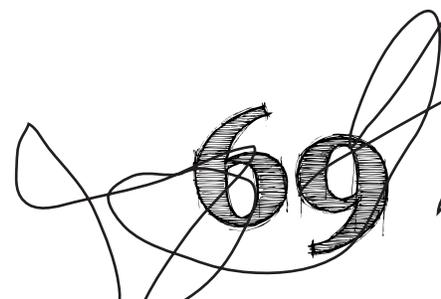
poema. Por tanto, la ausencia de color y sólo el uso de contrastes responden a la exploración de este aspecto, ya que el color sería asignarle valores más complicados en una primera experiencia de deconstrucción del lenguaje.

i. Tipografías

Se han elegido cuatro tipografías principalmente para la experimentación con características y formas distintas, pues en la diversidad, y en lo inesperado de sus formas, se encuentran múltiples usos de ellas que nos darán una amplia gama de posibilidades.

Calibri: “diseñada en 2005 por el holandés Lucas de Groot, fue un encargo de Microsoft para formar parte de un nuevo grupo de tipografías acompañando a su sistema operativo Windows Vista y la suite Microsoft Office 2007. Con unos trazos muy cuidados, proporciones humanísticas y unas cursivas elegantes. En el folleto promocional que lanzó Microsoft titulado “Ahora lee esto”, Lucas comenta que “sus proporciones permiten un gran impacto tanto en tamaños grandes como pequeños” y añade que “esta tipografía es apropiada para documentos, correos electrónicos, diseño web y revistas” rematando con “la familia tiene una anchura generosa que facilita la lectura al acen-tuar la dirección de esta”. Sus formas suavizadas, con las esquinas ligeramente redondeadas, transmiten una sensación más placentera que otras tipografías como la Arial o Helvética, mucho menos amistosas.”⁸⁶

(86) <http://es.letrag.com/tipografia.php?id=220>



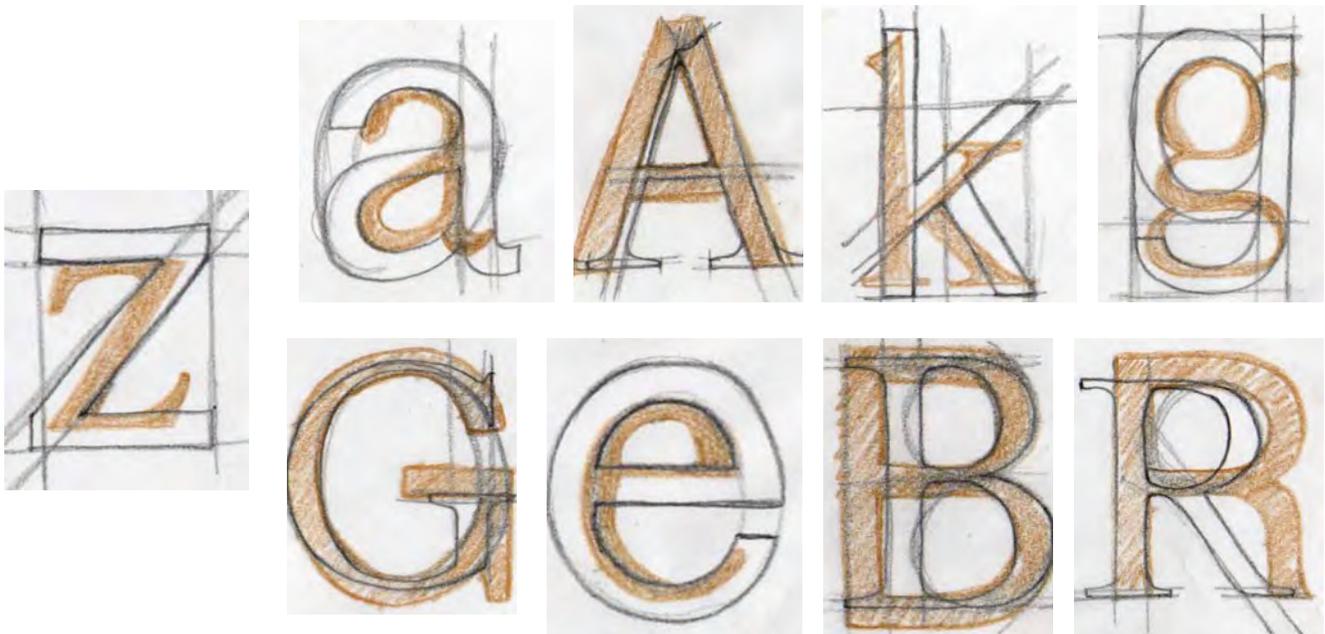
Caslon Old Face: pertenece a la clasificación de las “Geralde”. Estos tipos anteriormente llamados antiguos (Old Face u Old Style), tienen una barra horizontal en la e, pero en otros aspectos comparten características con los del grupo humanista. Siguen manteniendo la influencia de la escritura a pluma, como el trazo oblicuo en los remates de los rasgos ascendentes en la caja baja, y los caracteres tienen tendencia a inclinarse hacia atrás (aunque no siempre de forma tan pronunciada como en los humanistas). El contraste entre los trazos finos y gruesos está más acentuado.

Helvética: pertenece a la clasificación “Lineale b. Neo-grotesque”. Estos tipos son similares a los de remate del grupo grotesco, pero los contrastes de grosor de trazo están menos marcados. Esto significa que los caracteres tienen más aspecto de haber sido diseñados y han perdido las características de escritura de pluma.

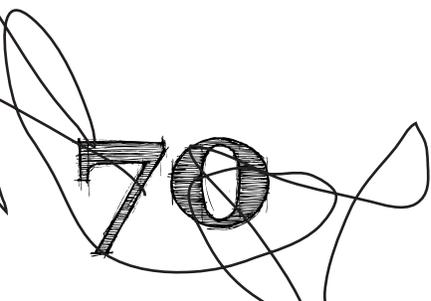
La embocadura de ciertas letras, como la “C”, suele ser más abierta que en las grotescas. La diferencia más acusada entre los dos grupos es que en las neogrotescas la letra “g” no tiene ojal, o anillo inferior cerrado, sino una simple cola.

Chaparral: “en 1997, Carol Twombly completó esta fuente extraordinariamente limpia y aparentemente imperturbable. Aquí hay algo de modulación, aunque muy poca, y el poder viene de los caminos sugeridos por los trazos a través de la sutil redondez de las curvas y la disminución microscópica de los fustes. Hay todo un rango de pesos y el conjunto de caracteres es el latino paneuropeo.”⁸⁷

Con el propósito de experimentar la letra y sentir más que sistematizar sus formas, a continuación se dibujan y se superponen una fuente a otra y así, mediante la comparación y observación se familiarizará a sus espacios, líneas, formas y contra formas.



(87) Robert Bringhurst. *Los elementos del estilo tipográfico*, México: Fondo de Cultura Económica, p.258.

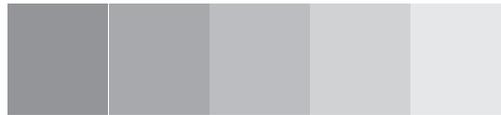


ii. *Contraste*

La escala de grises se utilizara para establecer comparativamente tanto el valor de la luminosidad como el de ausencia de claridad en diferentes expresiones y composiciones en la letra o en las frases.



C=0,	C=0,	C=0,	C=0,	C=0,
M=0,	M=0,	M=0,	M=0,	M=0,
Y=0,	Y=0,	Y=0,	Y=0,	Y=0,
K=100	K=90	K=80	K=70	K=60



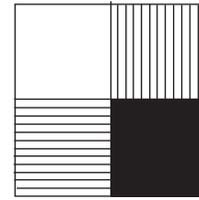
C=0,	C=0,	C=0,	C=0,	C=0,
M=0,	M=0,	M=0,	M=0,	M=0,
Y=0,	Y=0,	Y=0,	Y=0,	Y=0,
K=50	K=40	K=30	K=20	K=10

iii. *Composición*

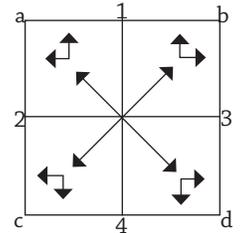
“El plano cuadrado ofrece dos posibilidades primordiales en cuanto a la sustentación de los elementos:

1. los elementos están colocados de tal modo que refuerzan el sonido del plano —arriba-abajo, izquierda-derecha—, o
2. se encuentran tan sueltos en su relación con el plano que éste, por así decirlo, desaparece, y los elementos “flotan” en el espacio, que no conoce límites precisos (sobre todo en cuanto a profundidad).”⁸⁸

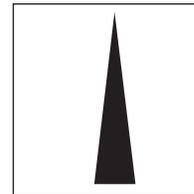
Según el anterior supuesto y los siguientes diagramas, el formato cuadrado ofrece en la ubicación de sus elementos tensión y armonía, siendo esto, una guía para la composición.



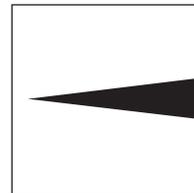
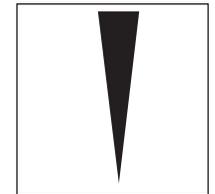
Distribución de pesos



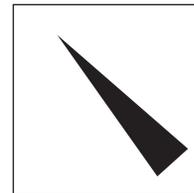
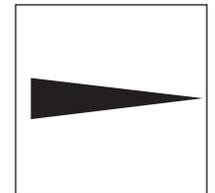
Tensión desde el centro.
1-4 fuerzas de resistencia
a-d zonas primarias



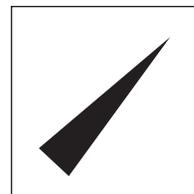
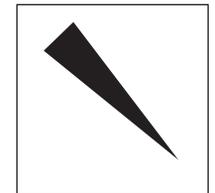
Posición vertical: reposo cálido



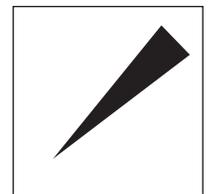
Posición horizontal: reposo frío



Posición diagonal: reposo inarmónico

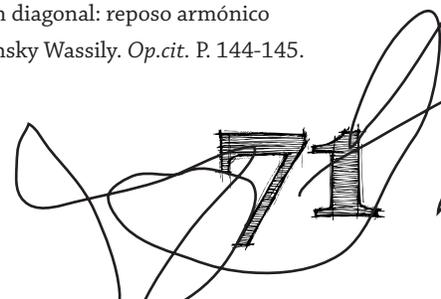


Posición diagonal: reposo armónico



Fuente: Kandinsky Wassily. *Op.cit.* P. 144-145.

(88) Kandinsky Wassily. *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona: Labor, p.68.



iv. Formato

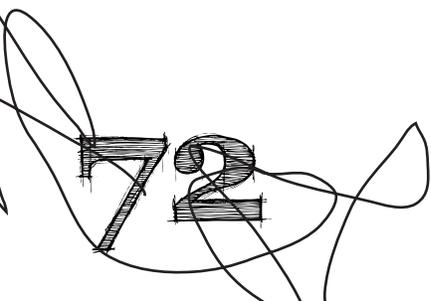
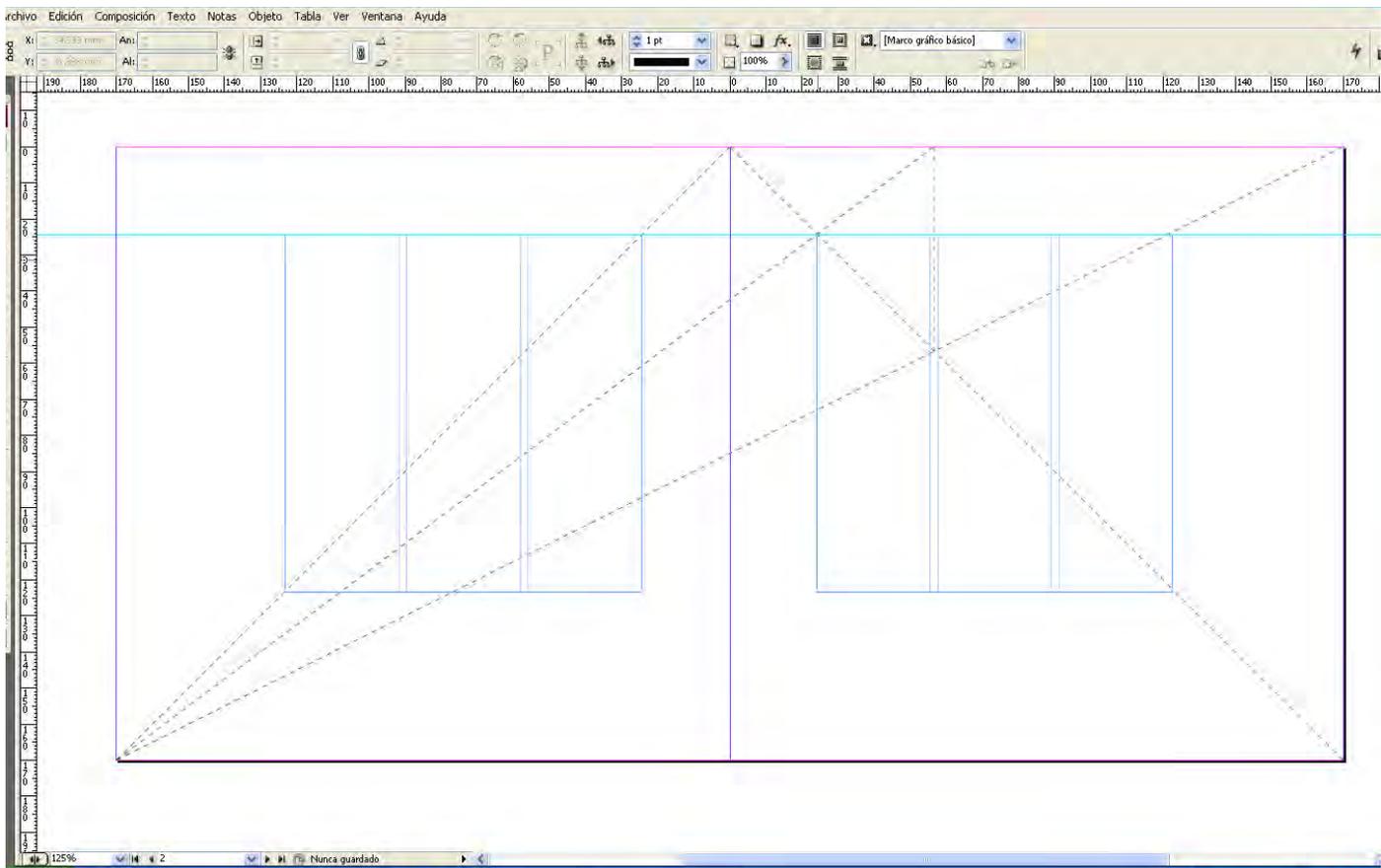
Se ha decidido un formato cuadrado por la neutralidad y solidez que desprende. Por otro lado, las medidas del formato son acordes a las medidas de uno de los papeles comerciales más comunes en México:

70 x 95cm = 8 oficios y tamaños mayores a carta.

Por lo que el tamaño 16.5 x 16.5 encajaría

en un formato oficio, aunque abriría una considerable pérdida de papel.

Junto con el formato se consideran los márgenes, obtenidos por medio del método Van der Graaf simplificado y se ajustan las cajas de texto en tres columnas con medianil en Op6.



“El sistema de retículas parte de la base de que las relaciones entre ubicación y escala que se establecen entre los elementos que transmiten información ayudan a los lectores a comprender el significado de dichos elementos.”⁸⁸

Los anteriores parámetros serán usados en: Segunda de forros, Falsa portada, Contraportada, Portada, Página Legal, Dedicatoria e Índice, así como aquellas páginas que en interiores indicarán el título que anteceda a cada obra. Ya que, las páginas que contendrán a las obras estarán ausentes de retícula o tendrán una retícula individual.

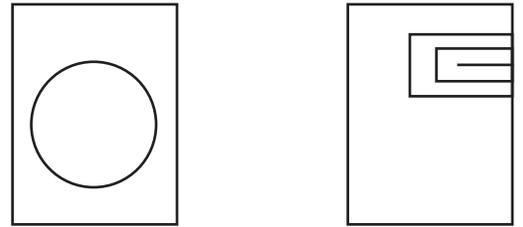
3.3.3 Bocetos

Ahora se pueden establecer relaciones entre los datos recopilados y se puede intentar aglutinar decisiones, hacer algún boceto para construir modelos parciales, hechos a escala o a tamaño natural. El boceto prevé contener indicios impactantes, creíbles o detallados.

Como primer momento de la deconstrucción se nombran los siguientes conceptos obtenidos del análisis del poema (véase página 66 y 67). Usados como guía para interpretar visualmente el contenido del poema: “orilla”, “a punto

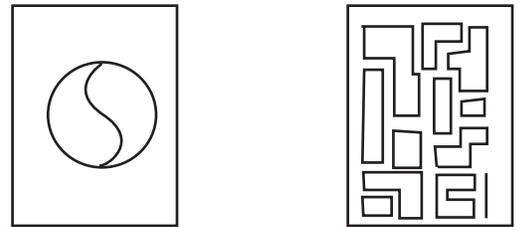
de”, “fin temporal”, “estático” al mismo tiempo que “dinámico”, “pasado”, “presente” y “futuro”, un “todo” que al tiempo forman una “brecha”.

Se seleccionaron algunos de los esquemas compositivos de Dondis Doris con posibilidad de expresar los anteriores conceptos.



Simetría—Asimetría

A la simetría se le atribuye el concepto “estático”, al mismo tiempo que dinámico por la presencia simultánea de “los tiempos” en el poema.



Unidad—Fragmentación

A la fragmentación se le ha asignado el concepto de “brecha” u “orilla” (algo que se rompe o separa), como es “el fin del día”.



Actividad—Pasividad

La actividad, como La pasividad se considera está presente a todo lo largo del poema, en el uso de sujetos singulares y plurales.

(88) Samara, Timothy, (aut.) Dávila Freire, Meia, (tr.), *Diseñar con y sin retícula*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Como segundo momento de la deconstrucción, se esclarecen las diversas secuencias que puede adquirir en la lectura.

Poema en su versión primera La lectura es lineal y secuencial.

Alevosía.
A esta media noche, orilla de este tiempo,
etérea sensación de olvidado;
en un estamos sentados,
calando, gozando, temblando.
Trazos ciego s de un mayo.
Refugiados en reflejos Intactos, encallados.
Despojados de silencios,
de espacios... despacio
acerco la mano a tientas del recuerdo
quemado,
diligente; amo los ratos del hoy acabado.

Poema en su versión segunda Se descubre un orden de lectura que divide al poema original, sin embargo, el sentido se mantiene. (se colorean las palabras pertenecen a ese orden propuesto).

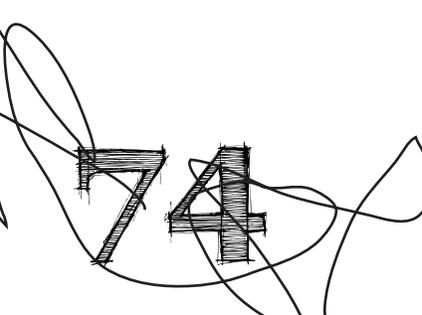
Alevosía.
A esta media noche, orilla de este tiempo,
etérea sensación de olvidado;
en un estamos sentados,
calando, gozando, temblando.
Trazos ciego s de un mayo.
Refugiados en reflejos Intactos, encallados.
Despojados de silencios,
de espacios... despacio
acerco la mano a tientas del recuerdo
quemado,
diligente; amo los ratos del hoy acabado.

Poema en su versión tercera Se notan palabras con una suma carga de sensación, serán guías en que se base la composición.

Alevosía.

A esta media noche, orilla de este tiempo,
etérea sensación de olvidado;
en un estamos **sentados**,
calando, gozando, temblando.
Trazos **ciego** s de un mayo.
Refugiados en **reflejos** Intactos, encallados.
Despojados de **silencios**,
de espacios... despacio
acerco la mano a tientas del recuerdo
quemado,
diligente; amo los ratos del hoy acabado.

Como tercer momento, se sustituyen los elementos procurando el grado de legibilidad, que como se dijo previamente: resulta de importancia para que el lector se mantenga en una continuidad de entendimiento. Se realizan los primeros bocetos a lápiz, de manera que éstos reflejen el anterior análisis.





Boceto 1. Se procura generar un espacio inarmónico, tal como explica Kandinsky (véase página 71).

A esta media noche,
 orilla de este tiempo
 etérea sensación de olvido
 en un estamos sentados
 calando, gozando, temblando
 trazos ciegos de un mayo

R efugiados en reflejos intactos,
 encallados.
 Despojados de silencios
 de espacios ■ ■ ■ despacio
 acerco a mano a tientas del recuerdo quemado,
 diligente; amo los ratos del hoy acabado.

Boceto 2. Se elige más simetría y deconstrucción de la forma de la letra.

ALEVOSIA
 a esta media noche
 ORILLA DE ESTE TIEMPO
E T É R E A
sensación de olvido
 en un estamos sentados
calando gozando temblando
 Trazos ciegos de un mayo
 Refugiados en reflejos intactos
E N C A L L A D O S
 Despojados de *SILENCIOS*
 (DE ESPACIOS)... despacio
acerco la mano en tientas del recuerdo quemado
 diligente; amo los ratos del hoy acabado

Boceto 3. Se experimenta con "unidad" ubicando el resultado en el cuadrante inferior-izquierdo.

aleVosía

A esta media noche, orilla de este tiempo,
 etérea sensación de olvidado;
 en un estamos sentados, calando, gozando, temblando.
TRAZOS CIEGOS DE UN MAYO

Refugiados en reflejos. Intactos, encallados.

Despojados de silencios,
de espacios... despacio

acercó la mano a tuntas del recuerdo quemado,
 diligente • amo los ratos del hoy acabado.

;

Versión final

Semántica del espacio poemático: se buscaba generar la sensación de unión y división en una misma imagen. Se procuraban espacios y vínculos forzados con las partes de las letras, al mismo tiempo se pretendió, como opción dejar el título fuera. Sin embargo, éste fué el que brindó la posibilidad en la exageración de la “V”.

Relaciones espacio visual-textual: se alteró el orden original con la intención de destacar los segundos ordenes propuestos, usando la “V” como esa gran división, de manera que se espera una lectura por un lado y otro de la “V”, y otra lectura brincando esta brecha. Por eso de un lado y del otro las líneas del poema tienen una correspondencia de estilo.

Semántica iconográfica-simbólica: existen algunos detalles que prevalecieron del poema original. Por ejemplo, en “TRAZOS CIEGOS”, se coloca esta última “s” dentro de la “V” para conservar el valor que le dió el poeta de singular y plural, evocando el significado de “socio-gó”. En “de espacios... despacio”, las cursivas pretenden cambiar el ritmo que hasta ahora se lleva, transmiten rapidez versus lentitud, tal como lo pretende la frase.

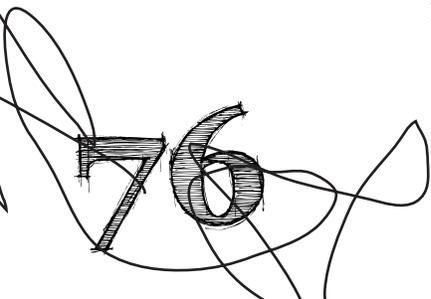
El “;”, que se exagera al final, tiene un valor meramente plástico: para acentuar el cierre de la brecha, indica que todo vuelve a unirse.

Semántica Tipográfica: la tipografía usada es *Caslon*, con todas sus familias; trata de evocar, mediante la mixtura de las mismas, el significado individual de la palabra en relación con su entorno.

Leyes de Percepción Visual (Gestalt...): existe continuidad en tres variantes: del lado derecho e izquierdo de la “V”, así como por medio de un vacío que genera continuidad de un lado y de otro. Existe desorden, pero lo acompaña un orden, quizá implícito, con las cualidades del texto. Existe simetría proporcionada por la figura central. Aunque es monocromático, existe contraste por el tamaño de las diferentes frases, y por la variante de familias.

Semántica Relacional: Prevaleció el orden esperado con las composiciones de simetría-asimetría, fragmentación-unidad, actividad—pasividad.

Semántica del formato: Se diseñó sobre formato cuadrado.



3.3.4 El original

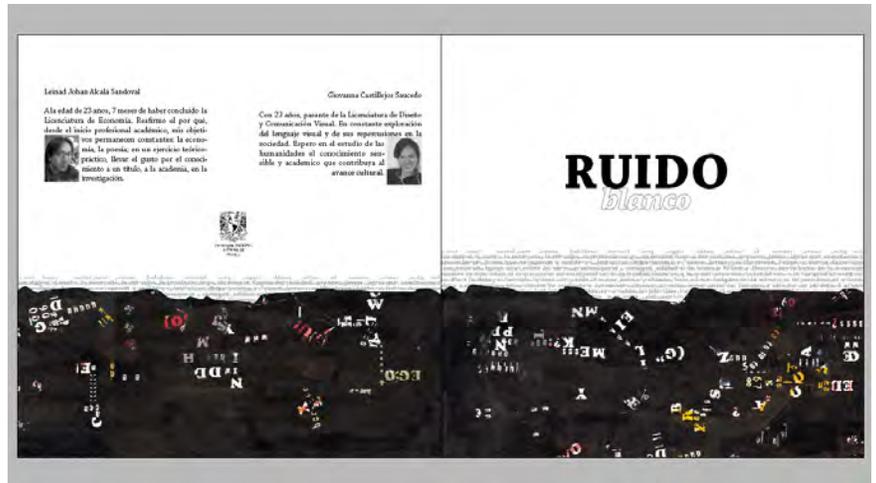
Se muestra el proyecto final: la publicación con la ubicación de los poemas, resultados de esta metodología, ubicados según los siguientes criterios:

1. Por los apartados: “Poemas Cortos” y “Prosa Poética”. Los primeros tienen una extensión de más o menos ocho líneas con siete palabras promedio cada una. El proceso de elaboración correspondió directamente con el formato, de manera que éstos fueron creados para ser vistos en una sola página.

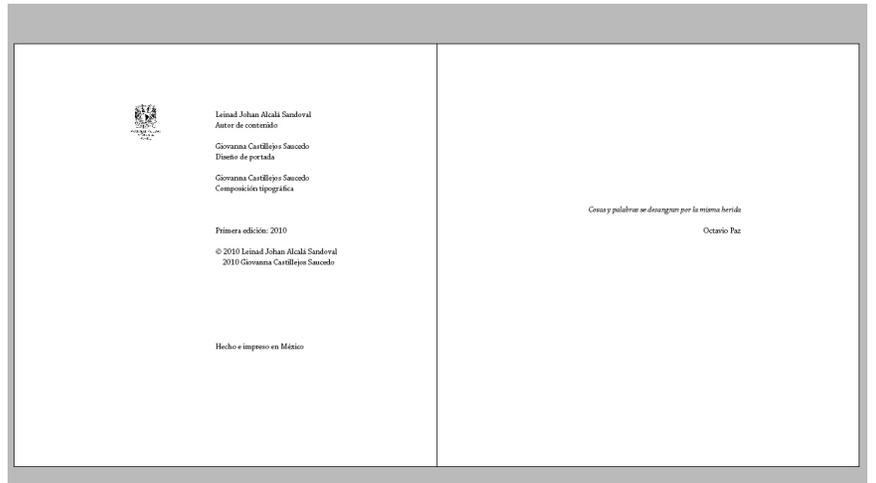
Por otra parte, “Prosa Poética” rebasa considerablemente el número de palabras anteriormente referido, se prefirió su construcción en pliego y, por tanto, exigían un tratamiento especial dentro de la publicación, pues la extensión de uno de ellos consideraba una sola hoja para su impresión.

2. Por el tono: en “Poemas Cortos” se procuró un diseño integral que genera contraste en el tono, de manera que los poemas aparecen intercalados uno a uno los de fondo blanco y los de fondo negro.

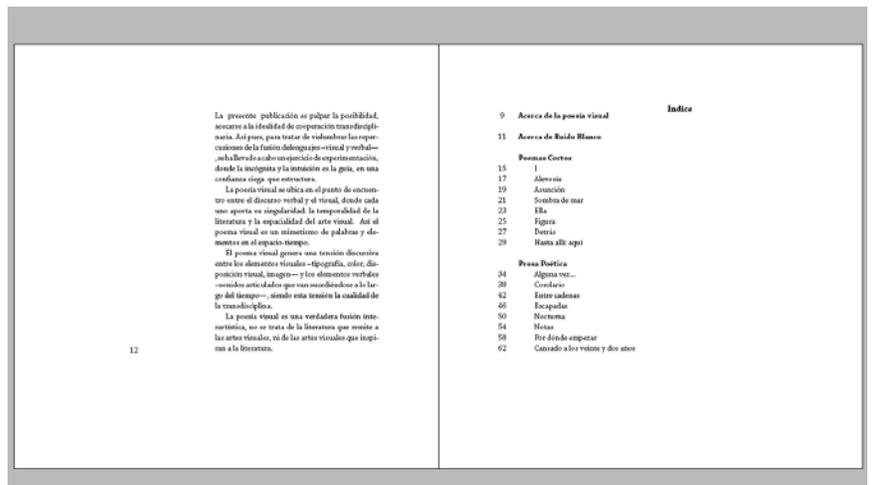
“Prosa Poética” supuso mayor complejidad para su ubicación, pues por la extensión de cada poema fue más difícil controlar las formas y la ubicación de los poemas en una relación coherente. Esta decisión fue respuesta de una relación intuitiva.



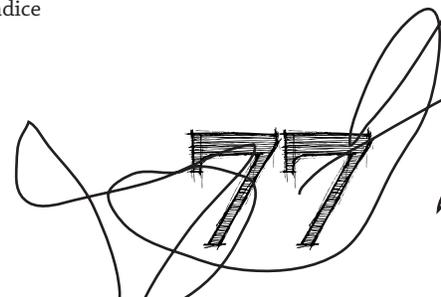
Primera y cuarta de forros

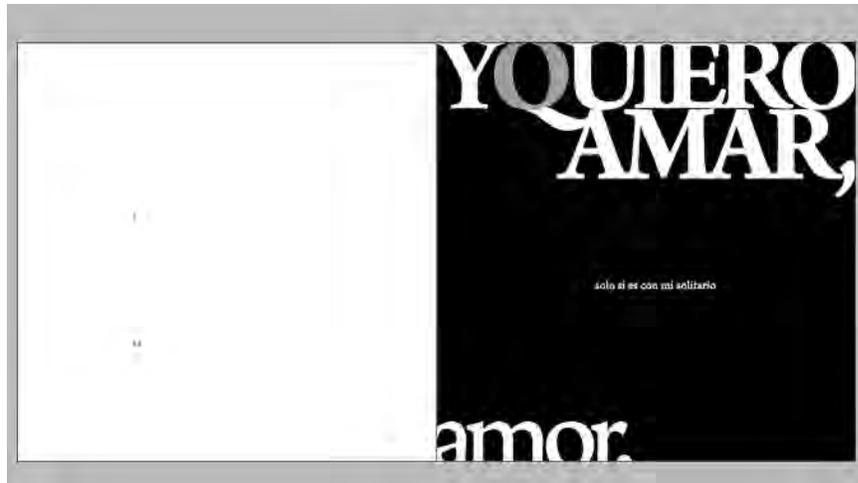


Página legal y dedicatoria

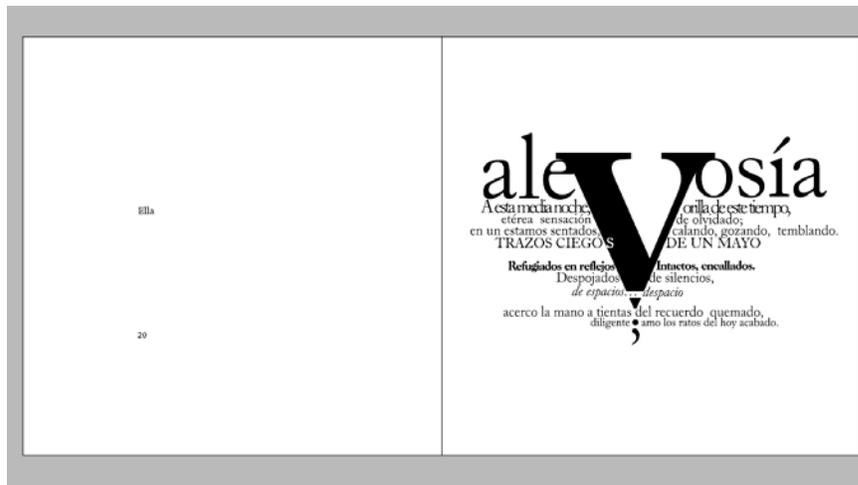


Presentación e Índice

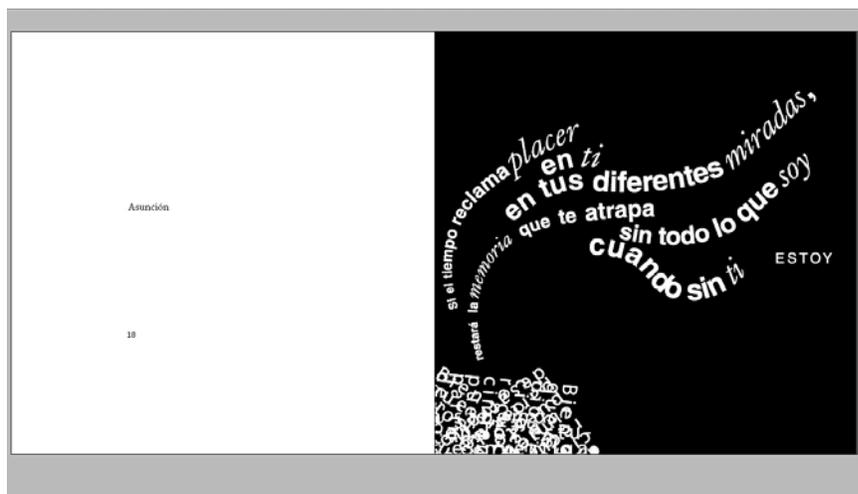




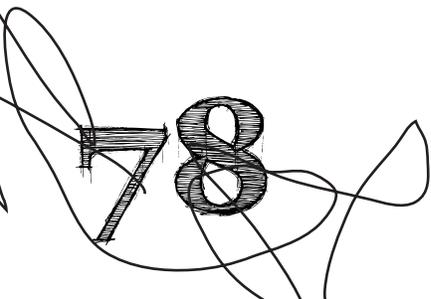
Poema corto, página 14 y 15: *I*



Poema corto, página 20: *Ella*, página 17: *Alejosía*

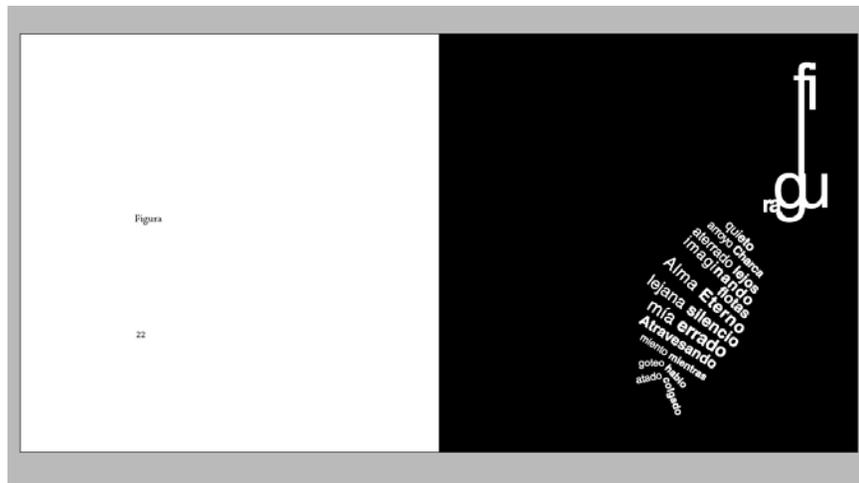


Poema corto, página 18 y 19: *Asunción*

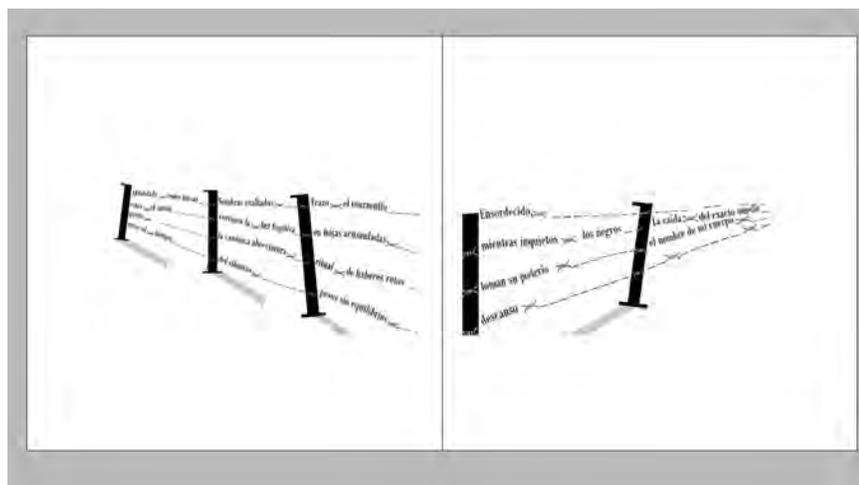




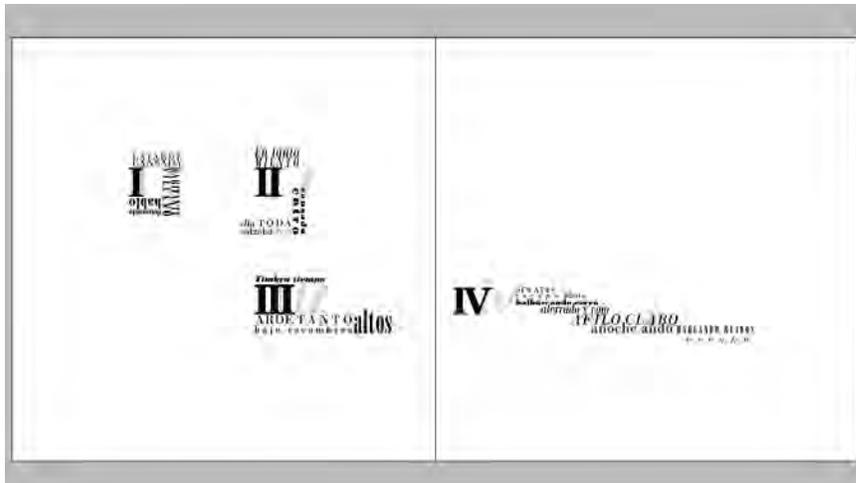
Poema corto, página 24: *Sombra de mar*, página 21: *Ella*



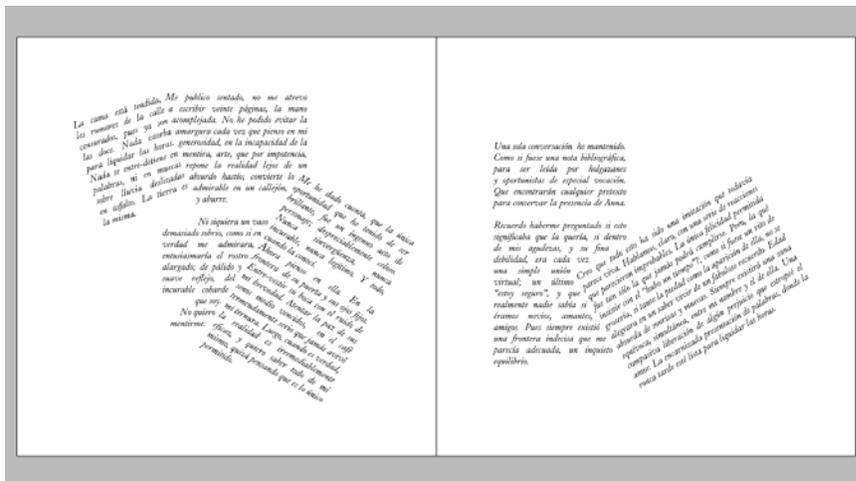
Poema corto, página 22 y 23: *Figura*



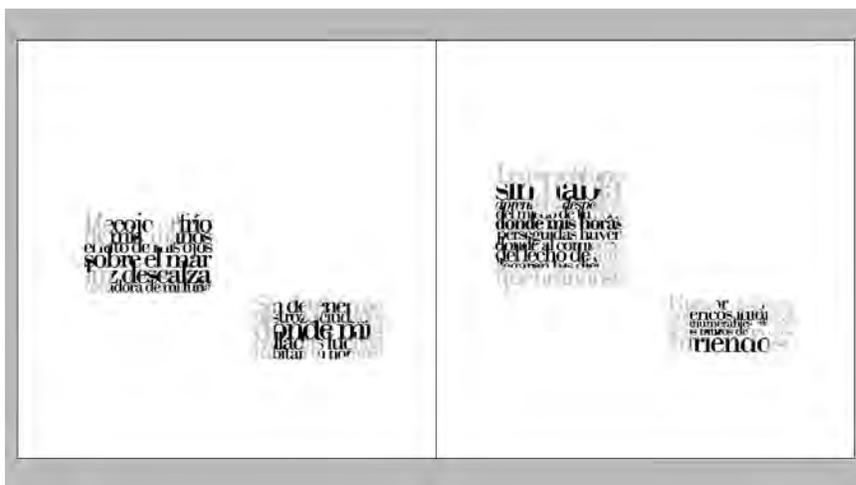
Prosa poética, página 42 y 43: *Entre cadenas*



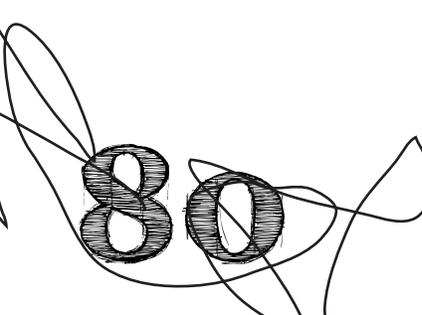
Prosa poética, página 46 y 47: *Escapadas*



Prosa poética, página 54 y 55: *Notas*



Prosa poética, página 58 y 59: *Por dónde empezar*



Conclusiones

Estudiar la poesía visual supone, desde sus orígenes históricos, una falta y una alteración de las reglas: propone nuevos órdenes que satisfagan las necesidades de la época. Pero, en esta tesina, la poesía visual fue supeditada a la visión del diseño y la poesía, lo cual supuso, necesariamente, el uso de un criterio metodológico que involucra la investigación para la valoración de elementos disciplinarios. Se tiene, por un lado, la ejecución subjetiva de las reglas como acción protagónica en este trabajo; sin embargo, la metodología es una vía de medición cualitativa de los resultados de esta experimentación.

Este proyecto tenía como objetivo la experimentación para la observación y para la inclusión de la transdisciplina como paradigma metodológico en la actividad proyectual; por ello, se reflexiona sobre la manera en que el diseño es percibido e inculcado. El diseño se produce, distribuye y consume en un mundo complejo, en el que el saber se ofrece en cantidades máximas y los individuos, al interior de sí mismos, se encuentran en una situación contradictoria, pues el conocimiento acumulado es enorme, pero, a pesar de ello, se presenta un empobrecimiento individual y de despreocupación por el entorno social y natural, lo que lleva a una necesaria reflexión sobre la posición que debe tener el hombre ante el mundo.

La postura transdisciplinaria en el diseño permitiría solucionar esta situación mediante la reflexión que el hombre debe hacer

con respecto a su relación con el conocimiento, la ciencia, las artes y la naturaleza.

La poesía supone reflexión e interiorización de conceptos individuales para la proyección de la actividad; esto significa que una postura transdisciplinaria no busca descalificar ninguna de las propuestas disciplinarias, su visión es ir más allá.

Las exigencias de un entorno multicultural provoca tomar posturas protagónicas y adquirir responsabilidades hacia un entorno en que sus individuos están en constante cambio. Es precisa una nueva concepción de sujeto, distinta a la visión contemporánea que lo empobrece y lo reduce a pura materialidad, como a la visión que lo limita, enajenando la subjetividad, pues ésta es vista como ruido a ser silenciado. Es necesaria una nueva concepción de realidad que ponga al diseño en aras de la investigación por medio del conocimiento sensible, con el ideal que no sólo sea proyector de objetos, sino escritor de sí mismo, pensador disciplinario de la academia con más apuesta a la integración que a la delimitación de territorios.

El principio discursivo que aporta la transdisciplina al diseño es la posibilidad de contemplar alternativas que, en una mirada tradicionalista, quedarían excluidas por ser incongruentes o contradictorias. Este hecho implica que el proceso de decisión de los elementos formales dejará de sujetarse a la lógica del sí o no, podrá permitir el paso a propuestas que antes podrían ser consideradas como anti-diseño por romper con las reglas y cánones establecidos. Sólo se pretende una práctica acorde con los tiempos descritos como inclementes, divergentes, alternativos, improvisados, espontáneos, etcétera.

Desde esta óptica, el individuo no es dueño de su voluntad, como pretenden las estadísticas publicitarias, no se determina a sí mismo, tampoco se encuentra totalmente manipulado para su persuasión e inducción al consumo. El usuario del diseño tampoco responde a los condicionamientos psicoanalíticos estipulados por su inconsciente, estudiados en un entorno de laboratorio que, aunque aporta, no guía a la integración y cooperación social. El sujeto, entonces, rompe con la concepción idealista formulada por la visión clásica de comprender la realidad; es un sujeto en construcción, inacabado, indeterminado; un usuario del diseño que construye y a su vez es construido por la sociedad a la que él conoce y que sabe, al mismo tiempo, inacabada e indeterminada.

Es un sujeto en el que las vivencias antes que los antecedentes, son las que le dan significado como individuo y significan para su percepción; es un usuario reflexivo cuya organización es más que la suma de sus partes; un sujeto que es la parte y el todo; un sujeto que reconoce lo diverso y lo diferente; un sujeto en el que las relaciones y las interacciones son fundamentales en la construcción del sentido de la realidad, que lo construye que le da sentido y que, al mismo tiempo, es capaz de marcar la diferencia con su individualidad.

Si se acepta esta distinción se aceptan las variabilidades en la profesión; se abre una reflexión teórica y crítica del diseño: ella permitiría describir y analizar con mayor claridad las incumbencias de otros géneros que le dan materia de ejecución; sus cruces, sus fronteras le llevarían a alcanzar nuevos territorios y confines. Una de estas nuevas fronteras a borrar es la poesía visual, sólo habrá que preguntarse ¿cuál es la finalidad común de los lenguajes que

se integran? Como relación transdisciplinaria que los une, la principal tarea es la elaboración de un nuevo lenguaje, de una nueva lógica y de nuevos conceptos que permitan un diálogo genuino entre diferentes dominios. Considero que, para el diseño es importante la conciencia de este aspecto como influencia en la construcción de su presencia en el entorno.

Así pues, situar al diseño en la producción que exige el mundo requiere reflexionar sobre lo siguiente: “El diseño es una actividad de proyección en un doble sentido: se proyecta internamente sobre la obra a partir de sistemas semióticos que le son propios y, en esa proyección, proyecta un tipo de relaciones sociales.”⁸⁹

Ante tal relación, se hace una crítica implícita de la sociedad para conocer y reconocer lo que le circunda y la define. El diseño no sólo participa sino que tiene su origen en esta idea: “el diseño mitifica al objeto y, por el otro, provee a los mitos sociales de apoyos concretos de los cuales nutrirse.”⁹⁰ Por tanto, el diseño toma acción protagónica en la producción, es capaz de difundir ideologías y prácticas divergentes.

En la convergencia del diseño y la poesía, surgen las incógnitas, ¿por qué para el diseño es importante la inclusión de elementos

poéticos a su práctica? y ¿por qué es de interés para la poesía la incorporación de elementos visuales a su discurso? En el intento de responder a estas interrogantes se caería inevitablemente en el error, pues estas disciplinas existen satisfactoriamente sin necesitarse una a la otra; quizá convergen fortuita o implícitamente, o de manera heterogénea, en los objetos del imaginario social, pero no es familiar la integración discursiva.

La justificación de la incorporación del discurso poético a la disciplina del diseño podría ser porque el profesional o el estudiante lo hacen posible mediante la inquietud, la curiosidad, la crítica, la búsqueda, la inconformidad. Pero haciendo hincapié en que estas sensaciones —en lo que se refiere a este proyecto— no pretenden la anarquía y lo aleatorio, pero en definitiva es una búsqueda en la subjetividad y en la individualidad.

Por otra parte, el diseño en el poema, cambia su función referencial que la define como disciplina por una función poética. De manera que, según esta función lingüística, tiene una preocupación hacia sí misma, hacia su propia forma.

La literatura es uno de los más estimulantes y enriquecedores quehaceres del espíritu: actividad irremplazable para la formación del ciudadano en una sociedad moderna y democrática, de individuos libres, y que, por lo mismo, debería inculcarse en las familias desde la infancia, formar parte de todos los programas de educación como una disciplina básica.

¿Por qué no permitir que el diseño usado habitualmente para solucionar problemas de comunicación que imprima un sentido de innovación en su desarrollo visual y gráfico, sume esfuerzos para la investigación del aspecto

social que le corresponde a su actividad proyectual? La publicación aquí desarrollada es un pie en camino del anterior objetivo: es una publicación en su origen inacabada; los poemas nunca adquirirán el título que les antecede, serán otra cosa; la imagen que emana nunca será lo que pretende o lo que parece ser y ésta es mi prueba más fiel de que la fusión entre poesía y diseño se llevó a cabo con éxito, tal y como el título de la publicación lo expresa: son los lenguajes en interconexiones indiferenciables. Son Ruido blanco.

Bibliografía

- Acaso**, María. El lenguaje visual, Barcelona: Paidós, 2006.
- Aicher**, Otl. Tipografía, Valencia: Campgràfic, 2004.
- Arfuch**, Leonor, et. Al., Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos, Barcelona: Paidós, 1997.
- Beristáin**, Helena. Análisis e interpretación del poema lírico. México: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1987.
- Diccionario de retórica y poética, México: Editorial Porrúa, 1995.
- Baines**, Phil; Haslam, Andrew, Tipografía: forma, función y diseño. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Bousoño**, Carlos. Teoría de la expresión poética, Madrid: Greco, 1970.
- Buen**, Jorge de. Manual de tipografía, México: Ed. Santillana, 2005.
- Calvet**, Louis-Jean. La historia de la escritura: desde Mesopotamia hasta nuestros días, Barcelona: Ediciones Paidós, 2001.
- Casado**, Miguel. Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano, Madrid: Iberoamericana ; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.
- Domingo** Motta, Raúl. "Entre la metáfora y el silencio: análisis del encuentro entre la poesía, la ciencia y la filosofía en el siglo XX". Opción - ITAM, v25 (n133, 2005). pp. 114-125.
- Dondis**, D. A. La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Eco**, Umberto. La estructura ausente, Barcelona: Editorial Lumen, 1986.
- Espinosa**, Alfredo. Poesía visual. Las seductoras formas del poema, México: Editorial Aldus, 2008.
- Ferradini**, Sonia; Tedesco, Renée. "Lectura de la imagen", Revista comunicar, n.8 (1997, España), pp. 157-160.
- Fragoso**, Susunaga Olivia. "Giro del diseño: transdisciplina y complejidad", Revista del Centro de Investigación, México: Universidad La Salle, Vol. 8, Núm. 31, (enero-junio, 2009), pp. 97-107.
- Fuentes**, Rodolfo. La práctica del diseño gráfico. Una metodología creativa, Barcelona: Paidós, 2004.
- Garmonal** Arroyo, Roberto. "Tipo/Retórica, una aproximación a la Retórica Tipográfica". Revista de Comunicación y nuevas tecnologías, no. 5 (2005).
- Galindo**, V. Oscar. "Interdisciplinidades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales". Estudios Filológicos, n39 (septiembre 2004), pp. 155-165.
- Giovine**, Yánez María Andrea. El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia. (Tesis Maestría en Letras), México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- López** Fernández, Laura. "Forma, función y significación en poesía visual". Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos, (no. 16, 2008), University of Canterbury, Christchurch, New Zealand.
- Mancilla**, Eréndida. "Diseñar con (tipografía) es como hablar, el énfasis debe estar en la entonación (disposición) correcta." Segundo Coloquio Tipografía y Educación Superior, en: Tipos Latinos 2008. Tercera Bienal de Tipografía Latinoamericana. México, 2008.
- March**, Marion. Tipografía creativa, Barcelona; México: G. Gili, 1989.

Millan, Fernando. La escritura en libertad : Antología de poesía experimental / Selección, prólogo y notas bibliográficas de Fernando Millán y Jesús García Sánchez datos de publicac. Madrid : Alianza, 1975.

Munari, Bruno. ¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Pinheiro Machado, Roberto. “La ruptura alienante: tradición, vanguardia y posmodernismo”, *América Latina Hoy*, v.30 (2002), pp. 19-41.

Paz, Octavio. El arco y la lira, México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Robert Bringhurst. *Los elementos del estilo tipográfico*, México: Fondo de Cultura Económica.

Sesma, Manuel. Tipografismo. Barcelona: Paidós, 2004.

Valdés de León, Gustavo A. “Diseño experimental: Una utopía posible”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm. 23, junio 2007, Universidad de Palermo, Buenos Aires, pp. 55-72.

Vela, Arqueles. Análisis de la expresión literaria, México: Editorial Porrúa, 1999.