



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

La caligrafía como recurso creativo en la literatura expandida

Tesis
que para optar por el grado de:
Maestra en Artes Visuales

Presenta
Itzel Palacios Ruiz

Directora de tesis
Dra. Marina Garone Gravier
IIB

Sinodales
Dr. Salvador Juárez Hernández
FAD

Dra. Diana Yuriko Estévez Gómez
FAD

Dr. Ricardo Pavel Ferrer Blancas
FAD

Dra. Didanwy Kent Trejo
FFyL

Ciudad de México, mayo 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



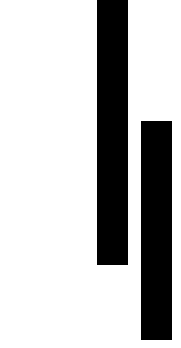
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE



88	3. Propuesta de producción
92	3.1 Imagen/texto
99	3.2 Embodiment
104	3.3 El tiempo y el espacio
119	Conclusiones
127	Fuentes de consulta
135	Lista de figuras

13	Introducción
18	1. Caligrafía Y escritura
23	1.1 Oralidad, gestualidad y escritura
26	1.2 La letra y el trazo
35	1.3 La acción corporal de la escritura
41	1.4 Caligrafía gestual
56	2. Literatura expandida
61	2.1 Verbi-voco-visualidad e intermedialidad
67	2.2 Propuesta de clasificación
67	2.2.1 Dentro del soporte tradicional
68	2.2.2 Juego del soporte tradicional
72	2.2.3 Inclusión de la materialidad
75	2.2.4 Manifestaciones de las nuevas tecnologías
81	Manifestaciones caligráficas

AGRADECIMIENTOS

Como buena tesista esperanzada, en una noche de desvelo, hice el primer borrador de esta sección, hace unos 18 meses. Hoy, cerca de la conclusión de esta etapa, me gratifica saber que todas las personas que consideré en ese boceto mental siguen presentes en mi vida, apoyándome y veo con alegría que algunas más se han sumado .

En primer lugar quiero mencionar a mis padres. Gracias a sus enseñanzas, cuidados y amor he podido llegar a ser la persona que soy, y he podido culminar este proceso de investigación de la mejor manera, gracias a su incondicional apoyo y su incansable ejemplo.

Quiero agradecer a la Dra. Marina Garone, por ser un ejemplo a seguir, por todo el apoyo que me brindó en la construcción y conclusión del documento y por enseñarme el valor del trabajo y la constancia.

A Raúl, por elegir dejarse llevar y por enseñarme una nueva forma de ver el mundo.

A la Dra. Didanwy Kent, por compartir sin reparos todo su conocimiento conmigo, y por la calidez con la que recibió mi trabajo.

A mis sinodales, la Dra. Diana Yuriko Estevez, el Doctor Pavel Ferrer y el Doctor Salvador Juárez, quienes hicieron grandes aportes a mi documento.

A la Dra. Maria Andrea Giovine y a la Dra. Susana González Aktories, quienes guiaron una parte importante de mi trabajo, a través de sus enseñanzas y su apoyo personal.

Al Mtro. Juan Manuel Pavón, quien es una inspiración, y cuyas clases fueron fundamentales para mi formación artística, gracias a su gran calidad como profesor y como persona.

A la Dra. Carolina Gainza por el increíble recibimiento durante mi estancia de investigación y el tiempo que dedicó a contribuir en mi crecimiento durante la misma.

A la Dra. Cosette Galindo y al Mtro. Vladimir Bendixen, por las letras y la música que compartieron conmigo, por las agradables sesiones de trabajo y los nuevos conocimientos que me dejaron.

A Julián Woodside, por las conversaciones de trabajo, y por su gran disposición a apoyar la construcción teórica de mi trabajo.

Al maestro Francisco Quesada, por sembrar las preguntas que me han motivado a seguir todos estos años.

A la maestra María del Socorro Juárez, quien sigue creyendo en mí a pesar del tiempo y la distancia.

A Sandra, por todas las noches de desvelo, por las *academic partys*, y porque, a pesar del poco tiempo de conocernos, me ha apoyado de manera incondicional.

A Darío, por la gifamistad, por tantas pláticas, y por apoyarme en todo momento.

A Judith, por las herramientas.

A todos los amigos y familiares que me han acompañado en este trayecto.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por permitirme cumplir esta meta y por todos los aportes a mi formación y crecimiento personal.

*A la memoria de
Ana María
Paula
Felipe
Román*

*Para Salvador
porque todo vuelve a adquirir sentido
cuando veo tus ojos de muchacho,
que son casi un abrazo, casi un dogma*

*Para Tere
porque siempre cortas lirios, rosas
y astros para mí, y nunca me dejarás sola*

INTRODUCCIÓN

A través del tiempo, el arte ha sufrido diversas transformaciones radicales. En la actualidad se puede observar que la concepción histórica de esta actividad sensibilizadora que proclamaba el perfeccionamiento técnico como único requisito para su realización ha sido sustituida por la idea del arte como un proceso recursivo de investigación/producción.

Continuando con esta idea, y dado que esta investigación pertenece a la Maestría en Artes Visuales, considero de vital importancia seguir esta nueva línea de pensamiento y realizar una investigación teórica que servirá no solo para contextualizar, sino también para enmarcar y justificar la obra plástica generada en función de estas reflexiones.

El lenguaje representa una actividad fundamental para la concepción de lo humano. Dentro de él, la lectura y la escritura existen como procesos de vital importancia, aunque, como se menciona posteriormente, mi pretensión es matizar este planteamiento, ya que existen otras formas expresivas (la oralidad y la gestualidad) que terminarán de enriquecer el panorama comunicativo de los seres humanos.

Estos procesos pueden ser abordados desde diversas disciplinas y dada mi formación y la orientación de mi campo de estudio, pretendo presentarlas desde el punto de vista plástico, siendo importante comentar que utilizaré como punto de anclaje fenómenos que pertenecen al área literaria, los cuales abordaré desde mi visión teórica y práctica de artista.

El objetivo principal de este trabajo de investigación es, entonces, generar una expansión de propuestas artísticas que determinen la aplicación de un recurso plástico -caligrafía- a partir de una investigación teórica -literatura expandida-. Esta expansión se lleva a cabo mediante un cruce disciplinar y poniendo en práctica la metodología antes mencionada de investigación/producción. Y más allá de las cuestiones puramente teóricas, los resultados materiales pretenden exponer la importancia de la palabra, no solo en su

dimensión escrita, sino atravesando el área visual, sonora y gestual de la misma, a través de la creación artística y su potencial para la generación de sensibilidad.

El título de la tesis, *La caligrafía como recurso creativo en la literatura expandida* está conformado por tres partes fundamentales; la caligrafía, el elemento creativo y la *literatura expandida*. Estos términos serán los ejes que marcarán la estructura del trabajo.

El documento, entonces, está conformado por tres capítulos a saber:

El primer capítulo comienza con una breve disertación que pretende matizar la concepción de muchos autores acerca de la escritura como vía única hacia la racionalización, presentando la oralidad y la gestualidad como elementos adyacentes que deben ser considerados junto a la escritura. Esta parte sigue las ideas planteadas por teóricos del lenguaje, como Eric Havelock, David Olson y Carol Feldman.

Posteriormente, se desglosa el concepto de caligrafía, partiendo de sus elementos esenciales, el trazo y la letra, y se revisan ambos en términos de células fundamentales en el fenómeno de la escritura, su desarrollo gráfico a través del tiempo y los procesos que dan origen a su creación (El *expertise* técnico) y a su interpretación (Procesos cognitivos y fisiológicos que permiten la recepción y lectura de dichas formas) y cómo ambas desembocan en la escritura y lectura como actividades concretas y cotidianas del ser humano. La parte referente a la construcción visual se basa en las propuestas de algunos diseñadores, los principales serán Joan Costa, Gérard Blanchard, Gerrit Noordzij y Gerard Unger. La parte concerniente al desarrollo histórico es explicada en base a lo planteado por paleógrafos e historiadores como David Diringer, Jean Bottéro y Johanna Drucker, entre otros.

Enseguida se aborda la condición corporal implícita en la escritura, un tema que introduce lo planteado sobre la caligrafía en términos históricos, teóricos y técnicos a un área más pragmática del fenómeno, la cual vincula la escritura a un necesario proceso gestual.

Este apartado comienza por hacer un breve recorrido histórico que muestra cómo, desde la antigüedad, diversas culturas han reconocido la importancia de cierta disposición corporal necesaria para la realización de una escritura específica. Posteriormente se realiza un análisis de cómo ocurre esta incorporación, entendida como inclusión corporal, en la práctica escritural, lo cual permite adentrarse de lleno al proceso de ejecución de una escritura específica: la caligrafía. Estas ideas son manejadas en base a la corriente biológica que sigue el chileno Francisco Varela, las teorías de Roland Barthes sobre la escritura, y las teorías psico-sociales de Daniel Calmels.

La parte final de este primer capítulo consiste no solo en explicar el concepto de caligrafía, dado que la aplicación creativa posterior no se realizará solo en términos de los cánones

alfabéticos tradicionales, sino que desarrolla una vertiente relativamente actual (Siglo XX) nombrada como caligrafía gestual, en la cual confluyen los elementos revisados de manera inicial -el trazo, la corporalidad- y refiere más a reflexiones y prácticas que desbordan lo convencional y que son susceptibles de generar exploraciones plásticas enriquecedoras en términos de concepto y forma.

En el segundo capítulo se realiza una incursión en el fenómeno que denomino *literatura expandida*, un término que se refiere principalmente a manifestaciones que se pueden incrustar en el área literaria pero que buscan una ruptura con las tradiciones históricas de creación en esta disciplina.

En primer lugar se aclaran los antecedentes del término *literatura expandida* y las fuentes que la mencionan, y una vez esbozadas la definiciones que se han manejado, se procede a desmenuzar un poco algunos elementos conceptuales que son importantes dentro de dichas definiciones. Se parte de la idea de lo *verbi-voco-visual* como punto de anclaje y se hace una breve introducción al enfoque intermedial desde las posturas de Dick Higgins y Claus Clüver con el objetivo de ejemplificar algunas formas de interacción entre el medio verbal, visual y sonoro.

Con la intención de afianzar la comprensión del fenómeno de la *literatura expandida* se presentan ejemplos de la misma que se insertan tanto en sus primeras manifestaciones como en las más actuales. Para fines metodológicos, se realiza una propuesta de clasificación de dichas manifestaciones, que, aunque no resulta en cajones exactos y definitivos, abarca las formas en las que se ha identificado que se presentan estas propuestas de interacción entre medios: Dentro del soporte tradicional, planteando un juego con la materialidad e incluyendo las nuevas tecnologías en alguna etapa de su construcción. Es importante aclarar que esta clasificación no es excluyente, ya que, como el fenómeno mismo, sus expresiones son flexibles y podrían ingresar en más de una categoría, sin embargo, esta propuesta se realiza tomando en consideración el recurso dominante de cada ejemplo, su relevancia histórica para esa forma de presentación y su pertinencia a las teorías al respecto, y es realizada de esa manera en función de la investigación.

Dentro de la revisión de cada campo planteado en la clasificación, se exponen los ejemplos más emblemáticos que se han estudiado, presentados de manera visual. Como complemento acorde a los objetivos de la investigación se realiza también una exposición de producciones plásticas que hacen uso del elemento caligráfico, tanto tradicional como contemporáneo y que responden a cada uno de dichos campos.

Finalmente, el tercer capítulo presenta la conjunción de los dos temas expuestos (la caligrafía gestual y la *literatura expandida*) y las aplicaciones plásticas realizadas a partir de ellos durante el desarrollo de la investigación.

Este capítulo se subdivide en tres partes, que han sido definidas en base a las clasificaciones de literatura expandida presentadas en el segundo capítulo, y también tomando en cuenta la forma en la que la escritura caligráfica se presenta en cada una de ellas.

La primera es la relativa a la interacción entre imagen y texto, donde se muestra cómo la caligrafía puede devenir en creaciones que aplican el principio de fusión de lo verbal y lo visual, en una tendencia a la generación de piezas que problematizan dicha relación, pero que se conservan dentro del soporte bidimensional que representa el lienzo o la hoja de papel.

En segundo lugar, relacionado al campo de la inclusión del factor material como signifiante en la obra, se presenta el tema del *embodiment*, es decir, creaciones que cuestionan la corporalidad implicada en la lectura y escritura. En esta parte se retoma el tema de la gestualidad y su importancia en dichas cuestiones, además de hacer énfasis en un tipo de creaciones que son comúnmente denominadas como *libros de artista* y que sirven como ejemplificación de la corporalidad mencionada.

Este capítulo se cierra con un apartado sobre el tiempo y el espacio. Esta reflexión incluye varias de los puntos antes mencionados y responde en cierta manera a la experimentación con tecnologías en las construcciones caligráficas (tercer campo de la clasificación de la *literatura expandida*). Se exponen las obras que representan una utilización del medio verbal y visual, y que, a partir del movimiento integran de forma explícita el tiempo y el espacio en la obra, con recursos artísticos que incluyen la escritura, la caligrafía, la animación experimental y propuestas de instalaciones.

En cada apartado del capítulo final, se hace una reflexión sobre el proceso creativo que se aplicó en cada pieza, así como una explicación sobre el nivel de intervención corporal que se observó, con el objetivo de generar coherencia con todas las reflexiones realizadas en los capítulos anteriores.

Como cierre del trabajo, se presentan las conclusiones, las cuales hacen una revisión de lo planteado a lo largo del documento, se encargan de enfatizar los vínculos entre todos los temas abordados, así como hacer presentes los descubrimientos producto del proceso de investigación/producción, y cómo estos pueden servir de puente a nuevas disertaciones.

Finalmente, se encuentran las fuentes de consulta utilizadas y una lista de figuras, en la que se incluye la fuente de las mismas.



CAPÍTULO

Caligrafía y escritura

La caligrafía, entendida desde su etimología como escritura bella, ha sido una práctica ejecutada por el ser humano desde hace cientos, quizá miles de años y se encuentra estrechamente ligada con la aparición y desarrollo de la palabra en su expresión escrita y al perfeccionamiento técnico de la huella gráfica que la conforma.

Tanto las culturas occidentales como las orientales que cuentan con un sistema de notación escrita han desarrollado la caligrafía de acuerdo a las propias características de su repertorio signico. Este hecho resulta importante de ser aclarado con la intención de comprender que la caligrafía occidental, la que deriva del alfabeto latino no es la única existente, y que su riqueza gráfica es comparable con las manifestaciones caligráficas chinas o árabes, que se desarrollaron paralelamente y que, de igual manera, cuentan en la actualidad con una gran variedad de expresiones y variantes que derivan de ellas.

Por razones de cercanía en el lenguaje, este trabajo de investigación aplica inicialmente a su dimensión práctica escrituras alfabéticas, y estilos caligráficos occidentales, sin embargo, como se expone más adelante, uno de los fenómenos a estudiar como punto de partida de la investigación, la *caligrafía gestual*, será explicado desde sus orígenes, mismos que se encuentran apuntalados en escrituras orientales, con el objetivo de desarrollar escrituras que conjunten elementos de ambas manifestaciones, las formas alfabéticas tomadas de la escritura occidental, y los elementos gestuales que caracteriza a la caligrafía oriental.

Para abordar el tema de la caligrafía en los términos de esta tesis es preciso establecer no solo su definición, sino también las prácticas que le dan origen, es decir, las prácticas de la escritura en sí. Desde el trazo, la grafía original que funda cualquier manifestación escritural, pasando por la creación y desarrollo de la letra para desembocar en la caligrafía como un tipo específico de escritura y sus manifestaciones actuales. Esto implica realizar una revisión de la historia de la escritura en sí, y dentro de esta revisión, resulta importante apuntar ciertas consideraciones sobre algunos elementos adyacentes a la dimensión escrita del lenguaje, que serán la oralidad y la gestualidad. El objetivo de realizar estas anotaciones, es, por una parte, matizar la concepción absolutista de la escritura como proceso supremo del lenguaje, y por otra, introducir conceptos como corporalidad y gestualidad, que apoyarán conceptualmente

el desarrollo de la *caligrafía gestual* como fenómeno escritural específico, que expande la concepción tradicional de la caligrafía.

Como se menciona anteriormente la etimología de la palabra caligrafía proviene del griego *cali*-bello y *graphiein*-escritura. La caligrafía ha sido considerada tradicionalmente como un ejercicio de escritura que tiene que ver con un gran refinamiento técnico en la elaboración de cánones históricos y que exige un perfeccionamiento gráfico y estético.

Debido a lo anterior, resulta pertinente mencionar que la práctica de la caligrafía se puede considerar como una manifestación artística, cuyos procedimientos asemejan a los de la pintura, siendo factores como el soporte, el material de aplicación, el instrumento y la influencia corporal del ejecutante, básicos para su realización.

Los elementos específicos a considerar para su ejecución gráfica se encuentran descritos en numerosos documentos sobre caligrafía, por ejemplo, el *Manual speedball*¹, *The calligraphy sourcebook*², *The art of calligraphy*³, *Caligrafía: Del signo caligráfico a la pintura abstracta*⁴, entre otros. A partir de su revisión se puede concluir que dichos elementos son: El ángulo de escritura, el *ductus* (dirección del trazo), el peso de la escritura, la sujeción de la pluma, el grueso y el perfil, el ritmo, el espaciado entre las letras, la presión y el contraste. En relación a los útiles del calígrafo, serán determinantes el instrumento de escritura, el soporte y la tinta o medio de escritura.

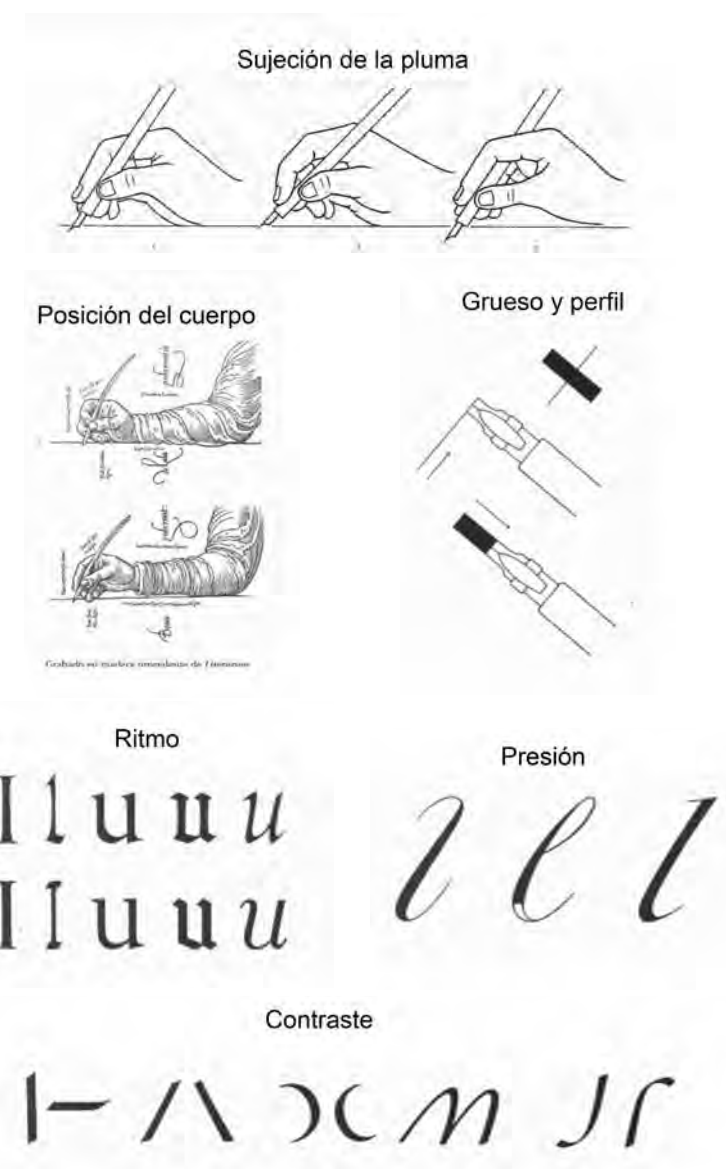
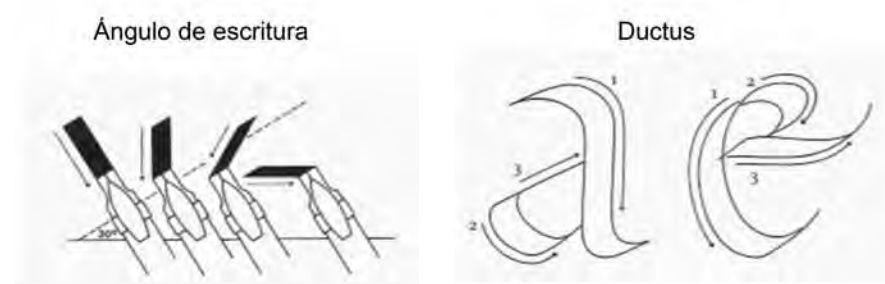


Figura 1. Elementos a considerar para la ejecución gráfica de la caligrafía.

Derivados del alfabeto latino⁵ existen numerosos estilos de escritura que se han ido transformando con el tiempo, al ritmo de los cambios sociales y también artísticos. Este factor social resulta importante, ya que la escritura, como cualquier creación humana no

1 George, Ross, *Speedball: Manual de hacer letras a pluma y pincel*, Filadelfia, Pennsylvania: Hunt, 1965.
 2 Stribley, Miriam, *The calligraphy sourcebook*, Londres: Quarto Publishing, 1986.
 3 Harris, David, *The art of calligraphy*, Londres: DK Publishing, 1995.
 4 Mediavilla, Claude, *Caligrafía: Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgráfico, 2005.

5 El término alfabeto latino de utilizará de aquí en adelante para referirse al repertorio signico que lo compone. En términos caligráficos, la forma original de la letra latina es la capital romana (Alfabeto romano lapidario o *capitalis quadrata*).

sucede al margen de las transformaciones del contexto. Como explica Roy Harris⁶, los factores contextuales pueden ser de cualquier tipo, desde los más triviales o efímeros, hasta aquellos que atañen a creencias culturales que se encuentran o se encontraron profundamente arraigadas. El ejemplo que este autor presenta son las elaboradas formas escritas de los manuscritos e inscripciones islámicas, que, en sus palabras, no es posible analizar “si no se comprende que el Corán es, por mucho, el texto escrito más importante del Islam [...] Su naturaleza sacrosanta obtura toda posibilidad de variaciones o reformulaciones que puedan considerarse alteraciones de “la palabra” en cualquier sentido. Pero naturalmente, esto da lugar a la índole formal de las escrituras mismas.”⁷

Otro ejemplo de esta vinculación del contexto social con las características gráficas de un estilo de letra es la reforma Carolingia (Finales del Siglo VIII a principios del IX). Para el emperador Carlomagno, el nuevo orden político y religioso que se instaura en esta etapa debía ir acompañado por una nueva escritura universal, papel que desempeñó la escritura carolingia, la cual fue creada como elemento unificador y difusor de la cultura. Así, se instaura una letra nueva y más legible que sustituyó a la compleja escritura merovingia, y que se usó para copiar fácilmente y con precisión manuscritos de la Biblia, de los Padres y textos litúrgicos. La importancia de esta inserción caligráfica, llega hasta nuestros días, ya que como mencionan William Cook y Ronald Herzman, “esta letra, que actualmente se llama minúscula carolingia, es el antepasado de nuestro alfabeto gracias a su recuperación durante el Renacimiento italiano”⁸.

Como ejemplo final de esta relación entre la forma visible de las letras y el entorno, es pertinente mencionar a Peter Bain y Paul Shaw, quienes, en el libro *La letra gótica. Tipo e identidad nacional*⁹, comentan que la utilización de este estilo de letra en Alemania se dio no solo por factores estéticos, sino por una serie de coyunturas históricas, que son evidentes si se considera la letra gótica como una oposición a la romana, develando otras polaridades como romanticismo alemán contra ilustración francesa, fervor luterano contra humanismo, autoridad del estado contra libertad personal y soberanía popular, entre otras, contrastes que surgen del antagonismo atávico entre Alemania e Italia y de la prolongada rivalidad entre Alemania y Francia.

6 Roy Harris se utiliza como referencia desde el punto de vista de la teoría de la escritura como parámetro de la caligrafía en general, en siguientes párrafos se describirá la perspectiva de autores que abordan ejemplos específicos de la caligrafía occidental.

7 Harris, Roy, *Signos de escritura*, Barcelona: Gedisa, 1999, p. 217.

8 Cook, William y Ronald Herzman, *La visión medieval del mundo*, Barcelona: Vicens-vivens, 1985, p. 185.

9 Bain, Peter y Paul Shaw (coords.), *La letra gótica. Tipo e identidad nacional*, Valencia: Campgràfic, 2001.

Este capítulo más que enfocarse en los procedimientos técnicos de la caligrafía como disciplina, hablará sobre su composición en términos gráficos (el trazo y posteriormente la letra) y la corporalidad como factor determinante en su construcción, para poder derivar a una revisión concreta de la manifestación específica denominada *caligrafía gestual*.

1.1 ORALIDAD, GESTUALIDAD Y ESCRITURA

Existe un consenso entre diversos autores que se centran en los estudios sobre el lenguaje, tales como David Olson¹⁰, Jack Goody e Ian Watt¹¹, Walter Ong¹², Marshall McLuhan¹³, entre otros, que sostiene, en líneas generales, que la escritura es necesaria para el desarrollo de las formas de conciencia halladas en el pensamiento occidental moderno. Olson incluso menciona: “aún cuando no existía ninguna teoría acordada sobre el papel de la cultura escrita en el cambio social y cognitivo, había y sigue habiendo una coincidencia general en que la escritura, la imprenta y el alfabeto fueron, de alguna manera, factores de esos cambios”¹⁴.

Sin embargo, a pesar de coincidir en esta idea, la de la escritura como vía única hacía la racionalidad y el desarrollo de las sociedades, es el mismo Olson quien se encarga de matizar este planteamiento, al realizar la aclaración de que la escritura podría no ser estrictamente necesaria para la conciencia, sino que “suministra los medios para dividir (el texto de la interpretación), fijando parte de su significado como el texto y permitiendo que las interpretaciones se vean por primera vez como interpretaciones.”¹⁵ No se trata entonces del hecho de escribir de cualquier forma, sino de una implicación más profunda de una tradición escrita.

Es evidente, que, aún los teóricos que defienden la escritura sobre otras formas de expresión del lenguaje humano, reconocen que no se pueden hacer afirmaciones absolutas al respecto.

Resulta de vital importancia reconocer el papel de la oralidad en la conformación de las formas de pensamiento contemporáneo, ya que es un elemento primigenio e inherente al ser humano, el cual, en su estado natural, no es escritor ni lector, sino hablante y oyente.

10 David Olson, The cognitive consequences of literacy, *Canadian Journal of Psychology*, núm. 27 (Abril 1986): 109-21.

11 Goody, Jack, *Literacy in traditional societies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

12 Ong, Walter, *Orality and literacy: The technologizing of the word*, Londres: Methuen, 1982.

13 McLuhan, Marshall, *The Gutenberg galaxy*, Toronto: University of Toronto Press, 1962.

14 David Olson, The cognitive consequences of literacy, *Canadian Journal of Psychology*, núm. 27 (Abril 1986): 109-21.

15 Ibidem.

Desde la perspectiva del proceso evolutivo del hombre, la escritura, en cualquier estadio de su desarrollo, es un fenómeno advenedizo, un ejercicio artificial obra de la cultura y no de la naturaleza, que es impuesto al hombre natural.¹⁶

Erick Havelock describe las dos conclusiones que se pueden extraer respecto a la historia de la oralidad en el pasado lejano. En primer lugar, es un hecho aceptado que las sociedades humanas prehistóricas se formaron sobre la base de la intercomunicación a través del lenguaje, fueran sus miembros cazadores, recolectores, granjeros o algo intermedio. Durante milenios los hombres manejaron todos sus asuntos a través del uso del lenguaje oral, es decir, se comportaban, pensaban y reaccionaban oralmente, en palabras de Havelock, “es nuestra herencia y sería arriesgado negarla”¹⁷. Siguiendo lo anterior, la segunda conclusión plantea que, dado que nuestra herencia oral forma parte de nosotros, incluso tanto como la capacidad de caminar erguidos o de utilizar nuestras manos, no sería verosímil permitir que dicha herencia se deje sustituir rápidamente por lo que denominamos cultura escrita. Esta afirmación es pertinente si se considera la absoluta tosquedad, ambigüedad y dificultad de interpretación de los sistemas de escritura anteriores al griego.

La oralidad y la escritura han sido enfrentadas y contrapuestas una con la otra por largo tiempo, sin embargo, es evidente que siguen entrelazadas en nuestra sociedad, por lo que sería un error considerarlas mutuamente excluyentes. Entre ellas existe una tensión creativa recíproca, la cual posee a su vez una dimensión histórica, en tanto que las sociedades con cultura escrita han surgido de la tradición oral, y una dimensión contemporánea, debido a la cual se busca una comprensión más profunda de lo que podría significar para nosotros la cultura escrita superpuesta a la oralidad con la que nacimos y que aún gobierna gran parte de las interacciones normales de la vida cotidiana.

Aún cuando la escritura desempeña un papel importante por el hecho de cumplir una serie de funciones tales como las de gobierno, justicia, teología y literatura, es un medio que se encuentra inserto en una práctica y una cultura orales muy ricas. Incluso en la sociedades con escritura, el discurso oral rodea y condiciona los usos de los textos escritos. La idea de esta importancia de la oralidad se refuerza al considerar las sociedades ágrafas, en las cuales las funciones asignadas a la escritura a menudo son cumplidas por formas orales de gran sutileza y fuerza.

16 Havelock, Eric, *The literate revolution in Greece and its cultural consequences*, Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1982.

17 Olson, David y Nancy Torrance, *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona: Gedisa, 1999, p. 37.

Junto a lo mencionado anteriormente, es importante matizar también la primacía de la oralidad sobre el discurso escrito, ya que es posible identificar puntos de contacto entre todas las variedades de conocimiento humano que surgen dentro del contexto de la ecuación oral-escrito, si se advierte lo variadas, pluralistas y distintas que son esas vías de exploración.

Un ejemplo de ello será lo señalado por Carol Feldman, quién considera que las formas de habla especiales, estéticas o elegantes en las culturas orales podrían tener características similares a las de nuestros géneros escritos.¹⁸

Siguiendo las ideas planteadas se vuelve claro que resulta enriquecedor dejar que nuestra herencia oral siga funcionando, ya que, por limitadas que parezcan sus formas de expresión y cognición —rítmicas, narrativas y orientadas a la acción— constituyen un complemento necesario para nuestra conciencia escrita abstracta.

Para efectos de esta investigación resulta importante abarcar otro elemento que acompaña a la escritura: la gestualidad. En apartados posteriores se realizará una descripción más completa sobre la influencia del gesto del cuerpo sobre el resultado escrito, sin embargo, aprovechando lo analizado sobre la oralidad como expresión determinante de la palabra escrita, resulta pertinente realizar algunos apuntes sobre el gesto gráfico y su necesario desarrollo para el posterior aprendizaje de la escritura.

La parte corporal de la escritura no ha sido abordada ampliamente, sin embargo, al profundizar en la temática sobre el aprendizaje de la misma, varios autores han presentado la educación del gesto gráfico como elemento necesario para la práctica escritural.

Como menciona Berta Nun, la actividad gráfica será una evidencia de un ejercicio motor, el cuál es importante, en primera instancia en la infancia, ya que permite desarrollar capacidades motoras finas. La importancia del cuerpo es evidente, si consideramos que, para realizar la escritura, los primeros obstáculos que se encuentran son de carácter motriz, por ejemplo, la firmeza para sostener el instrumento, la utilización correcta de éste y el control del espacio que contiene los grafismos.¹⁹ Complementando esta idea Christine Lesage y Annick Girault comentan que “las conductas motrices pueden dar origen a una explotación gráfica inmediata”²⁰.

En efecto, el hecho de realizar una huella gráfica representa un determinado grado de desarrollo psicomotor, lo que significa, que la evolución del trazo, necesaria para el desarrollo de las formas más especializadas de la escritura, es también la del desarrollo de la grafomotricidad.

18 Ibid, p. 77.

19 Berta Nun, “Educar el gesto gráfico”, *0 a 5. La educación en los primeros años*, núm. 12 (Mayo 1999): 2-19.

20 Lesage, Christine y Annick Girault, *Motricité et graphisme à l'école maternelle*, París: Magnard, 1987, p. 8.

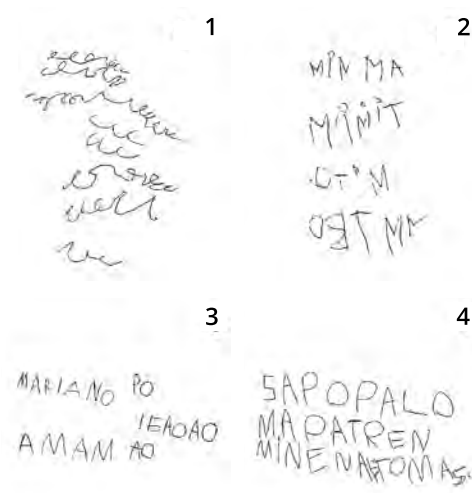


Figura 2. Evolución de la escritura en relación con el desarrollo grafomotor.

La grafomotricidad es la psicomotricidad aplicada al acto de escribir. Su dominio es previo e imprescindible al proceso mecánico de la escritura. Sin embargo, es importante apuntar que, como menciona Pedro Berruezo, no puede reducirse simplemente a una actividad motriz, sino que consiste en todo un proceso cognitivo, lingüístico y psicomotor de adquisición y dominio de los patrones de la escritura manual.²¹

Los grafismos o serie de grafismos responden a praxias automáticas e independientes que tienen su desarrollo en el tiempo y el espacio. Contrastando lo señalado por Berruezo, Leire Alviz indica que al analizar los procesos implicados en la escritura “se habla de una serie de mecanismos cognitivos pero que conducen a unas pautas de ejercicio motriz que son las últimas responsables de la representación gráfica de los signos de escritura”²².

Y la grafomotricidad, considerada como el componente de ejecución corporal de la escritura, se vuelve relevante para este trabajo, en términos de que también es precedente necesario de la especialización del gesto gráfico que se requiere para la realización del acto caligráfico, ya que, como señala Fernando Romero Loaiza en el libro “Caligrafía expresiva, arte y diseño”²³, siguiendo esta perspectiva psicomotriz el esquema motriz en la caligrafía es una praxia, una sucesión de eventos motores organizados con un propósito.

1.2 LA LETRA Y EL TRAZO

Desde su invención, la letra ha sido un factor fundamental en la evolución lingüística y comunicativa del ser humano, y por lo tanto, ha contribuido de manera significativa a su evolución cognitiva en general. Joan Costa, importante comunicólogo y diseñador, en el libro editado por Gérard Blanchard, considera a la letra como “la unidad signica irreductible de la escritura

alfabética; la partícula mínima de la grafía de una palabra”²⁴. Dicha unidad será partícipe activa en la recepción y significación de cualquier texto escrito, ya que desde sus orígenes ha permitido al hombre convertir el sonido efímero de su voz en un trazo visible, cuya importancia reside en su potencial de permanecer en un soporte físico determinado. Como menciona Laurent Cornaz, “acceder a la escritura implicará acceder a la producción de la letra”²⁵.

Sin embargo, hablar de la producción de la letra requiere dar un paso atrás y remitirse a un elemento que resulta gráficamente aún más básico: el trazo. Siguiendo a Costa, la letra sería el signo privilegiado como unidad generadora de sentido en un texto, no obstante, debemos considerar que dicha letra está a su vez conformada por trazos, que resultan ser unidades aún menores.

Históricamente, el trazo es el tronco común del cual emergen las dos formas conocidas de comunicación gráfica: el dibujo y la escritura. La actividad gráfica humana constituyó en sus comienzos un procedimiento unitario que sufrió una escisión posterior. La expresión visual se dividió, quedando, por un lado, el componente escriturario y abstracto, y por el otro, el dibujo aislado y concreto. Dicha separación, como menciona Elisa Ruiz, “fue la consecuencia de una especialización, introducida con la finalidad de alcanzar unos medios de comunicación más sistemáticos y eficaces. Cuando se consumó el proceso, la figura y el signo gráfico se convirtieron en entidades casi antitéticas”²⁶.

El trazo tiene su origen en los signos primitivos que fueron realizados por los hombres en la prehistoria. Dichos signos surgieron como consecuencia del erguimiento del primate, ya que al liberar sus manos, se dio pie a que éstas fueran utilizadas con distintas finalidades, entre ellas la creación de marcas, primero de manera espontánea e incidental y posteriormente de forma intencionada.

El *homo sapiens* descubrió progresivamente las impresiones que dejaban sus pies o sus manos en su entorno, así como el hecho de que era capaz de dejar marcas mediante la incidencia de un objeto sobre una superficie. Paulatinamente se desprenderá de esa actividad el trazo como producto de una voluntad, el embrión de la comunicación gráfica, que derivará, como se ha mencionado anteriormente, en la escritura por una parte, y el dibujo y sus manifestaciones artísticas posteriores por la otra. El trazo icónico imitativo (o representación perceptiva), es decir, las formas que tratan de capturar el mundo natural, las imágenes de

21 Pedro Pablo Berruezo, “La grafomotricidad: el movimiento de la escritura”, *Revista iberoamericana de psicomotricidad y técnicas corporales*, núm. 6 (2002): 82-102.

22 Leire Alviz, “La grafomotricidad en educación infantil”, *Revista Artista Digital*, núm. 16 (Enero 2012): 48-54.

23 Romero Loaiza, Fernando, et al, *Caligrafía expresiva, arte y diseño*, Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 2010

24 Blanchard, Gérard (ed.), *La letra*, Barcelona: CEAC, 1990, p. 9.

25 Cornaz, Laurent, *La escritura o lo trágico de la transmisión*, México D.F.: Editorial Psicoanalítica de la Letra, 1998, p. 51.

26 Ruiz, Elisa, *Hacia una semiología de la escritura*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992, p. 245.

animales y figuras humanas, son las que deviene en el dibujo, vinculado al mundo perceptual y visual. Por otra parte, el trazo esquemático o abstracto, que se acerca más al signo o símbolo que a la representación figurativa, manifiesta la presencia de otro modo de lenguaje gráfico, “se devela una manera nueva de “decir” que no es mostrando”²⁷, y es ahí, en esta aproximación que se desvía de las imágenes, que el trazo deviene progresivamente en escritura.

En torno al análisis del trazo como grafía que compone la letra y posteriormente la escritura, Gerrit Noordzij en su libro *El trazo. Teoría de la escritura*²⁸, da cuenta de sus peculiaridades. Noordzij plantea que la primera forma, la inicial y fundamental será la marca dejada con un utensilio determinado en un medio. En este punto es importante mencionar que la escritura caligráfica, realizada a mano, será la que más conserve las características del trazo simple y originario, en contraste con otras disciplinas más contemporáneas como la rotulación, o *lettering* —entendido por diseñadores contemporáneos como Jay Noden como “letras ilustradas o el arte de dibujar letras”²⁹—.



Figura 3. Diferencias entre los procesos y resultados de la caligrafía y el lettering.

Como Noordzij describe en el documento mencionado, una letra es un conjunto de dos formas, una clara y una oscura. Comienza con la huella de la herramienta sobre un soporte y a través del avance de dicha herramienta evolucionará a poseer determinadas caracterís-

27 Costa, Joan, *La rebelión de los signos. El alma de la letra*, Buenos Aires: La Crujía, 2008, p. 26.

28 Noordzij, Gerrit, *El trazo. Teoría de la escritura*, Valencia: Campgráfico, 2008.

29 Noden, Jay, et al, *Lettering*, Barcelona: Links, 2010, p. 7.

ticas. La variación en la posición, dirección, inclinación, presión y movimiento (elementos que como se mencionó anteriormente son fundamentales en la disciplina caligráfica) de esa huella en el espacio gráfico definirá las variables de cada trazo. La diferencia entre el grueso y el fino de los trazos será denominado como contraste. Dicho contraste existirá en la creación de letras de manera repetida, ya que es un hecho que será aprovechado para generar diversas calidades que permitirán diferenciarlas.

Entonces, el trazo, a partir de sus particularidades dará a la escritura manual sus valores gráficos y estéticos, al permitir la variación en las formas.

La razón de citar a Noordzij es que, si bien ha fungido como diseñador, sus estudios sobre la teoría de la escritura y la construcción de la letra son aplicables a la caligrafía. Si bien la caligrafía precedió a la tipografía, varios de los modelos tipográficos se encuentran basados en estilos caligráficos. Los primeros libros impresos incluso intentaban imitar de la forma más fiel posible los manuscritos, replicando directamente la escritura caligráfica. Uno de los principales ejemplos es la letra utilizada por Gutenberg, creador de los tipos móviles, quien empleaba una letra gótica textura (*textur*). En ese sentido, es importante mencionar que si bien los estudios de Noordzij son citados en su mayoría en el ámbito tipográfico, sus estudios se encuentran anclados en el análisis del trazo caligráfico y del dibujo de la letra. En el texto mencionado, el autor introduce comentando que sus propuestas se basaron en la elaboración de ejercicios caligráficos.³⁰

En relación a la composición de la letra a partir del trazo, Judy Martin, al desarrollar una morfología de la misma, apunta que “el carácter distintivo de una letra depende si se escribe con trazos rectos o curvos, de si los trazos rectos son verticales, horizontales y oblicuos, y de si las partes curvas son cerradas o abiertas”³¹. Sumado a estas consideraciones, se

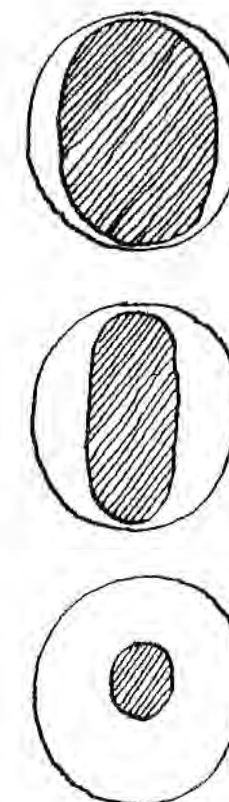


Figura 4.
El contraste entre el blanco y negro dará sus características a cada letra.

30 Noordzij, Gerrit, *El trazo. Teoría de la escritura*, Valencia: Campgráfico, 2008.

31 Martin, Judy, *Guía completa de caligrafía: Técnicas y materiales*, Madrid: Tursen-Hermann Blume, 1999, p. 90.

agrega la noción de *ductus*, que expresa el número de trazos, el sentido de estos y el orden por el cual son trazados consecutivamente en una letra. A partir de permitir que la pluma haga movimientos suaves, cada letra se compone de dos o más trazos que se combinan a partir de reglas generales que determinan la dirección de cada trazo y su orden en la secuencia de construcción. En la caligrafía occidental, la secuencia lógica más natural para el movimiento de la mano es construir los trazos de izquierda a derecha y de arriba a abajo, de esta forma los trazos verticales y oblicuos bajan desde el límite superior hacia la línea de escritura.³²

Una vez que se ha entendido el trazo como componente fundamental y diferenciador de la letra, podemos adentrarnos en ella, partiendo de una revisión de su origen y desarrollo, hechos que son inseparables de la historia de la escritura e indispensables para comprender dos cosas: por un lado, el desarrollo de la caligrafía y por el otro, la relación que guarda la acción escritural con la acción artística, tema relevante para las aplicaciones prácticas que se presentan en capítulos posteriores. Esta revisión histórica revela la lucha del hombre incipiente por lograr pensar, explicarse el mundo y apropiarlo, creando una medida para retener las cosas huidizas que escapaban de su capacidad de memoria. Esta medida es la escritura.

La historia de la letra y la escritura abarca un amplio periodo temporal. Iniciando por las pinturas rupestres como las que se encuentran en las cuevas de Altamira o de Lascaux, se avanza hacia los petroglifos, piedras grabadas o pintadas con varios signos geométricos o figuras convencionalizadas de hombres.³³ Como menciona Jean Bottéro, esta suerte de fichas de piedra o arcilla “representan auténticas expresiones gráficas, puesto que transmiten y fijan mensajes”³⁴ aunque aclara que aún no pueden constituir una verdadera escritura, si por ella se entiende un sistema de signos que son aptos para codificar y fijar todos los mensajes que pasan por la mente.

La representación perceptiva evolucionó hacia una representación conceptual y verbal. El discurso plasmado se transformó de lo puramente pictográfico a un intento de representar lo conceptual y más tarde lo verbal, es decir, lo nombrado.

Se pasa del pictograma, uno de los estadios más rudimentarios de la escritura, qué, como señala el lingüista y paleógrafo David Diringer, es capaz de representar estados o ideas secuenciales de narrativas simples, al ideograma, que es el primer paso para realizar una escritura capaz de transmitir abstracciones, sutilezas y múltiples asociaciones, para finalmente desembocar en la escritura fonética, la cual se diferencia de las anteriores, pictográfica e

32 Ibid, p. 100.

33 Diringer, David, *The alphabet. A key to the History of Mankind*, Nueva York: Funk & Wagnalls, 1968.

34 Bottéro, Jean, et al, *Cultura, pensamiento, escritura*, Barcelona: Gedisa, 1995, p. 11.

ideográfica, ya que aquellas no presentan una conexión entre el símbolo representado y el nombre “hablado” para él, lo cual permite leer dichos símbolos en cualquier idioma; la escritura fonética por otra parte, va más allá, ya que, citando a Diringer “In phonetic writing we have, for the first time, the graphic counterpart of speech. Each element in such a system of writing corresponds to a sound or sounds in the language which is being represented.”³⁵. Este estadio de la escritura es clave, al generar una inseparable relación entre lo escrito y lo hablado, una relación que, como se menciona anteriormente, se ha ido desgastando, dando primacía a la palabra escrita, pero que evidencia la importancia de la oralidad en la construcción del lenguaje humano.

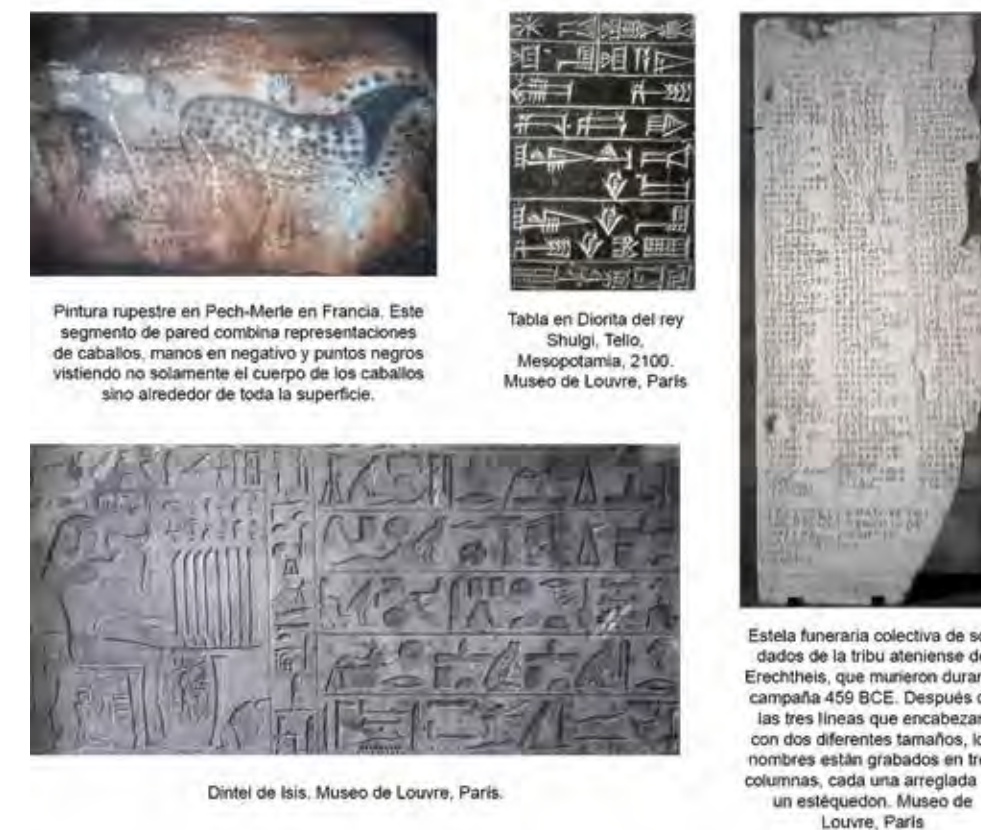


Figura 5. Estadios de la escritura que muestran su evolución a través del tiempo.

35 Diringer, David, *Writing*, Londres: Thames and Hudson, 1962, p. 23.

La palabra, como realidad audible se perpetuó mediante signos gráficos, lo que la transformó progresivamente en una realidad visual. El proceso de desprendimiento del código pictográfico al ideográfico y posteriormente al código fonético fue, sin duda, lento y complejo, pero indefectible.

De los muchos sistemas de escritura, aquí abordaremos el alfabético por ser el más cercano a nosotros. Johanna Drucker se encarga de evidenciar que es derivado de la escritura fonética, en tanto que en él se representa un sonido individual o de un lenguaje hablado con una sola letra.³⁶ Ha asumido tanta importancia en los últimos tres mil años, en especial para las culturas occidentales, que merece ser analizado como una categoría específica, en parte debido a las enormes ventajas que implica el uso de letras para representar sonidos simples.

El pensador Iván Illich menciona que el alfabeto como técnica para registrar sonidos del habla es una forma visible y ventajosa frente a los otros sistemas, ya que, el lector, al tener ante su vista ideogramas, jeroglíficos, o incluso un sistema beta-beto semítico no vocalizado, debe comprender el sentido de la línea antes de poder pronunciarla. Solo el alfabeto permitirá leer correctamente sin comprender lo que se lee. Esto es otra evidencia de la importancia de la oralidad frente a la escritura, y resalta el hecho de que, por más de dos mil años, la decodificación no podía realizarse solamente con la vista, ya que leer significaba recitar en voz alta o entre dientes. El elemento visual se encontraba plenamente conectado con el sonoro.³⁷

Por otra parte, el semiólogo Roland Posner, haciendo un análisis de por qué las escrituras alfabéticas se han impuesto como sistema de notación, señala que el factor determinante no ha sido una mejor facultad de representación de los sonidos o la materia fónica, sino una mayor economía de signos, que prevalece, como podemos notar en la historia del cálculo, dado que el desarrollo de los sistemas de notación tienden a optimizar la relación entre esfuerzo de aprendizaje y esfuerzo de ejecución.

Ya sea por su alta correspondencia con el elemento oral, o por su factor de optimización en el aprendizaje, resulta evidente la importancia del alfabeto en cuanto a su eficacia para transmitir información y su potencial comunicativo. Dicha capacidad se relaciona de forma directa con la interpretación de sus formas, es decir su lectura, y en ese sentido es fundamental mencionar el factor de legibilidad, ya que, como menciona Pedro Aullón de Haro

36 Drucker, Johanna, *The alphabetic Labyrinth. The letters in history and imagination*, Londres: Thames and Hudson, 1995.

37 Illich, Iván, *La sociedad desescolarizada*, Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.

“toda escritura define algún modo de lectura”³⁸. El acto lector implica reconocer los signos comunes, en este caso, alfabéticos, con los que la sociedad ha decidido comunicarse.

El concepto de legibilidad designa el grado de facilidad con que se puede leer, comprender y memorizar un texto escrito y se puede abordar desde dos vertientes. Por una parte, la legibilidad tipográfica (*legibility* en inglés), que estudia la percepción visual de un texto (formas y detalles de las letras) y por otra, la legibilidad lingüística (*readability*), que se refiere a la manera en que el autor maneja el lenguaje para hacer comprensible un texto y trata de aspectos estrictamente verbales como la selección léxica o la longitud de la frase.³⁹

A continuación se revisa el proceso de legibilidad desde los estudios tipográficos, debido a que son éstos los que se enfocan en el proceso de lectura desde el aspecto gráfico. La mayoría de la literatura sobre legibilidad está enfocada hacia la construcción tipográfica, pero es aplicable también a la escritura caligráfica en la medida que la tipografía deriva del dibujo de la letra y de la escritura manual. Romero Loaiza reafirma esto, mencionando que, efectivamente, “la incidencia de la tipografía fue muy fuerte sobre todo en la manera de concebir los aspectos caligráficos formales y la comunicación, desarrollando el concepto de legibilidad”⁴⁰.

Dichos estudios parten del análisis de la fisiología del ojo. Estos análisis nos han enseñado que cada retina posee una capa de receptores lumínicos, denominados conos y bastones. Los conos funcionan con mucha luz, captan el color y permiten ver nítidamente, los bastones por su parte son sensibles tanto a la luz como a la oscuridad y son capaces de distinguir matices menores. En el centro de cada retina existe una pequeña depresión formada únicamente por conos, la fóvea. Con la distancia disminuye gradualmente el número de conos y aumenta el de bastones; gracias a ello es que podemos ver nítidamente. A su alrededor existe una zona, llamada parafoveal que reduce la nitidez, de modo que el ojo solo percibe movimientos borrosos en la periferia. Así es como, gracias a ambas fóveas, se realiza la lectura.⁴¹

De la misma manera que se construye la imagen del entorno, al leer obtenemos un sentido a partir de fragmentos del texto. Los ojos avanzan a saltos sobre los renglones. Entre cada salto se detienen un instante y recogen pedazos de texto cuya longitud puede variar entre un par y unos dieciocho signos. Los lectores experimentados recogen más signos por salto que los principiantes.

38 Aullón de Haro, Pedro, *Estética de la lectura. Una teoría general*. Madrid: Verbum, 2012, p.48.

39 Cassany, Daniel, *La cocina de la escritura*, México D.F.: SEP/Anagrama, 2002, p. 20.

40 Romero Loaiza, Fernando, et al, *Caligrafía expresiva, arte y diseño*, Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 2010, p. 16.

41 Unger, Gerard, *¿Qué ocurre mientras lees?: tipografía y legibilidad*, Valencia: Campgráfic, 2012.

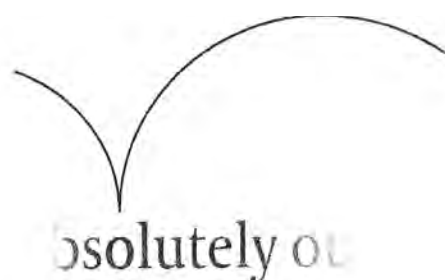


Figura 6. Saltos mediante los cuales se recogen signos en el acto de lectura.

El aspecto práctico de la lectura ha sido muy estudiado y está esquematizado. Estos esquemas nos indican que en el caso de los lectores avanzados los ojos se dirigen hacia el

texto, adelantando expectativas en torno al contenido. Las palabras se absorben en grupo, regresando a las que son necesarias. Leer será entonces un asunto de contexto en gran medida, ya que se leerá más rápido si se conoce el estilo y vocabulario. La gran capacidad del cerebro para establecer conexiones neuronales a la vez, será la responsable de poder identificar las letras, recopilar las palabras, encontrar sus significados y comenzar la reconstrucción de una frase. Como Gerard Unger menciona “de lo que se trata es de reconocer letras y palabras y convertirlas en lengua y significado”⁴².

Por otro lado, respecto al reconocimiento de las letras, aún no está claro como ocurre específicamente. Frank Smith indica que puede ser que cada letra represente un modelo, por lo que, cada vez que leyéramos, tendríamos que comprobar toda la serie de modelos, aunque realizar una selección según las características sería más rápido y efectivo.⁴³ En ese sentido, serán las características gráficas de las letras sus piezas identificativas, lo que permita el reconocimiento de cada una. (Por ejemplo el semicírculo de lado derecho o izquierdo en la b o la d). Es posible que el cerebro realice un recorrido descomponiendo y dispersando letras, el fondo, las curvas y las partes rectas, horizontales, verticales y diagonales, delgadas y gruesas para luego rehacerlas. En este punto se vuelve relevante lo que ya se ha indicado acerca del trazo, como elemento que imprimirá las calidades esenciales de cada letra.

A partir de lo anterior, como señala Miles Tinker, una óptima legibilidad dependerá de factores como la forma de la letra y los símbolos, las formas distintivas de las letras, el tamaño de las fuentes, el interlineado. Para este autor “legibility deals with the coordination of the factors inherent in letters and other symbols, words, and connected textual material with affect ease, accuracy, and speed of reading”⁴⁴.

Cada etapa del proceso que permite la lectura exige determinada cantidad de energía, lo que vuelve a la percepción completa una tarea ardua. Esto es de suponerse si consideramos que el lenguaje escrito representa no solo una habla puesta en papel, sino un nivel superior de pensamiento.

42 Ibid, p. 63.

43 Smith, Frank, *Understanding reading: a psycholinguistic analysis of reading and learning to read*, Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2012, p. 122.

44 Tinker, Miles, *Bases of effective reading*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965, p. 124.

La evolución formal de la letra en el curso de la historia de lo escrito exige, en especial para efectos de este trabajo, considerar la autonomía que ha adquirido la letra como grafismo de su significado convencional fónico, es decir, su independencia en tanto signo gráfico y el gran número de evoluciones formales que se han desarrollado a través del tiempo. En la actualidad esto se puede observar claramente en ciertas manifestaciones artísticas, donde el uso de la letra varía, de un elemento puramente comunicativo —un signo signifiante— a un factor determinante en la construcción visual, donde es evidente su función plástica y el lenguaje que expresa su forma física, su materialidad.

1.3 LA ACCIÓN CORPORAL DE LA ESCRITURA

Una vez que se ha revisado el trazo y la letra como los componentes primigenios de la escritura en términos gráficos, resulta importante abordar otro elemento esencial, mencionado en la primera sección de este capítulo, que refiere a la gestualidad. Nos remontaremos al componente corporal de la escritura, el sentido manual de la palabra, lo que Roland Barthes define como “scripción”⁴⁵ (el acto muscular de escribir, de trazar las letras), es decir, la acción corporal intrínseca de utilizar el cuerpo o partes de él para hacer efectivo el hecho de escribir.

La escritura, como cualquier acción humana, implica una incorporación —un *embodiment*⁴⁶— en términos de que su realización, por más mental que aparente ser, siempre irá de la mano con la ejecución corporal.

Esta idea queda aclarada al referir el pensamiento del biólogo chileno Francisco Varela, quién niega la metáfora generada en la era computacional que considera al cuerpo y la mente como fenómenos separados. Para él “uno de los avances más importantes en la ciencia en los últimos años es la convicción de que no podemos tener nada que se asemeje a una mente o a una capacidad mental sin que esté totalmente encarnada o inscrita corporalmente, envuelta en el mundo”⁴⁷. Los sucesos cognitivos, entonces, no pueden separarse del cuerpo que media entre ellos y el mundo. Y la escritura, como acción derivada del fenómeno del lenguaje será el resultado, sí, de órdenes enviadas por el cerebro después de análisis complejos, pero también de la práctica corporal en que la mano reacciona a dichas instrucciones.

45 Barthes, Roland, *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 87.

46 La traducción literal de este término es *encarnación*, sin embargo, se utilizará de manera provisional como “inclusión corporal” y será explicado de manera más amplia en posteriores apartados.

47 Varela, Francisco, *El fenómeno de la vida*, Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 2000, p. 240.

Históricamente existe una relación entre el escritor, su postura y uso del cuerpo y el texto. Prueba de ello son los testimonios de las formas corporales, las posiciones que los escribas han ejecutado a través del tiempo y que determinan cada una el resultado gráfico plasmado en el soporte. Conocer su historia, como comenta Henri-Jean Martin, ayuda a comprender tal relación entre el cuerpo que escribe y el texto resultante, así como “la evolución diacrónica en la morfología de los signos”⁴⁸.

Tres ejemplos clave de ello serán los escribas egipcios, los grecolatinos y los monásticos, mismos que nos presentan tres estilos gráficos diferentes, resultantes de las diferentes formas de realizar el acto de escribir.

Al revisar los testimonios existentes del acto de escritura en la cultura egipcia, los cuales se pueden observar mayormente en estatuas, podemos notar que, en su mayoría, se encuentran sentados con las piernas cruzadas, la falda de su vestimenta está hasta las rodillas y se encuentra bien tensa, a manera de brindar un soporte a la escritura. El rollo era colocado de manera perpendicular al cuerpo, desenrollado con la mano izquierda y a medida que avanzaba vuelto a enrollar con la derecha.

En contraste, los escribas grecolatinos realizaban la actividad sentados en un taburete, apoyando el rollo sobre las rodillas o los muslos, ligeramente elevados por una pequeña plataforma.

Es hasta los copistas monásticos que la escritura se realizó sentados en bancos frente a un plano inclinado donde descansaba una única hoja de pergamino. Esta variación se debe principalmente a que su relación con su creación era más estrecha, debido a la cualidad de copia fiel de sus trabajos.⁴⁹



EGIPCIOS

48 Martin, Henri-Jean, *Historia y poderes de lo escrito*, Gijón, Asturias: Trea, 1999, p. 77.

49 Pérez Cortés, Sergio, *Escribas*, México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

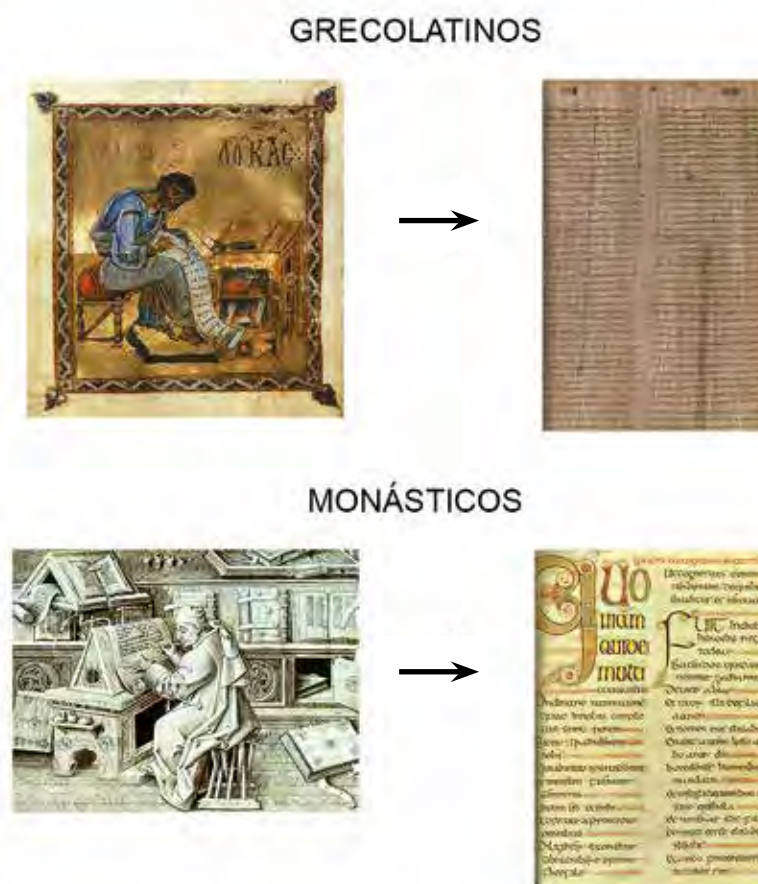


Figura 7. Diferencia en la posición corporal de los escribas y su relación con el resultado gráfico.

Es evidente que, aunque la actitud o postura del escritor moderno se asemeja más a esta última etapa, el cuerpo y su disposición han sido —y serán— siempre determinantes en el resultado escrito.

Daniel Calmels en su estudio sobre el cuerpo en la escritura plantea una idea fundamental al respecto: “El cuerpo es una producción humana impensable sin la palabra”⁵⁰. La construcción que el sujeto hace del objeto escritura debe ser pensada como un eje de compromiso corporal, una circunstancia que ocurre en el cuerpo. Podemos considerar entonces a la escritura como metáfora del conocimiento humano, ya que implica al cuerpo y al psiquismo, y los amalgama en lo que, regresando a Varela, podríamos nombrar como un “cuerpomente” una encarnación de la cognición. La propuesta es pensar el hecho escritural como una integración del cuerpo y la palabra.

La palabra escrita, hasta en su consideración más convencional y arbitraria requiere para ser descrita el desarrollo del cuerpo y una aptitud particular del organismo. En la formación

50 Calmels, Daniel, *El cuerpo en la escritura*, Buenos Aires: Novedades educativas, 2001, p.10.

humana existen tres aprendizajes fundamentales: la marcha, el lenguaje oral y el lenguaje escrito. Cuerpo, palabra y gesto. La relación ojo-mano-mente cobra entonces fundamental importancia. Y resulta interesante que, en la escritura, el ojo no mira la mano, mira la letra, lo viso-manual deriva en lo viso-gestual.

Desde el surgimiento de la escritura en papel (e incluso antes) situaciones como la forma de tomar el instrumento y la postura del escritor son determinantes para el resultado final. La disposición corporal y de elementos que se requiere es específica, ya que, a la hora de trazar, cualquier variación, temblor, freno o torsión derivarán en un resultado gráfico diverso, en un estilo específico. El movimiento del cuerpo determinará la huella gráfica. Su calidad y cantidad plasmarán variedad de resultados en el soporte.



Figura 8. Históricamente fue documentado como la posición de la mano imprime variaciones en la escritura.

Históricamente, mientras se iba perfeccionando el soporte y el medio de la escritura, el trazo fue cobrando ductilidad (fluidez en su realización). El cuerpo encuentra en la escritura un acto que exige cierto control, cierta inhibición y acuerdos entre la tripleta ojo-mano-mente, y que, sin embargo, como se puede observar en la evolución de manifestaciones artísticas como la pintura, su ejercicio libre genera resultados gráficos igual de valiosos que los obtenidos a través su realización ortodoxa, en términos de su gestualidad y expresividad.

Y respecto a la situación actual de la escritura manual, autores como Elizabeth Eisenstein, exponen la idea de que, a partir de la invención de la imprenta y la importante revolución o “cambio de fase, masivo y culturalmente decisivo”⁵¹ que representa, la

escritura manual quedó relevada de cierta forma, ya que, por cuestiones sobre todo económicas, en términos de productividad y eficacia, la creación de textos escritos reproducibles resultaba más accesible con el uso del tipo móvil.

Sin embargo, los estudios de Armando Petrucci señalan que, contra todas las tesis que han afirmado una ruptura absoluta entre la cultura del manuscrito y la imprenta y que han hecho de la invención de Gutenberg una revolución radical, no solo la circulación manuscrita de los textos está lejos de desaparecer en la época de la imprenta, sino que ésta hereda ampliamente formas gráficas o librerías que han sido legadas por una larga Edad Media.⁵²

De igual manera, con el advenimiento de la escritura digital en la era del internet y los medios electrónicos la escritura manual podría llegar a ser considerada como una técnica obsoleta que se va deteriorando. No obstante, a pesar del poder de las máquinas de escritura y los procesadores de texto para estandarizar y replicar la letra, la escritura manual, lejos de desaparecer, empieza a ser asociada a nuevos valores culturales como autenticidad, unicidad y personalidad. Como menciona Sonja Neef, “manual script has never disappeared; on the contrary, as it involved, handwriting adjusted its practical functions, social meanings and cultural aesthetics”⁵³. El gesto de la mano humana, necesario para la acción de la escritura, no perderá vigencia con la inserción de las nuevas tecnologías.

Un ejemplo de lo anterior son los diseños presentados por Steven Heller y Mirko Ilic en el libro *Escrito a mano. Diseño de letras manuscritas en la era digital*. En él los autores realizarán un compendio de trabajos que incluyen textualidades que replican un estilo manual pero que son creados digitalmente. La introducción del libro resalta la importancia de la escritura a mano en el diseño gráfico moderno, señalando que “aunque no sea la más rápida o precisa, es la que contiene la mayor carga emotiva”⁵⁴; en su opinión, la relación directa de la mano con el soporte de escritura, la convierte en el medio más eficaz para conseguir una comunicación fluida.

51 Eisenstein, Elizabeth, *La imprenta como agente de cambio*, México D.F.: FCE, 2010, p. 670.

52 Petrucci, Armando, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona: Gedisa, 1999.

53 Neef, Sonja (ed.), *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 8.

54 Heller, Steven y Mirko Ilic, *Escrito a mano. Diseño de letras manuscritas en la era digital*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 6.



Figura 9. Izquierda. *Desing Anarchy*. Derecha. *What's Love Got to do With it?*. Ejemplos de replicación digital de escrituras manuales.

Como punto extra a la importancia de mantener la práctica de esta escritura tan estrechamente ligada a la corporalidad, es importante mencionar que ha sido comprobado por los científicos que la escritura manual, al requerir la utilización de todas las estructuras cerebrales, asociadas al pensamiento, el lenguaje y la memoria estimula el desarrollo cognitivo en general.

Incluso, desde un punto de vista filosófico, es interesante analizar las propuestas de autores como Byung-Chul Han, quien, haciendo referencia al pensamiento de Heidegger, menciona que la mano es el medio para el “ser”, la cual “designa el sentido originario del sentido y la verdad”⁵⁵. La mano que actúa propiamente es más bien “la mano que escribe”⁵⁶, por lo cual su esencia no se manifestará solamente como acción, sino como manuscrito, entonces, la mano que escribe se comunica con el “ser”, por lo tanto, la escritura que abarca de la máquina de escribir a los dispositivos actuales, nos aleja del ser, al delegar a las puntas de los dedos, la actividad manual, corporal de la escritura. Y yendo a términos más pragmáticos, la mano de Heidegger no solo actúa, sino que piensa, ya que “cualquier movimiento de la mano en cada una de sus obras se conduce a sí mismo a través del elemento del pensar, hace gestos en medio de este elemento. Toda obra de la mano descansa en el pensar”⁵⁷. Esto deriva en la extraordinaria conclusión de que el pensamiento es, entonces, una mano de obra. Por tanto, la digitalización que atrofia dicha mano escritora, atrofia también el pensamiento mismo.

Desde prácticamente cualquier punto de vista, el valor de la mano y el cuerpo en la escritura son fundamentales de considerarse. La caligrafía, como práctica escritural manual,

55 Han, Byung-Chul, *En el enjambre*, Barcelona: Herder, 2014, p. 43.

56 Heidegger, Martin, *Parménides*, Madrid: Akal, 2005, p. 105.

57 Heidegger, Martin, *¿Qué significa pensar?*, Madrid: Trotta, 2005, p. 79.

se encuentra inmersa en esos planteamientos, sin embargo, con la intención de resaltar esos valores, este trabajo ha optado por realizar una presentación más desarrollada de una variante específica de la caligrafía, denominada como “caligrafía gestual”, la cual termina de cerrar el panorama teórico-histórico respecto a la corporalidad y la escritura y genera un puente con la utilización de la escritura en términos de su función plástica, no solo lingüística.

1.4 CALIGRAFÍA GESTUAL

Como se menciona anteriormente la etimología de la palabra caligrafía refiere a una escritura “bella”. Sin embargo, es importante mencionar en qué sentido se aplica esa definición en relación a la tradición occidental, derivada del alfabeto romano y sus variantes. Dicha tradición se explica en términos de los instrumentos y materiales usados por el calígrafo, la construcción de letras, las ideas básicas de diseño aplicadas a la escritura y las aplicaciones diversas de la caligrafía. En este sentido se puede definir a la caligrafía como “letras escritas que dependen del flujo y el ritmo de la pluma, el pincel”⁵⁸.

La base formal de la caligrafía moderna es, entonces, la tradición de la escritura romana y cristiana primitiva y el uso de instrumentos y disciplinas particulares para construir las letras.

Antes de arribar a la presentación de la caligrafía gestual, que se usará como base para las propuestas de esta investigación, es adecuado presentar una breve introducción sobre los estilos que le precedieron.

Claude Mediavilla, basado en los usos de la escritura propone tres fases. En primer lugar, la escritura monumental o fastuosa, una escritura muy bien cuidada y formada que se traza lentamente y en muchas ocasiones representa la expresión del poder político. La segunda fase corresponde a la escritura cancillerescas, es decir, la cursiva que aparece como una escritura del poder espiritual. Ésta representa la expresión de una identidad cultural y en ella la figura de la letra tiene tanta importancia como la velocidad de su trazado. Finalmente, la escritura actuaria que agrupa las escrituras epistolares, las de escritos privados y misivas, y consta de un trazado rápido y expedito, en el cual los ligados se multiplican, incluso hasta llegar a volver la letra ilegible.⁵⁹

58 Martin, Judy, *Guía completa de caligrafía: Técnicas y materiales*, Madrid: Tursen-Hermann Blume, 1999, p. 8.

59 Mediavilla, Claude, *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005.



Figura 10. Clasificación de escritura a partir de sus usos.

Como se mencionó, la escritura romana, es el primer antecedente. Los primeros ejemplos de este alfabeto se remontan al siglo III a.C., las cuales se graban en piedra, el ejemplo básico son las realizadas en la columna trajana, que presentan la *capitalis monumentalis*.

Tras la caída del Imperio Romano se desarrollaron las unciales y las seminunciales. En manuscritos como el Libro de Kells irlandés, que utiliza las semiunciales y representa el cenit de la escritura fina durante la Edad Media en Europa⁶⁰, además de ser una obra maestra de la iluminación y la encuadernación.

El siguiente foco importante fue el desarrollo de la escritura por la corte de Carlomagno, la cual, al buscar la expansión del conocimiento como parte de su misión civilizadora, crea la minúscula carolingia. Dicho estilo fue transformándose para dar paso a la escritura gótica, la cual surgió debido a diversos factores, entre los que se encuentra la utilización de la pluma biselada a la izquierda por los escribas anglosajones, el desarrollo de universidades, la creciente cantidad de textos, así como la búsqueda de una nueva estética.⁶¹ Esta letra posee cuatro variantes, la gótica de textura (*textur*), la de suma o redonda (*rotunda*), la bastarda (*Schwabacher*) y la fractura (*Fraktur*).

Durante el Renacimiento italiano surge un interés por lo clásico y los textos antiguos el cual conduce a una renovación influenciada por la mayúscula romana y la minúscula carolingia. Esta última evolucionó hasta convertirse en humanística. La letra cancillerescas (*cancellaresca*), que posee una inclinación hacia adelante que permite escribirla con velocidad, es considerada una de las letras más bellas y empleadas y posee diversas variaciones incluidas en los grandes manuales de caligrafía incluyendo los de Arrighi, Palantino y Tagliente.⁶²

La siguiente innovación se relaciona con el corte de la plumilla. A mediados del siglo XVII, los escribas descubrieron que a partir de cortar la plumilla en forma de punta fina era posible aumentar el ángulo de inclinación, y uniendo sus letras podían escribir palabras sin levantar la pluma del papel a una considerable velocidad. Esta letra *Roundhand* o *Copperplate* fue usada en Inglaterra y a partir del auge comercial se diseminó por el mundo, incluyendo Estados Unidos, en donde se crea el llamado “Spencer style”, cuyo principio era transmitir a la escritura el movimiento natural del brazo.⁶³

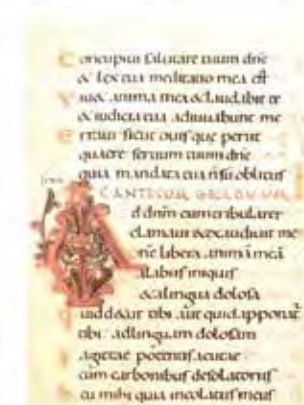
60 Goffe, Gaynor y Anna Ravenscroft, *Taller de caligrafía*, Hong Kong: Konneman, 2000.
 61 Mediavilla, Claude, *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005.
 62 Goffe, Gaynor y Anna Ravenscroft, *Taller de caligrafía*, Hong Kong: Konneman, 2000.
 63 Harris, David, *Directorio de Caligrafía*, Barcelona: Acanto, 2004.



Capital romana
Fragmento de inscripción que figura en la columna trajana



Uncial
Fragmentos del libro de Kells



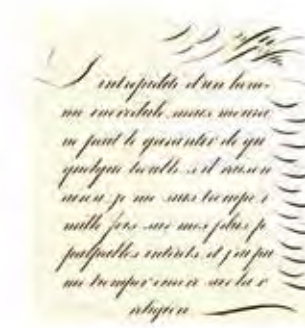
Carolingia
El Ramsey Psalter, folio 164 r.



Gótica
Fragmento de un antifonal sobre pergamino



Cancillerescas
Fragmento de una página manuscrita, *De iure regni anglici*.



Inglesa
Texto en letra inglesa de Jean-Pierre Pujade

Figura 11. Estilos caligráficos históricos.

Hacia 1900 la caligrafía occidental experimentó un resurgimiento, luego de la decadencia que sufrió en Europa en el siglo XIX, debido a la confluencia de factores económicos, culturales y tecnológicos. Como comenta Claude Mediavilla, en ese tiempo no existía una formación eficaz en materia caligráfica y los conocimientos teóricos y prácticos aún eran muy aproximativos.⁶⁴

Esta renovación de la caligrafía tuvo como principales representantes a William Morris, diseñador que, a partir de 1870, emprendió investigaciones caligráficas que se inspiraban en los trabajos de los escribas en el Renacimiento, y a Edward Johnston, quién, al tener una formación científica, se encargó de describir con precisión las leyes que rigen los ángulos de escritura, la proporción de las letras y la talla de la pluma. Ambos forman parte de la denominada “Escuela inglesa”, la cual es conocida por desarrollar una impronta propia, reconocible fácilmente por su trazado preciso y sus cualidades clásicas, aspectos que se hacen patentes en la elección de alfabetos así como en las iluminaciones que realizaban. Sin embargo, cabe apuntar, para efectos de este trabajo, que la escuela inglesa no llegó a generar trabajos gestuales, a excepción de algunos calígrafos como David Howells o Timothy Donaldson.

Paralelamente a la reforma inglesa en la caligrafía, a principios del siglo XX se desarrolló en Alemania y Austria un movimiento de igual importancia. Se denominó como “Escuela alemana” y sus principales representantes serán Rudolph Von Larisch y Rudolph Koch. Sus planteamientos caligráficos son considerados como “de gran originalidad”⁶⁵ debido principalmente a la utilización de instrumentos variados para la realización de su escritura, así como el uso de diversos soportes, tales como vidrio, madera, metal e incluso textiles.

Finalmente, es importante mencionar al profesor Friedrich Poppl, diseñador gráfico y calígrafo a quién se debe la implementación del *Ruling pen* o “tiralíneas” en las prácticas caligráficas. Esta herramienta, usada tradicionalmente en el dibujo técnico, permite, a través de una alternación en su posición, una escritura en todos los anchos posibles, a su vez, que exige una gran flexibilidad, dado que, a diferencia de las plumas, su uso requiere la utilización de manos y brazos en toda su extensión, situación nos refiere a lo mencionado anteriormente sobre la implicación del cuerpo en la escritura, y que evidencia una práctica que desborda la concepción de la mano como el único elemento corporal para la realización caligráfica.

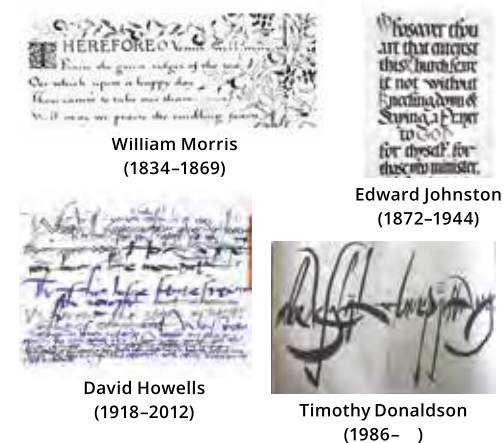
Posterior a estos movimientos, la caligrafía moderna desemboca en usos diversos que incluyen desde el diseño gráfico hasta su utilización en actividades más plásticas. Herederas de la renovación inglesa, las nuevas manifestaciones se caracterizan por convertirse en un arte de trazos originales, que, aunque asimila los alfabetos característicos de cada periodo histórico, no

64 Mediavilla, Claude, *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005.

65 Ibid. p. 256.

se limita a la copia de esos modelos, sino que traspasa las reglas canónicas establecidas y aporta al trazado y a la composición una nota original y personal que hace de las obras una auténtica creación artística

Escuela inglesa



Escuela alemana



Figura 12. Principales representantes de la escuela inglesa y alemana, claves en la llamada “renovación de la caligrafía”.

Aunque este movimiento de renovación reorienta la manera en que se concebía la caligrafía hasta ese momento, en el presente trabajo se abordará específicamente una de las vertientes de esa transformación: la caligrafía gestual, la cual se fundamenta en las escrituras orientales y parte de ciertos movimientos de vanguardia como el dadaísmo, surrealismo y expresionismo, retomando de la vertiente abstracta de este último una gran cantidad de elementos. Se le denomina caligrafía gestual porque hace énfasis en un procedimiento más libre a la hora de escribir, libre en el sentido de reivindicar el papel de la mano y el cuerpo como productores del gesto que dejará la huella gráfica y lingüística que conforma la escritura, y en muchos casos, desacralizando la legibilidad en una presentación que tiende más a la imagen abstracta en sus elementos formales.

Para desarrollar la mencionada corriente, comenzaremos por presentar la caligrafía china, la cual, con su amplia gama y riqueza de movimientos presenta grandes similitudes con la pintura. En este tipo de caligrafía se pueden encontrar variantes que suponen una unión íntima entre la imagen y la palabra, mismas que abren el juego a ser utilizadas de manera indistinta e incluso alterar o modificar los roles convencionales de cada una; como menciona Estela Ocampo, en esta es-

critura podemos encontrar “una imagen que sirve como texto (transmisor de significados conceptuales) y un texto que sirve como imagen (utilizado por sus valores visuales)”⁶⁶. Es por ello que la caligrafía china siempre ha sido apreciada por sus valores visuales y reconocida como portadora de valores plásticos.



Figura 13. Ma Tō-tchao, *K'ouei-Sing* (S. XIX). Estampa de un grabado sobre piedra que representa al dios de la literatura.

into image, caught in the physical act of creating a line wich is animated and led onwards by an inner rhythm”.⁶⁷

Continuando con las escrituras orientales, la caligrafía árabe, aunque menos estudiada en occidente considera de igual manera la escritura como una forma de arte, ya que no tuvo su origen como un medio utilitario de comunicación, sino como un medio sagrado para estar en contacto con Dios. La originalidad de esta forma de escritura, como señalan Abdelkebir Khatibi y Mohammed Sijelmassi, es creada por la arquitectura y el ritmo de las letras, donde se puede reconocer la forma del “arabesco” como una forma plástica. Esto probablemente sea herencia de la era árabe clásica, donde las artes visuales incluían las artes del libro, la arquitectura y las artes cotidianas aplicadas como la cerámica, los mosaicos y el trabajo en piel. Los autores mencionados describen que la realización de letras obedece a una geometría del espíritu que es creada en la apertura del espacio entre la declaración contenida en una frase y su ejecución como un trabajo de arte, en sus palabras “Calligraphy reveals the plastic scenography of a text: that of a letter turned

66 Ocampo, Estela, *El infinito en una hoja de papel*, Barcelona: Icaria, 1989, p. 9.

67 Khatibi, Abdelkebir y Mohammed Sijelmassi, *The splendour of islamic calligraphy*, Nueva York: Thames and Hudson, 1996, p. 6.



Figura 14. Rassa, *Mohamed* (1899). Nombre caligrafiado en estilo *ulthi*.

En occidente, las vanguardias serán un factor importante para el desarrollo de esta propuesta. El exponente más evidente es el pintor Vasili Kandinsky, quién postula diversos presupuestos expresivos, que remiten mucho a las perspectivas caligráficas gestuales.

En general el expresionismo se caracterizó por aplicar los principios no figurativos de la pintura. Esta corriente da origen a la llamada *pintura gestual*, que se fundamentó por una parte en las teorías surrealistas de André Bretón sobre el automatismo psíquico, la libre inspiración que se desliga de lo figurativo, en el encuentro entre el material y la mediación del

artista, y por otra parte en el expresionismo presente en la caligrafía china, que se observa en la obra de artistas como Franz Kline, quién en su proyecto de “caligrafía zen” potencia la velocidad y la espontaneidad del gesto, con formas que combinan la estaticidad del blanco con la gestualidad caligráfica del negro. Por su parte, Mark Tobey, perteneciente también al movimiento del *action painting*, presenta una técnica que denomina “escritura blanca” la cual consiste en una forma de cubrir la superficie de la tela con una red de signos enmarañados. De igual manera, Jackson Pollock utiliza estrategias gestuales similares, aunque desligándose claramente del automatismo, en la realización de pinturas de motivación “inconsciente” en las cuales el trazo se presenta como gesto sorpresivo del pincel, insinuando los movimientos del brazo o incluso del cuerpo del artista.

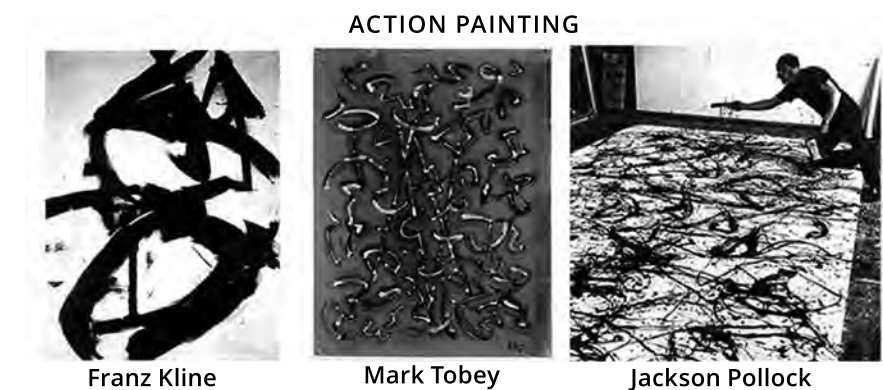


Figura 15. Utilización del gesto como principio rector de la realización pictórica y/o caligráfica.

El artista, entonces, establecerá un diálogo gestual con la superficie, “el gesto como motivación central es la fuerza que irá configurando la obra”.⁶⁸ Este movimiento impactó también en la creación de letras, ya que cuando los calígrafos dirigen su atención al arte abstracto es claro que se rebelan contra cientos de años de tradición de letras que siguen rígidamente los cánones, dichas creaciones no solo implican el trazado perfecto de letras sino también incluye la conjugación de colores y la transformación de la composición de la materia por el movimiento físico.

Con la intención de vincular la presente disertación sobre la caligrafía gestual con la sección referida a la importancia de la corporalidad en la realización de la escritura, así como la desacralización de la legibilidad en pro de una experiencia más expresiva, resulta importante presentar de manera específica la obra del artista Cy Twombly.

La obra de Twombly es una evidente conjunción entre la escritura y la pintura. En su trabajo existe una clara problematización de la palabra y el garabato. Como menciona Antonio Sustaita, se toma como punto de partida la imagen para crear palabras, y viceversa⁶⁹. Estas obras, entonces, tienen que ver con la caligrafía, pero no con la caligrafía modelada y canónica, que, como su etimología apunta, se define como la “bella letra”.

Roland Barthes, en *Lo obvio y lo obtuso*⁷⁰, dedica un capítulo a este artista, en el cuál hace énfasis en que, si bien la pintura de Twombly resulta en una creación estética, lo que se proyecta en ella es más bien el gesto, e incluso menciona que “El trazo de TW (Twombly) es inimitable. [...]. Lo que finalmente es inimitable es el cuerpo; ningún discurso, verbal o plástico puede reducir un cuerpo a otro cuerpo”⁷¹. Resulta claro que para el artista, la escritura no es una forma ni un uso, sino más bien una acción, en sus grafismos, dicha escritura es reconocible, sin embargo las letras formadas no pertenecen a ningún código gráfico.

Lo que Twombly manifiesta es el gesto, no pretende que veamos el producto, sino que gocemos del movimiento que ha resultado. Para la caligrafía existe un concepto fundamental, el *ductus*, (definido anteriormente como la dirección del trazo en términos de la herramienta) el cual permite dar uniformidad a las letras. En la obra de Twombly el trazo está presente,

68 Romero Loaiza, Fernando, et al, *Caligrafía expresiva, arte y diseño*, Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 2010, p. 29.

69 Antonio Sustaita, “El espejo de los garabatos. Twombly y el erotismo”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm 36 (2007): 59.

70 Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos voces*, Barcelona: Paidós, 1986.

71 Ibid, p. 173-174.

sin embargo, como señala Barthes “no su regulación, sino sus juegos, sus fantasías, sus exploraciones, sus perezas”⁷².

El aporte de Cy Twombly a esta discusión queda explícito; partiendo de la pintura este artista genera obras que ponen en juego la imagen y la palabra, la escritura en su forma más natural, y lo más importante, el gesto como acción del cuerpo inseparable del proceso de creación, del resultado material y de la forma de apropiación o recepción por parte del espectador.



Figura 16. Cy Twombly. Izquierda: *Untitled* (1967). Derecha: *Nine Discourses on Commodus* (1963). Ejemplos del énfasis gestual que es aplicado a la escritura y a la pintura.

Como indica Claude Mediavilla, se puede considerar que el arte abstracto permite al artista reencontrar los arquetipos, las formas primeras que expresan ciertas proporciones y ciertos ritmos inherentes a la estructura del universo y al crecimiento orgánico de los seres⁷³. En este orden de ideas, podemos definir por extensión la caligrafía gestual como una actividad que se preocupa no tanto por los aspectos semánticos y/o representativos implicados en la escritura, sino por el trazo, su movimiento y morfología, la expresividad del color, la gramática de la línea, el contraste y el ritmo implicado entre la escritura, el color y la imagen. Y al momento de considerar dichos elementos, la corporalidad, revisada anteriormente como aspecto fundamental de la escritura, cobra relevancia, ya que son el cuerpo y su disposición los que realizan el gesto necesario para la generación de este tipo de creaciones caligráficas.

72 Ibid, p. 168.

73 Mediavilla, Claude, *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005.



Figura 17. Claude Mediavilla, *Creación caligráfica abstracta* (1990). Imagen gestual en técnica mixta (pastel al óleo y gouache sobre cartón).



Figura 18. Denis Brown, *White upon black* (2011). Extensión de trazos que "gestualizan" el resultado.



Figura 19. Mónica Dengo, *o.t.* (2008). Intención de libertad en el trazo.

Además de Claude Mediavilla, cuya propuesta es enriquecedora debido a su intención de conjugar la teoría con la práctica, en la actualidad podemos identificar diversos calígrafos que aplican en menor o mayor medida los planteamientos de la caligrafía gestual.

A continuación se presenta una breve selección de algunos de ellos, con el fin de ejemplificar la pluralidad de estilos que se han derivado del desborde de la caligrafía formal para adentrarse en una práctica más expresiva que retoma, como se mencionó, la gestualidad como principio rector. Se han elegido estos exponentes, debido en primer lugar a la variedad de estrategias que utilizan para hacer énfasis en un mismo principio, y en segundo lugar, para brindar un panorama sobre el contexto geográfico en que se están desarrollando estas manifestaciones y hacer evidente su diversidad.

1. Denis Brown. Irlanda. Conocido por explorar la gestualidad de los alfabetos ortodoxos, Denis Brown parte de la escritura caligráfica tradicional, imprimiéndole lo que él define como "gesture, touch and expression"⁷⁴, aspectos que considera necesarios para la comunicación textual.
2. Mónica Dengo. Italia. Esta calígrafa, mencionada anteriormente, centra su investigación en la relación entre la caligrafía occidental y la escritura manual. En sus obras gestuales puede apreciarse como inserta la libertad expresiva de la

⁷⁴ Denis Brown, "Traditional calligraphy", http://www.quillskill.com/frameset/frameset_about.html



Figura 20. Silvia Cordero Vega, *Zen Rayo* (2016). Abstracción de la escritura.

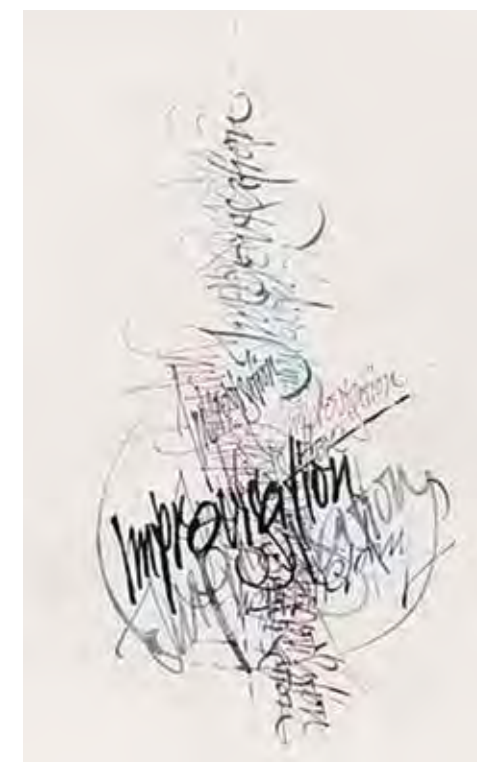


Figura 21. Gottfried Pott, *XI.IX.MMI.* (2002). Incorporación del desorden en la composición para acentuar la expresividad.

- escritura no caligráfica, pero conservando aspectos estéticos que la enriquecen.
3. Silvia Cordero Vega. Argentina. En varios de sus trabajos, Silvia Cordero Vega, lleva la gestualidad al extremo de la desnaturalización de la legibilidad, incluyendo también elementos pictóricos, igualmente gestuales, que refuerzan la expresividad en su escritura.
4. Gottfried Pott. Alemania. Utilizando una escritura que remite a la improvisación y a la rapidez, este calígrafo alemán genera escrituras expresivas sin descuidar los aspectos formales, como la composición, el color, etc.
5. Yves Leterme. Bélgica. Aplicando principios pictóricos que remiten al expresionismo y a las obras de Claude Mediavilla, Yves Leterme incorpora la caligrafía gestual a composiciones abstractas, en las que la imagen se combina con el texto.



Figura 22. Yves Leterme, *Calligraphic paint.* Integración pictórica y textual.

Aún cuando el gesto necesario para realizar el tipo de caligrafía presentado implica una disposición del cuerpo, en términos del movimiento de la mano y la postura, la implicación de la corporalidad se puede evidenciar más claramente al citar a algunos calígrafos contemporáneos.

En primer lugar, resulta útil citar las palabras de Cristina Vannini Parenti, quien en un artículo referente a Mónica Dengo, calígrafa italiana que aplica principios gestuales, menciona: “Handwriting, explored in recent decades in its broadest sense, has found new lifeblood and new drive [...] the “intelligence of the hand” – the part of the body most strongly linked to the brain’s circuitry – taking shape in recovering the creative functions, from handicraft to handwriting, and particularly in recovering the calligraphic arts”⁷⁵.

Otro ejemplo es la calígrafa Loredana Zega. Al ser una bailarina, ella integra de manera total el cuerpo en varias de sus creaciones, a las que denomina performances caligráficos. En ese sentido, ella relaciona la parte corporal con la escritura a través de la danza, cuando menciona “When you write and write all the day, you can start dancing with a pen. Dancing with a pen means that a pen automatically, as your dancing partner - obeys and follows all that you ask it for... You will feel the lightness of the strokes and the pen manipulation will become easy”⁷⁶.



Figura 23. Performance caligráfico de Loredana Zega.

Por su parte, el calígrafo belga Yves Leterme, quién ha sido presentado como un importante referente contemporáneo de la caligrafía gestual, atiende a lo explicado en apartados anteriores sobre la grafomotricidad como implicación corporal en la escritura, al mencionar que la educación del gesto de la mano, que implica una atención a la relación mente-mano es fundamental en su práctica. En una entrevista personal, Leterme menciona: “I trained my hand to do the lines and gestures I have in mind. [...] I work pretty small, but if I were to make big

75 Cristina Vannini Parenti, “The return of calligraphy and the rediscovery of the pure gesture”, *Italiana*, núm. 1 (Octubre-Diciembre 2014): 176-181.

76 Zega, Loredana, *Loredana Zega Calligraphy*, http://www.kaligrafija.org/p/blog-page_3404.html.

movements on canvas or on a wall, then surely I would have to train my body to make these movements that allow me to get exactly the strokes I want to get. It’s my mind that dictates what should be on paper, my hand is following its orders. However, I can get carried away and my hand can do some movements on its own, since it has done them so many times already that it has stored them in its memory”⁷⁷. Y, al preguntarle si consideraba el cuerpo como un factor en la creación caligráfica, concluye de la siguiente manera: “Of course the body is important to a calligrapher: I need a flexible hand and sharp eyes. We all do”⁷⁸.



Figura 24. Escritura de Yves Leterme.

También podemos mencionar al calígrafo inglés James Fazz Farrell, quién, a pesar de comenzar su práctica con los estilos *spenceriano* y *roundhand* ha evolucionado su trabajo hacia la experimentación con el desborde de esos estilos en un afán gestual, además de la inclusión de valores plásticos, como la forma y el color. En una entrevista realizada por David Grames, Fazz Farrell explica el proceso de creación de su estilo polirítmico que posee una gran utilización del cuerpo, en sus palabras, “there are many techniques and movements employed for best possible results in making fine letters. Primarily these are, finger movements, movements of the wrist, muscular movement and whole arm movement and body movement. [...] To do polyrhythmic lettering, the best results are

obtained by using the whole arm and body movements in combination”⁷⁹

77 Yves Leterme, comunicación personal, 8 de Abril de 2018.

78 Ibidem.

79 Fazz Farrell, James, *Splitting tines with James Fazz Farrell*, <https://masgrimes.com/journal/james-farrell>.

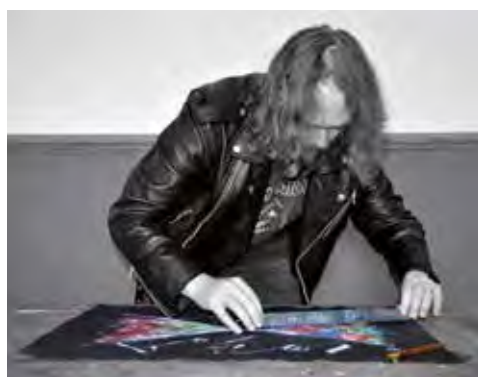


Figura 25. James Fazz Farrel y su realización caligráfica.



Figura 26. Caligrafía expresiva de Ewan Clayton.

Finalmente, es pertinente referir al calígrafo Ewan Clayton, quien ha escrito diversos libros acerca de la historia de la escritura, y, a partir de algunos alfabetos tradicionales, ha desarrollado una práctica caligráfica fluida y expresiva, además, al ser un entrenador somático, intenta recalcar el papel que juega el cuerpo entero en la escritura caligráfica, sea cual sea el medio.

Como se ha mostrado la caligrafía gestual expande los límites de la creación de letras. De igual manera que la abstracción libera las expresiones plásticas de las convenciones figurativas, la caligrafía gestual, heredera de los principios del expresionismo abstracto y de la gestualidad de las escrituras orientales, libera a la letra de su función exclusivamente comunicativa, rompe

las barreras de la legibilidad y genera una expansión de lenguajes en tanto que la escritura abstracta se vuelve también imagen abstracta. También, como se ha mostrado, el tema de la posición corporal o postura será un factor necesario para la variación en los resultados gráficos y textuales.

En el tercer capítulo del presente documento, que expone las creaciones plásticas derivadas de las reflexiones generadas a lo largo de la investigación, se realizará de forma explícita una disertación acerca de la influencia de la corporalidad en cada una de las obras creadas, en la cual se analizarán los diversos niveles en que se presenta este factor, en primer lugar como movimiento manual, en segundo lugar como postura y en tercer lugar como una incorporación general.

Es importante mencionar que la propuesta de creación personal no plantea la caligrafía gestual como ha sido definida y aplicada hasta ahora. Más bien, pretende utilizar los planteamientos tanto de la escritura caligráfica tradicional en combinación con los presupuestos expresivos de la caligrafía gestual para proponer una nueva definición que no pretende atenerse a ningún canon (sea clásico o contemporáneo), sino que busca más bien aprovechar los gestos naturales del cuerpo para la creación de una caligrafía que presente valores tanto plásticos como textuales.

En el siguiente capítulo se realizará la presentación de una manifestación artística denominada como literatura expandida, la cual, a través de sus diversas expresiones, servirá como puente para conectar la escritura caligráfica con la creación de obras que desbordan los límites convencionales de la textualidad.

CAPÍTULO 2

Explicar y analizar el fenómeno que denomino *literatura expandida* es fundamental para la correcta comprensión y concreción de este trabajo de investigación. Esto se debe principalmente a que, al ser una expresión móvil, aprehenderla a manera de concepto puede resultar complicado si no se consideran todos los factores que intervienen en su construcción.

Existen pocas fuentes que definan el término *literatura expandida* como tal, sin embargo pueden encontrarse acepciones semejantes —literatura experimental, poesía expandida, etc.—. Debido a ello, el origen del concepto resulta difícil de rastrear, sin embargo, para explicarlo se puede partir de tres asuntos que eventualmente se entrecruzan: la ruptura de la tradición literaria, la salida de la página como soporte primordial de la escritura y la apertura de la literatura al cruce con otras disciplinas artísticas.

El primero en esbozar el concepto de *literatura expandida* es el poeta alemán Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, conocido como Novalis, quién en una carta dirigida a Friedrich Schlegel en 1798, habla de la “poesía expandida”⁸⁰. Con el uso de éste término pretende arribar a la idea de qué si la poesía pretende ampliarse solo puede hacerlo cobrando una apariencia prosaica, donde sus partes constitutivas no se encuentran bajo las leyes rítmicas y estrechas de la convención. Así, la literatura puede desistir del rigor de sus exigencias y volverse más maleable, aunque también es importante para él señalar que su realización de esa manera evidenciará la imposibilidad de su perfección ortodoxa.

Posteriormente el concepto es planteado por Alan Pauls⁸¹ quien apunta a definir la *literatura expandida* como una poética que libera a la obra de su reclusión en el lenguaje e invita a recuperar la vida y las intervenciones más personales del artista. De manera explícita Pauls ataca la hipótesis de una supuesta especificidad literaria y sostiene que la *literatura expandida* está llamada a suplantarse postulados críticos que resultan anacrónicos y conservadores, de la misma manera que el arte contemporáneo ha practicado desde hace décadas el des-ensimismamiento y la disolución de las formas artísticas en el flujo de la vida.

80 Raich, J.M. (ed.), *Novalis Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm*, Charlotte und Caroline Schlegel, Manucia: Kirchheim, 1880, p. 54.

81 Pauls, Alan, “L’art de vivre artistiquement: Quatre exemples et un commentaire” en *La littérature latino-américaine au Seuil du XXI^e siècle. Colloque de Cerisy 2008*, París: Aden, 2012.

En una definición más cercana a la que retomamos en la presente investigación, Ana Pato, en su libro *Literatura expandida. Arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*⁸², nos habla de la *literatura expandida* desde la obra de la artista francesa Dominique González-Foerster, explicando que ésta da lugar a una nueva forma de literatura que ya no está circunscrita necesariamente a la palabra o la comunicación lingüística, sino que se vuelve multidimensional.

Finalmente, como fuente más reciente, en una entrevista⁸³, María Andrea Giovine y Cinthya García Leyva, integrantes del Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades, definen a la *literatura expandida* como un tipo de expresión literaria que va más allá del objeto cerrado, que sale de la convención de la página buscando nuevos medios y soportes y sobre todo, que explora nuevas formas de presentación en otros lugares físicos y conceptuales.

En términos de contraste, resulta pertinente presentar en este punto un tema que se puede asociar de manera más obvia al campo disciplinar en el que institucionalmente se inserta esta tesis —la Maestría en Artes Visuales—. Este tema se refiere al campo expandido, entendido como una serie de teorías surgidas para analizar ciertos fenómenos artísticos plásticos identificados a partir de los años sesenta.

Rosalind Krauss es la principal referencia teórica de esta propuesta. En el texto “La escultura en el campo expandido”⁸⁴ realiza una disertación acerca de las categorías artísticas tradicionales y cómo sufrieron una transformación radical, de ser expresiones fijas a estirar y extender sus concepciones de una manera nunca antes considerada. Esto nos lleva a enfrentar el reto de replantear las categorías universales generadas por la historia del arte, y de flexibilizar sus manifestaciones, respondiendo al contexto no solo artístico, sino social en el cual nos encontramos.

Krauss realiza este análisis partiendo de la transformación de la escultura que inicia con el movimiento minimalista. A partir de ese momento, la concepción tradicional de escultura comenzó a tener problemas para abarcar la diversidad de obras generadas, que desbordaban lo históricamente definido y planteaban, entre otras cosas, la diversidad de medios para su presentación, ya que, en palabras de la autora, “la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de un medio dado sobre la base del material o la percepción de éste”⁸⁵. En relación a

82 Pato, Ana, *Arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*, Sao Paulo: SESC, 2012.

83 Entrevista del programa “Luchadoras”, María Andrea Giovine y Cinthya García Leyva, Rompeviento TV, televisión por internet, 7 de Octubre de 2015.

84 Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 2008.

85 Ibid, p. 73.

la escultura, el ejemplo evidente es la expansión de sus propuestas hasta un lugar de confluencia con la disciplina arquitectónica. Las obras escultóricas hacen evidente la problematización de temas como lo real o lo espacial.

Respecto al campo de la pintura, Javier Hernando Carrasco, en un libro dedicado a la obra del artista Daniel Buren, presentará también esta inclusión en el campo expandido. En dicho documento, el autor se referirá a Buren como un creador que ha utilizado la pintura como una herramienta visual “para penetrar en la realidad, llevándola más allá del marco [...] diseminándola, operando, en definitiva, con ella, en el espacio expandido”⁸⁶.

A partir de estas exposiciones del tema, es claro que el campo expandido ocupa cada vez más terreno, su cualidad de desborde se hace evidente, al problematizar la salida de la pintura del cuadro tradicional, y de la escultura de la concepción de objeto tridimensional. Regresando a Krauss, podemos afirmar que en el campo expandido, la práctica —pictórica, escultórica o de cualquier índole— “no se define en relación con un medio dado, sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales, cualquier medio puede utilizarse”⁸⁷.

Si bien, como se mencionó anteriormente, esta investigación está realizada dentro del marco de las artes plásticas, se eligió como punto de anclaje para la reflexión teórica y metodológica la literatura expandida, y no el arte en el campo expandido, debido a que es la intención de mi trabajo generar un diálogo con una disciplina ajena a la mía, con el objetivo de crear puentes interdisciplinarios y de problematizar un tema —la producción/investigación artística sobre escritura y caligrafía— desde un punto de vista diferente a los utilizados hasta ahora, creando así un panorama sobre el tema que tiende a la visión compleja y al desborde disciplinar que se está gestando en la actualidad.

A pesar de lo anterior, resulta interesante realizar la comparación de la concepción de “expandido”, ya que al efectuar el análisis al respecto, se vuelve evidente que dicha definición estará supeditada al desarrollo histórico de cada una de las disciplinas.

Las artes plásticas han estado históricamente ligadas a la material, por lo cual, su concepción de expansión tiene que ver con el cuestionamiento hacía esa atadura tradicional, es por ello que el arte conceptual plantea la desmaterialización de la pieza, con el fin de explorar la noción de idea. Como bien observamos en los apuntes anteriores, las disciplinas artísticas

86 Hernando Carrasco, Javier, *Daniel Buren: la postpintura en el campo expandido*, Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2007, p. 47.

87 Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 2008, p. 72.

en el campo expandido problematizan la desvinculación de los materiales tradicionales, planteando una inserción plena del concepto en la creación de las obras.

Por su parte, la literatura ha llevado un proceso que podría ser considerado como inverso. Esta disciplina, al utilizar el lenguaje, especialmente en su manifestación escrita, siempre estuvo inserta en el terreno de lo “mental”, independientemente de la materia usada para su creación.

Pretender empatar de manera absoluta el arte en el campo expandido con la literatura expandida sería una postura poco adecuada para la presente disertación, ya que puede surgir la contradicción sobre la búsqueda de desmaterialización por parte de una y la inserción en la materialidad de la otra. Sin embargo, lo que sí resulta indudable es que la concepción de campo expandido, planteada por Krauss resulta útil de aplicar a ambas disciplinas, en términos de la pretensión de ir más allá de las caracterizaciones tradicionales y desplazar las fronteras tanto conceptuales como materiales.

Aunque es verdad que la reflexión al respecto de la *literatura expandida* y sus implicaciones teórico-prácticas ha cobrado fuerza en la actualidad, es importante señalar que no es un fenómeno que surge en nuestro tiempo; como se mencionará más adelante, varios creadores tanto del área literaria como del campo de las artes plásticas han realizado a lo largo del tiempo diversas producciones que son susceptibles de insertarse en dicha manifestación. La propuesta actual no pretende proclamar el descubrimiento de la *literatura expandida*, sino, *más bien, sistematizar* sus características con el objetivo de utilizar esa teorización en aplicaciones prácticas.

Aún así, resulta interesante reflexionar acerca de la razón por la cual la literatura expandida ha suscitado el interés de los investigadores en la actualidad. Esto podría deberse a lo comentado por Adolfo Sánchez Vázquez en 2005, en su libro *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. En él, Sánchez Vázquez menciona, que con la aparición de las tecnologías actuales es posible extender la participación activa del espectador de cualquier obra de arte, no solo en el plano de la interpretación, sino brindándole poder de afección en el cuerpo sensible, matérico o de funcionamiento y/o resultado de la obra, convirtiéndolo en un autor o co-creador.⁸⁸

Sin embargo, la cuestión no solo tiene que ver con la tecnología como panacea, sino con una reflexión que vuelve a lo material, a lo sensible, la cual probablemente surge como una respuesta a la abrumadora masificación en el uso de dicha tecnología. Es posible que, como

88 Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México D.F.: UNAM/FFyL, 2005.

menciona Jorge Juanes, sea necesario volver a hablar de rematerialización, donde se hablaba de desmaterialización, en sus palabras, “una reinserción en el territorio del arte de la carne frágil y mortal [...] lejos de proclamar la obsolencia de la vida terrenal debe vindicársela otorgándole al deseo y a la imaginación la figura de un destino plasmado de múltiples maneras.”⁸⁹

Y, como respuesta al surgimiento de reflexiones diversas respecto al tema de la literatura expandida, los creadores actuales también han puesto énfasis en proponer ejemplos sobre el ámbito práctico. Siguiendo lo dicho por Sánchez Vázquez y por Juanes, muchas de estas propuestas sí tienen que ver con la explosión tecnológica pero también existe una gran variedad de creadores que ponen en práctica la mencionada reexploración de lo material mediante el uso de estrategias más tradicionales, que, sin embargo, no dejan de ahondar en la reflexión de los problemas de la discusión contemporánea al respecto.

Una de las propuestas que realiza este trabajo consiste en la creación una clasificación de las manifestaciones de *literatura expandida* tomando como base la idea central que presentan y sobre la que reflexionan, con el fin de facilitar su análisis y su posterior conexión con el tema plástico. Además, mediante su caracterización, se podrá plantear una definición más estable, que, si bien no pretende adquirir la condición de absoluto, dada la flexibilidad que representan este tipo de manifestaciones, si puede servir como una guía en su posterior revisión teórico-práctica. Como introducción a dicho apartado, es pertinente exponer algunos planteamientos teóricos que servirán de guía para el desarrollo de la mencionada clasificación.

2.1. VERBI-VOCO-VISUALIDAD E INTERMEDIALIDAD

Uno de los conceptos fundamentales para explicar y clasificar el contenido de las obras que se enmarcan dentro la propuesta de la *literatura expandida* es la *verbi-voco-visualidad*.

Según lo comentado por los teóricos, esta expresión tiene su origen en el texto de James Joyce, *Finnegans Wake*, en el cual el autor escribe la siguiente línea: “an admirable verbivocovisual presentment of the worldrenowned”⁹⁰. Dicha expresión es retomada de manera directa por los concretistas brasileños por una parte, y por Marshall McLuhan por la otra.

McLuhan retoma el término en el libro nombrado de la misma manera, *Verbi-voco-visual explorations*, y lo utiliza para referirse a las diferentes dimensiones implicadas en la lectura. Si bien existe una primacía de lo visual, como menciona, “Literacy is the social acceptance of

89 Jorge Juanes, “El arte poshumano”, *Revista elementos, ciencia y cultura*, núm. 45, Vol. 9 (Marzo-Mayo 2002): 29.

90 Joyce, James, *Finnegans wake*, Nueva York: Penguin Books, 1999, p. 342.

the monopoly of one mode of perception”⁹¹, resulta claro para él, que es necesario considerar las formas adyacentes a la visualidad, como la oralidad, la dimensión sonora del lenguaje y su aspecto discursivo. De esta forma, lo *verbi-voco-visual* hace referencia a la palabra, el sonido y la imagen como elementos que deben convivir dentro de un texto literario.

Además de proponer una consideración más amplia acerca de los elementos a tomar en cuenta en la creación literaria, la propuesta de la *verbi-voco-visualidad*, implica una necesaria atención a la integración disciplinar, especialmente al diálogo que se puede establecer entre la literatura y las artes plásticas, el cual es uno de los principios que se identifican en las propuestas, tanto teóricas como prácticas de la literatura expandida, en especial en las propuestas que refieren a una consideración material de las dimensiones de la palabra.

En el caso del concretismo, una corriente artística que surge en los años cincuenta en Brasil, y que tiene como principales exponentes a Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, la apropiación del término *verbi-voco-visual*, resulta fundamental, ya que será el eje que guiará sus disertaciones y los resultados que generen.

Para la poesía concreta, la *verbi-voco-visualidad* implica una unidad verbal-semántica, vocal-fónica y visual-gráfica. Cada unidad es considerada al mismo tiempo como el contenido y continente de la obra. Como señala Tomás Vera Barrios, la poesía concreta actúa sobre las tres dimensiones identificadas en la palabra: gráfico-espacial, acústico-oral y verbal-semántica y los recarga de sentido mediante “artificios ópticos, sonoros y semánticos, e invita al lector-intérprete-traductor a que los reintegre, que actualice y tenga conciencia de esos circuitos lingüísticos naturalizados”⁹²

Si bien son los concretistas brasileños quienes apropian de manera explícita el término, las consideraciones de la *verbi-voco-visualidad* estarán presentes en la *literatura expandida*, y representan uno de los problemas centrales que reflejan estas creaciones, ya que, remitiendo a las propuestas de caracterización de este fenómeno, la expansión de la palabra y la ruptura en las convenciones aparecen como elementos clave.

Además de las reflexiones que provee la poesía concreta, existen algunas propuestas que exploran de manera teórica la inclusión de la dimensión verbal, visual y sonora, asignándoles la caracterización de medios y a partir de ahí, enfocándose en abordar las formas en que interactúan. Una de dichas propuestas, que resulta útil como referencia para las exploraciones de este trabajo, es la *intermedialidad*.

91 McLuhan, Marshall, *Verbi-voco-visual explorations*, Nueva York: Something else, 1967, p. 11.

92 Tomás Vera Barrios, “La poesía concreta brasileña, teoría, poética(s), manifiestos”, *Todas as letras*, núm. 2, vol. 13 (2011): 27-43.

La *intermedialidad* surge como una serie de planteamientos que se derivan de los estudios interartísticos —los cuales abordaban un enfoque estético “entre-artes”— planteando *más bien una propuesta más semiótica y pragmática de relación “entre-medios”*. Esto, como menciona Susana González Aktories sucedió “debido a que hablar de “artes” implicaba una valoración de lo que era o no posible considerar como “arte”, y dada la cada vez más difícil tarea de trazar límites claros entre un lenguaje artístico y otro”⁹³. Ante estas dificultades, surge la propuesta de utilizar el término de *intermedialidad*.

La definición de medio, sin embargo, también constituye una tarea difícil, ya que existen numerosas posturas al respecto. Los autores que revisan la *intermedialidad* han aprehendido dicho término a través de sus propias necesidades conceptuales.

Siguiendo la idea anterior, se puede presentar la definición de medio que plantean precisamente autores enfocados en los estudios intermediales con la intención de aclarar su utilización en las propuestas que se presentan.

Los estudios semióticos definen medio como un sistema complejo de signos, códigos o signos, efectivos en redes de comunicación e inseparables de su contexto. Claudia Georgi aclara esta idea comentando que “Language, music or painting, for instance, can therefore be considered as media in virtue of their intricate system of signs such as words, sounds, forms and colours etc., all of which communicate meaning”⁹⁴. Como complemento a este planteamiento, Werner Wolf propone una definición de medio como “a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential ‘messages’.”⁹⁵.

Finalmente, Claus Clüver, autor que se abordará posteriormente, refiere a la formulación realizada por Rainer Bohn, Eggo Müller, and Rainer Rupper, que define medio como “that

93 Susana González Aktories, “Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias” (Ponencia presentada en el III Encuentro Internacional del Seminario Interdisciplinario de Bibliología, Ciudad de México, 3 de Septiembre de 2015).

94 Georgi, Claudia, *Liveness on Stage: Intermedial Challenges in Contemporary British Theatre and Performance*, Berlín/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2014, p. 18.

95 Werner Wolf, “(Inter)mediality and the Study of Literature”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13 (3), (2011).

wich mediate for and between humans a (meaningful) sign (or a combination of signs) with the aid of suitable transmitters across temporal or spatial distances”⁹⁶.

A partir de estas aportaciones, las interacciones que plantean los estudios intermediales, algunas de las cuales se exponen a continuación, se aclaran, y se visibiliza la relación de este término con la expresión *verbi-voco-visualidad*, referida anteriormente.

Para efectos de este trabajo se abordarán de manera breve los planteamientos de Dick Higgins y Claüs Clüver. Es importante mencionar que la intención no es realizar un análisis exhaustivo sobre la *intermedialidad*, sino retomar algunos elementos que serán útiles para enmarcar teóricamente las obras que se presentarán posteriormente, tanto las que refieren a la parte de ejemplos, como las de creación propia.

En 1965, el artista norteamericano Dick Higgins, perteneciente al grupo Fluxus, publica el ensayo titulado “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”⁹⁷, el cual es reeditado por el mismo autor en 1981. En dicho artículo Higgins presenta la gráfica que denomina “Intermedia

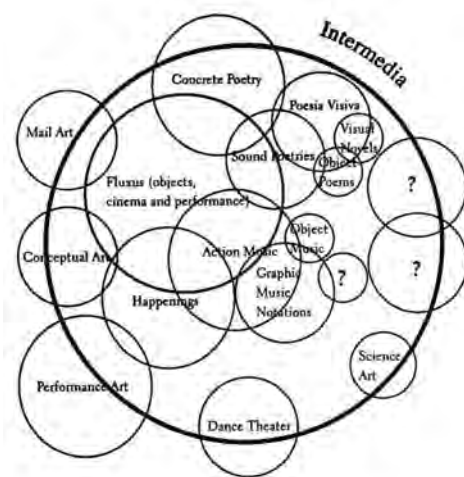


Figura 27. Dick Higgins, *Intermedia chart* (1995). Este esquema muestra a través de círculos concéntricos como confluyen las manifestaciones artísticas en términos de relaciones intermediales.

chart”, en la cual desarrolla, a través de una serie de círculos, el fenómeno de interacción y confluencia de medios en diversas disciplinas artísticas que involucran la palabra y la imagen. Dichas manifestaciones surgieron mayormente en la segunda mitad del siglo XX, y son susceptibles de ser abordadas de esa forma, ya que en ellas se explota de manera clara la diversidad de medios.

Posteriormente, Higgins explica que en los discursos intermedia el elemento visual (en este caso la pintura) se encontrará fusionado conceptualmente con las palabras. Dentro de esta tendencia privilegia las manifestaciones referidas al campo poético, en especial la poesía concreta y la poesía visual, aunque es interesante mencionar, en espe-

cial en términos de este trabajo, que también incluya “abstract calligraphy”⁹⁸ dentro de los ejemplos.

Esta representación gráfica creada por Higgins resulta un aporte en el sentido de considerar las manifestaciones artísticas más allá de las divisiones tradicionales, que remiten por lo general a la técnica, planteándolas dentro de un universo más complejo en el que, dependiendo de los medios utilizados, confluyen, se tocan, interactúan e incluso dejan espacio a nuevas creaciones.

Otro punto enriquecedor de esta propuesta es que no pretende realizar una esquematización exacta de los procesos intermediales, ya que, como el mismo autor menciona, “the term is not prescriptive; it does not praise itself or a model for doing either new great works. It says only that intermediate works”⁹⁹; su intención refiere más bien a considerar los procesos de cada presentación creativa (manifestación artística) y considerar su movimiento e interacción a través de los medios que utiliza.

Finalmente, teniendo en cuenta la principal orientación de esta tesis (Artes Visuales) es importante remarcar la condición de artista de Higgins, lo cual evidencia la claridad teórica que puede brindar el ejercicio de investigación/producción, el cual involucra un acercamiento a los fenómenos en términos no solo del pensar, sino del hacer.

El segundo autor a retomar es Claus Clüver, quien integró las propuestas de Leo Hoek, Eric Vos con la introducción que realizó al compendio *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*¹⁰⁰, en la cual describe entre otras cosas la mencionada transformación del enfoque interartístico hacia las consideraciones intermediales. Esta integración de planteamientos resultó en la presentación de la gráfica denominada “Schema of word-image relations”.

En dicho esquema, el cual se refiere concretamente al campo literario, Clüver desglosa de qué manera operan las interacciones entre el medio verbal (palabra) y visual (imagen). En él se definen dichas operaciones en términos de factores como *separabilidad*, *coherencia*, *autosuficiencia* y *politextualidad*, los cuales permiten abordar cada interacción en términos no solo de cómo ocurre su recepción para el lector/espectador, sino que también se aplican en el proceso de creación de cada una.

96 Arvidson, Jens (y otros), *Changing borders. Contemporary positions in intermediality*, Suecia: Intermedia Studies Press, 2007, p. 30.

97 Dick Higgins, “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, *Leonardo*, núm. 1, vol. 34 (Febrero 2001): 49-54.

98 Ibidem.

99 Ibidem.

100 Arvidson, Jens (y otros), *Changing borders. Contemporary positions in intermediality*, Suecia: Intermedia Studies Press, 2007.

SCHEMA OF WORD-IMAGE RELATIONS	transmedial relation [relation transmédiALE]	multimedia discourse [discours multimédiaL]	mixed-media discourse [discours mixte]	intermedial discourse [discours synchrétique]
distinctiveness [séparabilité]	+	+	+	-
coherence/self-sufficiency	+	+	-	-
polytextuality	+	-	-	-
simultaneous production	-	-	+	+
simultaneous reception	-	+	+	+
process	transposition	juxtaposition	combination	union/fusion
schematized text-image relation	text > image image > text	image text	image + texte	<i>i t m e a x g t e</i>
examples	ekphrasis art criticism photonovel	emblem illustrated book painting & title	poster comic strip postage stamp	typography calligramme concrete poetry

Figura 28. Claüs Clüver, Eric Vos y Leo Hoek, *Schema of word-image relations* (1997). Tabla que describe como se correlacionan los discursos y como opera la experiencia que deriva de esas relaciones.

Lo que distingue a la relación intermedial, según esta propuesta, y en coincidencia con lo mencionado por Dick Higgins, será principalmente el proceso mediante el cual ocurre y que en la tabla es nombrado como unión/fusión. La consecuencia de esto será que, en una creación intermedial, la producción y la recepción de los medios (verbal y visual) serán simultáneas. Un *i t m e a x g t e*. Resulta fructífero resaltar el hecho de que, a pesar de ser un análisis realizado para el área literaria, algunos ejemplos presentados por Clüver serán retomados posteriormente en su conjunción con el lenguaje plástico.



Figura 29. Ejemplos de tres de los cuatro tipos de interacciones planteados por Clüver.

A partir de estos dos planteamientos, podemos observar que la relación intermedial, en términos de las dos propuestas presentadas, planteará la interacción de lo verbal y lo visual como una creación que genera una lectura simultánea de los medios.

Sin embargo, como se mencionó anteriormente, la intención del trabajo no es abordar las manifestaciones de *literatura expandida* explícitamente desde los estudios intermediales. El objetivo de realizar la revisión anterior será presentar un introducción a las interacciones *verbi-voco-visuales*, que serán retomadas en apartados posteriores, ya que, por una parte, muchas de las manifestaciones de literatura expandida, en especial las que se clasificarán como “dentro del soporte tradicional” presentan esa característica, y por la otra, las creaciones personales también problematizarán esta relación entre imagen y texto, añadiendo cuestiones como lo material, la abstracción y la corporalidad.

2.2 PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN

Una vez que ha sido planteada la cuestión *verbi-voco-visual*, se puede proceder a explicar, clasificar y ejemplificar las manifestaciones de *literatura expandida* que se han desarrollado a través del tiempo.

Realizar esta revisión no resulta en un mapa cronológico exacto, ya que la diversidad de dichas manifestaciones no surgió siempre en orden temporal, sino que fue ocurriendo en muchos casos de forma simultánea a través del tiempo. Debido a esta imposibilidad de clasificación temporal, se realiza una propuesta que divide dichas manifestaciones en tres campos: las que ocurren dentro del soporte tradicional, las que plantean un juego con la materialidad y las que realizan la inclusión de nuevas tecnologías. Es de gran importancia mencionar que ésta no es una clasificación cerrada, por el contrario, muchas de las expresiones tienen cabida en más de un rubro. Su intención es más bien generar una metodología de análisis, tomando en cuenta la estrategia expresiva y de presentación que prima en cada una.

Las manifestaciones que ocurren dentro del soporte tradicional son nombradas así porque plantean una ruptura en las convenciones textuales, realizando juegos con la escritura en términos de la tipografía, el orden de la lectura, y la inclusión de lo visual como un medio determinante en la construcción de la obra, sin embargo permanecen dentro de la página de papel o el lienzo, conservando la bidimensionalidad tradicional de la escritura.

En el caso del juego con la materialidad las expresiones exploran la retórica del material y proponen escrituras que rompen la bidimensión, realizando un cruce evidente con la plástica.

Finalmente, el último campo, la inclusión de nuevas tecnologías, presentará las manifestaciones de *literatura expandida* que toman los elementos propios de dichas tecnologías, ya sea dentro de un ordenador, o incluyendo componentes electrónicos en las prácticas de escritura.

2.2.1 DENTRO DEL SOPORTE TRADICIONAL

El origen de las formas más elementales de la *literatura expandida* dentro del soporte tradicional puede rastrearse desde los poemas visuales de Simmias de Rodas elaborados hacia el año 300 a.C., y que representan las primeras aproximaciones a la inclusión de imagen y texto, en la que ambos componen el sentido conjunto de la obra.¹⁰¹ En dichas obras, será evidente la interacción mencionada por Clüver, en la que los medios verbal y visual generarán una lectura simultánea.



Figura 30. Simmias de Rodas, *El Hacha, Las Alas y El Huevo*, (S. IV a.C.) Uno de los más antiguos ejemplos de fusión imagen-texto.

Sin embargo, la primera obra consciente de la combinación de verbalidad y visualidad es el libro poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* del poeta francés Stéphane Mallarmé, seguida por los *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire. Ambas obras presentan una búsqueda por desvincular la expresión literaria de la linealidad convencional, al realizar experimentos

101 Sesma, Manuel, *Tipografismo: aproximación a una estética de la letra*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

con el texto y plantear una exploración con el espacio de la página y la letra como elementos fundamentales en la composición.

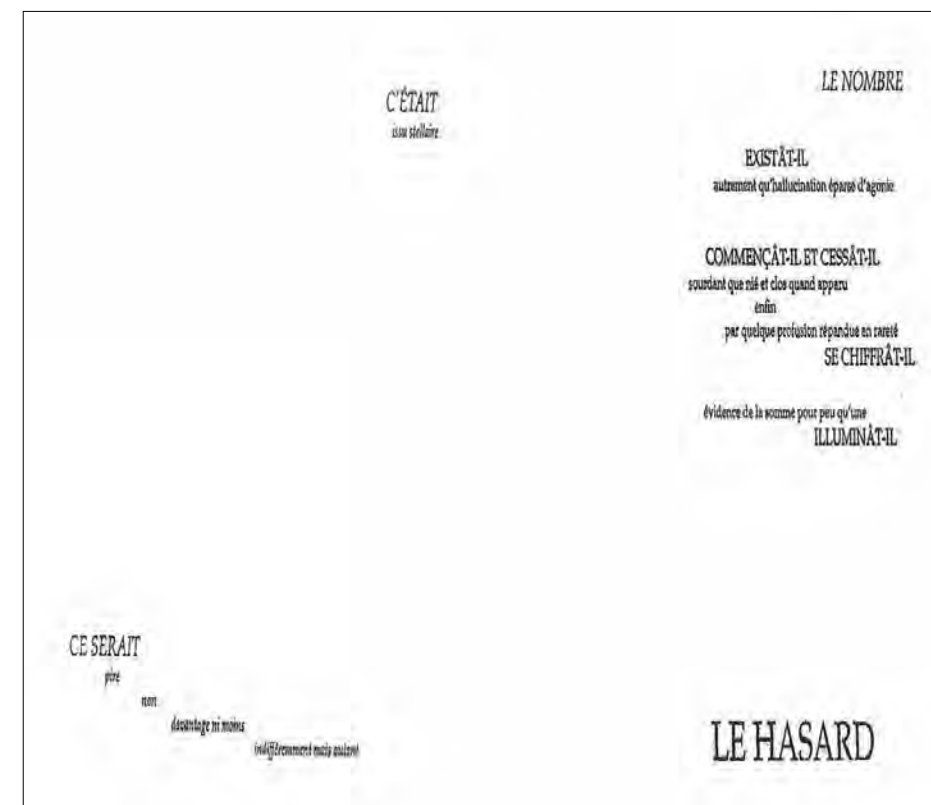


Figura 31. Stéphane Mallarmé, fragmento de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1887). Exploración con el espacio de la página.

El siglo xx, que ve nacer las vanguardias artísticas, es especialmente importante para la construcción de este tipo de expresiones.

Comenzando con el constructivismo ruso, el cuál presenta trabajos tipográficos, particularmente los poemas “ferro-concretos” de Wassily Kamensky, la poesía *zaum*, un lenguaje experimental elaborado por Ilia Zdanevich y varias manipulaciones gráficas en el trabajo de Lazar El Lisiszki y Alexander Rodchenko. En ellas los artistas exploraban los valores plásticos de la letra, considerando el material alfabético como una base a partir de la cual descomponer

formas elementales para crear a partir de ellas nuevas estructuras expresivas. Son de resaltar la postura de El Lisitski, para quien todo el material impreso, incluidos los textos, poseía un carácter visual, por lo cual debía ser tratado como imagen en tanto que contiene formas percibidas por la vista.¹⁰² Como se puede deducir a partir de lo mencionado anteriormente, sus comentarios evidencian la *verbi-visualidad* potencial en la escritura y la imagen.

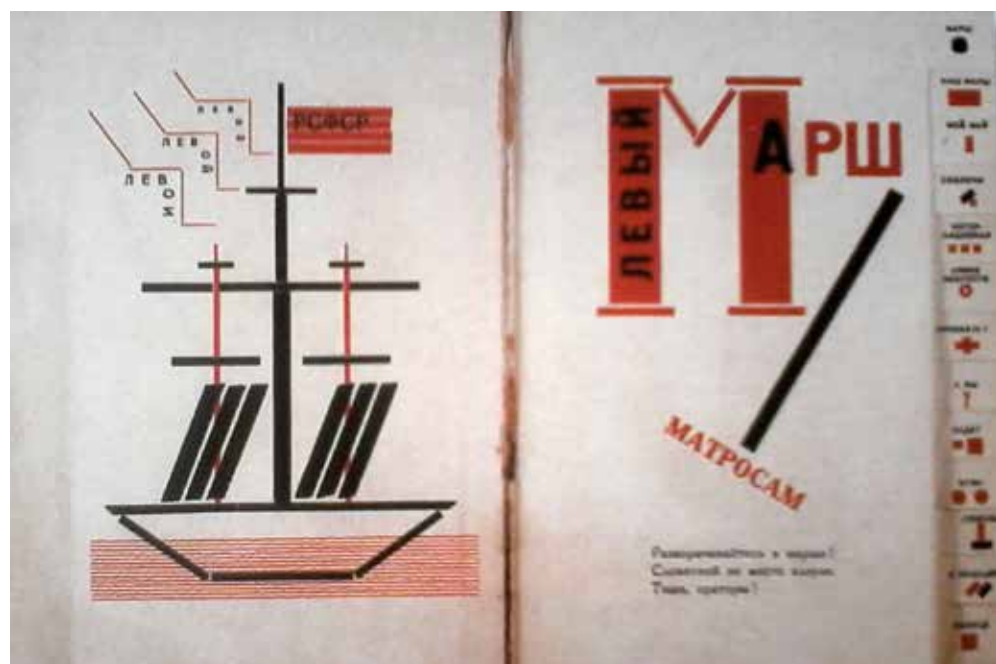


Figura 32. El Lisitski y Vladimir Mayakovsky, *Dlia golossa (For the Voice)* (1923). Exploración tipográfica.

Los artistas futuristas también llevarán a cabo experimentos tipográficos, que si bien son limitados, representan la búsqueda de un lenguaje poético reducido a símbolos y formas y el colapso de la organización de la página, añadiendo una cierta cualidad pictórica y un grado de caos. Resalta en este movimiento los trabajos de Filippo Marinetti y Ardengo Soffici. La teoría de Marinetti sobre las palabras en libertad se promulgaba como un medio de expresión universal y natural, alejado de toda norma y carente de código. En él, el artista italiano promulgaba como objetivo “destruir los canales de la sintaxis”¹⁰³ y crear poesía a partir de la transgresión del sistema lingüístico convencional.

102 Ibidem.

103 De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Madrid: Alianza, 1979.



Figura 33. Filippo Marinetti, *Palabras en libertad futuristas* (1919). Propuesta de la impresión de movimiento a la tipografía.



Figura 34. Kurt Schwitters, *Merz Blauer Vogel* (1922). Combinación de palabras a través de la técnica del collage.

104 Richter, Hans, *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

105 Costa, Joan, *La rebelión de los signos: El alma de la letra*, Buenos Aires: La Crujía, 2008.

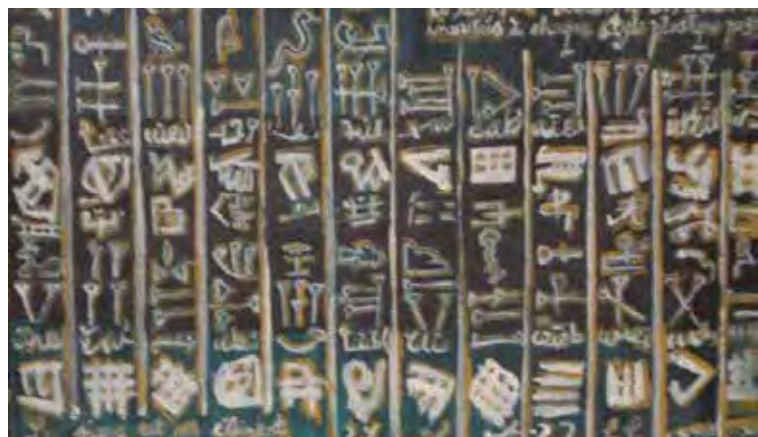


Figura 35. Isidore Isou, *Chronographismes* (1961). Combinación de signos a manera de escritura.

El *concretismo*, como se comentó anteriormente, tiene su origen en Brasil y Alemania con Eugene Gomringer, Augusto de Campos y Décio Pignatari. Surge en los años 50 y se autopropone explícitamente *verbi-voco-visual*, rompiendo los límites de las “bellas letras” académicas, para situarse en la contemporaneidad de los desarrollos que tenían lugar en las artes plásticas y la música. En este movimiento se promovía también el ideal de una poesía universal, común para todos los hombres. Este tipo de manifestaciones se caracterizaban por ser simples, fácilmente comunicables y no miméticas. Jugaban con las posibilidades combinatorias propias del lenguaje e ignoraban la gramática y sintaxis convencionales para promover un cambio en los hábitos de lectura.¹⁰⁶



Figura 36. Décio Pignatari, *Beba Coca Cola* (1957). Juego con la letra como signo, característica del concretismo.

Todas las manifestaciones revisadas hasta aquí representan un intento de subversión en contra de las formas convencionales de lectura y escritura y plantean una interacción entre el medio verbal y visual, jugando con el componente gráfico de ambos, aún a pesar del hecho de que siguen inscritos dentro del soporte tradicional, la página de papel.

2.2.2 JUEGO CON LA MATERIALIDAD

El movimiento conocido como *Fluxus* marcará un importante punto de referencia para las manifestaciones de *literatura expandida* que comienzan a salir de la página como soporte y empiezan a considerar la retórica

106 Gonzalo, Aguilar (ed.), *Galaxia concreta*, México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1999.

del material como elemento fundamental en la creación. Este movimiento fue fundado en la década de los 60 por George Maciunas, quien al comienzo tuvo mucha influencia de la música de John Cage. En su manifiesto consta que *Fluxus* significa “estado de flujo en que todas las artes se funden”.¹⁰⁷ Para *Fluxus* el lenguaje era una herramienta estratégica que se utilizaba a fin de evidenciar los mecanismos hegemónicos ocultos en nuestros intercambios lingüísticos cotidianos. En un espíritu *neodadá*, que utilizaba las palabras como *ready-made*, los artistas de *Fluxus* subrayaban en sus panfletos, publicaciones, poesías, partituras y guiones, el sinsentido y la arbitrariedad de dichos intercambios lingüísticos en la sociedad.



Figura 37. Ben Vautier, *Total Art Matchbox* (1996). Obra que evidencia el juego material y objetual propuesto por *Fluxus*.

También en los años 60 surge *Oulipo* (derivado de *Ouvroir de littérature potentielle*). Su filosofía consistía en conectar la literatura con las ciencias matemáticas, investigando las posibilidades de la escritura ceñida a constricciones y fórmulas, denominando sus creaciones como “máquinas literarias”. Como señala Pablo Martín Sánchez, “el pistoletazo de salida del Oulipo es, pues, enormemente significativo: reivindicación de la tradición, apuesta por el carácter lúdico de la literatura, uso de la combinatoria y las matemáticas como herramientas para alcanzar la potencialidad de los textos, y vindicación del papel activo del lector”¹⁰⁸.

107 Juanes, Jorge, *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México D.F.: Editorial Ítaca, 2010, p. 267.

108 Martín Sánchez, Pablo, *El arte de combinar fragmentos: prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana*, Tesis de Doctorado, Universidad de Granada, 2013, p. 162.



Figura 38. Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* (1961). Exploración con la materialidad en un libro-poema.

El *conceptualismo*, que tuvo como antecedentes a Marcel Duchamp o Gertrude Stein, fue desarrollándose por personajes como John Cage, Robert Barry, Joseph Kosuth y el grupo *Art & Language*. Esta corriente realiza un enfoque más analítico respecto al lenguaje, enfocándose en las diferentes maneras de significar las palabras. Se caracterizan también por abordar los límites de la representación del mundo por parte de las palabras en una estrategia autorreflexiva, que llega incluso a lo tautológico.

En este punto es importante realizar ciertas aclaraciones acerca de los aportes del grupo *Art & Language*, el cual se inserta dentro de la corriente del arte conceptual. Puede sonar contradictorio utilizarlo como referente en el apartado dedicado a la materialidad de las formas textuales, ya que, como señala Jorge Juanes, para los artistas conceptuales existe una priorización de la idea y el concepto sobre la realización, inclusive arribando al planteamiento de que la parte de “hacer” obras es innecesaria¹⁰⁹.

Sin embargo, lo que *Art & Language* y otras tendencias del arte conceptual como el *word-art* ponen en juego, es la inclusión de la dimensión lingüística en las obras, ya sea mediante la confrontación entre palabra e imagen, la relación entre el acto de mirar y de leer, o la transformación del texto en “logos”. Estas propuestas plantean que, en palabras de Ana María Guasch, “el texto lingüístico no es comentario de la imagen, sino portador en sí mismo de significados artísticos”¹¹⁰. A pesar de ser un arte de concepto, es innegable que las estrategias que se utilizan en muchos casos presentan materialidades que incluyen la textualidad.

109 Ibid, p. 243.

110 Guasch, Ana María, *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza, 2000, p. 183.



Figura 39. Joseph Kosuth, *Four colors, four words*, (1996). Juego tautológico de “lo que se ve” con lo que “se lee”.

Las manifestaciones anteriores resultan importantes de considerar ya que representan un salto evidente al espacio, un juego no solo con la esencia verbal y visual del lenguaje, sino la inclusión de una materialidad tangible, de una espacialidad que representa un paradigma nuevo en las expresiones literarias y un desborde disciplinar evidente.

2.2.3 INCLUSIÓN DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

Como se comentó anteriormente presentar las manifestaciones de *literatura expandida* de un modo estrictamente cronológico resulta poco práctico. En el caso de los ejemplos que incluyen tecnologías en su proceso de creación, recepción o distribución, dicha presentación cronológica será aún más imprecisa, ya que, a diferencia de la mayoría de las expresiones mostradas en los rubros anteriores, no pueden ser insertadas dentro de movimientos o corrientes específicas. Por esta razón, se propone también una clasificación que las divida en términos del recurso, tanto creativo como tecnológico que prima en su construcción. Dichos recursos serán presentados en orden de surgimiento, aunque es importante mencionar que la mayoría de ellos se siguen utilizando en la actualidad.

En el caso de los primeros campos planteados que serán el hipertexto y la animación, se encuentra una coincidencia temporal, lo cual nos habla del desarrollo simultáneo de estas estrategias. De igual manera, la instalación y el arte generativo empatan respecto a su temporalidad, pero acercándose más al momento actual. Finalmente, la realidad aumentada es una estrategia de surgimiento y uso más reciente, que desemboca en manifestaciones contemporáneas que usan recursos variados, tal es el caso de la biopoesía.

Como afirma Laura Borrás, uno de los elementos claves en las nuevas formas textuales que involucran la digitalidad es el hipertexto. La característica más notable que presenta este elemento, es que el lector se vuelve eje de la experiencia al construir su propio itinerario de lectura. La recepción se torna en un proceso creado por el lector gracias a las posibilidades combinatorias que pone al alcance el soporte electrónico que produce la obra. Y aunque será una forma textual que solo puede existir en el marco del ordenador, la desintegración en la

linealidad del texto que genera en sus distintos recorridos posibles, lo vuelven un recurso importante para la creación y análisis de la *literatura expandida* en sus manifestaciones que incluyen las nuevas tecnologías.¹¹¹

Las manifestaciones que aplican el hipertexto con una intención literaria abundan. Existen ejemplos de narrativas que utilizan la hipertextualidad para generar historias, estas narraciones pueden ser de carácter únicamente textual, como es el caso de *My Body*¹¹² de Shelley Jackson que presenta un relato semi-autobiográfico, o *The jew's daughter*¹¹³ de Judd Morrissey; ambas utilizan el hipertexto para dar a sus historias un giro de inestabilidad, brindando al espectador la posibilidad de generar recorridos distintos y aleatorios.

La obra *Golpe de gracia*¹¹⁴, creada por Jaime Alejandro Rodríguez, también incluye dicha hipertextualidad como elemento, pero agrega recursos visuales a su narrativa, desarrollándola de tal forma que siga una dinámica parecida a la de los videojuegos, con la cualidad de que, a diferencia de los juegos clásicos, el lector/espectador puede generar diversos caminos que recorrer.

Como se mencionó, aunque el hipertexto no es de reciente surgimiento, en la actualidad se siguen creando obras que utilizan sus principios. Tal es el caso de la pieza *88 constellations of Wittengstein*¹¹⁵, la cual plantea una historia no lineal, a manera tanto de relato como de enciclopedia. Utilizando constelaciones como metáfora, el usuario está habilitado para leer los textos, escuchar los sonidos y ver las imágenes de manera azarosa e irreplicable.



Figura 40. David Clark, *88 constellations of Wittengstein* (2008). Ejemplo del uso de hipertextualidad en una obra, la cual presenta estrellas dentro de constelaciones como posibles itinerarios de lectura.

El siguiente recurso a mencionar será la animación o cinetismo. Como menciona María Andrea Giovine, la literatura electrónica ha hecho posible que el movimiento sea un elemento medular en las piezas, generando nuevas nociones de textualidad dinámica, la cual tiene grandes posibilidades que ofrecer en el plano estético y de lectura.¹¹⁶

Uno de los primeros ejemplos de piezas de literatura que incluyen el movimiento es la obra de la poeta visual Ana María Uribe titulada *Tipoemas y Anipoemas*¹¹⁷. Estas creaciones presentan animaciones con elementos tipográficos, que, a pesar de su sencillez, representan un cambio de paradigma debido a su cualidad cinética, sobre todo tomando en cuenta la fecha de su creación (1997).

Al igual que el hipertexto, la animación ha sido uno de los recursos más usados para la producción de piezas de *literatura expandida*. Otros ejemplos serán las piezas *Birds singing other birds songs*¹¹⁸ y *The sweet old etcetera*¹¹⁹, las cuales integran la textualidad plenamente dentro de la imagen, a manera de caligramas.

111 Borrás, Laura (ed.), *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona: UOC, 2005.

112 *Electronic Literature Collection Vol. 1*. Recuperado de: http://collection.eliterature.org/1/works/jackson__my_body_a_wunderkammer/index.html

113 *Electronic Literature Collection Vol. 1*. Recuperado de: http://collection.eliterature.org/1/works/morrissey__the_jews_daughter.html

114 *Electronic Literature Collection Vol. 2*. Recuperado de: http://collection.eliterature.org/2/works/rodriguez_golpe_de_gracia/index.html

115 *88 constellations of Wittengstein* (2010). Recuperado de: <http://88constellations.net/>

116 Giovine, María Andrea, "Estética contra lo estático. El movimiento como fuente de legibilidad", en *E-literatura*. Editorial del Centro de Cultura Digital, 24 de Septiembre de 2015. Recuperado de: <http://editorial.centroculturaldigital.mx/articulo/estetica-contra-lo-estatico-el-movimiento-como-fuente-de-legibilidad>.

117 *Electronic Literature Collection Vol. 3* (2016). Recuperado de: <http://collection.eliterature.org/3/works/tipoemas-y-anipoemas/index.html>

118 *Electronic Literature Collection Vol. 1* (2006). Recuperado de: http://collection.eliterature.org/1/works/mencia__birds_singing_other_birds_songs/index.html

119 *Electronic Literature Collection Vol. 2* (2011). Recuperado de: http://collection.eliterature.org/2/works/clifford_sweet_old_etcetera/sweetweb/sweetoldetc.html

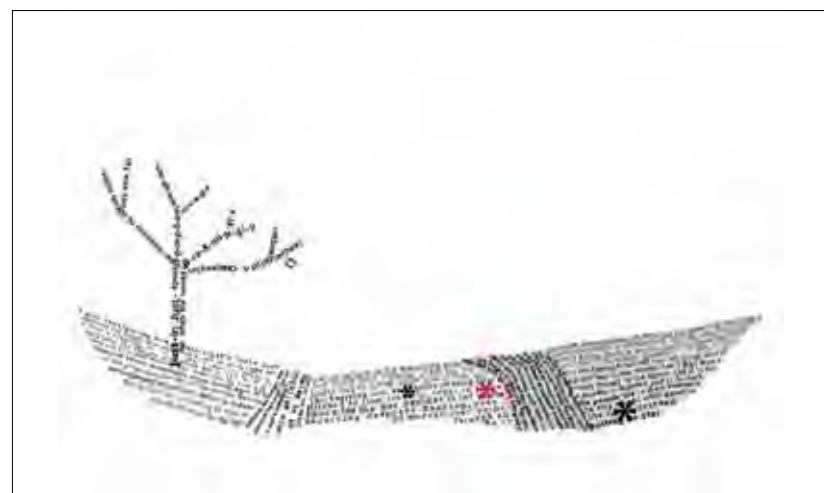


Figura 41. Alison Cliford, *The sweet old etcetera* (2006). Inclusión del cinetismo como parte de la dinámica de la obra.

El arte generativo es una estrategia relacionada con la animación y el movimiento, ya que la programación es usada por los creadores no solo para problematizar el código en su potencial creativo, sino para agregar el factor aleatorio e incierto que puede ofrecer la generación de ciertos algoritmos. La mayoría de los ejemplos de piezas que utilizan software de programación para ser realizados, proponen únicamente la presentación de movimiento textual como el mencionado anteriormente.

Sin embargo, existen obras que se enfocan en tomar ese factor aleatorio, así como en generar textualidades a partir de sucesos como la web. Uno de los creadores del software de programación *Processing*, Ben Fry, realiza una propuesta muy interesante, titulada *Tendrill*¹²⁰. Dicha construcción consiste en un buscador web que construye estructuras tridimensionales en la pantalla a través del texto contenido en páginas web.



Figura 42. Ben Fry, *Tendrill* (2000). El algoritmo programado es el creador del resultado textual y visual.

120 Ben Fry (2000). Recuperado de: <http://benfry.com/tendrill/>

Por su parte, Gustavo Romano plantea una propuesta similar, realizando la generación de poesía a partir de la búsqueda de textos en la web en tiempo real. *IP Poetry* está compuesta por robots conectados a la red que convierten los textos encontrados en sonidos e imágenes pregrabadas de una boca humana recitando fonemas. Esta propuesta resulta interesante no solo por sus componentes *verbi-voco-visuales*, sino por el hecho de que es presentada por el autor en pantallas de televisión, lo cual se adentra en el terreno del siguiente recurso: la instalación.

La instalación artística surge aproximadamente en la segunda mitad del siglo XX y tiene su origen en el minimalismo. La forma en que opera es basándose en el espacio, pero no solo buscando representarlo, sino llevándolo hacia formas más significativas, confiriéndole una cualidad especial situándolo en el centro de la propuesta, pero también invistiendo al espectador como eje de la experiencia.

La propuesta de Gustavo Romano presenta intenciones incipientes de utilizar la interacción espacial y corporal como elemento fundamental en la lectura de la obra. La instalación *Still Standing*¹²¹, creada por Bruno Nadeau y Jason Lewis es un ejemplo más claro de la utilización de dichos recursos. Esta pieza consiste en una instalación interactiva, con una animación que se proyecta en una pantalla y que reacciona ante la presencia cercana del espectador. El cuerpo del espectador y su acercamiento a la pantalla serán elementos determinantes para el funcionamiento de la obra.



Figura 43. Bruno Nadeau y Jason Lewis, *Still standing* (2005). El uso de la instalación como recurso de presentación requiere la interacción corporal del espectador.

121 *Electronic Literature Collection Vol. 2* (2011). Recuperado de: http://collection.eliterature.org/2/works/nadeau_stillstanding.html

Otra instalación sumamente interesante es la realizada por Amaranth Borsuk, titulada *Whispering Galleries*. Esta pieza es un trabajo digital interactivo que usa un controlador de gestos para que el espectador interactúe con un diario histórico. Con estas dos obras podemos notar una evidente incorporación del espectador, la interacción de su cuerpo con el espacio y la obra.

Arribando a manifestaciones más contemporáneas, la realidad aumentada es un recurso que los creadores actuales exploran. Amaranth Borsuk es la creadora de uno de los trabajos más representativos en este campo, *Between page and screen*, un libro que contiene patrones que al ser reconocidos por la cámara de la computadora a través de un software insertado en la página web del proyecto, se convierten en textos legibles y muchas veces, animados.



Figura 44. Amaranth Borsuk, *Between page and screen* (2012). La realidad aumentada será el recurso que permita la visualización y lectura del texto.

La escritora Belén Gaché realiza en 2016 un performance, en el cual lleva a cabo una lectura poética al tiempo que coloca en distintas partes de su cuerpo patrones que son reconocidos por una cámara, y al tiempo de proyectar la lectura, partes de su imagen serán sustituidas por modelos tridimensionales.

En el momento actual, los artistas utilizan constantemente los recursos antes mencionados, sean de surgimiento actual o no. A pesar de ello, también han aparecido manifestaciones

que proponen la utilización de técnicas actuales. Ejemplo de ello es el proyecto de *biopoética* de Eduardo Kac, en el cual se plantea usar elementos biológicos y genéticos para la generación y problematización de las formas textuales.

2.2.4 MANIFESTACIONES CALIGRÁFICAS

Resulta claro que todos los ejemplos de literatura expandida presentados anteriormente utilizan la palabra escrita en términos de tipografía y no de caligrafía. El potencial creativo y de significación que posee la escritura manual y la caligrafía como especialización de esa escritura, evidentemente no ha sido conectado con las cuestiones que plantea la *literatura expandida*. La intención de este trabajo es realizar esa unión, conjuntar los planteamientos, por un lado, de la escritura caligráfica, especialmente de la caligrafía gestual, con los de la *literatura expandida*.

Es importante mencionar, que la acción de llevar a cabo piezas textuales que utilizan la caligrafía y no la tipografía no es una simple cuestión de sustitución azarosa del recurso escritural. Como en cualquier obra de arte, la elección de los recursos de presentación debe ser determinante para el sistema que se quiere construir. En este caso, las cuestiones abordadas a lo largo del trabajo permiten justificar la pertinencia e importancia de la caligrafía debido al potencial artístico que posee, a la evidencia de la corporalidad como parte de su construcción y finalmente, como una propuesta novedosa de integración de escritura manual a piezas que responden a las categorías planteadas sobre la *literatura expandida*.

A continuación se presentan ejemplos de piezas caligráficas que se insertan dentro de las clasificaciones mencionadas (El soporte tradicional, la materialidad y la inclusión de tecnología) a manera de introducir esta combinación de planteamientos, que en el siguiente capítulo desembocará en una problematización práctica que se expondrá a través de la producción artística personal.

En términos del primer rubro, las manifestaciones que proponen una ruptura de los convencionalismos en la escritura, pero que aún existen dentro de la página o el lienzo, el primer ejemplo que se presenta es un caligrama árabe. Esta pieza resulta interesante en tanto que agrupa no solo los principios de expansión de la textualidad, al realizar una composición que reúne de manera simultánea la imagen y el texto, y que refiere a los principios expresivos de la caligrafía árabe, a través de sus trazos gestuales.



Figura 45. Abdelqadae Jiláb, *White Hawk*. Representación caligramática de un ave llevando un mensaje.



Figura 46. Anaroop Kerketta, *Calligraphy artwork frame 5* (2016). Caligrama que combina escrituras, un signo árabe formado por letras más contemporáneas.

Un ejemplo más contemporáneo es el creado por el calígrafo hindú Anaroop Kerketta, quién aplica una caligrafía en trazos que, a pesar de no ser específicamente signos escriturales árabes, si remiten a ellos en su gestualidad, y que generan precisamente el *Om*, un símbolo árabe. Resulta un ejemplo muy apropiado de un caligrama, qué, como se mencionó antes, es imagen y texto al mismo tiempo, el contenido textual no podrá ser separado del elemento visual, ni a la hora de su realización, ni en el momento de la recepción por parte del espectador.

Finalmente, el calígrafo Irlandés Denis Brown, mencionado en el capítulo anterior, realiza también múltiples obras que sacrifican la legibilidad de la letra para acercarse más al terreno de la imagen. En el caso de la obra *A better language*, además de la transformación de la letra hacia símbolos más abstractos, se incluye la conformación de una forma reconocible, un cuerpo humano. Esta obra resalta por su componente de imagen figurativa-abstracta creada a través de la caligrafía.

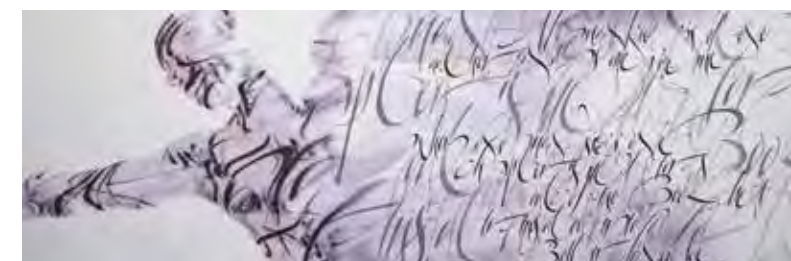


Figura 47. Denis Brown, *A better language* (2009). Creación que presenta de manera simultánea una forma reconocible con una escritura gestual.

Continuando con la segunda parte de la clasificación realizada, las creaciones que rompen las textualidades convencionales en términos del soporte, y que problematizan la espacialidad y la materialidad, se vuelve evidente que la caligrafía también ha llevado a cabo esas exploraciones.

El primer ejemplo es la obra de la artista Christine Wong Yap. Ella realiza creaciones espaciales, a manera de esculturas flotantes, qué están compuestas de letras caligráficas “recortadas”. Utilizando una letra que remite al estilo gótico, las palabras flotan en el aire, el recorrido de la mirada se vuelve insuficiente para encontrarle sentido al texto, se necesitará recorrer igualmente el espacio y rodear la pieza.



Figura 48. Christine Wong Yap, *Cloud* (2006). Pieza que comienza a desprender la letra de la bidimensionalidad.

La artista argentina Marina Soria también hace uso del material para romper la bidimensionalidad de la página. Si bien sus escrituras se encuentran realizadas en papel o tela, la propuesta que realiza se centra en la manipulación de dichos pliegos de papel, creando dobleces que les proporcionarán volumen, acercándose al formato de un libro “acordeón”. Estas intervenciones crean modificaciones en la letra y cambian el sentido del texto, de acuerdo a la forma en que se decida colocar cada cara del papel.



Figura 49. Marina Soria, *Gente necesaria* (2010). Juego espacial entre la letra y el soporte.

En tercer lugar, es relevante mencionar al calígrafo mexicano Said Dokins y su obra *Apariciones*. Esta escultura/instalación, se inserta de lleno el terreno de la materialidad y espacialidad. Consta de 580 placas de acrílico transparente, que a su vez forman un espiral circular en forma de cono invertido. En cada tira han sido inscritos los nombres de los desaparecidos políticos en México de 1972 a 1998. Estas inscripciones fueron realizadas en caligrafía y con tinta de seguridad,

la cual solo se activa con luz negra. *Apariciones*, entonces, no solo problematiza la utilización de la escritura que se expande a través de la utilización de materiales no convencionales, sino también la inserción de cuestiones contextuales dentro de la obra de arte. Además, su cualidad lumínica, la vuelve un punto de cruce del siguiente rubro, lo cual recuerda al esquema de conjuntos realizado por Dick Higgins, en el cual era clara la interacción entre artes y medios, aunque en este caso sería la interacción entre manifestaciones caligráficas según su caracterización a través de la clasificación aplicada a la literatura expandida.



Figura 50. Said Dokins, *Apariciones* (2012-2013). Utilización plena del espacio en conjunto con la escritura.

Para cerrar este apartado se muestran tres ejemplos de obras caligráficas que incluyen en gran medida la tecnología en su composición, y que requieren a su vez de un ordenador para poder ser recibidas, visualizadas e interpretadas por el espectador. Lo anterior se relaciona directamente con lo mencionado por Carolina Gainza, acerca de la literatura digital, la cual, en sus palabras “refiere a un tipo de escritura y textualidad creada para ser leída en la pantalla de un dispositivo electrónico”¹²².

El calígrafo Brody Neuenschwander es un pionero en la utilización de tecnología, especialmente del video, en combinación con su práctica caligráfica. Este artista fue el encargado de realizar la escritura que se observa en la película *The pillow book*, la cual es representativa por su propuesta de caligrafía gestual sobre el cuerpo humano, situación que bien podría enmarcarse dentro de las manifestaciones caligráficas que exploran soportes y materialidades mencionadas anteriormente. Posteriormente a la realización de la película, Neuenschwander continuó con la exploración del video en tanto que recurso adicional a la escritura. La pieza *Skin* es un claro ejemplo; en ella puede apreciarse como va generándose la escritura, interactuando con otros elementos visuales.



Figura 51. Brody Neuenschwander, *Skin* (2008). Uso del video como recurso para la presentación de la escritura.

Resulta claro que estas propuestas tecnológicas imprimen el factor temporal, otro ejemplo de ello es la obra de Tarek Benaoum, quien recientemente presentó un proyecto titulado *Animated calligraphy*. A partir de estrategias contemporáneas, como la aparición progresiva de imágenes, contenidas en manifestaciones como el GIF, este artista realiza una animación de ese estilo, en la cual los trazos gestuales que además tienden a la abstracción generan nuevas imágenes a partir de su movimiento.

122 Carolina Gainza, “Literatura chilena en digital: mapas, estéticas y conceptualizaciones”, *Revista chilena de literatura*, núm. 94, (Diciembre 2016): 233-256.



Figura 52. Tarek Benaoum, *Animated calligraphy* (2017). Proyecto que imprime movimiento a la caligrafía a través de la animación.

Como ejemplo final, es fundamental considerar la pieza *Re-birth*, realizada por Said Dokins en conjunto con Mauricio Rodríguez. Este ejemplo de videoarte lleva a cabo la utilización de varios recursos tecnológicos contemporáneos. Consiste en varias fotografías de escrituras realizadas a base de luz, que se encuentran animadas a la par de sonidos y ritmos. A pesar de su gran contenido tecnológico, el gran aporte de esta obra será la intervención de Dokins al momento de realizar las escrituras, que, aunque son capturadas y manipuladas de forma digital, fueron efectuadas por la mano del artista. Aquí se conjuntan de manera evidente elementos mencionados en este trabajo, la gestualidad, la abstracción, y el uso de varios medios para expandir la textualidad que se expresa a manera de caligrafía.

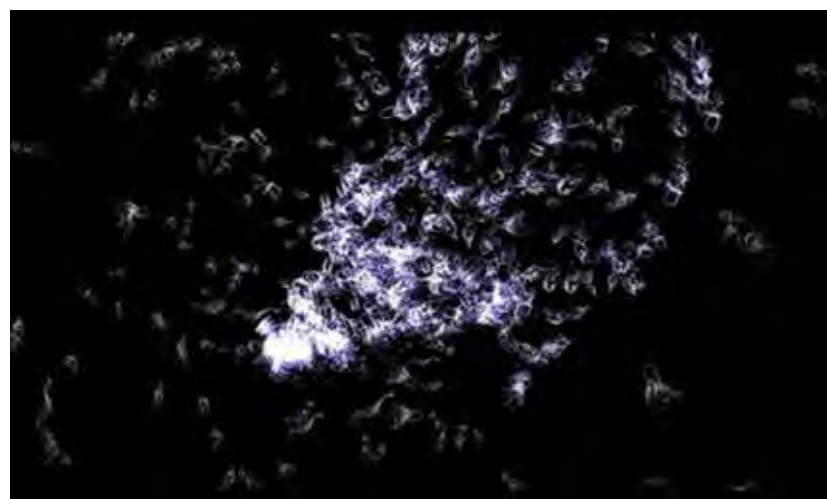


Figura 53. Said Dokins y Mauricio Rodríguez, *Re birth* (2009). Utilización de diversos medios tecnológicos en combinación con la escritura caligráfica.

A lo largo de este capítulo se han presentado algunas bases teóricas de la *literatura expandida* (el medio, sus interacciones y la *verbi-voco-visualidad*), además de generar una clasificación que ordene de cierta forma sus manifestaciones en términos de las estrategias que utilizan y su materialidad.

Como parte final resultó imprescindible presentar ejemplos caligráficos que se insertan en dichas clasificaciones y que, por tanto, son justificadamente susceptibles de considerarse como manifestaciones de *literatura expandida*. Este apartado también resulta fundamental ya que genera un puente con el siguiente capítulo, el cual aborda la creación propia e integra los elementos planteados a lo largo del documento a través de reflexiones plásticas.

Propuesta de Producción

Propuesta de Producción

CAPÍTULO 3

El proceso de creación artística que se llevó a cabo para la concreción de las obras presentadas a continuación es, como se indicó inicialmente, un proceso recursivo de investigación-producción. La recursividad es un término utilizado por Humberto Maturana, quien describe que “There is a recursion whenever the observer can claim that the re-application of an operation occurs on the consequences of its previous application”¹²³.

La metodología mencionada, entonces, es un proceso que va integrando elementos teóricos y prácticos que se complementan; a partir de lo investigado se va conformando la creación que deviene en nuevas reflexiones a investigar, en un proceso continuo, una búsqueda constante, que pretende superar las estrategias que plantean la investigación teórica como una mera forma de justificar la obra producida en primer lugar, o que, de manera inversa, realizan de manera inicial la investigación y posteriormente la obra, como ilustración de lo reflexionado.

Por lo tanto, la parte del proceso que engloba la producción plástica debe aplicar esa recursividad, en términos de la inclusión dinámica de la parte investigativa durante la realización práctica. Sin embargo, la construcción de la obra en sí, debe atender también a otro factor, el cual consiste en la elaboración de sistemas de valores coherentes, que permitan al espectador conectar con las creaciones y generar sentido a partir de ellas.

Como menciona Adolfo Sánchez Vázquez, basándose en lo dicho por la Estética de la Recepción respecto a la obra literaria pero extendiendo esos planteamientos a la creación artística en general, la lectura de la obra se caracteriza por tener un grado de indeterminación que provoca la intervención del lector/espectador para determinar lo indeterminado, para llenar esos espacios vacíos¹²⁴, mismos que forman parte de un sistema constituido de sentido, espacios que el lector llenará con su experiencia vital y que están en concordancia con el sistema de valores colocado por el artista para la generación de sentido. Sin ese sentido de la estructura, de la construcción, no se puede llevar a cabo la tarea sensibilizadora.

123 Humberto Maturana, “Biology of self consciousness” en *Consciousness: distinction and reflection* (Nápoles: Bibliopolis, 1995), 145-175.

124 Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México D.F.: UNAM/FFyL, 2005.

Si consideramos al hombre como un ser práctico, transformador o creador, que con su trabajo y sus acciones produce una naturaleza humanizada y que en ese proceso también crea su naturaleza social, entonces el arte es una actividad humana esencial. Las obras de arte son, en primer lugar, creaciones, en ellas el ser humano extiende y enriquece la realidad humanizada por el trabajo y eleva la conciencia de su dimensión creadora.

Entonces, el arte debe contribuir a extender el área de la creatividad y reforzar la condición humana, para lo cual es fundamental cambiar radicalmente la idea de la relación del espectador y la obra, haciendo que dicho espectador no se limite a asumir pasivamente lo ya producido, sino que se inserte en un proceso de creación en el cual la obra realizada por el artista sea una etapa importante, pero no la última.

La producción artística ha de generar con las obras posibilidades de creación que deben ser asumidas o realizadas por el público, quien con su esfuerzo de interpretación continúa el proceso creador, a partir de los recursos y el sistema propuestos por el artista. La realidad propia de la obra, al ser interpretada y concretada se pone en contacto con la experiencia vital propia del espectador y el sistema que se construyó al momento de realizar la pieza permite reconocer la estructura de valores colocada por el creador.¹²⁵

Partiendo de lo anterior se puede decir que la función tanto social como individual del arte se manifiesta cuando la experiencia artística entra en el horizonte de expectativas de la praxis vital del espectador, cuando pasa a formar parte de su concertación o visión del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento.

Entonces, de la concepción del arte como actividad transformadora, se deriva la importancia de enfocarse no solo en los componente formales de la obra ni en el concepto puro, sino en el mencionado proceso que integra la investigación y la reflexión con la parte pragmática; en palabras de Francisco Quesada, “Todo hacer en el arte es importante, pero en su sólo hacer resulta insuficiente. Se requiere reflexionar la posibilidad integradora que subyace como parte de toda producción”¹²⁶.

Siguiendo las ideas anteriores, se puede comprender la importancia de la palabra en concordancia con la creación artística plástica. Si la segunda ya representa una experiencia

125 Palacios Ruiz, Itzel, “La sensibilidad vinculada a lo tecnológico. Una alternativa artística”, Tesis de Licenciatura, UNAM/Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2014, p. 37.

126 Francisco Quesada, “Lo escultórico de la Escultura. Una tarea incompleta”, (ponencia presentada en la mesa redonda “El problema de lo escultórico en el arte contemporáneo”, Museo Rufino Tamayo, 22 de Octubre de 2001).

transformadora, la conjunción de ambas extenderá este objetivo, ya que, como proclama Paulo Freire, escribir constituye “un modo figurado de transformar la realidad”¹²⁷.

Las obras generadas como parte de la presente investigación resultan en un cruce disciplinar, y también en la generación de principios y teorías que problematizan la relación de fenómenos literarios con elementos que forman parte de prácticas artísticas plásticas. La interdisciplinaredad, como señala Ana María Martínez de la Escalera, no consiste en un simple intercambio entre discursos o prácticas no discursivas, sino “la emergencia de nuevos objetos de reflexión”¹²⁸.

Como se describe en el capítulo anterior, la *literatura expandida*, aplicada a la generación de obras caligráficas, generará nuevos campos de reflexión que consisten en una expansión de la textualidad tradicional en combinación con la práctica caligráfica.

Esta expansión parte de los planteamientos verbi-voco-visuales, en los cuales las distintas interacciones entre los medios darán paso a la reflexión y producción de creaciones que buscan superar las fronteras de separación, no solo entre los medios, sino también entre los recursos de presentación.

A continuación se presentan las obras plásticas creadas dentro del proceso de investigación/producción al que obedece este trabajo. Se procuró generar una clasificación de ellas que continúe con la tipología presentada para aplicarse a las manifestaciones de literatura expandida. Primeramente se agruparon las obras que plantean la interacción entre lo verbal y lo visual, y que mantienen el soporte tradicional de la página de papel o el lienzo. En segundo lugar, se encuentran las piezas que insertan la letra en un contexto material, jugando con el concepto de libro de artista. Finalmente, se exponen las creaciones que utilizan la tecnología como elemento en su construcción y recepción, y que también postulan la expansión de la palabra y la imagen a un territorio que aborda de manera más específica lo espacial y lo temporal a través del movimiento.

Es vital señalar que además de presentar las obras, el marco teórico que las contextualiza y una descripción de cada una, se hace mención del proceso creativo que guió su realización, con especial énfasis en la parte referida a la disposición corporal que surgió y fue aplicada en cada creación. Esta revisión cumple dos funciones, por una parte, generar coherencia con la postura definida en el trabajo sobre la importancia de la corporalidad en la construcción de

127 Freire, Paulo y Donaldo Macedo, *Alfabetización. Lectura de la palabra y lectura de la realidad*, Barcelona: Paidós, 1989.

128 Martínez de la Escalera, Ana María, *Interdisciplina. Escuela y arte*, México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Nacional de las Artes, 2004, p. 25.

obras que integran la escritura, y por otra, disertar sobre los diversos grados de intervención del cuerpo, los cuales resultan acordes a las diferentes interacciones entre medios y las estrategias de presentación utilizadas, e incluso podría decirse que evolucionan junto con ellas.

3.1 IMAGEN/TEXTO

En el libro *Lo obvio y lo obtuso*¹²⁹, Roland Barthes se pregunta —las palabras están hechas de letras, pero ¿de qué están hechas las letras?—. Como se menciona anteriormente son los trazos básicos o grafemas los que constituyen el repertorio signico elemental, el cual solo adquiere valor cuando dichos trazos componen la escritura precisa de la forma.

El signo que deviene en letra posee una función meramente lingüística, sin embargo, como se evidencia a lo largo del trabajo, en la actualidad encontramos una expansión de la palabra, construida con trazos específicos, pero que a su vez se libera de sus ataduras formales para integrarse a la disciplina plástica. El ejemplo por excelencia es, como menciona Claude Mediavilla, el tránsito del signo caligráfico a la pintura abstracta que representa una autonomía de la letra, en palabras de Joan Costa: “El arte libera la letra de su función significante esclava del verbo, la lengua, la escritura”¹³⁰.

Al centrar el interés en esta fusión de medios, el verbal y el visual es pertinente retomar el potencial del signo escrito de la caligrafía de convertirse en imagen.

El contorno trazado por la línea representa una forma sumamente madura del pensamiento simbólico. Dibujar es abstraer. No existen contornos en la naturaleza, solo en la mente humana. Si la letra ya representa una abstracción en sí misma al estar constituida por el trazo, una forma avanzada de la línea originaria, resulta susceptible de continuar expandiendo sus límites al componer una imagen, una pintura e incluso una construcción espacial.

A continuación se presentan ejemplos de producción plástica personal que utilizan el recurso caligráfico, y se insertan dentro del primer campo explicado de la *literatura expandida*; la integración del medio verbal y visual, de la imagen y el texto dentro del soporte tradicional, es decir, la página o el lienzo.

Estas primeras piezas tienen como inspiración el caligrama, construcción en la que se presenta de manera simultánea la letra y la imagen, y que como se menciona en el segundo capítulo, es el origen de las manifestaciones literarias que empiezan a explorar la interacción entre verbalidad y visualidad.

129 Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, 1986.

130 Costa, Joan, *La rebelión de los signos. El alma de la letra*, Buenos Aires: La crujía, 2008, p. 12.

Sin embargo, la intención no fue realizar caligramas de manera explícita, sino más bien comenzar a problematizar la interacción de la letra caligráfica —en este caso tradicional— y sus posibles formas de inserción dentro de la imagen.

La primera pieza de esta sección, titulada *Integración I*, presenta una composición bidimensional conformada por letras realizadas en caligrafía itálica o cuncilleresca y una imagen fotográfica que representa una mujer.

La etapa inicial de esta imagen consistió en tratar de adaptar la forma de la letra a la forma del cuerpo, realizando un primer intento, el cual resultó en una integración un poco forzada. De ahí que se buscara realizar dicha integración de manera más natural, persiguiendo la concordancia entre la silueta de las letras y las curvas propias de la imagen, así como la utilización de los espacios de luz y sombra.

Posteriormente a la obtención de la imagen final, el siguiente proceso fue plantear si era necesario insertar dicho resultado en algún contexto, es decir, colocar un fondo. Esta cuestión llevó a realizar varios experimentos, a través de los cuales se concluyó matizar el orden generado con una lluvia caótica de letras con la intención de generar un contraste expresivo.



Figura 54. Proceso de realización de la pieza *Integración I*.¹³¹

131 Es importante mencionar que las figuras que muestran el proceso de construcción de cada pieza son enmarcadas dentro de un círculo y no presentadas a manera de secuencia con la intención de enfatizar que la metodología de creación no responde a una estructura lineal, sino que es, como se mencionó, un proceso recursivo en el cual existe una retroalimentación constante entre los resultados y la reflexión.

En la presentación final puede observarse que las letras, desplegadas en un sentido azaroso, transitan en el fondo, produciendo una inquietud sobre su posible lectura. De forma más discreta, realizan una intervención sobre las áreas sombreadas de la imagen femenina, planteando una integración textual-visual.



Figura 55. Itzel Palacios Ruiz, *Integración 1* (2015).

Si bien esta obra no aborda de lleno la simultaneidad de lectura entre imagen y texto, sí propone una simultaneidad en su recepción visual a partir de una forma definida cuya composición ha sido apropiada por la letra.

La segunda pieza que corresponde a una interacción verbal-visual, consiste en un poema visual, titulado *En el corazón del sinsentido*, del artista mexicano Alfredo Espinosa, realizado sobre un pergamino que ha sido trabajado de acuerdo a las características clásicas de este arte; desde el soporte (pergamino de piel de cabra), hasta la integración de los componentes visuales, tales como la letra caligrafiada, las orlas, y la letra capitular.

A pesar de que la construcción de esta pieza representó un trabajo mayormente tradicional, en el que fue necesario atender a los componentes formales en la creación de manuscritos de este tipo y realizar los procesos propios, la pieza terminada atiende a las reflexiones resultantes de buscar una forma de transformar una expresión artística clásica (como lo son los manuscritos en pergamino) a través de una integración textual que rompe la linealidad propia de esas escrituras. Por lo tanto, el único elemento que ha sido transgredido de manera evidente es el acomodo de las palabras, que históricamente siguen un cuidadoso orden, respetando interlineados y márgenes.



Figura 56. Proceso de realización de la pieza *Integración 2*.

Esta modificación no es casual, su objetivo es generar un evidente contraste entre la linealidad canónica del texto *versus* la libertad con la que Espinosa ordenó las palabras. Así, esta pieza no solo explora la construcción incipiente de una forma visual a través del texto, sino que pone en juego la contraposición de técnicas tradicionales y propuestas contemporáneas.

Resulta claro que estas obras no utilizan una caligrafía que remita a lo gestual, ya que el estilo utilizado para las tres se encuentra dentro de los alfabetos tradicionales. Es por dicha razón que las reflexiones sobre el gesto como acción corporal podrían no quedar tan explícitas. Sin embargo, es necesario hacer énfasis que, aún para estas escrituras “clásicas” la disposición del cuerpo jugó un papel definitivo. En estas piezas, cuya presentación está circunscrita al papel o al lienzo, la intervención corporal se hará evidente principalmente a través de la posición de la mano y sus variaciones.



La posición del cuerpo en general es marcada pero estática, resulta necesaria una postura determinada que favorezca la comodidad, pero que no sufrirá demasiadas variaciones.



La postura de los brazos se encuentra igualmente bien definida para servir como apoyo eficiente, y cuyas variaciones impactarán en la posición de la mano, pero no tan directamente en el resultado.



La posición de la mano y sus variaciones -giros, cambios de presión tanto en la escritura como en la sujeción de la pluma, deslizamiento sobre el soporte- serán en este caso el factor determinante para las condiciones visuales que tendrá el resultado escrito.

Figura 59. Disposición corporal presentada en la realización de piezas dentro del soporte tradicional.

3.2 EMBODIMENT

Como se ha mencionado repetidamente, la escritura, y por tanto la caligrafía, son actividades que tienen fuertes implicaciones en el terreno del cuerpo humano. El modo de escritura y posteriormente lectura, dependerán de la disposición específica de la corporalidad.

Embodiment es un concepto que sirve para referirnos a esta incorporación del acto caligráfico, y en términos de creación, a una reflexión sobre el proceso de lectura.

Katherine Hayles diferencia el término *embodiment* de simplemente *the body*, debido a que sus implicaciones, como también menciona Francisco Varela, van más allá del mero cuerpo como construcción normalizada que se ha estatizado hasta cierto punto. Para Hayles, “embodiment is contextual, enmeshed with the specifics of place, time physiology and culture, which together compose enactment”¹³². Entonces, el *embodiment* es contextual, cultural y nos permite una aprehensión del mundo diferente y más amplia que la meramente cognitiva.

Y, al momento de hablar del cuerpo, el elemento material de la escritura y la lectura también se vuelve relevante. Armando Petrucci considera que el mundo del texto es un mundo de objetos o de *performances* —entendidos como actos de escritura o lectura, no como estrategias artísticas—, cuyas formas determinan la producción del sentido. Para él, el mundo del lector es aquel de la comunidad a la que pertenece y que define un mismo conjunto de competencias, de normas de usos y de intereses, lo cual está estrechamente relacionado con el planteamiento de Hayles sobre el *embodiment* contextual. De ahí que Petrucci señale “la necesidad de una doble atención: tanto a la materialidad misma de los textos, sean manuscritos o impresos, como a los gestos y hábitos de los lectores”¹³³.

En términos de producción, resulta interesante enfocarse en las manifestaciones que en la actualidad son nombradas como “libros de artista”. Aunque aún no existe una definición consensuada de lo que es un libro de artista, autores como Ulises Carrión y Martha Hellión han puesto en evidencia algunas de las características a considerar para su análisis y construcción. Mientras Hellión lo describe como una obra realizada por un artista que ha pasado por un proceso en el que ha desarrollado ideas y conceptos a partir de experiencias y vivencias a las cuales les da una solución plástica, estética o conceptual para transformarlas en obras de arte¹³⁴, Carrión, en su icónica obra *El arte nuevo de hacer*

132 Hayles, Katherine, *How we become posthuman*, Chicago: The University of Chicago Press, 1999, p. 196.

133 Petrucci, Armando, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona: Gedisa, 1999, p. 12.

134 Hellión, Martha (coord), *Libros de artista*, Madrid: Turner, 2003.

*libros*¹³⁵, genera un breve manifiesto sobre el tema. En él hace una revisión sobre el libro que va desde lo poético hasta lo histórico y las nuevas concepciones que deben hacerse de él, poniendo siempre énfasis en que el texto y la escritura no son el factor determinante, sino un elemento más de su construcción.

Independientemente de las posibles definiciones de este tipo de obras, lo que sí queda claro es que el libro de artista expande la concepción de libro, no solo usándolo como posible soporte de obras plásticas, sino problematizando su esencia, y generando la coherencia retórica que implica elegirlo como pretexto, motivo o recurso. Siguiendo esta idea, algunos ejemplares de dichos objetos de arte, representan un intento por evidenciar la corporalidad y la materialidad implícita en el acto de lectura y escritura.

Dentro del campo práctico referente al libro de artista, resalta la obra de Johanna Drucker, quién, en palabras de Manuel Portela, realiza una investigación que presenta “the book as an experiential container and organizer of lived experience”¹³⁶.

Respecto a la producción personal, se presentan a continuación dos ejemplos de creación propia mismos que utilizan la problematización generada por el concepto *libro de artista* por una parte, y por otra, la necesidad de evidenciar el acto corporal y material de la lectura.

La obra *Túnel de palabras* consta de un dispositivo circular de lectura, creado mediante la técnica de “libro túnel”.

La motivación principal de esta pieza, como se comentó, fue realizar una exploración de los modos de lectura, así como cuestionar el acercamiento a la obra “libro”. Se partió de la idea de generar profundidad, así como un orden alterado de lectura, para el cual fue necesario, atravesar un proceso de escritura desfasada, en la que, en lugar de buscar la coincidencia entre las líneas circulares del texto, se provocó una des-coincidencia. Explorando la técnica de construcción de este formato de libro, se fue construyendo una distribución espacial de la letra.

135 Carrión, Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*, México D.F.: Tumbona Ediciones/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

136 Manuel Portela, *Embodying Bookness: Reading as a Material Act*, *Journal of Artists books*, núm. 30 (Septiembre 2011): 7-13.



Figura 60. Proceso de realización de la pieza *Túnel de palabras*.

En cada “capa” o sección del artefacto ha sido colocado un texto escrito manualmente, un poema de Roque Dalton. La distribución de dicho texto se ha efectuado de una forma que propone, de nueva cuenta, la ruptura en el modo tradicional de lectura, ya que el comienzo del poema parte del nivel más profundo, y se va desarrollando conforme los planos se acercan. El final de cada línea no coincide con el inicio de la siguiente. Para poder llegar a una legibilidad adecuada será imprescindible girar el dispositivo. Esta manipulación obligada, evidencia la materialidad implicada en la lectura, ya que el lector/espectador, al necesitar interactuar con la pieza, pone en juego la cuestión material de esa escritura.



Figura 61. Itzel Palacios Ruiz, *Túnel de palabras* (2015). Vista de frente.



Figura 62. Itzel Palacios Ruiz, *Túnel de palabras* (2015). Vista lateral.

Por su parte, *Jaula de palabras* problematiza una cuestión similar. Usando una técnica parecida a la obra anterior, presenta una serie de planos transparentes. En cada uno de ellos ha sido distribuida una frase, sin embargo, las letras que las componen se han colocado en un desfase tal, que al visualizar la pieza de frente resulta difícil interpretarla.

Siguiendo con la intención de la obra anterior, se buscó la distribución desfasada, tanto en el plano bidimensional como en la cuestión espacial, la transparencia fue aplicada como un recurso que buscaba imprimir profundidad al texto y explorar un soporte no convencional de escritura.



Figura 63. Proceso de realización de la pieza *Jaula de palabras*.

En este caso, el espectador tiene dos opciones, la más accesible será manipular el dispositivo, hacia los lados para poder comprender cada renglón. Sin embargo, aquí surge una cuestión interesante. La mayoría de los espectadores consideran esta obra, a pesar de su evidente parecido con un libro —debido a su encuadernación tradicional— como una escultura, como una obra de pedestal que no debe ser intervenida. Por esta razón, para arribar a la lectura completa del texto se ven obligados a modificar su propia corporalidad, al necesitar cambiar

de posición en la lectura de cada línea. Esta acción es detonante de diversas reflexiones; no solo la evidente materialidad del acto de lectura, como en la pieza anterior, sino la necesidad de un reposicionamiento corporal de parte del espectador.



Figura 64. Itzel Palacios Ruiz, *Jaula de palabras* (2015). Libro cerrado.



Figura 65. Itzel Palacios Ruiz, *Jaula de palabras* (2015). Libro abierto.

Al igual que las obras presentadas en el apartado anterior, la escritura caligráfica utilizada en estos artefactos es de un estilo tradicional. Sin embargo, la realización de los anteriores trabajos conforma una parte del aparato reflexivo, en el que se revisa en primer lugar la interacción medial (imagen-texto) y en segundo lugar, con las presentes creaciones, la problematización de la materialidad, y dentro de ella, la intervención del cuerpo, tanto en su construcción como en su recepción.

Resulta interesante notar, que, conforme avanza el abordaje plástico de los puntos teóricos abordados, la incorporación, la disposición corporal completa va cobrando mayor importancia. En el caso de estas piezas, es evidente la participación de la mano como elemento central de la escritura, sin embargo, el carácter matérico de los dispositivos, requirió ampliar esta primacía manual hacia un uso más completo del cuerpo, en este caso, el movimiento de los brazos influyó de igual manera en la creación.



Comenzando por la posición de la mano, ésta sigue siendo fundamental para la escritura caligráfica, en términos de la conformación de la letra, sus variaciones determinarán, de nuevo, el resultado textual.



Avanzando en la realización, los manos dejan de estar sujetas al soporte, y es necesario ampliar su campo de acción mediante un movimiento más libre y expansivo.



Al igual que las manos, los brazos quedan liberados de su estatismo, volviéndose una parte del cuerpo fundamental para ir concretando los pasos requeridos en la construcción de la pieza, que al ser de carácter "tridimensional" implica un evidente juego espacial para su realización.



Finalmente, cerca de la conclusión de la pieza, se realiza un nuevo proceso de escritura, en el cual, la mano no es el factor más importante, ya que se evidencia la conexión e influencia de los brazos e incluso variaciones en la postura del cuerpo.

Figura 66. Disposición corporal presentada en la realización de piezas que exploran la materialidad.

3.3 EL TIEMPO Y EL ESPACIO

El escultor vasco Eduardo Chillida presenta un punto fundamental sobre la importancia de las disciplinas relacionadas con la escultura, no en términos de la tridimensión, sino aquellas que se ocupan de lo real, objetual, matérico o procedimental. En conversación con Federico Álvarez,

Chillida comenta "No cabe duda que hay un buen punto de comunicación entre la gente, que está hecha de espacio, y vive en el espacio real y un objeto que existe en el espacio real"¹³⁷.

Como menciona Antonio Castillo¹³⁸, desde su aparición, hace unos cinco mil años, la escritura ha guardado una estrecha relación con el tiempo y el espacio. Desde sus inicios, cuando permitió salvar el carácter efímero de la oralidad, hasta sus manifestaciones digitales y electrónicas actuales, la escritura está intrínsecamente relacionada con la dimensión temporal y espacial de la existencia humana y sus actividades.

La caligrafía gestual con sus cualidades propone una ruptura de los modos hegemónicos de lectura y escritura. Como se postula en apartados anteriores, es posible la creación de propuestas que desbordan los medios visuales y verbales, cuestionándolos, confrontándolos e integrándolos. Las obras que han sido presentadas abarcan estos planteamientos, y, aunque parten del uso de la caligrafía tradicional, generan un puente hacia la experimentación que plantea la ruptura del canon y la presentación de la gestualidad en la escritura, integrando, además, el recurso temporal y espacial.

La espacialidad y la temporalidad¹³⁹ están presentes en cada obra plástica en mayor o menor medida, incluso si quisiéramos referirnos a las piezas textuales, esto se hace evidente retomando las palabras de Ulises Carrión, quien menciona que "El lenguaje escrito es una secuencia de signos desplegados en el espacio, cuya lectura transcurre en el tiempo"¹⁴⁰.

Las piezas presentadas a continuación proponen una integración explícita del tiempo y el espacio en la obra. El movimiento será el recurso mediante el cual se buscará hacer evidentes dichos elementos. Esta aplicación se justifica al apropiarse una definición como la que plantea Tania de León: "El movimiento se define como el cambio de lugar o de posición de un cuerpo; este cambio inevitablemente sucederá en un tiempo y un espacio"¹⁴¹.

Siguiendo el esquema que se ha trabajado, estas obras tienen como característica la utilización de algún recurso tecnológico en mayor o menor medida, lo cual las conecta con

137 Federico Álvarez, "Con Eduardo Chillida (I)", *Revista de Bellas Artes*, tercera época, núm. 1 (1982): 37-44.

138 Castillo, Antonio, *Historia de la cultura escrita: Del próximo oriente antiguo a la sociedad informatizada*, Gijón: Trea, 2001.

139 Si bien existen amplias disertaciones sobre las categorías de tiempo y espacio, el presente trabajo entenderá la espacialidad como la existencia material en un espacio real, y la temporalidad en términos cronológicos como la sucesión de eventos que poseen una duración medible.

140 Carrión, Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*, México D.F.: Tumbona Ediciones/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, p. 38.

141 De León Yong, Tania (coord.), *Animando al dibujo: del guión a la pantalla*, México D.F.: UNAM/ENAP, 2013, p. 19.

el campo de la clasificación que propone piezas que insertan en su creación, recepción o producción elementos tecnológicos.

Por lo anterior, la estrategia de presentación que se utiliza para la realización de estas piezas es la animación y el video, a través de distintas técnicas tanto tradicionales como digitales. También se construyeron dos instalaciones, que incluyen dichas estrategias pero que además usan proyecciones holográficas para crear sensaciones espaciales y cambiar la dinámica de interacción con el espectador. Uno de los propósitos de estas exploraciones con el movimiento fue partir del uso de caligrafía tradicional, para, progresivamente, transformarla en una letra más gestual conforme el uso de los recursos tecnológicos.

La primera pieza que se presenta, *Corazón caligráfico*¹⁴², fue realizada con la técnica de animación *stop motion*. Cada letra fue trazada y posteriormente recortada y animada de manera individual, es decir, en cada cuadro o captura de la cámara, se realizó el desplazamiento de cada una de ellas, con la intención de generar un movimiento simultáneo y fluido al momento de procesar digitalmente los fotogramas.

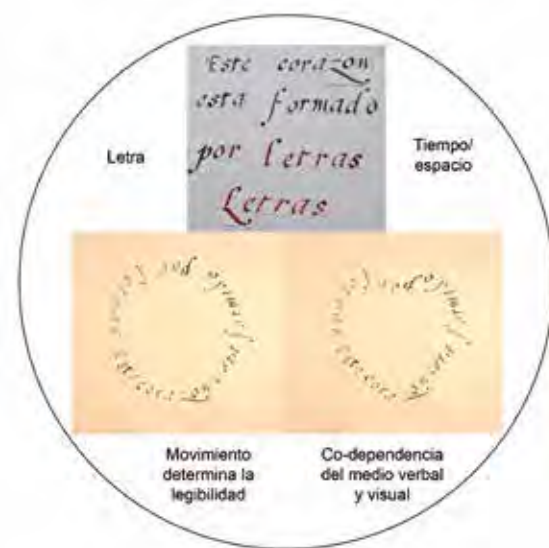


Figura 67. Proceso de realización de la pieza *Corazón caligráfico*.

142 Itzel Palacios Ruiz (2017). Recuperado de: <https://vimeo.com/179854934>

La motivación central de este trabajo fue la exploración de la escritura en movimiento, cuestionando la idea tradicional del caligrama. Una de las preguntas centrales fue ¿cómo influye el movimiento en la construcción o destrucción de la imagen caligramática? A partir de la idea de movilizar cada letra individualmente, se realiza una experimentación en cuanto a los sucesos que ocurren al circunscribir la escritura y la lectura a un tiempo (duración) y espacio (posición) que están inevitablemente ligados.

Las primeras fases de producción buscaron repetir la estrategia tautológica utilizada en ejemplos anteriores. La frase que formaban las letras recortadas correspondía literalmente a lo que se visualizaba, con la intención de presentar la co-dependencia del medio verbal y visual, y mostrar cómo el movimiento sirve para enfatizar aún más esa relación, ya que mediante su uso, se consolida la legibilidad.

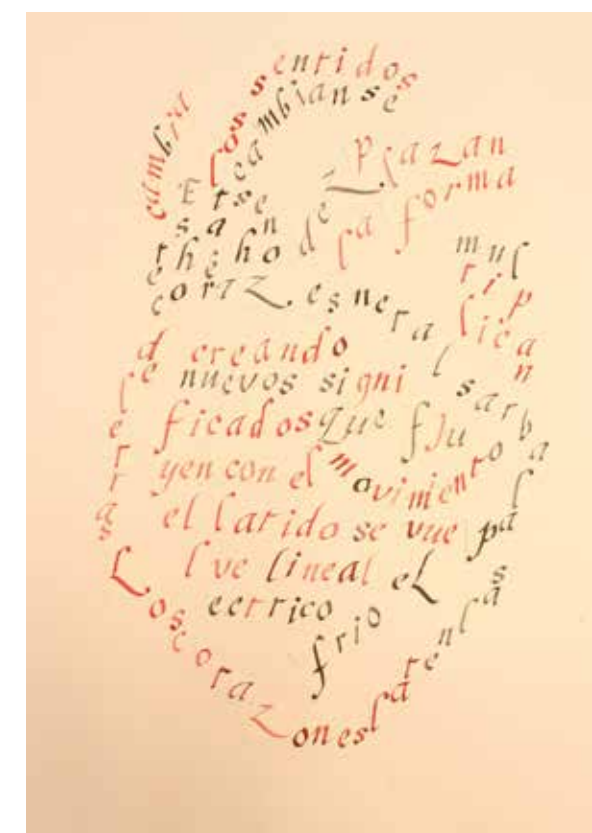


Figura 68. Itzel Palacios Ruiz, captura de pantalla de la pieza *Corazón caligráfico* (2015).

La animación final presenta de nueva cuenta el principio caligramático, en el que la lectura del texto determina la imagen y viceversa. Esta pieza explora esa lectura simultánea verbal-visual, integrando el movimiento mediante el cual la imagen y la palabra se desdibujan, cuestionando la legibilidad de la escritura y la construcción y destrucción de la imagen figurativa.

La segunda de estas obras que hacen uso de la animación como recurso tecnológico característico se titula *Cuerpo caligráfico*¹⁴³ y consta de un poema de Leonard Cohen, *A thousand kisses deep*, el cual también fue construido a través de la técnica de *stop motion* tradicional.

Cada trazo que compone las letras fue capturado uno por cuadro. Posteriormente, a través del procesamiento digital, los cuadros se animan, y el trazado avanza, mostrando la conformación de letras y palabras. Al tiempo que la escritura se forma, el fondo muestra figuras humanas animadas que fueron realizadas con acuarela, por lo que presentan un movimiento acuoso y fluido, propio del material.



Figura 69. Proceso de realización de la pieza *Cuerpo caligráfico*.

La idea central del trabajo consiste en explorar la puesta en movimiento de los trazos, generando una dinámica temporal que define el ritmo de lectura del espectador, y que, de manera indirecta, convive también con la imagen y el sonido.

143 Itzel Palacios Ruiz (2017). Recuperado de: <https://vimeo.com/148461383>



Figura 70. Itzel Palacios Ruiz, captura de pantalla de la pieza *Cuerpo Caligráfico* (2015).

Las creaciones anteriores integran el tiempo y el espacio a través del movimiento generado por la animación. Sin embargo, aún se conservan dentro del formato de la pantalla. Las dos últimas piezas, siguiendo esta línea, fueron construidas para ser presentadas en un dispositivo de proyección holográfica, el cual servirá para darles una condición tangible. Esta idea surge a partir de retomar el planteamiento realizado en los artefactos de lectura expuestos anteriormente que proponen una escritura/lectura que posea profundidad generada a partir de la ubicación del texto en diferentes planos espaciales. A partir de dicha idea, se incorporan en la producción plástica los distintos puntos tratados a lo largo del trabajo, tanto de manera teórica como práctica. Primeramente, la integración del medio verbal-visual e incluso sonoro, en segundo lugar la materialidad que implica situar las piezas en el espacio del espectador y finalmente, el desborde de la escritura tradicional hacía una propuesta gestual, que cuestiona también la concepción de imagen abstracta.

La obra titulada *Trazos caligráficos*¹⁴⁴ es la primera propuesta en la que se ponen en práctica todos esos planteamientos. Su proceso de realización partió del cuestionamiento sobre la forma más eficaz de integrar los temas abordados. A través de la experimentación con técnicas digitales de animación y su conjunción con procesos tradicionales, la pieza fue desarrollándose, en un tránsito constante entre la realización manual y el procesamiento en computadora. En términos conceptuales, la idea era buscar una forma de presentación que tratara el desarrollo de la escritura, partiendo del trazo como elemento primigenio y su

144 Itzel Palacios Ruiz.(2017). Recuperado de: <https://vimeo.com/179858577>

transformación en letra para desembocar en la construcción de la palabra. También se buscó resolver la integración de la visualidad, que en este punto de la investigación requería ser presentada a manera de una imagen no figurativa, que progresivamente se integrara a la escritura.

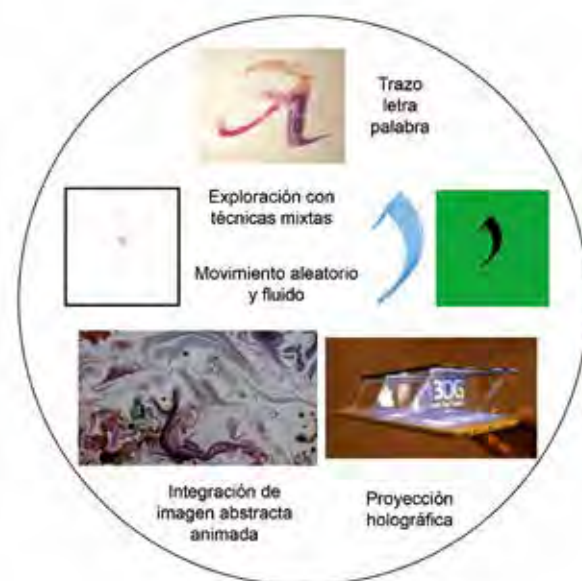


Figura 71. Proceso de realización de la pieza *Trazos caligráficos*.

La pieza comienza con la aparición de trazos que son característicos de la construcción de la caligrafía itálica, aunque son aplicables a otros estilos. Dichas grafías se encuentran flotando en el espacio de la pantalla (posteriormente en el espacio de la proyección), desplazándose de una manera fluida y orgánica, ya que su movimiento fue generado a través del tracking de objetos en agua. Su composición resulta peculiar dado que su relleno no es de un color plano; intencionalmente fue colocada dentro de ellos una animación de colores, que se alinean y contraponen con su movimiento. Eventualmente, los trazos, a través de la aleatoriedad de su navegación, formarán letras, que siguen la misma dinámica hasta confluir en una palabra legible.

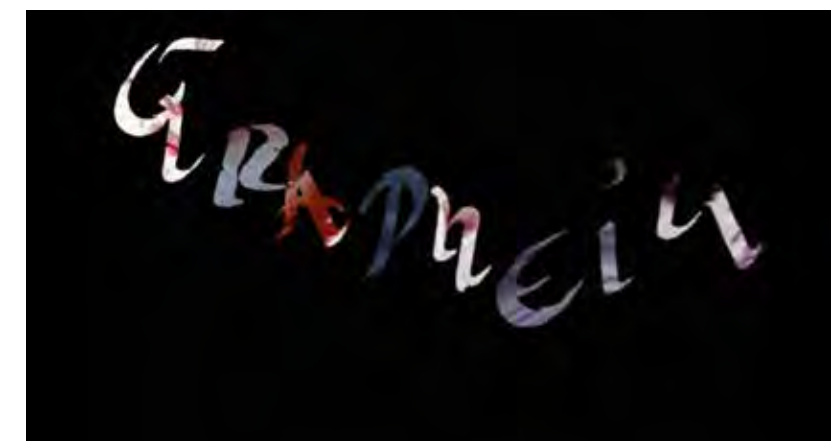


Figura 72. Itzel Palacios Ruiz, captura de pantalla de la pieza *Trazos caligráficos* (2016).

Remitiendo a lo señalado anteriormente, uno de los elementos que caracteriza esta pieza, es que, partiendo de su realización para pantalla, se da un salto hacia el terreno espacial, al presentarla en un dispositivo holográfico.

Tal dispositivo fue creado a través del uso de tres láminas transparentes, las cuales son colocadas encima de una pantalla acomodada de forma horizontal. Dicha pantalla se divide imaginariamente en tres partes, en cada una de las cuales es posicionado uno de los planos transparentes, con una inclinación de 45 grados respecto a la horizontal. La animación fue diseñada para coincidir con este dispositivo, ya que el texto y la imagen han sido distribuidos para aparecer en los diferentes planos. A partir de esta técnica el movimiento de los elementos, inicialmente bidimensional, adquiere profundidad, su visualización se coloca en un espacio real, lo cual involucra la corporalidad del espectador, ante la necesidad de posicionarse de cierta forma ante la pieza.



Figura 73. Itzel Palacios Ruiz, *Trazos caligráficos* (2016). Dispositivo holográfico.

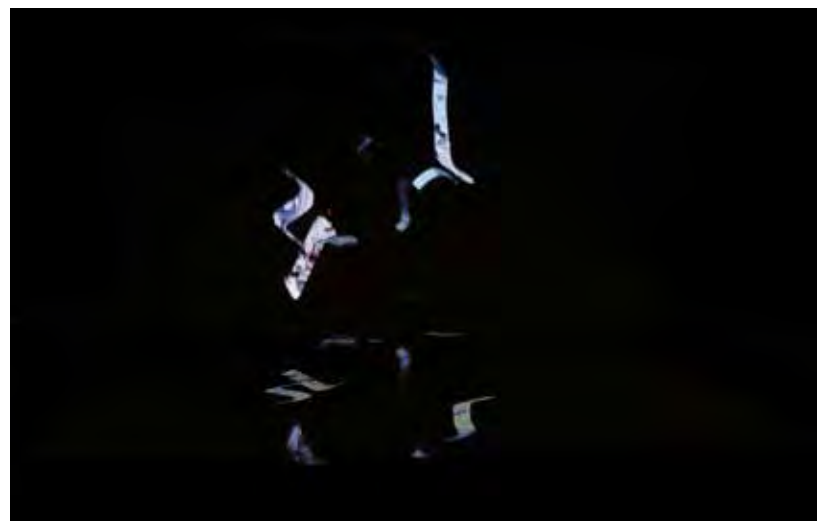


Figura 74. Itzel Palacios Ruiz, *Trazos caligráficos* (2016). Dispositivo holográfico. Vista de proyección.

Como cierre de la exposición del trabajo plástico realizado, se encuentra la pieza *Grafías espaciales*¹⁴⁵, la cual fue creada al tiempo que finalizaban las reflexiones teóricas, con la intención de integrar en una presentación eficaz y efectiva todos los planteamientos que se generaron a través del proceso recursivo de investigación/producción.

Al comenzar a estructurar la pieza, resultó claro que era necesario considerar todos los puntos abordados, para lo cual, la revisión de las creaciones anteriores fue clave. Dichas obras cerraron sus planteamientos al finalizar su realización, sin embargo fueron construyendo un conjunto de cuestiones pendientes que sirvieron como punto de partida para esta exploración final.

A través de esas obras se complejizaron cuestiones como la interacción de medios, la materialidad, el movimiento, la escritura, sin embargo, resultó evidente que había un asunto que aún no se abordaba con claridad, referente a la escritura gestual como desacralización de los cánones históricos.

Esa reflexión guió la construcción de este trabajo, que, al igual que la pieza anterior utiliza un dispositivo holográfico para su presentación, pero que amplía los elementos que la conforman.

Pensando en la forma de hacer evidente del desborde de la letra, se acudió a la técnica conocida como animación de fluidos, y surgió la idea de generar escrituras a partir del movimiento azaroso de la tinta sobre el agua.

Este proceso requirió un cuidadoso análisis técnico, ya que, dada la condición de fluidos de los materiales utilizados, lograr un control que derivara en una forma reconocible resultaba

complicado. A partir de varias etapas de experimentación, se arribó a una técnica efectiva para lograr este objetivo. Finalmente, fue posible la construcción de letras en un medio acuoso, su documentación en video, y su posterior procesamiento digital.

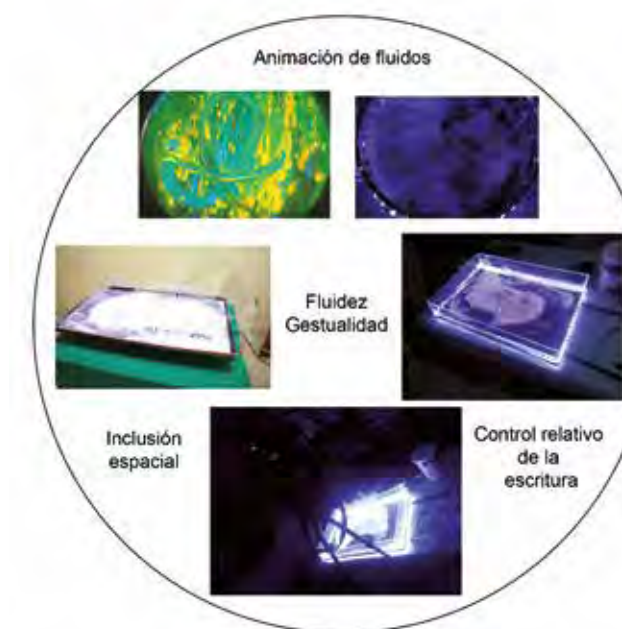


Figura 75. Proceso de realización de la pieza *Grafías espaciales*.

Como consecuencia de la aplicación de dichos recursos, la escritura sufre una transformación. Ya no se pueden reconocer las formas canónicas de la letra, sino más bien una construcción orgánica y gestual. A partir del movimiento generado, el desarrollo de las letras sigue un ritmo azaroso, si bien resultan reconocibles de manera inicial, la fluidez del proceso imprimirá una cualidad de borramiento de los límites que las caracterizan, en la cual las formas se disuelven progresivamente dentro de su misma construcción. Si en las primeras apariciones la letra era susceptible de considerarse en términos de imagen abstracta, su transformación hará evidente esta cualidad.

145 Itzel Palacios Ruiz (2017). Recuperado de: <https://vimeo.com/222471637>



Figura 76. Itzel Palacios Ruiz, captura del modo de visualización para pantalla de la pieza *Grafías espaciales* (2017).

Para cerrar el planteamiento, la obra se articuló, de nuevo, con una cualidad de desfasamiento, de tal manera que, al momento de integrar palabras, las letras se encontraran distribuidas en los diferentes planos que el dispositivo holográfico propicia. De esta forma, el movimiento de la escritura no sigue un ritmo lineal, sino que juega con apariciones a lo largo del espacio, que serán percibidas por el espectador en tanto su posición respecto a la pieza.



Figura 77. Itzel Palacios Ruiz, *Grafías espaciales* (2017). Dispositivo holográfico.



Figura 78. Itzel Palacios Ruiz, *Grafías espaciales* (2017). Vista de proyección.

Finalmente, como en los apartados anteriores, es necesario disertar sobre la disposición del cuerpo en la creación de estas últimas piezas.

A través de los ejemplos anteriores fue haciéndose evidente el aumento en el nivel de intervención corporal, partiendo de la mano como elemento principal y avanzando hacia el uso de los brazos y el cambio en la postura.

Resulta sumamente interesante notar que en estos últimos procesos, se genera una intervención corporal total. La mano, encargada de sostener el instrumento de escritura es guiada por el movimiento de los brazos, que a su vez está determinado por la postura del resto del cuerpo, el cual, a diferencia de anteriores piezas, tiene una participación activa y es fundamental para el resultado. Se da una incorporación absoluta. La importancia de la disposición corporal en la creación de un resultado textual, en la cual se ha insistido a lo largo del documento, adquiere significado tangible. Mediante la expansión de las prácticas caligráficas convencionales, el *embodiment* se completa, el cuerpo y la obra se vuelven uno, se influyen mutuamente, y el acto corporal necesario para la creación cobra la misma importancia que la pieza finalizada.



Mano que sostiene el instrumento, guiada por el movimiento de los brazos, determinado por la posición del resto del cuerpo



Intervención corporal total

Figura 79. Disposición corporal presentada en la realización de piezas que integran lo verbal, lo visual, la materialidad y el movimiento.

Con esta obra se cierra, de manera provisional, el proceso plástico del trabajo. En *Grafitas espaciales* se identifica la culminación de la investigación. Esta pieza presenta la integración de las cuestiones abordadas: la *verbi-voco-visualidad*, la materialidad de la escritura y la lectura, la aplicación gestual del acto caligráfico y la importancia del cuerpo en la creación.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente documento se han desarrollado varios planteamientos respecto a una propuesta tanto teórica como creativa. Como indica el título del documento, se realizó un recorrido teórico, histórico y plástico que responde a la pregunta ¿De qué manera se puede integrar la práctica de la caligrafía que desborda lo convencional a las propuestas de un fenómeno de otra disciplina como lo es la *literatura expandida*? Y aún más importante, ¿Cuál es el aporte de realizar dicha integración?.

Con el objetivo de darle orden al trabajo de resolución de dichas preguntas, el documento se divide en tres capítulos, que si bien parecen aislados dadas las temáticas que abordan, fueron presentados de tal forma que se genere una coherencia conceptual, en la que cada tema va imprimiendo sentido al siguiente.

El primer capítulo revisa las cuestiones relacionadas con la escritura, partiendo de un desglose histórico de su evolución, tratando los elementos formales que la integran e incluso comparándola con otras formas expresivas que la enriquecen, como son la oralidad y la gestualidad.

A partir de ello, se continúa con la exposición de un tema que resulta fundamental, y que, a pesar de estar presente de manera radical en la construcción escritural, suele pasarse por alto, es decir, la importancia de la corporalidad en la escritura. Dicha disertación construye un puente con el siguiente apartado, en el cual se expone la noción histórica de caligrafía gestual, con la intención de ejemplificar una práctica que desborda las convenciones gráficas y que, a veces de manera no tan explícita, reafirma la postura construida sobre la necesidad de atender al cuerpo.

Un vez concretadas dichas reflexiones, el siguiente capítulo procede a explicar el término *literatura expandida*. A pesar de ser un concepto que no ha sido suficientemente definido, se propone abordarlo a partir de la interacción *verbi-voco-visual* que presenta.

La *literatura expandida*, como se ha aclarado, no ha sido totalmente estructurada de manera teórica ni práctica. Con la intención de facilitar el análisis de sus manifestaciones se creó una propuesta de clasificación, que las divide a partir de su aparición en el soporte tradicional, su realización de juegos con la materialidad y su inclusión de la tecnología. Se presentan los ejemplos más representativos de cada rubro, y finalmente, acorde con el tema plástico principal del trabajo —la caligrafía— se muestran creaciones que utilizan este recurso y que se insertan de manera natural en cada campo de la división planteada.

Finalmente, todos estos elementos son reunidos en el tercer capítulo, el cual, generando coherencia con la postura que establece la necesidad de abordar el trabajo artístico en términos de un proceso de investigación/producción, expone las creaciones plásticas personales que fueron realizadas de manera paralela a la ejecución de la investigación teórica.

Las piezas realizadas, como se menciona anteriormente, no pretenden ser ilustraciones de la teoría, ni entes independientes que son justificados mediante la teoría. Al enmarcarse esta tesis dentro de la Maestría en Artes Visuales, el trabajo que se plantea requiere de la creación artística en términos de una complejización de las ideas desarrolladas. La tarea del artista investigador cumple la doble función de estructurar una investigación sólida por una parte y, por la otra, de realizar presentaciones eficaces, a manera de creaciones plásticas, cuya calidad de elementos sensibles, permiten un impacto mayor en el lector/espectador, a partir de lo cual se obtiene un enriquecimiento que desborda lo académico y enfatiza la función del arte como transformador social.

Conforme avanza la investigación, avanza la complejidad de las piezas. La exposición de dichos trabajos se divide en tres campos, que si bien pueden relacionarse con los elementos técnicos o formales que las caracterizan, más bien buscan establecer una conexión con la clasificación que se formuló para agrupar las prácticas de *literatura expandida*, y, a partir de ello, desglosar el avance en la integración de las ideas.

De esta forma, la sección *Imagen/texto* presenta las piezas iniciales, en las cuales se busca problematizar una de las características que fueron definidas como esenciales en la *literatura expandida*: la interacción entre lo verbal y lo visual. Partiendo de la amplia variedad de ejemplos históricos que existen, se realizaron creaciones que buscan la integración de esos medios de una manera directa, incluso tautológica. Dado que estas producciones suponen el inicio de la exploración plástica, la caligrafía está presente en una forma tradicional, ya que las pretensiones gestuales aún están en desarrollo, razón por la cual, estas piezas también se mantienen dentro de un soporte bidimensional, en términos de generar coherencia con la clasificación planteada, aportando orden al desarrollo de las reflexiones.

En segundo lugar se presenta el apartado titulado como *embodiment*. La intención de nombrarlo de esta forma se relaciona con el contenido conceptual y plástico que se aborda en él.

El *embodiment*, entendido como incorporación o encarnación, ha sido trabajado en términos artísticos por los teóricos y creadores en muchos casos a partir de las obras que se enmarcan bajo el término paraguas de “libro de artista”. Este tipo de manifestaciones detonan reflexiones de diversos tipos, desde el cuestionamiento al concepto tradicional de libro, la unicidad de la obra de arte o el acercamiento del espectador a la obra —las cuales podrían ser tratadas en investigaciones posteriores—, sin embargo, por razones de delimitación temática, en esta ocasión se aborda solamente la discusión sobre la cualidad material que imprimen a la textualidad que pueden contener. A partir de ello surge la conexión con las formas de literatura expandida que salen del soporte convencional para expandir su presentación al uso de una gran diversidad de materiales, usándolos no solo como soporte sino como elementos que refuerzan la intención de la obra.

Las piezas creadas en este punto, utilizan el formato “libro”, para comenzar a cuestionar no solo esta reflexión sobre las posibilidades materiales del texto, sino también el tema de la implicación del cuerpo en las obras. Fueron construidas de tal manera que su recepción cuestione las formas de lectura acostumbradas, generando rupturas en la convencionalidad e imprimiendo nuevos valores a la escritura, tales como la posibilidad de distribución espacial.

A manera de cierre, se encuentra el conjunto de piezas agrupadas bajo el título de Tiempo/espacio. Como se argumenta en su momento, el tiempo y el espacio (entendidos como duración y como lugar) se encuentran presentes en toda creación. Sin embargo, la intención principal de estas obras era problematizar qué sucede cuando la textualidad se encuentra supeditada a dichos elementos. El movimiento generado por técnicas como la animación y el video fue el recurso principal que guió estas construcciones, qué además, para concretar de manera coherente la clasificación planteada en un inicio, poseen en mayor o menor medida el uso de tecnología en su creación y recepción.

Los resultados de integrar el movimiento a las textualidades planteadas, son enriquecedores. Surgen cuestiones como la posibilidad de construir o destruir la legibilidad de la imagen o del texto, el establecimiento de un ritmo de lectura específico, y la posibilidad de integrar de una manera dinámica lo verbal visual y sonoro. En este punto de la investigación plástica, y a partir de lo aprendido en los procesos anteriores, se da de manera natural la oportunidad de trabajar el último tema pendiente: la gestualidad en la caligrafía. Partiendo

de exploraciones con técnicas que posibilitaban imprimir dicha gestualidad, se comienza por integrarla sutilmente, a manera de acompañamiento de la letra.

Sin embargo, la pieza final, *Grafías espaciales*, expone de manera contundente el planteamiento que fue esbozado en un inicio, pero que cobró forma y sentido (material y conceptual) al finalizar la obra.

Esta creación representa la integración de los temas desarrollados a lo largo de la investigación. En ella se aborda la relación texto-imagen abstracta, la materialidad de la escritura y su proyección en el mundo real, y, sobre todo, una nueva propuesta de caligrafía gestual, que no se atiene solamente a las consideraciones históricas de esta corriente y no pretende ser únicamente un desborde de los alfabetos tradicionales, sino que, manifiesta las posibilidades expresivas que encierra la práctica expandida de la escritura. La condición fluida de las letras, el movimiento que acompaña su aparición y desaparición, y su tránsito a través de la pieza, evidencian el enriquecimiento gestual derivado de cuestiones como el error, el azar y la naturalidad de una escritura que no busca responder a ningún canon textual, sino más bien, transmitir la esencia del texto a través de su función plástica.

A lo largo de los párrafos anteriores se ha explicado de qué manera las reflexiones teóricas derivadas del análisis de la literatura expandida fueron conectándose con el ejercicio plástico. Sin embargo, la cuestión de la importancia de la corporalidad en la escritura —tema al cuál se le dedica un apartado completo— aún puede parecer poco clara. Si bien las piezas enfocadas al *embodiment*, hacen referencia a dicho planteamiento, sus pretensiones están más enfocadas a enfatizar la materialidad de la escritura y la lectura.

Es por lo anterior que, al final de cada apartado de obras ha sido agregada una sección que especifica la influencia del cuerpo en la construcción de dichas piezas. Resulta interesante descubrir que el nivel de influencia del cuerpo evoluciona en conjunto con los temas que presenta cada obra.

De esta manera, las piezas dentro del soporte tradicional, que abordan la interacción verbal y visual, requieren una participación limitada del cuerpo, en la que la mano es el principal actor para la escritura. Las piezas que juegan con la materialidad, presentadas a través de dispositivos de lectura, amplían esta disposición corporal, al requerir un movimiento activo de los brazos para generar el texto y la pieza. Finalmente, las creaciones que utilizan nuevas tecnologías y cuya intención es problematizar el tiempo y el espacio en la obra a través del movimiento, no solo resultan en una integración de los diversos planteamientos establecidos, sino que, además, muestran la necesidad de una incorporación total. Especialmente en la pieza final, la escritura requirió la intervención del cuerpo en su totalidad, la textualidad

que se generó fue el resultado de la acción de la mano, guiada por los brazos, coordinados por las variaciones en la postura general.

Con lo anterior se cierra el proceso de investigación/producción. Si bien las relaciones generadas entre las diversas áreas que se abordaron fueron establecidas desde un principio, resulta fundamental señalar que fue en el proceso de construcción, tanto teórico como plástico, que dichas conexiones se fortalecieron, evolucionaron y derivaron en un todo estructurado. Dichas relaciones se pueden esquematizar en una pequeña tabla, la cual permite apreciar de manera sintética el avance conjunto de las propuestas.

Clasificación a partir de la <i>literatura expandida</i>	Problematización plástica	Nivel de intervención corporal
Dentro del soporte tradicional	Interacción texto/imagen	Mano
Juego con la materialidad	<i>Embodiment</i>	Mano, brazo
Inserción de nuevas tecnologías	Tiempo y espacio a través del movimiento	Mano, brazo, cuerpo

Figura 80. Esquema final de relaciones.

Es fundamental mencionar, que cada elemento contenido en la tabla es susceptible de establecer nuevas relaciones, ya que como lo evidencia *Grafías espaciales*, es posible integrar en una pieza, o en una reflexión, más de un campo de la clasificación. El objetivo de la investigación fue ordenar dichas conexiones para, a partir de ello, elaborar una construcción que uniera de forma coherente la parte histórica, teórica y de creación. Sin embargo, este trabajo de sistematización, que se dió a la tarea de plantear los elementos a tomar en cuenta para el desarrollo de cada tema, abre la posibilidad para realizar nuevas creaciones que, a partir de la consideración de dichos elementos, tendrán bases para explorar diversas interacciones entre ellos. Es por ello que, tomando como inspiración la gráfica planteada por Dick Higgins, resulta pertinente flexibilizar el esquema, de tal manera que los planteamientos realizados sirvan como escalón para futuras investigaciones.



Figura 81. Esquema abierto.

A partir del conjunto de reflexiones se logra responder a las preguntas iniciales, el cómo y el por qué de este trabajo. La revisión histórica, el análisis de los componentes teóricos, la propuesta metodológica de análisis y la complejización plástica fueron los elementos que permitieron integrar los dos grandes campos planteados al comienzo: la literatura expandida y la caligrafía. Respecto a la importancia de realizar esta investigación, se puede concluir que dicha integración resulta en aportes artísticos, en términos de la generación de propuestas plásticas que al implicar la textualidad, extienden los recursos de creación y con ello impactan de manera directa en la generación de sensibilidad en los espectadores.

Como todo trabajo de investigación que pretende ser la culminación de una etapa de formación académica, la presente tesis se encuentra circunscrita a limitaciones de tiempo y espacio. Sin embargo los resultados, tanto de carácter teórico como práctico dieron paso a la posibilidad de generar nuevas reflexiones al respecto de los temas tratados.

Primeramente la cuestión de la interacción entre texto e imagen queda pendiente de ser explotada a partir de los estudios intermediales, que, dada su flexibilidad y su propuesta de abordar los flujos e intersticios entre los medios, puede crear un constructo teórico que lleve a la creación de nuevas exploraciones plásticas al respecto.

En segundo lugar, la propuesta realizada sobre una nueva forma de abordar la caligrafía, a partir de la utilización de diversos recursos que enfatizan su gestualidad, puede crear nuevas prácticas que desborden la escritura caligráfica convencional, y que exploren sus cualidades plásticas y expresivas, más allá de las formalidades tradicionales.

Finalmente, es importante considerar que las piezas creadas, por su formato, pertenecen a un tipo de creaciones que requieren lugares específicos para su exposición (museo, galería, etc.), por lo cual, realizar una propuesta de investigación que atienda de manera específica

estrategias que desborden los lugares de comunes de encuentro artístico, para llevar la relación escritura/arte a un espacio más cercano a la población en general, permitirá ampliar el impacto sensible de las piezas, y con ello, fortalecer la función social presente en la práctica artística.

En la actualidad, la reflexión sobre la escritura como recurso integrado a la creación plástica está cobrando fuerza. Al enmarcar esta tesis dentro de dichas reflexiones, su repercusión tanto en el área académica como en el área creativa se vuelve relevante. La condición textual de la caligrafía, la importancia de la corporalidad, así como la integración disciplinar de diversos medios, impacta de manera evidente en el panorama artístico y con ello contribuye al enriquecimiento de la necesaria tarea sensibilizadora del arte.

FUENTES DE CONSULTA

- Aguilar, Gonzalo (ed.), *Galaxia concreta*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana/Artes de México, 1999.
- Álvarez, Federico, “Con Eduardo Chillida (1)”, *Revista de Bellas Artes*, tercera época, núm. 1 (1982): 37-44.
- Alviz, Leire, “La grafomotricidad en educación infantil”, *Revista Artista Digital*, núm. 16 (Enero 2012): 48-54.
- Arvidson, Jens, et al, *Changing borders. Contemporary positions in intermediality*, Suecia: Intermedia Studies Press, 2007.
- Bain, Peter y Paul Shaw (coords.), *La letra gótica. Tipo e identidad nacional*, Valencia: Campgráfico, 2001.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, México D.F.: Siglo XXI, 2011.
- , *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos voces*, Barcelona: Paidós, 1986.
- , *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona: Paidós, 2002.
- Berruezo, Pedro Pablo, “La grafomotricidad: el movimiento de la escritura”, *Revista iberoamericana de psicomotricidad y técnicas corporales*, núm. 6, (2002): 82-102.
- Blanchard, Gerard (ed.), *La letra*, Barcelona: CEAC, 1990.
- Bodrova, Elena y Deborah J. Leong, *Herramientas de la mente: El aprendizaje en la infancia desde la perspectiva de Vygotsky*, México D.F.: Pearson Educación de México, 2004.
- Borrás, Laura, *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona: UOC, 2005.
- Bottéro, Jean, et al, *Cultura, pensamiento, escritura*, Barcelona: Gedisa, 1995.
- Calmels, Daniel, *El cuerpo en la escritura*, Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas, 1998.
- Cardona, Giorgio Raimondo, *Antropología de la escritura*, Barcelona: Gedisa, 1994.
- Cassany, Daniel, *La cocina de la escritura*, México D.F.: SEP/Anagrama, 2002.

- Castillo Gómez, Antonio, *Historia de la cultura escrita*, Gijón, Asturias: Trea, 2001.
- Carrión, Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*, México D.F.: Tumbona Ediciones/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (coords.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, 1997.
- Christin, Anne-Marie, *A History of writing: from hieroglyph to multimedia*, París: Flammarion, 2002.
- Cook, William y Ronald Herzman, *La visión medieval del mundo*, Barcelona: Vicens-vivens, 1985.
- Cornaz, Laurent, *La escritura o lo trágico de la transmisión*, México D.F.: Editorial psicoanalítica de la Letra, 1998.
- Costa, Joan, *La rebelión de los signos: el alma de la letra*, Buenos Aires: La Crujía, 2008.
- De León Yong, Tania (coord.), *Animando al dibujo: del guión a la pantalla*, México D.F.: UNAM/ENAP, 2013.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1979.
- Diringer, David, *The alphabet. A key to the History of Mankind*, Nueva York: Funk & Wagnalls, 1968.
- , *Writing*, Londres: Thames and Hudson, 1962.
- Drucker, Johanna, *The alphabetic Labyrinth. The letters in history and imagination*, Londres: Thames and Hudson, 1995.
- Ferreiro, Emilia (ed.), *El ingreso a la escritura y a las culturas de lo escrito*, México D.F.: Siglo XXI, 2013.
- y Ana Teberosky, *Los sistemas de escritura en el desarrollo del niño*, México D.F.: Siglo XXI, 1987.
- Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 2008.
- Freire, Paulo y Donald Macedo, *Alfabetización. Lectura de la palabra y lectura de la realidad*, Barcelona: Paidós, 1989.
- Gaché, Belén, *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*, Gijón: Trea, 2006.
- Gainza, Carolina, “Literatura chilena en digital: mapas, estéticas y conceptualizaciones”, *Revista chilena de literatura*, núm. 94, (Diciembre 2016): 233-256.
- George, Ross, *Speedball: Manual de hacer letras a pluma y pincel*, Filadelfia, Pensilvania: Hunt, 1965.
- Georgi, Cluadia, *Liveness on Stage: Intermedial Challenges in Contemporary British Theatre and Performance*, Berlín/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2014.
- Giovine, María Andrea, *El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia*, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2007.
- , *Poesía perceptual: experiencias interactivas que generan nuevos modos legendi*, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2012.
- Goffe, Gaynor y Anna Ravenscroft, *Taller de caligrafía*, Hong Kong: Konneman, 2000.
- Gómez Palacio, Margarita, et al, *La lectura en la escuela*, México D.F.: SEP, 1995.
- González Aktories, Susana, “Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias”, ponencia presentada en el III Encuentro Internacional del Seminario Interdisciplinario de Bibliología, Ciudad de México, 3 de Septiembre de 2015.
- Goody, Jack, *Literacy in traditional societies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- Gordon, Samuel, *La poesía visual en México*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011.
- Guasch, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza, 2000.
- Han, Byung-Chul, *En el enjambre*, Barcelona: Herder, 2014.
- Havelock, Eric, *The literate revolution in Greece and its cultural consequences*, Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1982.
- Hayles, Katherine, *How we become posthuman*, Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Harris, David, *The art of calligraphy*, Londres: DK Publishing, 1995.
- , *Directorio de Caligrafía*, Barcelona: Acanto, 2004.
- Harris, Roy, *Signos de escritura*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- Heidegger, Martin, *Parménides*, Madrid: Akal, 2005.
- , *¿Qué significa pensar?*, Madrid: Trotta, 2005.
- Heller, Steven, *Escrito a mano. Diseño de letras manuscritas en la era digital*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Hellió, Martha (coord.), *Libros de artista*, Madrid: Turner, 2003.
- Hernando Carrasco, Javier, *Daniel Buren: la postpintura en el campo expandido*, Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2007.
- Higgins, Dick, “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, *Leonardo*, núm. 1, vol. 34 (Febrero 2001): 49-54.
- Illich, Iván, *La sociedad desescolarizada*, Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.
- Joyce, James, *Finnegans wake*, Nueva York: Penguin Books, 1999.

- Juanes, Jorge, “El arte poshumano”, *Revista elementos, ciencia y cultura*, núm. 45, vol. 9 (Marzo-Mayo 2002): 29.
- , *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México D.F.: Editorial Ítaca, 2010.
- Juárez Hernández, Salvador, *Una mirada al umbral del Nekromicón*, México D.F.: UNAM/ Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008.
- Khatibi, Abdelkebir y Mohammed Sijelmassi, *The splendour of islamic calligraphy*, Nueva York: Thames and Hudson, 1996.
- Lesage, Christine y Annick Girault, *Motricité et graphisme à l'école maternelle*, París: Magnard, 1987.
- Martin, Henri-Jean, *Historia y poderes de lo escrito*, Gijón, Asturias: Trea, 1999.
- Martin, Judy, *Guía completa de caligrafía: Técnicas y materiales*, Madrid: Tursen-Hermann Blume, 1999.
- Martín Sánchez, Pablo, *El arte de combinar fragmentos: prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana*, Tesis de Doctorado, Universidad de Granada, 2013.
- Martínez de la Escalera, Ana María, *Interdisciplina. Escuela y arte*, México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Nacional de las Artes, 2004.
- Maturana, Humberto, “Biology of self consciousness”, en *Consciousness: distinction and reflection*, Nápoles: Bibliopolis, 1995, 145-175.
- McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.
- , *El medio es el masaje*, Barcelona: Paidós, 1987.
- , *The Gutenberg galaxy*, Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- , *Verbi-voco-visual explorations*, Nueva York: Something else, 1967.
- Meece, Judith, *Desarrollo del niño y del adolescente: compendio para educadores*, México D.F.: SEP/McGraw Hill Interamericana, 2000.
- Mediavilla, Claude, *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005.
- Morris, Adelaide y Thomas Swiss (eds.), *New Media Poetics. Contexts, Technotexts and Theories*, Cambridge: The MIT Press, 2006.
- Neef, Sonja (ed.), *Sign Here! Handwriting in the Age of New Media*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Noden, Jay, et al, *Lettering*, Barcelona: Links, 2010.
- Noordzij, Gerrit, *El trazo. Teoría de la escritura*, Valencia: Campgràfic, 2009.
- Novarese, Aldo, *El signo alfabético*, Valencia: Campgràfic, 2009.
- Nun, Berta, “Educar el gesto gráfico”, *0 a 5. La educación en los primeros años*, núm. 12 (Mayo 1999): 2-19.
- Ocampo, Estela, *El infinito en una hoja de papel*, Barcelona: Icaria, 1989.
- Ong, Walter, *Orality and literacy: The technologizing of the word*, Londres: Methuen, 1982.
- Olson, David, The cognitive consequences of literacy, *Canadian Journal of Psychology*, núm. 27 (Abril 1986).
- y Nancy Torrance, *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- Palacios Ada, Jesús Salvador, *Utilización de las constantes para la enseñanza de la historia en educación primaria*, Tesis de Maestría, Centro de Estudios Superiores en Educación, 2013.
- Palacios Ruiz, Itzel, *La sensibilidad vinculada a lo tecnológico. Una alternativa artística*, Tesis de Licenciatura, UNAM/ Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2014.
- Pato, Ana, *Arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*, Sao Paulo: SESC, 2012.
- Pauls, Alan, “L'art de vivre artistiquement: Quatre exemples et un commentaire” en *La littérature latino-américaine au Seuil du XXI^e siècle. Colloque de Cerisy 2008*, París: Aden, 2012.
- Pérez Cortés, Sergio, *Escribas*, México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.
- Petrucci, Armando, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- Portela, Manuel, “Embodying bookness: reading as material act”, *Journal of Artists books*, núm. 30 (Septiembre 2011): 7-13.
- Quesada, Francisco, “Lo escultórico de la Escultura. Una tarea incompleta”, ponencia presentada en la mesa redonda “El problema de lo escultórico en el arte contemporáneo”, Museo Rufino Tamayo, 22 de Octubre de 2001.
- Quiroz Luna, Marcela, *La escritura, el cuerpo y su desaparición*, México D.F.: CONACULTA, 2014.
- Raich, J.M. (ed), *Novalis Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel*, Manucia: Kirchheim, 1880.
- Renán, Raúl, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, México D.F.: UNAM/ Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 1999.
- Richter, Hans, *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.
- Romero Loaiza, Fernando, et al, *Caligrafía expresiva, arte y diseño*, Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 2010.
- Ruiz, Elisa, *Hacia una semiología de la escritura*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.

- Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México: UNAM/FFYL, 2005.
- Sesma, Manuel, *TipoGrafismo*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- Smith, Frank, *Understanding reading: a psycholinguistic analysis of reading and learning to read*, Milton Park, Abingdon, Oxon : Routledge, 2012.
- Stribley, Miriam, *The calligraphy sourcebook*, Londres: Quarto Publishing, 1986.
- Sustaita, Antonio, “El espejo de los garabatos. Twombly y el erotismo”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 36 (2007): 59.
- Tinker, Miles, *Bases of effective reading*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.
- Unger, Gerard, ¿Qué ocurre mientras lees?: *Tipografía y legibilidad*, Valencia: Campgràfic, 2012.
- Valdés Marín, Rolando, *El desarrollo psicográfico del niño*, La Habana: Editorial científico-técnica, 1979.
- Vannini Parenti, Cristina, “The return of calligraphy and the rediscovery of the pure gesture”, *Italiana*, núm. 1 (Octubre-Diciembre 2014): 176-181.
- Varela, Francisco, *El fenómeno de la vida*, Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 2000.
- Vera Barrios, Tomás, “La poesía concreta brasileña, teoría, poética(s), manifiestos”, *Todas as letras*, núm. 2, vol. 13 (2011): 27-43.
- Willen, Bruce, *Lettering & type: creating letters and designing typefaces*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 2009.
- Wolf, Werner, “(Inter)mediality and the Study of Literature”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13 (3), (2011).

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 1

- Figura 1. Elementos a considerar para la ejecución gráfica de la caligrafía. Imágenes tomadas de: Mediavilla, Claude, *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005, p. 5, 9-13.
- Figura 2. Evolución de la escritura en relación con el desarrollo grafomotor. Imagen tomada de: Fereiro, Emilia y Ana Teberosky, *Los sistemas de escritura en el desarrollo del niño*, México D.F.: Siglo XXI, 1987, p. 261, 265 y 268.
- Figura 3. Diferencias entre los procesos y resultados de la caligrafía y el lettering. Imágenes tomadas de: Mediavilla, Claude, *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005, p.109 y 167
- Willen, Bruce, *Lettering & type: creating letters and designing typefaces*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 2009, p. 49 y 50.
- Figura 4. El contraste entre el blanco y negro dará sus características a cada letra. Imagen tomada de: Noordzij, Gerrit, *El trazo. Teoría de la escritura*, Valencia: Campgràfic, 2008, p. 11.
- Figura 5. Estadíos de la escritura que muestran su evolución a través del tiempo. Imágenes tomadas de: Christin, Anne-Marie, *A History of writing: from hieroglyph to multimedia*, París: Flammarion, 2002, p. 51.
- Figura 6. Saltos mediante los cuales se recogen signos en el acto de lectura. Imagen tomada de: Unger, Gerard, *¿Qué ocurre mientras lees?: Tipografía y legibilidad*, Valencia: Campgràfic, 2012, p.61.
- Figura 7. Diferencia en la posición corporal de los escribas y su relación con el resultado gráfico. Imagen tomada de: Pérez Cortés, Sergio, *Escribas*, México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. p. 5, 13, 59, 77, 91 y 119.

Figura 8. Históricamente fue documentado como la posición de la mano imprime variaciones en la escritura. Imagen tomada de: Mediavilla, Claude, *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005, p. 8.

Figura 9. Izquierda. *Desing Anarchy*. Derecha. *What's Love Got to do With it?*. Ejemplos de replicación digital de escrituras manuales. Imagen tomada de: Heller, Steven, *Escrito a mano. Diseño de letras manuscritas en la era digital*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p.15 y 96.

Figura 10. Clasificación de escritura a partir de sus usos. Imagen tomada de: Mediavilla, Claude, *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005, p. 16.

Figura 11. Estilos caligráficos históricos. Imágenes tomadas de: Mediavilla, Claude, *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005, p. 87, 145, 156, 200 y 236.

Figura 12. Principales representantes de la escuela inglesa y alemana, claves en la llamada “renovación de la caligrafía”. Imágenes tomadas de: Mediavilla, Claude, *Caligrafía: del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005, p. 255, 256, 260 y 262.

https://austriaforum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Larisch%2C_Rudolf_von/00455728

<https://hiveminer.com/User/Timothy%20Donaldson>

https://www.berliner-sammlung-kalligraphie.de/kgraph_howells_e.htm#

<https://www.britannica.com/biography/William-Morris-British-artist-and-author/images-videos>

Figura 13. Ma Tō-tchao, *K'ouei-Sing* (S. XIX). Estampa de un grabado sobre piedra que representa el dios de la literatura. Imagen tomada de: Ocampo, Estela, *El infinito en una hoja de papel*, Barcelona: Icaria, 1989, p. 104.

Figura 14. Rassa, *Mohamed* (1899). Nombre caligrafiado en estilo *ulthi*. Imagen tomada de: Costa, Joan, *La rebelión de los signos. El alma de la letra*, Buenos Aires: La Crujía, 2008, p. 56.

Figura 15. Utilización del gesto como principio rector de la realización pictórica y/o caligráfica. Imágenes tomadas de:

<https://www.pinterest.com.mx/robertbasik/franz-kline/?lp=true>

<https://www.pinterest.com.mx/cloudvisions/artist-mark-tobey/?lp=true>

<http://27041946pintura.blogspot.mx/2013/12/jackson-pollock-murales.html>

Figura 16. Cy Twombly. Izquierda: *Untitled* (1967). Derecha: *Nine Discourses on Commodus* (1963). Ejemplos del énfasis gestual que es aplicado a la escritura y a la pintura. Imágenes tomadas de: <https://www.moca.org/collection/work/untitled>
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/nueve-discursos-sobre-comodo-3/>

Figura 17. Claude Mediavilla, *Creación caligráfica abstracta* (1990). Imagen gestual en técnica mixta (pastel al óleo y gouache sobre cartón). Imagen tomada de: Mediavilla, Claude, *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Valencia: Campgràfic, 2005, p. 303

Figura 18. Denis Brown, *White upon black* (2011). Extensión de trazos que “gestualizan” el resultado. Imagen tomada de: https://www.berliner-sammlung-kalligraphie.de/kgraph_brown_e.htm

Figura 19. Mónica Denego, *o.T.* (2008). Intención de libertad en el trazo. Imagen tomada de: <http://www.monica denego.com/ideas/texts/handwriting.html>

Figura 20. Silvia Cordero Vega, *Zen Rayo* (2016). Abstracción de la escritura. Imagen tomada de: <http://silviacorderovega.com/portfolio/zen-rayo/>

Figura 21. Gottfried Pott, *XI.IX.MMI.* (2002). Incorporación del desorden en la composición para acentuar la expresividad. Imagen tomada de: https://www.berliner-sammlung-kalligraphie.de/kgraph_pott_e.htm#

Figura 22. Yves Letterme, *Calligraphic paint*. Integración pictórica y textual. Imagen tomada de: <https://www.yveslettermeletters.com/calligraphic-paintings.html>

Figura 23. Performance caligráfico de Loredana Zega. Imagen tomada de: <http://www.kaligrafija.org/p/performans.html>

Figura 24. Escritura de Yves Leterme. Imagen tomada de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/29836416259657738/>

Figura 25. James Fazz Farrel y su realización caligráfica. Imagen tomada de: <http://www.schriftkunst.de/Spindlhof.htm>

Figura 26. Caligrafía expresiva de Ewan Clayton. Imagen tomada de: <http://zoneonearts.com.au/ewan-clayton/>

CAPÍTULO 2

Figura 27. Dick Higgins, *Intermedia chart* (1995). Este esquema muestra círculos concéntricos y sobrepuestos que aparentan expandir y contraer las manifestaciones artísticas en

relaciones intermediales. Imagen tomada de: Higgins, Dick, Intermedia, en *Leonardo*, vol. 34 no. 1, MIT Press, 2001, p. 50.

Figura 28. Claüs Cluver, Eric Vos y Leo Hoek, *Schema of word-image relations* (1997). Tabla que describe como se correlacionan los discursos y como opera la experiencia que deriva de esas relaciones. Imagen tomada de: Arvidson, Jens (y otros), *Changing borders. Contemporary positions in intermediality*, Suecia: Intermedia Studies Press, 2007, p. 26.

Figura 29. Ejemplos de tres de los cuatro tipos de interacciones planteados por Clüver. Imágenes tomadas de: <https://www.domestika.org/es/projects/125966-libro-ilustrado-bailando-con-textos-con-relatos-de-ana-bastante>
<http://www.wiseinkblog.com/storytelling/setting-the-stage-right-how-to-avoid-clipche-scenes/>
http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/vicente_huidobro2.html

Figura 30. Simmias de Rodas, *El Hacha, Las Alas y El Huevo*, (S. IV a.C.) Uno de los más antiguos ejemplos de fusión imagen-texto. Imagen tomada de: <http://eljuegodelamentira.blogspot.com/2014/08/las-reglas-del-juego-doce.html>

Figura 31. Stéphane Mallarmé, fragmento de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1987). Exploración con el espacio de la página. Imagen tomada de: Gordon, Samuel, *La poesía visual en México*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011, p. 17.

Figura 32. El Lissitzky y Vladimir Mayakovsky, *Dlia golossa (For the Voice)* (1923). Exploración tipográfica. Imagen tomada de: Christin, Anne-Marie, *A History of writing: from hieroglyph to multimedia*, París: Flammarion, 2002, p. 381.

Figura 33. Filippo Marinetti, *Palabras en libertad futuristas* (1919). Propuesta de la impresión de movimiento a la tipografía. Imagen tomada de: Gordon, Samuel, *La poesía visual en México*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011, p. 140.

Figura 34. Kurt Schwitters, *Merz Blauer Vogel* (1922). Combinación de palabras a través de la técnica del collage. Imagen tomada de: <http://www.tracesproject.org/kurt-schwitters/>

Figura 35. Isidore Isou, *Chronographismes* (1961). Combinación de signos a manera de escritura. Imagen tomada de: <https://www.wikiart.org/es/isidore-isou>

Figura 36. Décio Pignatari, *Beba Coca Cola* (1957). Juego con la letra como signo, característica del concretismo. Imagen tomada de: <http://blog.atelie.com.br/2015/08/decio-pignatari/#.Wtfaji5uapp>

Figura 37. Ben Vautier, *Total Art Matchbox* (1996). Obra que evidencia el juego material y objetual propuesto por *Fluxus*. Imagen tomada de: <http://hoolawhoop.blogspot.mx/2011/06/box-matches1.html>

Figura 38. Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* (1961). Exploración con la materialidad en un libro-poema. Imagen tomada de: <https://textualites.wordpress.com/2015/03/26/avez-vous-deja-lu-le-poete-le-plus-prolifique-du-monde-2/>

Figura 39. Joseph Kosuth, *Four colors, four words*, (1996). Juego tautológico de “lo que se ve” con lo que “se lee”. Imagen tomada de: <http://arte.laguia2000.com/vanguardias-artisticas-del-siglo-xx/four-colors-four-words-de-joseph-kosuth>

Figura 40. David Clark, *88 constellations of Wittengstein* (2008). Ejemplo del uso de hipertextualidad en una obra, la cual presenta estrellas dentro de constelaciones como posibles itinerarios de lectura. Imagen tomada de: <http://88constellations.net/>

Figura 41. Alison Clifford, *The sweet old etcetera* (2006). Inclusión del cinetismo como parte de la dinámica de la obra. Imagen tomada de: http://collection.eliterature.org/2/works/clifford_sweet_old_etcetera/sweetweb/sweetoldetc.html

Figura 42. Ben Fry, *Tendril* (2000). El algoritmo programado es el creador del resultado textual y visual. Imagen tomada de: <http://benfry.com/tendril/>

Figura 43. Bruno Nadeau y Jason Lewis, *Still standing* (2005). El uso de la instalación como estrategia de presentación requiere la interacción corporal del espectador. Imagen tomada de: <https://elmcip.net/creative-work/still-standing>

Figura 44. Amaranth Borsuk, *Between page and screen* (2012). La realidad aumentada será el recurso que permita la visualización y lectura del texto. Imagen tomada de: <https://www.betweenpageandscreen.com/>

Figura 45. Abdelqadae Jiláb, *White Hawk*. Representación caligramática de un ave llevando un mensaje. Imagen tomada de: Khatibi, Abdelkebir y Mohammed Sijelmassi, *The splendour of islamic calligraphy*, Nueva York: Thames and Hudson, 1996, p. 133.

Figura 46. Anaroop Kerketta, *Calligraphy artwork frame 5* (2016). Caligrama que combina escrituras, un signo árabe formado por letras más contemporáneas. Imagen tomada de: <https://lovethisstuff.com/products/calligraphy-artwork-frames-3>

Figura 47. Denis Brown, *A better language* (2009). Creación que presenta de manera simultánea una forma reconocible con una escritura gestual. Imagen tomada de: http://www.quillskill.com/prints/betterlanguage_b.htm

Figura 48. Christine Wong Yap, *Cloud* (2006). Pieza que comienza a desprender la letra de la bidimensionalidad. Imagen tomada de: <http://christinewongyap.com/work/2006/textworks.html>

Figura 49. Marina Soria, *Gente necesaria* (2010). Juego espacial entre la letra y el soporte. Imagen tomada de: http://www.marinasoria.com.ar/img/obras/encargos/libros/encargo_libro_11a.jpg

Figura 50. Said Dokins, *Apariciones* (2012-2013). Utilización plena del espacio en conjunto con la escritura. Imagen tomada de: https://saidokins.blogspot.mx/2013_09_01_archive.html

Figura 51. Brody Neuenschwander, *Skin* (2008). Uso del video como recurso para la presentación de la escritura. Imagen tomada de: https://www.youtube.com/watch?time_continue=12&v=Kr_m0aukiGQ

Figura 52. Tarek Benaoum, *Animated calligraphy* (2017). Proyecto que imprime movimiento a la caligrafía a través de la animación. Imagen tomada de: <https://www.facebook.com/tarekbenaoum/videos/1962406640639858/>

Figura 53. Said Dokins y Mauricio Rodríguez, *Re birth* (2009). Utilización de diversos medios tecnológicos en combinación con la escritura caligráfica. Imagen tomada de: <https://saidokins.blogspot.mx/2010/04/re-birth-finalista-en-digital-graffiti.html>

CAPÍTULO 3

Figura 54. Proceso de realización de la pieza *Integración 1*. Imágenes tomadas de: Colección de la artista.

Figura 55. Itzel Palacios Ruiz, *Integración 1* (2015). Imagen tomada de: Colección de la artista.

Figura 56. Proceso de realización de la pieza *Integración 2*. Imágenes tomadas de: Colección de la artista.

Figura 57. Itzel Palacios Ruiz, *Integración 2* (2015). Imagen tomada de: Colección de la artista.

Figura 58. Itzel Palacios Ruiz, *Copa/reloj* (2017). Imagen tomada de: Colección de la artista.

Figura 59. Disposición corporal presentada en la realización de piezas dentro del soporte tradicional. Imágenes tomadas de: Colección de la artista.

Figura 60. Proceso de realización de la pieza *Túnel de palabras*. Imágenes tomadas de: Colección de la artista.

Figura 61. Itzel Palacios Ruiz, *Túnel de palabras* (2015). Vista de frente. Imagen tomada de: Colección de la artista.

Figura 62. Itzel Palacios Ruiz, *Túnel de palabras* (2015). Vista lateral. Imagen tomada de: Colección de la artista.

Figura 63. Proceso de realización de la pieza *Jaula de palabras*. Imágenes tomadas de: Colección de la artista.

Figura 64. Itzel Palacios Ruiz, *Jaula de palabras* (2015). Libro cerrado. Imagen tomada de: Colección de la artista.

Figura 65. Itzel Palacios Ruiz, *Jaula de palabras* (2015). Libro abierto. Imagen tomada de: Colección de la artista.

Figura 66. Disposición corporal presentada en la realización de piezas que exploran la materialidad. Imágenes tomadas de: Colección de la artista.

Figura 67. Proceso de realización de la pieza *Corazón caligráfico*. Imágenes tomadas de: Colección de la artista.

Figura 68. Itzel Palacios Ruiz, captura de pantalla de la pieza *Corazón caligráfico* (2015). Imagen tomada de: <https://vimeo.com/179854934>

Figura 69. Proceso de realización de la pieza *Cuerpo caligráfico*. Imágenes tomadas de: Colección de la artista.

Figura 70. Itzel Palacios Ruiz, captura de pantalla de la pieza *Cuerpo Caligráfico* (2015). Imagen tomada de: <https://vimeo.com/148461383>

Figura 71. Proceso de realización de la pieza *Trazos caligráficos*. Imágenes tomadas de: Colección de la artista. <https://laughingsquid.com/new-design-for-turning-smartphones-and-tablets-into-a-3d-hologram-projector-using-three-cd-jewel-cases/>

Figura 72. Itzel Palacios Ruiz, captura del modo de visualización para pantalla de la pieza *Trazos caligráficos* (2016). Imagen tomada de: <https://vimeo.com/179858577>

Figura 73. Itzel Palacios Ruiz, *Trazos caligráficos* (2016). Dispositivo holográfico. Imagen tomada de: Colección de la artista.

Figura 74. Itzel Palacios Ruiz, *Trazos caligráficos* (2016). Vista de proyección. Imagen tomada de: Colección de la artista.

Figura 75. Proceso de realización de la pieza *Grafiás espaciales*. Imágenes tomadas de: Colección de la artista.

Figura 76. Itzel Palacios Ruiz, captura del modo de visualización para pantalla de la pieza *Grafiás espaciales* (2017). Imagen tomada de: <https://vimeo.com/222471637>

Figura 77. Itzel Palacios Ruiz, *Grafiás espaciales* (2017). Dispositivo holográfico. Imagen tomada de: Colección de la artista.

Figura 78. Itzel Palacios Ruiz, *Grafiás espaciales* (2017). Vista de proyección. Imagen tomada de: Colección de la artista.

Figura 79. Disposición corporal presentada en la realización de piezas que integran lo verbal, lo visual, la materialidad y el movimiento. Imágenes tomadas de: Colección de la artista.

CONCLUSIONES:

Figura 80. Esquema final de relaciones.

Figura 81. Esquema abierto.

La tesis *La caligrafía como recurso creativo en la literatura expandida* se terminó de imprimir y encuadernar en abril de 2018.

La tipografía utilizada para su formación es Garamond Premier Pro diseñada por Robert Slimbach en cuerpo de texto, títulos dentro de texto, cornisas, folios, pies de foto e imagen y portada; y Open Sans diseñada por Steve Matteso en índice, separadores de capítulo, títulos y colofón.