

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Letras

Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, DIAC



**Libro-Arte tipográfico. Entre el diseño tipográfico
y el Libro-Arte contemporáneo**

**Tesis presentada por:
Sandra Ileana Cadena Flores**

**Para obtener el grado de:
Doctora en Arte y Cultura**

**Directora de tesis:
Dra. Ioulia Ahkmadeeva**

Morelia, Michoacán, marzo del 2021



*A mi querido amigo Saulo Favela,
siempre te llevaré en mi corazón.*

AGRADECIMIENTOS

El desarrollo y conclusión de esta tesis doctoral ha sido posible gracias al apoyo, acompañamiento y colaboración de valiosas personas que forman parte de mi vida profesional, académica y personal. Primero que nada, agradezco a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez y a la Mtra. Guadalupe Gaytán, directora del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, por confiar en mi trabajo y trayectoria para continuar desarrollándome y ampliando mis conocimientos en el campo de la academia y el diseño.

Asimismo, mis agradecimientos a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y al DIAC por abrirme las puertas para cursar mi doctorado. Principalmente a la Dra. Ioulia Ahkmadeeva, mi amiga y directora de tesis; por guiarme y motivarme enormemente dentro del mundo del Libro-Arte, y, sobre todo, por ser un ejemplo de tenacidad y voluntad absoluta para hacer las cosas. A mis queridas lectoras, la Dra. María Eugenia Rabadán y la Dra. Teresa Puche, por compartir conmigo sus conocimientos, experiencia y el gusto por el arte.

Otra parte muy importante ha sido mi familia, sobre todo mis papás, quienes siempre han fomentado en mí el estudio y dedicación para hacer las cosas. A Gigio y mis amigos de vida: Fausto, Carmen, Horte, Carles y Miguel, por acompañarme siempre. Y a mis amigas y compañeras del doctorado: Anani, Emilia, Gabriela, Saray y Yolanda, que día con día me acompañaron y me dieron ánimos para seguir adelante.

A todos ellos, ¡gracias!

ÍNDICE

RESUMEN.....	8
ABSTRACT.....	9
INTRODUCCIÓN.....	10
1. CAPÍTULO I. El Libro y sus características evolutivas.....	18
1.1. Soportes materiales y la evolución de la escritura.....	20
1.2. Formatos librarios antiguos.....	40
1.3. Elementos compositivos en el libro antiguo.....	47
1.3.1. La Letra como elemento de comunicación en el libro.....	73
1.3.1.1. Letra manuscrita.....	76
1.3.1.2. Desarrollo de la letra impresa.....	81
1.3.1.3. Tipografía y el arte de imprimir.....	87
1.3.1.4. Tipografía digital.....	93
2. CAPÍTULO II. Libro-Arte y su desarrollo.....	96
2.1. Libro-Arte como género. Bajo la óptica de Clive Phillpot, Johana Drucker y Bibiana Crespo.....	99
2.2. Orígenes y procedencia del género Libro-Arte. De Giambatista Piranessi a William Morris.....	112
2.2.1. Antecedentes del Libro-Arte tipográfico. En los caligramas de Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, José Juan Tablada y Vicente Huidobro.....	125
2.2.2. Vanguardias del siglo XX. Filippo T. Marinetti, Fortunato Depero, Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, André Bretón y El Lissitzky.....	138
2.2.3. Libro-Arte tipográfico en la segunda mitad del siglo XX. Las propuestas de Ulises Carrión, Johanna Drucker y Ximena Pérez Grobet.....	162
2.2.3.1. Libro-Arte y Tipografía. Depero, Carrión y la Universidad Politécnica de Valencia	174

2.2.3.2. Tipografía Conceptual.....	188
2.3. Libro-Arte. Narrativas contemporáneas.....	193
2.3.1. Narratividad y secuencia.....	194
2.3.2. Características visuales y textuales, Ulises Carrión y Johanna Drucker.....	202
2.3.3. Formas variables. En la concepción de María Lai y Carlos Amorales.....	219
3. CAPÍTULO III. La Tipografía y su función.....	225
3.1. Clasificación tipográfica.....	227
3.2. Anatomía de la letra.....	229
3.3. Familias tipográficas y sus propiedades.....	234
3.4. Categorías tipográficas.....	239
3.4.1. Categoría de Texto.....	240
3.4.2. Categoría de Título.....	242
3.4.3. Categoría Experimental.....	243
3.4.4. Categoría de Pantalla.....	245
3.4.5. Categoría de Misceláneas.....	247
4. CAPÍTULO IV. Libro-Arte tipográfico y sus posibilidades creativas	249
4.1. Narrativa y plasticidad tipográfica.....	251
4.1.1. La expresividad tipográfica en el tiempo.....	253
4.1.1.1. El caso de Saul Bass.....	270
4.1.2. Propuestas creativas, formatos, tipografías y elementos narrativos en ArtsLibris. Feria Internacional del Libro de Artista y Edición Contemporánea, 2018.....	282
4.1.2.1. El proceso creativo de Ximena Pérez Grobet	287
4.2. Posibilidades creativas en formatos dinámicos.....	294
4.2.1. Joan Brossa y la tridimensionalidad.....	294
4.2.2. Marion Bataille y el dinamismo atípico.....	299
4.2.3. Variables tipográficas dentro del Libro-Arte tipográfico.....	303

4.2.3.1.	El ABC3D de Marion Bataille.....	304
4.2.3.2.	El Libro-Arte tipográfico <i>Plakat holz lettern</i> , de la Colección Libros de artista de la UPV.....	308
4.2.3.3.	El Alfabeto imaginario de Ricard Giralt-Miracle, por Andre Balius.....	312
4.2.4.	Experimentación y movimiento tipográfico.....	316
4.2.4.1.	Letra Aletra y Jugar con la E de la Colección Libros de artista de la UPV.....	318
4.2.4.2.	TYPOPOP-UP Basic rules of typography de Mónica Rudics.....	320
4.3.	Posibilidades tipográficas desde la tradición y el diseño.....	323
4.3.1.	Las posibilidades tipográficas desde la visión de Juan Pascoe	323
4.3.2.	Las posibilidades tipográficas desde la visión de Homero Posada	332
5.	CAPÍTULO V. Libro-Arte. Estudio y valoración de la experiencia práctica.....	339
5.1.	Talleres tipográficos. Entre el diseñador gráfico y el artista visual	343
5.1.1.	Taller Elaboración de título para proyecto en Libro-Arte (UMSNH).....	344
5.1.2.	Taller la Letra en el Libro-Arte (UACJ).....	351
5.1.3.	Valoración de los resultados tipográficos de los talleres.....	358
5.2.	Libros-Arte de producción propia.....	367
	CONCLUSIONES.....	382
	BIBLIOGRAFÍA.....	386
	ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	397
	GLOSARIO.....	409

RESUMEN

El Libro-Arte tipográfico ha sido materializado a partir de diversas posibilidades compositivas en el transcurso del tiempo, desde los antecedentes históricos se evidencian sus principios compositivos desarrollándose y evolucionando hasta derivar en una variedad de representaciones en diversos formatos y composiciones, empleando la tipografía como elemento único narrativo. Por lo tanto, en la presente investigación nos enfocamos en explorar el tratamiento que diferentes autores le han dado a la tipografía a través del tiempo, tales como William Blake, pasando por Fortunato Depero hasta llegar a María Lai o Carlos Amoraes por mencionar algunos casos, donde la experimentación tipográfica es evidente a partir de la forma y posibilidades en las que se materializa para crear una narración a través del espacio-tiempo, y siendo esta un recurso primordial en cuanto a las posibilidades creativas de la tipografía como elemento único narrativo dentro del Libro-Arte, con el fin de beneficiar el desarrollo de los procesos creativos en nuestras áreas de desarrollo profesional y académico.

Partiendo de una trama de teorías y metodologías que abordamos para presentar de manera práctica el vasto contenido que sostiene nuestra investigación, introduciéndonos en principio a un detallado análisis de fuentes impresas, digitales y evidencias físicas que nos llevaron al discernimiento del concepto de Libro-Arte en todas sus variantes y poder constituir una definición propia del término Libro-Arte tipográfico.

Sostenidos en las posturas de teóricos contemporáneos como Clive Phillpot, Johanna Drucker y Bibiana Crespo, a su vez y dentro de un considerable lapso analizamos detalladamente una serie de obras que conforman el orbe del Libro-Arte. Y a la par nos adentramos en las obras de las diferentes épocas que nos permitieron hacer un análisis comparativo entre las mismas, partiendo de la identificación de las metodologías de producción y creación de los casos concretos que abordamos y mostramos a continuación.

Palabras clave:

Libro-Arte - tipografía – evolución – experimentación – procesos creativos

ABSTRACT

The Typographic Artist-Book has been materialized from various compositional possibilities in the course of time, from the historical antecedents its compositional principles are evidenced developing and evolving until deriving in a variety of representations in various formats and compositions, using typography as a unique narrative element. Therefore, in this investigation we focus on exploring the treatment that different authors have given to typography over time, such as William Blake, Fortunato Depero, María Lai or Carlos Amoraless to mention a few cases, where typographic experimentation is evident from the form and possibilities in which it materializes to create a narrative through space-time, and this being a primary resource in terms of the creative possibilities of typography as a unique narrative element within the Artist-Book, in order to benefit the development of creative processes in our areas of professional and academic development.

Starting from a web of theories and methodologies that we approach to present in a practical way the vast content that our research supports, introducing first to a detailed analysis of printed, digital sources and physical evidence that led us to discern the concept of the Artist-Book in all its variants and to be able to constitute a proper definition of the term Typographic Artist-Book. Supported by the positions of contemporary theorists such as Clive Phillpot, Johanna Drucker and Bibiana Crespo, in turn and within a considerable period of time we analyze in detail a series of works that make up the world of the Artist-Book. And at the same time we delve into the works of the different periods that allowed us to make a comparative analysis between them, starting from identifying the production methodologies and creation of the specific cases that we address and show below.

INTRODUCCIÓN

Adentrándonos al mundo del libro, lo que éste conlleva como elemento difusor de información y contenedor de la historia y evolución del hombre, generalmente nos centramos en el libro tradicional y todos los elementos que envuelven su concepción, desde la diversidad de aristas en las que se presenta, razón por la que lo consideramos un elemento transformador más allá de la difusión y conservación de la cultura. Porque, dentro de todas esas aristas y transformaciones que un libro común puede manifestar, encontramos la probabilidad de traspasar sus barreras formales a través de la creatividad y las posibilidades que, tanto el diseño como el arte nos permiten.

Materializando la diversidad de ideas y posibilidades compositivas mediante un Libro-Arte, el cual, a la par del libro tradicional, también presenta antecedentes, desarrollo, y, una evolución que ha derivado en una variedad de representaciones en diversas categorías. Entre sus construcciones encontramos el Libro-Arte, que contiene como elemento único narrativo a la tipografía o la letra, donde ésta toma posesión del soporte en cualquiera de las representaciones en las que se pueda manifestar; por ejemplo: la tridimensionalidad, la poesía visual, o como una imagen que se trabaja artísticamente sobre ella, convirtiéndose en el elemento principal de la obra, del cual se vale el autor para proyectar una idea o narrar una historia.

Por tal motivo, tomamos en consideración este tipo de ejemplares como los Libros-Arte tipográficos, porque son composiciones que permiten un trabajo creativo sustancioso relacionado con el análisis de la forma, la disposición de la misma sobre la página o soporte, y al autor le es posible demostrar su destreza artística, en otros casos mayormente analítica por el tipo de manipulación, como puede ser dentro de un formato pop-up, por ejemplo. Resultando una categoría muy recurrida por el artista y, valorada y aceptada por los lectores o receptores de la obra al proyectar una motivación por comprender su contenido dando lectura a las disposiciones no textuales de las letras, y estas condiciones de tal tipo de libros son las que les generan mayor interés, conjuntando las potencialidades del diseño y el arte al mismo tiempo.

Asimismo, para la identificación y contemplación de un Libro-Arte dentro de la categoría de Libro-Arte tipográfico, es necesario conocer las causas que lo definen como tal, convirtiéndose en una de las razones que dieron pie al desarrollo de la presente

investigación. Nuestro objetivo principal es explorar el tratamiento que se le ha dado a la letra en diferentes tiempos y diferentes autores, que van desde William Blake, pasando por Fortunato Depero, hasta llegar a María Lai o Carlos Amoraes, por mencionar algunos; donde se manifiesta a lo largo de los años la experimentación con la letra a partir de su forma y la diversidad de posibilidades en que se materializa para relatar a través del espacio-tiempo dentro del Libro-Arte, y, determinar qué condiciones hacen que una obra corresponda a esta categoría; además de propiciar nuevos conocimientos teórico-prácticos a través de la experimentación que sean de utilidad en el ámbito académico a partir de la experiencia.

Y si consideramos que la tipografía es tan capaz por sí misma de transmitir, comunicar y narrar diferentes conceptos o aspectos, gracias a su plasticidad estructural, podemos aseverar que mediante el juego y diversificación de su apariencia física y no significativa, se puede generar una narración. A razón de que las potencialidades creativas de la tipografía no se han explotado en dicho sentido, es decir, si consideramos que la tipografía comunica por medio de su propio cuerpo, aunado con las posibilidades que los diversos formatos que el Libro-Arte ofrece, podremos identificar sustancialmente diferentes narraciones mediante el tratamiento que se le dé al o a los elementos tipográficos empleados en cada una de las muestras que se lleven a cabo durante el proceso de experimentación.

Igualmente, el comportamiento de las letras en conjunto con el Libro-Arte tipográfico, nos permitirá a futuro hacer aportaciones teóricas al campo del arte y el diseño de acuerdo a los resultados que se obtengan de las distintas posibilidades compositivas, estructurales, o rítmicas, entre otras; mediante registros específicos y documentación del proceso creativo hasta los resultados de las pruebas del funcionamiento basado en la práctica. Tomando en cuenta la experimentación en cuanto a posibilidades creativas de la tipografía como elemento narrativo dentro del Libro-Arte, se considera la pertinencia de la presente investigación con la intención de obtener información y datos que sean de utilidad para generar conocimiento mediante el proceso creativo a partir de questor objeto de estudio; estimando que la experimentación es un recurso primordial en nuestras áreas de desarrollo profesional y académico, con la intención de beneficiar el desarrollo de los procesos creativos en el campo del Libro-Arte.

Dentro de los cuestionamientos que nos planteamos, se encuentran los siguientes: ¿Qué impacto tendrá la narración que pueda emitir la tipografía tan solo por la variación de su estructura dentro Libro-Arte tipográfico? Explorar las potencialidades creativas de la tipografía, ¿servirá para generar una nueva línea de investigación dentro del diseño tipográfico? Y, finalmente, nos cuestionamos si teóricamente ¿qué tan significativos serán los resultados de esta experiencia basada en la práctica para el diseño gráfico y el Libro-Arte? Por lo tanto, de acuerdo a nuestra hipótesis planteada, realmente la tipografía posee condiciones técnicas y estructurales que potencializan la teorización y análisis de la forma para que, a partir de ellas, se puedan generar nuevos lenguajes y sistemas de comunicación dentro del Libro-Arte tipográfico. De acuerdo a lo anterior, nos sumergimos en este mundo de tipografías, formatos y composiciones artísticas para valorar estas posibilidades. El contenido de la presente investigación, en cada uno de sus capítulos, sustentará los cuestionamientos antes realizados, mediante una trama de teorías y metodologías que abordamos para presentar de manera clara y útil el vasto contenido que conforma nuestra investigación, introduciéndonos primeramente a un detallado análisis de las fuentes impresas, digitales y evidencias físicas que, en un inicio nos llevaron a discernir el concepto de Libro-Arte en sus diferentes aristas y constituir una definición del término; respaldado por las posturas de teóricos contemporáneos como Clive Phillpot, Johanna Drucker y Bibiana. A su vez y dentro de un considerable lapso, analizamos detalladamente una serie de obras que conforman el orbe del Libro-Arte bajo los principios de la metodología de Erwin Panofsky, enfocada en el estudio iconográfico de las artes visuales.

En su obra titulada *El significado de las artes visuales* (1987), Panofsky establece el método para la valoración iconográfica de las obras de arte, misma que es el eje central de las obras que fungen como elemento de estudio de la presente investigación, con la finalidad de identificar de acuerdo a las siguientes etapas: la primera, identificada como *pre-iconográfica*, consiste en la identificación de las estructuras de los elementos compositivos de acuerdo a su representación visual; por ejemplo, el tipo de trazos, la forma o el color. La segunda, es la *iconográfica*, ésta nos remite a la relación entre los elementos gráficos que se encuentran en la obra, ya sea de manera directa o indirecta, así como la semejanza entre ellos o en relación con la temática y los colores que la conforman. Y finalmente, la tercera, identificada como *iconológica*, esta etapa está enfocada a la

identificación de la temática tratada o el trasfondo histórico o cultural que la obra pueda contener; por ejemplo, identificando las principales ideas contenidas en sí misma.

Asimismo, a la par de adentrarnos en las obras de las diferentes épocas, nos fue posible hacer un análisis comparativo entre las mismas, partiendo de la identificación de las metodologías de producción y creación de los casos concretos que abordamos y explicamos más adelante. A la par, en el capítulo cuatro recurrimos al desarrollo y ejecución de un aparato crítico para procesar la información obtenida con la serie de entrevistas que llevamos a cabo bajo la metodología del antropólogo James P. Spradley, especializado en el desarrollo de metodologías para la investigación etnográfica y el análisis etnosemántico, con el objetivo de identificar los conceptos de mayor relevancia en los procesos desarrollados por cada uno de los personajes entrevistados.

Por otra parte, el enfoque metodológico fundamentado en la práctica, considerando las diferentes etapas del proceso creativo y el comportamiento de la tipografía como elemento único narrativo, tanto en obras realizadas anteriormente como en la práctica llevada a cabo como parte de las actividades correspondientes a nuestra investigación, tomando en cuenta que el principio de esta metodología es generar a partir de sí misma conocimiento teórico-práctico, haciendo interesante el proceso, de acuerdo a lo genuino de su comportamiento, gracias a que es una práctica libre en cierto sentido que sigue un objetivo concreto durante su creación, sin embargo, el seguimiento que se le da es tan libre que esa misma libertad es la que nutre de posibilidades creativas al artista y, por consiguiente, también al investigador, es decir, la investigación-creación - el enlace mutuo; la teoría aporta a la praxis y desde lo práctico se definen las características y procedimientos que impactan en las aplicaciones teóricas en la docencia.

El desarrollo de la investigación se conforma de cinco capítulos, y nuestro interés principal ha sido establecer el concepto de Libro-Arte tipográfico como una categoría dentro de este género del arte, con la intención de que a partir de nuestra investigación se contemple y sea empleado formalmente en los diferentes espacios académicos, artísticos y expositivos que aborden esta temática. En cada uno de los capítulos se produjo información relevante de contenidos históricos, de los primeros soportes materiales, diversos formatos librarios, evolución de las formas tipográficas, características y categorías de las mismas; los cuales abordamos a partir del Libro-Arte como hilo conductor para mostrar la

información desde una perspectiva propia con la intención de generar un nuevo enfoque. Así como el desarrollo y especificaciones del proceso creativo o las formas de trabajo de la artista visual Ximena Pérez Grobet, el diseñador y calígrafo Homero Posada y el Maestro Juan Pascoe. Por lo que decidimos sistematizar y diseñar una serie de infografías para que sean utilizadas como material didáctico y de consulta para el investigador y estudiante, con la facilidad de emplearlas de manera física o digital, y, gracias a la simplificación de los conceptos y su representación práctica, conforman una aportación importante por parte de nuestra investigación en el campo de la docencia y enseñanza de la tipografía y Libro-Arte.

Entre otras aportaciones, se manejó una serie significativa de términos técnicos y conceptos propios de las temáticas centrales de nuestra investigación, por lo que se generó un glosario de consulta conformado por 85 conceptos con una breve y concisa definición de los mismos, garantizando la comprensión de los contenidos.

Adentrándonos al contenido temático, el primero se titula “El libro y sus características evolutivas”. En éste se muestra un recorrido evolutivo desde los primeros soportes materiales, como la piedra, metales o animales; los diferentes formatos librarios previos al libro tradicional, los cuales prácticamente tiene un origen oriental en su mayoría, sin embargo, son formatos que a pesar de los años siguen siendo utilizados en la producción contemporánea del Libro-Arte, combinando perfectamente con las novedades temáticas y técnicas del mundo contemporáneo, además de la transformación de la escritura y el libro en el tiempo y en las diferentes culturas para conocer los elementos compositivos que los conforman y, el manejo y aplicación de cada uno de ellos, con la finalidad de sentar bases sólidas en cuanto al conocimiento teórico y metodológico desde la perspectiva de la transformación de los formatos, contenidos ornamentales y textuales, así como los cambios suscitados en la escritura, y no meramente como un recorrido histórico; esto para brindar información sobre las posibilidades creativas que podemos emplear para nuevas composiciones contemporáneas.

El segundo capítulo corresponde al “Libro-Arte y su desarrollo”. De inicio definimos el concepto Libro-Arte y brindamos una breve explicación, así como las consideraciones del género desde la visión de Clive Phillpot, Johanna Drucker y Bibiana Crespo, para tener mayor claridad y adentrarnos de lleno en el origen y vida de esta rama del arte. Mostramos un amplio panorama del género desde los primeros atisbos de su

procedencia, valorando las obras de Giambattista Piranesi hasta las composiciones artesanales y tratamiento del libro de William Morris; así como los antecedentes del Libro-Arte tipográfico a través del manejo de la letra que, más allá de una representación textual de un poema, tuvo sus primeras representaciones construyendo un significado visual al construir elementos gráficos en correspondencia con el significado textual del poema a través del surgimiento de los caligramas, entre los que destacan las obras de Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, José Juan Tablada y Vicente Huidobro.

Y, por supuesto, el detonante creativo para este género del arte, refiriéndonos a las vanguardias europeas y ruso-soviéticas de principios del siglo XX, entre las que destacan el futurismo con Filippo Tommaso Marinetti, el ready made con Marcel Duchamp, el dadaísmo con Raoul Hausmann o el cubo-futurismo ruso con Vladímir Mayakovski. Igualmente, las nuevas concepciones creativas de la segunda mitad del siglo XX con las transformaciones y composiciones tipográficas determinadas por el arte conceptual de Ulises Carrión, la experimentación de Johanna Drucker y el dinamismo e interacción tipográfica en la obra de Ximena Pérez Grobet. Y, para finalizar, algunas muestras del tratamiento del Libro-Arte tipográfico a través de diferentes narrativas contemporáneas y las posibilidades que la tipografía permite en relación a representaciones mucho más experimentales en proyectos editoriales universitarios, como Letra Aletra de la Universidad Politécnica de Valencia, así como el manejo de la ausencia tipográfica a partir de las transformaciones hacia nuevos signos de representación mediante la singular codificación de María Lai y Carlos Amoraes.

Asimismo, el tercer capítulo identificado como “La tipografía y su función”, se conforma en su mayoría de información técnica sobre la estructura tipográfica, los lineamientos para establecer las proporciones de la letra a partir del pentagrama tipográfico que delimita la altura de las ascendentes, descendentes y la altura de X, además de ejemplificar las familias a las que pertenecen y las categorías para las cuales están diseñadas las tipografías digitales contemporáneas a partir de la clasificación *Vox-AtypI*, que es la Asociación Internacional de Tipografía; con la intención de conocer fielmente las formas tipográficas y, con ello, por un lado podamos, en los capítulos consecuentes, identificar con mayor claridad sus características compositivas como letra individual e

independiente, y, por otro, poder leerlas dentro de una composición desde la narratividad que ofrece su forma en un diseño o Libro-Arte tipográfico.

Continuando con el cuarto capítulo, al que nombramos “Libro-Arte tipográfico y sus posibilidades creativas”. En éste, de inicio nos centramos en definir y establecer a qué corresponde la narratividad y plasticidad de la letra, y, posteriormente, en mostrar el desarrollo de la tipografía en el tiempo, desde los estilos antiguos, transicionales y modernos, y cómo ésta ha sido capaz de representar uno a uno los acontecimientos y sucesos representativos en las diferentes épocas, como el modernismo a través de Herbert Bayer y su propuesta tipográfica bauhausiana o la geometría y funcionalidad de Paul Renner con el diseño de la tipografía *Futura*, en un estilo sumamente contemporáneo en palo seco o Eric Gill con la tipografía Gill Sans colaborando a estas mismas composiciones modernistas hasta llegar a la época contemporánea con la intención de evidenciar las facultades comunicativas que la tipografía posee tanto en el tiempo, como en el caso particular de la obra de Saúl Bass, reconocido como uno de los mejores diseñadores gráficos del siglo XX, quien incursionó en el cine produciendo títulos de películas en los que hacía composiciones tipográficas que expresaban parte de los contenidos de las mismas a partir de la forma; cabe destacar que no produjo tipografía, sino formas tipográficas expresivas.

Asimismo, una variedad de propuestas creativas, formatos, tipografías y elementos narrativos que pudimos conocer en *ArtsLibris*, la Feria Internacional del Libro de Artista y Edición Contemporánea, en nuestra visita del año 2018; donde pudimos observar formatos y composiciones extraordinarias, donde la expresividad se hacía valer de una variabilidad de recursos gráficos y físicos, obteniendo ejemplares de un atractivo singular entre Libros-Arte, libros de colección y composiciones indistintas. Entre otros puntos, conoceremos el proceso creativo de Ximena Pérez Grobet y cómo fue que llevó a cabo la producción del famoso Libro-Arte tipográfico *Face the Face*.

Igualmente, tendremos un acercamiento a la diversidad de posibilidades creativas, como la poesía transitable del poeta Joan Brossa y su habilidad para el manejo de la letra en gran formato, y, entre otros aspectos representacionales, están los formatos dinámicos y variables tipográficas gracias a la experimentación y movimiento que maneja hábilmente Marion Bataille, y que podremos observar en sus obras *AOZ* y *ABC3D*. Y, para concluir

este capítulo, consideramos relevante tener en cuenta la opinión sobre el uso y función de la tipografía desde una visión tradicional a partir del trabajo del Maestro Juan Pascoe, quien se dedica a la edición y publicación de libros artesanales que lo han llevado a obtener reconocimiento internacional, al ser de los pocos que en la actualidad componen libros bajo la técnica del *letter press*. Por otro lado, consideramos importante ofrecer una visión sobre la tipografía a partir del diseño; al respecto mostraremos las consideraciones del diseñador y calígrafo Homero Posada, quien trabaja la tipografía a partir de representaciones caligráficas con la intención de generar una composición artística que, a partir de la escritura de un poema o escrito, construye un rostro que va relacionado con el texto en cuestión.

Para concluir la investigación, presentamos el capítulo cinco como “Libro-Arte. Estudio y valoración de la experiencia práctica”; enfocado en comentar nuestra experiencia durante la implementación de dos talleres tipográficos a nivel licenciatura. El primero fue el dirigido a estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales, titulado *Taller Elaboración de título para proyecto en Libro-Arte* (UMSNH); el segundo fue el *Taller la Letra en el Libro-Arte* (UACJ), dirigido a estudiantes de la Licenciatura en Diseño Gráfico para conocer de primera mano el comportamiento del artista visual y del diseñador gráfico con el tratamiento de la letra durante su proceso creativo, con la intención de identificar cualidades y destrezas que nos sean de utilidad para mejorar el desarrollo de nuevas actividades dentro de nuestra práctica académica; ya que la investigación se fundamenta en la metodología de la experimentación basada en la práctica de Fatina Saikaly, con la idea de documentar la información generada en cada una de las prácticas implementadas específicamente en los talleres que aplicamos durante nuestro doctorado, observando las características creativas y procesos que seguían los estudiantes para lograr el objetivo planteado en cada uno de los talleres. Y, para cerrar este capítulo, presentamos algunos proyectos de autoría propia explicando el desarrollo y proceso creativo que llevamos a cabo durante su construcción, con la intención de que éste y cada uno de los capítulos que conforman la investigación pueda ser consultado por estudiantes, académicos y profesionales del libro, la tipografía y el Libro-Arte en general, para facilitar el estudio y desarrollo de estas áreas de conocimiento.

CAPÍTULO I

El Libro y sus características evolutivas

El objeto poseedor de la historia de la humanidad ha sido y seguirá siendo el libro, tomado desde sus inicios como el medio contenedor de nuestra cultura y un recurso para la educación e instrucción del ser humano desde tiempos remotos; referente de sucesos históricos, culturales, tecnológicos y sociales, además del desarrollo en sí mismo. Siendo un elemento en el que continuamente se inscribe el progreso de la humanidad, fungiendo como evidencia y sustento de nuestros antecedentes y desarrollo como cultura.

Permitiéndonos vivir incontables experiencias a lo largo de la historia, no solo escritas sino ilustradas, conformando un conjunto ilustrativo con fieles evidencias, además de la libertad para recrear nuestras propias historias con las obras literarias que se encuentran en ellos, pero también, ampliar nuestro conocimiento en ámbitos que van desde lo cultural hasta lo científico.

El libro como tal, está supeditado por su propio contenido; a unos el paso del tiempo les afecta a razón de la vigencia de la información que contienen, pero en otros casos, el paso del tiempo los fortalece convirtiéndose en verdaderas joyas, no solo por su contenido temático sino por su contenido estructural y compositivo, transformándose en la evidencia viva del desarrollo y evolución del libro como tal; desde sus materiales, formatos, elementos tipográficos, ornamentales e ilustrativos, construyendo “(...) la historia de una tecnología —de escritura, lectura, edición y transmisión del texto—” (Perlli, 2011, p. 26).

A lo largo de la historia se han desarrollado infinidad de registros, tanto gráficos como alfabéticos, enriquecidos con las características y tecnologías propias de cada época, además de los detalles de sus contenidos, obteniendo una diversidad inconmensurable de formas, temáticas y representaciones. “El término libro es una suerte de abreviatura que representa muchas formas de comunicación textual escrita de las sociedades antiguas que emplearon una gran variedad de materiales”. (Lyons, 2011, p. 13)

Y, al día de hoy, el paso del tiempo sigue nutriendo los contenidos que los libros nos ofrecen sin importar la antigüedad o actualidad que contenga el ejemplar, permitiéndonos andar en el tiempo, conocer las formas de vida, el arte, la administración o los avances científicos y tecnológicos desde la antigüedad hasta nuestros días, además de ser una herramienta constante y valiosa para la educación del hombre. Por lo tanto, el recorrido histórico contenido en el presente capítulo está destinado a dar a conocer e ilustrar

de manera concreta información sobre los soportes y evolución de la escritura, los formatos librarios antiguos, así como los elementos compositivos del libro antiguo y la letra como elemento de comunicación en el libro; con el objetivo de brindar información y conocimientos para obtener una sólida cimentación para generar las bases teóricas y metodológicas necesarias en el desarrollo y aplicación de las prácticas docentes que se abordarán y explicarán en el capítulo V, con la finalidad de integrarlas a los programas de la Licenciatura en Diseño Gráfico (LDG) y la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño (MEPCAD) de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

1.1. Soportes materiales y la evolución de la escritura

La comunicación, una necesidad ancestral estrechamente ligada con el desarrollo de la escritura como elemento principal para el progreso de la humanidad; hecho que, remontándonos brevemente a la historia, éste ha quedado plasmado en una variedad significativa de soportes y materiales que han permitido la proliferación de la misma. En tiempos muy antiguos, el hombre únicamente se valía de la comunicación oral, pero con el transcurso de los años, la necesidad de atestiguar sus pensamientos propició el ingenio y la búsqueda de nuevas formas de comunicación no efímeras. Y, gracias a la generosidad de algunas superficies que detallaremos más adelante, les permitieron plasmar algunos trazos sobre ellas, sirviendo para la conservación de mensajes y registros que evidencian las formas de vida de los diferentes periodos, de tal forma que, esas evidencias fungen también como antecedente de las primeras composiciones y trazos empleados precedentes al tema que nos concierne: el Libro-Arte; asunto por el cual, estimamos oportuno conocer cómo florecieron esas manifestaciones de escritura y comunicación, así como los recursos y técnicas con las que contaban, porque los materiales eran muy distintos y éstos variaron entre soportes minerales, vegetales y animales (figura 1), como lo podemos apreciar en la infografía diseñada especialmente para este apartado, misma que contiene las características de cada uno de ellos y sus variables, facilitando su apreciación y contenidos al ser empleada como material didáctico, que es parte de la finalidad de la presente investigación.

Retomando el tema de los soportes, los resultados obtenidos iban desde la fragilidad hasta una resistencia absoluta, considerando que un pueblo altamente alfabetizado se veía en

la necesidad de emplear soportes frágiles, más económicos y de uso más bondadoso; en contraparte, un pueblo con un grado de alfabetización menor podía hacer uso de soportes con mayor duración y resistencia, pero asimismo, mayor grado de complejidad en su elaboración.

Figura 1.

Tipos de soportes materiales de escritura



Fuente: Elaboración de la autora.

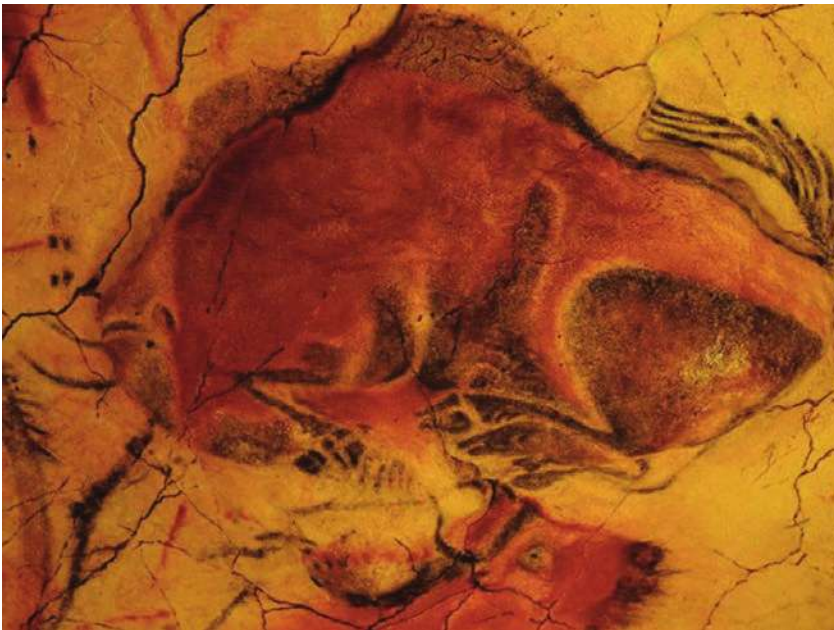
La piedra fue considerada como uno de los más primitivos soportes de escritura, plasmando en ella las primeras inscripciones o pictogramas¹ de la antigüedad, y, contribuyendo enormemente a la perpetuidad de la comunicación de antaño, gracias a las evidencias que existen (figura 2).

¹ Consúltese en el glosario p. 414

Las primeras manifestaciones encontradas sobre la impresión se dan hace más de 20,000 años en las cavernas utilizadas por el hombre primitivo, y las conocemos como pinturas rupestres, que eran dibujos en las paredes de piedra. Utilizaban colorantes obtenidos de plantas y animales. Tenemos como principales ejemplos las cuevas de Altamira en la provincia de Santander en España y las de *Font de Gaúnt* en Francia. (Lenin, 2007)

Figura 2.

El bisonte encogido de las Cuevas de Altamira, periodo paleolítico



Fuente: Pedro Saura. Fotografía. España, 2008.

Sin embargo, los primeros atisbos del nacimiento de un sistema de comunicación como el que ahora conocemos y que empleamos de manera cotidiana, aparecen durante el cuarto milenio a. C., era en la que existieron diversos pueblos, como los sumerios en la parte baja de la región de Mesopotamia.

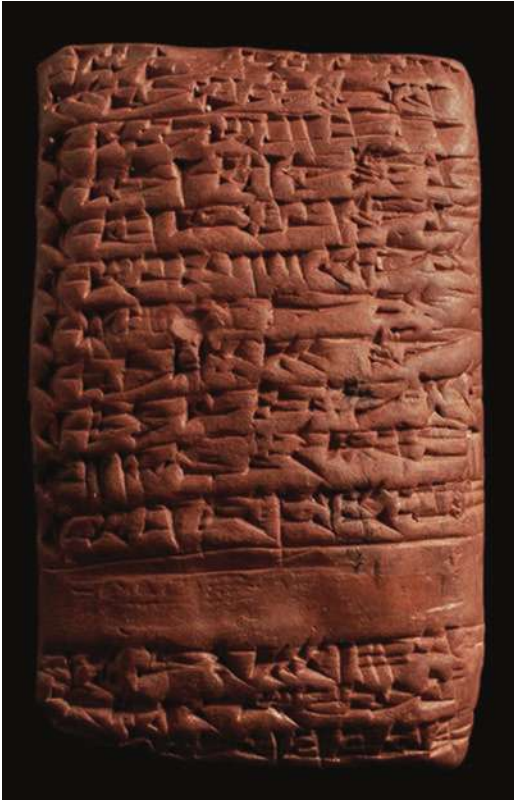
Esta forma de escritura, llamada cuneiforme, nació en Sumeria. Allí, los contables registraban los activos con un objeto punzante mediante signos y números sobre tablillas de arcilla del tamaño de una tarjeta de crédito. La acción de presionar una cuña² contra la arcilla blanda dio a esta escritura su nombre moderno (en latín, *cuneus* es cuña). Tras su inscripción, las tablillas se dejaban secar al sol. (Lyons, 2011, p. 16)

² Consúltese en el glosario p. 410

Debido a lo avanzado de este pueblo y a las actividades que realizaban, para ellos era muy importante poder registrar su escritura. Y fue así, como dice Umberto Eco, que:

En un momento determinado los hombres inventan la escritura. Podemos considerar la escritura como la prolongación de la mano, y en este sentido tiene algo casi biológico. Se trata de una tecnología de comunicación inmediatamente vinculada al cuerpo. Una vez inventada, ya no puedes renunciar a ella. Una vez más, es como haber inventado la rueda. Las ruedas de hoy siguen siendo las de la prehistoria. (Eco y Carrière, 2010, pp. 22 – 23)

Provocando así aportaciones importantes a la humanidad, tanto en el ámbito social como intelectual, debido a las bondades que su ubicación geográfica les permitía siendo un pueblo prolífico; y, a la vez, esa misma razón les exigió desarrollar un sistema de comercio, uno administrativo y, principalmente, su propio sistema de escritura. En un principio lo hacían a través de formas muy sencillas llamadas pictogramas, éstos se desarrollaban por medio de trazos sencillos y abstractos que omitían el mínimo detalle, haciendo una severa abstracción de la idea, el objeto o concepto que se pretendía representar, comúnmente a través de grabar mediante trazos lineales sobre moldes de arcilla mojados en forma de placa, que era el material que más abundaba en esas regiones; una vez seco se convertía en un material muy resistente, del cual, aún se conservan registros de sus cultivos y cuestiones administrativas, principalmente (figura 3).

Figura 3.*Tablilla Cuneiforme (1822-1763 a. C.)***Fuente:** Musei Vaticani.

Esta tablilla en particular, “(...) contiene un texto pertinente a la venta de un terreno, en el que también aparece repetidamente el nombre del dios Enlil ‘Señor del viento’, divinidad principal de la ciudad de Nippur” (Musei Vaticani, 2020). También podemos observar la disposición de los trazos hechos con la cuña y el uso de la totalidad del soporte, donde se aprecia una escritura seccionada y organizada.

No obstante, estos primeros signos eran muy concretos y, por lo tanto, empezaron a surgir algunas limitaciones en el sistema de escritura. El rápido desarrollo de esta civilización evidenció las limitaciones de este código, situación de la que Román Gubern (2010) nos da una explicación más detallada:

La pictografía sinóptica —una especie de instantánea dibujada— carecía de porvenir para reproducir la combinatoria de elementos simples en que se basa toda lengua. Además, la escritura produce textos cuyo sentido es generalmente más preciso y menos polisémico que

las imágenes icónicas, cuyos significantes podemos reconocer, pero cuyo sentido global en el discurso puede ser equívoco. La *pictografía analítica* nació como una escritura léxica en imágenes, en la que los pictogramas eran unos símbolos que descomponían el discurso en unidades semánticas. De manera que su escritura era a la vez icónica y protolingüística, pues sus significantes —fuertemente estereotipados— eran icónicos, pero cuyo orden seguía habitualmente el de las formas del lenguaje hablado. (...) Naturalmente tuvieron que inventarse también los ideogramas³, símbolos para expresar conceptos, cualidades o sentimientos que no poseían una imagen visible. (p. 34)

Es así como la escritura de un pueblo se fue desarrollando a la par de los soportes y materiales utilizados; y después de generar diferentes signos polisémicos, este mismo pueblo dio otro gran paso para la humanidad gracias a que empezaron a dotar a los signos de un valor.

La escritura se fue desarrollando y debido a la necesidad de que funcionara de la misma forma que el lenguaje hablado, los signos pictóricos empezaron a representar el sonido del objeto en vez del objeto mismo. Así fue como la escritura se volvió fonética ya que los ideogramas se volvieron fonogramas⁴ o signos gráficos que representaban sonidos, en este caso sílabas, que fue el mayor desarrollo que alcanzó la escritura cuneiforme. (Martínez, 1990, p. 13)

A partir de este avance, el hecho de que cada signo o símbolo tuviera un valor fonético facilitó la comunicación porque se podía escribir cualquier palabra de una forma más funcional, y esta técnica se expandió a otros territorios básicamente por medio de escritos religiosos. Así que, podemos decir que Mesopotamia llegó a ser la más grande y reconocida de las civilizaciones de aquellos tiempos con un gran crecimiento comercial; sin embargo, para el año 500 a. C., perdió fuerza y entró en decadencia hasta que fue destituida por los persas que, en poco tiempo, ocuparon gran parte del territorio. “Ya en el año 650 a. C., la lengua indoeuropea persa era escrita en caracteres cuneiformes, aunque sin estar directamente relacionada con los sistemas cuneiformes sumerio y acadio, según un sistema que incluía 61 sílabas independientes”. (P. E. de L., 2013)

³ Consúltense en el glosario p. 412

⁴ Consúltense en el glosario p. 411

Otra de las civilizaciones más importantes que desarrolló rápidamente su sistema de escritura fue la cultura egipcia hacia finales del cuarto milenio a. C., y en paralelo a las civilizaciones de Mesopotamia. No obstante, la cultura egipcia tuvo ideas muy nacionalistas y con una gran inclinación hacia la estética y la belleza, y, aunque también usaron los ideogramas y pictogramas, se caracterizaron por el desarrollo de los jeroglíficos⁵ (figura 4), que fueron letras sagradas talladas en piedra, principalmente en sarcófagos, templos y tumbas, para adornar sus paredes y columnas.

Los egipcios conocían el valor estético y práctico de sus jeroglíficos, y los usaron a menudo con intenciones decorativas. No había separación entre palabras o puntuación que interrumpiera el fluir de la escritura, y se podían escribir horizontal o verticalmente. (V.V.A.A., 1988, p. 153)

Figura 4.

El templo mortuario de Medinet Habu del faraón Ramsés III de la XX Dinastía, Tebas



Fuente: J. D. Dallet.

⁵ Consúltense en el glosario p. 412

Pero este tipo de escritura era muy complejo y no toda la gente tenía acceso a ella, es por eso que años más tarde esta cultura desarrolló otros dos tipos más sencillos de escritura, una de ellas fue la hierática⁶, ideada bajo parámetros más propios de una escritura funcional. “Esta escritura que surgió alrededor del año 2000 a. C., fue una versión simplificada de los jeroglíficos y fue la escritura dominante para usos comerciales, legislativos y científicos” (Martínez, 1990, p. 14). Por su parte, los jeroglíficos siguieron empleándose aunque únicamente para fines religiosos, los cuales eran de gran importancia para esta cultura.

Años más tarde, surgió otro tipo de escritura popular denominada como demótica. Un claro ejemplo de ello es la famosa *Piedra Rosetta* (figura 5), conocida por sus jeroglíficos descifrados por el francés *Francois Champolion*, además de escritura demótica y griega. Su descubrimiento data de 1799 d. C., en *Rashid*, Egipto. Actualmente se exhibe en el Museo Británico, en Londres.

Figura 5.

Piedra Rosetta. Período Helenístico, 196 a. C.



Fuente: Scala, Firenze.

⁶ Consúltase en el glosario p. 412

Pero este no fue el único de los soportes empleados por la cultura egipcia, pues otra de las grandes contribuciones que hicieron a la escritura en aquellos años, fue el papiro⁷, proveniente de una planta acuática perteneciente a la familia de las ciperáceas, que se consolidó como una de las aportaciones más significativas que la cultura egipcia hizo a la humanidad. Su materia prima se origina en las orillas del Río Nilo y en los alrededores del Mediterráneo, ya desde el IV milenio a. C. No olvidemos que, el papiro fue para el pueblo egipcio también una planta sagrada con un alto nivel simbólico, tenía diferentes fines de acuerdo a la calidad de ésta, yendo desde verdes muy brillantes hasta tonos amarillentos.

El papiro más burdo se empleaba para fabricar tejidos, y los cultivados con mayor cuidado eran los que finalmente se manufacturaron como soportes de escritura, calidades directamente relacionadas con el lugar de siembra, el período de vida y la temporada de corte. Asimismo, la producción del papiro realmente significó una gran industria para el pueblo egipcio, debido a que el producto enrollado fue exportado a lo largo de todo el Mediterráneo durante los siguientes siglos, representando un negocio floreciente. La historia oral que se había heredado ya tenía la oportunidad de ser plasmada y, sobre todo, conservada. El leer y el escribir eran de suma importancia, como consecuencia de la expansión de la información y el conocimiento, gracias a los beneficios que este soporte había ofrecido en aquella época.

Un ejemplo significativo ha sido el *Libro de los Muertos* (figura 6), ejemplar que consiste en papiros ilustrados unidos en forma de rollo que los egipcios colocaban en las tumbas más importantes de su imperio con la intención de ayudar al finado a ubicarse en el inframundo de acuerdo a su mitología. El contenido estaba conformado por ilustraciones y narraciones de los acontecimientos representados con escritura jeroglífica y hierática.

⁷ Brevemente explicaremos los pasos del proceso que sufría la planta de papiro para ser usado como soporte. Como punto de partida, el tallo de la planta se cortaba en finas y anchas láminas, siendo el centro la parte que presentaba mayor calidad. Estas hojas se colocaban sobre una tabla humedecida con agua del Río Nilo, usando el lodo como pegamento, se empleaba el largo de la hoja que era posible y cortaban las puntas; luego, entretejían el papiro colocando tiras horizontales, lo ponían en prensas para presionarlo y después lo dejaban secar al sol. Lamentablemente, los egipcios no dejaron evidencia escrita sobre este proceso, lo que se conoce corresponde a la información recabada y reconstruida de diferentes imágenes y textos encontrados. – *Comentario de Sandra Cadena*.

Figura 6.*El libro de los muertos, Antiquo Egipto, 1540 a. C.***Fuente:** Scala.

Para la cultura egipcia la literatura presentaba un valor muy significativo que se hace presente en textos y cuentos encontrados sobre su mitología popular. Durante este período la gente escribía sobre diferentes temas, como asuntos familiares, acontecimientos cotidianos, negocios, etc. Asimismo, las personas más cultas escribían poesía y leían literatura griega, como consecuencia del intercambio que tenía el pueblo egipcio con el griego.

Al igual que otras culturas, emplearon la arcilla o la madera como base de su escritura, ayudándose de un punzón⁸ o cuña para grabar sus inscripciones⁹. Además, se avanzó en el perfeccionamiento de los nuevos soportes de escritura haciéndose las modificaciones necesarias, siempre con el objetivo de obtener materiales más durables y herramientas de mejor calidad para plasmar la escritura, hasta llegar a lograr soportes verdaderamente perdurables para la época; tal es el caso de algunos papiros y pergaminos¹⁰, en los cuales, la apariencia de la escritura iba cambiando según el soporte, las técnicas y materiales empleados para plasmarla. Aspectos que, por una parte, generan visualmente texturas y formas que van desde lo sutil y suave hasta acabados sumamente rústicos y

⁸ Consúltense en el glosario p. 414

⁹ Consúltense en el glosario p. 412

¹⁰ Consúltense en el glosario p. 414

ásperos; y, por otra parte, el desarrollo paralelo de los soportes y la evolución de las formas de escritura también se fueron desarrollando, originando nuevos estilos y formas de escritura que en conjunto generaron excelente material documental.

Son interesantes cada una de las aportaciones y transformaciones que se fueron dando a lo largo de estos cuatro milenios a. C., mediante los soportes, trazos, rasgos y significados fonéticos, ya que éstos se fueron heredando de cultura en cultura hasta que pudimos apreciar “(...) la alborada del lenguaje escrito, el invaluable regalo a la humanidad que fue la escritura pasó a manos de los fenicios que redujeron formidable complejidad a sencillos signos fonéticos” (Meggs, 2002, p. 24).

Los fenicios aparecen cerca del año 1600 a. C., considerada como una de las culturas más antiguas de la historia. Además de dejar un valioso legado cultural tanto en el ámbito comercial como el desarrollo del alfabeto a las civilizaciones siguientes. “(...) así pues, la escritura, desde sus formulaciones primitivas hasta la aparición del alfabeto fenicio fue un sistema de comunicación altamente selectivo” (Satué, 2002, p. 14). Pero, como su principal actividad era el comercio, tuvieron una fuerte influencia por toda la costa del Mediterráneo difundiendo así la escritura. Y, “(...) desde la antigüedad hasta nuestros días el esquema comunicativo ha variado en su naturaleza formal, es decir, en el medio, pero apenas si lo ha hecho en su esencia intencional” (Satué, 2002, p. 13).

Para fortalecer más esta intención, los griegos, tras tomar el alfabeto fenicio, aproximadamente por el año 900 a. C., acogieron las formas de los caracteres y generaron las vocales logrando una transliteración más específica de los idiomas que ellos hablaban.

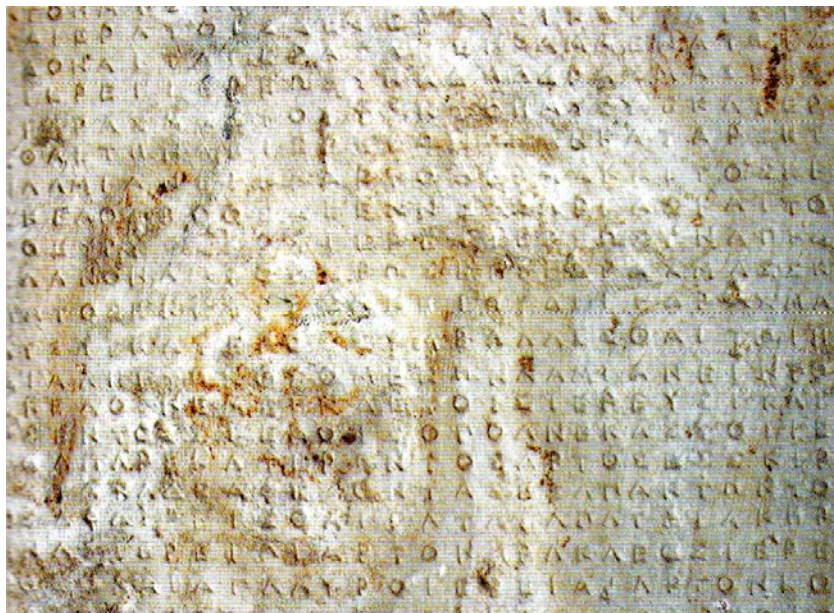
Los griegos practicaban la escritura de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, siendo esta última la establecida en su sistema de escritura *bustrófedon* por un tiempo. En esa época el país estaba dividido y el alfabeto griego primitivo sólo cubría las necesidades de la Grecia Occidental, mientras que la región Oriental, cerca del año 500 a. C., hizo algunas modificaciones agregando algunas letras y omitiendo otras. Como consecuencia a esta separación surgieron diferentes dialectos y pronunciaciones; incluso, variantes en las formas y sonidos de los caracteres. Finalmente, consolidaron el alfabeto griego clásico de 24 letras, facilitando considerablemente el sistema de escritura para el primer milenio a. C.

Y, considerando que los griegos se caracterizaron por el vasto trabajo en el campo de la filosofía, la literatura y, en general, las humanidades, emplearon variedad de soportes que todavía permanecen, entre los cuales se encuentran inscripciones en piedra o mármol (figura 7) como las más antiguas, además de la cerámica y, a su vez, el papiro. Enfatizando que esta cultura destinó lugares específicos para la producción de papiro debido a que era un producto de calidad y no era muy común en Grecia.

Desgraciadamente, la mayor parte de este conocimiento compilado por la civilización griega se ha perdido a causa de la naturaleza frágil de los rollos de papiro y del clima húmedo griego. Sólo 30 mil rollos sobreviven, incluyendo sólo 43 de las 330 obras de teatro realizadas por los grandes dramaturgos griegos. (Meggs, 2002, p. 34)

Figura 7.

Inscripción del griego antiguo tallada en mármol



Fuente: Ambrose, Harris. 2007.

Posteriormente, “(...) el alfabeto griego pasó al etrusco, al latín y al cirílico, y, por medio de estos antecesores, se convirtió en el abuelo de los sistemas alfabéticos usados hoy en día en todas partes del mundo”. (Meggs, 2002, p. 34). La cultura etrusca, hasta estos últimos años, ha estado bajo el paradigma de que su lengua es indescifrable. Sin embargo, estudiosos del tema han podido comprender solo algunas letras etruscas (figura 8), entre

ellas la lectura de nombres, fechas o títulos. A pesar de ser un pilar importante para nuestra cultura, la lengua etrusca es un tanto desconocida; el origen de su alfabeto procede del griego arcaico y era un alfabeto sumamente claro, el cual constaba de 26 caracteres, mismo que, dependiendo el tiempo y la región, llegó a presentar algunas variaciones, y, de acuerdo a sus necesidades, los etruscos hicieron modificaciones en los sonidos de las palabras.

En términos generales, el alfabeto etrusco sólo utilizaba los equivalentes griegos de las vocales "a", "e", "i" y "u". Omitieron por completo la "o" y no llegaron a utilizar las consonantes "d", "b" y "g". Existe un símbolo que induce a confusión y que se parece al signo "t", y que en ocasiones se leía como "t"; pero actualmente es considerado indicativo de una sibilante. (PROEL, 2013)

Figura 8. *Cipo de Perugia. Estela etrusca hecha en piedra, con inscripciones etruscas por ambos lados; actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Umbría. Perugia, finales del s. III a. C.*



Fuente: Pablo J. Rodríguez. Aula de Estudios Clásicos Grecolatinos.

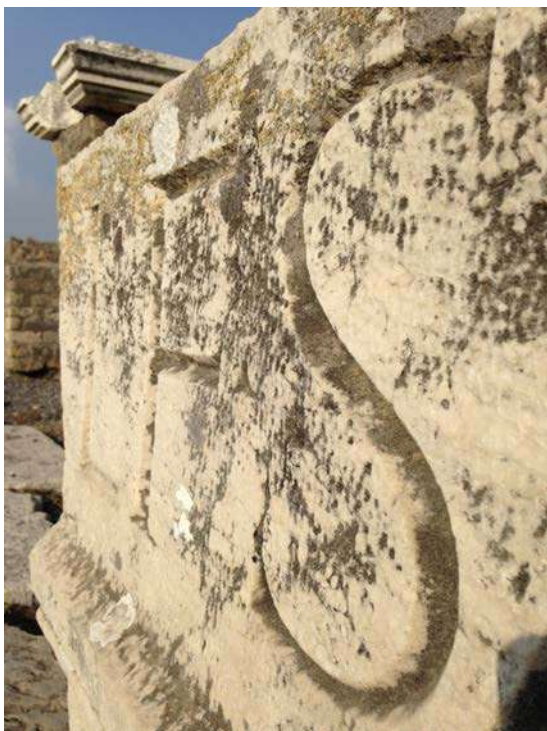
Esta cultura tiene cierta similitud con los egipcios en que la mayoría de las inscripciones etruscas encontradas tienen un sentido funerario o son dedicatorias plasmadas

en las tumbas y sarcófagos; además de utensilios encontrados en los templos y santuarios con nombres, títulos y fechas. Los especialistas han determinado la existencia de 200 palabras básicas así como la de nombres propios. La cultura etrusca desarrolló el alfabeto latino incluyendo la letra «Q», que fue una de las máximas aportaciones que se hicieron cuando los etruscos tenían el dominio de la península italiana en el primer milenio a. C., de tal forma que la cultura etrusca pasó al pueblo latino y sirvió como puente entre la cultura griega y la romana o latina.

Fue así como el alfabeto llegó a Italia, donde se define un sistema de escritura con formas específicas que fueron una gran aportación para nuestro sistema de escritura actual, y donde el empleo del alfabeto latino (figura 9), al inicio, fue con la aplicación de las letras que:

En los monumentos se trazaban primero y se grababan después, debido a esto, los patines se fueron extendiendo y el contraste entre los trazos gruesos y delgados fue más marcado: así surgió el estilo de escritura romano clásico Capitalis¹¹ Monumentalis. (Martínez, 1990, p. 24)

¹¹ Consúltese en el glosario p. 409

Figura 9.*Inscripción de escritura romana***Fuente:** Propiedad de la autora. Pompeya. 2015.

A partir de ese momento empiezan a aparecer distintos estilos de escritura destinada para usos oficiales, básicamente; la cual podía ser grabada en piedra o moldeada en metales como el bronce y el cobre, presentando resultados diferentes, de los cuales se determinaron cuatro variantes principales: *capital*¹², *uncial*¹³, *semiuncial*¹⁴ y las *letras minúsculas*¹⁵. Paralelamente surgen los remates, debido a que la escritura se esculpía manualmente en los monumentos y obtenían diferentes terminaciones. Y así fue como fueron sumándose los diferentes estilos que con el tiempo se irían perfeccionando, hasta que se logró definir exactamente la forma de los caracteres que son los mismos que usamos ahora.

A partir del siglo I d. C., la escritura llegó a ser un logro relativamente popular en todo el Imperio Romano. Se utilizaron varios sustratos para escribir como madera, papiro, cera y pergamino, así como diferentes instrumentos de escritura como plumillas y pinceles que

¹² Consúltense en el glosario p. 409

¹³ Consúltense en el glosario p. 416

¹⁴ Consúltense en el glosario p. 415

¹⁵ Consúltense en el glosario p. 413

permitían mayor libertad en la interpretación de formas y figuras que fueron determinando el carácter de los diferentes tipos de escritura. (Martínez, 1990, p. 24)

Como se mencionó anteriormente, el uso del papiro fue muy importante desde tiempos muy antiguos y continuó empleándose durante muchos años más. Por su parte, los romanos también importaban la planta de Egipto, donde era tratada en talleres destinados a mejorar la calidad del papiro, esto antes de que Roma se convirtiera en el poderoso Imperio Romano que fue.

De tal forma que, incluso después de la aparición del pergamino:

Los papiros de Egipto se complementaban con madera, arcilla, superficies planas de metal, y tablillas de cera enmarcadas en madera. La escritura se grababa en madera con un estilete, cuyo extremo plano se usaba para borrar la escritura de la cera suave del molde para que la tablilla se pudiera volver a usar. (Meggs, 2002, p. 37)

Finalmente, el papiro entró en decadencia, siendo uno de los motivos más nombrados en la historia el conflicto entre dos reyes por poseer la mejor biblioteca de la época; uno de ellos fue el rey Ptolomeo (205 – 182 a. C.), quien prohibió las exportaciones del papiro que era producido en Egipto; el otro, el *Rey Pérgamo* gobernó entre los años 197 al 160 a. C., y en contrapartida se vio obligado a buscar otra opción para el desarrollo de nuevos soportes con los que pudiera escribir, de ahí que diera vida a la nueva industria del pergamino, sustrato que era obtenido de pieles de animales.

En años posteriores el uso del papiro empezó a descender, sobre todo cuando la antigua cultura egipcia entró en declive. Sin embargo, gracias a los antiguos escritos podemos conocer cómo evolucionó uno de los primeros soportes de escritura que aún existen, permitiéndonos interpretar de una forma más clara cuáles fueron los inicios de los sistemas de escritura que hoy en día conocemos. Y, sobre todo, poder visualizar la importancia que tiene la actualización de los métodos y procedimientos para la escritura y así comprender mejor lo que ahora somos.

En definitiva, el papiro empezó a ser sustituido por el nuevo soporte ya que presentaba mayor calidad, era mucho más duradero y requería para su fabricación de un costo mucho menor. Sin embargo, a pesar de todas sus ventajas, no fue hasta el año 190 a.

C., cuando realmente empezó a ser de uso común en la escritura. El pergamino (figura 10) tenía como base prima las pieles de animales domésticos, tales como: becerros, ovejas y cabras. Si estos animales eran viejos se obtenía un pergamino de buena calidad pero con un acabado burdo, en cambio, si el animal era recién nacido, la calidad del pergamino era sumamente fina y suave, el cual era conocido como *vellum*.

Figura 10.

Pergaminero alemán



Fuente: Autor desconocido. Grabado europeo. Siglo XVI.

El nuevo soporte presentaba significativas bondades de funcionalidad; principalmente, el material era mucho más resistente y tenía mayor flexibilidad que el papiro, propiedades que al final del Imperio Romano permitieron crear un revolucionario formato que facilitó el manejo de la información: el *códice*¹⁶. Y a lo largo de esta época solo los grupos privilegiados podían tener acceso a las cuestiones culturales, mientras tanto la escritura aprovechaba para seguirse desarrollando, pues su curso histórico ya había dado un gran paso después de ser trazada con cincel sobre los muros al principio de este período.

¹⁶ Consúltense en el glosario p. 410

Y así continuó evolucionando gracias al trabajo desarrollado por los monjes de la época, y se perfiló cada vez más por el hecho de que pasó a ser dibujada con plumillas y pinceles sobre piel con tintas de oro y plata, además de la aparición de las minúsculas cursivas, obteniendo diferentes grosores, y, por ende, estilos, unos muy suaves y ligeros, otros densos y sumamente saturados, siempre conservándose mediante los escritos religiosos hechos manualmente por los monjes y amanuenses de la época. Por ejemplo, en la generación de caracteres durante el periodo romano están los tipos de letra cursiva¹⁷ inclinado o itálico, como los llamamos ahora; y también los trazos de las letras se hicieron en diferentes grosores reflejando desde ligereza hasta una densidad muy notoria en los textos. Es ahí cuando aparece el proceso de análisis de la forma¹⁸ y la estética de las letras. Sus estructuras son más estudiadas y generadas por formas geométricas básicas con los que se definen diferentes estilos¹⁹ y, sobre todo, delimitan la funcionalidad del tipo de letra.

De tal modo que la escritura minúscula empezó a mezclarse con otros tipos de escritura, así como sucedió con el lenguaje, situación que dio origen a otros tipos de escrituras como las nacionales²⁰, mejor conocidas como escritura *Lombarda*²¹ y *Beneventina*²². Otro tipo de escritura destacada fue la *Merovingia*²³, que carecía de legibilidad gracias a sus formas irregulares; sin embargo, fue muy empleada en Francia. Y, posteriormente, aparecieron las letras *Uncial* y *Semiuncial*, que fueron reemplazadas por la escritura *Gótica*²⁴ cerca del siglo VIII d. C., suceso que reflejaba un excelente trabajo desarrollado por los amanuenses desde la reestructuración de los signos de puntuación hasta el empleo de capitulares y separación de las palabras. Asimismo, aparecieron las letras minúsculas identificadas como *Carolingia*²⁵ minúscula, antecedentes directos de las letras minúsculas que se emplean hoy en día y pieza clave para la identificación del imperio de Carlo Magno (año 800 al 843), al generarla para ser usada en toda la producción de textos con fines ideológicos y políticos.

¹⁷ Consúltense en el glosario p. 410

¹⁸ Consúltense en el glosario p. 411

¹⁹ Consúltense en el glosario p. 411

²⁰ Consúltense en el glosario p. 413

²¹ Consúltense en el glosario p. 413

²² Consúltense en el glosario p. 409

²³ Consúltense en el glosario p. 413

²⁴ Consúltense en el glosario p. 412

²⁵ Consúltense en el glosario p. 410

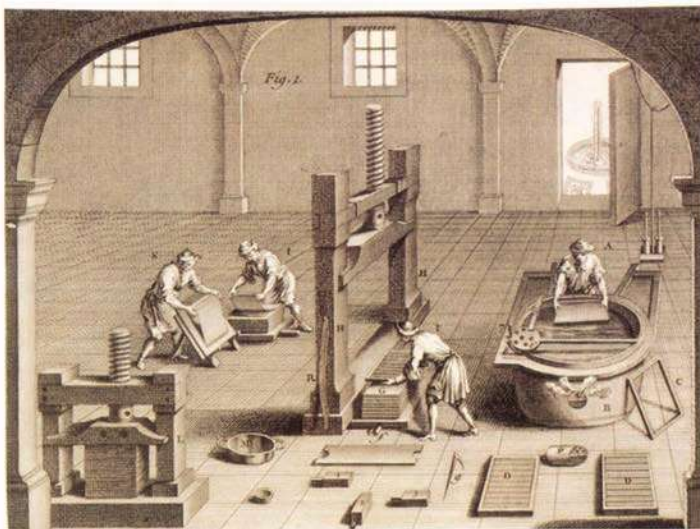
A la par del desarrollo y los avances antes mencionados dentro de la cultura occidental, no podemos dejar de mencionar el papel²⁶, otro de los soportes que ha transformado al mundo en múltiples aspectos tanto de la vida cotidiana como académica, artística o histórica. Esta palabra proviene del griego *papyrus*, el nombre que identifica a la antes mencionada planta de papiro. Según los últimos descubrimientos, el papel como tal fue inventado en China, aproximadamente por el año 105 a. C., ya que se han encontrado algunas muestras de papel al lado de tablillas de madera con esas fechas. Los primeros papeles que se produjeron fueron de seda y de lino, solo que carecían de calidad para la escritura, por ese motivo los emplearon como envolturas.

La invención del papel se le atribuye a Ts'ai Lun²⁷, que para esa época estaba a cargo del abastecimiento de la Casa Real. Ts'ai Lun fue quien organizó la primera producción fuerte de papel y logró patentar el proceso para poder repetirlo. El bambú como fibra, y no la madera como base que empleaban con los fabricantes europeos en el siglo XVIII. Para el siglo V, el papel era empleado en toda Asia Central debido a las invasiones al territorio chino, situación que obligó a oriente a revelar el método que usaban para la producción del papel. Después se extendió a Bagdad y al norte de África, siendo los árabes los que desarrollarían varias innovaciones como la estandarización de las medidas, el color y un método para el envejecimiento del sustrato.

Posteriormente, España fue conquistada por los árabes y así fue como la producción de papel (figura 11) llegó a Europa, gracias a quienes según atestiguan las investigaciones desarrolladas por Ruari Mclean (1993), nacerían las primeras máquinas de hacer papel bajo términos industriales. “La primera máquina para fabricar papel fue inventada por un francés: Nicholas-Louis Robert, hacia 1798. No obstante, las patentes de Robert fueron adoptadas y desarrolladas en Inglaterra por Seacly Foudrinier, cuyas máquinas ya funcionaban antes de 1810” (p. 96).

²⁶ Para conocer un poco sobre el origen del papel es importante saber que este soporte se produce gracias a un conjunto de fibras de celulosa entrelazadas unas con otras, puestas indistintamente formando una superficie plana que se puede elaborar con diferentes fibras naturales como madera, algodón, lino, caña de azúcar, paja, bambú, corteza del moral y ortigas, siendo la madera la más ordinaria. La madera está constituida por celulosa, que es un compuesto químico de carbono, hidrógeno y oxígeno en diferentes proporciones, lo cual explica por qué es posible encontrar diferentes tipos y calidades de papel. – S.C.

²⁷ Ts'ai Lun prestaba sus servicios en la corte imperial y era la vía directa para tener relación con el interior ya que era el consejero imperial chino del Emperador He de Han, aproximadamente entre los años 77 y 110 durante la corte de la dinastía Han. También considerado en China como el inventor del papel, debido a que durante su período de servicio se perfeccionó la técnica de fabricación del material utilizado para la escritura de documentos, muy similar a las cualidades y características del papel que actualmente conocemos, presentando notorias diferencias entre el papiro y el pergamino utilizados en épocas más antiguas. Estableciendo con esto que, la invención del papel se produjo por el año 105 d. C. – S.C.

Figura 11.*Antiguo taller de fabricación de papel***Fuente:** Autor desconocido. Grabado europeo. Siglo XVIII.

Hoy en día es impresionante la variedad de tipos de papel que podemos encontrar debido a que este sustrato es muy rico en acabados y en una amplia gama de colores que permiten al mercado ofrecer desde papeles sumamente finos y costosos, como el que está hecho de bambú (empleado para la elaboración de Biblias), el papel de avión o de seda; otros texturizados, rugosos, ásperos y muy resistentes, empleados para empaques, documentos legales o como soportes de distintas técnicas de ilustración. Incluso, existen papeles que contienen elementos naturales en su composición, entre ellos destacan los compuestos por hojas naturales, pétalos, entre otros; o hechos a mano, de algodón, con un gramaje de hasta 1000 gramos. Otras de sus características son la transparencia del sustrato y la variedad de colores en los que se puede encontrar.

El papel se maneja en diferentes formatos ya establecidos, como los internacionales identificados como ISO, que corresponde a la Organización Internacional de Medidas; sin embargo, difieren de las medidas americanas, ya que en Estados Unidos para medir el papel se basan en estas dimensiones: 21,59 x 27,94 cm. Se cree que si las medidas se llegaran a unificar corresponde a las americanas, que son las que actualmente se utilizan en México por los diseñadores e impresores, facilitando el proceso de diseño como el de impresión, aprovechando el formato al 100 % y favoreciendo los costos de impresión al evitar el desperdicio de papel.

Para los diseñadores y artistas, la variedad de papel que el mercado ofrece en la actualidad es muy atractiva, gracias a que los acabados en los que pueden plasmar sus diseños contribuyen a fortalecer el estilo de la información que se está manejando. Además, el papel permite ser trabajado tanto en alto como en bajo relieve y aplicar diferentes tintas a la hora de la impresión. En la vida actual, la industria papelera está a la vanguardia ofreciendo productos de alta calidad y, sobre todo, materiales que van de acuerdo a las exigencias del mercado y también respaldando a los medios de comunicación que están en constante desarrollo.

Para concluir este apartado podemos decir que, a pesar de toda la producción de impresos en papel que generan las imprentas y la industria publicitaria a nivel mundial, corresponde solo a un pequeño porcentaje que la industria papelera genera en la actualidad, ya que su mercado va desde las necesidades del tipógrafo hasta la industria eléctrica.

1.2. Formatos librarios antiguos

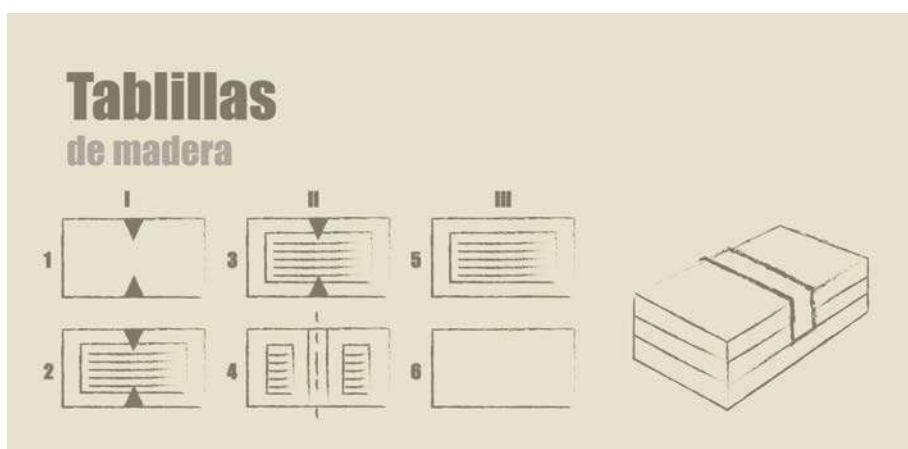
A raíz de los diversos soportes que surgieron con el correr del tiempo y la intención primordial de facilitar la conservación y divulgación de la información, igualmente surgen diferentes maneras de contener la información a medida que los soportes materiales lo permitieron. Existen diversas formas o formatos en lo correspondiente a los antecedentes del libro como tal. Las *tablillas de madera* fungen como el precedente de los formatos librarios más significativos, empleados desde el periodo clásico por diversas culturas. Destacando posteriormente el formato de *rollo*, el formato *códex* o *códice* y el formato de *acordeón* proveniente de oriente, y, a partir de éste se derivan algunos otros también atractivos y funcionales, pero menos empleados.

Siendo un formato funcional y de menor costo, las *tablillas de madera* configuraron una parte sobresaliente en el proceso de divulgación de la escritura, gracias a las facilidades que el formato ofrecía. Es decir, era un formato liviano, práctico y reutilizable que permitía su transportación en el cinturón de manera sencilla para la vida cotidiana; conformado estructuralmente por dos o más hojas rectangulares de madera como base, con un hueco en una de sus caras que se rellenaba con una capa de cera, sobre la cual se escribía con

estiletes²⁸ o punzones, incluso, en ocasiones tenían cierto tratamiento que permitían escribir con tinta; formando un díptico o tríptico como contenedor sostenido con argollas por uno de los lados y que, finalmente, consistía en un formato encuadernado muy similar al libro que empleamos actualmente. Asimismo, las *tablillas* (figura 12) que podemos apreciar en la infografía diseñada, servían para hacer composiciones previas a la escritura y trazado en papiro o pergamino.

Figura 12.

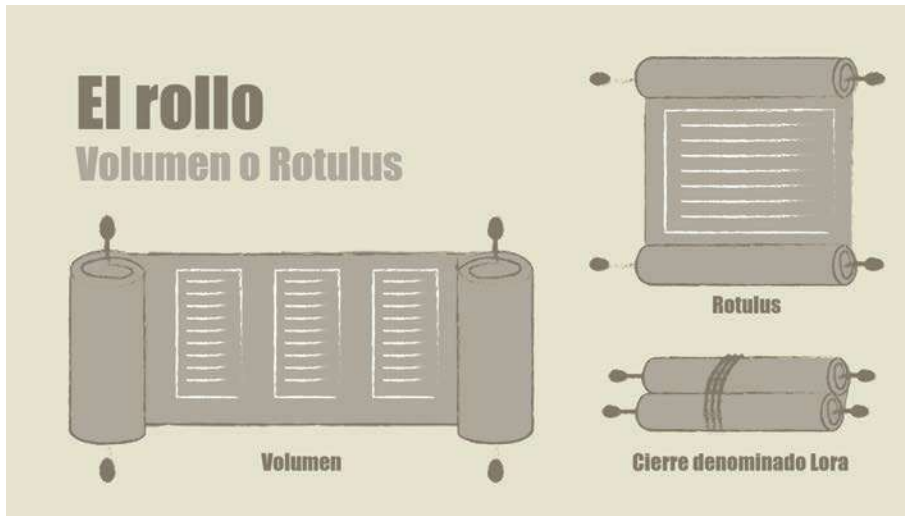
Tablilla de madera



Fuente: Elaboración de la autora, 2018.

En lo referente al formato de *rollo* ilustrado en la siguiente infografía (figura 13), éste consiste en una larga lámina de papíro o pergamino, refiriéndonos a los manuscritos antiguos gestados durante el periodo clásico, los cuales posteriormente fueron de papel. Son piezas de hojas que se van uniendo unas con otras hasta formar una larga y estrecha pieza que se enrolla sobre sí misma alcanzando un peso considerable para su manipulación, hecho que requería de habilidad y destreza en cuanto a función; sin embargo, favoreció su acopio y conservación. Y, dependiendo la dirección horizontal o vertical de la escritura, son los tipos de *rollos* que existen, clasificados como *volumen* o *rotulus*; ambos casos presentan márgenes únicamente superiores e inferiores.

²⁸ Consúltese en el glosario p. 411

Figura 13.*El rollo. Volumen o rotulus***Fuente:** Elaboración de la autora. 2018.

El *rollo* fue principalmente empleado de manera vertical; el *rotulus* y la distribución de los elementos de escritura conformaba una sola columna que iba en la misma dirección que la extensión del rollo. Para su lectura, la mano derecha sujetaba la parte superior del *rollo* y la izquierda iba enrollando nuevamente la parte leída. A diferencia del *volumen*, que consistía en una escritura con dirección horizontal en pequeñas columnas dispuestas una de la otra, la dinámica de lectura era similar a la del *rotulus* pero en la dirección antes mencionada.

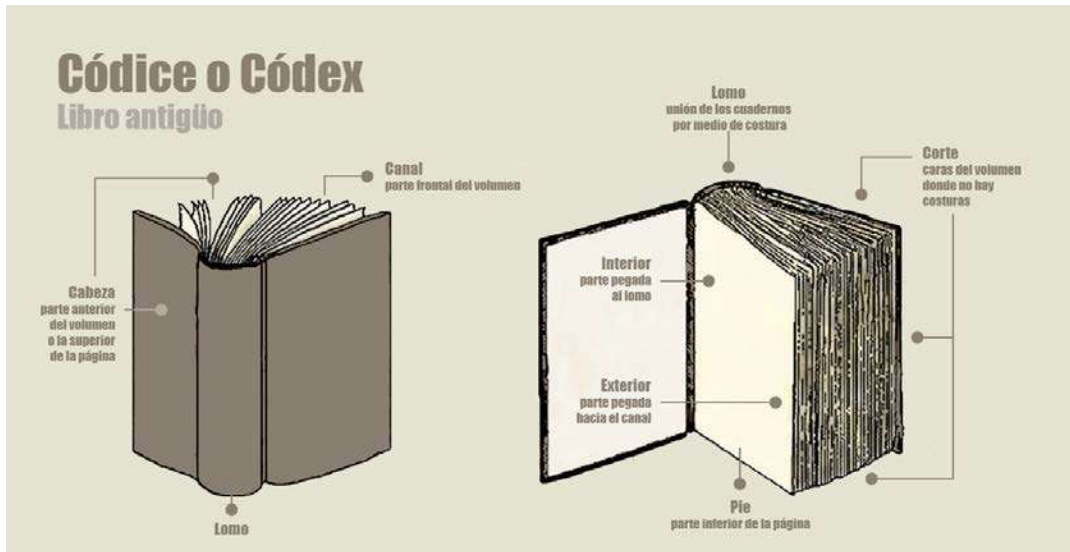
Asimismo, destaca el empleo del color y la decoración en ambos formatos del periodo clásico, denominados:

El *Rutuli Mortuorum*, en ellos se anunciaba la defunción de una persona de calidad, normalmente un eclesiástico, pero no necesariamente. Junto a este formato el *rollo* sobrevivió en la baja Italia en los *rollos de Exultet*, textos profundamente decorados que el diácono leía el domingo de Pascua. También las *letanías* eran copiadas en *rollo* y algunas *poesías*. La *crónica* también se copió en formato de *rollo*, hasta el presente se conservan algunas y son notablemente largas. El *género diplomático* también adoptó este formato, en ocasiones son textos relacionados entre sí y al quedar el *rollo* lo nombran tomos *Synkollésimos*. (Sánchez, 2015)

Posteriormente se da la evolución al *códice* (figura 14), mostrando un nuevo formato y disposición para la escritura y la lectura. El formato de la página definido por márgenes en los cuatro lados de cada página, espacio importante que permitió anotaciones a los costados del cuerpo del texto; este tipo de anotaciones se les conoce como glosas, a lo que comúnmente manejamos como anotaciones al margen, dando pie a otro tipo de registro basado en la interpretación de la lectura del propio *códice*, da lugar a una segunda lectura. Asimismo, como antecedente directo del formato de libro impreso mediante el uso de tipos móviles, mismo que presenta una encuadernación que permite funcionalidad, accesibilidad a la información y, sobre todo, su conservación y almacenamiento, fue mucho más sencillo, como se evidencia en la infografía diseñada para el formato en cuestión. Por tanto,

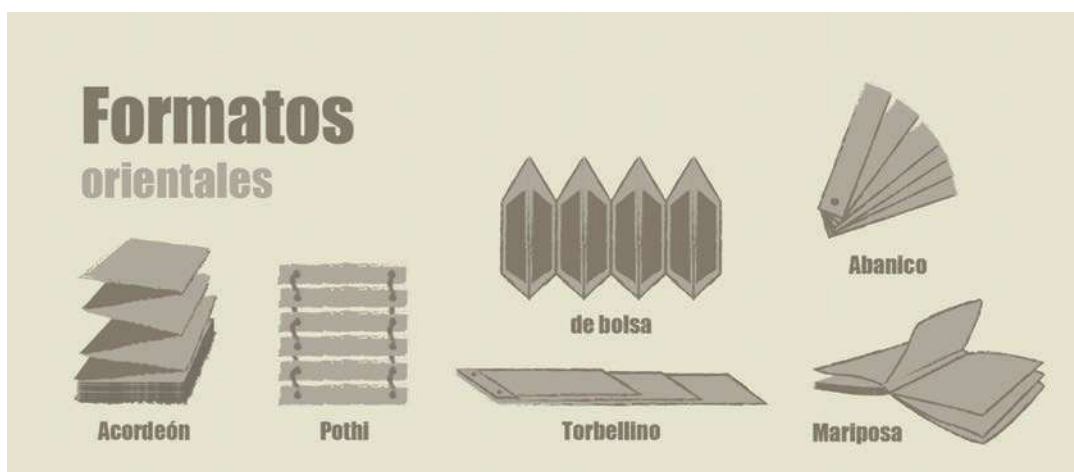
El paso del *rollo* al *códice* puede considerarse el fenómeno más importante en la historia del libro, porque implica consideraciones no sólo de orden técnico y material, sino también social, cultural, ideológico e incluso fisiológico, si tenemos en cuenta también las modificaciones que su adopción causó en los modos de lectura. (Sánchez, 2016)

Conformado por hojas dobladas a la mitad y cocidas por uno de sus lados para formar cuadernillos que, unidos, conciben el volumen o ejemplar. Producidos por los amanuenses durante la época medieval, quienes intervinieron manualmente las hojas de los libros por ambos lados hasta la aparición de la imprenta.

Figura 14.*El códice o códex, libro antiguo***Fuente:** Elaboración de la autora. 2018.

Es conveniente destacar que, para el año 800 d. C., el contenido de los *códices* era principalmente religioso debido a lo segmentado del conocimiento, la cultura y las artes, y, finalmente, la información que llegaba al pueblo era emitida y controlada por los monjes, quienes estaban al servicio de la iglesia. De igual forma, paralelo al desarrollo y los contenidos que puede portar un libro en sí mismo, existe una riqueza en su construcción y configuración de los elementos gráficos y alfabéticos que contiene, fomentando el surgimiento de variantes en los estilos de las letras, de hecho, “(...) en esa época surgieron las primeras reglas sobre su uso y se crearon las mayúsculas y minúsculas casi como las conocemos ahora” (Vázquez, 2011, p. 21).

En cuanto a otros formatos librarios, es necesario mencionar y visualizar en la infografía correspondiente algunos de origen oriental (figura 15), principalmente el formato *acordeón*, mismo que consiste en una larga tira de papel plegada hacia un lado y otro en forma de acordeón, básicamente, sostenida en los extremos con dos placas rígidas que funcionan como cubiertas, tiene un funcionamiento dinámico y accesible.

Figura 15.*Formatos orientales***Fuente:** Elaboración de la autora. 2018.

De cierta manera, existe una relación entre los formatos orientales con los occidentales; el *acordeón*, por ejemplo, presenta bondades que se han seguido empleando, y, actualmente, en el Libro-Arte dicho formato es recurrente, así que a pesar del tiempo sigue siendo funcional y expresivo para los fines que le competen a esta área del arte. Otros formatos como el *pothi* y el *abanico*, podemos aseverar que son de los más vetustos debido a su soporte de hoja de palma, o madera, en su defecto. Es evidente la similitud en su estructura entre uno y otro, simplemente la variante es el encuadernado o sostén, como se puede apreciar en el esquema anterior, sujetado por uno o ambos lados.

Entre los formatos menos recurrentes se encuentra el *libro torbellino*. Su composición presenta una serie de hojas sujetadas en la parte izquierda, las cuales muestran un aumento longitudinal de principio a fin en cada una de ellas. La idea de dicho formato fue enrollarlo y contenerlo en un bambú para su almacenamiento, algo similar a los *rollos* de papiro; sin embargo, no presentó mucha difusión en el Antiguo Oriente.

Y, para finalizar con las aportaciones de Oriente, el formato *mariposa* sobresale por la disposición de las hojas que lo conforman, dobladas por la mitad y pegadas una cara con otra por la parte posterior para fortalecer el soporte, obteniendo como resultado un tipo cuadernillo muy parecido al *códice* de Occidente. De igual forma figura el *libro de bolsa*;

en éste, las hojas se doblan hacia la parte frontal, al igual que la aplicación de la inscripción y los dobleces conforman por sí mismos el lomo del cuadernillo.

En resumen, el panorama que se muestra sobre los diversos formatos librarios antiguos nos permite valorar lo útil y práctico que resultó el formato de *códice* o *códex*, que finalmente fue el que trascendió y permanece a pesar de los años, a pesar de las necesidades y las transformaciones tecnológicas.

En definitiva, estimamos la opinión de Labarre (2012) en relación a los elementos que sostienen la existencia del libro desde su principio hasta la época actual, manifestando que:

Para definir al libro es preciso recurrir a tres nociones cuya conjunción es necesaria: soporte de la escritura, difusión y conservación de un texto, manejabilidad. Por principio el libro es un soporte de la escritura; de ese modo, las tablillas de arcilla sumerias, los papiros egipcios, los rollos de la antigua Roma, los manuscritos medievales, nuestros impresos y también los microfilms, pueden ser considerados como libros, pese a la gran variedad de los soportes y las formas. (p. 8)

Teniendo en cuenta los soportes y las formas primitivas como el lienzo que sustenta el origen de los elementos gráficos compositivos dentro del libro antiguo, y reconocer que cada uno de ellos dio pie a un estudio y valoración de la forma, desarrollo de nuevas técnicas, así como herramientas y componentes adecuados para su intervención, además de cómo se trabajaba el contenido inscriptorio inicialmente para administrar el espacio de la página y, posteriormente hacer la inclusión de los elementos decorativos y la aplicación del color. Partiendo de ello, se da el inicio de un tema de envergadura tal que ha permitido la experimentación y enriquecimiento de los procesos creativos en el diseño editorial: el diseño tipográfico y el Libro-Arte contemporáneo.

1.3. Elementos compositivos del libro antiguo

El libro y su desarrollo implica un trecho sustancioso desde la invención y establecimiento del *códice* como el formato librario que transformó la preservación de la escritura y amparó la transmisión de la cultura hasta la consolidación del libro como lo concebimos actualmente, mostrando una evolución conceptual significativa a lo largo de la historia. Sin embargo, al hablar de la introducción de este soporte como tal, nos estamos refiriendo a muchos años de historia y a un proceso que se fue dando paulatinamente, debido a que:

El *codex* no se impuso por completo en la Roma imperial, ya que permanecía como libro el volumen sobre papiro, mientras que el pergamino y el *codex* sólo servía para los trabajos más rápidos y sobre todo breves, anotaciones o esbozos. Así, la generalización del *codex* no se produjo hasta los siglos III y IV. (Barbier, 2015, p. 39)

Un amplio lapso en el que podemos acentuar un estancamiento en el desarrollo y las contribuciones que siglos atrás se habían venido dando en las distintas culturas dentro de este ámbito. Por lo tanto, la prosperidad del *códice* realmente permaneció sin grandes cambios aun a pesar de ser el sustento de la conservación de la cultura escrita en el mundo Occidental.

Los antiguos cristianos fueron los precursores en la adopción del *códice*. Los primeros *códices* en papiro de la Biblia datan del siglo II. Los judíos solían leer el Pentateuco en *rollo*, y posiblemente los cristianos usaban el *códice* para distinguir la forma física de sus escrituras de las de la Torá. El *códice* se fue propagando cada vez más a partir del siglo IV. (Lyons, 2011, p. 36)

En la siguiente tabla (figura 16) se muestra un registro de los manuscritos griegos y latinos conservados durante los siglos I al V, de acuerdo a los registros de Robert Marichal, citados en Barbier (2015).

Figura 16.

Distribución de los libros conservados según su forma material, siglos I al V

SIGLOS	MANUSCRITOS GRIEGOS				MANUSCRITOS LATINOS			
	Volumenes		Codex		Volumenes		Codex	
I – V								
I	450	99%	4	01%	5	83%	1	17%
III	442	71%	179	29%	17	90%	2	10%
V	11	4%	233	96%	0	0%	43	100%

Fuente: BARBIER, F. (2015).

El empleo inicial de los *códices* estuvo en manos de los monjes irlandeses, quienes servían a la iglesia y eran sujetos letrados que tenían la encomienda de evangelizar el territorio, también controlaban el contenido y desarrollo de los *códices* administrando la información que se incluía en ellos. Así pues,

La fabricación de los libros se llevaba a cabo bajo la dirección de un monje experimentado, el *armarius*; éste se encargaba del abastecimiento de materiales para el taller, repartía y dirigía el trabajo, supervisaba su ejecución. A esta responsabilidad se agrega con frecuencia la de bibliotecario, garantizando la custodia de los libros y supervisando la comunicación. (Labarre, 2012, p. 30)

Hablando de la elaboración del *códice*, es imperativo reconocer el trabajo de los escribas o amanuenses, individuos con habilidades artísticas que dedicaban su vida a laborar los exquisitos ejemplares en diferentes lenguas (sin importar si las dominaban o no); simplemente su trabajo consistía en desarrollar la composición de cada una de las páginas que conformaban el *códice*, con una precisión y calidad inigualable. Los elementos configurados en dichas páginas consistían en ornamentos, letras capitulares y escritura, principalmente.

La cultura irlandesa floreció en Europa y las islas británicas durante los siglos VII y IX, en gran parte debido a la intensa labor misionera de los monjes irlandeses. Los *scriptoria*

monásticos irlandeses desarrollaron un estilo artístico particular conocido como «Insular»²⁹. Una de sus expresiones más lujosas se halla en el *Libro de Kells*, un volumen de gran formato de los evangelios compuesto por 340 folios y probablemente diseñado para su uso en el altar. (Lyons, 2011, p. 43)

Este famoso ejemplar, conocido como el *Libro de Kells*, fue elaborado en *vellum* de alta calidad (piel de becerro), es una menuda muestra de la administración y decoración de la página en el libro antiguo, así como la distribución y tratamiento de los elementos compositivos.

El *Libro de Kells* se basa en una herencia decorativa diversa de patrones abstractos y representaciones de animales. La escala y el alcance de su decoración han llevado a los comentaristas a encontrar similitudes en el arte anglosajón, picto, bizantino, armenio y carolingio. Para explicar la formación del estilo insular, debe suponerse que las joyas, las monedas, los textiles, los íconos y los manuscritos habían circulado en Irlanda como importaciones, tanto del Clásico tardío como del Clásico Cristiano. (Meehan, 2018, p. 40)

La escritura presenta mayoritariamente letra *insular mayúscula*, consintiendo amplios espacios para la inclusión de iniciales y figuras altamente decoradas que permiten la integración del texto, compuesto por un total de 340 folios cosidos. En el folio II se puede apreciar que la página (figura 17) presenta una estructura reticular conformada por tres columnas principales divididas entre dos cada una, y conteniendo texto distribuido en distintos espacios, distribuida en un máximo de 26 líneas de texto con un interlineado adecuado para la lectura y claridad en el mensaje para llevar a cabo el proceso de lectura.

²⁹ Consúltense en el glosario p. 412

Figura 17.

Página del Libro de Kells, folio II. Irlanda, 800 d. C.



Fuente: MEEHAN, B. (2018).

La composición presenta un margen ilustrado simulando columnas. En la parte superior está Jesús sosteniendo las lenguas de sus guardianes, dos leones con sus dientes al descubierto representando la fuerza, y el cuerpo de estos se convierte en los extremos superiores del margen hasta llegar a unirse en la parte central, en lo que está dispuesto como columnas arquitectónicas y también las columnas de la página. De manera que los elementos religiosos están perfectamente integrados con los elementos compositivos de la página, logrando equilibrio y definición en cuanto espacio y forma, conservando el estilo rebuscado y multiplicidad de elementos decorativos y coloridos.

Cabe destacar que, todos los elementos decorativos plasmados en la página provienen de un origen natural armonizando la composición del manuscrito iluminado, el cual, su función principal, además del contenido, fue proyectar un alto grado de decoración por medio de ilustraciones sumamente elaboradas, particularidad que sobresale

más en las hojas sueltas, y que, en conjunto con la escritura desarrollada, evidencian la complejidad y arduo trabajo artístico, principalmente en colores rojo, negro, purpura y amarillo, además de piedras y metales preciosos en ciertos detalles.

Otra muestra libraria de la antigüedad rica en detalles, ornamentos decorativos y escritura manuscrita, fue el *Corán* (figura 18), libro sagrado del Islam en Oriente Medio. Desde su origen, alrededor del 570 d. C., ha sido difundido en diversos idiomas tanto oral como gráficamente; proveniente de antecedentes fenicios y arameos escritos sobre hojas de *pergamino* en *árabe clásico* y contenidos en formato *códice*, omitiendo las mayúsculas y signos de puntuación, con una dirección de lectura de derecha a izquierda, contraria a la lectura occidental.

La prescripción del *Corán* que prohíbe representar al Señor y a las criaturas animadas explica el aspecto tan original del arte decorativo musulmán y la importancia que en él adquiere la caligrafía. La función de ésta no es solamente reproducir un texto, sino también decorarlo. De este modo, el arte musulmán es el único que hizo un elemento decorativo de las inscripciones monumentales; la escritura cúfica, que había dejado de ser una escritura usual, es el tipo mismo de la escritura monumental. El virtuosismo de los escribas era muy apreciado y la escritura árabe se prestaba de manera admirable a todas las variaciones que expresa perfectamente la palabra arabesco. (Labarre, 2012, p. 53)

Figura 18.

Página del Bihari Qur'an. India. Entre 610 a. C. y 1525 d. C.



Fuente: Autor desconocido. World Digital Library.

Dicha edición presenta una retícula definida con márgenes holgados y la escritura aparece en una sola columna, proporcionando un espacio considerable para la aplicación de los elementos decorativos. Hay que tomar en cuenta que, en esta cultura, las veneraciones se hacían únicamente por medio de arabescos, a diferencia de la cultura occidental, donde aparecen personajes del mundo sagrado. Los calígrafos detallaban la escritura árabe haciendo trazos con ángulos muy marcados tanto horizontal como verticalmente, logrando mantener la armonía de todos los elementos que contiene la página, porque la escritura tenía el mismo valor decorativo y sagrado que el resto de los *arabescos*, “(...) este fragmento repite líneas de la siguiente manera: una línea de oro, dos líneas de negro, una línea de azul, dos líneas de negro, una línea de oro. Los Corán de Bihari suelen incluir una nota junto al título de cada capítulo que explica su valor y cuántas veces debe leerse” (WDL, 2016). Los colores utilizados van desde rojos, negros, azules, purpuras y detalles en dorado, básicamente.

Por otra parte, en Lejano Oriente, el desarrollo del libro y la escritura tenía su propio curso de manera autónoma a lo desarrollado en Occidente, el sistema de escritura

funcionaba diferente y los métodos de impresión, aunque en gran parte fueron un modelo para el desarrollo de nuestra cultura impresa, presentaban diferentes cualidades.

La xilografía³⁰, por ejemplo, fue el método de impresión para la reproducción de los libros más antiguos de los que se tiene registro, originada en China alrededor del 220 d.C., sin dejar de mencionar que fue uno de los métodos más utilizados, debido a que hacía posible imprimir un número considerable de ejemplares para la época. Incluso, “(...) fue la técnica utilizada para las primeras reproducciones del siglo VII, y en el siglo IX ya servía de impresión a textos de toda índole: calendarios, tratados diversos, textos literarios y textos búdicos o confusianos” (Barbier, 2015, p. 103). Igualmente, de los primeros libros generados en esta cultura, podemos mencionar *El Sutra del Diamante* (figura 19), considerado como la xilografía más antigua que existe.

Figura 19.

Página del Sutra del Diamante. China. 868 d. C.



Fuente: British Library.

El 11 de mayo del año 868, (...) el chino Wang Jie autorizó la impresión y distribución de *El sutra del diamante*, el libro impreso más antiguo del que se tiene conocimiento, que se estampó casi 600 años antes que la Biblia de Gutenberg. *El sutra del diamante* no es el primer texto impreso de la historia, pero sí el más antiguo que se conserva hasta la fecha. El

³⁰ La xilografía es un antiguo método de impresión en el que la inscripción o ilustración a plasmar es tallada sobre madera mediante el uso de un buril, y, posteriormente se plasma sobre el soporte empleado. – S.C.

término «sutra» proviene del sánscrito, la antigua y sagrada lengua de la India, que es de origen indoeuropeo. Un sutra es un texto que recoge las palabras de Buda. Sus discípulos aprendían de memoria estos discursos y los transmitían de generación en generación. (National Geographic, 2013)

La constitución general de este ejemplar consiste en un pergamino de aproximadamente cinco metros de largo, que contiene tanto texto como ilustraciones relacionadas entre sí. El contenido de sus textos originalmente fue escrito en *Sánscrito* (lengua clásica de la India), con una dirección de escritura de izquierda a derecha. Posteriormente, “(...) fue traducido al chino, alrededor del año 400, por un monje erudito indio llamado Kumarajiva” (Ecured, 2018). Además de ello, los monjes escribanos se vieron en la necesidad de trabajar los caracteres chinos de forma invertida para tallarlos sobre bloques de madera y así lograr una impresión efectiva.

Fue hecho en siete secciones, cada una impresa desde un solo bloque. Primero, el texto fue pintado en papel fino, que fue pegado boca abajo sobre un bloque de madera. Luego el escultor de bloques siguió las formas invertidas de los personajes. Desde el bloque tallado se podrían imprimir hasta 1.000 hojas por día. (British Library, 2018)

Los elementos gráficos que contiene *El Sutra del Diamante* están definidos de manera lineal en color negro, generando una ilustración clara y definida de todos los elementos que la conforman, ya que como podemos observar en la imagen anterior, es una escena de *Buda* rodeado de sus súbditos y una cantidad considerable de elementos decorativos que aluden a la cultura china y contextualizan el espacio, además de mostrar un alto grado de detalle en lo referente a la ilustración.

En relación con la escritura china, ésta está separada de la ilustración hacia el lado izquierdo, los caracteres dispuestos de acuerdo a su modo de lectura, es decir, de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo, y ordenados en relación a su contenido, creando un peso visual casi uniforme y similar a la ilustración. Una composición visualmente limpia que ocupa casi la totalidad del formato, solo mantiene el margen superior que es de mayor

tamaño y el inferior que es menor, evidenciando una continuidad en sus contenidos y, de igual forma, en el proceso de lectura que el formato de rollo permite.

En cuanto a Oriente Medio, destaca el manuscrito denominado como *Pentateuco* o *Torá* (figura 20), conformado por los cinco libros del Antiguo Testamento, denominados como *Génesis*, *Éxodo*, *Levítico*, *Números* y *Deuteronomio*. En el mundo cristiano es conocido como la *Biblia*, y en la creencia judía como el *Torá*. Desde su conformación como manuscrito existen algunos ejemplares realizados en distintas épocas y con diferentes composiciones; por ejemplo, de los más antiguos está el denominado *Pentateuco*, que podemos observar en la siguiente imagen.

Figura 20.

Página del *Pentateuco* o *Sagrada Torá*. Egipto, 1800 d. C.



Fuente: Biblioteca Digital Mundial.

Este manuscrito es una traducción al árabe de los primeros cinco libros del Antiguo Testamento (*Pentateuco*), denominado en la primera hoja «La sagrada Torá». El libro contiene poca información sobre su producción, más allá de una nota al final que indica que es de origen copto. En la parte superior de la primera hoja aparecen diseños cruciformes

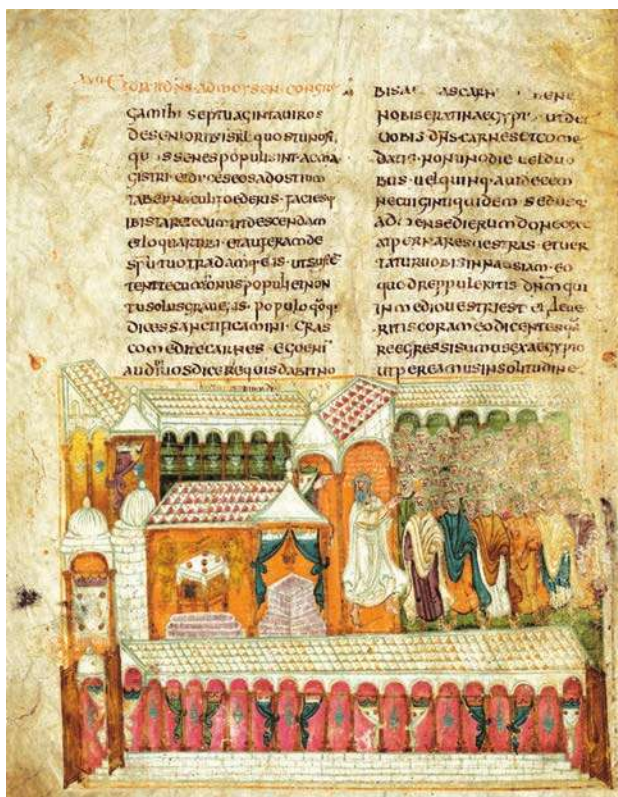
enmarcados, que son las únicas ilustraciones de la obra. Hay títulos de capítulos y de versículos en rojo, así como palabras guía y algunas instrucciones para la recitación durante ayunos y fiestas. (Biblioteca digital mundial, 2014)

Conformando una composición realmente austera en cuanto a elementos decorativos, cabe mencionar que, el trazo de la escritura es en esencia rebuscado, y eso visualmente crea un tejido visual; sin embargo, el espacio dispuesto lo definen los amplios márgenes delimitados por la propia escritura. Respecto a la ilustración, se aprecia un grado de saturación debido a la densidad de la mayor parte de las líneas que definen las cruces que conforman la imagen, bajo un régimen geométrico en su construcción que conserva la proporción del espacio destinado para el texto, haciendo una obra libraria relevante por su contenido y no tanto por sus cualidades decorativas.

A diferencia del anterior, el *Pentateuco de Tours* (figura 21) es otra representación distinta. Fue elaborado en pergamino de 37 x 32 cm., y considerado como el manuscrito en miniatura ilustrado más antiguo dentro de esta categoría de libro religioso. “(...) escrito en el siglo VII en uncial, iluminado con catorce ilustraciones a página completa” (Barbier, 2015, p. 54). Composición que dista considerablemente de las características del anterior ejemplar, en éste destaca la opulencia y abundancia de color y elementos decorativos que, en conjunto, generan un lujoso ejemplar.

Figura 21.

Página del Pentateuco de Tours. Francia, entre s. V y s. VII



Fuente: GARCÍA-DIEGO, P. Y ALONSO, D. (2011).

Además, incluye un letrero que confirma la influencia de la tradición judía en el manuscrito. Otros muchos detalles de la aguada sobre su fondo monocromos rojos, verdes o azules, y todas enmarcadas en un filete rojo indican que sus ilustradores estaban utilizando como modelo algún libro de la Torá, aunque la representación en varias páginas de la imagen del creador con forma humana, lo que sería inadmisble en la cultura judía, confirma que procede de un *scriptorium* cristiano. (García-Diego y Alonso Montes, 2011, p. 87)

Definitivamente, un mismo sustento en cuanto a contenido, sin embargo, una transformación radical en su composición; cada una de sus páginas son una obra de arte por sí misma, con una materialidad rebuscada y colmada de elementos que representan pasajes de cada uno de los cinco libros de la *Biblia*. En el ejemplar vemos la definición de la página y el espacio destinado para la escritura, dispuesta en dos columnas que permiten una lectura holgada, la ilustración excede los márgenes pero se apropia adecuadamente del espacio,

además, en sus trazos conserva un estilo particular que integralmente es semejante a la composición de *Los Libros de horas*.

Acerca de los ejemplares conocidos como *Los libros de horas*, podemos decir que eran un tipo de manuscrito iluminado sumamente lujoso, estos ejemplares fueron empleados cotidianamente y su función principal era permitirle a su propietario hacer plegarias, rezos y devociones, además de ser creados de acuerdo a gusto y necesidades específicas del mismo. Su aparición surgió a finales de la *Edad Media* y perduraron hasta el *renacimiento*.

Solían personalizarse con ricas ilustraciones. Eran objetos de lujo portátiles, generalmente escritos en *latín* con letra *gótica*, y eran un buen ejemplo de los libros que se producían cada vez más para lectores laicos educados, incluidas las mujeres. *Los libros de horas* implicaban un compromiso privado e individual con el texto. (Lyons, 2011, p. 45)

El libro más distinguido dentro de esta categoría es conocido como *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry* (figura 22). Fue mandado hacer por uno de los bibliófilos más acaudalados de aquellos tiempos, Juan de Francia-Duque de Berry (1340 – 1416); personaje muy interesado tanto en las artes como en la literatura. Cabe mencionar que la obra no se concluyó para su muerte. Actualmente, el ejemplar se conserva en el *Museo Condé* en Francia, donde se puede observar:

Con sus 130 miniaturas realizadas con oro y plata y más de 3000 iniciales doradas, *Las Muy Ricas Horas del Duque Jean de Berry* marcan un hito en la miniatura tardo-gótica y son la obra maestra absoluta de Herman, Pol y Jean de Limbourg, tres hermanos de Nimega que trabajaron la decoración del código entre 1413 y 1416. (Moleiro, 2018, p. 3)

Figura 22.

Herman, Pol y Jean de Limbourg. Página de Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry. 1414 –1416



Fuente: La boîte verte.

Dentro de sus páginas se pueden apreciar representaciones que muestran la vida cotidiana de la época y otras escenas relacionadas con elementos sagrados que, en conjunto, evidencian costumbres, esparcimiento, actividades laborales, así como fantásticos paisajes.

En lo referente a los recursos materiales y disposición de los espacios de las páginas, podemos mencionar que, la obra presenta una atractiva composición cromática a raíz del uso de pigmentos naturales que contrastan y les dan vida. Otro dato importante en cuanto a la definición de los márgenes y distribución del texto en las páginas que lo contienen, es que está dividido en dos columnas y escrito en latín con letra gótica, brindando mayor espacio y legibilidad, asimismo, destaca el uso de letras capitulares y ornamentación dependiendo de los contenidos en cada una de sus páginas.

Es necesario destacar la relevancia de la letra *gótica* en este tipo de manuscritos iluminados, presentando una estructura condensada y densa, visualmente hablando, identificada como letra *Textura*³¹. Motivo por el cual, la disposición del espacio en las páginas de los libros se vio en la necesidad de ser modificada en su diagramación y pasar de una a dos columnas con la intención de permitir una lectura funcional.

Además, la construcción integral de estos ejemplares se tornó cada vez más compleja y duradera para los amanuenses³², a razón de las particularidades que la época reclamaba; es decir, predominó el empleo de elementos barrocos y la decoración de los textos, debido a que, “(...) la iluminación de los textos en afinidad a la idea de que la luz y el uso de determinados colores como el dorado, el rojo y el azul, reconducían la espiritualidad de los creyentes a lo divino” (Cadena – Mínguez, 2012, p. 108). De tal modo que la demanda de libros prosperó para el siglo XIV, y, gracias al interés de la sociedad y las altas élites por ser más letradas, los conocedores se vieron en la necesidad de buscar nuevos y mejores métodos de producción para solventarla. Fue así como Johannes Gutenberg, establecido en la ciudad de Maguncia, hace su magistral aportación, desarrollando un eficaz sistema de reproducción masiva basado en el uso de tipos móviles, en el año de 1450, mismo que ha permitido el desarrollo de la comunicación de masas y difusión del conocimiento hasta nuestros días.

Dentro de su producción destaca la obra conocida como la *Biblia en Latín de 42 líneas* (figura 23), ejemplar impreso en 1455; dentro de sus cualidades está el hecho de conservar una estrecha similitud con los libros producidos por los amanuenses, preciso a que se empleó la letra *Textura* para su composición conservando altamente la plasticidad³³ que poseían los libros elaborados manualmente.

³¹ Consúltense en el glosario p. 415

³² Consúltense en el glosario p. 409

³³ Consúltense en el glosario p. 414

Figura 23.

Johannes Gutenberg. Biblia de 42 líneas. Maguncia. Entre 1454 y 1455



Fuente: Biblioteca Digital Mundial.

Se destinó sumo cuidado para la realización de esta obra, cada uno de los elementos que la conformaron fue muy detallado porque había que lograr la calidad, exquisitez y cualidades que el manuscrito ofrecía y así evitar el rechazo de la obra, a pesar del avance que representaba para la humanidad. Entre sus cualidades destacan los amplios márgenes y la disposición en dos columnas para facilitar el uso de la letra *Textura*, mencionada anteriormente; el texto quedó alineado hacia los extremos con una perfección absoluta y fue estratégicamente distribuido en 42 líneas de para facilitar la lectura, siendo este el motivo de su nombre. Entre otros elementos, se distingue la ornamentación tan colorida y el empleo de rebuscadas capitulares, sin afectar los márgenes y espacios blancos que permiten un descanso visual para equilibrar lo barroco de la obra, misma que representa la transición del uso del pergamino al papel como soporte principal, tanto, que en su primera edición se produjeron únicamente 20 ejemplares en pergamino y 120 en papel.

De esta manera, cabe destacar que, a los primeros libros producidos con tipos móviles se denominan *Incunables*. Jean-Claude Carrière explica los motivos y el lapso que dicha clasificación comprende:

Se denominan incunables a todos los libros impresos a partir de la invención de la imprenta hasta la noche del 31 de diciembre del 1500. —Incunable— del latín *incunabulu* (ventas

para recién nacidos, y, por lo tanto, cuna), representa la cuna del libro impreso, es decir, todos los libros impresos en el siglo XV. La fecha más probable que suele aceptarse para la impresión de la *Biblia de 42 líneas* de Gutenberg (que tiene el inconveniente de no tener ninguna fecha en el colofón, es decir, en la nota informativa que había en las últimas páginas de los libros antiguos) es 1452 – 1455. Los años sucesivos constituyen esa cuna, período para el que existe el acuerdo de extenderlo hasta finales del año 1500, al pertenecer el año 1500 todavía al siglo XV”. (Eco – Carrière, 2010, p. 111)

Durante la segunda mitad del siglo XV la producción mecánica disparó la experimentación y modernización en la construcción y tamaño de la página, muy distante a la composición tradicional ornamentada, colorida y colmada de elementos de corte religioso que se había venido dando mediante la elaboración manual. Así pues, surgieron formatos manejables y fáciles de portar, como el popular libro de bolsillo, el cual manejaba en su contenido los clásicos de la literatura griega y romana, muy utilizado por los lectores cultivados y laicos.

Un importante pionero de este renacimiento de la cultura clásica fue el impresor veneciano Aldo Manucio (1449 – 1515). Para sus series de ediciones de bolsillo de los clásicos, Manucio diseñó una nueva fuente en la que las letras estaban inclinadas y a la que llamó «itálica», en alusión a la Italia clásica. Aunque trató de patentarla, no pudo evitar que la copiaran los impresores fuera de Venecia. (Lyons, 2011, p. 78)

Al mismo tiempo, hizo aportaciones editoriales que constituyeron cambios estéticos nunca vistos en la disposición de las columnas y los contenidos del texto. Concretamente la obra titulada *Hypnerotomachia Poliphili-Sueño de Polífilo* (figura 24), editada en 1499, que trata de una historia de amor. Funge como uno de los libros de mayor trascendencia de ese periodo debido a la conjunción del texto con la imagen fundiéndose en una sola pieza. Al respecto, Enric Satué comenta que la obra es:

Uno de los hitos renacentistas del diseño de libros. El inteligente uso de áreas de texto que adoptaron formas geométricas no rectangulares se inscribe dentro del clímax experimental del nuevo invento, en un radical intento de desmarcar definitivamente la estética del libro

impreso de la del manuscrito, cuya jerarquía formal todavía imperaba en la mayoría de las ediciones. (2002, p. 37)

Figura 24.

Aldo Manuzio. *Hypnerotomachia Poliphili* (Sueño de Polífilo). Venezia. 1499



Fuente: MET Museum.

Por lo tanto, la transformación en el diseño de los libros fue recurrente, logrando que la imprenta obtuviera tal aceptación que rápidamente se expandió por toda Europa; asimismo, los editores afrontaron “(...) con una nueva actitud la edición de los textos clásicos y de pensamiento. Esta nueva actitud los alejará de la vieja relación reverencial y distante, convertirá el libro en un campo de experimentación de las nuevas ideas, de los nuevos cánones” (Montesinos y Hurtuna, 2005, p. 51). Permitiendo mayor documentación y una nueva era para el libro impreso, despuntando así el trabajo del editor y el tipógrafo, tema que se abordará más adelante.

Considerando lo acontecido en la evolución del libro a finales del siglo XV y durante el siglo XVI, es imperativo mencionar otro hecho relevante que modificó la concepción del mundo; nos referimos al descubrimiento del *Nuevo Mundo* o descubrimiento de América en 1492, acontecimiento que también aportó información y desarrollo al tema del libro antiguo. Y es que en tierras americanas también se produjeron ejemplares destacables tanto en su contenido como en su composición física.

Hubo en el Nuevo Mundo pueblos que antes de la dominación española habían alcanzado un alto desarrollo cultural llegando a poseer sistemas de escritura, calendario, de numeración e incluso libros. Fueron entre éstos, los habitantes del antiguo México quienes poseyeron sistemas propios de escritura con caracteres pictográficos, ideográficos y hubo otros que incluso incorporan valores fonéticos. (Fernández, 2001, p. 447)

Hablamos de los *códices prehispánicos*, ejemplares que portaban la riqueza de una tradición literaria, histórica y astrológica, evidenciando un pueblo dotado de conocimiento. Mismo que a pesar de la transculturación que sufrió con la conquista y evangelización cristiana, logró mantener parte de su lenguaje, tradiciones y conocimiento, incluso hasta nuestros días.

Los mesoamericanos escribían en papel derivado de la corteza interior de la higuera silvestre. Los nahua lo llamaban *àmtl* y el término «libro» –*amoxtli*– deriva de ahí. Los mayas lo conocían como *huun*. El papel maya *huun* se desarrolló en el siglo V. Era mucho más duradero que el papiro que se usaba en el mundo mediterráneo. (...) Los códices mesoamericanos solían doblarse al estilo acordeón en libros «plegables». Cuando se desplegaban, el lector podía ver varias páginas de una vez. (Lyons, 2011, p. 84)

Una de las evidencias que se conservan actualmente es el *Códice Dresde* (figura 25), un código de origen maya de los más antiguos (aproximadamente en el siglo XI o XII), elaborado sobre papel indígena en formato de acordeón, y se compone de 39 hojas trabajadas por ambos lados; en su versión doblada mide 20.5 x 9 cm., y extendido alcanza los 3.56 mts. Contiene rituales, básicamente, y la calendarización empleada por ellos mismos. Actualmente se encuentra en la Biblioteca del estado sajón de Dresde, Alemania (de ahí su nombre). Dicho código se conforma por escritura jeroglífica desarrollada por los propios nativos, y factiblemente es:

Uno de los sistemas de escritura más visualmente llamativos del mundo. También es muy complejo, con cientos de signos únicos o glifos³⁴ en forma de humanos, animales, seres

³⁴ Consúltese en el glosario p. 412

sobrenaturales, objetos y diseños abstractos. Estos signos son logogramas (expresan el significado) o silabogramas (indican sonidos), y se usan para escribir palabras, frases y oraciones. De hecho, los mayas pueden escribir cualquier cosa que puedan decir. (Cultura Maya, 2018)

Figura 25.

Autor desconocido. Códice Dresde. México. Entre 1200 y 1250



Fuente: World Digital Library.

Es necesario anotar que, los jeroglíficos no solo se plasmaron sobre papel, sino también sobre piedra, jadeíta, estuco, arcilla y pieles de animales. Los colores que destacan en sus composiciones son los naranjas, negro, azul, blanco, escarlata, morado y amarillo. Aunado a lo anterior, con la estética de cada uno de los glifos, daba como resultado

composiciones extraordinarias en los códices mediante la alineación y definición del espacio y cada uno de los elementos que conforman dichos ejemplares, hablando de los ejemplares librarios gestados en América durante la época prehispánica.

Dando continuidad al tema del libro impreso, éste traspasó las fronteras y llegó a América gracias a los españoles. Oficialmente, la llegada de la imprenta a la Ciudad de México, o Nueva España, está datada el 12 de junio de 1539, cuando el ayudante de impresor de origen italiano “(...) Juan Pablo fundó una imprenta en la Ciudad de México, introduciendo esta técnica en el Nuevo Mundo” (Rascón, 2000, p. 6). Y, a partir de ahí, es considerado como el primer impresor de la Nueva España, a razón de una sociedad hecha con el impresor Juan Cromberguer con la finalidad de traer de España todos los insumos necesarios para la impresión con tipo³⁵ móvil o *letter press*³⁶, como es conocido el término en inglés. Acciones que favorecieron la evangelización de los indios y la promoción de la educación, mediante los primeros libros producidos en esta tierra. Estos hechos y algunos impresos de aquella época determinan que, la primera persona que imprimió un libro en la Ciudad de México fue Juan Pablos; libro conocido como *Escala espiritual para subir al cielo*, el cual fue escrito por San Juan Clímaco, y la traducción del latín al romance hecha por Fray Juan Estrada, pero en realidad no presenta fecha de edición. Motivo por el cual, durante mucho tiempo se pensó que el *Manual de adultos* (figura 26) fue la primera publicación impresa en México, también por Juan Pablos, en el año de 1540; de la cual, actualmente existen la última página, las erratas y el colofón impresos con tipo *Rotunda*³⁷.

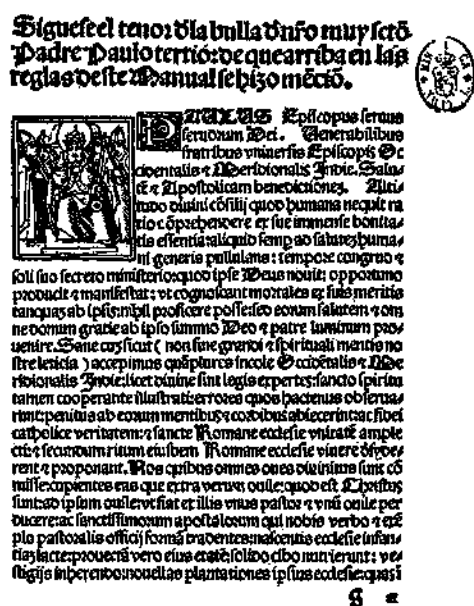
³⁵ Consúltense en el glosario p. 416

³⁶ Consúltense en el glosario p. 412

³⁷ Consúltense en el glosario p. 415

Figura 26.

Juan Pablos. *Manual de adultos*. México. 1540



Fuente: Manual de adultos.

Una obra con una construcción tradicional en cuanto a retícula, margen adecuado para solventar la densidad visual de la caja de texto, impresa a un solo color y equilibrada, visualmente hablando. El título en un puntaje superior comprendiendo los dos extremos para conservar la uniformidad, porque a pesar de la integración de letra capitular, ésta no rompe ni interactúa tanto con el texto como con la imagen ilustrativa. Una página bastante tradicional, no hay evidencia de ese juego y transformación que en Europa, para ese tiempo, se venía produciendo con la intención de desprenderse del libro manuscrito.

Consecuentemente, se establecieron otros impresores, como Antonio de Espinoza, considerado como el segundo impresor y fundidor de tipos establecido en 1559. Su primera publicación fue *Túmulo imperial de la gran ciudad de México*, en 1560. También Pedro Ocharte (ayudante de Juan Pablos), quien fue autor del primer formato para enseñar a leer hecho en la Nueva España en 1569; y Pedro Balli, que se dedicó a los impresos en lenguas indígenas. Otros de los pioneros de la imprenta fueron: Antonio Ricardo con *Emblemata*, y

Enrico Martínez, impresor de una de las primeras invitaciones en la historia, hablando de otro tipo de producciones.

Lo poco que nos queda de las ediciones del siglo XVI es suficiente para saber que los tipógrafos, además de ser productivos, hicieron trabajos importantes y útiles, cumpliendo con el objetivo principal con que se trajo la imprenta a Nueva España. Los libros religiosos, sobre todo las cartillas y doctrinas forman la parte más importante de la antigua tipografía mexicana. (Martínez, 2003, p. 94)

Lo sucedido con la imprenta en la Nueva España solo vino a abonar al afianzamiento de la misma y la producción del libro impreso, acto que por los años siguientes ocuparía una de las actividades más fecundas de la historia. Porque “(...) la aparición del libro supuso la entrada en escena de una muchedumbre de actores históricos: los impresores, los editores, los comerciantes de libros” (Granados, 2007, p. 72). Otorgando un cúmulo de posibilidades para nuevas propuestas librarias, obteniendo resultados interesantes y diferentes en su composición reticular.

Propuestas que resultaron innovadoras y realmente significativas para el diseño editorial y el diseño de tipos, evidentemente, porque se produjeron composiciones contrastantes entre sí, es decir, había composiciones exquisitas y sutiles, y otras con mayor peso visual, dependiendo de la distribución reticular, la selección de los tipos móviles empleados y otros elementos compositivos dentro de la página; pero, finalmente, el juego con espacio de la página fue lo más relevante. Como el caso de la obra *Le Champ Fleury*³⁸ (figura 27), editada en 1529 por el impresor y grabador francés Geofroy Tory (1480-1533), obra que posee una diagramación de página *sui generis*, primeramente por la inclusión de elementos ilustrativos dentro de la mancha de texto, generando columnas que se complementan entre contenido textual e ilustraciones informativas, a diferencia de las ornamentaciones y decoraciones usadas en el libro manuscrito.

³⁸ El título completo de la obra en francés es *Champfleury. Au quel est contenu l'Art et Science de la deue et vraye Proportion des Lettres Attiques, qu'on dit autrement Lettres Antiques, et vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corps & Visage humain*. Y su traducción es: *Campo florido, en el cual está contenido el arte y la ciencia de la debida y verdadera proporción de las letras atenienses, que son llamadas alternativamente Letras Antiguas, y, vulgarmente, Letras Romanas, proporcionadas según el Cuerpo y el Rostro humano*. – S.C.

Figura 27.

Geofroy Tory. *Le Champ Fleury*. París. 1529

Fuente: La Gazette Drouot.

La publicación ha sido una de las más completas en cuanto a documentación para la época, funcionando como guía tipográfica que iba desde la descripción de las formas de las letras en equivalencia con el *Hombre de Vitruvio* de acuerdo a sus proporciones estructurales, por la relación que se le adjudicó a la tipografía con los términos arquitectónicos y humanos para describir cada una de las partes que la conforman, por ejemplo: el remate, el travesaño, la cartela, además del cuello, brazo, pierna, oreja, ojo, panza, entre algunos otros que se pueden consultar en el capítulo III. Además de la inclusión de signos de puntuación para el idioma francés y la ortotipografía³⁹.

De tal manera que, los cambios en la composición de los libros impresos con tipos móviles alcanzó una aceptación y desarrollo incommensurable, por lo tanto, llegó la necesidad de maximizar los procesos de producción por la alta demanda que dicho objeto solicitaba, mejorando tanto la legibilidad como los procesos de producción mediante las siguientes estrategias, de acuerdo a las palabras de la especialista en el estudio del libro antiguo, Marina Garone:

³⁹ Consúltese en el glosario p. 414

Los impresores empezaron a reducir el empleo de iniciales ornamentadas en muchas de sus ediciones por ahorrar espacio y abaratar los costos de producción. Los tipos de gran tamaño cedieron el paso a los de menor puntaje y la impresión en dos tintas se redujo en beneficio de los delineados y asurados. (Garone, 2009, p. 45)

De modo que los siglos posteriores en relación a la producción del libro continuó en la misma tonalidad, afinando cada vez más el diseño editorial y la proliferación del uso del papel. Más adelante, los acontecimientos suscitados en el siglo XVIII por la *Revolución Industrial*, repercutieron en el propio diseño editorial y especialmente en el diseño de tipos, con motivo de la comercialización de los productos en masa que se estaban produciendo. Fue entonces que surgieron nuevas formas en la comunicación impresa y, por supuesto, nuevos estilos tipográficos (particularidades que detallaremos en apartados posteriores) adecuados a las características de la época.

Si bien, identificamos el *quid*⁴⁰ del suceso, en palabras de Granados (2007), comprendemos “(...) una de las grandes tendencias en la historia de los productos impresos: el abatimiento de los costos, la producción masificada, la tecnología que mitiga los dolores del parto editorial” (p. 68). Con la intención de competir con medios de comunicación de bajo costo, como periódicos y tabloides.

Cabe señalar que, así como el libro impreso llegó al punto de ser económico, funcional y de fácil acceso, satisfaciendo necesidades comerciales y de comunicación masiva, en otro ámbito, supuso una desorientación y preocupación por la pérdida de creaciones librarias de alta calidad. Dando como resultado el interés genuino de coleccionistas y bibliófilos por conservar obras de calidad excelsa, y, asimismo, motivando producciones más cuidadas y novedosas, con elementos ilustrativos en un tono mayormente experimental y artístico, arribando en este sentir al siglo XX.

Indiscutiblemente, el trayecto de la evolución del libro contiene en sí mismo una diversidad de aristas a las cuales nos podemos referir, sin embargo, centrándonos en la evolución del libro como hilo conductor de este apartado principalmente, dicho objeto

⁴⁰ Consúltense en el glosario p. 414

presenta un inicio, un clímax y un fin, o transformación, podríamos decir, para los propósitos que competen a la presente investigación en torno al Libro-Arte.

Inicialmente hablamos de una evolución conceptual significativa que hemos ejemplificado de manera longitudinal mediante los diferentes periodos y procesos de producción. Asimismo, cabe señalar el enfoque decorativo que presentó el libro con un contenido religioso en sus inicios por medio del *Libro de Kells*; posteriormente, la manifestación de las creencias religiosas de las diferentes culturas antiguas contenidas en el libro, donde, por un lado, el contenido textual exponía su ideología religiosa y, por otro, los elementos compositivos, cuidado y conservación del mismo como objeto, revelando la esencia de cada ideología; por ejemplo, el carácter musulmán si hablamos del *Corán*, o el cristianismo en el caso de la *Biblia*.

Así pues, si hablamos del Corán y el cuidado que se le ha dado como objeto en comparación con la proliferación y difusión del cristianismo desde las primeras escrituras hasta las evangelizaciones posteriores, podemos aseverar que, dicha acción tuvo una consecuencia directa en la difusión de su contenido religioso. Concordando con la idea de Michell Melot (2008), al decir que, “(...) la forma del libro es, sobre todo, una *forma simbólica*, (...) es decir, una forma que expresa, implícitamente, un conjunto de valores y representaciones del mundo” (p. 132). Por lo tanto, el hombre ha estado supeditado, a lo largo de la historia, a los valores otorgados al libro mediante los costos de poder desde los inicios, en los cuales, la religión básicamente operaba los comportamientos socioculturales del hombre.

En concordancia con las particularidades compositivas del libro como objeto, refiriéndonos a los soportes y formato de *códice*, aunado a las aplicaciones artísticas y decorativas que los amanuenses elaboraban, ahí también el *Corán* es un buen ejemplo, ya que por su contenido, el amanuense no podía equivocarse en su elaboración, porque entonces, el libro no podía ser corregido ni desechado de acuerdo a las creencias religiosas en relación con la perfección y como objeto sagrado, sino que pasaba a formar parte de un recinto especial para su conservación perpetua. De tal manera que, podemos identificar todo el peso conceptual que una obra libraria puede poseer. Y, paralelamente, las mismas necesidades de comunicación y avances tecnológicos fueron abriendo paso a nuevas formas

de representación y contenidos, como los *Manuscritos Iluminados* o los *Libros de Horas*, que continuaban conservando el sentido religioso.

La transición se fue dando de manera paulatina hasta la llegada y perfeccionamiento de la impresión con tipos móviles en el siglo XV, ofreciendo una variación a la composición del libro como objeto y a sus contenidos textuales, abriendo paso a la literatura, la documentación y el afinamiento del diseño editorial y los tipos móviles. De tal manera que el libro se convirtió en un objeto comercial de fácil acceso; hecho que, por un parte cultivó las necesidades culturales de la sociedad, pero si lo vemos desde la parte del libro como obra libraria y lo que dentro del arte y diseño conlleva, su esencia y cuidado de sus elementos compositivos se fueron desvaneciendo más aún en el periodo de la *Revolución Industrial*.

Hechos que nos llevan a valorarlo en su evolución como objeto transicional y apto para los cambios y requerimientos de temporalidad; correspondiendo con la valoración de Michelle Melot en su texto *¿Y cómo va la muerte del libro?* (2007), refiriendo al respecto:

El libro nunca ha escapado al capitalismo, es hijo suyo. Era una iglesia. Se convirtió en un mercado. De uno al otro el clérigo ha cambiado. Sigue cambiando con la redistribución del saber digital y el paso de un clérigo al otro no se hace nunca sin choques”. (Melot, 2007, pp. 25 – 26)

En definitiva, podemos discernir al libro a pesar de los tiempos y las tecnologías que lo definen, como un objeto dúctil y afable con los poderes que lo concretan en cada tiempo; sin embargo, estas variaciones en su existir siempre conllevan ideas contrapuestas de las que logra salir avante conservando su esencia, y también, tan hábil y versátil que, en la historia ha brindado las posibilidades para su transformación, dando pie a otras formas de comunicación y expresión artística, considerando las otorgadas al Libro-Arte como principio creativo y conceptual.

1.3.1. La Letra como elemento de comunicación en el libro

La conservación y difusión de la evolución del hombre en todos sus ámbitos ha sido mediante registros gráficos que él mismo ha desarrollado a través de signos visuales precedentes a la definición y establecimiento de la escritura alfabética, códigos que han marcado una evolución categórica para el desarrollo de la comunicación, y, al igual que el libro, éstos han sufrido su propia evolución. Nos referimos a la letra como elemento de comunicación dentro del libro, conformando un binomio encausado mediante las necesidades de comunicación suscitadas con el correr del tiempo.

Adentrarnos en el mundo de la letra hace imperativo definir desde los constructos previos a su establecimiento como código de comunicación alfabético, por lo tanto, las primeras inscripciones gráficas hechas por el hombre de la antigüedad sedimentan el nacimiento de un sistema de comunicación que constituye el vasto testimonio material de la existencia y evolución de la humanidad hasta nuestros días. Asimismo, mediante sus rasgos nos revela el *ethos*⁴¹ del hombre primitivo, y esto nos lleva a sus antecedentes antropológicos como trazo o marca gráfica. El antropólogo Tim Ingold (2015), al respecto refiere lo siguiente:

De algo creo que podemos estar seguros, aquellos individuos anónimos a los que los académicos modernos atribuyen haber inventado los primeros sistemas de escritura —y parece haber varios que tuvieron la misma idea de manera independiente— no concibieron en abstracto y pasaron a desarrollar sistemas de escritura completos y a medida. Ni siquiera podemos imaginar la posibilidad como hoy la concebimos. Lo único que hicieron fue encontrar soluciones oportunas para las dificultades locales y muy concretas que implicaban determinadas tareas, como llevar cuentas, registrar nombres propios, registrar propiedades o adivinar fortunas. (p. 197)

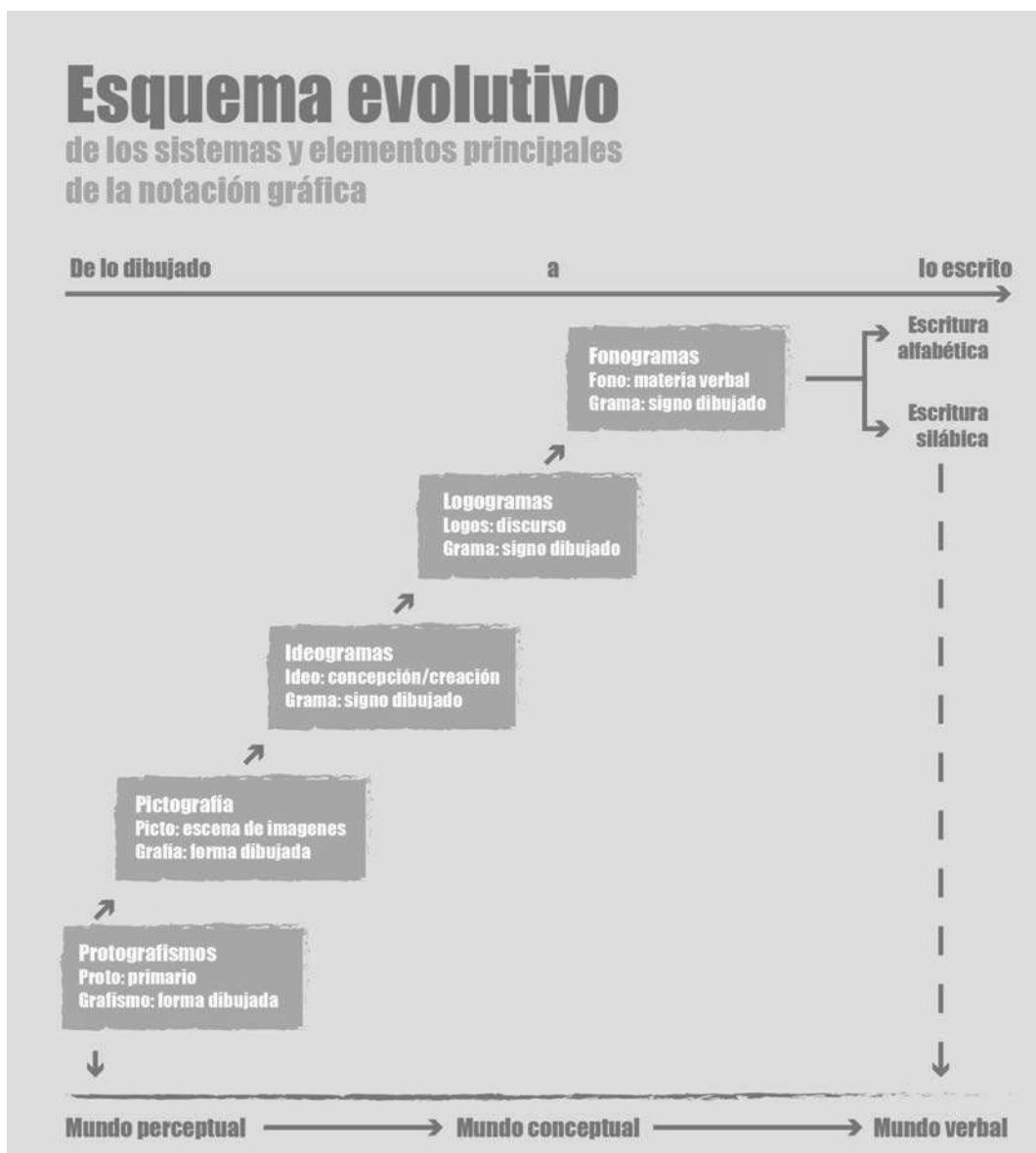
Mediante el uso de pictogramas y posteriormente ideogramas, que no eran más que representaciones gráficas que en un inicio representaban elementos naturales y/o sucesos con los que convivían; sin embargo, con el pasar del tiempo y la modificación de esos primeros elementos de comunicación, el dibujo primitivo se fue transformando y quedando atrás para convertirse más adelante en signos abstractos usados como códigos alfabéticos

⁴¹ Consúltase en el glosario p. 411

dispuestos bajo un orden determinado y una secuencia lineal, tal como se puede observar en el siguiente esquema (figura 28).

Figura 28.

Esquema evolutivo de los sistemas y elementos principales de la evolución gráfica



Fuente: Elaboración de la autora.

Por su parte, Joan Costa en Blanchard (1990) menciona que:

El trazo es el tronco común del que emergen sus dos formas como voluntad de comunicación: el Dibujo y la Escritura. Cada una de estas modalidades del trazo expresivo se desarrollará en el tiempo por su parte. Y en la misma medida que el trazo icónico imitativo será el origen de todos los modos de representación visual (o representación perceptiva), y, por otra parte, el trazo esquemático o abstracto será el punto de partida de todos los códigos de representación conceptual el primero, y el mundo conceptual y mental el segundo. (p. 9)

Puesto que la comunicación inicialmente era representada por trazos humanos que formaban dibujos, y, transcurrido el tiempo, estos dibujos alcanzaron un grado de significación no solo visual, sino oral. De tal manera que, los códigos de escritura previos al establecimientos de las letras como códigos de comunicación occidentales también proyectaban significados fonéticos.

Por consiguiente, la escritura diversificó la capacidad humana de expresión de sus ideas en dos códigos diferentes: oral y gráfico. (...) Así, la palabra escrita deviene lenguaje para los ojos, y la letra se llegará a independizar de su semántica signica para desarrollarse y diversificarse a su vez en un polimorfismo exuberante, hasta constituir una parte importante de la cultura gráfica. La Letra es la obra de la mano que se escribe componiendo palabras que se extienden a lo largo de la línea. (Blanchard, 1990, pp. 9 – 10)

Con infinidad de representaciones, mismas que desde su establecimiento y definición han pasado por un proceso de transformación en cuanto a sus representaciones estructurales, determinadas primeramente por las diferentes culturas, luego por el tiempo en relación a los requerimientos estilísticos de cada época y, en consecuencia, los recursos tecnológicos empleados; generando diversas etapas en la evolución de la letra dispuesta dentro del libro, las cuales podemos clasificar en letra manuscrita, letra impresa y tipografía, siempre con la finalidad de conservar el desarrollo histórico y cultural del ser humano, reflejando mediante sus trazos y técnicas las características evolutivas tanto del libro como de la propia letra.

1.3.1.1. Letra manuscrita

La letra manuscrita, también conocida como caligrafía, es una de las artes gráficas originada a través de la escritura manual, ésta ha sido uno de los regalos más exquisitos que la antigua cultura romana nos ha heredado; remontándonos a los tiempos de su ejecución con los escribas o amanuenses que desarrollaron esta extraordinaria técnica de escritura repleta de expresión, estilo y elementos culturales integrados en la página del libro, son el reflejo de una época colmada de sucesos eclesiásticos que marcaron pauta para el desarrollo de la comunicación y el alfabetismo del hombre común.

A vuelapluma, recordemos que la cultura etrusca fue quien estableció las bases del alfabeto latino transmitiendo sus conocimientos tanto a la cultura griega como romana alrededor del primer milenio a. C.; años más tarde, las formas de las letras se definen y establecen tal y como las conocemos hoy día. De igual forma, las primeras inscripciones creadas por los romanos fueron hechas en piedra (trazadas inicialmente con un pincel y posteriormente cinceladas), por lo tanto, la técnica empleada generaba variantes en la estructura de la letra, situación que produjo diferentes terminaciones, generando de esta manera remates o patines con trazos gruesos y delgados, mismos que dieron paso al estilo de escritura romano clásico o técnicamente conocido como *Capitalis Monumentalis*.

En el caso particular de la *Capitalis Monumentalis*, esta escritura ha sido reconocida por la perfección de sus formas y proporciones constituidas en mayúsculas, trazos que establecieron formalmente la definición de los caracteres alfabéticos y la disposición reticular dentro de la página. Y, como su nombre lo dice —monumental—, haciendo referencia simbólicamente a la grandeza de la cultura romana, siendo un reflejo del poderío que logró en aquella época, la escritura fue uno de los medios por los cuales se podía expresar.

En relación a la implementación de su estilo de escritura en el libro, un claro ejemplo de ello es el *Codex Augusteus* de Virgilio, fechado en el siglo IV, espacio en el que se aprecia un orden en los elementos, uniformidad y consistencia en la estructura de las letras, tomando en cuenta que inicialmente se desarrollaron únicamente mayúsculas.

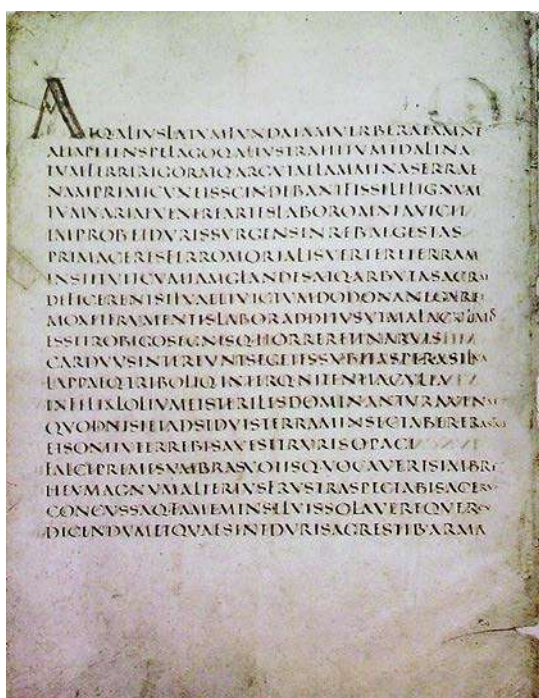
El contenido textual de la página es sólido y rígido, igual que sus colosales construcciones arquitectónicas. Además, la inclusión de las primeras capitulares en el texto escrito (elemento utilizado para iniciar un párrafo, texto u obra completa), fue una acción

que abrió paso a la decoración y ornamentación en la página del libro. Sin embargo, en este ejemplo (figura 29), es muy evidente la sencillez y sobriedad de la página; la letra «A» como capitular es sencilla y simplemente decorada mediante un achurado⁴² interno con remates sencillos en su estructura, excediendo un poco el margen formal de la página.

Las letras minúsculas, derivadas de la mayúscula, comenzaron a aparecer en manuscritos romanos del siglo III d. C. y, con las reformas carolingias del siglo VIII, ambos alfabetos acabaron combinándose para formar un único sistema. (Ingold, 2015, p. 192)

Figura 29.

Codex Vergilius Augusteus sive Dionysianus, folio 121. Italia. entre el s. IV y VI d. C.



Fuente: History of Information.

De tal manera que, años más tarde de la *Capitalis Monumentalis* surge la variante *Capitalis Rústica*⁴³ (letra manuscrita empleada principalmente en textos con fines oficiales, políticos y de divulgación), y, alrededor del siglo III d. C., ambas se convirtieron en las antecesoras de la famosa letra *Uncial*, escritura que poseía un cuerpo con mayor definición,

⁴² Consúltense en el glosario p. 409

⁴³ Consúltense en el glosario p. 410

contenía caracteres con ascendentes y descendentes mostrando ya una combinación entre letras mayúsculas⁴⁴ y minúsculas, permitiendo estructurar los párrafos con mayor dinamismo y ornamentación. “La *Uncial* es de una fecha ligeramente posterior, del siglo II d. C. La mayúscula cuadrada, una letra manuscrita pero derivada de la inscripcional, es aún más tardía, del siglo IV – V, y han sobrevivido muy pocos ejemplos de ella” (Harris, 2017, p. 34).

Un ejemplo extraordinario del uso de la escritura *Uncial* es el *Libro de Kells* (figura 30), ejemplar de corte religioso que contiene una significativa ornamentación⁴⁵, colorido y uso recurrente de letras capitulares decoradas con elementos naturales y zoomorfos⁴⁶ que poseen un alto grado de simbolismo. En este sentido coincidimos con el antropólogo Giorgio Cardona (1994), al decir que:

Cuando entre las varias formas de producción simbólica aparece también la escritura, ésta ciertamente no podrá ser una excepción sino que estará sujeta a la exigencia modeladora propia de la cultura; por ser la escritura hasta una de las formas menos igualitarias (cuyo uso está menos uniformemente distribuido en la sociedad) su circulación es la que más evidentemente mostrará los condicionamientos y las presiones y los desniveles del modelo social. (p. 87)

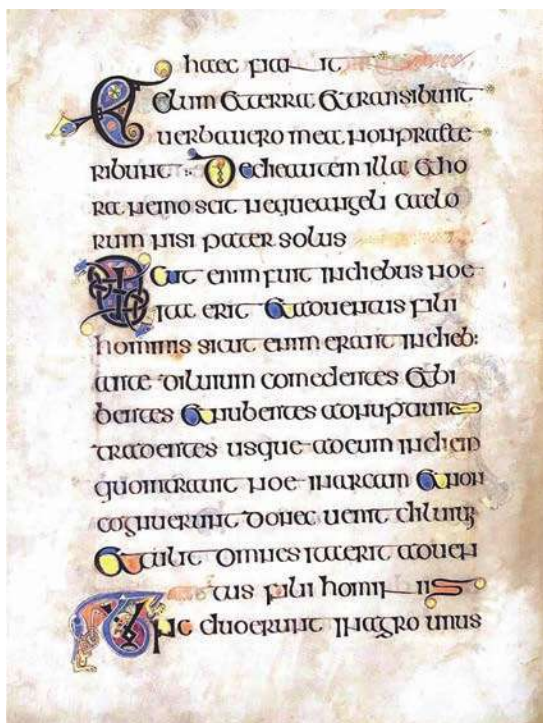
⁴⁴ Consúltase en el glosario p. 413

⁴⁵ Consúltase en el glosario p. 414

⁴⁶ Consúltase en el glosario p. 416

Figura 30.

Autor desconocido. Página del Libro de Kells, folio 105v. Irlanda. 800



Fuente: MEEHAN, B. (2018).

Por lo tanto, el contenido textual era controlado y establecido por los monjes del medievo con un alto grado de minuciosidad y cuidado en el trazo y creación gráfica de textos, porque, “(...) hay que recordar que para los lectores del medievo el texto era como un mundo en el que se habitaba y la superficie de la página como un país en el que se encuentra un camino siguiendo las letras y palabras como el viajero sigue las pisadas y los hitos del terreno” (Ingold, 2015, p. 48).

Así pues, durante los siguientes siglos la escritura *Uncial* fue muy recurrida, hasta llegada la décima centuria fue que se utilizó únicamente en títulos y letras capitulares. A razón del reemplazamiento que sufrió por el surgimiento de la escritura *Gótica* (figura 31) en el siglo XIII d. C., escritura con mayores usos y variables interesantes en su estructura, identificadas como *Textura*, *Rotunda*⁴⁷, *Schwabacher*⁴⁸ y *Fraktur*⁴⁹. Variables originadas por la demanda comercial y el requerimiento apremiante de libros con la intención de

⁴⁷ Consúltense en el glosario p. 415

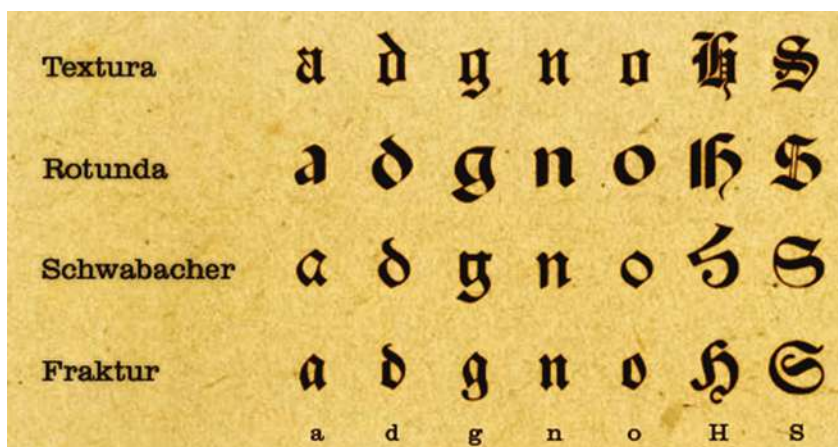
⁴⁸ Consúltense en el glosario p. 415

⁴⁹ Consúltense en el glosario p. 411

agilizar el proceso de escritura y aprovechar mejor el espacio en la página del libro, ya que las nuevas formas eran más densas, angulosas y condensadas.

Figura 31.

Autor desconocido. Variables de la escritura gótica. Alemania, entre s. X y XV



Fuente: Tipografía XX.

Más cercano al periodo de la imprenta, el desarrollo de la escritura presentaba mayor libertad y ya no estaba tan restringido como en siglos anteriores, la comunicación y culturización social ya había permeado en toda Europa, así que otras formas de escritura se hicieron presentes; nos referimos a:

La escritura *Humanística*⁵⁰ *Renacimiento*, la desarrolló probablemente al principio en el norte de Italia el poeta y académico Petrarca, alrededor de 1350. Hacia 1400, su uso se había extendido ampliamente en Italia, así como su primera cursiva la *Itálica*. A finales de siglo, la posición de ambas letras se vio asegurada cuando los venecianos la usaron como modelo para formar sus tipos de imprenta. Se incorporaron más refinamientos a mediados del siglo dieciséis, cuando estas letras fueron adoptadas por la Cancillería papal en Roma. (Harris, 2017, p. 38)

Haciendo un recuento de la letra manuscrita y su desarrollo podemos visualizar que, para ese entonces, ya había una variedad interesante de estilos de escritura como la cursiva, las itálicas, por ejemplo, que connotan mayor libertad en la página y uso del

⁵⁰ Consúltense en el glosario p. 412

espacio, y, por supuesto, la extraordinaria *gótica*, misma que continuó posicionada y es relevante mencionar, incluso fue tan buena y funcional que trascendió al periodo de la mecanización.

1.3.1.2. Desarrollo de la letra impresa

Debido a la necesidad de comunicación los libros cada vez eran más requeridos, y por el creciente interés de la gente al querer conocer más en la época previa a la mecanización de la imprenta, que de acuerdo al *Glosario Tipografía y Producción Editorial* (López, 2019, p. 124), imprenta es: “(...) el arte de reproducir por medio de presión, una plancha o unos caracteres en relieve impregnados de tinta, por lo general tipos de metal o madera y estereotipos”. Luego, las universidades dejaron de lado el trabajo artesanal de los monjes. En ese tiempo, el proceso para desarrollar un libro tardaba meses y esto generaba altos costos en las publicaciones, motivo que dio pie al proceso de reproducción mecánica comúnmente identificado como imprenta.

Sin embargo, el término «tipografía» corresponde también al arte de imprimir. Incluso, el concepto presenta diferentes enfoques. El primero se refiere a la técnica y arte de imprimir mediante el uso de tipos móviles; el segundo, a un estilo de letra determinado, hoy en día muy utilizado en el medio digital; y, el tercero, a la disciplina que estudia todo lo relacionado con el tema de la imprenta y las artes del libro.

Aclarado lo anterior, continuamos con la reproducción mecánica y el beneficio que brindaba al producir un mayor número de ejemplares en menos tiempo y a un costo menor, produciendo con esto una revolución cultural tan grande como la aparición del *Internet* o aún mayor.

Para el año de 1451, Johannes Gutenberg (1398 – 1468) hizo los ajustes necesarios para la perfección de la imprenta. En primer lugar desarrolló los tipos móviles de metal. Gracias a su experiencia en metales encontró la mezcla perfecta entre plomo, estaño y antimonio, logrando que fueran realmente sólidos y perdurables, y así soportaran la presión y el calentamiento que sufrían durante todo el proceso de impresión. Cada letra iba individual y

era reutilizable, teniendo en uno de sus lados una letra en alto relieve, que era la que quedaba impresa sobre el papel.

En segundo lugar, se requería una prensa que tuviera la fuerza suficiente para presionar los tipos móviles sobre el papel, así que adaptó una ya existente, misma que consistía en un aparato que tenía un tornillo, el cual permitía que una parte de la máquina subiera y bajara haciendo presión sobre la base que contenía una tinta con base grasa. Y, en tercer lugar, en seleccionar un tipo de letra que fuera legible y que la gente la aceptara para que el cambio del proceso manual al mecánico no fuera muy drástico y produjera rechazo. Finalmente, empleó el modelo de la letra gótica *Textura* que era la más semejante a la que usaban los amanuenses de la época.

Así fue como Gutenberg, por medio de estas modificaciones, logró la impresión mecánica del primer libro tipográfico: *la Biblia en Latín de 42 líneas*; ejemplar en el que usó una tinta que él mismo hizo, compuesta por aceite de linaza y teñida con hollín, logrando así una composición pastosa y espesa que aplicaban uniformemente sobre el metal; a partir de ahí se propulsó la impresión con tipos móviles cambiando el desarrollo de la comunicación. Para el año 1457 se publica *El Salmo en Latín*, que fue toda una innovación para la época, ya que destacaba por sus capitulares ilustrados con los colores azul y rojo. También se incluyó el membrete de los impresores, que fueron Johann Fust y Peter Schoeffer; además del pie de imprenta y el colofón. Ellos mismos también modificaron el tamaño de los tipos, logrando con esto imprimir textos más extensos en una sola página, ahorrando en materiales, tintas y mano de obra.

Para la época, las innovadoras y atractivas aplicaciones que se ofrecieron en la impresión de libros, lograron que la imprenta obtuviera tal aceptación que rápidamente se expandió por toda Europa, imprimiendo más de 6.000 ejemplares diferentes entre el año 1450 al 1500. Sin embargo, coincidimos con la postura de Tim Ingold (2015) al decir que: “(...) emplear una tecnología implicaba estar atado a la aplicación mecánica de un sistema objetivo e impersonal de fuerzas productivas. El arte crea, la tecnología solo puede replicar” (p. 178). Siendo este un acto que de cierta manera erradicó la calidez y esencia del manuscrito.

Concentrándonos en España como la parte medular del desarrollo de la imprenta en lo que corresponde a la lengua castellana, es importante destacar que, en los años posteriores

a este acontecimiento la tipografía⁵¹ española mostró un desarrollo muy pobre y los libros que fueron impresos en España durante el siglo XV eran muy similares a los incunables⁵², debido a que todavía se percibía la influencia alemana con el empleo de sus letras góticas. Para finales del siglo XV se introdujo el *Tipo Romano*, que favoreció los nuevos impresos por su composición y legibilidad, y permitía imprimir textos más extensos en libros con un tamaño más pequeño para hacerlos funcionales y económicos, definiendo así, el estilo particular de los impresores españoles.

Así pues, sabiendo la propagación que ha tenido la imprenta a lo largo de la historia y por consiguiente la apertura que le ha dado a la tipografía en todos y cada uno de los medios de comunicación, es importante acentuar que esta dócil rama del diseño se ha adaptado y superado a las posibilidades que le ofrecen las nuevas tecnologías, enriqueciendo y ampliando su función principal de transmitir información. Los cambios generados por la imprenta promovieron el uso de diferentes tipografías en el siglo XV. Gutenberg (1400 – 1468), por ejemplo, generó los *tipos góticos* (figura 32), basados en el estilo alemán, los cuales fueron usados durante los siguientes 100 años.

⁵¹ Consúltase en el glosario p. 416

⁵² Los primeros libros impresos con tipos móviles desde la aparición de la imprenta en 1451 hasta el año 1500. – S.C.

Figura 32.

Johannes Gutenberg. Fuentes usadas por Gutenberg. Alemania. 1454



Fuente: Biografías y Vidas. La Enciclopedia Biográfica en Línea.

En este mismo siglo, la imprenta salió de Alemania y viajó a Italia, donde los impresores Conrad Sweynheym (1430 – 1477) y Arnold Pannartz (†1476) desarrollaron la primera tipografía italiana que tenía formas redondeadas y elípticas, algunas de ellas unidas entre sí y todas con una ligera inclinación hacia la derecha. Después de Italia, la imprenta llega a Francia y los franceses conservan algunos de los rasgos diseñados por Sweynheym y Pannartz, creando una tipografía compuesta por varios tipos de escritura y, por esta razón, la nombraron *Bastarda*⁵³. Tipografía con la que se produjeron algunos libros (figura 33) en los que se empieza a apreciar el diseño gráfico debido a que integraban varios elementos como: textos, letras capitulares, ilustraciones y ornamentos.

⁵³ Consúltense en el glosario p. 409

Figura 33.

Johannes Gutenberg. Libro de los Macabeos. Alemania, siglo XV



Fuente: Biografías y Vidas. La Enciclopedia Biográfica en Línea.

Uno de los principales tipógrafos franceses y mejor diseñador gráfico del siglo XVI fue Geofroy Tory (1480 – 1533), debido a que fue él quien implementó en el idioma francés el uso del acento, la cedilla y el apóstrofe. El otro fue Claude Garamond (1480 – 1561), que con su trabajo logró que las imprentas europeas dejaran de usar los *tipos góticos* impuestos por Gutenberg (1400 – 1468), a excepción de las alemanas, diseñando tipografías muy legibles y elegantes en esa época.

Para la segunda mitad del siglo XVI, el impresor Cristóbal Plantin (1520 – 1589) establece la imprenta más importante de Europa, donde elaboró la *Biblia Políglota* en cuatro lenguas (latín, griego, hebreo y caldeo), conformado por ocho volúmenes, logrando ser el libro más extenso que se había hecho en los Países Bajos; por lo que respecta a Holanda, solo se adoptaron los tipos franceses tal y como estaban.

La aportación inglesa contribuyó muy poco al desarrollo de la tipografía y el diseño debido a que uno de sus principales problemas fue la carencia de calidad, y otro, la poca disposición de los tipógrafos ingleses, a excepción del impresor William Caxton (1422 – 1491), quien se dio a la tarea de llevar siete fuentes diferentes con características de la

Bastarda francesa integrando algunos rasgos característicos de la tipografía *Gótica*, y el resultado que obtuvo fue empleado durante el siglo siguiente. En lo que respecta a España, la tipografía fue meramente nacionalista, empleando un interlineado muy marcado en los *tipos góticos*, principalmente. Estos tipos no estuvieron influenciados por otros países y su producción principal eran los libros religiosos mediante los cuales se difundió la tipografía en ese país, incluso llegó a México y varios países de América.

Sería interesante contemplar la historia europea de esta segunda mitad del siglo XV tomando como eje la invención de la tipografía. De un lado, su espectacular expansión durante los primeros cincuenta años, estableciendo una de las primeras industrias culturales de corte moderno, esto es, racionalizando y mecanizando el proceso de producción y distribución de uno de los más dignos bienes de consumo: el libro; y de otro, el papel ideológico que desempeñó como vehículo de difusión cultural. (Satué, 2002, p. 36)

Dado el éxito que tuvo la imprenta en Europa, la comunicación logró llegar a todos los estratos sociales, gracias al trabajo minucioso de los impresores que facilitaron la legibilidad definiendo las formas de los tipos y otorgándoles una personalidad propia, así como, conformando textos cada vez más complejos en sus composiciones y obviamente en diversas lenguas.

1.3.1.3. Tipografía y el arte de imprimir

Para principios del año 1700 aparece un nuevo tipo de letra llamado tipo *Romano del Rey*⁵⁴, diseñado por Philippe Grandjean (1666 – 1714), quien manejó contrastes en la letra debido a los rasgos gruesos y delgados que utilizó, además de los remates⁵⁵ y patines⁵⁶ que en conjunto exponían una tipografía funcional y atractiva. Ésta favoreció el cambio entre el diseño de tipos antiguos y el inicio del estilo de transición moderno. También, otro importante tipógrafo fue: Pierre Simon Fournier (1712 – 1768), altamente reconocido por las aportaciones hechas a la tipografía; el tipo que diseñó reflejaba flexibilidad ya que era altamente decorativo y muy recurrido en los años posteriores.

Como se mencionó anteriormente, Inglaterra en el siglo XV había adoptado tipos de otras partes de Europa, pero el reconocido tipógrafo inglés William Caslon (1692 – 1766), dio un giro a la historia tipográfica de ese país, pues para el año de 1720, Caslon diseñó sus propios tipos (figura 34) en los que mostró calidad y variedad en sus diseños, siendo catalogado como uno de los mejores tipógrafos del estilo antiguo al igual que Garamond.

Figura 34.

Autor desconocido. Cursivas de ojo ancho de la fundición Caslon, h. 1835



Fuente: MEGGS, P. (2002).

John Baskerville (1706 – 1775), fue uno de los tipógrafos que más se preocupó por la imprenta; para él, lo más importante era la tipografía, la tinta y el papel. En dicho sentido, empieza a trabajar en torno a la fabricación del papel, así como elaboración de tintas y la fundición de tipos e impresión, lo cual lo llevó a hacer experimentos con la impresión para mejorar la calidad porque no estaba conforme con la producción de su país.

⁵⁴ Consúltense en el glosario p. 415

⁵⁵ Consúltense en el glosario p. 414

⁵⁶ Consúltense en el glosario p. 414

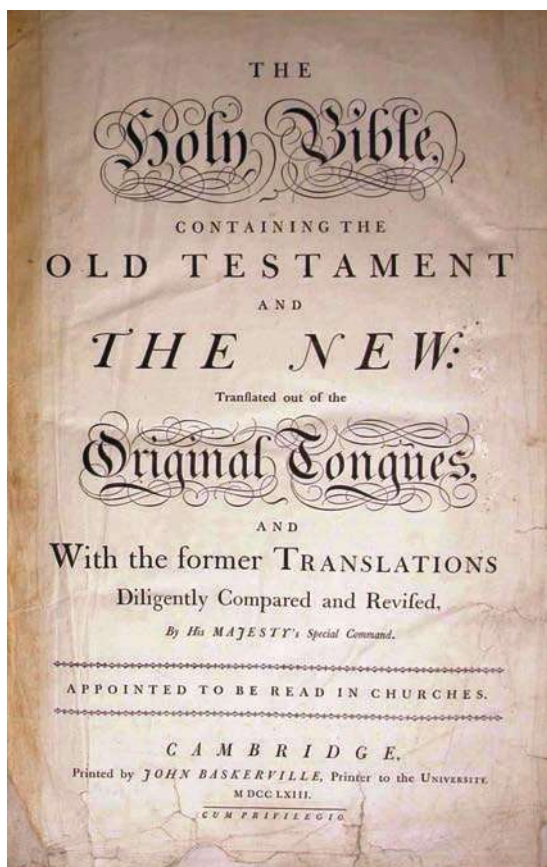
En 1758 se convierte en impresor de la Universidad de Cambridge donde el 4 de julio de 1763 publica su obra maestra, una *Biblia* impresa usando sus propios tipos, tinta y papel. El uso de unos cilindros de cobre caliente para dar un acabado alisado a las páginas indican su compromiso en la búsqueda de una impresión perfecta. Los tipos que diseñó poseían una gran delicadeza y elocuencia visual, en vez de buscar la ostentosa ornamentación del estilo de su generación eligió la simplicidad tanto en los diseños de tipos como en su impresión.

(Redacción UTD, 2002)

Es así como mejora los aspectos que conformaban el diseño editorial (figura 35) y su producción, implementando formas puramente gráficas con las que obtuvo ediciones muy refinadas y con atractivos contrastes.

Figura 35.

John Baskerville. Portada de una edición de Baskerville. Inglaterra. 1763



Fuente: Typeroom.

A fin de cuentas, las nuevas propuestas tomaron su lugar en toda Europa, dejándose llevar por los acontecimientos históricos y movimientos artísticos que influenciaron las formas de las letras, pero el principal interés era el rescatar las formas y el arte de la cultura clásica de Roma. Por todo este legado, es importante “(...) el reconocimiento de la tipografía como un extraordinario instrumento de la comunicación, permite al diseñador valorar los signos tipográficos, respetarlos, seleccionarlos, usarlos, quererlos” (Calles, 2003, p. 35). Además de trascender en este campo lleno de posibilidades, estilos y medios diferentes para exponer el talento creativo y las tendencias de la época. Durante el siglo XVIII el diseño gráfico vio la oportunidad de hacerse presente, en ese tiempo los productos de bajo costo y demanda fueron esenciales para el desarrollo del mismo.

La mecanización propia de la *Revolución Industrial* favoreció la aceleración de los procesos de impresión: el fotograbado sustituyó a las placas de impresión manuales, mientras que las linotipias revolucionaron el mundo de la composición y posibilitaron el uso de un mayor grado de detalle y complejidad. Durante este período se consolidó el sistema de medición tipográfico basado en puntos. (Ambrose, 2007, p. 37)

En dicho sentido, el papel del tipógrafo se amplió a todo el proceso de producción, siendo partícipe tanto en el ámbito del diseño de los tipos móviles, la impresión y la encuadernación. Provocando cambios en la comunicación que se había manejado, aparecieron innumerables tipos de letra (figura 36), principalmente con formas pesadas y toscas que reflejaban las condiciones particulares de la época. Había de dónde escoger de acuerdo a las condiciones estilísticas de los productos que se comercializaban. Un factor importante también, fue la aparición de la fotografía en esa misma época, la cual inmediatamente fue integrada de manera satisfactoria en las composiciones gráficas que se estaban produciendo, y es ahí donde aparecen otro tipo de impresiones, como anuncios de mayor formato y sobre todo los carteles en color, donde se empezaban a incluir tipografías tridimensionales y sombreadas.

Figura 36.

American Woodtype, p. 104. Tipografías propias de la Revolución Industrial. 1828 – 1900



Fuente: A Treasury of Wood Type Online.

En 1845, la compañía *Thorowgood*⁵⁷ obtuvo los derechos de autor de una tipografía llamada *Clarendon*, con formas condensadas, contrastes muy marcados de los trazos gruesos y delgados. En este período también se presenta el catálogo de *Figgins*, que muestra la primera versión de los tipos del estilo *toscano*, el cual se caracteriza por patines muy extendidos y curvados. Otra de las aportaciones tipográficas importantes fueron los tipos sin patines o grotescos, en los cuales se omitieron totalmente el uso de los remates y patines.

Los primeros años del siglo XX fueron de grandes cambios en el mundo, pero, indudablemente en el artístico, donde importantes movimientos se dejaron ver mostrando el talento creativo de la época. Estos primeros años sirvieron como proceso de pruebas en el mundo del arte, donde el vanguardismo fue de sumo interés, y, dando oportunidad al diseño gráfico moderno que consistía en la integración de lo artístico con la industrialización.

⁵⁷ Compañía fundidora que publicó un catálogo de tipos diseñados por Robert Thorne en 1803, de 132 páginas. – S.C.

La funcionalidad y el progreso se convirtieron en los ejes principales del Modernismo en un intento por alejarse de la representación física externa de la realidad. Mediante la experimentación intentaron definir lo que era “moderno”. Los tipos de letra modernistas tenían como objeto que el lector contemplara la vida diaria de una manera distinta al confrontarse a formas tipográficas desconocidas. (Ambrose, 2007, p. 38)

Aparecen los carteles totalmente tipográficos donde los tipos, además de informar, empezaron a trabajarse como imágenes dentro de las composiciones a través de las cuales, por primera vez, se apreciaban los diferentes estilos vanguardistas principales, tales como: futurismo, cubismo, suprematismo y constructivismo, entre otros, siendo un atractivo escaparate para el diseño de letras. Por su parte, en 1919 nace la *Bauhaus* de Weimar, más detalles en el apartado 2.1.1 del capítulo II, siendo la primera escuela de diseño en la historia.

Su principal interés era el poder desarrollar formas sumamente sencillas y funcionales dejando a un lado el adorno y la saturación anterior. La escuela abre un departamento de tipografía y diseño publicitario a cargo de Herbert Bayer⁵⁸ (1900 – 1985). Éste consideraba que no debían existir dos tipos de alfabetos (mayúsculas y minúsculas), ya que ambos representaban el mismo sonido. De manera que, trabajó en el desarrollo de un estilo tipográfico sin remates, formas, curvas muy simples y con un marcado orden geométrico, con el objeto de acrecentar la notoria legibilidad y función del diseño tipográfico que era el principal interés de la escuela.

En Estados Unidos, la publicidad ya tenía lazos de unión con la industria y el comercio, lo que permitió que las agencias de publicidad florecieran y apareciera el diseño de revista, en el cual el trabajo tipográfico fue imprescindible. Por su parte, en Inglaterra, el diseño evolucionó con un nuevo enfoque hacia el servicio de la sociedad. Asimismo, Peter Behrens (1868 – 1940) fue el asesor de diseño del periódico literario *Die Insel*, el primero en conservar una diagramación tipográfica uniforme, debido a que únicamente se componía de texto, ornamentos y viñetas con toques abstractos.

En Inglaterra, la figura más influyente de la segunda mitad del siglo fue Stanley Morison (1899 – 1967) que, en su calidad de asesor tipográfico de la *Monotype Corporation* desde

⁵⁸ Herbert Bayer estudió durante cuatro años en la Escuela de la *Bauhaus* de Walter Gropius, donde tuvo profesores como Wassily Kandinsky o László Moholy-Nagy, período en el que demostró que fue el diseñador de publicidad más innovador de la *Bauhaus*, por tal motivo llegó a ser director de impresión y publicidad entre los años 1925 a 1928 de la misma escuela. – S.C.

1923 más o menos, era el responsable del programa de familias clásicas que hizo las delicias de los tipógrafos dedicados al libro en todo el mundo hasta la revolución de los sistemas fotocomponedores de los años sesenta. Diseñó personalmente la *Times New Roman* y la estrenó él mismo en el rediseño del periódico londinense *The Times* que realizó en 1923; posteriormente se convirtió en una de las familias tipográficas más ampliamente usadas del mundo y así continúa. (McLean, 1993, p. 30.)

Para mediados del siglo XX, el diseño se hizo mucho más vivo y elaborado gracias a dos avances que favorecen considerablemente el diseño tipográfico. Por una parte, el comienzo de la fotocomposición comercial, innovación aún en desarrollo, y de la cual todavía no se han descubierto ni aprovechado todas sus posibilidades como avance tecnológico; y, por otra, el progreso del *litoffset*⁵⁹, usado en trabajos de imprenta rápida donde la excelente calidad es imprescindible. Luego, en los años 70, con el *pop art* surgieron nuevas fuentes, que además de exponerse en gran formato se seleccionaban de acuerdo a la relación que tenía entre su forma y la aplicación más que por su legibilidad, siendo la antesala de la nueva era: la tipografía digital.

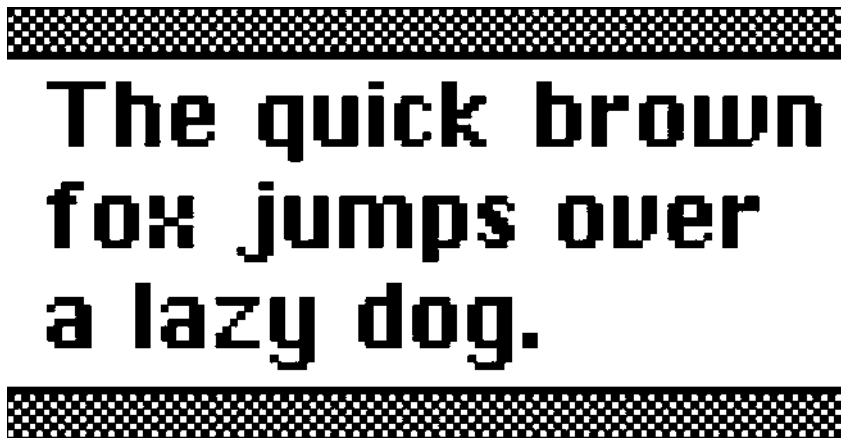
⁵⁹ Forma de impresión en la que en lugar de imprimir directamente de la plancha o base (ya sea de piedra o metal) la imagen se transfiere a una mantilla de caucho para ponerla sobre un cilindro funcionando como superficie impresora agilizando el proceso, y no existe desgaste de la plancha original. – S.C.

1.3.1.4. Tipografía digital

Con la llegada de los años 80 vino la proliferación del ordenador y, por consiguiente, de la digitalización de tipos (figura 37); alcanzó una mayor flexibilidad y poder de experimentación en el diseño y uso de tipografías, manejo de colores, tamaños y formas, agilizando todos los procesos de diseño al igual que las funciones cotidianas y la cultura del ser humano.

Figura 37.

Muestra de la fuente Chicago



Fuente: Susan Kare y el equipo de Macintosh.

El comienzo de los años 90 desató severas modificaciones dentro del campo de las artes gráficas debido a la presencia de los programas de cómputo y a las mismas computadoras, ya que ello permitía a los diseñadores dejar a un lado la rigidez en el diseño y la elaboración manual que habían venido utilizando desde años pasados, pudiendo así experimentar con propuestas innovadoras, divertidas, e incluso hasta informales, que podían desarrollar en menos tiempo. De igual manera, en años pasados, en los talleres o agencias de diseño había personas que se encargaban expresamente de una parte del proceso de diseño, pero con esos avances estas tareas se simplifican considerablemente y por primera vez fue posible que por medio de un ordenador una sola persona pudiera desarrollar y controlar todas las etapas de dicho proceso, situación que en un principio no era del todo aceptada por los diseñadores, tal y como pasó con la aparición de la imprenta en los tiempos de Gutenberg.

Pero al ser evidentes las facilidades que brindaba, no tardó mucho tiempo en ser una atracción para los diseñadores, mismos que rápidamente se integraron a las filas del nuevo

proceso tecnológico. Siendo este un período de capacitación y asesoramiento para poder ser competentes en el mercado del diseño y desarrollar el proceso completo.

Las oportunidades, interrogantes y retos surgidos, a raíz del paso de las tecnologías digitales inauguraron un período de intensa creatividad tipográfica, expresión e incluso autoindulgencia. No es de extrañar, la ávida cuenta del *boom* que tuvo lugar en la actividad tipográfica como resultado de las innovaciones tecnológicas: había mucho sobre lo que ser introspectivo. Como resultado de ello, los tipos y la tipografía se hicieron más visibles. (Blackwell, 2004, p. 152)

La tecnología había abierto las puertas a la comunicación de masas donde su público estaba ávido de probar formas diferentes y permitió la proliferación de fuentes creadas tanto por diseñadores como por cualquier persona que supiera manejar el *software*⁶⁰ adecuado. Pero, sin duda, el avance había sido todo un éxito y los diseñadores tenían la oportunidad de generar imágenes y composiciones nunca vistas, ya que con el ordenador todo era posible permitiendo que los caracteres transformaran su tamaño, se integraran unos con otros, además de jugar con diferentes fuentes a la vez obteniendo resultados sumamente atractivos.

En la última década del siglo XX, el *Internet* como el modelo de comunicación más amplio que existe en la actualidad, transformó la manera de comunicación dejando atrás los antiguos soportes como el papel, el papiro, los métodos manuales, entre otros. Así pues, la computadora se establece como el soporte predilecto de los diseñadores, siendo actualmente muy accesibles dentro del mercado. Paralelamente, esto generó un incremento de los sitios destinados a la venta de fuentes tipográficas a cargo de importantes estudios de diseño y diseñadores particulares, es decir, hubo muchas fuentes pero no todas contenían la calidad y el estudio de la forma.

Sin embargo, no fue un problema grave gracias a los usuarios porque estuvieron estrechamente relacionados con esta rama del diseño aunque no tuvieran un conocimiento profundo de ello, pero sí de sus formas; la tipografía es como una bola de nieve que crece y crece sin detenerse, e inconscientemente la gente se relaciona gracias a la computadora que

⁶⁰ Consúltese en el glosario p. 415

simplemente es un soporte, pero todo lo que ahí se genera, ciertamente es por medio de la tipografía.

Podemos concluir en que cada una de las etapas que ha vivido la letra en el tiempo, el reflejo de las modalidades culturales se pueden apreciar en la misma, en un inicio con las ornamentaciones, procesos y acceso a los libros y sus contenidos, posteriormente, la producción masiva y el cambio de la calidez artesanal a la frialdad mecánica, conservada aún por elementos y rasgos decorativos como compositivos de la letra. Y finalmente, la era digital y el amplio panorama que ha ofrecido, porque desde finales del pasado siglo, el empleo de los tipos mostró mayor sensibilidad y expresión en sus composiciones, debido a que se desarrollaron formas totalmente experimentales con gran aceptación en el mercado dejando a un lado el simple hecho de transmitir un mensaje, sino la importancia de expresar solo por su forma como imagen. Más detalles sobre este tema serán abordados en el capítulo III, enriqueciendo el trabajo de los diseñadores al poder mostrar el talento y exponiendo las innovadoras propuestas, tanto artísticas como publicitarias por medio del nuevo soporte de comunicación digital. Así lo marca la historia, primero fue la escritura, segundo la imprenta y tercero el mundo digital, que representa el último avance más importante de las comunicaciones humanas, permitiéndole múltiples posibilidades al diseño gráfico, editorial y tipográfico de los últimos tiempos.

CAPÍTULO II

Libro-Arte y su desarrollo

Referente de sucesos históricos, culturales, tecnológicos y sociales de todos los tiempos, ha sido el libro, un elemento en el que continuamente se inscribe el progreso de la humanidad, fungiendo como evidencia y sustento de nuestros antecedentes y desarrollo como individuos, sociedad y cultura. Además, paralelo al desarrollo y los contenidos que puede portar un libro en sí mismo, existe una riqueza en su construcción y configuración de los elementos gráficos y alfabéticos que contiene, brindando composiciones interesantes en cuanto al diseño y disposición de los elementos que posee.

En dicho sentido, la concepción formal del libro se amplió gracias a los procesos de producción sustentados por los tipos móviles, la impresión y la encuadernación; teniendo un impacto considerable en el manejo de la comunicación que se había venido tratando mediante composiciones⁶¹ o diseños que reflejaban formas más condensadas y toscas, evidenciando la condiciones particulares de la época.

Asimismo, la apertura de propuestas y novedades gráficas y artísticas permitieron un grado de experimentación⁶² relevante tanto en la literatura como en la cuestión editorial, dando paso a la correlación de los trabajos del artista, el escritor y el editor; a razón de la excesiva producción editorial proveniente de la ola industrial que se estaba viviendo en las postrimerías del siglo XIX, con consecuencias editoriales carentes de cuidado y calidad. Por lo tanto, la inquietud por la conservación de los procesos de producción manuales y el extremo cuidado en la elaboración del libro, propició el interés por la creación de libros artesanales que mantuviesen la exquisita calidad en el tratamiento del contenido y el formato, siendo ésta la coyuntura para considerar al libro como elemento de producción artística. Es decir, la experimentación que se menciona fue una consecuencia de la época y situación sociopolítica que se vivió en los albores del siglo XX, siendo un tiempo de inconformidad y necesidad de protesta mediante los recursos artísticos en los que se plasmaron diversas formas de expresión que pretendieron romper con la tradición propia del arte hasta el momento. Un suceso relevante fue el surgimiento del futurismo, movimiento artístico que va

⁶¹ Composición: Es el uso adecuado del espacio a trabajar, ya sea espacio entre caracteres, ilustraciones, texto fotografías, disponiendo de él de la mejor manera para distribuir y correlacionar el conjunto de elementos entre sí dentro de la obra o diseño.

⁶² Experimentación: Referente a la práctica que se hace previa a un resultado final con la intención de probar formas, texturas, colores, y cómo funcionan entre sí, con la finalidad de conocer su comportamiento para aprovechar sus beneficios al momento de crear una obra o diseño.

más allá de la pintura y la literatura tradicional, generando obras novedosas dentro de la propia poesía visual⁶³ y sonora⁶⁴, principalmente.

Sin embargo, en su momento, una de sus posibilidades comunicativas más significativas ha sido entonces esa diversidad de oportunidades compositivas que ofrece el Libro-Arte, el cual corresponde a un sinnúmero de posibilidades de representación, gracias a que se puede generar a partir de formatos desobedientes al rigor editorial de otros tiempos, mediante proporciones estructurales diversas, dispuestas en orden y en desorden, con la intención principal de transgredir lo formal; rompiendo de manera tajante con toda la trayectoria del libro y la formalidad que se vino gestando desde los primeros usos de los tipos móviles, considerando que emergió una nueva forma de producir libros, donde los artistas de la época comenzaron a trabajar en propuestas más creativas y composiciones en las que la experimentación era el recurso principal entre el libro y la tipografía como sustento para la creación artística.

Cabe destacar que, inicialmente se le conoce como Libro de artista, la traducción literal del término en inglés *Artist Book* establecido por el británico Clive Phillpot (1938 –) en 1982, a razón de que el libro estaba hecho en su totalidad por un artista; sin embargo, una denominación más contemporánea es Libro-Arte, debido a la concepción de que una obra de esta categoría también puede ser creada por un diseñador, un poeta o un editor, por mencionar algunos. Este último es el término en el que nos basaremos durante toda la investigación, ya que por motivos relacionados con el diseño y la tipografía consideramos más adecuado para nuestros intereses de investigación y creación; los detalles del surgimiento de los diferentes términos y su contextualización la explicaremos cuidadosamente en el siguiente apartado.

Continuando con lo relacionado con dicho suceso, Johanna Drucker expresa lo siguiente:

El libro de artista surgió como una empresa editorial iniciada por figuras como el comerciante de arte parisino Ambroise Vollard, cuyas primeras producciones aparecieron a

⁶³ La poesía visual: es la combinación entre imagen y texto, en la cual con éste último se define una imagen específica o composición gráfica que generalmente es alusiva al contenido poético que contiene el poema.

⁶⁴ Poesía sonora: se trata de la expresividad poética de manera oral, pero no en el sentido estricto de leer un poema como convencionalmente se hacía, sino que es la expresión de la poesía con la intención de explorar la oralidad, los diferentes sonidos que van más allá de la expresión verbal al complementarse con sonidos acústicos y en cierto sentido la musicalidad.

mediados de 1890, y Daniel-Henry Kahnweiler, que comenzó a publicar algo más de una década después. Esta tendencia atrapó entre otros editores que vieron la oportunidad de comercializar ediciones de lujo que llevaban el nombre de una estrella en ascenso o establecida en el mundo visual o de la poesía (Vollard se asoció con Georges Rouault y Kahnweiler con Apollinaire, Picasso y otros cubistas)⁶⁵. (Drucker, 2012, p. 3)

Por lo tanto, el presente capítulo se conforma de manera general por el abordaje del Libro-Arte como género artístico, incluso desde el establecimiento del concepto en un sentido más contemporáneo determinado por Bibiana Crespo (tema detallado en el siguiente apartado). Asimismo, las diferentes concepciones del género desde la óptica de Clive Phillpot, Johanna Drucker y Bibiana Crespo; luego nos adentraremos al desarrollo de los antecedentes del mismo, los cuales inician con Giambattista Piranesi hasta llegar a finales del siglo XIX con William Morris. Y, para finalizar, el Libro-Arte y sus Narrativas contemporáneas con la intención de conocer hasta qué punto se han ido transformando las posibilidades narrativas de la tipografía dentro de este soporte artístico.

2.1. Libro-Arte como género. Bajo la óptica de Clive Phillpot, Johanna Drucker y Bibiana Crespo

En el mundo del arte, desde hace algunas décadas se cuenta con una cálida y generosa posibilidad creativa conocida como Libro-Arte, un género que podemos considerar joven desde su reconocimiento como tal. Alrededor de los años sesenta y setenta del pasado siglo, sin embargo, posee vetustos antecedentes provenientes del surgimiento de la poesía visual, con los poetas franceses Mallarmé y Apollinaire; posteriormente, composiciones de libros artesanales trabajados en conjunto entre artista, editor y poeta, obteniendo composiciones mucho más cálidas y con una esencia diferente a la comúnmente manejada por el libro tradicional producido mecánicamente.

Otro significativo antecedente fue el libro *Zang Tumb Tumb* (1914) de Filippo Tomaso Marinetti, que ofrece un recorrido visual por medio de la experimentación tipográfica dispuesta en cada una de sus páginas, mismas que poseen personalidad propia y

⁶⁵ Traducción Sandra Cadena.

única dentro de la misma obra. Y, no menos importante, está el libro autobiográfico *Bullonato* (1927) de Fortunato Depero, obra que presenta una composición diferente en cada una de sus páginas, obteniendo un producto por mucho experimental en su totalidad, un libro libre de retículas, textos uniformes, ordenados y delimitados por los márgenes. Obras que representan un gran peso cultural y artístico, mismas que detallaremos en el apartado 2.2.2, las cuales se convirtieron en una coyuntura creativa anhelante de experimentación y múltiples posibilidades técnicas para su representación.

Es decir, el Libro-Arte como género artístico parte de la intervención *sui generis*⁶⁶ en un libro tradicional, primeramente con el tratamiento del texto dentro de la página, un texto en el que la intención no era transmitir un mensaje literal o informar al lector, sino que, el texto o la tipografía, en la poesía visual se dispuso dentro de la página de una forma en la que ésta comunicara más allá de lo que el lector podía entender mediante el lenguaje textual; al igual que, las irregularidades en el texto, las variables de tamaño y el uso del espacio libremente funcionaban como elementos narrativos por sí mismos dentro de la página del libro y de éste en su totalidad, creando una narración determinada por el espacio-tiempo establecida por el artista sin tener que llevar una lectura lineal y secuencial de principio a fin para poder conocer el libro, logrando así otro tipo de expresiones y emociones no únicamente literarias, sino que pueden llegar a despertar todos los sentidos del espectador mediante diversos elementos⁶⁷ compositivos, cualidades que un libro tradicional no posee; gracias a que el Libro-Arte como elemento creativo ha permitido al artista o diseñador la creación de una obra en la que todos y cada uno de los elementos que la conforman son una pieza clave para la lectura conjunta de la misma.

Por lo tanto, el Libro-Arte comunica y presenta una narrativa⁶⁸ desde su exterior, no tenemos que esperar a abrirlo y hacer una lectura textual de su contenido, en el caso de que la obra en cuestión se tenga que abrir como el libro tradicional. Porque es necesario asentar que, aunque este género del arte partió de las convencionalidades del diseño editorial a través del tiempo y las distintas formas de intervención y representación, originó numerosas configuraciones dentro del mismo género. Éstas catalogadas a partir de su formato en primer lugar, condición que define evidentemente las diferencias entre los mismos, por

⁶⁶ Consúltase en el glosario p. 415

⁶⁷ Consúltase en el glosario p. 410

⁶⁸ Consúltase en el glosario p. 413

ejemplo, entre los más comunes podemos mencionar el formato códice, otro sería el acordeón, el rollo, el libro plegable sujetado por ambos lados e identificado como encuadernación⁶⁹ veneciana, además, están las cajas contenedoras originadas por la obra *La boîte verte* (*La caja verde*, 1934) del francés Marcel Duchamp (1887 – 1968), y, años más tarde, a partir de la inclusión de la tecnología surge el formato de libro electrónico.

No obstante, ya que mencionamos *La caja verde* de Duchamp, es imperativo comentar el contexto en el que dicha obra surgió y cuál ha sido el impacto que ha causado en el mundo del arte, especialmente en el Libro-Arte al generar un nuevo mecanismo de lectura y, sobre todo, de considerar elementos ajenos de las tradicionales reglas estipuladas dentro de la academia del arte; es decir, además de proponer nuevas formas compositivas y estéticas, también creó una nueva dinámica en cuanto a la interacción del lector con el objeto de arte. Convirtiéndose en prueba fehaciente de la tarea que el Libro-Arte implica, desde su concepción hasta su interpretación. Dicha obra consiste en una caja verde, literalmente, que funciona como contenedor de notas de los registros que hizo el artista durante el proceso creativo de otra de sus obras: *Le Grand Verre* (*el gran vidrio*, 1915 – 1923), también conocida como, *La Mariée mise à un par ses célibataires, même* (La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun).

Dicha obra se puede concebir:

Como «un montón de ideas», «un matrimonio de reacciones mentales y visuales» y un «cuadro hilarante». También es una alegoría muy codificada del proceso creativo, así como un paródico relato del desnudo y el deseo perpetuo, una historia de amor mecánica en suspenso. (Gioni, 2019, p. 80)

La estructura de la obra consiste en dos planos de cristal en formato vertical enmarcado como una ventana dividida en dos paneles; el panel superior corresponde a la novia y el inferior a los solteros, materializados con metal, óleo, barniz y alambre de plomo, dispuestos con una estratégica perspectiva y una meticulosa ejecución artesanal, representando el profundo pensamiento de Duchamp, quien:

⁶⁹ Consúltense en el glosario p. 410

Cada vez estaba más desencantado con el arte «retiniano»⁷⁰ y acabó recurriendo a esquemas mecánicos, estrategias de elección y casualidad para desafiar los conceptos convencionales de autoría y arte. Todos los aspectos de *Le Grand Verre* son el resultado de meticulosos cálculos y estudios, si bien la composición en general constituye una historia de amor psicológica, densamente codificada, cuya notoria impenetrabilidad no ha hecho sino aumentar su atractivo a ojos de académicos y artistas. (Gioni, 2019, p. 80)

Retomando la obra de *La caja verde* (figura 38), ésta es una caja de cartón contenedora de notas manuscritas, fotografías, tela y diagramas que evidencian todo el proceso de producción y los significados de los elementos que conforman *El gran vidrio*; surgió tiempo después de que Duchamp diera por concluida esta obra. En sus propias palabras el artista explica la genuina intención:

No se me ocurrió como tal caja, sino como notas. Pensé que podía reunir en un álbum, parecido al catálogo de *Saint-Étienne*, cálculos y reflexiones que no tuvieran relación entre sí. A veces, son pedazos rotos de papel... Quería que ese álbum fuera junto con el *Vidrio* y que fuera posible consultarlo para ver el *Vidrio* porque, en mi opinión, no había que mirarlo en el sentido estético de la palabra. Había que consultar el libro y ver las dos cosas juntas. La conjunción de ambas cosas eliminaba todo ese aspecto retiniano que no me gusta. Tenía mucha lógica. (Duchamp, 1966, p. 50)

Desde nuestro parecer, la dinámica generada por Duchamp realmente materializó el proceder de la conceptualización propia del Libro-Arte al generar una obra única en sí misma, conformada por una serie de obras dentro de ésta, y cada una de ellas con personalidad propia al contener una historia particular, una función específica dentro del conjunto compuesto por el progenitor del *ready-made*, y asimismo, funcionar en colaboración para comprender la obra múltiple ideada por el propio autor, desencadenando una interacción y búsqueda tanto de significados como respuestas dentro de *La caja verde* para así poder interpretar y comprender *El gran vidrio*.

⁷⁰ Concepto que se abordará en el apartado 2.2.2.

Figura 38.*Marcel Duchamp. La caja verde. 1934***Fuente:** Propiedad de la autora.

Sin embargo, *La caja verde* emprendió su propio camino dentro del mundo del arte, fungiendo como modelo para la reproducción de sí misma, debido a que se editaron 300 ejemplares, 20 de ellos catalogados como de lujo al poseer una nota original de las elaboradas por Duchamp, marcando la pauta para futuras propuestas múltiples en el campo del Libro-Arte.

Al tiempo, pone de relieve el arte como proceso de pensamiento, un aspecto clave en Duchamp, relacionado con el conceptualismo, al que se añade un carácter deliberadamente enigmático y en apariencia aleatorio, pues los elementos no están numerados y algunos no hacen referencia directa a *Le grand verre*. En la medida en que ofrecía claves de interpretación y valoraba el carácter serial y objetual de la obra de arte, *La boîte verte* fue uno de los puntos de arranque para el retorno del discurso duchampiano durante la década de los sesenta, así como un instrumento fundamental para las reproducciones de la obra de Duchamp que el artista británico Richard Hamilton⁷¹ realizaría en adelante. (Fernández, 2008)

⁷¹ Richard Hamilton (1922 – 2011), fue un artista británico representante del pop-art, destacando con su obra a partir de los años cincuenta.

Por lo tanto, podemos aseverar que la obra en cuestión es un antecedente directo de lo que al día de hoy el discurso del Libro-Arte propone, aunque el propio Duchamp en su momento no la considero como Libro-Arte. Además, cabe destacar que estas precisiones, como refiere Fernández (2008), abrieron el camino de la conceptualización en los años sesenta, otorgando la posibilidad de crear y teorizar sobre el tema a los artistas y críticos de los últimos años, entre los que destacan los teóricos que abordaremos en las próximas líneas, con la intención de identificar y valorar sus posturas para dar un juicio propio.

De tal manera que, dentro de todas y cada una de las clasificaciones que conforman el vasto universo del Libro-Arte, es imperativo destacar que, su composición se vale de recursos y técnicas ilimitadas con la idea de tocar las fibras más sensibles del espectador o receptor, porque una obra de esta categoría permite interactuar con ella despertando todos los sentidos del ser humano.

Así pues, la producción del Libro-Arte ofrece formas, acabados, composiciones, sonidos, e incluso, hasta pueden emanar aromas particulares con la intención de evidenciar y fortalecer su propia esencia, como en la publicidad, que se recurre al odotipo para caracterizar una marca mediante un aroma específico que traslade al consumidor a vivencias y experiencias de alguna etapa de su vida con la idea de ocasionar una añoranza y persuadirlo para que ejecute la compra. Por tanto, dentro del tema que nos compete, el olor que puede desprenderse de una obra de esta categoría no hace más que aludir a la temática dispuesta por el autor causando una sensación determinada en el espectador.

Derivado de lo anterior, la nueva construcción artística pierde los elementos compositivos que un libro tradicional posee físicamente como producto editorial que tiene la finalidad de contener datos diversos en determinado idioma para que, en un momento específico, informe o ilustre al lector a través de su propia lectura. A diferencia del Libro-Arte, que comunica y narra desde su sola forma, ofreciendo y exigiendo una lectura distinta que no es textual, sino sensorial e intrapersonal estrechamente ligada con la experiencia de vida y el discernimiento que el espectador pueda desdoblar. A todo esto, la concepción del Libro-Arte como obra de arte ha pasado por diferentes posturas y clasificados que han tratado de abonar a este género artístico con la genuina intención de definirlo integralmente. Es por eso que, abordaremos la postura de tres teóricos contemporáneos del Libro-Arte con

la finalidad de establecer una concepción propia a partir de la teorización de Clive Phillpot, Johana Drucker y Bibiana Crespo.

En primera instancia mencionaremos la postura de Clive Phillpot, quien ha sido un apasionado del Libro-Arte y ha contribuido categóricamente al reconocimiento del mismo en las altas esferas del arte contemporáneo. Con una formación de bibliotecario, crítico y editor de reconocido prestigio, Phillpot estuvo comandando la dirección del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), espacio oportuno para gestionar e ir haciendo las diligencias necesarias para que el Libro-Arte tuviera un espacio propio y fuera considerado como género artístico de relevancia. Por lo que, en su andar por más de 40 años en este tema, se dio a la tarea de establecer formalmente las características que posee una obra de esta categoría, con la finalidad de comprenderlo conceptualmente, y, haciendo aportaciones significativas mediante publicaciones que nutren teóricamente dicho campo.

Concretamente, Phillpot establece una particularidad que debe contener el Libro-Arte para que pueda considerarse como tal, y ha sido establecer las condiciones de su origen y gestación, a lo cual refiere:

El término Libros de Artista⁷² parece aplicarse cada vez más confusamente a cualquier cosa en el contexto del arte que parece un libro... Una de las primeras veces... que se usó el término Libro de Artista... se refería a 'libros hechos por los artistas' Yo... quiero extender esta definición de Libros de Artista a aquellos libros hechos o concebidos por artistas. (Crespo, 2010, p. 11)

En sí, se enfocó en establecer que un Libro-Arte parte de una construcción concebida y desarrollada por un artista, es decir, es el producto artístico que un artista realiza desde su concepción hasta su elaboración, con una función diferente a la que un libro común posee. Y él mismo expresa tales elementos:

Pues en realidad, al menos para mí, es a menudo el contenido esotérico lo que me atrae hacia un libro en primer lugar. De modo que quizás aquí me retraería de la idea de que los

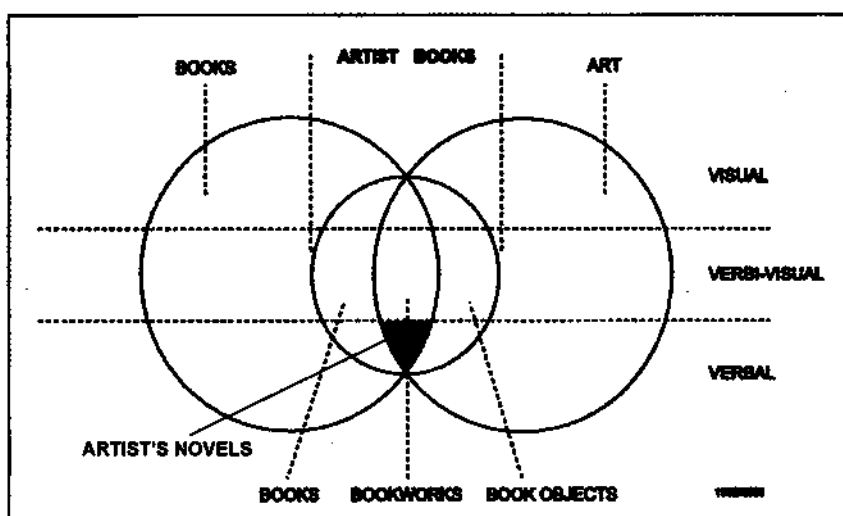
⁷² Consúltase en el glosario p. 413

libros de artista «deberían ser comprensibles para un público no relacionado con el arte», y decir simplemente que los artistas reflexionan sobre la audiencia potencial de sus publicaciones cuando presentan sus ideas. (Phillpot, 2018, p. 151)

Consideraciones que plantean un punto de partida para determinar que la obra en cuestión corresponda a la naturaleza del Libro-Arte, sin embargo, quedan abiertas innumerables variables, tanto en estructura, composición, temática y técnica de representación. No obstante, generó el *Diagrama* en 1982 (figura 39), en el que establece las categorías generales a partir de esclarecer los campos que le competen a las diferentes áreas artísticas, literarias y editoriales, y hasta qué punto éstas se interrelacionan con el género en cuestión.

Figura 39.

Clive Phillpot. Diagrama. 1982



Fuente: Editmap.

La segunda instancia corresponde a la estadounidense Johanna Drucker (1952 –), quien se ha dado a la tarea de incursionar en el mundo del Libro-Arte desde diferentes perspectivas que le han permitido poseer una experiencia genuina en este rubro. Dentro de

sus labores ha estado presente la docencia, colaborando en instituciones de prestigio internacional, tales como *Purchase College*, *Yale University* y *Columbia University*, entre otras. Información que viene a colación porque, en el campo de la gráfica le ha permitido estar en contacto directo con estudiantes y artistas, generando proyectos colaborativos que han tenido un impacto social, debido a que ha trabajado temas ríspidos sobre acontecimientos como el racismo, esclavismo o temáticas de tipo sexual como el abuso, por ejemplo; cabe mencionar que en el apartado 2.2.3 se habla de su obra *Stochastic Poetics* (2012), misma que representa una de las temáticas antes mencionadas.

Asimismo, el desarrollo de su trabajo ha ido en torno al uso y aplicaciones de la tipografía, con una marcada inclinación por la poesía experimental, que en consecuencia recurre a los medios de impresión tanto mecánicos como electrónicos para el desarrollo de su trabajo, motivos por los cuales la hemos considerado entre las teóricas contemporáneas más completas de nuestro tiempo, además de que sus aportaciones tanto teóricas como artísticas presentan una estrecha relación con el tema central de esta investigación, que va desde el Libro-Arte tipográfico a la práctica artística colaborativa dentro de la docencia, temas que abordaremos en los próximos capítulos.

Sus publicaciones se conforman de estudios relacionados con la función tipográfica y el impacto causado desde las vanguardias a principios del siglo XX mediante estudios de corte histórico valorando el uso del espacio, la narratividad⁷³, la forma y conceptualización⁷⁴ del Libro-Arte, desde entonces hasta nuestros días. En consecuencia, posee la autoridad para expresarse en relación a la concepción que se tiene sobre el origen y validación de éste como obra de arte. En referencia a lo anterior, exterioriza lo siguiente sobre el tema:

Ampliar el acceso a una variedad de tecnologías de impresión ha jugado un papel en la proliferación de libros de artistas, especialmente en el primer mundo, donde la disponibilidad de medios de producción aumenta en cada década.

⁷³ Consúltense en el glosario p. 413

⁷⁴ Conceptualización: Proceso que se sigue para implementar un tema o un concepto determinado en la propuesta a desarrollar, es decir, el proceso de conceptualización tipográfica, por ejemplo, es el ejercicio cognoscitivo para discernir los detalles más significativos de un tema e implementarlos en la estructura de la letra.

Pero ni los métodos ni la calidad de producción pueden usarse en sí mismos como criterios para determinar la identidad del libro como libro de artista. Los artistas usan a lo que tienen acceso y conocimiento de⁷⁵. (Drucker, 2004, p. 6.)

En lo anterior, la posición de Drucker en relación a la validación del Libro-Arte recae directamente sobre el artista que lo crea, el artista que genera una obra desde su propio conocimiento y bagaje cultural, intelectual y artístico. Recursos que parten del ser propiamente y de su raciocinio para construir a partir de ello una obra artística, misma, que se define por los medios y recursos tecnológicos que emplea y a los que ha tenido alcance de acuerdo a su tiempo. Sin embargo, destaca que a un Libro-Arte no lo define y tampoco valida, ni los medios, ni los materiales, ni los recursos tecnológicos con los que puede ser creado; es decir, la validez de la obra la otorga el autor en relación a la narrativa implícita que determina el peso de dicha obra dentro del mundo del arte.

Por último, nuestra tercera instancia corresponde a la artista plástica e investigadora española Bibiana Crespo Martín (1971 –), doctorada y académica de la Universidad de Barcelona, asidua a teorizar sobre el Libro-Arte a raíz de su acercamiento con los procesos creativos y de producción del mismo. Considerando entre sus destacadas publicaciones su tesis doctoral (1999), en la que se enfoca detenidamente a clasificar todas y cada una de las aristas que a este género del arte le competen.

Gracias a su minucioso trabajo es que contribuyó a este campo con clasificaciones formales para este tipo de obras, las cuales van desde la valoración de sus formatos, que en su mayoría parten de los orígenes del libro, el establecimiento de una terminología adecuada para referirse a obras de esta categoría por un lado, y, por otro, no menos importante, la disposición para su lectura a partir de las diferentes narrativas mediante una secuencia establecida, los elementos compositivos como el texto, por ejemplo, y la diversidad de formas que conforman este abanico de posibilidades creativas, entre otras publicaciones y creación personal de obra gráfica.

⁷⁵ Traducción Sandra Cadena.

Antes de continuar con la postura categórica de Crespo sobre el tema en cuestión, es imperativo mencionar que, una de sus principales aportaciones a este campo ha sido el establecimiento del concepto general, para denominarlo de manera universal más allá de sus diversas configuraciones. En palabras propias, ella lo explica de la siguiente manera:

La instauración del concepto Libro-Arte como denominación genérica del compendio de acepciones que estas creaciones pueden adoptar. Como acabamos de decir, una de las razones que auspicia esta ambigüedad terminológica es la adopción del concepto del libro de artista para designar a un vasto conjunto de objetos artísticos que tienen alguna relación con la idea de libro; sean libros ilustrados, *Livres d'Artiste* o Libros de Artista; sean múltiples o únicos; sean Libros-Objetos; sean Libros-Instalación, Libros-Electrónicos; etc. Comúnmente en los diferentes círculos artísticos, todavía usamos muy frecuentemente el término Libro de Artista para referirnos a todos ellos, pero, como argumentamos reiteradamente, éste es solamente una de las categorías o tipologías que el Libro-Arte toma. (Crespo, 1999, p. 20)

De ahí que ha facilitado el tratamiento y concepción de estas obras dentro del mundo del arte al darles una identificación funcional y convincente logrando mayor claridad tanto para su referencia como para su tratamiento integral. Asimismo, el trabajo teórico desarrollado a partir de las clasificaciones y categorías establecidas dentro de este género, ha sido de gran ayuda para el fortalecimiento de la producción artística que se crea continuamente, y si consideramos que las terminologías que Crespo establece en 1999 con la escasa información que existía sobre el tema, favoreció grandemente el ámbito académico y artístico del Libro-Arte.

Como resultado de las determinaciones a las que Crespo llegó mediante la clasificación general de los tipos de Libros-Arte, su concepción sobre el género parte de lo siguiente:

Al analizar y delimitar los principios del concepto y el proceso del Libro-Arte, tal vez se contribuye a la construcción de una base crítica y una síntesis para una posible

sistematización de estas obras, pese a que, por las características de las mismas, la inspiración artística rebasará ampliamente cualquier marco en el que se las intente inscribir, y que también aquí radica la grandeza del Libro-Arte. (Crespo, 1999, p. 27)

Concepción en la que se deja ver una clara conciencia de que la creatividad es y será el factor central para la creación de cualquiera de los tipos de Libro-Arte que se puedan generar, sin importar sus condiciones narrativas o su forma y secuencia, siempre podrán sorprender y exceder los parámetros que los definen genéricamente dentro de esta clase de obras. Es decir, es un campo abierto a la expresión a partir de infinidad de posibilidades técnicas y materiales, las cuales abonarán a la obra en cuestión, permitiendo que una idea se materialice y el artista la pueda exteriorizar más allá de su pensamiento.

En resumen, visualizamos las tres diferentes posturas en relación al Libro-Arte desde diferentes campos de acción y juicios a partir de experiencias tanto personales como artísticas de los propios teóricos. Resultando una idea evolutiva de acuerdo a los tiempos de cada uno y el acercamiento que han tenido en lo laboral y lo artístico con el género. Por lo tanto, lo que nos dice Phillpot está más apegado al hecho de depurar el camino del Libro-Arte en cuanto a la selección de libros originados bajo un criterio meramente artístico sin dar cabida a creaciones que no son gestadas por artistas, literalmente hablado. Sin embargo, esto nos hace pensar en que en los inicios de la segunda mitad del siglo XX no había siquiera una idea clara de lo que un Libro-Arte podía ser, y había que acrisolar el camino para que, primeramente fuera identificado, posteriormente reconocido y finalmente valorado. Aportación que dio paso a su fortalecimiento y proliferación.

De esta forma, de acuerdo a las producciones desarrolladas y el uso de medios mecánicos como digitales, permitieron un mayor grado de experimentación como menciona Drucker, porque finalmente, su experiencia y estrecha cercanía con los procesos creativos experimentales ha sido preponderante para emitir un juicio respecto al concepto del Libro-Arte; en el cual hace a un lado todo tipo de procesos y recursos materiales para validar una obra de esta categoría, enfatizando que a pesar de todo lo que las posibilidades y época nos ofrezcan, el origen de una obra parte únicamente de su autor, lo demás son simplemente

posibilidades físicas y materiales que funcionan a partir del intelecto, creatividad y capacidad de conceptualización del propio autor.

Haciendo única cada idea y cada obra que podemos apreciar e interactuar con ella dependiendo de su forma; asimismo, hacer una lectura a partir de los elementos que la conformen y la disposición de los mismos dentro de su composición para interpretar lo que nos narra de acuerdo a cada uno de sus elementos compositivos, los cuales están tipificados bajo los criterios que Crespo ha establecido. Circunstancia que facilita la codificación de las obras por su formato y el manejo con el que se interactúa con las mismas, sin perder de vista que la creatividad implícita en ella podrá superar cualquier estereotipo establecido, sustentando la idea de que el Libro-Arte es una posibilidad creativa inconmensurable.

A partir de las tres consideraciones anteriores, podemos externar nuestra postura al respecto, en la cual, primeramente destacamos que el Libro-Arte es una obra y una posibilidad única de expresión, concebida y materializada por la misma persona de principio a fin, permitiendo todo tipo de manifestación artística por medio de técnicas definidas y/o experimentales, haciendo de él un soporte seductor para manifestar cualquier temática, fungiendo como escaparate para la creatividad y la expresión del mundo contemporáneo. Definitivamente, para quien concibe la idea, es una oportunidad de integrar posibilidades sensoriales únicas o conjuntas a través de la conceptualización de elementos que están abarrotados de la esencia pura del artista.

2.2. Orígenes y procedencia del género Libro-Arte. De Giovanni Battista Piranesi a William Morris

En el Libro-Arte, hablar de su origen y procedencia nos remite principalmente a mencionar obras que destacaron por poseer una concepción distinta a la del tradicional libro impreso con tipos móviles, es decir, libros que presentaron innovaciones en su formato, sus contenidos y elementos compositivos, y, a consecuencia de ello, modificaron la forma de lectura suscitando una interacción más vigorosa entre la obra y el lector.

A razón de lo anterior, obras que marcaron un precedente para el proceso evolutivo del libro tradicional al Libro-Arte, se distinguen las *Carceri d'Invenzione* (figuras 40, 41 y 42) del artista italiano Giovanni Battista Piranesi (1720 – 1778), publicadas por primera vez en 1745; y *Caprichos* en 1799, del español Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828). Ambas obras constituidas por una serie de grabados que conformaban cada una de las páginas del libro, dando paso al concepto de serie. La obra de Piranesi se aprecia mediante un libro compuesto por una serie de estampas grabadas en aguafuerte⁷⁶ y numeradas para establecer la secuencia de lectura en la primera edición, ya que para la segunda en 1750 – 51, la obra se editó encuadernada. A su vez, Rodríguez describe la obra:

De aterradora, melancólica y sublime belleza, esta edición de 1761 tuvo una influencia enorme en el Romanticismo europeo, incluso en la arquitectura moderna y de vanguardia. Constituyen el acta de defunción de un mundo que ya no habría de volver jamás, dejando disponible el pasado como suma de fragmentos extraviados y rotos, disponibles como collages cuyo recóndito significado sigue apasionando e intrigando. (1987, p. 126)

⁷⁶ Consúltase en el glosario p. 409

Figura 40.

Giovanni Battista Piranesi. Las Carceri s/n, 1745



Fuente: Archisdead.

Figura 41.

Giovanni Battista Piranesi. Las Carceri s/n, 1745



Fuente: Archisdead.

Figura 42.

Giovanni Battista Piranesi. Las Carceri s/n, 1745



Fuente: Archisdead.

El hecho de que Piranesi hiciera una representación de acontecimientos tan fuertes y conmovedores suscitados en aquella época, tiene una relación directa con la intención que el Libro-Arte procura al exponer vivencias y situaciones que representan contextos reales y emotivos que por medio de éste se materializan, ya sea con el propósito de documentarlo, hacer una crítica o generar precisamente esa contraposición de pensamientos en el espectador al apreciar una obra tan detallada y sublime, artísticamente hablando, que entrelaza contrariadas emociones, siendo el propósito que ofrece el Libro-Arte.

Un libro de artista, en consecuencia, al igual que una partitura, un templo, un anuncio, una máscara ritual o un retrato pictórico, es una imagen que nos habla de algo en relación a una cultura y hace que nos preguntemos acerca de nosotros mismos. A su vez, un libro de artista, como imagen que es, puede ejercer su fascinación sobre aquellos que conocen o creen conocer su significado tanto como sobre aquellos que lo desconocen o creen desconocerlo. (De Maya, Guillén y Hernández, 2017, p. 89)

En concordancia con lo anterior, Pirenesi, en las *Carceri d'Invenzione* establece este principio de observación e interpretación a través de la experiencia propia del espectador o lector, dejando expuesta una temática cruda y desdeñada para su época, acontecimientos que se suscitaron, pero más allá de ello no se externaba una inconformidad o interés hacia el mismo. Por lo tanto, su obra es un detonador de interpretaciones y valoraciones diversas, mediante un recurso gráfico y expositivo, originando una nueva forma de lectura e interpretación del contenido de la obra.

Por su parte, Goya con *Caprichos* (figuras 43, 44 y 45) también contribuye a este nuevo concepto de libro, el libro seriado; en su caso conformado por una serie de 80 estampas grabadas en técnica mixta, entre aguafuerte, aguainta⁷⁷ y detalles de punta seca⁷⁸, logrando diferentes tonalidades de grises, mismas que aluden a los vicios y desaciertos del ser humano, con títulos como: *Dios la perdone, Y era su madre, Todos caerán, No hubo remedio, Ya tienen asiento, Ruega por ella o Mala noche*, entre muchos otros títulos de acciones y pensamientos ordinarios y soeces. Un elemento importante en cada una de estas estampas, es que llevaban el título manuscrito integrado al pie, identificando el capricho al que se hacía alusión en la misma, igualmente numeradas; sin embargo, su lectura podía ser continua o también estableció una coherencia en la lectura entre unas y otras estampas sin el orden determinado por el propio autor.

⁷⁷ Consúltase en el glosario p. 409

⁷⁸ Consúltase en el glosario p. 414

Figura 43.

Francisco José de Goya y Lucientes. *Nadie se conoce*, Capricho 6. 1799



Fuente: Real Academia de Bellas Artes San Fernando rabasf.

Figura 44.

Francisco José de Goya y Lucientes. *Ya van desplumados*, Capricho 20. 1799



Fuente: Real Academia de Bellas Artes San Fernando rabasf.

Figura 45.

Francisco José de Goya y Lucientes. Hasta la muerte, Capricho 55. 1799



Fuente: Real Academia de Bellas Artes San Fernando rabasf.

En un principio, Goya había clasificado las ochenta estampas en dos grandes series de temática, a veces, semejante; cada una de las cuales empezaba con un autorretrato, el orden actual no responde ni a un orden cronológico, ni a una afinidad temática de las mismas. Cada estampa lleva la impronta de la espontaneidad, y por ello parece que su orden atiende a un principio rapsódico. Aparecen motivos comunes de manera fragmentada, que se interrumpen, alternan y reaparecen. (Crespo, 1999, pp. 183 – 184)

De tal manera que, su contenido era complejo y arriesgado para la época, y la intención de Goya fue pretender una interpretación avezada y crítica del hecho expuesto, una situación que lo colocó en una situación de fragilidad por la osadía de su obra, sin embargo, las temáticas siguen vigentes dentro del contexto cultural actual. Y así fue como ambos, Piranesi y Goya, abren paso al concepto de serie, como se dijo anteriormente, y al del libro ilustrado durante el siglo XVIII.

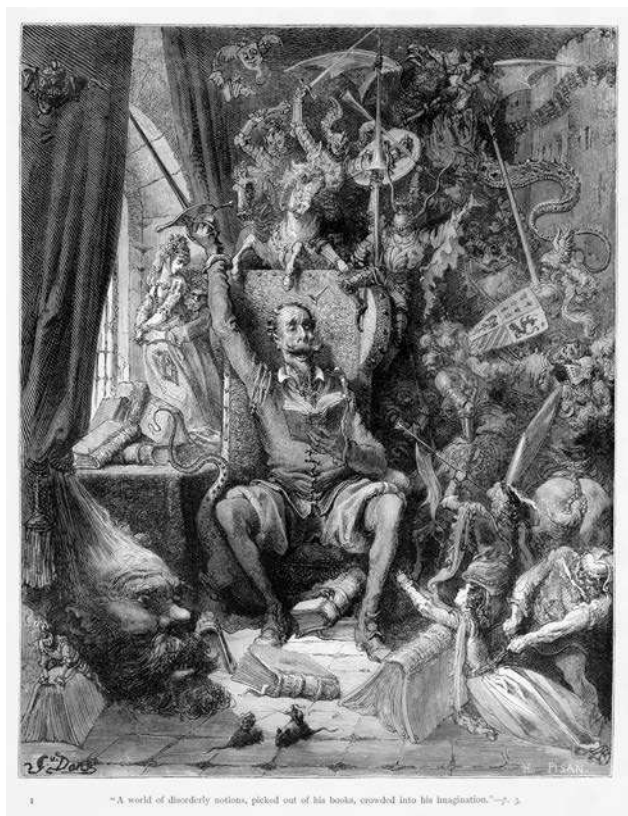
En consecuencia, con respecto al punto de abrir paso o marcar tendencia en creaciones artísticas posteriores, es necesario comentar sobre el exquisito trabajo del

ilustrador francés Gustave Doré (1832 – 1883), quien fue reconocido por la creación de ilustraciones excelsas para sobresalientes obras de la literatura universal del siglo XIX, y un claro antecedente del libro ilustrado. Entre sus trabajos destacan obras (figura 46) como *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1863), la *Biblia* (1865), *Divina Comedia* (1867), o *el Cuervo* (1884), del poeta americano Edgar Allan Poe (1809 – 1849). En la siguiente imagen se puede apreciar el detalle y composición del grabado que empleó como portada para el Quijote, donde:

Muestra al ingenioso hidalgo enloqueciendo después de leer tanta novela de caballería. De su mente nacen las criaturas que pueblan este magnífico dibujo. En esta edición hay un subtítulo bajo el dibujo, a modo de epígrafe: “*Un mundo de ideas desordenadas, escogió de sus libros, amontonados en su imaginación*”. Doré representó en esta estampa toda la iconografía de la obra a modo de resumen: Princesas, dragones, caballeros y demás seres (fijaos en los caballeros cabalgando ratones de abajo) se aparecen a la manera de los grabados de Goya, artista que sin duda el ilustrador conoció. (Bolaño, 2019)

Figura 46.

Gustave Dore. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1863



Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Y en cierto sentido, también podemos apreciar y comparar atisbos de los claro-oscuros de la obra de Piranesi, mediante una composición cargada de detalles e indiscutible definición en los elementos que conforman la obra para la primera edición ilustrada del *Quijote* en 1863, logrando representar fielmente el contenido literario en cada una de sus ilustraciones, con un total de 376 grabados mediante la técnica del aguafuerte, evidenciando el impacto de Goya en dichas obras.

Retomando el tema que nos compete, el mayor impulso y contribuciones para la concepción del libro como elemento conceptual, se materializó innegablemente con las aportaciones de los ingleses William Blake (1757 – 1827) y William Morris (1834 – 1896). Cada uno en su tiempo desarrolló sus propias técnicas y concepciones del libro como medio de expresión particulares del Libro-Arte. Asimismo, concordamos con Johanna Drucker al referir lo siguiente:

William Blake y William Morris establecieron precedentes únicos para hacer uso del libro como una producción artística. Ambos artistas altamente individualistas, con visiones distintivas de cómo el libro podría ser (o llegar a ser) un detonante de transformación social y espiritual⁷⁹. (Drucker, 2004, p. 22)

En lo referente con William Blake, el trabajo y aportaciones al desarrollo del libro se hizo presente con originales propuestas compositivas y de producción, catalogadas como *Libros Iluminados*, favorecedoras para el desarrollo del libro en la segunda mitad del siglo XVIII; su audacia hizo que sus composiciones sobresalieran de lo anteriormente visto en las páginas de un libro, debido a la creatividad y expresividad de cada una de sus composiciones, en las que expresa sus pensamientos poéticos mediante sus propias ilustraciones, empleadas como recurso textual, y, a su vez, empleaba la escritura dentro de la misma composición, ya que no recurrió al uso de tipos móviles para la impresión del texto, sino que él mismo plasmaba el texto directamente en una placa de cobre para imprimirlo posteriormente.

Palabras de Bibiana Crespo explican en qué consistió todo su proceso creativo y aportación al campo del Libro-Arte con la creación de obras tanto poéticas como pictóricas:

Songs of Innocence and Experience y el conjunto de *Libros Iluminados* de William Blake dan una dimensión experimental al concepto del Libro-Arte hasta entonces sin precedentes. El innovador uso que hizo del aguafuerte le permitió investigar sobre aspectos formales del libro, como por ejemplo la total integración, interrelación y simbiosis entre texto e imagen, inusual en la segunda mitad del siglo XVIII. En Blake, la labor de autor, artista y editor se fusionan en una sola persona, y ello se refleja en la unidad y autonomía de sus *Libros Iluminados*. (Crespo, 1999, p. 201)

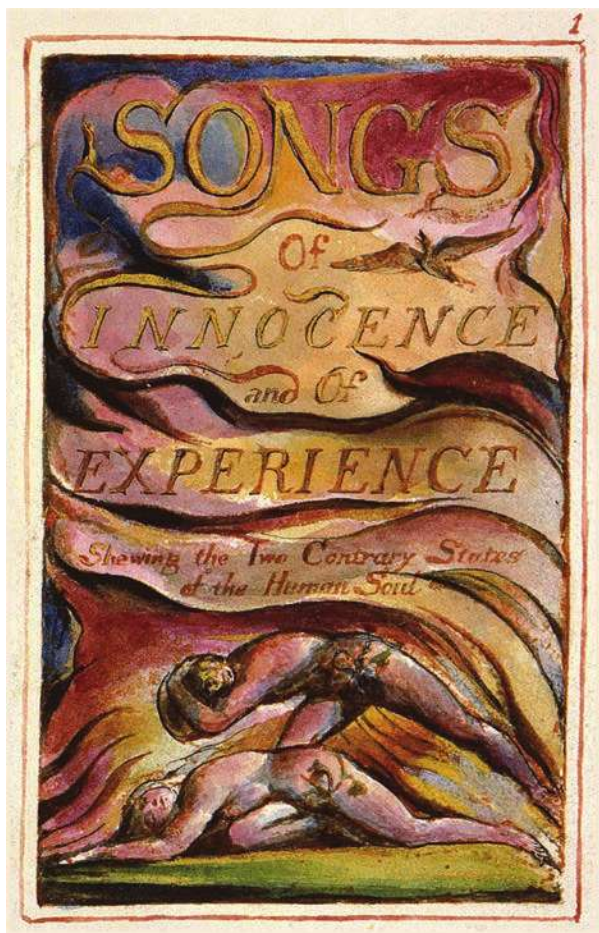
Es decir, Blake empleó texto tanto escrito como impreso de su propia mano con ilustración y aplicación de color en un solo procedimiento mediante la experimentación de desarrollo de su propio proceso creativo, y fue de esa forma que generó su propio método, el cual no solo impactó en la cuestión del proceso técnico y creativo, sino que a su vez

⁷⁹ Traducción Sandra Cadena.

también impactó en materia poética y visual, un ejemplo de ello lo podemos apreciar en la siguiente imagen (figura 47).

Figura 47.

William Blake. Songs of Innocence and of Experience. 1789



Fuente: British Library.

Al respecto Mitchell refiere lo siguiente:

El "material" de la conjunción imagen-texto en la obra de Blake es de enorme importancia: sus libros iluminados parecen diseñados para generar la gama completa de relaciones entre la competencia [literacy] verbal y la visual. En sus libros iluminados, Blake construyó combinaciones de imagen-texto que van de lo absolutamente disyuntivo ("ilustraciones" sin

referencia textual) a la absoluta identificación sintética de los códigos visuales y verbales (marcas que borran las distinciones entre escritura y dibujo). (Mitchell, 2000, p. 6)

Definitivamente, la construcción del libro como tal, cambió radicalmente con las aportaciones de Blake, un personaje que logró trasladar su sensibilidad poética mediante la integración de recursos gráficos y tipográficos en una sola pieza. Tipográficamente hablando, el empleo de letras romanas dentro de su obra, nos habla de la época que estaba viviendo, con representaciones manuales de letras formales y con remates que integró sutilmente con la descomposición formal del cuerpo de la letra, incorporándola a la imagen con trazos orgánicos y acordes al estilo de la ilustración que desarrollaba.

En este caso, la plasticidad de la letra desobedece los lineamientos establecidos para el desarrollo de los tipos móviles propios de la época, y es desde ese punto en el que Blake transgrede las proporciones no solo de la letra sino de la estructura de la página, convirtiéndose en un impacto para lo establecido hasta el momento en cuestiones editoriales, tipográficas y artísticas. De tal manera que, abre camino a la experimentación del espacio y libertad que la letra como tal ofrece en la concepción de su forma, sin embargo, es significativo considerar que la sigue empleando como signo alfabético dentro de sus composiciones; destacando el título de este apartado, como orígenes de género y su procedencia en relación al Libro-Arte.

Décadas posteriores a Blake, específicamente en la segunda mitad del siglo XIX, surge el espíritu creativo de William Morris, personaje que vino a cambiar considerablemente los parámetros establecidos para la creación de libros, generando un nuevo concepto para la historia y desarrollo del mismo; es decir, Morris propició la elaboración y producción del libro desde la perspectiva del diseño, en una época en la que por cuestiones de la *Revolución Industrial* la producción editorial había decaído considerablemente, además de que en ese entonces, los logros que se hicieron en cuestión editorial y tipográfica a partir del establecimiento de la imprenta se habían desdibujado con la producción masiva y la reducción de costos, afectando notablemente las producciones editoriales y tipográficas de las imprentas.

Por lo tanto, la calidad y cuidado en la composición y elaboración de un libro se convirtió en una doctrina para Morris, hecho que lo llevó a fundar *Kelsmcott Press* en 1891, imprenta que dignificó el trabajo editorial del momento, siendo un ejemplo para otras empresas editoriales, existentes y futuras. “El primer libro que editó fue *The Story of the Glittering Plain* (1891), y su pieza maestra *The Works of Geoffrey Chaucer* (1896), un folio ilustrado por Sir Edward Burne-Jones con diseños decorativos y tipos creados por William Morris” (Redacción UTD, 2004).

El trabajo que realizó fue en gran parte una recuperación del libro manuscrito tan detallado y cuidado por los amanuenses, ofreciendo una posibilidad al libro de exquizez y cuidado en cada uno de sus elementos; en su caso, el tratamiento de la página era un lienzo ávido de ornamentación, intención que demandaba un alto cuidado en su composición. Así pues, Morris también diseñó algunas fuentes tipográficas basadas en diseños góticos y romanos tradicionales, como la tipografía *Golden* (romana), *Troy* (gótica) y *Chaucer* (gótica de mayor tamaño que la *Troy*), además de ornamentos y elementos decorativos para la composición de sus páginas.

Morris consideraba que existía *El libro ideal*, en el que la arquitectura de la página era el sostén de toda la composición, y fue un referente que dejó la *Kelsmcott Press*, basado en las habilidades manuales de los amanuenses y la elaboración artesanal. Generó una nueva concepción del libro después de la mecanización, conservando aquellas cualidades naturales y orgánicas que poseían los incunables. La arquitectura a la que se refería tenía que ver con el espacio entre un elemento y otro, debido a que eran composiciones densas visualmente, pero con una definición excelsa del espacio, así como una cuidada selección del papel, y revestimientos, todo acorde a la elegancia y majestuosidad de la obra de manera integral, como se aprecia en el colofón de la imagen posterior (figura 48).

Figura 48.

William Morris. Colofón de la Kelmscott Press. 1898



Fuente: Unostiposduros.

De igual forma, es relevante mencionar las palabras de Johanna Drucker en relación a la postura de Morris en lo referente a la producción y beneficios tecnológicos que la época le ofrecía; diciendo lo siguiente:

Morris no era dogmático sobre los métodos tradicionales de manualidades del libro: permitió que el tipo se cortara a máquina y se produjeron algunas imágenes utilizando métodos fotográficos. La tecnología no fue demonizada por Morris, más bien, sus efectos sobre la relación entre una persona y las condiciones o satisfacciones de su trabajo⁸⁰.
(Drucker, 2004, p. 29)

Lo anterior fue antesala del Libro-Arte con la conservación de la elaboración artesanal, que finalmente termina connotando la sensibilidad propia del artista, y en el caso particular de Morris, él define la página como un todo que se ocupa conservando la funcionalidad y legibilidad del contenido, de cierta forma podemos decir que vino a revalorar el tratamiento manual y la ornamentación. Sin embargo, en cuestiones editoriales se condujo por el orden, legibilidad y leibilidad de cada una de las páginas de sus libros. A diferencia de lo que hizo Blake al emplear el espacio con mayor libertad.

⁸⁰ Traducción Sandra Cadena.

Y es bajo este panorama que podemos apreciar los antecedentes directos de la procedencia del Libro-Arte como género, con contribuciones concretas y trascendentes a pesar del tiempo y la tecnología que irrumpe los procesos de producción. No obstante, crea nuevas concepciones para el arte y el diseño.

2.2.1. Antecedentes del Libro-Arte tipográfico. En los caligramas de Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, José Juan Tablada y Vicente Huidobro

Las nuevas concepciones del arte y el diseño relacionadas con el libro como elemento conceptual se fueron dando paulatinamente bajo diferentes escenarios previos a las vanguardias del siglo XX, los cuales, a partir de la intención de conceptualizar las ideas de forma más analítica permitieron crear nuevas formas de expresión dentro del propio formato del libro, como fue el caso de la poesía; con la intención de transmitir el sentido de su prosa o verso transgredió el orden de escritura y del espacio propio de la página, siendo una proeza para la época y para la propia poesía, sin embargo, como se detalló en el apartado anterior:

Los auténticos precedentes de la práctica conceptual de los libros de artista se pueden encontrar en el trabajo de varios individuos. El trabajo de dos artistas ingleses, William Blake a fines del siglo XVIII y William Morris a fines del siglo XIX, ejemplifica ciertas características que luego encuentran expresiones variadas en los libros de artistas⁸¹.
(Drucker, 2004, pp. 21 – 22)

Ambos contribuyeron a la concepción de la página del libro de una forma más expresiva, compuesta por elementos poéticos, gráficos y artísticos, principalmente. En el caso de Blake con el uso del espacio y el color, y, en el caso de William Morris, la funcionalidad de la página y la conservación de las artes manuales implementadas en la página del libro para alcanzar la excelencia en la producción editorial de la época.

Mientras que los escritos del poeta simbolista Stéphane Mallarmé, el novelista realista Gustave Flaubert, y el poeta Edmund Jabés, plantean las ideas filosóficas, poéticas y

⁸¹ Traducción Sandra Cadena.

culturales alemanas para entender el libro como un concepto. Si bien estas personas no agotan la cantidad de referencias que se podrían dar al libro como una idea artística⁸². (Drucker, 2004, p. 22)

Por su parte, las aportaciones generadas por el poeta y crítico francés Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) fueron un parteaguas para el campo de la poesía visual al crear composiciones poéticas que jugaban con el espacio dentro del formato del libro, con un pragmático orden y disposición de los elementos tipográficos que figuraron los principios de la composición moderna. Fue un visionario de su tiempo al abordar la página como un recurso expresivo mediante el espacio y la presencia tipográfica narrada a través de su propia disposición y ritmo dentro de la página. En sus composiciones se puede observar la disposición textual del contenido poético, sin embargo, ese contenido, en cada una de sus palabras presenta una narrativa intencional que ofrece una lectura abierta y metafórica, hecho que dista mucho de lo que hasta el momento se había desarrollado dentro del campo de la poesía.

Mallarmé creó diversos poemas donde mostró un extraordinario empleo de la palabra y manejo de la rima provocando que sus composiciones se tornaran en poemas analíticos y sumamente complejos para migrar a otras lenguas. El más destacado de todos, por su complejidad creativa y grado experimental en cuanto al contenido textual y manejo del espacio como recurso narrativo, fue: *Un lance de Dados*⁸³ (figura 49). Al respecto, Samuel Bernal expresa lo siguiente:

La aparición de *Un lance de Dados* no se la debemos al azar. Un riguroso ejercicio vital y reflexivo lo antecede por décadas. Trazar su genealogía requiere comenzar en el proyecto al que Mallarmé le dedicó más de treinta años de sus esfuerzos poéticos: la realización del Libro —escrito así, con una mayúscula inicial notoria.

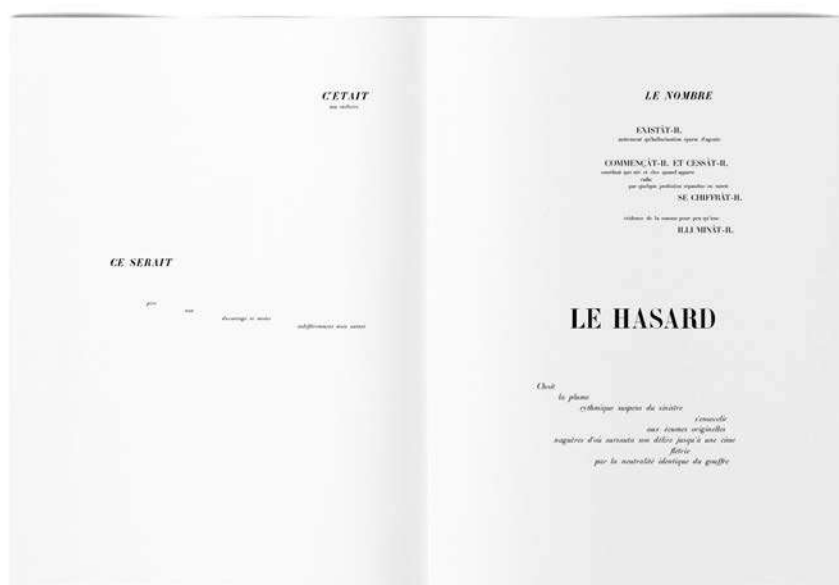
Sabemos que la idea de materializar la literatura en su condición de absoluto obsesionó a Mallarmé al menos desde 1866. Sin una definición del todo estable, transformado recurrentemente por contradicciones fundamentales del pensamiento mallarmeano, el Libro designa en realidad múltiples proyectos, rutas distintas que su autor trazó con la intención de conseguir sus deseos. (Bernal, 2016, p. 37)

⁸² Traducción Sandra Cadena.

⁸³ La obra *Un lance de Dados* se puede encontrar en pdf en el siguiente link: <http://coupdedes.com/>.

Figura. 49.

Stéphane Mallarmé. Coupdedes, p. 10. 1914



Fuente: Coupdedes.

La imagen anterior nos concede apreciar la libertad que se permitió Mallarmé con el uso y manejo del espacio. En primera instancia, porque lo que observamos, es un blanco en el que el texto se diluye por la sutileza del poema, además, connota inmensidad y genera en el poema una intencionalidad de infinito en correlación con el azar, que finalmente es el tema central del poema. De tal forma que, la disposición del espacio representado por el espacio blanco de cada página y en conjunto con un formato de mayor tamaño (38 x 56 cm) al empleado comúnmente en los libros de la época, son el reflejo de la majestuosidad de la obra por su contenido en relación al grado metafórico que emplea en sus versos, porque cada línea de texto genera pensamientos propios en sí misma y permite al lector crear su personal interpretación a partir de la narración tanto textual como visual.

La segunda instancia y protagonista de la obra ha sido la tipografía, que va desde el establecimiento y longitud del contenido textual hasta la variabilidad en el tamaño de la letra logrando un mayor grado de expresividad en su contenido, recurso insólito para las postrimerías del siglo XIX, porque la limpieza del poema visto en su totalidad, ya comunica emociones y espacios que colaboran con el contenido textual; por su parte, el empleo de la tipografía al jugar con la arquitectura y dimensión de sus formas enfatiza significados y

expresa emociones auténticamente con la variación del tamaño, a razón de la claridad en la estructura tipográfica, que posee altos contrastes entre trazos gruesos y delgados, además, la sutileza de las serífas o *remates* con terminaciones de una geometría exquisita.

Elementos que se confabulan para reforzar el sentido de las palabras mediante la diferencia de tamaño en algunos versos o palabras independientes y el empleo de la tipografía *Didot* (figura 50) en *itálicas* para generar mayor dinamismo y cordialidad en la narración, siendo de esta manera como Mallarmé se vale de las formas para generar una narración a partir de las estructuras tipográficas que acentúan el sentido textual del poema, creando una composición visual y poéticamente excepcional.

Figura 50.

Firmin Didot. Tipografía Didot (digitalizada por The Hoefler Type Foundry). 1783

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 PQRSTUVWXYZabcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 hijklmnñopqrstuvwxyz123
 4567890(«»o“”&%#¡!¿-*[]")

Fuente: Letrag.

De tal manera que, la expresividad a la que hemos hecho alusión se manifiesta a través de una tipografía de estructura formal, cálida y elegante, que combina trazos rectos y curvados de manera sutil, nos referimos a la tipografía *Didot*, diseñada en 1783 por el reconocido tipógrafo *Firmín Didot*⁸⁴ (1764 – 1836), tipografía perteneciente a la familia⁸⁵ de la *Romanas Modernas*⁸⁶. Siendo una fuente que en cuestión tipográfica marcó un halo de modernidad, el cual concuerda con el concepto poético propuesto por Mallarmé.

⁸⁴ Firmín Didot (1764 – 1836), grabador y tipógrafo francés integrante de la dinastía Didot, una familia de grabadores y tipógrafos franceses, quienes crearon la *Fundición Didot* en 1713 con innovaciones que siguen vigentes hasta nuestros días.

⁸⁵ Consúltase en el glosario p. 411

⁸⁶ Consúltase en el glosario p. 415

El poema originalmente está en lengua francesa. Lo interesante del mismo, además de su composición *sui generis*, es que permite una lectura textual tanto de forma lineal en las dos páginas como de forma vertical en una sola página, sin embargo, la complejidad poética y el alto grado de dominio de los términos empleados en la composición de cada verso, generan una complicación para su traducción, es por eso que la intencionalidad poética no funciona de la misma forma en español u otros idiomas, a pesar de que se han hecho traducciones sumamente cuidadas, no obstante, el sentido del idioma francés le otorga elegancia y distinción al poema.

Sin embargo, Mallarmé siempre fue más allá en su intención por trascender y generar propuestas diferentes, de tal manera que no solo se enfocó en la composición de su poema visual, sino que también planeó la edición y producción de su trabajo, haciendo de él un artista integral. Fue en ese tesón que se relacionó con el editor de libros francés, Ambroise Vollard (1868 – 1939), quien fue un mercader de arte bien relacionado, mismo que colaboró en que la edición de *Un lance de Dados* fuera un portento, debido a que:

Las veintidós páginas que componen *Un lance de Dados* constituyen uno de los momentos más brillantes e importantes en la historia del libro impreso, son una reflexión del libro como horizonte de composición literaria y una discusión implícita en torno a su morfología; proveedor generoso y revulsivo de al menos tres tradiciones: la del diseño gráfico, la editorial y la literaria. (Bernal, 2016, pp. 44 – 45)

Ciertamente, fue dentro de ese *ethos* ávido de expresión y dinamismo que la tipografía toma otra dirección, figurando como un elemento de expresión con el cual se construyen nuevas formas dentro de la página, es decir, comienza a emplearse como un elemento que proyecta una imagen, quebranta la retícula formal del libro y la lectura lineal propia de las artes literarias, encaminadas inicialmente por poetas anticipados a las vanguardias, como el antes mencionado Stéphane Mallarmé y posteriormente Guillaume Apollinaire (1880 – 1918) con sus caligramas, los cuales, de acuerdo con Ignacio Velázquez (2004), la obra *apollinariana* debe entenderse “(...) en su conjunto como un trayecto exploratorio, aventurero, como una primicia, en muchos aspectos, de lo que la poética posterior ha sabido recuperar con creces” (p. 13), cobijando de esta manera las

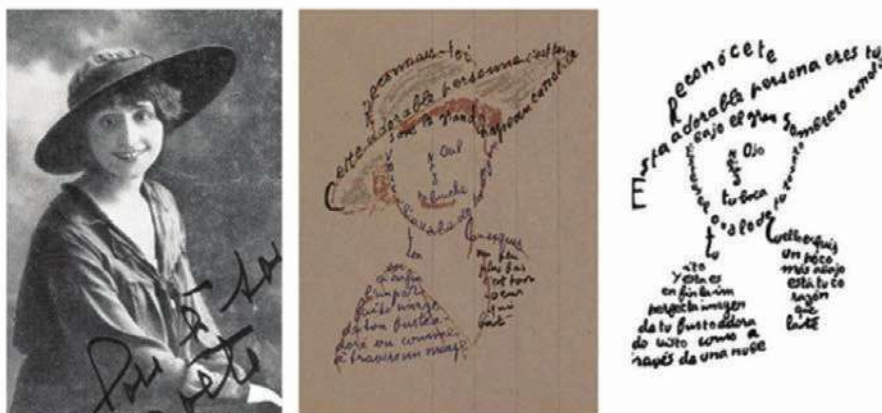
obras posteriores generadas en las vanguardias.

Asimismo, el poeta y novelista francés Guillaume Apollinaire hizo lo propio con el desarrollo de sus caligramas, conviviendo en un círculo de artistas y literatos que lo vinculó con los inicios de las tendencias artísticas del momento, y posteriormente formarían parte de las vanguardias del siglo XX. Apollinaire empezó a trabajar la literatura y la forma dentro de la página, generando poemas que representaban gráficamente el contenido de sus versos. Es decir, el tratamiento que le dio al texto fue usado como contorno de los elementos que contenía el poema en cuestión, generando de esta manera una representación abstracta y simplificada de la forma, sin embargo, con una legibilidad continua y clara textualmente.

En el poema *Reconnais-toi* (figura 51), se puede observar la disposición y manejo de los elementos tipográficos que fue colocando sobre la silueta de la forma que tenía la intención de representar. En este caso en particular, se trata de un poema dedicado a Louise de Coligny-Châtillon, quien fuera su inspiración; obra en la que podemos observar desde la fotografía, inicialmente, y cómo fue disponiendo la forma a partir del texto plasmado sobre la página. Dicho texto está representado con una tipografía básicamente caligráfica, es decir, de su puño y letra, con un trazo lineal y medianamente denso en su estructura, mismo que proyecta claridad del contenido textual.

Figura 51.

Guillaume Apollinaire. Caligrama *Reconnais-toi*, 1915



Fuente: Tendencias.

Asimismo, la forma de la letra es un tanto irregular y desenfadada en su estructura, proyectando una composición romántica y relajada, al igual que la expresión que presenta la mujer en la fotografía. De tal forma que, el trazo, además de narrar el contenido claro y textual, también narra a través del manejo y disposición de la letra una imagen romántica, femenina y agradable.

Es un hecho que, entre las composiciones formalmente convencionales de sus inicios y el estallido de las formas poéticas desarticuladas de algunos de sus últimos poemas existe un trayecto de permanente innovación al que no es ajena la característica de oralidad que impregna su poética. En *Caligramas*, el propio creador nos reitera, en distintas ocasiones, su inadaptación a las formas establecidas de la escritura —y, naturalmente, al principio de la realidad—. (Velázquez, 2016, p. 13)

Paralelamente, y en otros horizontes menos mencionados, el caligrama también se hizo presente en los trabajos poéticos del mexicano José Juan Tablada (1871 – 1945), consagrándose como un digno representante de la poesía moderna en México, con una producción significativa que va desde la pintura, el dibujo y la poesía. Entre las obras poéticas que destacan, se encuentra el poemario *Li-Po y otros poemas*, *Impresiones de la Habana* y *El espejo*, solo por mencionar algunas. Sin embargo, el trabajo caligramático de Tablada ha sido fuertemente criticado, a razón del parecido con el trabajo de Apollinaire, y, en una carta, el mismo Tablada expresa lo siguiente en relación a dicha situación:

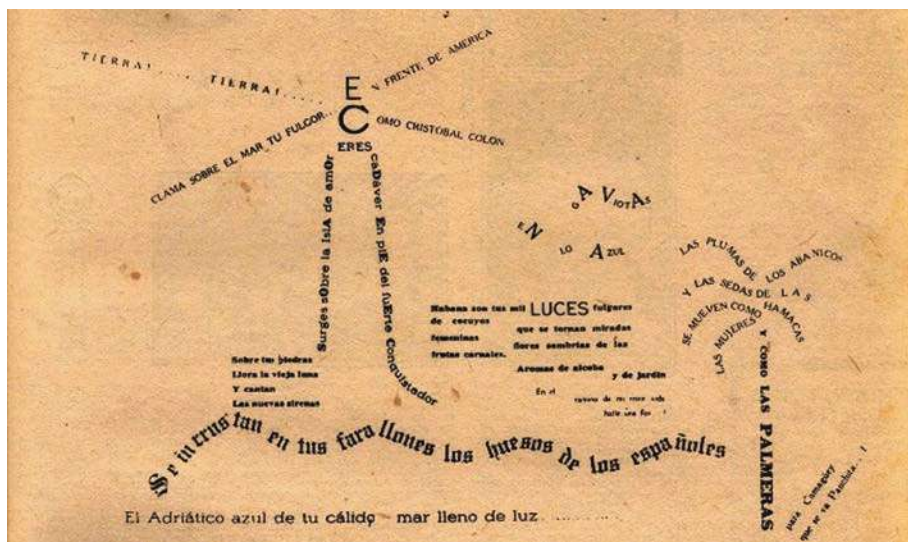
Mi poesía ideográfica, aunque semejante en su principio a la de Apollinaire, es hoy totalmente distinta; en mi obra el carácter ideográfico es circunstancial, los caracteres generales son más bien la síntesis sugestiva de los temas líricos puros y discontinuos, y una relación más enérgica de acciones y reacciones entre el poeta y las causas de emoción... (Mata, 2003)

Siendo esa la manera en que Tablada ampara su trabajo, ya que sí hay una similitud en algunas de las composiciones entre ambos, así como la admiración de Tablada por Apollinaire; éste último también mostró interés por México y su cultura representándola en algunas de sus composiciones, como por ejemplo, la obra *Carta-Océano*, donde hace

alusión a la cultura Maya y al mar de Veracruz, dándole un sentido de postal, de la misma forma que Tablada en *Impresiones de la Habana* (figura 52).

Figura 52.

José Juan Tablada. *Caligrama Impresiones de la Habana*. 1919



Fuente: En clave de haiku.

El caligrama *Impresiones de la Habana*, está compuesto con caracteres tipográficos de diferentes familias tipográficas, abriendo paso a la inclusión y diversidad tipográfica, es decir, en la imagen anterior está representado un molino mediante tipografía de la familia de *palo seco*⁸⁷, un tipo de letra que es funcional y moderno sobre todo para la época; las olas del mar son un poco más densas y el autor recurre a la familia tipográfica *gótica*⁸⁸, siendo sumamente antigua y propia de las desarrolladas por los amanuenses en la Edad Media. Asimismo, la tipografía de la familia *romana* con remates o serífas empleada desde el establecimiento de la imprenta, es una tipografía sólida y la usa para representar el tronco de la palmera, generando una relación visual entre la forma gráfica y el sentido de los elementos que integran la composición, creando una representación ideográfica como él la denominaba.

Es importante destacar las diferentes direcciones en las que maneja las líneas de texto para construir un paisaje. El diferente grosor de los caracteres tipográficos establece

⁸⁷ Consúltense en el glosario p. 414

⁸⁸ Consúltense en el glosario p. 412

los planos en que se ubican los elementos dentro de la imagen proyectando una idea de la proporción. Es así como podemos valorar la propuesta poética de Tablada, donde al igual que Mallarmé dispone del espacio de la página libremente, sin embargo, en este caso particular, hace una construcción clara, detallada y finalmente expresiva a través de los beneficios que la tipografía le permite más allá de su composición textual.

Pues, del mismo modo que podemos identificar la presencia de México en Apollinaire, podemos identificar también la presencia de Francia en Tablada, sin que nos sea del todo posible hablar de materiales intertextuales sino, a partir de un solo caso: el conjunto caligramático titulado “*Corazón, corona y espejo*” de Apollinaire y el poema de Tablada “*El espejo*”, poema que forma en el centro la figura de un corazón. (Vidaurre, 2009, p. 169)

Es importante destacar el trabajo de otro literato de origen chileno relacionado estrechamente con el mundo literario madrileño y parisino, nos referimos a Vicente Huidobro (1893 – 1948), quien arribó a Madrid en 1916 con algunas obras literarias conformadas por *La gruta del silencio* (1913), *Las pagodas ocultas* (1911), y *Adán* (1916), su obra más reciente a su llegada a territorio europeo, misma que reflejaba mayor libertad en la creación de sus versos, sin embargo, solo quedaba en indicios de un interés por algo más versátil pero no definía claramente su estilo ni ideología dentro de lo gestado en los grupos literarios de élite.

Continuo a lo anterior, Huidobro se trasladó a París donde se relacionó con personajes de renombre como Pierre Reverdy (1889 – 1960), Apollinaire (1880 – 1918), Bretón (1896 – 1966) y Tzara (1896 – 1963), entre otros, quienes fueran magnos representantes de la poesía de la época; ahí permaneció un par de años. Luego, de acuerdo a lo expresado por Guillermo de Torre (1925), aconteció lo siguiente:

Vicente Huidobro que procedente de su país llegó a París, por vez primera, en 1916, a su regreso a Madrid en el otoño de 1918, trasladó en ésta, a un círculo estrecho de amigos, las teorías y las sugerencias estéticas que venía de captar en el encrespado y vivaz ambiente parisino. Y dejó caer entre el reguero de sus interesantes libros, una etiqueta que al pronto nos pareció mágica: creacionismo. (De Torre, 1925, p. 51)

Dicho movimiento artístico de corte literario fue originado en Francia por Pierre Reverdy (1889 – 1960) y Vicente Huidobro (1893 – 1948), presentando algunas imprecisiones de origen, ya que existió molestia por parte de Reverdy en relación a que Huidobro se adjudicó el título de precursor del movimiento al regresar a Madrid. Sin embargo, a este último se le sigue considerando como tal dentro del mundo literario. Posteriormente los españoles Juan Larrea (1895 – 1980) y Gerardo Diego (1896 – 1987) continuaron como asiduos representantes del movimiento.

Este movimiento literario poseía los siguientes lineamientos:

El creacionismo no está sujeto a ninguna norma estética, es libre en su contenido y su continente y entremezcla ambos de forma irracional para hacer su arte. Toda esta innovación convierte al poeta en un dios creador, que hace y deshace sus mundos internos y los expone al exterior mediante palabras creadoras de imagen. (Notimérica/Cultura, 2018)

Atributos que materializó en una de sus obras: el *Molino en 1922* (figura 53); un caligrama que dividió en tres fases mediante la disposición de los versos, mismos que conforman una representación gráfica de un molino de viento. Dentro de su creatividad logró manifestar cada una de las estampas de vida del ser humano y parte del crecimiento y evolución del mismo, haciendo una analogía del movimiento generado por las vueltas del molino con el pasar del tiempo en la vida, aludiendo a la paciencia y espera; sin embargo, habla de la primavera, del otoño y del invierno como etapas de vida, es decir, desde el nacimiento hasta el ocaso. Y estas cualidades literarias las refleja en la estructura del molino gráficamente, empleando tipografía *cursiva* en las aspas, la cual proyecta ligereza y movimiento. En lo que respecta a los versos dispuestos en el margen, empleó una tipografía de trazo manual que de cierta manera proyecta libertad; definitivamente, un caligrama con una composición muy limpia y ligera visualmente, es decir, moderna en el pleno inicio del siglo XX.

Originando una nueva ola literaria que ofrecía una visión más fresca y jovial, distanciada de la burguesía y las formalidades, con la intención de generar nuevas formas de creación evidenciadas con la construcción de caligramas, principalmente. Sin embargo, no podemos olvidar que los caligramas tienen un origen mucho más ancestral, como lo refiere Vidaurre al decir que:

La mayor parte de los historiadores de la literatura considera la poesía visual como un fenómeno derivado de las vanguardias y la experimentación desarrollada en el siglo XX. Sin embargo, la dominante figurativa en la escritura es muy antigua y no sólo me refiero a modalidades de la escritura como los pictogramas, propiamente dichos, que se emplearon en culturas muy antiguas como medio de representación gráfica del lenguaje oral, o de ideogramas (como los chinos y japoneses, que derivan a su vez de procesos de abstracción operados sobre los pictogramas), de glifos (como los mayas) o de jeroglíficos (glifos hieráticos como los egipcios), sino a la escritura poética que a partir de signos abstractos que representan sonidos (fonogramas), asume formas figurativas. (Vidaurre, 2009, p. 161)

En definitiva, la poesía visual es la evidencia de la variabilidad en el tamaño y disposición de los elementos tipográficos dentro del formato del libro, dando paso a un proceso de experimentación y expresión creativa con mayor libertad, misma que se revelará posteriormente en el Libro-Arte durante las vanguardias, proponiendo una narrativa distinta mediante el tratamiento de estos. Y es así como asentamos el precedente de lo que se conoce como poesía visual y la práctica del caligrama, brindando esta relación compositiva entre el espacio que influye directamente con la narración que los elementos tipográficos transmiten, en primer lugar como elementos y códigos textuales, y, en segundo, y más atractivo en este caso particularmente, es la narración visual, que por su disposición dentro del espacio de la página comunica gráficamente el contenido poético.

De lo anterior se desprende la concepción de las primeras composiciones del Libro-Arte tipográfico, por lo tanto, consideramos necesario establecer el origen del concepto, ya que dentro del propio universo del Libro-Arte en lo que tenemos registro, la primera vez que se aludió al término fue en el año 2010 por la catedrática e investigadora del Libro-Arte, Hortensia Mínguez García, en la publicación titulada *Aproximaciones al libro-arte*

como medio de expresión, publicada en Actas de Diseño N° 9 de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo en Buenos Aires, Argentina; dentro del siguiente contexto:

No obstante, estas tipologías de libros-arte no son las únicas pues, muchas son las posibilidades que amplían su concepto a partir de las variables formas que derivan del libro múltiple o reproducible, en cierto modo, más afín al mundo del diseñador gráfico. Dentro de este campo, podemos hablar de libros tipo-gráficos. (Mínguez, 2010, p. 195)

Denominándolos como *libros tipo-gráficos* inicialmente, años más tarde, en 2012, el concepto se transformó y tomó mayor peso a partir de un estudio titulado *De la tipografía en el libro al libro-arte tipográfico*, el cual resumen de la siguiente manera:

Uno de los elementos que configuran el paradigma estético y comunicacional más importante de los libros ha sido la escritura, pues dependiendo de cómo se diseñen, compongan y armonicen los elementos tipográficos con el resto de los componentes que conforman un libro, éste adquiere un valor más o menos formal, funcional, lúdico o artístico. Las siguientes páginas versarán en torno a esta idea, tomando como caso de estudio algunos diseños tipográficos más relevantes de la historia de la letra occidental, para acercarnos finalmente al concepto y praxis del libro-arte o libro de artista contemporáneo en el que la tipografía puede llegar a constituirse como el eje axiológico y configuracional de los libros. (Cadena y Mínguez, 2012, p. 101)

A partir de estas valoraciones de origen histórico, evolutivo y compositivo, es que la presente investigación emplea el término **Libro-Arte tipográfico**, siendo el tema medular de la misma, y en su desarrollo estudiaremos e identificaremos las diferentes tipologías y variables para poder instituir al final de nuestro estudio que el término Libro-Arte tipográfico se considere dentro de los estudios teóricos y artísticos del Libro-Arte como una categoría formalmente establecida.

2.2.2. Vanguardias del siglo XX. Filippo T. Marinetti, Fortunato Depero, Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, André Bretón y El Lissitzky

Los inicios del siglo XX han sido para la historia tiempos de grandes cambios y formas de pensar que revolucionaron tanto el arte como el diseño, originados por el interés de generar nuevas formas de vida que presentaran otra concepción de los convencionalismos sociales, creencias políticas, culturales y artísticas. Y la época, con todos los acontecimientos políticos y sociales que presentaba, fue campo fértil que permitió la germinación de propuestas de pensamiento novedosas y una concepción distinta de diversos sucesos manifestados significativamente mediante propuestas artísticas, donde se expusieron diversas ideologías con un mismo fin: el de cambiar el pensamiento social promoviendo una sociedad mayormente crítica, y, por lo tanto, analítica.

Ocasionando una revolución entre los nuevos ideales de los ya establecidos, porque si bien es cierto, las vanguardias llegaron a quebrantar las formalidades del arte hasta el momento, gracias a los menesteres realizados por artistas visionarios de la época, quienes promovieron distintos movimientos artísticos con la intención principal de impactar socialmente y así lograr una transformación de vida a través de la pintura, la literatura y otras expresiones artísticas de apertura experimental. Entre los primeros movimientos suscitados y de mayor trascendencia artística podemos mencionar al futurismo (1909), comandado por Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944), de origen italiano; el dadaísmo (1916), con sede en Zurich y originado por el poeta Tristan Tzara (1896 – 1963); finalmente, el surrealismo (1924), de origen francés, con André Bretón (1896 – 1966) como fundador. Movimientos que impactaron en el desarrollo del Libro-Arte, dando pie a la experimentación tipográfica y la conceptualización del libro, cuestión que detallaremos en las próximas líneas.

El movimiento futurista generado por las ideas de Marinetti, quien fuera un destacado poeta y dramaturgo, además de un luchador político promotor de cambios radicales en cuanto a la concepción del arte y el interés principal por revitalizar su patria; convencido del potencial intelectual del pueblo italiano, y siendo ferviente luchador en los conflictos bélicos que acaecieron en el mismo, él destinó sus esfuerzos y fortuna para promover radicalmente su pensamiento futurista, el cual define de la siguiente manera:

El futurismo fue un movimiento artístico que perseguía la transformación total de las condiciones sociales y políticas del mundo moderno y buscaba la revolución permanente en todas las esferas de la existencia humana. El derrocamiento de las convenciones y las tradiciones estéticas era un aspecto fundamental de este programa de regeneración política y social, intelectual y moral. (Marinetti, 2018, p. 1)

Iniciando dicho cambio mediante recursos artísticos que impactaban en las áreas más sensibles, ya que su intención era recobrar la fortaleza y grandeza del antiguo pueblo romano, y las artes, bajo su ideología, le brindaban la posibilidad de generar la proyección de una nueva concepción de vida, misma que promovía a partir de los acontecimientos bélicos y actos violentos diciendo que estos permitían crear nuevas formas de expresión con mayor intensidad visionando el futuro. Y, “subrayaba constantemente que la guerra, como él la entendía era una fuerza vital fundamental que podría ofrecer inspiración a los artistas e incluso podría ser una obra de arte por derecho propio” (Marinetti, 2018, p. 17). Bajo el lineamiento de la transgresión de las formalidades establecidas por el arte tradicional, haciendo a un lado la valoración y admiración por lo antiguo en todas sus expresiones tanto artísticas como sociales.

Objetivo que Marinetti como figura representativa del movimiento futurista persiguió arduamente, con la idea de abandonar las tradiciones como elemento representativo del pasado y propagar tanto nuevas formas de producción artística como contenidos propios y actuales de la época, misma en la que se vivía la consecuencia de la revolución industrial y los procesos mecánicos de producción, tomando en cuenta para la creación las características propias de dichos mecanismos, que van desde la fuerza que representa una máquina, su velocidad, el movimiento, el ruido que emite y, finalmente, la frialdad que dicho mecanismo genera como contraposición de las artes tradicionales que antecedieron a este movimiento. De tal forma que, sobre la incursión en la poesía visual y las nuevas formas de representación tipográfica y experimentación plástica de Marinetti, Granés (2011, p. 25), al respecto relata lo siguiente:

Al hombre sorprendido en una trinchera por la explosión de una bomba poco le importaba que sus aullidos u órdenes se adaptaran a la corrección gramatical. Allí había sensaciones

amotinadas, olores, velocidad, ruido, peso, estruendos de todo tipo y, cada uno de estos elementos, que aturdían los sentidos produciendo confusión, acelerando vertiginosamente el tiempo, multiplicando al hombre, era lo que debía expresar la poesía. Después de esta experiencia, los poemas de Marinetti se liberaron de la sintaxis y se poblaron de onomatopeyas. *Zang Tumb, Tumb*, de 1914, fue el poemario que reunió sus experimentos con la *parole in libertà* y con la edición tipográfica.

Dentro de sus producciones, en 1914, *Zang Tumb Tumb* (figura 54) se posicionó como la obra más significativa de Marinetti, poema sonoro y concreto que refleja la vivencia de un reportero del periódico francés *L'Intransigeant* (publicado durante 1880 – 1948) en la batalla de Adrianópolis⁸⁹, describiendo fielmente los sonidos y ruidos estridentes de la guerra. El texto compuesto por Marinetti titulado *Palabras en libertad (Parole in libertà)*, muestra una mezcla de los recursos visuales y sonoros que empleó de manera experimental para generar el poema visual mediante la composición tipográfica que refleja los sonidos y ruidos estremecedores producidos a raíz de los bombardeos y explosiones de la guerra.

⁸⁹ Batalla de Adrianópolis, correspondiente a los enfrentamientos de la Primera Guerra de los Balcanes, entre finales de 1912 y principios de 1913.

Figura 54.

Filippo Tomaso Marinetti. *Zang Tumb Tumb*, 1914



Fuente: MoMA.

Logrando consolidarse a través de los años como un ejemplar representativo del movimiento futurista de vanguardia gracias a la experimentación plástica y su novedosa construcción compositiva de los elementos tipográficos que narran visualmente un acontecimiento tan relevante para la época, a razón del quebrantamiento de las estructuras editoriales anteriormente empleadas de manera convencional, convirtiéndose en parteaguas de las nuevas formas de expresión artística de principios del s. XX, dando paso a la creación del Libro-Arte como elemento artístico reformador.

Preciso a que la tipografía es tomada como parte de la experimentación en cuanto a la disposición dentro de la composición propia del Libro-Arte, el tema que hemos venido tratando es prueba de ello. La poesía visual, como muestra de la variabilidad en el tamaño y disposición de las letras dentro del formato dispuesto, fungiendo este último como parte de

la intención que el autor le asigna al Libro-Arte. Dicha narración es determinada por los elementos culturales implícitos en la estructura tipográfica por una lado, es decir, las letras, más allá del significado alfabético que poseen, portan en sí mismas un sinnúmero de información o representaciones culturales en su propio cuerpo. Y, por otro, la intención del artista, quien dispone del espacio y los elementos compositivos restringidos por sus propios intereses de expresión.

Otro aspecto significativo dentro del Libro-Arte tipográfico y la poesía visual, es la conexión que establece el artista entre la imagen originada por la palabra (el contenido) y la literatura en transición al medio visual, dando paso a la estructura temática que conforma la obra en cuestión. Asimismo, es pertinente tomar en cuenta que, en ese periodo, las tipografías que se empleaban consistían en formas novedosas provenientes de la revolución industrial, con estructuras condensadas, contrastes muy marcados de los trazos gruesos y delgados, así como estilos más rebuscados con patines muy extendidos y curvados, y, finalmente, los tipos sin patines, en los cuales se omitieron totalmente el uso de los mismos, recurrentes en la poesía visual. Es decir, la tipografía se convirtió en imagen dentro de las composiciones de la nueva propuesta: el Libro-Arte, el cual no partía de un origen establecido mediante el uso y aplicación reticular, sino que estaba dispuesto en diferentes direcciones, proporciones, color, formas diversas que proyectaban composiciones más dinámicas y densas en algunos casos, y, evidentemente, el formato con el título, cuerpo de texto, columnas y márgenes como origen de la página, perdió sentido con estas nuevas propuestas.

Años más tarde, surge otro gran representante del futurismo, o más concretamente, dentro del segundo futurismo (1915), el artista italiano Fortunato Depero (1892 – 1960); artista que poseyó la tipografía de manera singular para la época, empleando las estructuras tipográficas densas y propias de la *Revolución Industrial* en su obra autobiográfica titulada *Libro Bullonato di Fortunato Depero* (1927), mismo que se ha considerado como el precursor del Libro-Arte, a razón de la disposición de los elementos tipográficos dentro del propio formato, creando con ello una narración tanto visual como textual, cada una de sus páginas son diferentes en su totalidad, las letras se emplean de manera textual sobre retículas indistintas, creadas, incluso, con las mismas letras.

Fue uno de los protagonistas de la cultura italiana de vanguardia, presentó una actitud multidisciplinar muy acusada y, afín a las doctrinas de Marinetti, se perfiló como un auténtico artista futurista. La velocidad, la repulsa hacia el arte del pasado, la actitud patriótica exacerbada o el culto a la máquina, son algunas de las bases de la revolución artística que supuso el Futurismo. (Pérez, 2006, p. 33)

De sus obras más significativas destaca el *Libro Bullonato di Fortunato Depero*, creado en 1927 (figura 55), ejemplar que funge como precursor del Libro-Objeto⁹⁰, mismo que presentamos con la intención de apreciar la distribución y aplicación de sus elementos compositivos, y, debido a que es un libro autobiográfico, registra los procesos creativos e ideológicos del artista, además de una innovadora encuadernación bajo un concepto post-industrial, “(...) encuadernado con dos tornillos de los usados en las carlingas de los aeroplanos de la época, y que hoy está considerado como una de las publicaciones emblemáticas del arte moderno”. (Pérez, 2006, p. 35)

Figura 55.

Fortunato Depero. Libro Bullonato di Fortunato Depero, 1927



Fuente: Dorotheum.

⁹⁰ Consúltese en el glosario p. 413

En el cual, la disposición de los elementos tipográficos pragmáticamente establecidos generan una narración visual originada por el incremento de sus proporciones, figuras que simulan movimiento, profundidad y el manejo del alto contraste, generando mayor intensidad tanto en lo que se ve como en lo que se quiere comunicar.

Sin embargo, no podemos caer en la idea de que los libros futuristas fueron los únicos, ni los primeros en abordar la tipografía de manera poco convencional. De hecho, la proteica naturaleza del libro, del diseño editorial y tipográfico así como del arte, nos obliga a no caer en la pretenciosa idea de señalar historiográficamente ni fechas concretas sobre los nacimientos del Libro-Arte, ni del Libro-Arte tipográfico. (Cadena – Mínguez, 2012, p. 120)

Aunado a las problemáticas políticas y sociales, las cuales originaron sustanciales posibilidades creativas en el campo del arte y la generación de la poesía visual para el arte futurista, empleando la tipografía como el recurso principal de representación mediante composiciones que reflejaban las experiencias del momento que se vivía.

En concordancia con los cambios dentro del ámbito artístico, años más tarde, surge otra propuesta significativa sobre la concepción del arte y los acontecimientos políticos y sociales: el movimiento dada o dadaísmo. Originado en Zurich en 1916 y liderado por Hugo Ball, poeta, escritor y filósofo de reconocido nivel intelectual, quien en colaboración con la escritora Emmy Hennings (su pareja sentimental) fundan el *Cabaret Voltaire*, cuna del dadaísmo. Espacio donde nace una revolución literaria con ideas nuevas que cunde en grandes ciudades de élite artística a nivel internacional, destacando Nueva York, Berlín, Barcelona, Hannover, París, Roma, Colonia, Tokio y Budapest.

Inicialmente, la propuesta dadaísta conmocionó tanto a la sociedad de Zurich como a las autoridades, es decir, esta no correspondía con los convencionalismos sociales de la época, y el *Cabaret Voltaire* se convirtió en un lugar que rompe la quietud mediante expresiones artísticas que iban desde un alto grado de interpretación intelectual y crítica de voz de Tristan Tzara, quien además de Ball fue otro pilar importante en este movimiento, hasta la colaboración del Dr. Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Marcel Janco, Marcel Slodky y Max Oppenheimer, conformando una variedad artística interesante, la cual iba desde suaves poemas hasta representaciones de danzas bizarras y grotescas.

El término en sí mismo no tiene una definición concreta, sin embargo, en palabras de Hans Richter (1985), “*Dada* es la nodriza y todo aquello que puede descubrirse en la etimología de este vocablo con significación de nutritivo” (p. 4). Por lo tanto, si consideramos lo anterior y lo relacionamos con el fin que el dadaísmo predicaba, tiene sentido en relación al hecho de que una nodriza protege y alimenta a un niño, y al alimentarlo lo fortalece y le brinda las posibilidades para un desarrollo satisfactorio permitiéndole llevar una vida saludable. Asimismo, el dadaísmo fungía como esta parte que nutre intelectualmente al espectador por medio del arte, brindándole solvencia crítica y al mismo tiempo fortaleciendo su intelecto, empleando el arte como medio y como fin para obtener nuevo discernimiento.

Asimismo, la labor de los fundadores dadaístas fue *in crescendo*, y, para 1917, presentan la *Revista Dada* dirigida por Tzara, ejemplar en el que él no solo tomó las riendas de la edición y producción, sino que eventualmente publicaba los manifiestos dada, dando a conocer la postura sobre el conocido arte y antiarte con un sentido genuino de libertad, expresando: “DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA”. (Tzara, 1918, p. 7). Por lo tanto, la internacionalización del dadaísmo había quedado formalizada ante el mundo. Cabe señalar, que cada una de las sedes y sus dirigentes transitaban bajo lo proclamado en Zurich, sin embargo, adecuaban los principios dadaístas a la pertinencia que su entorno ofrecía.

Pongamos por caso lo suscitado en Estados Unidos, donde Alfred Stiglitz fue el iniciador del arte moderno y promotor del movimiento dadaísta, convirtiéndose en un pilar importante para el arte o antiarte. Fomentando nuevas formas de expresión y tratamiento estético, asimismo:

Nueva York fascinó a los artistas que llegaron escapando de la Gran Guerra, al ver los enormes rascacielos, las obras de ingeniería, los automóviles, Picabia⁹¹ confirmó lo que ya sospechaba: la esencia del mundo moderno era la máquina y si el arte quería atrapar su alma, debía maquinizarse. Eso solo podía ocurrir en el Nuevo Mundo. (Granes, 2011, p. 44)

⁹¹ Francis Picabia, (1879 – 1953), pintor francés de descendencia cubano-española, inicialmente su desarrollo artístico fue dentro del impresionismo y el fauvismo, posteriormente se introdujo en el cubismo, el dadaísmo y el arte abstracto. En 1917 funda su propia revista dadaísta 391 y se traslada a Nueva York donde se hace amigo de Marcel Duchamp y Man Ray.

Entre los personajes que llegaron estuvo el artista y ajedrecista antes mencionado, Marcel Duchamp, quien tuvo una fructífera época en Nueva York, donde causó revuelo con sus propuestas de *ready-made* o arte encontrado, como él mismo lo nombró, generando nuevas formas de arte con las que revolucionó tanto el dadaísmo como el arte contemporáneo hasta el día de hoy. Dicha concepción del arte no fue más que un ejercicio de experimentación, y, en palabras del propio Duchamp, comentó lo siguiente:

La palabra «*ready-made*» no apareció hasta que fui en 1915 a Estados Unidos. Me interesó como tal la palabra: pero cuando coloqué una rueda de bicicleta encima de un taburete, con la horquilla hacia abajo no existía ninguna idea de *ready-made* ni tampoco de cualquier otra cosa, fue sencillamente un entretenimiento. No tenía una razón concreta para hacerlo, ni intención alguna de exponerlo ni de describirlo. No, nada de eso. (Duchamp, 1966, p. 57)

La obra mencionada es la famosa *Roue de bicyclette* (*Rueda de bicicleta*, 1913), obra con la que tuvo la pretensión de participar en una exposición neoyorkina sin concretarlo. Sin embargo, la propuesta de Duchamp realmente estaba más enfocada en generar obras diferentes a lo que se estaba produciendo, es decir, obras que no tuvieran un aspecto retiniano, que en palabras de Duchamp, consiste en obras hechas para la retina, básicamente. Obras que de acuerdo a su composición tienen un efecto en el espectador, visualmente hablando, debido a la *persistencia retiniana*⁹², y, según Duchamp:

Se le ha dado demasiada importancia a lo retiniano. Desde Courbet⁹³ se piensa que la pintura se dirige a la retina; ese ha sido el error que ha cometido todo el mundo. ¡El escalofrío retiniano! Antes, la pintura podía tener otros cometidos: podía ser religiosa, filosófica y moral. Yo tuve la suerte de poder adoptar una postura anti-retiniana, pero, por desgracia, no supuso ningún cambio importante; todo este siglo es completamente retiniano, con la excepción de los surrealistas, que intentaron salirse de eso hasta cierto punto. (Duchamp, 1966, pp. 50 – 51)

⁹² Persistencia retiniana, consiste en una característica de nuestro ojo que permite que las imágenes que recibe la retina no se borren inmediatamente y permanezcan durante una décima de segundo dándole oportunidad al cerebro de recogerlas por un instante, y, en consecuencia, pueda generar una secuencia de imágenes que nos permiten darle continuidad a la realidad que vemos, además de poder ver la dirección y velocidad de un objeto determinado.

⁹³ Gustave Courbet (1819 – 1877), pintor de origen francés, reconocido como el fundador del realismo, plasmando imágenes cotidianas y costumbristas, abordando temáticas de alto nivel cultural sin caer en lo ordinario y pintoresco.

Siendo en ese sentido su participación dentro del arte, es decir, Duchamp generó obras en las que propició otro tipo de lectura de la obra, una interacción diferente y razonada del contenido, mismo que en su mayoría era tridimensional, y ya desde ahí produjo un cambio sumamente distante de lo habitual. En concordancia, su propuesta empata con la propuesta dadaísta y se convierte en uno de los máximos representantes de dicho movimiento, sin dejar de considerar que Duchamp fue un alma libre y sí comulgaba con los principios dadaístas establecidos pero nunca perdió su autonomía. Siendo esa la manera en que Duchamp impactó en el desarrollo de la propuesta dadaísta, además de convertirse en un pilar importante para el movimiento, dando cabida a nuevos pensamientos contemporáneos y diversos juegos de expresión que marcaron la pauta para las décadas posteriores que siguen vigentes.

Otro aspecto destacable del movimiento dadaísta, fue la forma en que trabajaron la tipografía y el grado de expresividad que le otorgaron dentro de sus composiciones, mismas que en primera instancia partían de un origen poético, y en segunda, los caracteres tipográficos fueron empleados como elementos gráficos en composiciones editoriales y collages, principalmente. Cabe destacar el trabajo del artista y escritor austriaco Raoul Hausmann (1886 – 1971) como una prueba fehaciente de la experimentación tipográfica en el collage y la poesía sonora.

En la obra titulada *Dada Cino* (1920) (figura 56), Hausmann presenta una composición con un sobrado sentido experimental, generando una colisión visual en los espectadores, en el sentido en que los elementos que conforman la pieza rompen con el sentido lineal de la lectura textual y gráfica, definiendo solo frases cortas donde apreciamos el título de la obra, por ejemplo; además, la tipografía empleada totalmente *in* para la época post industrial, el peso visual de los caracteres sobresalen de los demás elementos que en dicha ocasión se conforman de fotografía y no de pintura o ilustración, y a cada uno de ellos en su acabado connotan ese desdén hacia lo perfecto, lo lineal y, más que nada, desde nuestro punto de vista, una rebeldía hacia las formalidades y convencionalismos sociales.

Figura 56.*Raoul Hausmann. Dada Cino, 1920***Fuente:** Documents Dada.

Dicha propuesta, el *collage*, hasta el día de hoy es una práctica empleada en el campo del diseño, y esta composición funcionó en aquellos años como en la actualidad, la técnica del recorte, la disposición de los elementos compositivos realmente son una clara experimentación con diferentes tipos de fuentes y grosores para obtener los diferentes planos brindando un sentido de profundidad. No obstante, este tipo de propuestas no fueron las únicas que Hausmann propuso, también están los poemas fonéticos (figura 57), mismos que consisten en lo siguiente:

El poema es una acción de asociaciones respiratorias y auditivas, inseparables, ligadas al desarrollo del tiempo, se diferencia de los poemas de Ball en que éstos creaban palabras nuevas, sonidos y, sobre todo, onomatopeyas musicalmente arregladas, los poemas de Hausmann están basados en las letras, por lo que no hay la mínima posibilidad de crear un lenguaje nuevo que tenga sentido. El poema fonético es una sucesión contradictoria de

vocales y consonantes. Hausmann llamó poemas optofonéticos a los contruidos a base de letras combinadas tipográficamente más o menos gruesas o delgadas, grandes o pequeñas, sería la poesía puramente “abstracta”, la letra sería un signo visual y acústico. (Merz Mail, 2019, p. 13)

Figura 57.

Raoul Hausmann. *Kp`eriousm*, 1919



Fuente: Memento.

Una propuesta muy diferente del mismo autor, aquí, el tratamiento que le da tanto al poema como a la representación tipográfica proyectan la intensidad del contenido, enfatizando, diluyendo o suavizando las palabras mediante la repetición, variación en el tamaño de la letra y variaciones en las tipografías empleadas, aprovechando la estructura tipográfica para ofrecer diferentes intensidades. Empero, es inevitable mencionar el trabajo

de Depero y Marinetti dentro del futurismo, artistas que también trabajaron con la tipografía generando onomatopeyas de acontecimiento bélicos, políticos y sociales. Pero en este caso con las letras; Hausmann recurre a ellas desde el símil en relación a las tonalidades del poema en cada una de sus sílabas, de tal manera que se diferencian totalmente de la propuesta de los artistas futuristas. Bajo la concepción de Crespo:

Los Futuristas y los Dadaístas usaron gran variedad de tipografías y formatos para liberar el lenguaje poético de las construcciones de las convenciones literarias, en particular el sentido lineal del texto. El lenguaje y la apariencia de la página de los primeros experimentos de la vanguardia tenían una calidad fortuita y caótica. (Crespo, 2012, p. 8)

Siendo una posición generadora de nuevas composiciones tipográficas, la tipografía siendo tipografía en sí misma, es decir, la letra expresando significaciones que por su estructura y disposición dentro de la composición transmite más allá de un significado textual. Y podemos apreciar un ritmo en la lectura visual de los elementos tipográficos que conformaron algunas composiciones poéticas dentro del mundo dadaísta.

De igual forma, el empleo de la tipografía de manera expresiva dentro del campo poético se da igualmente en el surrealismo, movimiento comandado por el poeta y escritor francés André Bretón (1896 – 1966), quien también había participado en las filas del dadaísmo. Trasladando su ideología al campo de las artes literarias, el cine y las artes plásticas, asimismo, en 1924 lanzó el primer manifiesto surrealista, en el que establecía los lineamientos de esta nueva concepción del arte, promoviendo composiciones que van más allá de la conciencia, es decir, composiciones que solo pueden existir en la imaginación, algo intangible para el mundo real.

La voluntad del surrealismo de irrumpir en la historia, y hasta en la política, para crear las condiciones de la libertad material y espiritual del hombre, es una voluntad moderna; la única voluntad de volver a traer la cultura, más allá de la crisis, a un terreno creativo distinto donde la fractura quede colmada, y no con la repetición de una visión trasnochada, sino con la fuerza de una visión nueva. (De Michel, 2017, p. 155)

En lo que compete a la tipografía, a diferencia del tratamiento que los futuristas y dadaístas le dieron a la ésta, en la siguiente imagen (figura 58) podemos apreciar un poema surrealista compuesto por diversas tipografías, las cuales están entre familias de *romanas* y *palo seco*; asimismo, la línea de texto presenta un orden en la lectura, sin embargo, las diferencias que se aprecian se dan mediante el tamaño de cada línea de texto aunado a las diferentes tipografías que emplea. Es decir, enfatiza gracias a cuerpos tipográficos más densos unos de otros, y, aunque cabe destacar que los cambios en el tamaño más grande se presenta de igual manera en las tipografías de *palo seco* que en las romanas, igualmente en las líneas de texto de menor tamaño no se hace una distinción desde el punto de vista de la familia tipográfica.

La página presenta un orden y legibilidad adecuada, sin embargo, las diferencias en la composición surrealista que aparece dentro del primer manifiesto lanzado en 1924 por Bretón, es más limpia y sutil que las que se generaron tanto en el futurismo como en el dadaísmo con composiciones agresivas e intensas, principalmente. Y en este caso, como el surrealismo pretendía que:

El lado irracional de la existencia sería lo esencial; se exaltaría la búsqueda de lo maravilloso, se alterarían las escalas de valores y se estimularía el libre ejercicio del pensamiento, condición indispensable para solucionar los problemas fundamentales del ser humano. (Granes, 2011, pp. 77 – 78)

Figura 58.

André Bretón. *Poema Surrealista*, 1924



Fuente: Manifiestos surrealistas de André Bretón.

En concordancia con lo anterior, podemos observar que en el poema existe una escala de valores representado por las variables en el tamaño de la tipografía y en su estructura, dependiendo del significado textual; por ejemplo, en la línea que dice —*Los más hermosos sombreros de paja*—, ésta está representada con una tipografía romana y en versión *itálica* en un tamaño menor que el resto del poema, por lo tanto, podemos aseverar que el romanticismo que connota la fuente *itálica* concuerda con el contenido de la frase al mencionar «*más hermosos*» y «*sombreros de paja*», todo es sutil y cálido. A diferencia del siguiente renglón: «*Están descoloridos*», y al ser ésta una frase negativa, lo intensifica con una tipografía con remates en terminaciones agudas y un cuerpo denso visualmente, además de utilizar letras mayúsculas intensificando el valor semántico. Igualmente en «*bajo los cerrojos*», lo presenta en mayúsculas y la misma tipografía, pero con un tamaño menor, dándole menor importancia que la frase anterior.

De modo que así fue como Bretón resolvió el poema de acuerdo a su propuesta ideológica, porque hay que considerar que para él:

Desde el punto de vista del surrealismo, una forma más libre de la cuestión; para él la inteligencia era, como quien dice, poder penetrar en lo que resulta incomprensible, o difícil de entender, para el hombre de a pie. Hay palabras cuyo sentido es algo así como una explosión: valen más de lo que quieren decir en el diccionario. (Duchamp, 1966, p. 10)

Concordando con Duchamp, en el sentido en que las frases o cosas realmente tienen un significado mayor que el que presentan alfabética y literalmente, es decir, en el poema el significado de cada frase está supeditado a la tipografía y su representación en cuanto a tamaño, tipografía empleada y grosor o densidad corporal, brindando códigos meramente visuales. Sin embargo, si se hace una correlación entre el significado del poema y la tipografía que lo representa, podemos encontrar otros significados, como por ejemplo: mayor calidez en las líneas que están en *itálicas* y en menor tamaño, las líneas de texto en tipografía de *palo seco* y *bold* realmente son frases que hacen referencia a un elemento de manera enfática por el peso visual, pero, grata por la suavidad y claridad de la línea.

De modo que la propuesta surrealista se hace presente, ya que “en ellos la intención última está más allá, sobre todo en las cosas fantásticas”. (Duchamp, 1966, p. 101) Y así se puede percibir en el poema, que de manera general nos aporta una forma distinta de trabajar el contenido literario, y también emplear la tipografía para comunicar y transmitir una idea o intención desde su estructura corporal, aportando nuevas posibilidades para la creación del Libro-Arte, que se comenzó a gestar desde aquellos años vanguardistas.

Es por lo anterior que compartimos el parecer de la artista Johanna Drucker al expresar lo siguiente:

Cada libro es una metáfora, un objeto o asociaciones e historia, significados culturales y valores de producción, posibilidades espirituales y espacios poéticos, y todos ellos forman parte del campo del cual el libro de artista deriva su identidad, sus conexiones compartidas y sus características distintivas. Como un libro cuyas formas realizadas e intenciones

temáticas son solo los aspectos más evidentes de su totalidad como idea⁹⁴. (Drucker, 2004, p. 42)

Asimismo, es importante mencionar la relación entre el Libro-Arte y los proyectos editoriales que fueron producidos en Rusia y URSS por los artistas de 1910 a 1934, los cuales consideramos como un antecedente relevante del Libro-Arte en cuestión de la estructura, experimentación plástica e implementación del texto como imagen. Es decir, la producción de los artistas ruso-soviéticos consta de diversas revistas y manifiestos para difundir sus ideas y bases teóricas de sus propuestas, libros y carteles de propaganda y publicidad. Siendo así, como las vanguardias ruso-soviéticas desempeñaron su papel de forma protagonista y especial, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos en Europa. Al respecto, el crítico mexicano Jorge Juanes en su libro *Vanguardias ruso-soviéticas. Revolución en la revolución* afirma:

(...) las vanguardias ruso-soviéticas difieren del resto de las vanguardias dado que ejercen sus propuestas al interior de un régimen político revolucionario; de ahí que lejos de oponerse al sistema naciente, la mayoría de los artistas actúen, al menos entre 1917 – 1934, como compañeros de viaje de los impulsores del nuevo orden histórico. (Juanes, 2015, p. 19).

Respecto a los precedentes directos del Libro-Arte de la vanguardia ruso-soviética, se vieron comandados por dos grupos en diferentes periodos, inicialmente fueron los cubo-futuristas y posteriormente los constructivistas. De acuerdo a Akhmadeeva y Patrón (2018, p. 117), los grupos estaban conformados por los siguientes protagonistas:

Primer periodo. *Cubo-futuristas* (1910 -aprox. 1920): *budetlianstvo*, la escuela intuitiva de ego-futurismo, nombrada por el poeta Velimir Khlebnikov, *cubo-futurismo* de Vladimir Mayakovsky, Vasily Kamensky, David Burliuk, Olga Rozanova, Lyubov Popova, suprematismo de Kazimir Malevich, El Lissitzky y Olga Rosanova, *arte analítico* de Pavel Filonov y sus discípulos, *abstraccionismo musical* de Vasily Kandinsky, *zaum* de Ilya

⁹⁴ Traducción Sandra Cadena.

Zdanevich, *neo-primitivismo* de Natalya Goncharova y Olga Rozanova, *rayonismo* de Mikhail Larionov.

Segundo periodo. *Constructivistas* (1920 -aprox.1934): en *fotografía, diseño editorial, de carteles de propaganda y publicitarios*: Varvara Stepanova, Alexandr Rodchenko, en *diseño industrial, teatral* - Vladimir Tatlin, en *arquitectura* - los hermanos Vesnin, *diseño editorial, industrial* - El Lissitzky con su creación de sistema de los PROUNs.

Los cubo-futuristas vivieron la efervescencia de las vanguardias europeas de los inicios del siglo XX, asimismo, el curso de la Primera Guerra Mundial y todo lo que implicaba; lo anterior aunado a esa búsqueda de una representación nacionalista valiéndose de la gráfica y la tipografía, fue que generaron propuestas con características visuales distintas a lo que podemos identificar como parte de las vanguardias europeas, su estilo de representación tenía tintes del *lubok*, un estilo de grabado antiguo ruso y esa combinación robusteció al neo-primitivismo.

Esta corriente artística se desarrolla en Rusia entre 1907 y 1912. Para estimular su inspiración los artistas vuelven a las fuentes y al estilo del arte popular ruso, particularmente hacia los íconos. Se interesan también por la ingenuidad de los dibujos infantiles. Los temas de la vida diaria son sus temas predilectos: escenas de la vida de los artesanos, de los comerciantes, de los campesinos y de los soldados. Su estilo de pintura se simplifica pero permanece expresivo y todos usan colores vivos. (Champetier, 2018)

Luego viene la Revolución Rusa de Octubre en 1917, “(...) con la Guerra Civil Rusa que señalaba la separación entre dos grupos enemigos: “rojos” y “blancos” (Akhmadeeva y Patrón, 2018, p. 116), donde prosperan las propuestas artísticas suprematistas, rayonistas y constructivistas de la época. Donde el principal interés de los artistas de vanguardia partía de la experimentación a través del objeto cultural, es decir, el comportamiento social brindaba las condiciones óptimas para buscar nuevas formas por medio de la gráfica, tipografía y producciones editoriales.

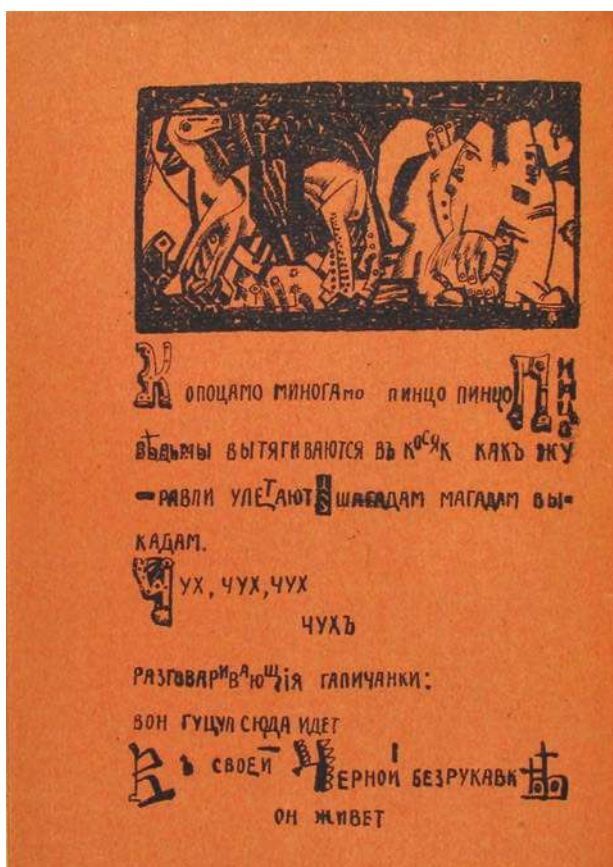
Cabe destacar la aportación de estos proyectos editoriales para el Libro-Arte tipográfico, siendo el tema medular de nuestra investigación. Y tal como lo mencionan Akhmadeeva y Patrón, sus características se pueden agrupar de la siguiente manera:

1) imagen – texto: visibilidad de texto como imagen: 2) nuevo lenguaje poético (nuevas palabras y sintaxis); 3) nuevo lenguaje literario: hacia ausencia de signos de puntuación y del ritmo; 4) libre composición de la página, incluyendo la implementación de los textos manuscritos (figura 59); 5) por tiraje: únicos y editados; 6) por su forma: códices, hojas volantes, carteles; 7) uso de materiales: no tradicionales y/o reciclados (figura 60 y 61), 8) por técnica: tipos móviles, litografía, grabado, stencil, fotomontaje-collage, poligrafía en offset.

Figura 59.

Velimir Jlébnikov “Izbornik”. Editorial EUY. San Petersburgo, Rusia.

Il. Pavel Filonov, K. Malevich, textos. 1914

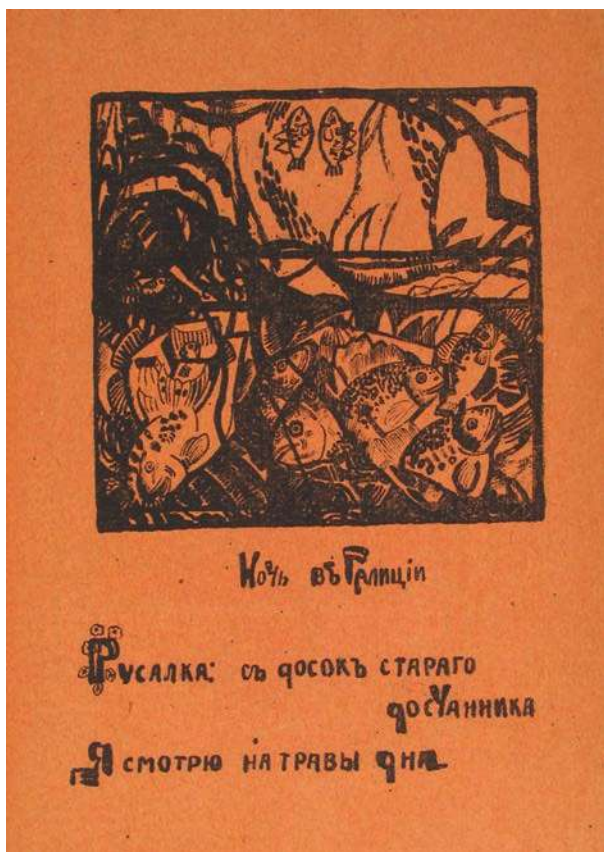


Fuente: GPIB de Rusia (Biblioteca histórica).

Figura 60.

Velimir Jlébnikov "Izbornik". Editorial EUY. San Petersburgo, Rusia.

Iil. Pavel Filonov, K. Malevich., textos. 1914



Fuente: GPIB de Rusia (Biblioteca histórica).

Figura 61.

Velimir Jlébnikov "Izbornik". Editorial EUY. San Petersburgo, Rusia.

Iil. Pavel Filonov, K. Malevich., textos 1914



Fuente: Cortesía I. Akhmadeeva.

En dichos proyectos y libros se puede observar una clara relación y experimentación entre texto e imagen. En su despliegue, la producción gráfica rusa se refleja en múltiples ejemplos en los carteles, folletos y revistas de la época de la Primera Guerra Mundial (1914), en la que participó Rusia, y donde tuvo devastadoras pérdidas antes de la Revolución de Octubre en 1917.

También lo vemos en los carteles y volantes de *OKNA ROSTa* por Vladimir Mayakovsky durante la Guerra Civil en Rusia (1918 – 1921), en técnica stencil con sus refranes burlones sobre la Antanta, el imperialismo mundial y los burgueses, levantando el ánimo al soldado “rojo”, el proletario y el campesino, durante la lucha para defender su nuevo país, el régimen socialista y los *soviets* de capitalismo así como sus fuerzas armadas (figura 62).

Figura 62.

Vladimir Mayakovsky, *Cartel agitprop. Plantillas-stencil, impresión en papel. 1921*



Fuente: Cortesía I. Akhmadeeva.

También es relevante mencionar los carteles de propaganda socialista y publicidad de la industria soviética, ya en el momento del constructivismo, en su segunda etapa correspondiente a las vanguardias ruso-soviéticas, en los cuales los slogan-comandos de V. Mayakovsky reafirman el lenguaje de montaje foto-tipográfico de A. Rodchenko y son difíciles de olvidar; motivo por el cual concretizamos las aportaciones de los constructivistas soviéticos y que será con la producción de *El Lisitzky* (Lázar Márkovich Lisitsky, 1890 – 1941), dado que fue el fundador de las bases del diseño contemporáneo y editorial y quien llevó el libro cubo-futurista al siguiente nivel, hacia la edición masiva de un libro como *Un Todo - La Simbiosis entre Forma, Imagen, Texto y Mensaje*. (Akhmadeeva, 2016)

En 1927, en la revista *Impresión* se publicó un artículo de Sophie Küppers, esposa de Lissitzky, editado por el Departamento de Exposiciones de Gráfica Industrial en Moscú, sobre la producción del libro de V. Mayakovsky *Dlya Golosa/Por la voz* (figura 63), construido e ideado por El Lissitzky en Berlín en 1923. Se trató esencialmente de un manifiesto:

El trabajo más consciente en los materiales de composición tipográfica y libros en general lo ha realizado hace años Lissitzky, fascinado por la maquinaria de alta capacidad de producción extranjera. Su libro de poemas de Mayakovski es la primera experiencia para crear un complejo arquitectónico de un conjunto de cubiertas, registros, páginas individuales y su contenido poético. Todos los elementos de la impresión, el tamaño de las letras, su relación y proporciones, tamaño de las páginas, la proporción de superficie saturada con el espacio vacío, la intersección de colores, todas las oportunidades que ofrece la máquina de imprenta, aquí se utilizaron y se fusionaron en una sola pieza dando la cara nueva a un libro. (Akhmadeeva, 2016, p. 69)

Figura 63.

V. Mayakovsky "Dlya Golosa (Para la Voz)", página del libro de L. Lissitzky
(Diseño editorial y tipográfico, maquetación). Berlín. 1923



Fuente: Cortesía I. Akhmadeeva.

Para concluir con las aportaciones y características relevantes en los libros de las vanguardias ruso-soviéticas, acordando con Akhmadeeva y Patrón (2018), estos serían:

- El uso de formato códice, que es la estructura estandarizada del libro, tanto en el libro como en las revistas-manifiestos.
- El implemento del texto como imagen, es decir, como elemento de una narrativa verbal-visual.
- Aparición de la poesía visual, que deconstruye la estructura lineal del texto y genera diferentes ritmos de lectura.
- La experimentación en el diseño y estructura de manifiestos y revistas, colocando los distintos contenidos en forma de pliegues, desdoblamientos y páginas extendidas (elementos del juego).
- Gran sentido democrático respecto a la distribución que persigue el alcance de un gran público.

En resumidas cuentas, las vanguardias del siglo XX cobraron un cambio radical en la concepción de la literatura, la composición, edición del libro y el uso de la tipografía, que nos permite apreciar las transformaciones en el tratamiento del texto y sobre todo la valoración del libro tradicional en transición a libros artesanales, donde intervenía el poeta, el artista y el editor para obtener composiciones con cualidades únicas, que fueron antecedente del Libro-Arte actual. Y, en efecto, las nuevas propuestas del género lograron un impacto trascendental hasta la década de los sesenta y setenta, concibiendo nuevas modalidades en el tratamiento de la obra artística y conservando las propuestas de los grandes precursores del Libro-Arte.

Los poetas Mallarmé y Apollinaire, los futuristas italianos, los dadaístas y los constructivistas rusos, todos ellos vinculados a la ruptura del texto y de la página tradicional. Marcel Duchamp, vinculado a los movimientos DADA y surrealista e innovador de mil ideas nuevas: *op-art*, *happenig*, instalaciones, cajas contenedoras, arte conceptual, *fluxus*...

Las nuevas formas de concebir los objetos de los surrealistas. Los poetas concretos y visuales de los años 60, con un mayor interés por el valor visual y espacial de la página. (Anton, 2014)

Consolidando un nuevo género del arte «el Libro-Arte», que en sí mismo posee carácter propio del autor, es un objeto de arte que va cargado de sentimiento y emociones que pueden ser desde fuertes e intensas o de extrema sutileza. Un elemento muy generoso si lo vemos desde la perspectiva de la creatividad y conceptualización, porque permite el desarrollo experimental del artista gracias a la libertad que ofrece en su construcción y formatos en los que se puede concebir. En lo particular, es un elemento cargado de riqueza emocional y posibilidades de expresión que sostienen desde sucesos históricos, movimientos artísticos, estilos representativos, experiencias personales y muchas otras posibilidades. Ya que la puerta está abierta a la creación, y la conceptualización es la clave para generar obras artísticas trascendentales y de impacto social, cultural y artístico.

2.2.3. Libro-Arte tipográfico en la segunda mitad del siglo XX. Las propuestas de Ulises Carrión, Johana Drucker y Ximena Pérez Grobet

Las primeras luces del siglo XX fueron decisivas para cimentar una nueva rama del arte, el Libro-Arte. Campo que produjo nuevas concepciones creativas mediante el tratamiento artesanal y artístico del libro, en el cual quedó registro de acontecimientos históricos trascendentales para la humanidad, y en el arte sucedieron significativos cambios dentro de los movimientos artísticos suscitados en las primeras décadas del pasado siglo, mismos que se vieron expuestos mediante las primeras concepciones del Libro-Arte dentro del futurismo, el dadaísmo o las construcciones ruso-soviéticas, por mencionar algunas.

Obviamente, el término Libro-Arte no estaba definido como tal, sin embargo, surgieron originales propuestas poéticas con los precursores del tratamiento tipográfico como imagen dentro de la página con Mallarmé o Apollinaire, la poesía visual en las composiciones italianas de Marinetti o Fortunato Depero, cajas contenedoras como la *Le Grand Verre/La caja verde* de Duchamp y las revistas dada o surrealistas con poesía experimental. Empero, su denominación como Libro-Objeto⁹⁵ o libro artesanal⁹⁶ era más común en aquellos tiempos.

Igualmente, durante ese periodo, el campo del diseño empezó a florecer dentro de la modernidad, dejando atrás composiciones tradicionales y formales en sus diferentes manifestaciones, es decir, el cartel, la fotografía, el diseño editorial y la tipografía, siendo estas últimas las que conciernen directamente a nuestro tema de estudio, derivando principalmente en Libro-Arte tipográfico; áreas donde los proyectos editoriales que se generaron ofrecieron nuevas formas de representación, con encuadernaciones hechas en combinación con otros elementos u objetos (algunos metálicos, por ejemplo), y no recurrir únicamente a la encuadernación del libro tradicional.

Pero, no confundamos términos. El diseño editorial es diseño y el Libro-Arte es arte, porque aunque muchas veces vayan de la mano y podamos hallar contundentes y sólidos valores artísticos en un diseño, o herramientas retóricas, técnicas u otra serie de métodos o

⁹⁵ Consúltase en el glosario p. 413

⁹⁶ Consúltase en el glosario p. 413

medios comunes entre ambos, no implica que podamos afirmar —al día hoy— que son lo mismo, pues cada uno tiene una función comunicativa e informativa diferente, pues donde la función de uno se fundamenta en el impacto psíquico, el otro lo hace desde la esfera de lo físico-psíquico. (Mínguez, 2010, p. 193)

La cuestión del tratamiento de la página, la formalidad en la retícula y manejo del texto quedó al lado con composiciones gráficas conceptuales y expresivas, mediante el uso de la tipografía como único recurso narrativo y no textual. Así pues, las novedosas propuestas editoriales generadas en las vanguardias lograron consolidarse y extenderse a décadas posteriores correspondientes al periodo entre guerras y luego la pos-guerra después de 1945, años complicados para el arte y el diseño debido a que todo estaba en constante movimiento y las necesidades de expresión ávidas de comunicar los acontecimientos suscitados. Lo anterior generó una necesidad de comunicación, y de manera similar que en los inicios de las vanguardias, se buscaba una forma de expresarse accesible y económica, principalmente; aunado a esto, se encontraban los recursos tecnológicos con los que se contaba y otros medios de comunicación más avanzados.

Así pues, es que surgen otras posibilidades creativas alrededor del mundo. En todos los horizontes había testimonios e ideas en pausa, por lo tanto, lo que representaba el Libro-Arte como medio (hay que considerar que en los años cincuentas el término Libro-Arte aún no estaba definido como tal, hasta la década de los sesentas), significó un recurso generoso para los artistas plásticos de aquellos años.

De ahí que, en la segunda mitad del siglo XX, surgieron otros movimientos artísticos tanto en Europa como en Estados Unidos, y, al respecto, la artista Johanna Drucker expresa lo siguiente:

Esta gran disponibilidad se combinó con los principales cambios en el mundo del arte dominante a fines de los años 50 y principios de los 60 para proporcionar una base crucial para el libro de artista como un múltiplo democrático. El período de posguerra vio la

aparición de varios movimientos de vanguardia. Asger Jorn, un artista danés, fue uno de los fundadores *CoBrA*, un movimiento internacional de artistas de Copenhague, Bruselas y Amsterdam, y produjo una serie de libros hechos a mano, en colaboración con el surrealista belga Christian Dotremont, a fines de la década de 1940. Dentro de *Fluxus*, el movimiento internacional, George Brecht organizó arte postal y eventos que se convirtieron en parte de las publicaciones a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. *Fluxus* atrajo a muchos participantes en Alemania, Nueva York y otros lugares, y la naturaleza efímera de sus publicaciones era característica tanto de su sensibilidad como de la de un mundo del arte en el que *Happenings and Events* reemplazaban a la escultura y la pintura como modos de expresión⁹⁷. (Drucker, 2012, pp. 69 – 70)

Dentro de este suceso artístico internacional, el trabajo experimental y la poesía concreta⁹⁸ fue en ascenso, los medios y materiales de construcción eran elementos accesibles y cotidianos de la época; por ejemplo, como se mencionó anteriormente, el arte postal⁹⁹ o arte correo¹⁰⁰ como lo denominó Ulises Carrión, fue un medio que recorría el mundo con amplias posibilidades de expansión, además de enriquecer los proyectos editoriales gracias a la facilidad con que podían incluirse artistas de diferentes partes del mundo. Cabe destacar el trabajo de significativos representantes de este periodo, por ejemplo el alemán Dieter Roth (1930 — 1998) y el americano Ed Ruscha (1937 —); del primero de ellos podemos decir que se dedicó a la poesía, el dibujo y la pintura, principalmente, con una marcada necesidad de experimentar y crear cosas nuevas, donde mezclaba sus conocimientos y habilidades artísticas.

Dieter Roth encaminó sus proyectos a la experimentación y a la construcción y deconstrucción de la forma, concretamente hablando del Libro-Arte. Su trabajo dio mucho de que hablar al romper con el formato tradicional de libro el *codex* y establecer otra forma de contener un sinnúmero de experiencias vividas y tanto trabajo de campo, como experimentación con elementos naturales o ya existentes, acciones semejantes a las

⁹⁷ Traducción Sandra Cadena.

⁹⁸ Poesía concreta: se desarrolla a partir de la concepción del espacio para en este generar la poesía o verso en palabras muy concretas, como su nombre lo dice; es la simplificación mediante la repetición de uno o varios conceptos específicos dispuestos dentro de la página a partir de la repetición y, por lo tanto, se genera una secuencia espacio temporal.

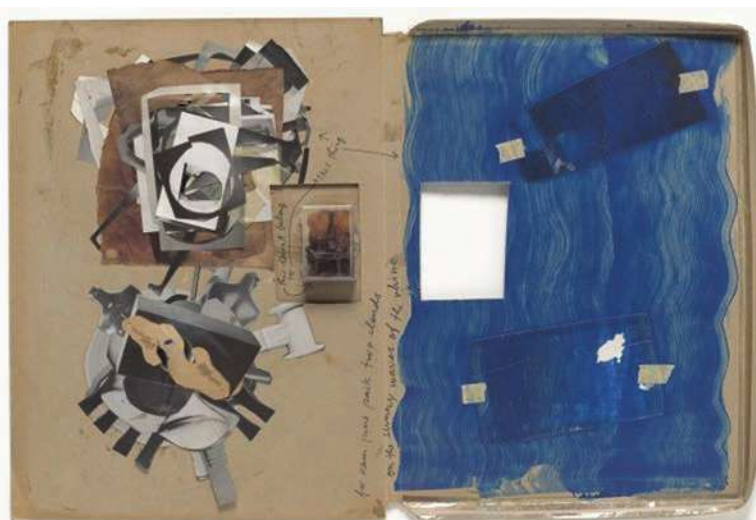
⁹⁹ Consúltense en el glosario p. 409

¹⁰⁰ Consúltense en el glosario p. 409

desarrolladas por Duchamp. Fue un artista que en su momento dejó de lado los beneficios que la tecnología le ofrecía para crear formatos perfectos y múltiples, así que se concretó en desarrollar obras totalmente manuales que portaban el carácter personal del artista, y, por lo tanto, únicas.

Entre sus obras de Libro-Arte destacan *Children's Book* (1957), obra correspondiente al concretismo; *Quik* (1965) en una mezcla de escultura y Libro-Arte; *Poemetrie* (1970) libro parasitado, y, la obra con mayor significación por su proceso de producción, tiempo de planeación y manejo del proceso creativo, sin duda, fue *Snow* (1964 — 1969), con un estilo neodadaísta (figura 64). Obra que consiste en un minucioso trabajo de producción debido al tiempo que llevó la búsqueda, creación y recolección de cada uno de los elementos que la conforman. Sobre su obra, él mismo explica:

“Fotografié todo”, dijo, “personas y objetos que eran nudosos y buzones y ...las cosas que me llamaron la atención... cada noche tomaba todo lo que había tocado ese día, absolutamente todo lo que había tocado en el papel, independientemente de si eran dibujos, bocetos, fotos o simplemente el papel que había usado para limpiar las planchas de impresión, lo extendí todo y lo pegué en grandes tableros cubiertos con tela elástica. Y después de tres meses de trabajo, tenía alrededor de 2.000 cosas, engrapé alrededor de 200 o 300 de estas cosas juntas para hacer un gran libro”. (MoMA, 2013)

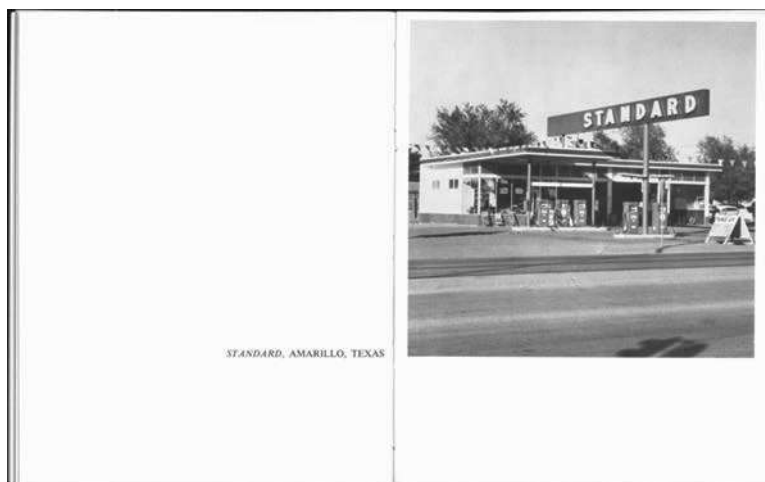
Figura 64.*Dieter Roth. Snow. 1964 – 1969***Fuente:** MoMA.

Es una obra conformada con elementos en diferentes técnicas de impresión, ya sea la fotografía o calcografía, recorte, inscripciones manuales, entre otros. Un registro del discernimiento de los procesos creativos del propio autor en una caja contenedora con materiales vulnerables como el papel o el plástico, haciendo relación a la existencia y lo perecedero de la vida. Por tanto, sus aportaciones al campo del Libro-Arte ofrecieron otro discurso en total experimentación de las técnicas de impresión y manuales, principalmente.

Por otra parte, otro de los grandes de la época fue Ed Ruscha, artista encausado en la línea del pop art y el Libro-Arte o foto-libro; produjo una cantidad significativa de impresión, e incluso, la documentación, a razón de que sus obras son registro de trayectos o vivencias que han quedado registradas a través de los productos editoriales que ha desarrollado, convirtiéndose en objetos contenedores de memoria. Un ejemplo de ello es la obra *Twentysix Gasoline Stations*, creada en 1963 (figura 65); es una serie de fotografías en blanco y negro donde él mismo fue haciendo un registro de las gasolineras a las que visitaba durante el recorrido de su casa en Los Ángeles hasta la casa de sus padres en Oklahoma, cada una de la imágenes tenían su propia personalidad, identificadas y registradas dentro del libro.

Figura 65.

Ed Ruscha. *Twentysix Gasoline Stations*, 1963



Fuente: Cortesía I. Akhmadeeva.

Con lo anterior, el lector puede hacer su recorrido dentro del libro y generar una lectura a partir de sus propias concepciones y elementos socioculturales y artísticos. De manera que Rorth y Ruscha fueron pilares significativos para el Libro-Arte en la segunda mitad del siglo XX, la composición de sus proyectos editoriales significaron posibilidades de creación y experimentación en diferentes sentidos, es decir, uno por el registro de sus procesos y habilidades y el otro por la cuestión de la experiencia y vivencia emocional, ambas contenidas en cajas y materiales de bajo costo.

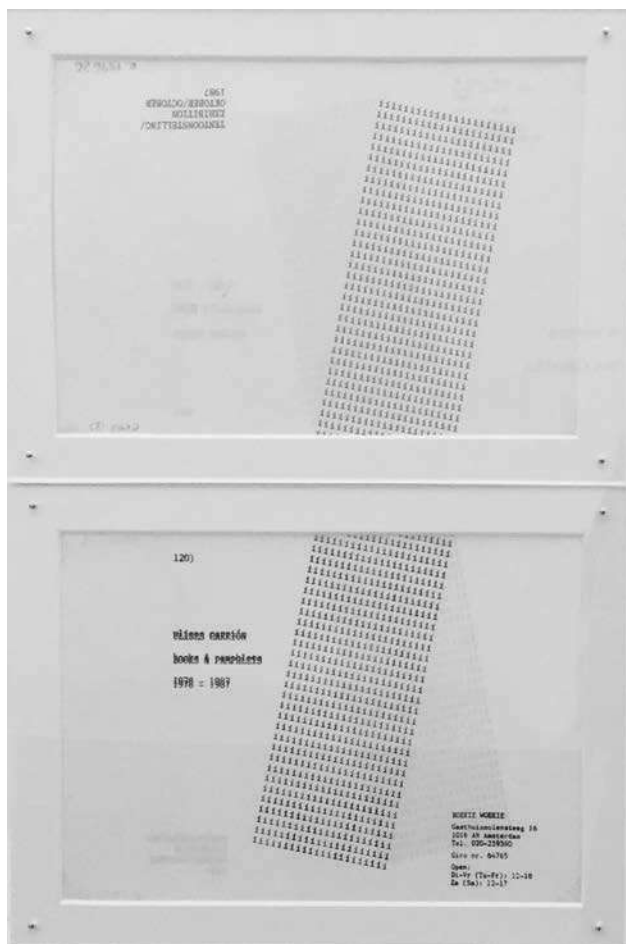
En consecuencia, concordamos con la idea de Hortensia Mínguez (2017), al expresarse sobre las potencialidades del Libro-Arte de la manera siguiente:

El libro como medio de comunicación y divulgación de conocimiento, no sólo constituye una forma de legitimación y reconocimiento sociocultural sino también, una forma de transmitir aquello que consideramos digno de ser memorable. El libro, a manos del Arte, es un medio relator que nos exhorta a una lectura crítica, sensible y conceptual acerca de quiénes somos y cuáles son realmente nuestros valores como seres humanos; un espacio, si cabe, posibilitador de procesos de alteridad y actos de revisión intimista entre el artista y el lector, sus recuerdos y su visión del pasado, presente y futuro. (P. 45)

Otra de las grandes posibilidades de creación y experimentación ha sido la tipografía, que décadas atrás empezó a trazar su camino. Teniendo en cuenta la diversidad de oportunidades que ofrece el Libro-Arte y la tipografía como elemento único narrativo dentro del mismo y en correspondencia con la tecnología de aquellos tiempos, emanaron un sinnúmero de propuestas cimentadas en las posibilidades narrativas que ofrece la tipografía por sí misma. Las composiciones editoriales consistieron en un proceso de experimentación tipográfico-espacial dentro de lo que conocemos como Libro-Arte tipográfico, en el cual, mediante el uso esencial de la máquina de escribir se abordó el espacio y la disposición de los caracteres dentro del mismo, recurriendo a los elementos básicos del diseño; por ejemplo: la repetición, la profundidad, el ritmo, el movimiento, la secuencia, la anomalía, el tamaño y la forma, así como el empleo de los recursos retóricos dentro de las obras generadas como piezas de la poesía visual del momento.

Un significativo precedente de la poesía visual concreta y sonora a la vez, fue el mexicano Ulises Carrión (1941 – 1989), quien fracciona la tradición del libro mediante una insólita concepción propia de la construcción del nuevo libro (figura 66), a la que denominó *El nuevo arte de hacer libros*. Y su explicación sobre el tema refiere que:

El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente del cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre sí mismo en busca de formas, de series de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales.
(Carrión, 2016, p. 50)

Figura 66.*Ulises Carrión. Libros y panfletos. 1987***Fuente:** Propiedad de la autora.

La obra *número 14* de la serie *Print + Pen* (figura 67), es un ejemplo de la intervención directa de Carrión sobre la página de texto común, en la cual genera sonidos de manera visual mediante el uso del bolígrafo, directamente. En concordancia, podemos observar variables en la intensidad tanto de la forma como del efecto sonoro representado de manera gráfica y bidimensional, debido al incremento del achurado que produce visualmente la intensidad que refleja la obra, además, propicia un rompimiento de la secuencialidad predeterminada con los picos desmesurados que intensifican el mensaje, en conjunto con las formas agudas que a la vez nos remiten a un tono un tanto intenso y provocador, enfatizado por los grosores estratégicamente implementados en las líneas protagonistas de la obra.

Figura 67.

Ulises Carrrión. *Print + Pen* núm. 14, ca. 1972



Fuente: Propiedad de la autora.

En los trabajos de Carrión se puede observar una relación tautológica entre la teoría y la obra de arte. El análisis y la reflexión de la escritura se convirtieron en variados experimentos, logró adaptar la tecnología adoptada por las artes visuales a sus ejercicios de (des)escritura, creando piezas como los *collages* sobre papel y la serie *Print + Pen* [impresión y bolígrafo] (1972). En esta serie Carrión utilizó líneas para modificar las narrativas y convertir el contenido de las páginas en imágenes. (Zavala, 2017, p. 27)

Así pues, es como podemos observar el resultado de la experimentación que Carrión hizo en su trabajo y cómo fue que aprovechó los recursos tecnológicos con los que contaba, rompiendo esquemas y transgrediendo la idea central y formal de un texto. Suprimió los caracteres por signos con la intención de generar en el lector una interpretación que obviamente sería a partir de su riqueza cultural y la disposición que dicho lector u observador le brinde a este *nuevo arte de hacer libros*, como lo llamó el propio Carrión,

conservando el orden y disposición de los elementos que conforman una página obligando a pensar e interpretar desde una perspectiva conceptual.

Por otra parte, también están la aportaciones de la artista Johanna Drucker (1952 –), quien trabaja el espacio y la inclusión de las tipografías de manera sublime en su obra titulada *Stochastic Poetics* creada en el 2012 (figura 68). Obra que es el claro ejemplo de la experimentación tipográfica gracias al empleo de los tipos móviles que en su mayoría son de palo seco, generando una contraposición interesante en el resultado debido a la perspicacia y contemporaneidad que dichas fuentes proyectan y el contenido temático de la obra. La cual expone cuestiones de racismo, temas sexuales, esclavismo, etc., mediante contenido textual que conforman las líneas de texto que conservan cierto orden de lectura, mas no de dirección. También es importante mencionar la disposición al azar que hace de los elementos tipográficos en distintas direcciones y proporciones, logrando composiciones con movimiento, variables tonales por la repetición y empalme de los elementos tipográficos, mismos que danzan en el lienzo de papel creando sensaciones exquisitas que envuelven al espectador hasta adentrarse en su atractiva propuesta gráfica.

Figura 68.*Johana Drucker. Stochastic Poetics, 2012***Fuente:** Garadinervi.

Otro caso diferente poseedor de mayor dinamismo físico y estructural dentro del Libro-Arte tipográfico (figura 69), es la obra *Face the Face* (2007) de Ximena Pérez Grobet (1965 –), donde los caracteres funcionan como una representación física y dispuesta de tal forma que se pueda leer el alfabeto occidental, dependiendo de cómo se dialogue con el libro, ya sea en su formato de acordeón o de códice. En el cual no deja de tener un orden de lectura porque su función es jugar con los caracteres sin que estos se aparten de su significado alfabético. Y si consideramos que la tipografía es capaz por sí misma de transmitir, comunicar y narrar diferentes conceptos o aspectos, gracias a su plasticidad estructural, podemos aseverar que mediante el juego y diversificación de su apariencia física (no significativa) se puede generar una narración.

Figura 69.

Ximena Pérez Grobet. Face the Face, 2007

**Fuente:** Ximena Pérez Grobet.

Es una realidad que la tipografía ha sido una herramienta muy generosa que permite ser construida de múltiples maneras, incluso, brinda la oportunidad de poder modificarla en cuanto a su estructura obteniendo diversas representaciones con el fin de generar una narración. Los diferentes ejemplos mostrados anteriormente son una menuda muestra de la evolución de la tipografía como elemento narrativo dentro del Libro-Arte tipográfico contemporáneo, que va desde el tratamiento de la letra en la época vanguardista mediante un manejo meramente estructural y compositivo en el Libro-Arte, los juegos dimensionales y la proyección en correspondencia con el contenido temático que se pretendía expresar, siendo punta de lanza para las propuestas conceptuales de Carrión o Drucker, por mencionar solo algunos ejemplos.

Posteriormente, composiciones bajo un criterio tautológico como se hace referencia a la obra de Carrión, crearon composiciones de texto que ofrecen una interpretación exigente en el lector, debido a la ausencia de significados textuales, pero valiéndose de la disposición de los signos o ausencia de los mismos dentro de la obra. Asimismo, con el paso del tiempo se puede observar la libertad de expresión que los propios tipos móviles ofrecen, como las obras que logró Drucker haciendo composiciones circunstanciales durante su proceso de producción, sin dejar de mencionar también, la profundidad de los temas que narra a través de dichos recursos.

Asimismo, el juego con las estructuras tipográficas y la disposición de un formato diferente poseedor de dinamismo y un espíritu lúdico durante la interacción con el mismo, se convirtió en otro peldaño más de las diversidades que nos brinda el tratamiento de la tipografía en el Libro-Arte tipográfico, muy bien aprovechado por Pérez Grobet, originando una obra actual, tridimensional y conformada por una técnica de representación distinta a lo que habíamos venido observando.

Y, en concordancia con lo anterior, la nobleza de la tipografía en el transcurso del tiempo dentro del Libro-Arte ha presentado una evolución significativa, misma que podemos considerar como un elemento compositivo en una narración, o desde otra óptica, ser una narración en sí misma, manteniendo la expresión como el objetivo principal del Libro-Arte, permitiéndonos en la actualidad interactuar y vivirlo tanto visual como físicamente.

2.2.3.1. Libro-Arte y Tipografía. Depero, Carrión y la Universidad Politécnica de Valencia

Alusivo a la tipografía y su desarrollo en el transcurso del tiempo, podemos externar que ésta ha fungido como un recurso esencial dentro del ámbito profesional del diseño gráfico, ya que su evolución ha sido vasta para el estudio práctico y teórico desde tiempos remotos. De tal manera que, al día de hoy, mantiene una concepción heterogénea de sus funciones y aplicación tanto en el diseño como en el arte.

Sobre la utilización de las estructuras tipográficas donde la encomienda principal ha sido comunicar o transmitir información de distinta índole, al respecto, Francisco Calles (2003) refiere que, “(...) la tipografía convierte a la palabra en una mercancía. Nada es tan habitual y ordinario en nuestra vida cotidiana, tan presente y obvio, como la tipografía”. (p. 33) Motivo por el cual se ha utilizado como recurso comunicacional y la hemos podido apreciar cumpliendo cabalmente su función en diferentes tiempos de acuerdo a las exigencias de cada momento.

Conservando la ordinariedad de su propio uso y función, porque ésta no ha dejado de ser:

El oficio que trata el tema de las letras, símbolos, números que están en un texto impreso que puede ser físico o electromagnético, la tipografía estudia el tamaño, la forma, el diseño y cómo se relacionan unos tipos con los otros, cómo se relacionan visualmente entre ellos, cómo influye la tipografía en la sociedad. (Rubilard, 2007)

Así pues, la versatilidad que ofrece la tipografía se fortalece dentro del Libro-Arte tipográfico gracias a la apertura que este soporte permite; es decir, si consideramos que una estructura tipográfica contiene *a priori* una temática definida, aunado a la versatilidad en su aplicación y el juego dispuesto por el autor, el resultado de dicha composición alcanza un atractivo significativo en el cual convergen la parte visual y la conceptual previamente establecida. Y, en consecuencia, los resultados permiten una lectura diferente a lo ya conocido dentro del diseño tradicional del libro, generando novedosas formas de lectura en las cuales la libertad de interpretación es el sostén del nuevo proceso de interacción con el libro, y en éste caso particular, con el Libro-Arte tipográfico.

El trabajo desarrollado por Fortunato Depero en la obra *Libro Bullonato (1927)*, fue en su momento y hasta nuestros tiempos un acontecimiento tipográfico *sui géneris*, gracias al tratamiento compositivo y expresividad que logra con cada una de las letras en composiciones contundentes y definidas en su estructura y su mensaje. Sin embargo, cabe destacar cada una de las páginas como una creación única, no hay secuencia textual ni linealidad en la composición, es una obra futurista en todos los sentidos. En el campo del diseño, como el editorial y, principalmente, en el Libro-Arte tipográfico, porque no tuvo precedentes y marcó tendencia, las letras fueron suficientes para comunicar y expresar un mensaje textual, emotivo y contundente como lo requiere el diseño; en relación a la tipografía, el recurrir a diferentes dimensiones y estilos lo hace mayormente atractivo y ofrece un abanico abierto de posibilidades creativas mediante la experimentación, acción que finalmente el Libro-Arte se permite. Es así, como podemos observar algunas de las composiciones en las siguientes imágenes, valorando los colores, los contrastes, la forma y el conjunto en su totalidad para apreciar esta joya editorial.

Los ejemplos que apreciamos a continuación son páginas interiores del libro de Depero, donde no existe pauta reticular ni lineamiento específico de los elementos tipográficos dispuestos, mismos que son el único recurso del artista, empleando tipografía de *palo seco* y pocas letras en *egipcias*¹⁰¹, muy particulares de la *Revolución Industrial*. Es decir, en la siguiente imagen (figura 70), el espacio es ocupado en su totalidad dejando fuera margen alguno; asimismo, el empalme de elementos diferenciados por un alto contraste genera una aspecto de solidez y resistencia, aunado a los colores rojo y negro connota este ánimo de protesta y demanda reflejando el idealismo que profesaba, además, las palabras tienen diferentes direcciones, incluso, separadas en sílabas y letras, pero siempre proponiendo esa intencionalidad de lectura, que finalmente es donde se genera una dinámica narración provocada por el autor y tomada por el lector.

Figura 70.

Fortunato Depero. Libro Bullonato di Fortunato Depero (facsimil, página interior s/n), 1927



Fuente: Propiedad de la autora.

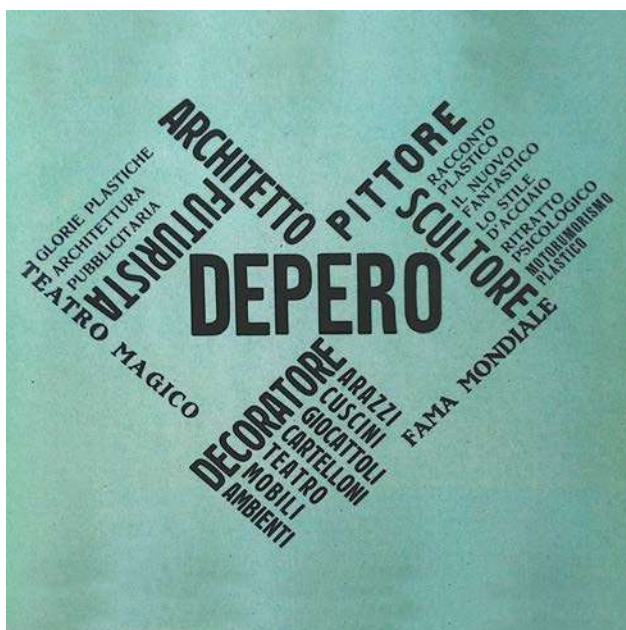
En la imagen posterior (figura 71), la disposición del contenido textual es muy diferente, la composición tipográfica se concentra en el centro de la página con un espacio

¹⁰¹ Consúltense en el glosario p. 410

totalmente abierto, existe peso visual en la palabra central —DEPERO—, sin embargo, la tipografía es de *palo seco* reflejando modernidad, ligereza y contundencia a la vez. Hay jerarquización del contenido textual mediante el tamaño de la letra brindando cierto orden en su contenido, primeramente el nombre del artista, seguido de las actividades profesionales a las que se dedicaba, y, en menor tamaño, las cualidades y características de cada una de las mismas. Igualmente, el alto contraste se refleja como característica de su obra, la tonalidad de esta página es un verde propio de la época al igual que los sustratos utilizados y, viendo la composición de manera integral, forman un corazón desde el punto de vista abstracto.

Figura 71.

Fortunato Depero. Libro Bullonato di Fortunato Depero (facsimil, página interior s/n), 1927



Fuente: Propiedad de la autora.

En el último ejemplo de Depero (figura 72) se identifican datos a detalle de los elementos tipográficos que conforman tanto la página como la mayoría de la obra, los cuales es conveniente puntualizar específicamente. Y, en efecto:

Esta página, también dedicada al fundador del movimiento futurista, presenta la omnipresente "W", o "V V", que significa "Viva" o "Larga vida". El encabezado está ambientado en *Sansone bold condensed*, diseñado por Fonderia Enrico Reggiani de Milán,

un tipo de letra que parece una copia perfecta del *Berthold Block* de Hermann Horffmann (1908). El otro tipo de letra, utilizado para los subtítulos, es *Barnum*, un tipo *Art Nouveau* condensado audaz comercializado por *Nebiolo Foundry* de Turín; originalmente se llamó *Herold Reklameschrift* (1901) y fue diseñado por Hermann Horffmann para la fundición alemana *Berthold*. La firma de Depero está compuesta en *Blair*¹⁰². (Depero, 2017, p. 24)

Figura 72.

Fortunato Depero. Libro *Bullonato di Fortunato Depero* (facsimil, página interior s/n), 1927



Fuente: Propiedad de la autora.

De igual manera, los elementos tipográficos proyectan una imagen conjunta dentro de la página, formas relacionadas estrechamente con los movimientos industriales y experimentando dentro del espacio como intención primordial, donde, por supuesto, hay un orden que permite una lectura clara del contenido textual, manteniendo la novedad en el uso del espacio con una composición única como sucede en cada una de las páginas que conforman su obra. En suma, podemos expresar que la experimentación dentro de la página se desarrolla en forma ordenada, con una limpieza sobresaliente en cada una de las composiciones que va más allá de la saturación y sobreposición de los elementos tipográficos, desaparece la retícula del libro y el autor mantiene las características propias de

¹⁰² Traducción Sandra Cadena.

la época industrial de fortaleza mediante los altos contrastes, diferentes planos gracias a la modificación del tamaño del recurso tipográfico para lograr la profundidad visual y jerarquización desde el punto de vista textual.

Porque, recordemos que es una obra autobiográfica que presenta un contenido textual con base en la disposición de los elementos tipográficos y, mediante la abstracción, connotan las características de la época, que finalmente son los inicios de la intervención de los artistas de vanguardia dentro del Libro-Arte. Y es así como la expresión se gesta de una forma mayormente experimental, considerándolo desde el punto de vista del autor; sin embargo, lo que compete al lector u observador de la obra también es otra parte relevante, de acuerdo a la lectura que éste va a llevar a cabo. Por su parte, Velázquez (2016) afirma que dicha lectura:

Es un dato que procede de una experiencia (pertenezca ésta al registro que sea: sensorial, afectivo, cultural, cotidiano, de circunstancias...). Poco a poco, las referencias que la identifican van perdiendo el contacto con lo que puede denominarse su ámbito colectivo de asimilación, hasta que el proceso —inconsciente, en muchos casos— de expansión imaginaria hace que el desarrollo adquiera autonomía con respecto a las leyes de la materia y de la razón y entre de lleno en lo que más adelante los surrealistas denominarán *le merveilleux quotidien-el maravilloso diario*. (P. 13)

Tomando en cuenta que la obra toma fuerza por sí sola y ese bagaje de las ideas centrales que el autor plasma en la misma, se retoman en el lector con la autonomía que menciona Velázquez (2014), es decir, de acuerdo a nuevas interpretaciones propias e independientes, “(...) desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre sí mismo, en busca de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales” (Carrión, 2016, p. 50).

Con el paso de los años, el afianzamiento del Libro-Arte como medio de expresión vino a darse entre los años 60 y 70 del pasado siglo con los artistas conceptuales de la época. Y la experimentación tipográfica dentro del Libro-Arte se manifiesta desde otras concepciones artísticas contrapuestas con sus principios de alto peso visual. Un ejemplo de ello es la obra

del artista conceptual Ulises Carrión (1941 – 1989). En las páginas que podemos apreciar del libro *Poesía* de Carrión (figuras 73, 74, y 75), el espacio representa una inmensidad y la presencia tipográfica es representada por signos alfabéticos que como lectores podemos identificar sencillamente, sin embargo, la propuesta que el artista nos plantea parte de esa sencillez en sus composiciones. Asimismo, aseveramos que, mediante el lenguaje no verbal se puede transmitir una idea, es decir, el recurso de la letra como elemento principal no limita la expresión, gracias a que por medio de los elementos básicos de diseño la expresión no se restringe en ningún momento, al contrario, ésta se produce a través de la disposición de tiempos y espacio entre las mismas letras, por lo tanto, nos brinda el sentido de continuidad, profundidad, intensidad o lo que el autor pretenda narrar.

Figura 73.

Ulises Carrión. Poesía de Ulises Carrión (Página interior del libro s/n), 1972



Fuente: Propiedad de la autora.

Figura 74.

Ulises Carrión. Poesía de Ulises Carrión (Página interior del libro s/n), 1972



Fuente: Propiedad de la autora.

Figura 75.

Ulises Carrión. Poesía de Ulises Carrión (Página interior del libro s/n), 1972



Fuente: Propiedad de la autora.

De igual forma, al lector le concierne entender la obra en toda su composición, comprender su estructura, la ubicación de los elementos, y, a partir de ello, llevar a cabo la lectura, misma que finalmente termina en el momento en que dicha obra sea asimilada en todos sus componentes conceptualmente planteados. En las imágenes podemos observar desde la continuidad alfabética pero no direccional en la figura 73; en la 74 genera un ritmo pero rompe con el orden de los elementos alfabéticamente hablando, hay pausas y las intensidades de lectura presentan cierto ritmo, y, por último, la figura 75 es la contraposición en cuanto a continuidad lineal pero no textual, por lo tanto, a la hora de leer la obra hay una reacción en el lector porque los elementos textuales no están dispuestos en el orden al que estamos acostumbrados para llevar a cabo una lectura común, sino que como lectores tenemos que interactuar con la obra, conocerla y asimilar sus elementos compositivos y posteriormente comprender cada una de las intenciones que se nos pueden generar dentro de ese espacio. Donde finalmente podemos visualizar que mediante elementos tan pequeños, como es en este caso las letras proporcionadas por una máquina de escribir (recurso tecnológico del periodo en cuestión), se pueden generar historias o conceptos a partir de ritmos y tiempos establecidos ideados por el autor, en este caso, la experimentación tipográfica de un artista conceptual dentro del *Nuevo arte de hacer libros*, como el propio Carreón lo nombró.

Es inevitable reconocer el potencial creativo que posee la tipografía dentro del Libro-Arte y las diferentes intervenciones que con el paso de los años cada vez evolucionan, en un sentido en el que la letra es la protagonista de la narración dentro del Libro-Arte o en todo caso lo podemos denominar como Libro-Arte tipográfico. Al día de hoy, la experimentación tipográfica ha generado múltiples composiciones donde se puede apreciar la letra como textura, como elemento único de narración, o en todo caso, siendo parte de una composición conjunta con otros elementos indistintos.

Entre los ejemplos que podemos destacar para clarificar las distintas formas en las que la tipografía ha sido empleada, la obra titulada *Letra Aletra (2007)* destaca por la variabilidad de representaciones tipográficas que contiene en cada una de sus páginas, desarrolladas por diferentes autores (Antonio Alcaraz Mira, Alexandra Barbosa, Carmen Cifrian-Esther Señor, Miguel Delicado, Teresa Herrador, Andrés Marlín, Marina Portela,

Carlos Puchados, Ignacio Puerto, Rocío Silleras, Ana Tomás, María Luisa Vidal y José Zambrano), a diferencia de la obra de Depero que fue único autor.

Letra a Letra (figura 76) es una obra editada por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, dentro del Departamento de Dibujo de la Universidad Politécnica de Valencia. Correspondiente a uno de los productos universitarios desarrollados por los estudiantes como proyecto de titulación dentro de la asignatura *Diseño Editorial del Libro Impreso al Libro de Artista*; la obra fue dirigida por el Dr. Antonio Alcaraz (director del departamento de Dibujo, UPV), quien coordinó los trabajos de producción y edición de la obra como parte de los proyectos que se desarrollan dentro del posgrado *Master Universitario en Producción Artística*. Obra que nos fue posible analizar tanto en su contenido, el tratamiento tipográfico que cada uno de los autores le dio a su colaboración y la producción y edición, durante la estancia académica en la UPV en el mes de abril del 2018. Estancia que nos permitió conocer el taller de *letter press*¹⁰³, el tipo de producción y actividades gráficas que desarrollan los estudiantes; igualmente, la experiencia nos brindó información para la implementación de actividades y producciones editoriales y *letter press* en la UACJ, en la asignatura de Diseño Tipográfico dentro de la LDG y la de Libro-Arte en la MEPCAD, e incluso, proyectar una materia nueva en el posgrado. No obstante, la visita al *Catálogo de la Biblioteca de la UPV* fue una de las actividades más enriquecedoras para el desarrollo de nuestra investigación, teniendo acceso a obras donde pudimos observar, por una parte, el comportamiento tipográfico en cuanto al manejo de la tipografía empleada como elemento creativo en el Libro-Arte, y por otra, los acabados, técnicas y materiales utilizados, considerando la experimentación como tema medular durante el proceso, del cual podemos observar algunos de sus resultados a continuación.

¹⁰³ Consúltase en el glosario p. 412

Figura 76.

Proyecto colectivo. Letra Aletra, Valencia, 2007

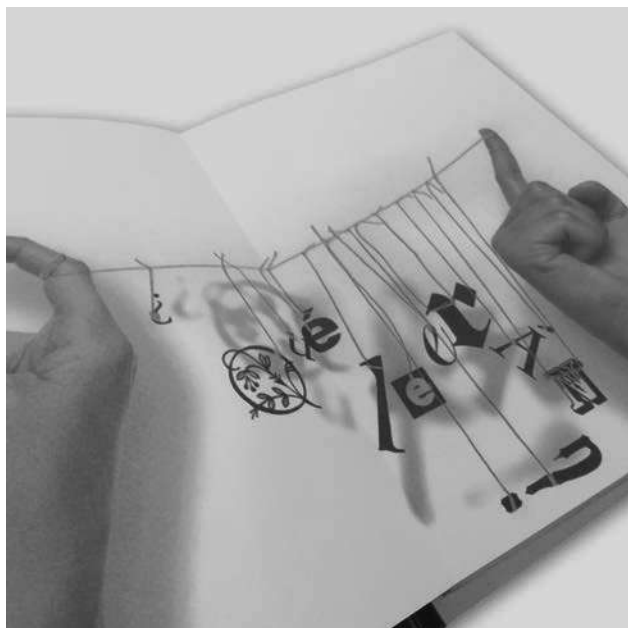


Fuente: Libros de artista. Catálogo on-line de la Universidad Politécnica de Valencia.

En la primera muestra (figura 77), la tipografía se emplea como un elemento decorativo dentro de un móvil, pero sí tiene un contenido textual haciendo alusión a la lectura, cuestionando al lector sobre qué es lo que realmente va a leer, es una composición compuesta por fotografía y texto digital, empleando letras de diferentes estilos tipográficos que en conjunto generan una composición atractiva y equilibrada, haciendo referencia a las intenciones del Libro-Arte y a este constante cuestionamiento sobre los contenidos que podemos encontrar tanto en esa obra como en el Libro-Arte en general.

Figura 77.

Proyecto colectivo. Letra Aletra (Página interior s/n), 2007



Fuente: Propiedad de la autora.

Continuando con la segunda muestra (figura 78), la tipografía genera una textura de fondo, y lo que mayormente impacta es la imagen del ojo en gran proporción, sin embargo, nuestro punto principal es el tratamiento de la tipografía dentro del Libro-Arte, y aquí se presenta un texto continuo con un sentido literario definido. En palabras de Carrión (2016) podemos decir que, “el libro existió originalmente como recipiente de un texto (literario), pero el libro, considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier lenguaje (escrito), no solo el literario, e incluso cualquier otro sistema de signos” (p. 38). Y en esta composición lo podemos apreciar. Es decir, la tipografía como elemento decorativo complementa al elemento principal (el ojo), pasando en cierta forma a un segundo plano tal y como está dispuesta, pero en sí, el contenido real de la composición se lo brinda el contenido textual que posee, y, en consecuencia, el lector realiza la lectura conceptual de los elementos contenidos en la composición y el contenido literario de fondo.

Figura 78.

Proyecto colectivo. Letra Aletra (Página interior s/n), 2007



Fuente: Propiedad de la autora.

En el último caso es distinto (figura 79), donde los elementos tipográficos se funden con la composición general, la cual nos habla de un *Mar de ideas*, refiriéndose a todas las posibilidades creativas y experimentales que la letra nos ofrece dentro del Libro-Arte, y ese mar de ideas está representado por líneas de texto figurando como las olas y el movimiento del mar, y en cada una de esas líneas hay frases relacionadas con ello. Aquí las tipografías son informales, de *fantasía*¹⁰⁴, creando movimiento de la misma forma que las olas del mar para proyectar la imagen conjunta.

¹⁰⁴ Consúltense en el glosario p. 411

2.2.3.2. Tipografía Conceptual

Al referirnos a un mundo lleno de posibilidades creativas, entonces, podríamos decir que nos estamos refiriendo al mundo de la tipografía, porque si consideramos que ésta es un componente primordial para la comunicación escrita, este componente se convierte en elemental para el campo del diseño gráfico, visto desde áreas funcionales dentro de la comunicación. Y estamos acostumbrados a que cualquier cartel, folleto, periódico, revista o libro, sean impresos o digitales, están conformados por elementos tipográficos dispuestos en orden, coherencia lógica y textual para su fácil lectura y entendimiento, simplemente con variables en su distribución, tamaño y color, hablando desde un área donde las especificaciones compositivas determinan el terreno en el que el diseñador efectúa su trabajo.

No obstante, las cualidades de la tipografía poseen un potencial que pocas veces imaginamos, porque no solo es el hecho de emplearlas para comunicar un mensaje literalmente hablando, sino que la riqueza que existe en su propia forma es la que nos brinda la posibilidad de hacer creaciones sensacionales proyectando diversidad de condiciones; acción que dentro de las formalidades del diseño se puede llevar a cabo desobedeciendo lineamientos y seguir conservando su funcionalidad y claridad dentro del mensaje que debe transmitir, refiriéndonos al campo del diseño gráfico, principalmente. Y, al mismo tiempo, la tipografía funge como representante de un concepto¹⁰⁵, mismo que puede ir implícito dentro de su propia forma o en la manera en que es utilizada dentro de una composición gráfica que se esté diseñando.

Como muestra, podemos observar el cartel diseñado por el estadounidense Saul Bass¹⁰⁶ (1920 – 1996) para el *Grand Prix* en 1966 (figura 80), donde la intención principal fue hacer referencia a la velocidad y a las carreras de autos, que logró a partir de la disposición de las letras ubicadas en la parte inferior del cartel con un punto de fuga que se pierde en la profundidad sugerida por la perspectiva, representada mediante los elementos gráficos en plasta unificados por un achurado que aplica a la tipografía y a la ilustración de

¹⁰⁵ Consúltense en el glosario p. 410

¹⁰⁶ Saul Bass (1920 – 1996), es reconocido como uno de los diseñadores gráficos de gran influencia en el siglo XX, formado en las aulas del estudio *Artes League* en Nueva York y el Colegio de Brooklyn, donde se relacionó con el diseñador húngaro György Kepes (1906 – 2001), quien traía la escuela de László Moholy-Nagy y el *Constructivismo Ruso*, formación que compartió a Bass. Su producción gráfica estuvo enfocada al diseño comercial y cinematográfico, principalmente. El principio de su estilo provenía del arte moderno con un notorio uso del color y movimiento a través de diversas técnicas, más detalles de su obra en el apartado 4.1.1.

los dos autos de carreras en color negro que aparecen en el cartel, fortaleciendo el concepto que había que comunicar más la información formal en un tamaño mucho menor. No obstante, la docilidad que ofrece la tipografía para que el diseñador la pueda manipular y lograr su cometido, conceptualmente hablando, es una cualidad para reconocer y, sobre todo, para aprovechar ya sea desde el campo del diseño o del arte.

Figura 80.

Saul Bass. Cartel Grand Prix, 1966



Fuente: Revista GQ.

En lo referente a la denominación dada como tipografía conceptual, podemos mencionar que pueden ser todas y cada una de las tipografías que existen actualmente, gracias a las diferentes categorías, el uso y aplicación para el cual están diseñadas; sobre las categorías tipográficas hablaremos con mayor claridad en el capítulo III. Esto es, un recurso

que nos permite trabajarlo con plena libertad, debido a que nos provee la facilidad de implementarlo en cualquier composición que se quiera diseñar, porque posee diferentes aristas¹⁰⁷, las cuales van desde su conformación como texto, usarlo como ilustración sin necesidad de recurrir a una fotografía o a la representación de una imagen gráfica, que incluso puede llegar a la abstracción, lo anterior a través de procesos lúdicos como consideran Heller y Anderson:

Jugar con las piezas de un rompecabezas tipográfico es uno de los placeres de la tipografía. Mientras que el resultado final debe ser comprensible (aunque, por favor, tenga en cuenta que no significa necesariamente legible, ya que la ilegibilidad es relativa y, a menudo, lo que es ilegible se puede descifrar), el proceso puede ser intuitivo. Lo que ve es más de lo que obtiene: jugar con los tipos es una oportunidad para crear personalidades tipográficas. (2016, pp. 7 – 6)

Es decir, si hablamos de personalidad tipográfica, es porque ciertamente cada elemento tipográfico posee características plásticas que definen su personalidad, y podemos identificarlo como una letra maternal, una letra varonil, otra infantil o juguetona, por mencionar algunas. Cualidades que vemos en su cuerpo y a partir de él podemos conseguir la representación de un concepto determinado, ya sea dentro del diseño o del arte, por ejemplo, y el Libro-Arte tipográfico brinda estas posibilidades creativas por la libertad que le da al autor, considerando que, “los estándares tipográficos se establecieron cuando se inventaron los tipos móviles y revolucionaron la comunicación escrita. Desde entonces, diseñadores y artistas alteran las viejas reglas” (Heller y Anderson, 2016, p. 44).

Un detalle de origen muy significativo en la tipografía, es realmente la calidez que esta área del diseño ofrece, y, si volteamos a nuestro alrededor, todo está cubierto por tipografía, vivimos con tipografía y a través de la tipografía. Cuando hablamos de calidez, nos referimos a que todo lo que nos rodea y podemos interpretar a partir de la lectura, proviene de un origen manual, del trazo..., del trazo manual; y la riqueza que esas líneas ofrecen a quien las traza permiten composiciones tipográficas extraordinarias, ya que son las que le aportan la personalidad a la letra, más allá de la forma de su cuerpo.

¹⁰⁷ Consúltense en el glosario p. 409

Tal es el caso de la tipografía *Calavera* (figura 81), diseñada en 2013 por el mexicano Oscar Yáñez para su participación en la Sexta Bienal Latinoamericana de tipografía *Tipos Latinos* en 2014. Construcción tipográfica que representa el concepto del *Día de Muertos* en México, a partir de los detalles plásticos que definen el cuerpo de los caracteres, que van desde una presentación *light*, *medium* y *bold*, con detalles en el trazo que hacen alusión al acabado de las coloridas banderitas de papel picado para representar imágenes tradicionales del Día de Muertos. Estos detalles están trabajados dentro de una estructura de la familia de las *romanas* utilizada para la redacción de textos, incluso en el caso de la *Calavera Bold* puede ser para títulos, con vacíos entre los cuerpos densos de la misma forma que las figuras que poseen las banderitas que están perforadas de manera artesanal y son típicas en festividades populares de nuestro país.

Figura 81.

Oscar Yáñez. *Especímen de la tipografía Calavera, México, 2013*



Fuente: Sitio web Tipos Latinos.

Por su parte, el Dr. Jesús del Hoyo Arjona (2011), diseñador e investigador de la Universidad de Barcelona, sobre el proceso tipográfico considera lo siguiente:

Dos caminos hay para el proyecto tipográfico: creación y recreación. El primero fundamentado en la capacidad personal y/o la pertinencia proyectual para proponer un desarrollo tipográfico singular en el océano de este tipo de proyectos. El segundo poniendo esta misma capacidad al servicio de unas formas preexistentes para, habitualmente, mejorarlas o hacerlas tecnológicamente accesibles a todos.

En el primer caso el eje que vertebra el trabajo es su sentido semántico, su razón conceptual, la conciencia clara del por qué y para qué del diseño que se quiere definir y, en última instancia, la denominación con que esa propuesta será accesible a todos y evidenciará por asociación lo esencial de sí misma. (p. 10)

Concordando desde nuestro punto de vista con la opinión de Jesús del Hoyo en que el propio diseño tipográfico evidencia y asocia su propia naturaleza por medio del tratamiento hecho por el tipógrafo, asimismo, la tipografía *Calavera* es un ejemplo contundente sobre la conceptualización aplicada en el diseño tipográfico en cuestión, logrando un resultado en el que se conjuntan la calidad, la funcionalidad y una temática popular muy sencilla de identificar, visualmente hablando. Por lo tanto, si la empleamos como elemento único narrativo dentro del Libro-Arte tipográfico, podemos sostener que una sola historia puede ser contenida en uno o varios caracteres dispuestos indistintamente, ofreciendo una lectura propiamente visual más que textual.

Finalmente, este recurso es un medio que ha transformado la comunicación desde sus principios con la mecanización de la imprenta, estableciendo parámetros compositivos y patrones de uso, sin embargo, la mente siempre está creando novedades y los tipógrafos y artistas han sido y seguirán siendo los primeros en transformar las reglas y, por lo tanto, la tipografía, conceptualmente hablando.

2.3. Libro-Arte. Narrativas contemporáneas

Teniendo en cuenta el vasto universo del Libro-Arte y los procesos experimentales como parte de la pertinencia y posibilidades creativas que brinda la tipografía como elemento narrativo dentro del Libro-Arte tipográfico, precisamos tres ejes temáticos que ofrecen una multiplicidad de formas en las cuales podemos desarrollar procesos creativos experimentales a través de narrativas. El primero de ellos es la *Narratividad y secuencia*, el segundo corresponde a las *Características visuales y textuales*, y, el tercero, a las *Formas variables*. Cada uno de ellos los abordaremos en los siguientes apartados mediante el estudio e identificación del trabajo experimental y conceptual de diferentes creadores y artistas, con la intención de identificar particularidades creativas dentro de sus composiciones artísticas, sus procesos técnicos y finalmente el trabajo conceptual implementado para lograr los resultados artísticos en las obras que conforman el estudio en cuestión y obtener información que nos sea de utilidad para introducir a los estudiantes al desarrollo de proyectos experimentales dentro de las asignaturas de la licenciatura en Diseño Gráfico y la MEPCAD, además de la creación e implementación de futuros talleres, entre otros. Puesto que la presente investigación se ha desarrollado basada en la intención de obtener información y datos que sean de utilidad para generar conocimiento mediante el proceso creativo a partir de nuestro objeto de estudio.

Primeramente nos enfocamos en obtener información para identificar y registrar el origen, la evolución y desarrollo desde el punto de perspectivas históricas, técnicas y creativas en relación a la tipografía como al Libro-Arte, y, en segundo lugar, nos enfocamos en el comportamiento que puede tomar la tipografía y las diferentes formas de representación de los textos o lenguaje gráfico a partir de los ejes antes mencionados dentro del Libro-Arte tipográfico; estimando que la experimentación es un recurso primordial en nuestras áreas de desarrollo profesional y académico con la intención de beneficiar el desarrollo de los procesos creativos en el campo del libro-Arte.

2.3.1. Narratividad y secuencia

Adentrándonos al mundo de la tipografía es conveniente destacar que, ésta es un elemento de comunicación en sí misma más allá de emplearla como un recurso de comunicación textual, tal y como aprendimos a utilizarla desde nuestros comienzos con la práctica de la lectoescritura, mediante la enseñanza que recibimos, por lo tanto, los primeros acercamientos con la tipografía provienen desde la época de Gutenberg. Sin embargo, hoy en día existen varias concepciones del término; por ejemplo, una de ellas es la relación con el proceso de impresión directamente; otra es que la palabra tipografía alude al conjunto de caracteres alfanuméricos que conforman un mismo estilo de letra, y, finalmente, al referirnos a tipografía de manera individual nos estamos refiriendo a una letra de las que conforman nuestro alfabeto, siendo esta última concepción la que consideraremos para abordar el presente apartado.

El término en cuestión es comúnmente conocido como letra, y utilizado de manera textual, básicamente. Según la RAE (2019), la letra es “cada uno de los signos gráficos que componen el alfabeto de un idioma”. Ya que inicialmente nos relacionamos con ésta de manera individual al conocer su forma y estructura, es decir, el cuerpo de cada una de las letras que conforman nuestro alfabeto, y posteriormente fuimos conformando sílabas y luego palabras, hasta crear oraciones más complejas para poder comunicarnos. Concibiéndola como un recurso de comunicación textual que con el pasar de los años ha conservado su significado fonético, y como signo alfabético en conjunto con otros signos, conforman el lenguaje en los diferentes idiomas y culturas.

Empero, la tipografía cuenta con una cantidad inconmensurable de bondades en su propio cuerpo, porque más allá de que cada tipografía o letra tiene una forma definida como elemento textual, el cuerpo de la letra ejerce independencia en su propia estructura, permitiendo integrar significados y temáticas de manera conceptual mediante la plasticidad que el propio cuerpo tipográfico posee, siendo esta la labor del diseñador tipográfico desde el momento en que proyecta su diseño, con la plena conciencia de que se podrá expresar plásticamente mediante el tratamiento del cuerpo tipográfico y, por lo tanto, la disposición de dicho cuerpo dentro de los fines del Libro-Arte puede expresar infinidad de sentimientos o emociones a través de una narrativa determinada por el autor. En tanto, la creatividad en el diseño a través del cuerpo de la letra se conjunta con las libertades que el arte ofrece.

Por lo anterior, destacamos las palabras de De Rueda (2012) al concebir el cuerpo de la siguiente manera:

El cuerpo es y ha sido objeto de representación, dispositivo de mediación y materia de construcción en las artes, las ciencias y las tecnologías. Se puede comprender como un campo de batalla, un arma, un laberinto, una superficie porosa, una interfaz básica, compleja y originaria, un medio de conexión entre el interior y el exterior. Vehículo de todos los sentidos, prótesis, mediación entre lo material y lo inmaterial, contenedor y contenido, forma de lo visible e invisible, límite, caja, casa. (p. 17)

Al día de hoy existen infinidad de fuentes tipográficas que han sido creadas para diferentes fines y funciones dependiendo de las necesidades de comunicación, esto hablando en el plano del diseño gráfico, donde todo lo que se produce tiene una finalidad específica para lograr un objetivo. Pero más allá del objetivo que se debe lograr por medio de un mensaje claro y contundente, la tipografía tiene la posibilidad de expresar más significados por su propio cuerpo. Haciendo alusión a diversas temáticas mediante los detalles implícitos en su estructura corporal, de tal manera que en conjunto conforman tipografías que expresan temas culturales, artísticos o históricos, por mencionar algunos, como podemos observar en el diseño tipográfico *Mexica* (figura 82) del tipógrafo mexicano Gabriel Martínez Meave.

Figura 82.

Gabriel Martínez Meave. *Tipografía Mexica*, 2000



Fuente: Meave.

Diseño tipográfico desarrollado principalmente para la composición de textos en lengua Náhuatl, que era la lengua oficial del México antiguo y uno de sus más preciados tesoros, así como cualquier otro idioma que emplee el alfabeto latino. De hecho, ésta fue realizada por medio de la combinación de fuentes *romanas* con la geometría de la arquitectura novohispana, que a pesar de los cambios tan fuertes generados por los españoles, en el mundo contemporáneo todavía sus formas y estructuras siguen vigentes. Su apariencia se fundamenta en rasgos que remiten a la cultura azteca, una de las más importantes y sólidas de México, la cual mantuvo una fuerte tradición religiosa, política y artística aprendida y desarrollada por los pueblos de Mesoamérica aún después de la conquista de los españoles. De ahí que, formalmente, *Mexica* tenga una fuerza e impacto visual potencialmente acorde con su papel representativo de la cultura azteca.

De acuerdo con Temperley (2011), en este sentido:

El cuerpo es el centro articulador de la obra en su aspecto vincular, y lo corporal, atraviesa e integra el discurso como un referente temático, pero también, en tanto su ser tangible, como soporte del movimiento. (p. 45)

Por lo tanto, la tipografía expresa continuamente una idea que no tiene que ser textual sino visual, es ahí el punto clave para la narratividad tipográfica, porque gracias a ciertos trazos y rasgos que definen su cuerpo, la información queda plasmada simbólicamente, y de manera sutil nos remite a un tema determinado, yendo más allá de su aplicación gráfica en cualquier objeto de diseño.

No obstante, existe otra faceta interesante de la tipografía en la que se permite un diferente grado de expresividad, es decir, expresar de una manera más libre; la cual es determinada no solo por la estructura corporal de la letra sino por su tipo de representación, disposición y tamaño de la misma dentro de un soporte o espacio específico, que puede ser bidimensional o tridimensional, según sea el caso. Refiriéndonos con esto a las posibilidades que el campo del arte nos ofrece, concretamente el Libro-Arte tipográfico contemporáneo.

Para hablar de ello es inevitable hacer presentes las palabras de la investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, María Giovine Yáñez, quien menciona lo siguiente en relación a las letras y su carga simbólica:

Siglos después de la aparición de la imprenta, los poetas franceses *Stéphane Mallarmé*¹⁰⁸ y *Arthur Rimbaud*¹⁰⁹ exploraron el valor simbólico de las letras y, en 1897, el autor de *Un tiro de dados* generó un texto que revolucionaría el mundo de la literatura en el que la tipografía adquiere el estatus de signo, deja de ser un medio y se convierte en sentido. (Giovine, 2019, p. 336)

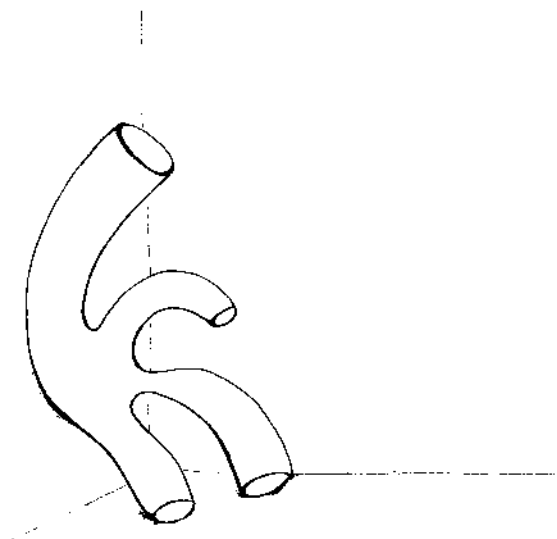
Retomando a Stéphane Mallarmé, principalmente, siendo el innovador literario que empleó la letra como elemento simbólico dentro de la página creando una nueva configuración visual. Y María Giovine plantea la letra como elemento con vida propia y no un transmisor de un mensaje textual como anteriormente comentamos. Para poder

¹⁰⁸ Stéphane Mallarmé (1842 – 1898), en el apartado 2.2.1 de la presente investigación se habla del artista y su obra.

¹⁰⁹ Arthur Rimbaud (1854 – 1891), poeta francés que figuró en las filas del simbolismo en la segunda mitad del siglo XIX, y publicó la Carta del vidente, donde expresaba su concepción sobre el poeta del futuro. Su trayectoria al igual que su vida fueron cortas, sin embargo, su trabajo se ha considerado a la altura de la obra de Stéphane Mallarmé.

ejemplificarlo claramente podemos decir que, al momento de tomar la letra como un elemento de construcción visual dentro de la página de un libro o un soporte (remitiéndonos esencialmente al Libro-Arte tipográfico como soporte en sus diferentes concepciones), ésta tiene infinitas posibilidades de comunicar y narrar por sí misma, historias y temáticas dispuestas por el artista, creador o diseñador de la obra.

En el caso particular de la imagen posterior (figura 83), existe dentro del formato un elemento único narrativo, y es la letra «K» minúscula únicamente, misma que está dispuesta sobre un formato cuadrado y blanco en su totalidad. La letra está representada con una estructura cilíndrica y curvada en los vértices de su cuerpo, trazos que por sí solos connotan suavidad y docilidad, además de un cuerpo lineal que podríamos catalogarlo dentro de la familia de *palo seco*. La autora de dicha representación manejó el cuerpo de la letra de tal manera que ésta reflejara el concepto establecido, la *pereza*, creando una «K» que se desvanece y solo se sostiene en una pared simulada por trazos simples, haciendo parecer una letra cansada que casi le es imposible sostenerse. Así pues, la letra funge como recurso narrativo dentro de una página en la cual nos puede contar una historia, una situación o, como en este caso particular, expresar una sensación sin ningún otro elemento que la propia letra, ayudada con algunos trazos que enfatizan el significado del concepto representado mediante la práctica del diseño.

Figura 83.*Rocío López Ríos. Pereza, 2019***Fuente:** Propiedad de la autora.

Otro ejemplo es la representación de la *obsesión* (figura 84), por medio de la letra «I» minúscula, con remates correspondiente a la familia de las *romanas*, la cual, gracias a los remates que posee podemos apreciar una estructura sólida y con un marcado grado de fortaleza; la representación del cuerpo de la letra está totalmente saturado, creando una plasta y proyectando mayor peso visual. La disposición del cuerpo se inclina hacia la observación de un punto, otro elemento textual, sin embargo, aquí se empleó como el punto central en el cual el elemento de mayor jerarquía, como es la «I», que se obsesiona viéndolo y estando sobre él.

Figura 84.

Gerardo Lizcano Rodríguez. Obsesión, 2019



Fuente: Propiedad de la autora.

Consecuentemente:

Estas transformaciones nos llevan, seguramente, hacia nuevas conexiones que posibilitan la experimentación de nuevas sensaciones y nuevas conformaciones corporales, las que propician, para su comprensión, otras categorías preceptuales, cognitivas y anímicas. Es entonces un tiempo de transformación del cuerpo en materia activa. (De Rueda, 2011, p. 18)

Por lo tanto, mediante el cuerpo de la letra se hace presente una narrativa visual, básicamente, y, dependiendo lo que se quiera comunicar, es posible crear una secuencia entre los elementos tipográficos así como en las páginas que conforman el Libro-Arte tipográfico. Tiene mucho que ver cómo se trabajan las estructuras tipográficas, y, según la

temática a tratar, cómo se conceptualiza con elementos muy sencillos en su estructura; sin embargo, lo anterior no quiere decir que todas las representaciones son sencillas, solo los elementos tipográficos son sencillos en su estructura original, pero estos pueden variar considerablemente de acuerdo a la representación y tratamiento mediante las técnicas empleadas para su representación y producción artística, alcanzando una contundente narrativa dentro del Libro-Arte tipográfico. Motivos por los cuales concordamos con la opinión de Muñoz (2012) al describir la práctica artística de la siguiente manera:

La práctica artística entonces, puede ser entendida como “ejercicio” en el acto de hacer, que construye y deconstruye, un proceso que opera sobre la base de la prueba y el error en donde cada obra parece una resultante inacabada. En este caso el Arte vendría siendo un espacio de producción de procesos, una herramienta de conocimiento y reflexión frente a un problema como razonamiento estético. (p. 112)

En consecuencia, aseveramos que la tipografía en correlación con el artista o diseñador tiene un gran potencial para crear un sinnúmero de posibilidades narrativas a través de la disposición del espacio y la disposición de los elementos tipográficos determinados mediante un previo proceso creativo, en el cual la conceptualización es el punto clave para poder generar, a partir de los elementos tipográficos, discursos y narraciones visuales, mismas que en el capítulo V abordaremos mediante la descripción del proceso creativo y tratamiento de los elementos compositivos del Libro-Arte. Donde cada trazo y cada espacio sostienen una carga simbólica dentro de la obra, sin embargo, el simbolismo puede estar determinado en relación a elementos culturales o sociales, por mencionar algunos; pero, siempre determinados por el artista o diseñador. No obstante, la lectura que se le puede dar a una obra es a partir del bagaje y concepción de cada uno de esos elementos o simbolismos que la obra posee y la información que el espectador contenga de acuerdo a su conocimiento, cultura o relación sentimental con la obra en cuestión.

2.3.2. Características visuales y textuales, Ulises Carrión y Johanna Drucker

Dentro del Libro-Arte en general y del Libro-Arte tipográfico, puntualizando el tema que nos compete, se presentan oportunidades de generar composiciones conceptuales que permiten abonar a las posibilidades de expresión y comunicación de temas diversos, esto dicho, no simplemente por el hecho de pensar que se pueden concebir nuevas composiciones a partir de la letra, sino en un sentido perceptible visualmente y sobre todo materializando elementos de peso compositivo, tipográfico y visual. Casos destacados en la segunda mitad del siglo XX, son las obras de los artistas Ulises Carrión y Johanna Drucker, ambos con el antecedente marcado por las vanguardias, donde por medio de la letra se recreaban representaciones de la realidad o sucesos relevantes a partir de la disposición de todos y cada uno de los elementos que integraban la página, como los creados por Marinetti y Depero en su tiempo.

El punto es, que décadas más tarde, los artistas en cuestión llegaron a establecer nuevas formas de expresión artística basadas en la experimentación y una necesidad trazada por la búsqueda de nuevas formas y posibilidades de comunicar. Ambos casos estrechamente ligados con la poesía visual, por lo tanto, el abordaje de sus obras presenta atractivos detalles plásticos, principalmente; la obtención de resultados importantes hablando tanto plástica, visual y comunicativamente. Para el abordaje de las obras que conforman el presente apartado, consideramos pertinente partir del establecimiento de la definición y acción del conceptualismo de una manera clara y concreta, ya que fue la época donde las prácticas artísticas de dichos artistas comenzaron a desarrollarse.

En relación al conceptualismo, el artista Felipe Ehrenberg¹¹⁰ lo considera y explica de la siguiente manera:

¹¹⁰ Felipe Ehrenberg: Felipe Ehrenberg (1943 – 1917), fue un artista y editor conceptual, que artísticamente formó parte de la transición del modernismo al posmodernismo mediante la teorización del arte a través del conceptualismo, como él lo refirió durante su charla en el Museo Jumex meses antes de fallecer, en el 2017 (<https://www.fundacionjumex.org/es/programa/84-una-charla-con-felipe-ehrenberg>). Inició su labor artística en México en los años sesenta, con una visión crítica sobre los acontecimientos socioculturales que se gestaban en aquellos tiempos. Formando parte de una célula informativa que se encargaba de registrar noticias de lo que sucedía durante el movimiento estudiantil del 68, que no eran publicadas en medios oficiales. La información la traducían a siete idiomas y la enviaban encubierta por el correo postal a medios internacionales en Estados Unidos y Europa. Después de la matanza de Tlatelolco se exilió con su familia en las afueras de Londres, a finales del mismo año. A su llegada se hizo de un mimiografo (consiste en un dispositivo patentado por Thomas Alva Edison en 1876, y muy utilizado durante la primera mitad del siglo XX, que sirve para producir copias impresas a partir de una plantilla que contiene el texto original y es de bajo costo, se le considera el precursor de la Fotocopiadora), y empezó a producir obra de tirajes cortos que vendía unitariamente para mantenerse durante los primeros años de su estadía en Londres. Posteriormente se mudó a Devon, al sur de Inglaterra, donde fundó la editorial *Boyagexpress*, y empezaron a producir ediciones manuales de cuatro hasta los doscientos ejemplares como máximo, gracias a su experiencia y colaboraciones de amigos artistas y agregados. Consolidándose años

El conceptualismo es un momento entre el modernismo y el posmodernismo, en donde la *grey* de creadores en todo el mundo comienza a preguntarse, momento... momento, están sucediendo cosas demasiado rápido, vamos a abstenernos en la plástica, vamos a abstenernos de crear productos que se van a consumir en el mercado y vamos a repensar nuestra posición visual ante el público. Entonces, se repensó y ese fue el conceptualismo, el retorno a la teoría y la reproducción de una nueva teoría, la poesía visual, y esto fue de manera coincidente en todo el mundo. (Mario Bracamonte, 2014)

Por lo tanto, el tratamiento que le dieron a sus obras va en relación a la certera concepción de Ehrenberg, las composiciones que lograron en la página del libro y el espacio en blanco como otro recurso que tenía una presencia significativa en sus obras, así como alcanzar resultados que ofrecían un razonamiento distinto al contener una profundidad temática que exigía una lectura consiente del comportamiento de cada elemento compositivo dentro de sus obras, con la finalidad de revolucionar sus características visuales y textuales desde un sentido mayormente conceptualista. Anteriormente, en el apartado 2.2.3., comentamos sobre sus inicios y su obra en general; sin embargo, en este apartado abordaremos obras específicas para identificar y puntualizar el tratamiento que hicieron desde un enfoque más visual y textual con la intención de discernir los principios bajo los cuales trabajaban y obtener información que nos sea de utilidad a futuro en el tratamiento del espacio, disposición de la tipografía y la conceptualización de la obra.

Primeramente, nos enfocaremos en la práctica artística de Carrión, mostrando algunas de las representaciones que hizo del proyecto *Chisme, escándalo y buenos modales s/f* (figuras 85, 86 y 87), que actualmente es propiedad del *Archivo Lafuente*, creado en el

más tarde, al grado de lograr que sus publicaciones fueran exhibidas en el *Centro de Artes Plásticas Contemporáneo* de Burdeos. Lo que distinguió a la *Boyagexpress* de otras editoriales fue que propuso a los artistas publicarse a sí mismos, sin la necesidad de requerir una galería para exhibir su producción. Fue en ese lapso que llegó Ulises Carrión, y con la mesa puesta en cuanto a la dinámica de edición, producción y difusión de la editorial, produjo con el mimiografo su *Libro-Arte Arguments* en 1973, en parte patrocinado por Ehrenberg debido a que la condición económica de Carrión no era la mejor. Al paso del tiempo, ya en Amsterdam, hizo sus publicaciones de manera independiente con la misma técnica del mimiografo, y Ehrenberg, a través de la editorial le ayudaba a vender sus publicaciones, continuando con una relación amistosa y profesional hasta la muerte de Carrión.

2002 por el coleccionista José María Lafuente en Madrid, España. El proyecto consistió en la creación, difusión y registro de una de las prácticas más comunes y cotidianas entre los diferentes grupos sociales, el chisme y sus derivados. En las siguientes líneas mostramos la reseña del proyecto comentada por Guy Schraenen, quien fue el curador de la muestra *Ulises Carrión querido lector. No lea* (2017), en el Museo Jumex, diciendo que el artista:

Abordó esta cuestión como un investigador artístico, confrontando la formalidad extrema de estos fenómenos con su análisis sistemático. La estructura casi experimental de este estudio de campo consistía en difundir varios rumores por la ciudad de Ámsterdam a través de amigos y colegas, observando los efectos en cadena mediante protocolos de auto seguimiento de los participantes, analizando los datos e ilustrándolos con diagramas y escenas tomadas de películas y óperas. Al final de este proceso, Ulises Carrión presentó los resultados de sus investigaciones en una conferencia y posteriormente en un video. (Schraenen, 2017, p. 12)

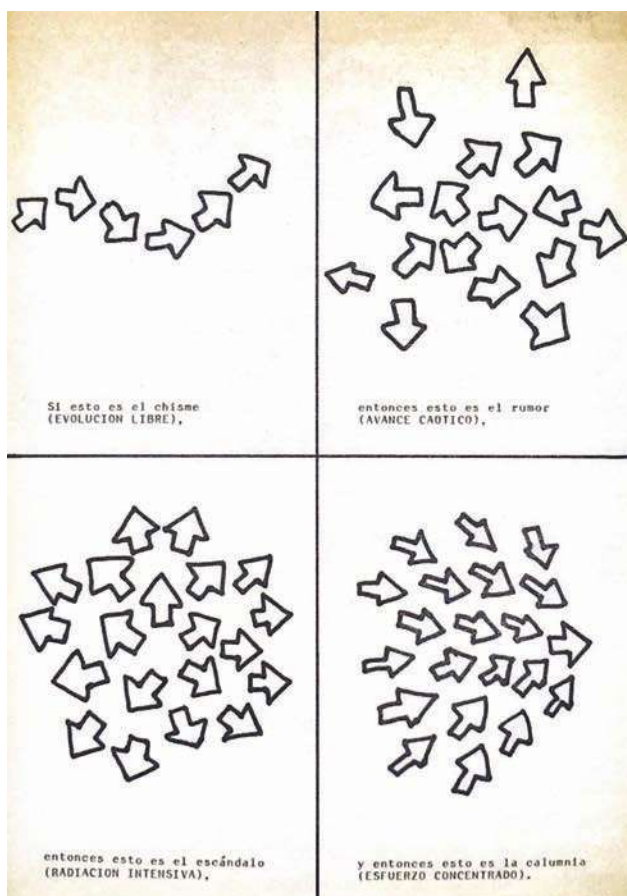
Ulises Carrión fue un artista que teorizó el arte, teorizó los comportamientos sociales y los pudo simbolizar gráficamente, representando mediante formas simples los contenidos de sus análisis en relación a todo su proceso creativo, empezando por la implementación, discusión, observación y resultados. Concentrando resultados que pudieron ser extensos en una forma diferente de representación gráfica y literaria a la vez, convirtiendo el ejercicio en una nueva forma de escribir, una forma que tiene una simpleza tal que sorprende, sostenida en un trasfondo complejo compuesto por comportamientos humanos. Por lo tanto, esa capacidad de conceptualización en una diversidad de temas fue la particularidad que lo convirtió, a los años, en uno de los máximos representantes del conceptualismo de la segunda mitad del siglo XX.

En las muestras gráficas podemos observar las representaciones en que concluyó cada uno de los conceptos generales que conformaron el ejercicio, y, cabe destacar que, las representaciones son hechas mediante figuras geométricas simples con un trazo lineal en color negro sobre fondo blanco, en un grosor considerable que permite claridad y contundencia en el mensaje. Continuando, el primero corresponde al chisme, ubicado en la parte superior izquierda; el segundo es el rumor, ubicado en la parte superior derecha; el tercero es el escándalo, ubicado en la parte inferior izquierda; y, finalmente el cuarto,

ubicado en la parte inferior derecha. Todos aparecen en el mismo orden en que se mencionan en cada una de las figuras.

Figura 85.

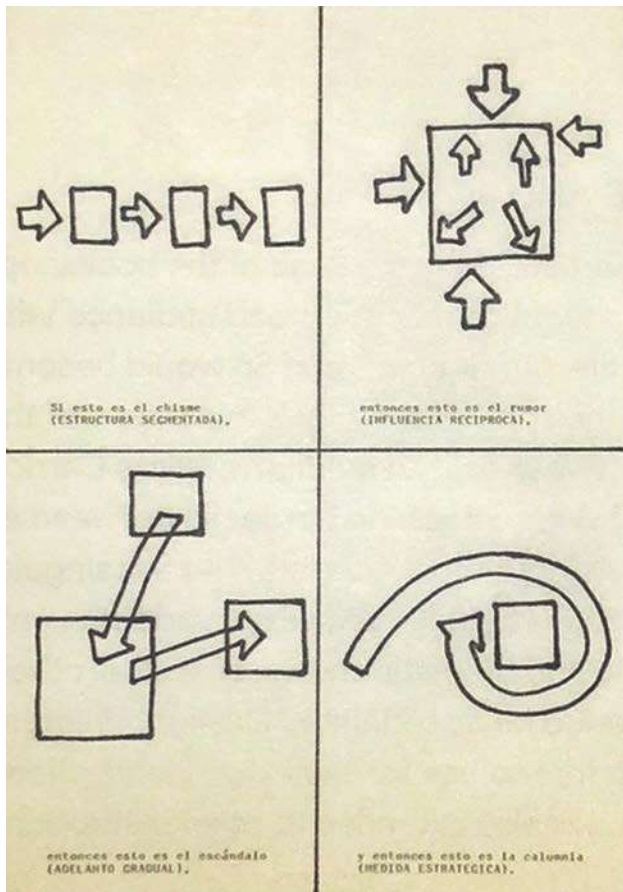
Ulises Carrión. Chisme, escándalo y buenos modales s/f



Fuente: *Ulises Carrión querido lector, no lea. # 08. P. 12. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.*

Figura 86.

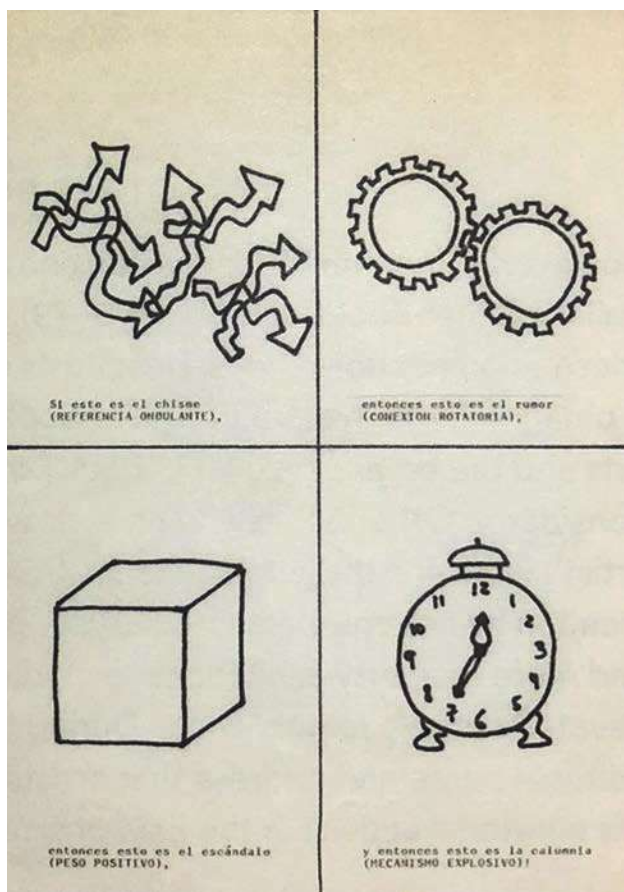
Ulises Carrión. Chisme, escándalo y buenos modales s/f



Fuente: *Ulises Carrión querido lector, no lea.* # 08. P. 12. Fundación Jumex Arte Contemporáneo

Figura 87.

Ulises Carrión. Chisme, escándalo y buenos modales s/f



Fuente: *Ulises Carrión querido lector, no lea.* # 08. P. 12. Fundación Jumex Arte Contemporáneo

Por lo que se refiere al concepto *chisme*, éste lo establece de la siguiente manera:

1. Evolución libre: misma que gráficamente representa con una sucesión de flechas marcando una continuidad dentro del espacio; un espacio abierto y libre con dirección indeterminada.
2. Estructura segmentada: dicha segmentación es representada con flechas y cuadrados, es decir, las flechas obviamente hacen referencia a la continuidad de la información, sin embargo, presentan pausas o determinadas variantes en el transcurso de la comunicación, acto que representa mediante cuadrados.

3. Referencia ondulante: en este ejemplo podemos observar una complejidad en la comunicación, mostrando las flechas más extendidas y un comportamiento voluble entre ellas, por lo tanto, podemos deducir que la información se transmitió de manera dudosa.

En relación con el concepto de *rumor*, éste fue identificado como:

1. Avance caótico: podemos observar flechas en diferentes direcciones que incluso se contra ponen unas con otras, reflejando tanto confusión como líos o problemas suscitados a partir de la dispersión de dicha información.
2. Influencia recíproca: en este caso generó una representación un poco más compleja en su elaboración, representando flechas que van hacia afuera del contexto pero contenidas dentro de un cuadrado, mismo que sirve para pausar la información que pretende introducirse al cuadrado antes mencionado; entonces la información viene y va, aunque existe un espacio o tiempo que detiene esta bilateralidad.
3. Conexión rotatoria: aquí, por ejemplo, su representación en un mecanismo simple y sencillo, dos engranes en función; es decir, hay conexión entre la información, fluidez, y es coincidente entre los participantes.

El tercero corresponde al *escándalo*, identificado bajo las siguientes concepciones:

1. Radiación intensiva: la primera representación son flechas similares en diferentes direcciones yendo hacia afuera del soporte o del espacio, esto es, el escándalo puede ser tan grande como se difunda, puede no tener fin.
2. Adelanto gradual: en este caso particular su representación cambia la flecha como elemento principal por cuadrados. Por lo cual inferimos, de acuerdo a la disposición de los elementos en conjunto, que la información estuvo segmentada por diferentes niveles de importancia, uno central, que es el que recibe información de una dirección y la envía a otra sin que éstas estén relacionadas. Así es que la comunicación es determinada por la masa mayor, que en este caso es el cuadrado más grande.
3. Peso positivo: representado como un todo, sólido y conciso. Es decir, la

difusión de los rumores tuvo un impacto positivo y fuerte ante los actores que formaron parte del suceso, mediante un cubo de tamaño considerable respecto al universo en el que está inmerso.

Y el cuarto y último concepto tratado fue *calumnia*, de éste surgieron las siguientes consideraciones:

1. Esfuerzo concentrado: referente a la unión de fuerzas en pro del rumor difundido y, por el aumento y proliferación de las flechas, es evidente que la calumnia se cimentaba cada vez más y mejor, una representación masiva.
2. Medida estratégica: en este caso la imagen muestra una larga flecha que envuelve el cuadrado, mismo que asemeja un contenedor de la información que poco a poco avanzaba hacia el punto central mediante una flecha delgada pero muy larga, lo cual podemos interpretar como una calumnia que lo que hizo que se sostuviera fue la continuidad y constancia en la difusión del rumor.
3. Mecanismo explosivo: composición totalmente representacional, el tiempo corre, rompiendo con la línea que había mantenido en todas las representaciones anteriores con formas geométricas, en este caso recurre a un objeto plenamente definido.

Realmente podemos observar cómo Ulises Carrión transformó los registros escritos de su proyecto, es decir, transformó la palabra, el texto, en representaciones gráficas a partir de un proceso de razonamiento y de buscar las características de cada uno de esos acontecimientos que finalmente se conformaban del lenguaje; el cual simplificó en formas, con un trazo lineal, como mencionamos anteriormente, y figuras geométricas que no tienen una connotación más allá de lo que en sí mismas representan. Y la correlación que hay con estas interpresentaciones que desarrollamos de cada uno de los conceptos, finalmente son a partir de una apreciación y observación en cómo podríamos determinar el proceso de observación que él hizo para poder concretarlo de esta manera. Evidenciando que a partir de la forma del trazo y su estilo gráfico, pudo hacer registros que podrían tener una extensión textual sumamente amplia de toda esa información que registró para lograr estas composiciones. Por su parte, la escritora y editora Vivian Abenshushan, enfatiza que Ulises

Carrión:

Nunca dejó de escribir realmente, simplemente se dedicó a escribir por otros medios y de un modo muy visionario, que se anticipó de algún modo a la escritura conceptual sobre la que ahora se discute mucho y se habla mucho, y también, probablemente esa haya sido una de sus visiones más radicales, a la forma en que el libro dejaría de ser o dejaría de ocupar un lugar central en la cultura, desplazado por otros medios, como ha sucedido por internet, o los ebooks o la escritura más bien digital. (Noticias 22, 2014)

En consecuencia, nos cuestionamos cómo fue su proceso, y obviamente fue a partir del discernimiento de la información dirigida hacia la conceptualización como objetivo principal. Y ese razonamiento es en esencia la capacidad que tenía para simplificar las formas y los acontecimientos que se pudieron suscitar con infinitud de aristas, podríamos decir que esa fue la capacidad que tuvo para generar información con otra forma de representación.

Por lo tanto, retomando la opinión de Felipe Ehrenberg, donde nos decía que el periodo del conceptualismo se trataba de generar nueva teoría, realmente generó nueva teoría, generó nuevos textos visuales bajo interpretaciones únicamente gráficas. Obviamente haciendo evidente su habilidad como escritor, como artista y, sobre todo, su habilidad mental conceptualmente hablando. Así que técnicamente, la simplicidad y la transformación de información en elementos mínimos es lo que lo hizo único; en consecuencia, podríamos decir que Ulises Carrión genera un nuevo lenguaje poético que transgrede los convencionalismos literarios.

Por otra parte y en otro espacio, Johanna Drucker hizo lo propio en su medio y con sus destrezas artísticas, basadas en la poética y el *letter press*. La obra que abordaremos es la titulada *Through Light and the Alphabet* (1986), misma que por los elementos compositivos refiere un trabajo más actual al de Carrión. En realidad recurre a

composiciones compuestas por *letter press*, elementos antiguos en su origen pero novedosos en cuanto a su uso; realmente la forma en que dispone de los caracteres es la parte que coincide con Carrión en relación al manejo del texto con nuevas construcciones para generar lecturas distintas que van en este caso particular más allá de la significación textual. Para conocer más a detalle la presente obra, conozcamos de las propias palabras de Drucker una breve descripción del proyecto:

Este libro fue concebido como una fuga tipográfica, una obra en la que cada nuevo tema gráfico fue abordado, jugado e incorporado a los anteriores. El libro fue inspirado en parte por el tipo Caslon absolutamente hermoso que habíamos adquirido en UC Berkeley para su uso en la Escuela de Arquitectura, estudio de Estudios Visuales. El texto es una polémica contra los límites del lenguaje como el límite definitorio de la experiencia o la sensibilidad. El libro se hizo en los últimos meses en que estuve en Berkeley, y terminado al final de mi doctorado. Trabajé en la escritura, y mientras completaba el trabajo en mi disertación sobre tipografía experimental y de vanguardia. El objetivo del proyecto era utilizar medios materiales, posibilidades tipográficas, para proliferar el significado dentro de un solo texto¹¹¹. (Drucker, 1986)

Ahora nos adentraremos primeramente en la descripción física del libro, el cual consiste en un formato cuadrado de 13 x 13 pulgadas, con un total de 50 ejemplares sin numeración interior. Y en segundo lugar, está la identificación de los recursos tipográficos, que en realidad conforman el todo de cada una de las páginas de la obra. Es decir, la composición es totalmente tipográfica, y como ella lo menciona, en su mayoría se utilizó la tipografía *Caslon* creada en 1734 (figura 88), por el tipógrafo británico William Caslon (1692 – 1776), y perteneciente a la familia de las romanas por contener una estructura con remates y patines. Puesto que:

El tipo de Caslon era de fácil lectura y diseño simple y fueron muy populares tanto en Europa como en América convirtiéndose en el principal suministrador de tipos en ambos continentes. La declaración de independencia americana fue impresa en 1776 usando su

¹¹¹ Traducción Sandra Cadena.

tipo. William Caslon falleció en el año 1766. Mientras que la popularidad del tipo de Caslon fluctúa con los tiempos y los vaivenes de las modas, realmente nunca dejará de ser un valor seguro porque se trata de un tipo que trabaja bien en todas las situaciones y que aporta la gran personalidad de unas líneas clásicas definidas magistralmente. (Redacción UTD, 2002)

Figura 88.

William Caslon. Tipografía Caslon. Inglaterra. 1724



Fuente: Tipografía.

En la figura anterior se muestra el espécimen¹¹² de la tipografía *Caslon*, es decir, el diseño original, ya que con el paso del tiempo se han ido generando nuevas versiones fielmente diseñadas por diferentes fundidoras¹¹³, entre ellas *American Type Founders* diseñó “Caslon 540 | William Caslon e American Type Founders Staff: 1725, 1905” (Heitlinger, 2006). Y otra compañía que diseñó otra versión mucho más actual es *Adobe*,

¹¹² Consúltense en el glosario p. 411

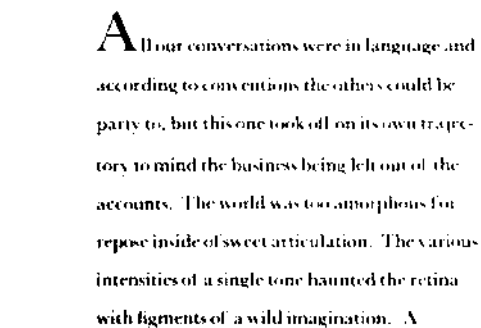
¹¹³ Consúltense en el glosario p. 411

versión denominada “William Caslon e Carol Twombly: 1725, 1990: Adobe Caslon” (Heitlinger, 2006), obviamente posterior a la fecha de creación de la obra de Drucker y en una versión digital. Sin embargo, es pertinente aclarar que de diseños tipográficos originales creados hace cientos de años se han ido creando nuevas versiones adecuándose a los nuevos requerimientos tecnológicos.

Y en el caso de la obra en cuestión, es una composición desarrollada a partir del uso de tipos móviles. Y como su propia autora lo expresa, *Caslon* es un tipo hermoso, por lo tanto, una garantía en cuestión de funcionalidad y expresividad en las páginas de su obra. Cabe mencionar que la primera página contiene solo esta fuente en un puntaje uniforme más la capitular (figura 89), estableciendo que la mayoría de las líneas de texto de la obra completa van en los mismos puntos tal y como podemos apreciarlos a continuación, en una composición ordenada y limpia en su totalidad.

Figura 89.

Johanna Drucker. A través de la luz y el alfabeto, página 1. 1986



A
ll our conversations were in language and
according to conventions the others could be
party to, but this one took off on its own tra-
jectory to mind the business being left out of the
accounts. The world was too amorphous for
repose inside of sweet articulation. The various
intensities of a single tone haunted the retina
with figments of a wild imagination. A

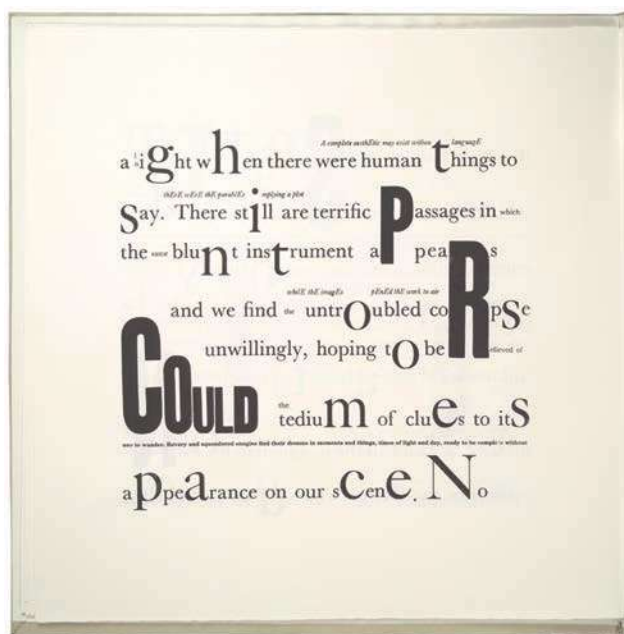
Fuente: Johanna Drucker.net.

Luego, en las páginas posteriores a la inicial, emplea en todas las líneas de texto variaciones entre tres y cuatro puntajes diferentes, dos puntajes mucho menores pero diferentes entre sí, y justo en esas líneas de texto de mayor extensión es que introduce

algunos caracteres al doble del puntaje, como podemos observar en la página 18 y en la 20 que es la página final de la obra (figuras 90 y 91).

Figura 90.

Johanna Drucker. A través de la luz y el alfabeto, página 18, 1986



Fuente: Johanna Drucker.net.

Los caracteres con mayor puntaje realmente los ubica tanto al inicio de algunas palabras como de manera intermedia, ampliando considerablemente el interletrado y las líneas de texto, como podemos observar. Asimismo, esta combinación entre las letras no es únicamente dentro de la misma línea de texto, sino que conjuga las líneas uniéndolas a partir de un mismo carácter, donde coinciden algunas letras de determinadas palabras aprovecha para poner un carácter que abarca, en lo que corresponde a la tipografía *Caslon*, hasta dos líneas de texto. De igual forma, la conjunción entre líneas también la genera a partir del uso de tipos de madera, que rebasan considerablemente el tamaño mayor de la *Caslon*; hay que agregar que las líneas más pequeñas las establece en una versión no

identificada en *itálicas*, y este tipo de líneas sí quedan integradas en el texto pero independientes a la interrelación construida con algunos caracteres.

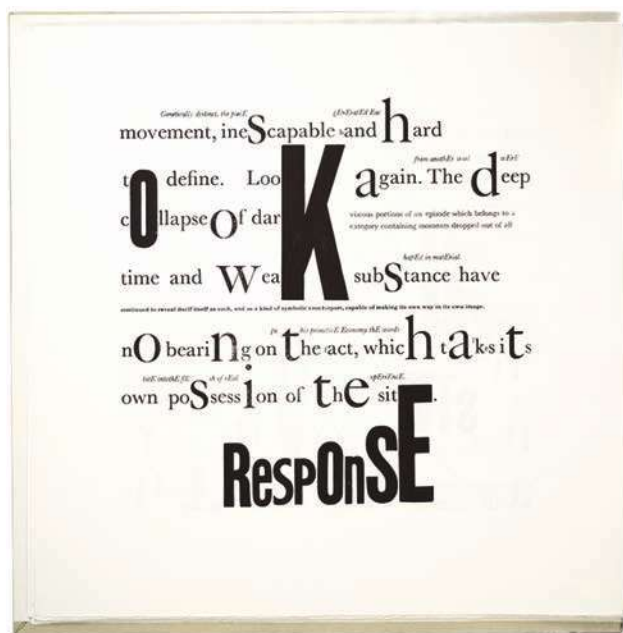
En lo correspondiente a la página 18, la traducción literal expresa lo siguiente: «Una noche en la que había cosas humanas, eran las parábolas que implican una estratagema. Todavía hay pasajes terribles en los que aparece el mismo instrumento contundente mientras las imágenes golpean la obra al aire y encontramos el cadáver imperturbable de mala gana, con la esperanza de ser aliviados del tedio de las pistas sobre su vagar. Ensueño y energías desperdiciadas encontrar sueños en momentos y cosas, tiempos de luz y día, listos para completarse sin aparecer en nuestra escena. No¹¹⁴»

Así pues, los tipos de madera en una fuente de *palo seco* sobrepasan considerablemente los tipos *Caslon* de mayor tamaño, y entre ellos mismos también emplea tres puntajes diferentes para conformar las palabras *appears*, *corpse* y *could*. El entretejido que hace en las dos primeras palabras es a partir de una sola consonante, en la primera relaciona dos líneas de texto con la letra «P», con la segunda palabra relaciona tres líneas de texto debido a que la «R» que utiliza es la medida más grande de todas sus composiciones y, finalmente, la palabra *could* está completamente armada con puros tipos de madera y en *palo seco* en su totalidad, dándole una variación con los diferentes tamaños pero en el mismo estilo, además de lograr el equilibrio de manera estratégica, más que por la significación de las palabras.

¹¹⁴ Traducción Sandra Cadena.

Figura 91.

Johanna Drucker. A través de la luz y el alfabeto, página 20, 1986



Fuente: Johanna Drucker.net.

En el caso de la página 20, la traducción literal es la siguiente: «Genéticamente distintiva, la pieza generó cada movimiento, una mano ineludible difícil de definir. Mirar de nuevo. El colapso profundo de las porciones oscuras y viscosas de un episodio que pertenece a una categoría que contiene momentos caídos de todos los tiempos y una sustancia débil ha seguido contando para revelarse como tal, y como una especie de curso simbólico, capaz de abrirse camino en su propia imagen. En esta Economía primitiva, el todos no guarda relación con el acto, que habla de su mordisco en la posesión del sitio. Respuesta». En esta imagen podemos apreciar una composición con mayor complejidad en el acomodo y selección de todos y cada uno de los tipos móviles utilizados, a razón de que la composición tipográfica se tiene que armar completamente para poder imprimir, y en este caso se presenta una mayor cantidad de variantes tanto de tamaño como de orden, dando como resultado un entretejido abstracto y con mayor movimiento.

En su mayoría relaciona más pares de líneas que al principio de la obra en el puntaje mayor de la tipografía *Caslon* y solo utiliza la letra «O» ubicada en el lado izquierdo en uno de los puntajes menores de las letras de *palo seco*. Por lo tanto, esas letras van marcando

una textura dentro del tejido ubicándola en un segundo plano, ya que la parte contundente de la composición y la que remata con mayor impacto es la letra «K» ubicada en la parte central con una estructura al máximo tamaño de los empleados, generando un peso visual que sobresale significativamente del resto del tejido. Y, finalmente, remata con la palabra *response* empleando todas las variantes de los tipos de *palo seco*, obteniendo con ésta el soporte visual de todas las líneas de texto y equilibrando en relación a la discontinuidad de los diferentes tamaños empleados.

Lo anterior, corresponde a una descripción de la composición tipográfica creada por Drucker, ejercicio que ella misma describe de la siguiente manera:

La hazaña técnica de este libro es evidente para cualquier impresor tipográfico. La justificación de estas páginas se volvió cada vez más complicada, ya que el paragonage (múltiples tamaños de puntos en y a través de líneas y palabras) exige arreglos de espaciadores complicados si el bloqueo va a funcionar, pero las características técnicas tienen otras implicaciones para la composición del texto, ya que la alineación de las palabras a través de las líneas por letras significaba que a veces un texto tenía que cambiarse para encontrar correspondencias que pudieran encerrarse en la disposición espacial, como en un crucigrama o rompecabezas. (Drucker, 1986)

Evidentemente, un trabajo minucioso y pensante del contenido, gracias a la necesidad de coincidencia entre las letras y, por lo tanto, en una composición de esta categoría es necesario hacer infinidad de ajustes por medio de barras espaciadoras en diferentes grosores a la hora de armarla en el componedor, que es una herramienta empleada por el armador de tipos o tipógrafo para conformar un texto, y realmente la destreza que éste pueda tener para componer el texto es lo que define la calidad del resultado impreso. A continuación mostramos un ejemplo (figura 92) de cómo se compone un texto breve con tipos móviles en un componedor, que fue parte de las actividades que desarrollamos en el taller titulado *Impresión con tipo móvil* en la Ciudad de México en el año 2018, ofertado por *Taller 1895*, espacio que se dedica a ofertar talleres y cursos de técnicas de producción y reproducción de la letra.

Drucker genera la idea, trabaja los tipos móviles y por último los edita para convertirlos en un Libro-Arte del cual se imprimieron 50 copias.

Finalmente, el trabajo conceptual de artistas como Carrión y Drucker nos hace cuestionarnos la infinidad de posibilidades que tiene el lenguaje. En el caso del primero, podemos apreciar claramente cómo lo transforma en representaciones meramente visuales y con un nivel de definición entre lo que quiere decir y la forma que estableció para representarlo diciendo exactamente lo mismo, un trabajo puramente visual; y en el segundo caso, es una muestra fehaciente de representaciones textuales concretas y claras en su significado, sin embargo, juegan con las posibilidades textuales, tejiendo palabras y resaltando conceptos que sobresalen unos de otros, pero nunca dejan de pertenecer al mismo conjunto, es decir, la capacidad compositiva que refiere un nivel estético que envuelve poesía, tipografía y creatividad. Lo anterior sostiene que ambos artistas forman parte del boom conceptual de la segunda mitad del siglo XX, con la proyección de nuevas formas de pensar y repensar el espacio y el lenguaje mediante el Libro-Arte.

2.3.3. Formas variables. En la concepción de María Lai y Carlos Amorales

Relacionado con la concepción del arte, podemos decir que existen infinidad de posibilidades creativas y composiciones extraordinarias en cualquiera de los ámbitos en los que ésta se manifieste, y el Libro-Arte abiertamente permite y acoge esta diversidad, tal y como lo hemos venido viendo en el desarrollo de la presente investigación con creaciones que manifiestan cuestiones históricas, culturales, literarias y otras meramente plásticas, y hemos hecho énfasis particularmente en la tipografía dentro del Libro-Arte, misma que ha figurado como elemento único narrativo dentro de este tipo de obras. Sin embargo, también existen construcciones variables en sus elementos compositivos, los cuales son obras que presentan un alto grado de narratividad a través de una conceptualización exquisita y sublime mediante recursos diversos.

Sobradamente lograda en las obras de María Lai (1919 – 2013), una artista de origen italiano que contribuyó al arte contemporáneo en las últimas décadas del pasado siglo, debido a que sus composiciones concebidas mediante libros bordados lograron un grado de narratividad significativo, el cual consiguió a través de la costura y haciendo de

ésta textos que conformaban interesantes historias recurriendo a las texturas sin el empleo de la tipografía. Sin embargo, la expresividad alcanzada pudo expresar más allá de los valores textuales y formas tipográficas; únicamente con nudos y costuras continuas fue que expresó diferentes historias, narrando distintas emociones y contenidos (figuras 93 y 94).

Figura 93.

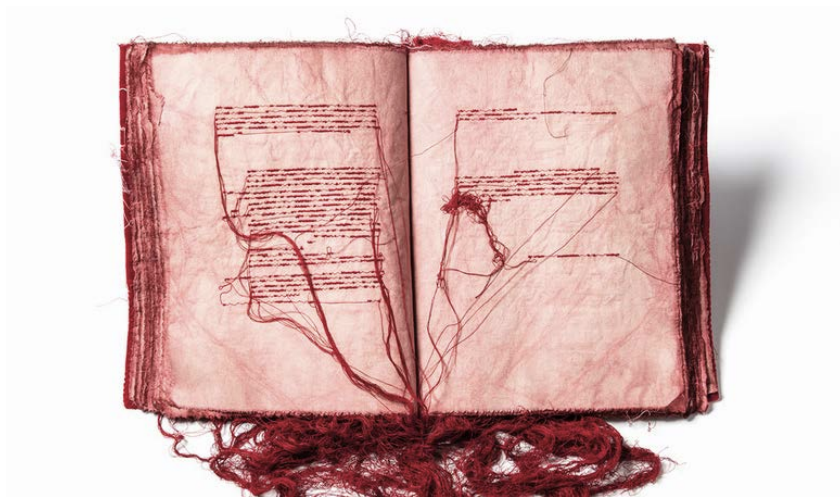
Maria Lai. 'Ció che non so' (Lo que no sé), 1984



Fuente: Revista El Cultural.

Figura 94.

Maria Lai. Sin título, 2002



Fuente: Revista de Arte Contemporáneo Artishock.

Los libros bordados y teñidos con diferentes colores son objetos bellos con texturas visuales: una escritura inventada ilegible. Con este mecanismo paradójico, la artista desata la intriga del espectador y, al tiempo, le otorga la capacidad de dotar a esa escritura ficticia de múltiples contenidos. Cada uno le da su propio sentido, según sus sensaciones y vivencias. (Oybin, 2020)

Es decir, obras en las que su riqueza radica en el secreto de su esencia, un secreto evidente por la construcción compositiva en la que es imperativo destacar que la tipografía tiene un poder de comunicación invaluable, y qué mejor muestra que las creaciones de Lai, porque el poder tipográfico transgrede los parámetros de la existencia física permitiendo crear composiciones textuales en las que solo percibimos ritmos, pausas, sonidos y silencios a partir únicamente de la construcción visual, que por experiencia, nuestra mente y la de cualquier lector puede registrar. Hablamos de una riqueza infinita, las letras, elementos que es necesario valorar, pero principalmente asimilar el potencial que tienen, mismo que podemos categorizar dentro del tema central de la presente investigación, el Libro-Arte tipográfico. Asimismo, Lai, “en este sentido, puede decirse que ha cuestionado los procesos de construcción de significado que tienen lugar a partir del lenguaje y la escritura, al trasladarlos al ámbito de la creación plástica”. (Akhmadeeva y Patrón, 2019, p. 56)

Por su parte, el mexicano Carlos Amoraless (1970 –) es otro artista que trabaja o recurre a la tipografía de una manera semejante, pero completamente diferente tanto en sus formatos como composiciones que asemejan jeroglíficos (figura 95), pero en realidad no lo son porque no tienen un significado textual, fonético o simbólico, sin embargo, su propuesta es muy atractiva conceptualmente hablando, arcaica en esencia y contemporánea en función, generando nuevos discursos y, por lo tanto, nuevos diálogos, a través de una historia propia del autor.

Figura 95.

Carlos Amorales. *La vida en los pliegues (detalle)*. Pabellón mexicano de la Bienal de Venecia. 2017



Fuente: INBAL. Pabellón mexicano de la Bienal de Venecia.

Adentrándonos en la obra, en primera podemos referir que presenta una semejanza con la obra de María Lai debido al uso del texto en sus obras, pero la ausencia del mismo, es decir, replica el uso y disposición del texto en la página con elementos completamente ajenos a éste; podríamos decir que son textos ficticios, sin embargo, emerge una codificación en la disposición de los elementos que permite una determinada lectura entre las líneas de texto, interlineados, columnas y, principalmente, el ritmo impuesto por la escritura.

Y en segunda, la recurrencia al texto impreso plasmado sobre una página como modelo de fondo, estableciendo lo significativa que es para ambos la escritura dentro de su función textual, partiendo de lo tipográficamente habitual: el texto. No obstante, cada uno en sus tiempos y de acuerdo a sus concepciones creativas, transformaron esos textos en un imaginario armonizado por su propia construcción, ya sea con costura, como Lai, o mediante la cerámica en el caso de Amorales con su instalación (figura 96) titulada *La vida en los pliegues* (2017), dicha obra, es una representación que consta de 92 fotocopias sobre metal, 7 mesas con bases de metal y tapas de alucobond y serigrafía; y, por último, y lo más atractivo de ello, fue la dimensión de las mesas que sostenían las composiciones textuales imaginariamente hablando, conformadas por ocarinas (silbato hecho de barro) de cerámica.

Esta pieza es resultante de una reflexión en torno a la censura a la que se encuentran sometidas la prensa y la libertad de expresión en el país, para lo cual, el artista construye en distintos soportes y materiales, diversas imágenes, semejantes a textos, a partir de formas que remiten a signos alfabéticos. Aunque el tema de la obra se relaciona con el contexto actual del país, la manera en que es presentada guarda una estrecha similitud con el trabajo de Carrión y sus piezas basadas en las páginas del periódico. (Akhmadeeva y Patrón, 2019, p. 56)

Figura 96.

Carlos Amoraes. La vida en los pliegues. Pabellón mexicano de la Bienal de Venecia. 2017



Fuente: INBAL. Pabellón mexicano de la Bienal de Venecia.

Así pues, apreciamos mediante una construcción de elementos gráficos y no textuales, posibilidades compositivas sustentadas básicamente en una composición tipográfica, sin embargo, es otra cara de la tipografía, otra faceta que presenta un singular atractivo es su construcción.

Lo radical es el entendimiento de la cultura como un espacio en y entre escrituras, y la necesidad de establecer el campo de acción del artista en la tensión entre los planos de identidad, significación, relato y escritura. “Lo gráfico” es, en Amoraes, el espacio de intervención del imaginario y las tensiones sociales. (Amoraes, 2018, p. 179)

Un imaginario colectivo realmente, porque ambos artistas abogan a la construcción de una lectura imaginada a partir de condiciones compositivas preestablecidas a partir de construcciones variables, que finalmente inciden en el lector al ser tan claras y asimilables por el antecedente del libro ordinario y la construcción de la página con la que la mayoría estamos familiarizados. Hablando ciertamente de una categoría libraria *suigeneris*, con un grado conceptual enfático y contundente, ya que realmente al no existir letras definidas como tal, se puede comprender el mensaje. Siendo otra posibilidad dentro del propio Libro-Arte tipográfico, una posibilidad atemporal que va más allá de lo perceptible en distintos espacios y tiempos.

CAPÍTULO III

La Tipografía y su función

Uno de los pilares fundamentales de la presente investigación es la tipografía en correlación con el Libro-Arte a través de los años, hasta llegar a lo que hemos estado abordando como Libro-Arte tipográfico en sus diferentes concepciones. Motivo por el cual, consideramos imprescindible conocer la función que tiene la tipografía en el diseño como en el arte, a su vez, las características clasificatorias de acuerdo a sus rasgos y familias a las que pertenece y las categorías en las cuales se hace útil.

Dado que la función de la tipografía permite conocer cualidades en cuanto a su estructura, y esa estructura también permite asignarle características, personalidades o aspectos que uno puede ubicar en un diseño u obra para enfatizar su contenido, dependiendo qué se quiera realizar, o sea, la tipografía es nuestra materia prima, en tanto, no podemos usar la materia prima sin conocer sus propiedades.

Tomemos en cuenta que el recurso principal del Libro-Arte tipográfico obviamente es el recurso tipográfico, y si no se conoce ese recurso no se puede manipular, no se puede enfatizar o simplemente no podemos aprovechar todos sus beneficios para favorecer el diseño u obra en cuestión. Por ejemplo, en un Pop-up las formas tipográficas van a establecer grandemente la composición, y si conocemos y sabemos manejar los beneficios que la diversidad de estilos tipográficos nos ofrecen, nuestro proyecto tendrá un mayor impacto, y más en esta época de efervescencia tipográfica, así que, si tenemos ese beneficio es obligado aprovecharlo, por lo que los siguientes apartados versarán estrechamente con el mundo tipográfico.

3.1. Clasificación tipográfica

El concepto tipografía¹¹⁵ engloba una gran riqueza cultural e histórica en el campo del diseño gráfico debido a las transformaciones de las que ha sido objeto. Con el paso de los años se han diseñado una gran variedad de estilos y familias, los cuales, a su vez, surgen a través del análisis, estudio de la forma y las necesidades de cada época. Un ejemplo de ello fue el diseño de la tipografía *Times*, desarrollado por Stanley Morrison¹¹⁶ a principios del siglo pasado para ser empleada en el periódico que lleva el mismo nombre, institucionalizándola en su portada, además de convertirse en una de las fuentes universales más empleadas hasta la fecha.

La tipografía es un medio de comunicación visual y gráfico en el cual el autor, en este caso el diseñador o tipógrafo, es quien determina la intención para la cual va a ser creada una fuente tipográfica, definiendo la composición, el estilo de la fuente y la personalidad de la misma. La tipografía debe ser versátil, dócil y sumamente funcional para los fines que el diseñador establezca, ya que tiene la oportunidad de transmitir más que un mensaje frío y concreto, pues además le permite expresar a través de su morfología y estética, sentimientos y emociones. Al respecto, Francisco Calles, quien es uno de los académicos y diseñadores más competentes en cuanto al conocimiento tipográfico en México se refiere, nos comparte la siguiente explicación sobre su función:

La tipografía posee en sí dos funciones indisociables y que actúan de manera sinérgica y simbiótica, nos referimos a la función lingüística y la función simbólica. La primera se ocupa de consignar la palabra en el espacio gráfico, estrictamente una permutación visual del lenguaje; al mismo tiempo, la función simbólica opera sobre la imagen y expresión plástica de la palabra. Las características perceptuales de la tipografía revelan al observador una serie de significados implícitos en la expresión plástica de los signos. Así, a partir de la interacción de ambas funciones (la lingüística y la simbólica) y la combinación de las propiedades semánticas del contenido verbal y la expresión formal se genera la producción e interpretación de los signos tipográficos. (Calles, 2012)

¹¹⁵ Consúltase en el glosario p. 416

¹¹⁶ Stanley Morrison (1889 – 1967), de origen inglés, fue un conocedor de la tipografía y el manejo de la imprenta, haciendo significativas aportaciones a estas áreas durante las primeras décadas del siglo XX, las cuales siguen vigentes hasta el día de hoy.

Mismos, que como medio de comunicación han estado en constante crecimiento, y al igual que la tecnología, la tipografía ha sufrido transformaciones, adaptaciones y avances significativos. Asimismo, ha sabido aprovechar los diferentes medios para expresarse con la pluralidad que la caracteriza, haciendo uso de las herramientas que le permiten estar a la vanguardia. Por ejemplo, la tipografía en la web se puede encontrar en facetas diferentes, desde una tipografía experimental¹¹⁷ con apariencia orgánica o geométrica, dependiendo de su propia personalidad.

Principalmente por la creatividad y tenacidad de los diseñadores, en México, la tipografía ha cobrado un lugar importante en el diseño creativo y experimental, perfilándose entre uno de los países con mayor producción tipográfica en Latinoamérica. Con diseños extraordinarios en todas las categorías (mismas que detallaremos en el apartado 3.1.3.) y al alcance de todos, gracias a que podemos acceder a ellas fácilmente. Las fuentes tipográficas actualmente son digitales y en nuestras computadoras ya contamos con algunas de ellas, muchas otras es necesario comprarlas, sin embargo, es imperativo conocer debidamente las especificaciones y el uso para el cual están diseñadas, y el cual debemos darles de manera responsable. Y para poder acceder a ellas, Janina Aritao nos explica al respecto:

Para utilizar un tipo de letra, debe descargar y/o comprar el tipo de letra, que tiene la forma de un archivo o conjunto de archivos. Pero la propiedad de estos archivos no es exactamente suya. Cuando compra una fuente, lo que está comprando es la licencia para usarla. Los archivos de fuentes, técnicamente, son software. Cuando compras una fuente, obtienes el archivo, pero lo que pagas es el derecho a usarlo. (Aritao, 2019)

Por lo tanto, existen diferentes tipos de licencias para cada una de las fuentes, ya que después de comprarla por lo general podemos tener acceso a usarla de manera personal; si como diseñadores le vamos a dar un uso comercial se requiere hacer la compra bajo condiciones específicas para su reproducción en diferentes diseños de la marca o producto donde la vamos a usar, y también es necesario considerar los alcances y las repeticiones de uso que esa fuente puede tener para considerar el tipo de licencia que debemos pagar y así poder usarla responsablemente.

¹¹⁷ Consúltase en el glosario p. 411

En los próximos apartados abordaremos información referente a la estructura y partes de la letra, así como los usos para los que están diseñadas de acuerdo a las categorías, como mencionamos anteriormente, en un breve conjunto de información, pero que consideramos necesaria para poder potencializar su uso y función dentro del Libro-Arte tipográfico.

3.2. Anatomía de la letra

Las letras son formas individuales que transmiten información por medio de su estructura y conformación. Están debidamente identificadas dentro del alfabeto y su significado es muy claro funcionando de acuerdo a criterios fonéticos y una estructura con un significado específico; pudiendo tener diferentes representaciones, como: letras trazadas en línea, en positivo, negativo, con textura, incluso, hasta pueden contener imágenes dentro de su mismo cuerpo. Sin embargo, como el ser humano, cada una de las letras son diferentes, y aunque hay similitudes entre ellas, también poseen particularidades que las hacen únicas, pues existen en diferentes formas: desde letras altas, bajas, redondeadas, angulares, delgadas, gruesas o inclinadas.

Evidentemente, todas estas posibilidades gráficas innatas en una letra no alteran su significado pero sí pueden enfatizar considerablemente si el diseñador usa el estilo adecuado para determinada palabra o sobre el contexto en el que esté trabajando; es por eso que hay una cantidad muy extensa de las formas de representación, que a fin de cuentas da personalidad a la información que están transmitiendo. René Ponot considera una necesidad primordial sobre la tipografía lo siguiente:

Para ser entendida, transmitida, enseñada, cualquier rama de la actividad humana debe necesariamente identificar, jerarquizar, clasificar los elementos que la constituyen. Durante más de cinco siglos los artistas han grabado, dibujado, digitalizado muchos caracteres tipográficos; el ritmo de estas creaciones ha aumentado considerablemente en los últimos tiempos, por lo que el establecimiento de una clasificación tipográfica era fundamental. (Ponot, 1989)

Todas estas características diferentes han hecho que las letras tengan una clasificación de acuerdo a sus rasgos más genéricos, catalogándolas por tipos de letra y

fuentes (figura 91). Sin embargo, para Gavin Ambrose y Paul Harris, su significado es muy diferente, ya que ellos mantienen la siguiente postura diciendo: “(...) la fuente es el medio físico utilizado para crear un tipo de letra, por ejemplo, una máquina de escribir, un estarcido, las matrices de una imprenta o un código *PostScript*¹¹⁸. Un tipo de letra es un conjunto de caracteres, letras, números, símbolos y signos de puntuación que comparten un diseño característico” (Ambrose, 2007, p. 34).

Figura 91.

Ambrose y Harris. Ejemplo de tipos y fuentes mencionadas. 2007



Fuente: AMBROSE, Harris (2007).

Por su parte, Martín Montesinos y Monts Mas Hurtuna, en su libro *Manual de tipografía* (2005, p. 74) consideran que es “(...) frecuente, en el día a día, hablar de fuente cuando se quiere hablar de familia de tipos, o de estilo cuando se quiere expresar el concepto de fuente, lo cual ha de considerarse un error menor, si se tiene en cuenta que la diferencia es tan sólo de matiz”. Estimando lo común del empleo de los términos dentro del ambiente de las artes gráficas, resulta normal emplear la palabra *fuernte*¹¹⁹ para denominar un estilo tipográfico sin producir confusión alguna, y las variantes de un tipo por su apariencia y anatomía (de cada uno de los caracteres, signos o símbolos que lo conforman), mismos que son comúnmente empleados, como *negritas*¹²⁰, *itálicas*¹²¹ o *condensadas*¹²².

¹¹⁸ Lenguaje de descripción de página que funciona como formato para transportar archivos gráficos desarrollado por John Warnock y Chuck Geschke, actualmente de Adobe Systems introducido en 1982 y denominado como familia que se compone de tres archivos diferentes. El primero, denominado como nivel 1, que comprende las fuentes de pantalla de todas las series y cuerpos que se utilizan más, el cual sufrió dos actualizaciones y la última de ellas lanzada en 1984. El nivel 2, en 1991 aumenta su velocidad y calidad en cuanto a la descompresión de imágenes, combinación de fuentes, entre otros; y el tercero, que se deja de identificar por niveles y simplemente lo denominan PostScript 3 en 1997, mejorando el manejo de colores y nuevos filtros.

¹¹⁹ Consúltase en el glosario p. 411

¹²⁰ Consúltase en el glosario p. 414

¹²¹ Consúltase en el glosario p. 412

¹²² Consúltase en el glosario p. 410

Es bien sabido la innumerable cantidad de tipografías que existen, pero cuando se produce una nueva su fuente puede ser creada de formas diferentes, siendo válido el rescate o revival de algún tipo que se haya perdido en el tiempo y reestructurarlo, al igual que generar una fuente totalmente única que esté fundamentada en una forma significativa para el diseñador o estrechamente relacionada con las características del producto o marca para la que se va a diseñar.

Es sabido que la composición de las letras tiene una gran similitud con la composición del cuerpo humano, es decir, tiene una estructura determinada y conformada por diferentes partes identificadas con términos muy específicos, que en conjunto hacen que la persona pueda desarrollar sus capacidades y habilidades dentro de su contexto. Sin embargo, existen diferencias muy marcadas, tales como: la sexual, la complexión, la estatura, el carácter, entre otras, generando así personalidades diferentes con funciones y gustos particulares. Pasa lo mismo dentro del mundo de las letras, debido a que los caracteres cuentan con una anatomía determinada y con una estructura particular que permite y define el empleo de los mismos bajo contextos específicos de acuerdo a la apariencia de su cuerpo. Y las coincidencias con el ser humano se van desde mucho tiempo atrás porque los términos empleados para identificar las partes de cada letra son muy similares a los empleados para identificar las partes del cuerpo humano.

Así pues, es importante destacar que existen pequeñas variables en la aplicación de estos términos con lo que respecta a la anatomía de la letra, como afirma Ruari Mclean (1993, p. 75) que, “(...) ninguna nomenclatura definitiva ha sido aceptada de manera general para designar las partes de una letra”, ya que, en los libros con contenidos referentes a esta rama del diseño, no en todos se definen exactamente igual cada una de las partes. Sin embargo, las variables de los antecedentes y estudios que a lo largo de la historia han quedado registrados son muy respetados y aceptados dentro del medio, debido a que la diferencia es mínima pero existente, como se puede apreciar en los esquema correspondiente a las líneas de referencia (figura 92).

Figura 92.

Sandra Cadena. *Esquema de las líneas de referencia de los caracteres*. 2018



Fuente: Elaboración de la autora.

De tal forma que, para poder definir el tamaño correcto que ocupa cada carácter, entendemos la necesidad de conocer las líneas de referencia que son las que definen la proporción de las letras y determinan cuál es la altura de la tipografía que se está empleando para establecer las pautas de determinada fuente. Por otra parte, es importante conocer la terminología y principalmente saber ubicarla de acuerdo a la diversidad tipográfica que existe; a continuación mostramos algunos de ellos (figura 93):

Figura 93.Sandra Cadena. *Anatomía de la letra*. 2018**Fuente:** Elaboración de la autora.

3.3. Familias tipográficas y sus propiedades

Hablar de familias¹²³ tipográficas es una forma de identificar a las tipografías en distintos grupos existentes. Estas clasificaciones tienen sus orígenes desde el nacimiento de la imprenta, y en el transcurso de todos estos años han sufrido transformaciones importantes, es decir, que los conjuntos de caracteres que reflejan características de diseño comunes se unifican en una sola familia, evidentemente manteniendo una personalidad propia. Por su parte, Fernando García Santibáñez (1995) describe las familias tipográficas como:

Cada uno de los conjuntos de fuentes que presentan características diferentes a nivel general, tanto en su estructura como en sus rasgos esenciales de su forma, así como por sus diferenciaciones configurativas, atributos expresivos y composiciones particulares que distinguen a cada una de ellas individualmente, siendo por tanto muy diferentes en su esencia formal (serif, gótica, manuscritas, etc.), aunque guardando una similitud natural entre cada uno de los miembros que forman una agrupación familiar. (García Santibáñez, 1995, p. 144)

Asimismo, es importante destacar la concepción que Ambrose Harris (2005) tiene sobre esta materia, ya que, “(...) una familia de tipos incorpora todas las variaciones de un particular tipo de letra incluida la gama de distintos pesos, anchuras y cursivas. Es una herramienta de diseño muy útil porque proporciona al diseñador distintas opciones que funcionan distintamente con coherencia”. (p. 62).

Por una parte, tomando en cuenta las anteriores definiciones, resulta evidente que el concepto general que se tiene sobre las familias está claramente asimilado dentro del medio tipográfico, por otra, estas clasificaciones se han ido expandiendo, como anteriormente se mencionó, a lo largo de la historia de la tipografía. Debido a esto:

Existen multitud de familias tipográficas. Algunas de ellas tienen más de quinientos años, otras surgieron en la gran explosión creativa de los siglos XIX y XX, otras son el resultado de la aplicación de los ordenadores a la imprenta y el diseño gráfico digital y otras han sido creadas explícitamente para su presentación en la pantalla de los monitores, impulsadas en gran parte por la Web. Unas y otras conviven y son usadas sin establecer diferencias de

¹²³ Consúltense en el glosario p. 411

tiempo, por lo que es necesario establecer una clasificación que nos permita agrupar aquellas fuentes que tienen características similares. (Moreno, 2008)

Una de las principales clasificaciones tipográficas que existe es la de *Maximilien Vox*¹²⁴, definida en 1952, misma que años más tarde es acogida por *A•TYP•I*, la *Asociación Tipográfica Internacional*, que se muestra en el esquema siguiente (figura 94):

Figura 94.

Sandra Cadena. Clasificación de las familias Vox ATypI. 2018



Fuente: Elaboración de la autora.

¹²⁴ Reconocido ilustrador y diseñador gráfico, también periodista e historiador, pero principalmente experto en tipografía. En 1954 publicó la clasificación de caracteres tipográficos que lleva su nombre, y, seis años después, fue aceptada como norma de la *ATYP I* (Asociación Internacional de Tipografía), contribuyendo ampliamente a dicho campo.

Sin embargo, para 1964, la *A•Typ•I* determina su propia clasificación de familias tipográficas denominada *Clasificación VOX-ATypI*, la cual se fundamentó en la aportación de Maximilien Vox (figura 95), interviniendo con algunas modificaciones y también manifestando las variables históricas, quedando de la siguiente manera:

Figura 95.

René Ponot. Esquema de la clasificación VOX-ATypI. 1952



Fuente: PONOT, R. (1989).

Años más tarde, esta clasificación evoluciona y los grupos se determinan por características similares. En esta ocasión identificándose como *DIN 16518 – Atypl*, la cual consta de cuatro grupos principales; el primero de ellos son las *romanas*, que “(...) se trata del grupo más numeroso en cuanto a las familias que lo integran, así como del más utilizado, sobre todo en la composición de tipografía de edición, debido a la inercia histórica, al peso de la tradición y a la alta calidad descriptiva del caracter” (Montesinos y Mas Hurtuna, 2005 p. 98). En este grupo se encuentran las *antiguas*, de *transición*, *modernas*, *mecanos* o más conocidas como *egipcias* y las *incisas* (figura 96).

Figura 96.

Sandra Cadena. *Familias tipográficas*. 2020



Fuente: Elaboración de la autora.

El segundo grupo son las de *palo seco*¹²⁵, caracteres que pertenecen al tipo lineal, sin empastamiento o remates, con una anatomía uniforme y en conjunto con un alto grado de legibilidad, tales como las lineales sin modulación y las grotescas. También muy

¹²⁵ Consúltense en el glosario p. 414

significativas de los siglos XIX y XX. Sin embargo, “(...) se han convertido en la tipografía más utilizada en publicidad, pero también en los libros técnicos, los anuarios de todo tipo y la prensa. Es el único estilo que permite variaciones horizontales y verticales en todas las series de caracteres: del fino al grueso, del estrecho al ancho” (Frutiger, 2002, p. 27).

Un tercer grupo corresponde a las *rotuladas*¹²⁶, las cuales encasillan a las primeras familias que surgen en la historia de la tipografía, como las *góticas*¹²⁷ y sus derivadas, que son: la *Textura*¹²⁸, *Rotunda*¹²⁹, *Schwabacher*¹³⁰ y *Fraktur*¹³¹. Todas ellas en conjunto, con rasgos muy gruesos y densos, empleados principalmente para decoraciones en textos importantes debido a que son caracteres clásicos que provienen de la escritura manuscrita desarrollada con pluma plana que también pertenece a este interesante grupo. Otra particularidad del mismo son los rasgos caligráficos en analogía a las antiguas técnicas de escritura. Una tercera es la escritura *cursiva*, reconocible por la forma inclinada y continua de caracter a caracter y trazo libre, recomendable para pequeños escritos o frases muy cortas.

Y el cuarto y último grupo de esta clasificación concierne a las de *fantasía* o también conocidas como *decorativas*¹³², siendo su principal característica el acompañarse de elementos ajenos al cuerpo de la letra únicamente decorativos, donde se puede reflejar la temática deseada o también puede estar sumamente adornada. Los orígenes del grupo de *fantasía* se remontan “(...) a partir de los años 1960. La fotocomposición y los caracteres transferibles dieron a los grafistas la posibilidad de expresarse libremente, sin más exigencia que la de la legibilidad del texto compuesto. Hoy en día, la creación de caracteres por ordenador ha ampliado esta libertad de expresión. Un gran número de caracteres de fantasía no están concebidos para el texto corriente, sino para componer unas cuantas palabras, por ejemplo: títulos impresos, de televisión, de la Web, etc.” (Frutiger, 2002, p. 27).

Con esta última actualización de la *ATypI*, respecto a las familias tipográficas, es importante tomar en cuenta que todas tienen rasgos únicos, y aún dentro de cada una de las

¹²⁶ Consúltense en el glosario p. 415

¹²⁷ Consúltense en el glosario p. 412

¹²⁸ Consúltense en el glosario p. 415

¹²⁹ Consúltense en el glosario p. 415

¹³⁰ Consúltense en el glosario p. 415

¹³¹ Consúltense en el glosario p. 411

¹³² Consúltense en el glosario p. 410

familias existen diversidad de presentaciones del mismo tipo. En concordancia, como diseñadores tenemos que ser conscientes de la aplicación y el uso correcto de cada fuente para obtener un trabajo de calidad y, sobre todo, tener el conocimiento de la composición de cada una de las tipografías que se manejan para su correcta aplicación.

En dicho sentido:

Es muy interesante tener en cuenta la existencia de familias con fuentes que recogen todo el abanico de estilos, desde las tipologías *romanas*¹³³ con remates y modulación, hasta las de *Palo Seco*, sin modulación y sin remates. La mayoría atesora una calidad gráfica muy alta en sus distintas versiones y proporciona un colorido tipográfico muy variado, lo que permite matizar y diferenciar diversos niveles de información. (Montesinos y Mas Hurtuna, 2005, p. 105)

Es así como en la actualidad ese colorido tipográfico es explotado en todos los medios de comunicación, obviamente en unos más que en otros, pero principalmente el medio digital con el que se están gestando todas estas variantes tipográficas, ya que permite al creativo dar vida a las tipografías, personalizarlas y hacerlas aún más expresivas.

3.4. Categorías tipográficas

La tipografía es un campo colmado de expresividad, y en este existen una variedad de funciones para las cuales están destinados previamente los diseño tipográficos, es por eso que existen diferentes categorías que definen la función utilitaria de las tipografías; lo anterior de acuerdo a *Tipos Latinos*¹³⁴, un espacio dedicado a la promoción de la tipografía latinoamericana, y actualmente conformado por 14 países latinoamericanos. Por ejemplo, en lo referente a la categoría de texto, ésta es recurrida principalmente por el diseño editorial por motivos de funcionalidad, leibilidad o aprovechamiento del espacio, dependiendo el caso. Para la publicidad podemos recurrir a fuentes tipográficas destinadas para título, con formatos grandes y llamativos que destacarán la palabra o frase corta que queremos realzar.

¹³³ Consúltese en el glosario p. 415

¹³⁴ <https://www.tiposlatinos.com/>.

Asimismo, al igual que en el Libro-Arte, en la tipografía la experimentación es una parte fundamental, por lo que existe una categoría específica para tipografías con formas extraordinarias y sumamente expresivas, aunque éstas tienen un uso reducido en cuanto a aplicaciones gráficas porque pueden llegar a ser de uso específico para un solo diseño. Otra área que justamente está en desarrollo y estamos envueltos en ella, es la categoría para pantalla, su uso está destinado para soportes digitales, entre sus virtudes presenta la capacidad para adaptarse a las retículas de las pantallas digitales conservando su forma. Y, finalmente, vienen las misceláneas, tipografías que en su mayoría son decorativas y con formas extravagantes, que pueden contener varios elementos en una sola letra. Sobre sus particularidades explicaremos detalladamente en los siguientes apartados, ejemplificando de manera breve las condiciones de sus estructuras y sus funciones, principalmente.

3.4.1. Categoría de Texto

La categoría de texto (figura 97), es una de las más trabajadas y concurridas por los grandes tipógrafos desde los inicios de la tipografía. Tiene como objetivo principal componer textos impresos, comunicar claramente el significado independientemente del significante y permitir un alto grado de legibilidad, de ahí su característica estructura anatómica y composición en general. Asimismo, esta cualidad permite que las tipografías destinadas para esta función presenten diversos juegos de plasticidad donde se pueden apreciar formas sumamente sencillas pero con un atractivo excepcional que permite darle personalidad a la fuente, así como ubicarla dentro de un estilo, época o tendencia, según sea la intención del autor.

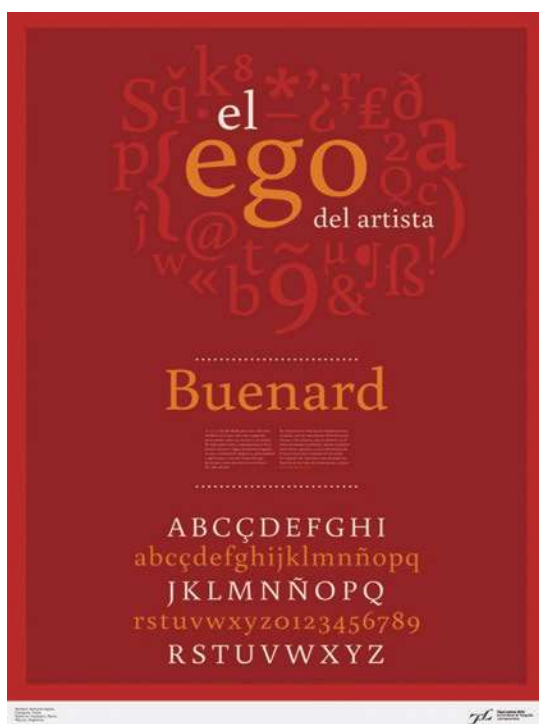
No obstante la diversidad de diseños, aunque aparentemente reducida por las casi imperceptibles diferencias formales que las definen, es impresionante desde nuestro punto de vista, si tomamos en cuenta el cuidado de la forma que el autor hace desde el origen de su obra. Diseños que pule y les da una función valiéndose de recursos muy sutiles, como pequeños rasgos que incluso en ocasiones son mínimos, pero es esa combinación entre la forma y la función de la fuente la que produce resultados satisfactorios y óptimos para esta categoría, haciendo tipografías funcionales en diferentes idiomas.

Por otro lado, y no por ello menos importante, el meticuloso manejo y aplicación del *tracking*¹³⁵ y del *Kerning*¹³⁶, que se aplica de acuerdo a la forma de la fuente para adaptarse según el número de puntos empleados, complementan el diseño tipográfico; mismo que se agradece a la hora de emplear una fuente, independientemente de la aplicación gráfica destinada por la facilidad con la que se adaptan los caracteres, permitiendo así la comprensión de la línea de texto. Y gracias a la funcionalidad de la fuente cumpliendo con estos aspectos, “(...) la hace apropiada para una gran variedad de usos como libros, periódicos, folletos, etc., adaptándose a papeles de casi cualquier calidad e incluso en pantalla” (González, 2008).

Estos distintos medios de comunicación hoy en día forman parte del entorno común del ser humano, el cual está colmado de información que le llega al lector por medio de texto en la mayoría de los casos, situación que fomenta aún más el desarrollo de esta categoría, disparando su producción en comparación con las otras.

Figura 97.

Gustavo J. Ibarra. Especímen de la tipografía Buenard Regular. Argentina. 2012



Fuente: Sitio web TiposLatinos.

¹³⁵ Consúltese en el glosario p. 416

¹³⁶ Consúltese en el glosario p. 412

3.4.2. Categoría de Título

La categoría de título (figura 98) pertenece a las fuentes tipográficas diseñadas de una forma mucho más expresiva y con características que hacen únicas estas fuentes. Por ejemplo, en muchos de los casos se pueden clasificar como fuentes de fantasía ya que su estructura anatómica puede ser alterada, ya sea en la direccionalidad de la línea, como el grosor de su cuerpo o una plasticidad mayormente alterada. Sin embargo, estos aspectos pueden afectar a la legibilidad de la fuente, es por eso que su aplicación está condicionada o limitada únicamente para su uso en títulos o en frases cortas.

No obstante, el condicionamiento dentro de esta categoría no quiere decir que carezca de una buena proyección y funcionalidad, lo que sucede, es que por lo general las formas de este tipo de fuentes, como están mayormente estilizadas, no son adecuadas para una lectura más amplia, pero dentro de su función principal como título ofrecen expresión e impacto. Es decir, cumplen el objetivo, que en el caso de un título llama la atención, y en la mayoría de las veces, por su sola estructura anatómica, la fuente tipográfica proyecta mucha más información que el contenido textual.

Una de las grandes virtudes de esta categoría es poder llegar a ser sumamente atractiva, por ejemplo en carteles, espectaculares y en cuanto al diseño editorial, pues son de lo más común en los títulos y subtítulos. Sus formas expresivas demandan una correcta aplicación, ya que en conjunto los caracteres proyectan composiciones únicas, las cuales hay que apreciar de forma individual porque por lo general se ven acompañadas de fuentes para texto.

Figura 98.

Ángel Koziupa y Alejandro Paul. *Especímen de la tipografía Machete & Bayoneta*. Argentina. 2014



Fuente: Sitio web TiposLatinos.

3.4.3. Categoría Experimental

Esta categoría es una de las más interesantes y atractivas para los tipógrafos, y en los últimos años ha mostrado un notable crecimiento gracias a las facilidades otorgadas por las herramientas digitales, permitiendo al diseñador expresar y jugar con sus ideas libremente, porque lo esencial es la experimentación. Las fuentes experimentales (figura 99) dejan un poco de lado la cuestión de la funcionalidad por explorar más el campo de la plasticidad, y hacen total uso de ella logrando propuestas mucho más expresivas, dinámicas, con mayor movimiento en sus cuerpos anatómicos; elementos que hacen que un diseño tipográfico realmente impacte. Por lo general, esta categoría se apropia de elementos totalmente cotidianos y simples que pueden llegar a remitirnos de una forma muy sutil a una realidad social determinada haciendo uso de interesantes juegos metonímicos donde se da la parte por el todo. Las fuentes experimentales, además de ser interesantes por su composición, son fuentes de inspiración tan diversa dejando la carta abierta para la exploración dentro de esta

categoría, donde la funcionalidad y legibilidad no están peleadas con la experimentación. Simplemente, las temáticas empleadas se representan de una forma mucho más gráfica, a diferencia de las fuentes para texto, por mencionar un ejemplo.

Figura 99.

Vanessa Zúñiga. *Especímen de la tipografía Modular 46. Ecuador. 2016*



Fuente: Sitio web TiposLatinos.

3.4.4. Categoría de Pantalla

Actualmente, la categoría para pantalla (figura 100) es una de las más empleadas ya que corresponde al diseño de fuentes destinadas para uso exclusivo de la computadora. Como introdujimos anteriormente, debido a las necesidades del mundo digital, el diseño tipográfico ha tenido que adaptarse, de tal forma que:

Las fuentes para pantalla están pensadas para calzar en la grilla¹³⁷ de píxeles y cada carácter está pensado y optimizado en función a ésta. Las tipografías están diseñadas para ser usadas en tamaños específicos, como cuerpo 8, 9, 10, 12, 14, etc. Si se les utiliza en un cuerpo para el que no han sido pensadas, como por ejemplo cuerpo 11 ó 13, van a ser generadas mediante un cálculo que aproxima visualmente al tamaño solicitado, pero que pierde todas las sutilezas de diseño original. (Rosales, 2012, p. 25)

A pesar de que los diseños de fuentes para pantalla presentan estructuras muy rígidas y cuadradas, los diseñadores están trabajando fuertemente en este aspecto generando nuevas formas de diseño. Otro aspecto importante que hay que destacar de esta categoría, es que las tipografías diseñadas para pantalla obviamente son empleadas para texto dentro de este soporte digital, y entre ellas presentan similitudes y analogías muy marcadas. Por ejemplo, la altura de la X es mayor, el cuerpo de los caracteres es más abierto y claro, y también más ancho, con el fin de proporcionar mayor legibilidad y definición en la pantalla.

Así pues, el objetivo del diseñador tipográfico actual es el poder generar fuentes para pantalla que cumplan con la funcionalidad requerida, pero que a la vez puedan conservar su estructura anatómica inicial proyectando los detalles de plasticidad que contenga sin verse afectadas por la alteración del tamaño en la pantalla, en este caso en particular la anatomía de estas fuentes es muy rígida y lineal, pero esto no es un obstáculo para poder desarrollar diseños atractivos y novedosos.

Esta categoría, se puede decir que es muy joven, y básicamente empezó a gestarse con la introducción digital en el campo de la tipografía. Asimismo, la construcción de estas fuentes está en constante crecimiento o modificación, por así decirlo, debido a que el mundo digital cada vez ofrece nuevas formas de trabajar, por lo tanto la categoría de

¹³⁷ Consúltense en el glosario p. 412

pantalla tiene un largo camino que recorrer para trazar así su propia historia dentro del campo tipográfico.

Figura 100.

Elí Castellanos Chávez. Especímen de la tipografía Hola. México. 2014



Fuente: Sitio web TiposLatinos.

3.4.5. Categoría de Misceláneas

Las fuentes tipográficas que corresponden a esta categoría están compuestas por fuentes no alfabéticas, que por consecuencia no son muy utilizadas, debido a que la composición de las mismas carece de funcionalidad para su empleo en texto, y en su mayoría, muchas de ellas están compuestas por ilustraciones individuales que corresponden a cada uno de los caracteres que conforman el alfabeto.

Por lo general, este tipo de fuentes (figura 101) son construidas sobre una temática determinada y compuestas, en muchos de los casos, con varios elementos gráficos que en conjunto representan una única letra. Debido a su estructura y que en realidad no refleja la manera formal de la misma, el uso de estas fuentes tipográficas es sumamente limitado, podría decirse que son fuentes generadas por placer del diseñador, así podemos apreciar desde composiciones totalmente lineales hasta composiciones cada vez más complejas y elaboradas.

Dentro del mercado tipográfico esta interesante categoría está creciendo, ya que los caracteres están colmados de expresividad, cualidad que es aprovechada para representar aspectos culturales, sociales o políticos que hacen de estas fuentes un elemento de peso a la hora de aplicarla, y, transportando la tipografía hacia otras perspectivas de uso que en la vida cotidiana han sido muy bien aceptadas.

Figura 101.

Miguel Ángel Contreras Cruz. *Especímen de la tipografía Cotorra*. México. 2016



Fuente: Sitio web TiposLatinos.

Este rico panorama de propuestas tipográficas dejan claro que la tipografía tiene las puertas abiertas a la generación de nuevas formas que se facilitan gracias a los medios digitales que favorecen y agilizan su elaboración, así como permiten controlar mayormente la calidad de los diseños tipográficos en general. En tanto, la oportunidad para emplearlas dentro del Libro-Arte tipográfico es incommensurable, y tiene muchos beneficios que podemos aprovechar, desde la experimentación para generar propuestas donde la parte estelar sea únicamente la tipografía, ya que conociendo su funcionamiento, las cualidades y esencia de sus estructuras físicas, la narratividad dentro de la obra se acrecienta permitiéndonos enriquecer esta área del arte por demás ingeniosa.

CAPÍTULO IV

Libro-Arte tipográfico y sus posibilidades creativas

Adentrándonos al mundo del Libro-Arte tipográfico y las posibilidades creativas que nos ofrece, desde el punto de vista de la academia podemos visualizar una riqueza experimental que permite trabajar la teoría como la práctica artística favorablemente, es por eso que consideramos una pieza fundamental para implementar en las materias de Diseño Tipográfico de la Licenciatura en Diseño Gráfico y la materia de Libro-Arte de la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño.

Es una pieza clave para propiciar la experimentación en los estudiantes, tomando como punto de partida obras de esta categoría que han sido desarrolladas desde enfoques artísticos, poéticos y gráficos, como los que conoceremos en el transcurso de este capítulo. Conociendo las variables de la narrativa como elemento de comunicación espacio temporal ubicado en formatos artísticos totalmente variados que permiten la expresividad tipográfica a partir del estudio de la forma de la letra, la implementación y tratamiento plástico con el que es representada, dando cabida a la función que tiene el diseño gráfico y la libertad de expresión propia del Libro-Arte tipográfico.

Asimismo, conoceremos la visión sobre la tipografía, su comportamiento y utilidad que le han dado en sus producciones gráficas y poéticas, personajes como Saúl Bass y Joan Brossa, considerados entre los mejores creativos del siglo XX. Y, por otra parte, la experiencia artística y gráfica de Ximena Pérez Grobet como artista plástica, Homero Posada desde el enfoque del diseño, y finalmente Juan Pascoe con la edición y publicación de libros artesanales, que vienen a conformar la integración de tres visiones diferentes que se conjuntan en el libro, igual que antaño, con trabajos colaborativos entre poeta, ilustrador y editor de libros.

4.1. Narrativa y plasticidad tipográfica

Hablando de Libro-Arte, en este caso específico el Libro-Arte tipográfico, es imperativo pensar en ellos de manera integral, lo que nos lleva a concebirlos como una obra que reúne un conjunto de elementos que poseen una carga representativa, simbólica o abstracta según sea el caso. Y el significado que poseen en ellos, es el que nos comunica el contenido desde el punto de vista conceptual de la obra por medio de la narrativa. Si asumimos la acción del término literalmente, entonces asumimos que los recursos compositivos que conforman la obra son el medio por el cual el autor, a través del libro, nos narra su propia historia.

Empero, ese tipo de mensajes, historias y sucesos, para poder ser narrados se materializan a partir de diversos procedimientos dispuestos para la presentación de los elementos en cuanto a tiempo y espacio. Los elementos se conforman de infinidad de posibilidades de formas, materiales, objetos y tipografías, por mencionar algunos. El punto es que, la manera en la que se basa el autor para producir en el Libro-Arte elementos narrativos, de acuerdo a Bibiana Crespo en su artículo titulado *El Libro-Arte/Libro de Artista: Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras* (2012), es a través de la secuencia, el texto y la forma implementada a la obra en cuestión; es decir:

La primera clasificación genérica de estas características viene dada por la relación que el Libro-Arte mantiene con la secuencia, el texto y la forma. A la vez, cada uno de estos conceptos puede ser abordado de múltiples y diferentes maneras. El tratamiento de estos tres elementos, gracias a la riqueza y maleabilidad que ofrecen, es lo que dota de individualidad y singularidad a los Libros-Arte de cada artista. La secuencia, el texto, la forma, las imágenes, la fotografía, la página, el todo. (Crespo, 2012, p. 2)

A su vez, cada uno de estos recursos se subdivide en otras categorías dependiendo del tipo de Libro-Arte y de los elementos que contiene para su composición, incluso, recurren unos a otros. Centrándonos en el texto, que finalmente es el que repercute directamente en nuestro tema de investigación, éste puede ser inventado, expuesto como poesía concreta o visual, de acuerdo a Crespo. Sin embargo, enfatizamos la riqueza estructural que la tipografía nos ofrece y cómo lo ha hecho durante el correr de los años, detalles que veremos en el apartado siguiente conociendo más sobre la expresividad

tipográfica en el tiempo. Por su parte, la tipografía también permite entrar en el juego creativo a partir de otros muchos recursos que se pueden utilizar para crear una narrativa a través de la misma.

Particularmente, en el Libro-Arte tipográfico, la narrativa se presenta de acuerdo a la disposición de la letra que puede ser textualmente clara, o también, recurrir a ésta por su forma y la riqueza que en sí misma puede contener en su plasticidad, la cual corresponde a la expresividad que contiene la letra en su estructura; es decir, plasticidad es el grado de expresividad que un estilo de letra puede poseer. Éste siempre está presente aunque el cuerpo de la letra sea simple o sencillo; por ejemplo, si un tipo de letra nos remite efusividad y otro sobriedad o quietud, todos poseen un grado de plasticidad que determina su personalidad gráfica, no quiere decir que uno sí tenga y otro no, simplemente son diferentes entre sí.

Sobre las cualidades y bondades de la letra, el diseñador gráfico y editor mexicano David Kimura comparte:

Finalmente, en las necesidades expresivas podemos incluir la comunicación del espíritu del contenido, desde términos relativamente subjetivos, como amabilidad, seriedad, elegancia... hasta conexiones históricas, geográficas, de estilo o incluso de género. El secreto consiste en jerarquizar las necesidades a cubrir con base en el concepto rector. (Kimura, 2018)

Secreto que se hace presente igualmente en el conjunto de elementos que el Libro-Arte tipográfico contiene de acuerdo al concepto que lo rige, es ahí donde se define la narrativa de acuerdo a las necesidades que exige el concepto, y estas necesidades se resuelven a partir del ritmo, la repetición, la simetría, el equilibrio, la gravedad o profundidad que proyecte la tipografía como elemento único narrativo o en correlación con los otros elementos que conformen la obra. Por su parte, el diseñador gráfico y tipográfico mexicano Juan Carlos Cué, nos habla de la riqueza que tenemos a nuestro alcance para vestir una obra de esta categoría, la del Libro-Arte tipográfico:

El universo de la tipografía está lleno de sutilezas y detalles, de formas que transmiten ideologías a través de sus trazos. El espécimen tipográfico es el mundo que antecede a la puesta en página y donde sobran pretextos para observar el color de la trama, el contraste, el espacio entre las líneas y las letras; es el lugar donde se originan las combinaciones infinitas de los signos que esperan inertes y que aún no toman sentido en un discurso, pero que son para disfrutarse. Esta reflexión pretende esbozar el vasto mundo de una herramienta tan importante. (Cué, 2017)

En tanto, de acuerdo a lo anterior, referimos el alto potencial narrativo que los cuerpos tipográficos poseen y pueden transmitir dentro de un Libro-Arte tipográfico, considerándolo un recurso favorable en el campo del arte y el diseño, favoreciendo desde la expresión artística hasta la solvencia didáctica o lúdica bajo la cual se rige su concepto creativo, con la capacidad de adaptarse a los cambios y posibilidades creativas y tecnológicas que la vida actual nos permite.

4.1.1. La expresividad tipográfica en el tiempo

La tipografía ha transcurrido en el tiempo como un elemento primordial para la comunicación y continuamente se ha ido perfeccionando. Gracias a su composición estructural resulta ser un bondadoso recurso para los diseñadores. Sin embargo, el empleo de la misma se gesta desde una perspectiva funcional y cada vez más precisa, tanto en su estructura como en su aplicación de acuerdo a los parámetros del diseño gráfico. No obstante, esta intención de formalidad y su empleo como código alfabético evoluciona hacia un contexto mayormente experimental y plástico, permitiendo jugar con sus formas y experimentar la disposición de cada uno de los caracteres en un espacio determinado, transformándose en un elemento narrativo por su propio cuerpo y su colocación en el espacio abriendo paso al campo del arte.

Desde su aparición en el siglo XV, la imprenta tipográfica transformó de manera radical los modos de registro, conservación y transmisión de la memoria, el conocimiento y la cultura. La multiplicación de las copias, inherente a la reproducción impresa, hizo que muchos vieran en este nuevo arte un poder nunca antes tenido por los hombres para la difusión de la

ideas y las creencias. (Garone, 2012, p. 81)

De tal forma que, su uso mantuvo ese enfoque meramente comunicativo representado por estructuras tipográficas formales de exquisita elegancia y una funcionalidad tal que ha trascendido desde el florecimiento de los tipos móviles hasta nuestros días. Sin embargo, con el pasar de los años, las estructuras se fueron modificando en torno a cambios de funcionalidad y legibilidad (figura 102), es decir, de la letra *Textura* diseñada por Gutenberg y la primera utilizada para impresión con tipos móviles. En su momento funcionó dentro de los primeros impresos con tipos móviles, su finalidad era igualar las escrituras de los amanuenses para ir introduciendo la impresión mecánica sutilmente entre los lectores de la época.

Empero, no podemos negar que, en cuestión de comunicación es primordial que ésta se logre fácilmente, motivo por el cual se da un paso adelante y se empieza a usar la estructura de tipo romano como la que produjo Nicholas Jenson en el siglo XV. Ambos tipos de letra presentan estructuras muy diferentes, y, asimismo, los dos, por su composición plástica, hoy día nos remiten a determinadas épocas históricas pero en su momento fueron letras que representan características propias del momento, es ahí donde puntualizamos que la plasticidad implícita en la estructura de la letra transmite información visual además de textual. Por eso, dentro del Libro-Arte tipográfico, estos recursos son muy significativos porque cobijan al autor de la obra intensificando el mensaje que desea proyectar.

En relación a la plasticidad de la letra, cabe detallar que, cada una es particular, y aunque las diferencias en su estructura sean sutiles, éstas mismas son suficientes para establecer particularidades en la intención del mensaje, visualmente hablando. Por ejemplo, en las variables gestadas desde la tipografía antigua, pasando por la transicional hasta llegar al estilo moderno, las diferencias en los patines son suaves pero significativas, es decir, el estilo antiguo presentó mayores posibilidades de legibilidad mediante bajo contraste entre trazos gruesos y delgados como en la tipografía *Caslon* (1734). En el caso de las transicionales como la *Baskerville* (1757), las características principales consisten en serifas o patines más delgados generando un mayor contraste entre los trazos gruesos y delgados.

Finalmente, el estilo moderno se ve materializado por los diseños *Didot* (1783) y *Bodoni* (1788), con un marcado contraste entre los trazos gruesos y delgados, debido a que las serifas eran extremadamente delgadas a diferencia del cuerpo de la letra.

Figura 102.

Sandra Cadena. Formas de la letra, evolución. 2020



Fuente: Elaboración de la autora.

Formas que cada vez se fueron haciendo más ligeras y, por lo tanto, proyectaron mayor libertad aun conservando la formalidad de la *familia romana* a la que pertenecen, avanzando paralelamente con los cambios sociales, culturales y artísticos del momento.

Otros cambios de trascendencia histórica que se vieron reflejados en las formas de la letra, fueron los gestados durante la *Revolución Industrial*, por ejemplo, debido a que en este periodo la especialización de la producción tipográfica y editorial se diversifica, por un lado se hacía la producción y por otro el diseño. No obstante, entre los cambios más significativos se encuentra la creación de la tipografía *Sans Serif* (1840) o tipografía sin serifas, creada por William Caslon IV, bisnieto de William Caslon, el iniciador de la dinastía de tipógrafos Caslon. Un joven visionario y actualizado hacia las necesidades de la época, que dentro de sus innovaciones decidió eliminar totalmente las serifas en las estructuras tipográficas dando paso a composiciones más versátiles y dinámicas que permitieron jugar con el grosor del cuerpo de la letra, construyendo composiciones más libres y dinámicas para solventar las necesidades de comunicación y publicidad.

El siglo XIX fue un periodo de cambios drásticos tanto en el arte como en el diseño gráfico, y la tipografía tenía que ser más poderosa e ir más allá de su cometido de comunicar, logrando un mayor impacto visual para publicitar la desmesurada cantidad de productos que se manufacturaban, además de una alta demanda de productos editoriales. Derivando en formas tipográficas de mayor tamaño y un peso visual relevante, fue en ese momento en el que surgió el estilo egipcio, presentando estructuras con serifas del mismo grosor que el cuerpo de la letra, obviamente para facilitar la lectura con formas claras, simples y contundentes.

Las formas de los caracteres se sintetizan, aumentan de tamaño sus elementos y se descartan y obvian la modulación de las sutilezas en los trazos, los remates filiformes y todos aquellos que podían producir problemas de visualización en el receptor. Los caracteres se estrechan o ensanchan anormalmente, buscando un mayor impacto en el lector, que empieza a estar ya saturado de fuentes de información y mensajes publicitarios, se incorporan sombreados, efectos de relieve, elementos ornamentales, etc. En definitiva, se introduce un nuevo vocabulario de efectos y elementos, entendidos hasta ahora por la tipografía tradicional como ajenos al carácter. (Montesinos y Hurtuna, 2005, p. 61)

Es decir, formalmente y dentro de la concepción de tipos móviles del periodo en cuestión, las nuevas creaciones fueron las tipografías *Sans Serif* y las *Egipcias*, conservando la formalidad y calidad que un tipo móvil implica. Sin embargo, a la par se estaban desarrollando otras técnicas de impresión que incorporaban diferentes colores y facilitaban la creación de formas de letras más expresivas tan solo dibujadas y agregadas dentro de la misma imagen. Lo anterior, Montesinos y Hurtuna (2005) lo describen de la siguiente manera:

La incorporación de nuevas técnicas en el campo de la impresión a color, la reproducción de imágenes, como es la litografía¹³⁸ (Aloys Senefelder, 1798) y el perfeccionamiento de la técnica del grabado, con plancha de cobre, en combinación con los primeros experimentos fotográficos, aportaron al texto un nuevo tratamiento, como es el del cartelismo, en el que se potencia la integración de texto e imagen, por medio de la aplicación del color y de la adopción de formas orgánicas o decorativas, propiamente pictóricas. (Montesinos y Hurtuna, 2005, p. 62)

Toda esta avalancha de variables tipográficas se suscitó fuera de la estructura formal de los tipos móviles, ya que las nuevas propuestas se regían únicamente por la imaginación alcanzando una producción sin precedentes. No obstante, la calidad estuvo supeditada por la agilización de la producción y las nuevas propuestas tipográficas carecían de ésta, hablando desde el punto de vista tipográfico meramente. Por su parte, la cuestión de la expresión implementada en las formas de las letras como tema central de este apartado, podemos decir que se reforzó viéndolo desde dos perspectivas. La primera, desde el punto de vista de la época y las características y condiciones de vida que se desarrollaban; por ejemplo, un proceso de industrialización, el entorno saturado de máquinas, ruido, tanto fuerza humana como mecánica, por mencionar algunas características, mismas que se reflejan en las estructuras tipográficas con formas cargadas de peso visual, densidad,

¹³⁸ Litografía es un método de impresión que consiste en un procedimiento de impresión basado en el trazado de texto o ilustración sobre una piedra caliza con una superficie previamente pulida y muy compacta que sirve como placa, con la cual se pueden llevar a cabo la impresión. S.C.

definición, fuerza e impacto. Y, la segunda, consiste en que las formas de las letras se apegaban a las necesidades plásticas de las composiciones formando parte del diseño en general, como en los carteles (figura 103) diseñados por el pintor y litógrafo francés Jules Cheret¹³⁹ (1836 – 1932).

Figura 103.

Jules Cheret. Cartel Concert des Ambassadeurs. 1896 – 1900 aprox.



Fuente: Enciclopedia Visual de Arte.

¹³⁹ Jules Cheret (1836 – 1932) fue un pintor y cartelista parisino proveniente de una familia de artesanos; desde muy jovencito empezó como aprendiz en un taller de litografía y posteriormente ingresó a la Escuela Nacional de Dibujo, donde se relaciona con el ámbito del arte y la pintura. Motivos económicos lo llevaron a adentrarse a la publicidad, donde comenzó a crear sus primeros carteles; y ya establecido en Londres, esto lo llevó a ilustrar catálogos y algunas cubiertas de libros. Años más tarde, el empresario Eugene Rimmel (1820 – 1887), quien manejaba la industria cosmética, le financió lo necesario para que Jules estableciera en París su propio taller con prensas inglesas y el equipo necesario para la producción de la publicidad, revolucionando las composiciones con el atrevido uso del color e ilustraciones de figuras femeninas, en su mayoría, así como atractivas formas tipográficas. Conformando una exitosa carrera gracias a sus carteles publicitarios que son reconocidos y cotizados hasta el día de hoy. Fuente: <https://www.laimprentacg.com/jules-cheret-el-creador-del-cartel-moderno/>.

En el cartel titulado *Concert des Ambassadeurs (Concierto de Embajadores)* podemos ver una composición en tres tintas ilustrada con bailarines, payasos, elementos musicales en movimiento y tipografía mediante el manejo de altos contrastes. Cheret creó una obra con alto impacto visual. Respecto a la tipografía, destacan letras *Sans Serif* primordialmente. El título principal está definido en blanco y negro, dándole mayor peso a la palabra embajadores mediante la saturación de la letra en color negro y las formas proyectando movimiento por la disposición curvada y la variabilidad en la proporción de las letras; la palabra concierto en color blanco la deja en segundo plano resaltándola con el contorno y sombra negra típica de los diseños de esta época. La información que va en tercer plano usa el mismo recurso pero en un tamaño menor, y todo en conjunto realmente colabora en fortalecer el concepto central del cartel, porque todos los elementos están relacionados entre sí por el estilo y las formas.

Entre tanto, los tipos de letra sans serif comenzaron a tomar fuerza diversificándose entre el arte, la publicidad y el diseño, logrando llegar a la alborada del siglo XX respaldada por la experimentación en la poesía visual y los movimientos vanguardistas que se venían gestando en aquella época, detallados en el Capítulo II, apartado 2.2.2. En lo correspondiente al diseño, ésta logró posicionarse, obtener el reconocimiento y respeto por los conocedores de la tipografía y la edición con el diseño tipográfico creado en 1916 por el artesano británico Edward Johnston (1872 – 1944), mejor conocido como el padre de la caligrafía moderna; para utilizarlo en la imagen del metro de Londres (figura 104), es decir, el diseño del *London Underground*, solicitado por Frank Pick (1878 – 1941), quien estaba encargado de la identidad corporativa del metro de Londres.

Figura 104.

Edward Johnston. Logotipo del metro de Londres, *Underground*. 1916



Fuente: Gráfica.

El movimiento moderno se basaba en ideas que circulaban no sólo por Alemania, sino por el mundo entero; el desencanto mostrado por Ruskin y William Morris ante el sistema industrial fue una importante contribución aparecida antes de que concluyera el siglo XIX, que inició lo que se ha dado en llamar movimiento de *Arts and Crafts*. Pero fue en Alemania donde la necesidad de comenzar de nuevo, de destruir lo antiguo, se dejó sentir con mayor urgencia. En 1918, después de la primera guerra mundial, los caracteres sin rasgo fueron aclamados en Alemania como el tipo de imprenta para la nueva época, la expresión tipográfica de las nuevas tendencias artísticas que se experimentaban en la *Bauhaus*. (McLean, 1993, p. 66)

La *Bauhaus*, institución que a partir de su nacimiento marcó una clara influencia tanto en el diseño como en la arquitectura, abriendo camino a una corriente modernista que sigue cobrando frutos, desde sus inicios en 1919 en Weimar, luego en Dessau y finalmente concluyó sus actividades formales en Berlín en 1933; posteriormente algunos de sus colaboradores continuaron sus labores en Estados Unidos por un periodo muy breve, de 1937 a 1938. Como ya es conocido, entre sus dirigentes figuraron Walter Gropius (1919 –

1928), Hannes Meyer (1928 – 1930) y Ludwig Mies van der Rohe (1930 – 1933), siendo el primero quien instauró su nombre, basado en el verbo alemán *construir*.

Con la clara intención de promover una forma diferente de creación y mejoramiento del entorno social, la *Bauhaus* prometía una nueva visión basada en la funcionalidad para perfilar las artes, la arquitectura y el diseño. Es decir, una ideología que con el paso del tiempo fue madurando y pasando por varias etapas, iniciando con la idea romántica de la creación proveniente del movimiento *Arts and Crafts* en el periodo comandado por Gropius, continuando con un razonamiento de las formas y ejecución del diseño que logró consolidarse con la colaboración de vanguardistas reconocidos, entre los que destacan Moholy-Nagy, Klee y Kandinsky, bajo la dirección Mies van der Rohe, quienes contribuyeron en la construcción de una escuela nueva que distaba mucho de la enseñanza del arte tradicional.

El surgimiento de esta escuela se dio en una época que presentaba serias complicaciones políticas, sin embargo, no estaba implícita en ninguna de ellas; contrariamente, a partir de los cambios que se estaban suscitando, es que la escuela propone la generación de propuestas racionalistas juntamente con el arte y la tecnología para favorecer el diseño de productos en los que la forma estaba supeditada a la función bajo sus propios principios de creación. En consecuencia a lo anterior, Miguel Calvo Santos menciona lo siguiente:

La maquinaria se puso a trabajar y de la *Bauhaus* de esos años salieron todo tipo de cosas, desde diseños para **barrios enteros a juegos de té**. Lámparas, sillas, mesas, escritorios, juguetes, señalización, murales, vidrieras, alfombras, joyas...

En todo el mundo empezaron a conocerse las creaciones de diseño fresco y original de la *Bauhaus*, sin importar ideologías ni fronteras. Del comunismo soviético a los áticos más exclusivos de Manhattan, todos querían un pedazo de ese nuevo arte que se estaba haciendo en una pequeña región de Alemania. (Calvo, 2020)

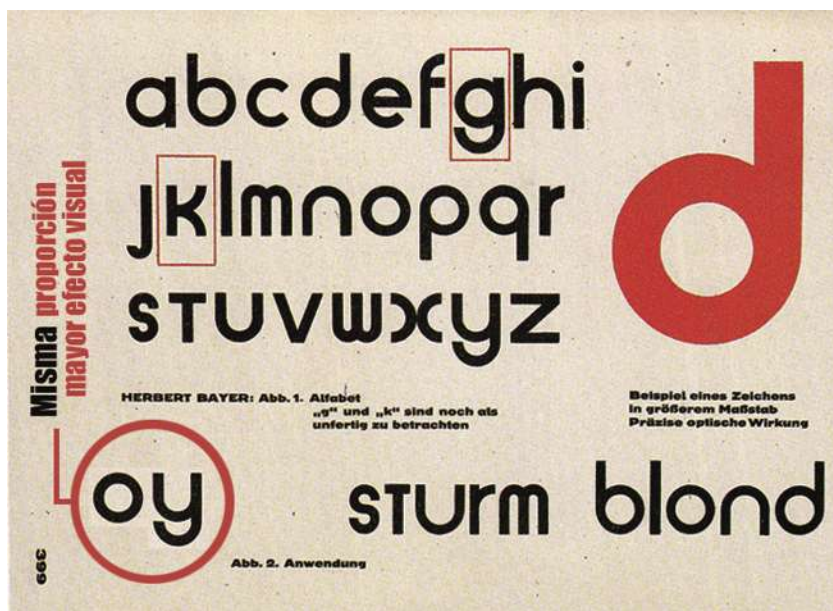
Lo anterior, es un breve panorama de los inicios de la *Bauhaus* y cómo se fue consolidando al pasar el tiempo hasta lograr un reconocimiento a nivel internacional, mismo que se ha sostenido en los diferentes ámbitos del diseño gracias a su funcionalidad y congruencia, tanto en sus formas como en la contundencia de propuestas conceptuales

establecidas bajo razonamientos prácticos que se adecuan a cualquier época sin importar tendencias o estilos nuevos.

En relación a la propuesta tipográfica Bauhausiana (figura 105), ésta se le adjudica al austriaco Herbert Bayer (1900 – 1985), personaje que contaba con una variada experiencia en diseño gráfico, fotografía, pintura y arquitectura, básicamente. Su propuesta consistió en el desarrollo de un alfabeto tipográfico fundamentado en los valores de construcción de la *Bauhaus*, es decir, un diseño que partió de una base geométrica y funcional, denominado *La Universal* en 1925. Y, plantado en la idea de aprovechar el espacio mediante la simplificación y reducción de las formas, eliminó las mayúsculas y pretendió solventar las necesidades de comunicación únicamente con minúsculas.

Figura 105.

Herbert Bayer. Tipografía Bauhaus. 1925



Fuente: AIDA.

Otro de sus objetivos fue crear una forma totalmente lineal que desestimara cualquier rastro de tradición o cultura implícito en el diseño tipográfico; en este caso particular, la expresividad de las letras, en primer lugar, proyecta la intención de la

Bauhaus, y en segundo, las nuevas formas de concebir el mundo desde la modernidad. Y respecto a este diseño tipográfico, Montesinos y Hurtuna comentan los siguiente:

Los numerosos experimentos en la *Bauhaus*, encaminados a potenciar en el carácter su aspecto funcional por encima de cualquier atributo, dieron lugar en ocasiones a resultados poco satisfactorios por la rigidez de sus planteamientos.

La «o» y la «y» del *Alfabeto Universal* tienen exactamente el mismo ancho, dada la idea del autor de ceñirse a formas simples geométricas para la creación de todos los tipos con trazos curvilíneos. Pero ello otorga un peso excesivo al carácter y rompe el equilibrio del conjunto. (2005, p. 64)

A la par del trabajo de Bayer, el diseñador y tipógrafo alemán Paul Renner¹⁴⁰ (1878 – 1956) trabajó su propia propuesta tipográfica (figura 106), basada en formas geométricas y con un destacado interés por la funcionalidad. Y aunque no formó parte directamente de las filas de la *Bauhaus* dio pie a sus propuestas diseñando la famosa tipografía *Futura* (1924 – 1926), evidenciando el estilo particular de dicha escuela, y, consecuentemente participó y formó parte del movimiento alemán *La Nueva Tipografía*; movimiento comandado por tipógrafo alemán Jan Tschichold (1902 – 1974), quien es reconocido hasta el día de hoy por la publicación del libro *Die neue typographie* en 1928, exponiendo las mejores propuestas tipográficas europeas de aquellos años, obviamente tipografías de palo seco que iban en contra de la tradición alemana, es decir, de las estructuras *góticas* o también conocidas como *blackletter*.

¹⁴⁰ Paul Renner en 1926 fue director de la Escuela de Oficios de Impresión en Múnich, además de cofundador y director de la Escuela de Maestros para Impresores alemanes (*Meisterschule Für Deutschlands Buchdrucker*).

Figura 106.

Paul Renner. Aplicación de la tipografía Futura. 1924 – 1926



Fuente: Experimenta.

Motivos que generaban descontento al régimen nazi por quebrantar la cultura y tradición alemana, porque recordemos que Alemania funge como la cuna de los tipos móviles, por lo tanto, era una aberración para los nacionalistas. Posteriormente, la vida profesional de tipógrafos como Renner o Tschichold se desarrolló en Suiza, donde continuaron desarrollando sus propuestas conservando sus ideales de reemplazar la forma por la función. Intención que en propias palabras de Tschichold, quien es considerado como uno de los tipógrafos más prestigiosos del siglo XX, señala lo siguiente:

La esencia de la Nueva tipografía es la claridad, hecho que la opone deliberadamente a la antigua tipografía, cuyo fin era la belleza y cuya claridad no alcanzaba el alto nivel que

hoy exigimos. Necesitamos la máxima claridad porque debemos dedicar atención a una extraordinaria cantidad de material impreso, para lo cual se hace obligatoriamente la mayor expresión. (Cultier, 2019)

En tanto en Inglaterra, el tipógrafo y escultor Eric Gill (1882 – 1940) diseñó la tipografía (figura 107) *Gill Sans* (1926), también con una base geométrica y lineal, logrando una apariencia convencional adecuada a las propuestas lineales de la época, contribuyendo de esta manera a la funcional y novedosa corriente tipográfica gestada en la primera mitad del siglo XX. Asimismo, la tipografía logró posicionarse y tener logros significativos en la vida comercial. La empresa *Monotype Corporation* en 1928 empezó a comercializar y de esta manera es que fue empleada en toda la red de ferrocarriles de la compañía *London and North Eastern Railway (LNER)*, así como la *BBC*, entre otros.

Sin embargo, las tipografías al ser totalmente lineales tenían que poseer su propio signo identitario, porque todos los trazos, por ejemplo en las letras ascendentes como la «b», «d», «h», «k», «l» o «t» minúsculas, quedaban prácticamente igual por carecer de remates o de contrastes en los grosores del cuerpo. Entonces uno de los retos era crear tipografías lineales pero con rasgos que las hicieran únicas entre las mismas y sobre todo fácil de identificar con tan solo ver la parte superior del carácter. Y esta tarea la llevó a cabo con reconocidos logros Eric Gill.

Figura 107.

Eric Gill. *Especímen de la tipografía Gill Sans. 1928*



Fuente: Gráfica.

El carácter sin rasgo diseñado por Eric Gill se diferenciaba de los de Erbar¹⁴¹ y Renner en que aquel había sido dibujado por un artista y diseñador absolutamente vinculado al alfabeto romano clásico como rotulista y grabador de inscripciones, y cuya familia redonda clásica *Perpetua*, aparecería en 1929. Se dice que Gil mantenía la opinión de que su carácter sin rasgo era bueno, pero hubiera sido mejor de haber tenido terminales. T. M. Cleland, el diseñador gráfico estadounidense, señaló: «Grabar las letras redondas simplificando los rasgos, bien podría compararse con cortar a un hombre sus manos y sus pies». Las letras de la familia *Gill Sans* presentaban sutilezas y refinamientos que los diseñadores alemanes, más amantes de la lógica (o la dictadura) de la regla y los compases, no podían admitir. (Mc Lean, 1993, p. 68)

¹⁴¹ Jakob Erbar (1878 – 1935), diseñador gráfico y tipógrafo alemán, trabajó en la imprenta *Dumont-Schauberg* y diseñó la serie seminal *Erbar*, que contenía diferentes pesos y estilos visuales, en 1922, y considerada como una de las primeras fuentes geométricas sin rasgos.

Empero, en aquel momento el hecho de que el desarrollo tipográfico estuviera creando una nueva concepción visual y estética en la comunicación, no fue suficiente para lograr la consolidación, hablando de Alemania particularmente, debido a los conflictos políticos que se vivían en ese periodo y a la defensa tajante del nacionalismo, como lo expresamos en líneas anteriores. Consecuentemente, dicha situación obligó a los diseñadores a migrar hacia otros territorios, tales como Suiza y Estados Unidos, lugares donde les fue posible continuar con su propósito tipográfico y seguir perfeccionando las nuevas propuestas (figura 108) originadas por la escuela alemana.

Durante los años cuarenta y cincuenta, tiene lugar en Suiza un importante desarrollo tipográfico, en torno a los postulados funcionales de la Bauhaus, aunque pasados por el tamiz de los principios de la tipografía «tradicional». En este marco surgirán nuevos diseños como la *Helvética*, la *Univers* y la *Akzidenz Grotesk*, entre otras. Familias clasificables en la tipología de palo seco que se caracterizaban por tener el trazo homogéneo y por la ausencia de remates. Sin embargo, debido a la visión crítica que les proporcionaba la distancia, estas familias resultaron estar más próximas a los planteamientos humanísticos de la concepción del carácter, y sus diseñadores consiguieron liberarse de la esclavitud de las formas geométricas. (Montesinos y Hurtuna, 2005, p. 66)

Figura 108.

Max Miedinger. Cartel de la tipografía Helvética. 1957



Fuente: Goldposter.

Por su parte, *Helvética* es una tipografía que ha traspasado fronteras y tiempos desde su creación, incluso, podríamos aseverar que es una de las tipografías más utilizadas por las marcas y compañías mundialmente conocidas, implementando en sus logotipos, por ejemplo: *Walmart*, *Post-it* o *American Airlines*, por mencionar solo algunos. Diseñada por Max Miedinger¹⁴² en 1957, la *Helvética* es uno de los tipos representativos del diseño tipográfico suizo de mediados del siglo XX, “originalmente denominada *Haas Grotesk*, su nombre se cambió a *Helvética* en 1960. La familia *Helvética* tiene 24 grosores distintos, y

¹⁴² Max Miedinger (1910 – 1980), fue un tipógrafo de origen suizo formado en las aulas de la *Escuela de Artes y Oficios de Zurich*, años más tarde se integra a la Fundación Haas como representante, y su carrera como diseñador la ejerce de manera *freelance*. El diseño de la tipografía *Helvética* fue un encargo de Edouard Hoffmann para modernizar el estilo de la Fundación de la que fungía como representante en su estilo sans serif, y fue como en 1957 que diseñó la tipografía *Helvética*.

la *Neue Helvética*, 51”. (Ambrose, 2007, p. 42).

Hasta esta primera mitad del siglo XX podemos decir que, la expresividad en la tipografía fue latente mediante la simplificación de su representación sin rasgos o palo seco, ésta expresaba las características de la modernidad en gran parte originadas por las propuestas bauhausianas, dentro de un ámbito meramente funcional y formalizado por los lineamientos de la tipografía tradicional como mencionan Montesinos y Hurtuna (2005) en párrafos anteriores. Es decir, los rasgos plásticos con los que se conforma una tipografía poseen sobrada información gráfica para poder expresar un sinnúmero de temáticas, incluso, dentro de las áreas formales, como el diseño editorial, por ejemplo. Sin embargo, existe una diversidad de áreas en las que el diseño gráfico interviene y, por lo tanto, un sinnúmero de posibilidades creativas y funcionales.

Durante estos años, la actividad en el campo del diseño gráfico y la publicidad, que tiene lugar en EE UU, experimentan un gran empuje debido a la masiva llegada de grandes diseñadores de procedencia europea. Éstos, desde sus estudios de diseño, desarrollarán un trabajo que se proyectará en múltiples direcciones y enriquecerá de manera notable la oferta tipográfica.

Estas creaciones tipográficas tendrán la particularidad, a diferencia de las realizadas en el entorno suizo, de ser de naturaleza muy variada y de abarcar prácticamente todos los aspectos considerables: se redibujan antiguas familias de tipología romana, o se crean otras nuevas como la *Palatino* (Hermann Zapf, 1950), la *Gilliard* (Matthew Carter, 1978); se diseñan nuevas familias de palo seco desde planteamientos absolutamente nuevos, como en el caso de la *Avant Garde* (Herb Lubalin, 1974); y se llega el cenit de la tipología de fantasía, de la mano de los grandes de la publicidad. (Montesinos y Hurtuna, 2005, p. 67)

4.1.1.1. El caso de Saul Bass.

Un caso significativo y contundente dentro del diseño y la tipografía es la producción gráfica desarrollada por el americano Saul Bass (1920 – 1996), trabajo que consideramos pertinente abordar justamente en este apartado para presentar de manera categórica diferentes ejemplos que muestran la capacidad de expresión de la tipografía mediante el tratamiento de su propia estructura y plasticidad. Las obras mostradas a continuación son un vivo ejemplo de conceptualización y composiciones concretas mediante elementos geométricos y colores contrastantes, recurriendo a la expresividad tipográfica y precisa para enfatizar el mensaje.

Bass es reconocido al día de hoy como uno de los diseñadores gráficos de gran influencia en el siglo XX, a consecuencia del impacto de sus diseños en el entorno comercial y cinematográfico, principalmente. Formado en las aulas del estudio *Artes League* en Nueva York y el *Colegio de Brooklyn*, espacio donde se vinculó con dos reconocidos personajes del ámbito creativo. El primero de ellos fue el multifacético húngaro György Kepes¹⁴³ (1906 – 2001), quien contaba con una formación en artes y destacadas habilidades en el diseño arquitectónico, la fotografía y el cine, principalmente. Y, el segundo, Laszlo Moholy-Nagy¹⁴⁴ (1896 – 1946), quien fue profesor de la *Bauhaus* durante el periodo de 1923 a 1928. Ambos personajes habían permanecido una temporada en Berlín y un breve lapso en Londres, posteriormente se trasladaron a Estados Unidos y

¹⁴³ György Kepes (1906 – 2001), fue multifacético, incursionó en la fotografía, la pintura, el diseño; además, maestro y teórico del arte. Para 1937 se convirtió en uno de los miembros fundadores de la nueva escuela *Bauhaus* en la ciudad de Chicago, la cual funge como antecedente del actual *Institute of Design* en la misma ciudad, donde dirigió el departamento de luz y color, quehacer que le fue posible gracias al vasto conocimiento y experiencia que poseía en dichos temas.

¹⁴⁴ Moholy-Nagy (1896 – 1946), no podemos dejar de mencionar su obra, siempre estuvo en constante movimiento y las aportaciones que le brindó al mundo moderno, un personaje estrechamente relacionado con la modernidad y las nuevas concepciones tanto del arte como del diseño; a raíz de eso, su idea de crear una nueva cultura, es decir, una cultura con una visión más industrial que permitiera vincular y aprovechar los procesos de producción mecanizada en conjunto con el arte, con la intención de permear en la vida cotidiana, y que las artes no solo fueran una parte en la vida de los individuos. De igual forma, en el ámbito académico fungió como un pilar importante para la escuela de la *Bauhaus* por sus propuestas y creaciones desarrolladas dentro y fuera de la misma, además de su incursión e instrucción sobre el *Constructivismo Ruso*. Continuando con su trayectoria y las características de sus propuestas, podemos decir que mostró un marcado interés por la experimentación y un significativo grado de conceptualización derivado del *Constructivismo Ruso*, manifestado en sus creaciones basadas principalmente en formas geométricas, representaciones abstractas y un inigualable manejo de la luz en sus diferentes representaciones. En cuanto a su paso por la *Bauhaus*, este personaje mostró un apasionado interés por la formación y enseñanza de quienes conformaban las aulas de la escuela, porque era un espacio significativo para difundir parte de su ideología y concepción sobre el diseño, la arquitectura y el arte, mismo que le permitió promover la formación de creativos experimentales que enriquecen la práctica, gracias a la diversidad de formaciones y habilidades que poseían.

fue ahí donde surgió el contacto con Bass, dejando una marcada influencia en su trabajo.

Años más tarde, las intenciones de Moholy-Nagy se vieron reflejadas en la obra de Bass a través de composiciones gráficas de gran impacto que han logrado traspasar décadas, e incluso un cambio de siglo, debido a que él “(...) es un diseñador que nació en una época muy interesante en el campo del diseño, es una época donde las vanguardias introducen una serie de recursos muy importantes en el diseño, en el arte, en la comunicación” (Viñas, 2017). Y continúan funcionando satisfactoriamente, considerando la vivacidad en sus composiciones diseñadas para los carteles cinematográficos, primordialmente; siendo el cine un medio al que fue invitado por el cineasta Otto Ludwig Preminger (1905 – 1986), para diseñar el cartel de la película *Carmen Jones* en 1954, y posteriormente se dio su incursión en el diseño de los créditos de las películas con *El hombre del brazo de oro* en 1955, sin contemplar que en ese momento se gestaba la máxima figura del diseño gráfico dentro de la cinematografía.

El hombre del brazo de oro (figura 109) fue una película de corte dramático que significó su carta de presentación en el mundo del cine, consolidándose como uno de los grandes del diseño gráfico en el siglo XX gracias al ingenio materializado en sus composiciones gráficas. Empero, en el caso particular del cartel para la película en cuestión, podemos decir que Bass recurrió a la fotografía como elemento principal para presentar a los protagonistas, entre ellos Frank Sinatra, quien en la historia representa a un intérprete de Jazz con adicciones, al lado de Eleanor Parker y Kim Novak. Integrando en blanco y negro la imagen fotográfica de cada uno de ellos, sobre plastas rectangulares de colores sólidos y fríos, mismos que sobresalen del fondo blanco.

Y es con este recurso que recordamos el interés de Moholy-Nagy por la fotografía y la introducción de la misma en la *Bauhaus* a partir de su llegada, debido a que consideraba que era un recurso poco explotado para la época, es por eso que lo implementó en los talleres impartidos por él dentro de la escuela, y, finalmente, a partir de sus experimentaciones concretó el uso de la fotografía en tres formas diferentes, una como fotograma, la otra sería la fotografía creativa y finalmente la fotoplástica, recursos igualmente empleados por Bass.

Figura 109.

Saúl Bass. Cartel de la película *El hombre del brazo de oro*. 1955



Fuente: Cinemania.

En el caso particular del cartel correspondiente a la película *El hombre del brazo de oro*, la composición que podemos observar está conformada por tres fotografías que el diseñador integra en el espacio de manera estratégica, ya que presenta a los protagonistas en diferentes planos, los cuales van de acuerdo al nivel de protagonismo; igualmente, mediante la proporción de cada una de las imágenes, también hace alusión a dicho nivel o relevancia, integrándolos sutilmente con las plastas de color y la tipografía para conformar un todo. Según Juan Ignacio Prieto (2016):

Moholy-Nagy define este procedimiento como fotoplástica, diferenciándolo del fotomontaje. Mientras el fotomontaje nace como proceso de composición de una imagen nueva a partir de fragmentos de varias fotografías independientes, la fotoplástica pretende

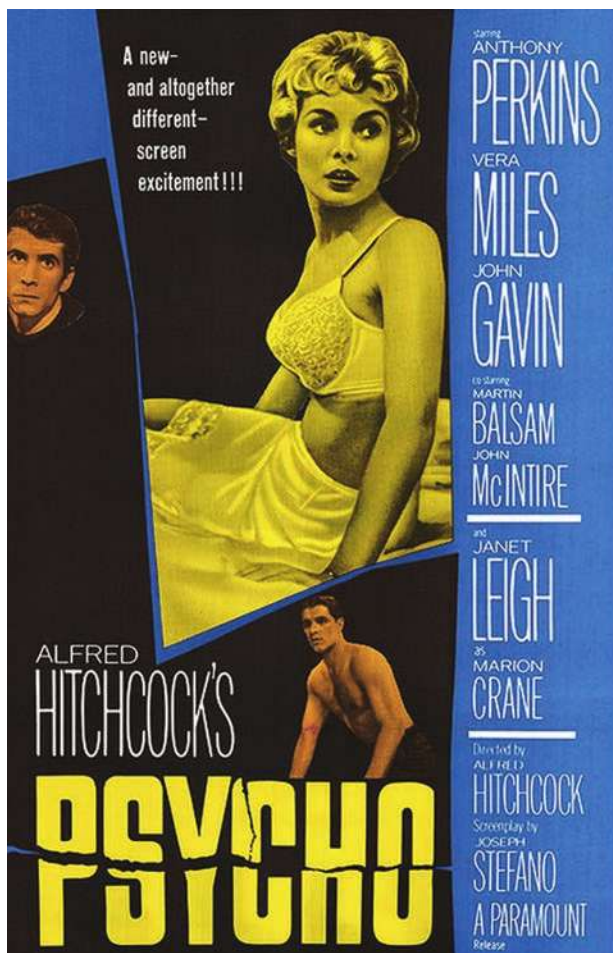
generar una ilusión de realidad basada en los conceptos de simultaneidad, interpenetración y fusión de elementos, dando lugar a una imagen unitaria y coherente tal y como habían mostrado autores soviéticos, como Gustav Klutss o El Lissitzky. (p. 206)

Además, es de resaltar la plasta negra central que con un sentido de continuidad genera la silueta abstracta del brazo con trazos geométricos irregulares haciendo alusión al protagonista y su condición de drogadicto dentro de la trama, siendo el elemento primordial de la temática, y, alrededor del mismo, se encuentra el título del filme con tipografía dibujada en color dorado, obviamente generando un alto contraste gracias al uso de colores vibrantes y extraordinario manejo de las formas y el espacio, al igual que Kepes. Asimismo, podemos considerar a Bass como un diseñador con facultades creativas integrales debido al dominio y control sobre la imagen, las formas y los colores, competencias originadas en una parte por su talento, y por otra, gracias a la formación y bagaje creativo de los grandes maestros que influenciaron su trabajo.

Dichas facultades creativas se aprecian claramente en otra de sus composiciones gráficas de gran impacto, donde colaboró como diseñador de la imagen gráfica para la película *Psicosis* (figura 110), dirigida por Alfred Hitchcock en 1959, correspondiente al género de terror, basado en los crímenes de un asesino en serie y protagonizada por Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam y Janet Leigh. Dentro de la trama aparece la historia principal representada por Janet Leigh, una mujer que pasa por momentos en los que toma malas decisiones de vida, que la llevan a hospedarse en el *Hotel Bates*, lugar donde se desarrolla la segunda historia; las cuales convergen en la famosa escena de la ducha, la cual dura solo 45 segundos, en los que se integran 78 planos de filmación, significando el mayor éxito de Hitchcock en el cine de terror.

Figura 110.

Saúl Bass. Cartel de la película *Psicosis*. 1959



Fuente: Cinemania.

Asimismo, los éxitos de este director de cine, se dieron en gran parte por su atrevimiento y experimentación dentro de este medio, características que embonan perfectamente con las cualidades de Bass, porque si consideramos la unión de dos mentes brillantes como las de Hitchcock y Bass, la libertad que el primero le brindó al segundo fue clave para lograr el éxito rotundo en las salas de cine en la década de los años sesenta. Gracias a la sensibilidad de Bass para identificar plenamente la esencia de la trama tan perturbadora y lograr representarla en la imagen gráfica de manera excepcional.

Y en el caso particular del cartel para *Psicosis*, podemos encontrar estos aspectos integrados a partir de varios elementos; el primero de ellos el color, elemento en el que recurre nuevamente al alto contraste y con el uso de un fondo azul cobalto, recuadros

negros sobre los que plasma las imágenes de los protagonistas, nuevamente empleando la fotoplástica al igual que Moholy-Nagy. Es decir, “(...) la fotoplástica o suprafotografía hace referencia a la combinación de dibujo y fotomontaje, siendo capaz de transformar a la fotografía en un elemento artístico de creación óptica y espacial, generando una ilusión de realidad”. (Prieto, 2016, p. 205). Tal y como quedó plasmado en el cartel, porque si lo vemos en conjunto, podemos ver una imagen completa, es decir, integral e integrada por los diferentes recursos compositivos de los que se valió Bass para construirlo. Por ejemplo, las imágenes fotográficas están dispuestas sobre sólidas plastas geométricas de color quedando perfectamente integradas al conjunto, y no hay ningún detalle que la haga ver como collage o recorte, por lo tanto, todos los elementos se integran naturalmente en la composición. En otro punto, podemos aludir los planos en que dispone de los elementos, primero aparece en color amarillo el título, y la fotografía de la protagonista en un tamaño considerable, estableciendo el grado de importancia e impacto visual en contraste con el resto de los elementos. La tipografía *sans serif* utilizada con una estructura densa, genera un peso visual relevante y equilibra la composición en relación con la fotografía principal, igualmente con alto contraste en amarillo sobre negro, impactando el sentido visual del espectador. Asimismo, la palabra *Psycho*, de acuerdo a la plasticidad quebrantada e irregular con la que está resuelta, simula la tensión de la trama y lo psicótico del personaje masculino; con mínimos recursos plásticos integra el argumento de la historia en las formas y disposición de las letras. Después, la información secundaria la resuelve con un estilo tipográfico exquisito y lineal en color blanco, sin perturbar los elementos principales, pero sí mostrando claridad, y luego, integra en un plano mucho menor otros dos de los personajes ocupando espacios independientes para resolver finalmente la composición.

Esta era sin duda la maravilla de Bass, una capacidad de conceptualización suprema que trasciende épocas y fronteras. Al respecto, Manuel Viñas sostiene lo siguiente:

Bass debe mucho de las fuentes de la *Bauhaus*. Tener en cuenta que lo importante de las vanguardias del siglo 20 es la capacidad que han tenido para hacerse permeables en países sin géneros, cualquiera de los carteles que hizo suelen beber de las mismas fuentes de la afro-composición, de la creatividad, del color, de la aplicación de la tipografía, es un gran tipógrafo, no crea una tipografía como tal, una tipografía que luego se normalice y se introduzca en el catálogo de fuentes, pero sí que la maneja muy bien, la maneja como la

forma, manejada como la tipografía entendida como lo que editamos y como uno de esos elementos bimedia, texto-imagen. Pero que además se formaliza como un componente iconográfico y le da un argumento totalmente iconográfico. (Viñas, 2017)

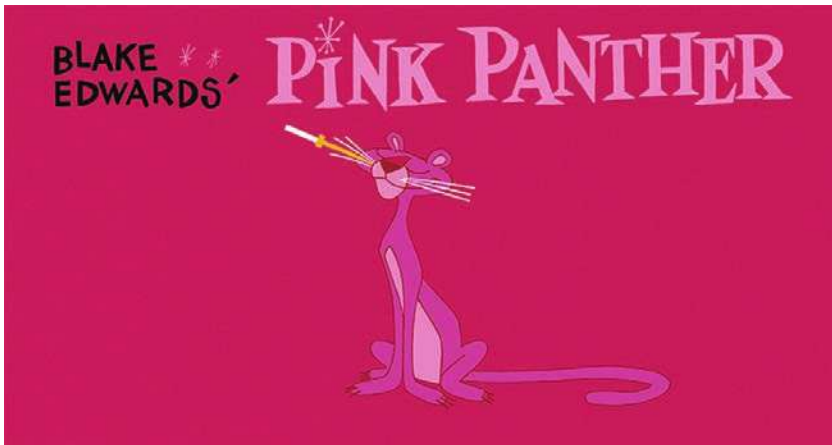
No obstante, las cualidades de la tipografía poseen un potencial que pocas veces imaginamos, porque no solo es el hecho de emplearlas para comunicar un mensaje, literalmente hablando, sino que la riqueza que existe en su propia forma es la que nos brinda la posibilidad de hacer creaciones sensoriales proyectando diversidad de condiciones. Acción que dentro de las formalidades del diseño se puede llevar a cabo desobedeciendo lineamientos y seguir conservando su funcionalidad y claridad dentro del mensaje que debe transmitir, refiriéndonos al campo del diseño gráfico, principalmente. Y al mismo tiempo, la tipografía funge como representante de un concepto, mismo que puede ir implícito dentro de su propia forma o en la manera en que es utilizada dentro de una composición gráfica que se esté diseñando.

Así pues, la tipografía de la mano de Bass logró potencializar sus valores narrativos dentro del cine, hecho que podemos apreciar en el diseño de los títulos de crédito de películas (figura 111) creados por este gran diseñador, a quien podríamos catalogar como el creador de una nueva manera de visualizar el cine, gracias a su dinamismo y creatividad proyectada mediante la introducción de los créditos en el mismo. Y la tipografía contribuyó enormemente, porque desde el inicio de la historia, la presentación de los textos que aparecían en los créditos, estos mismos narraban ya parte de ella, introduciendo al espectador a la temática mediante la modulación, el movimiento, la forma, continuidad y disposición del espacio de la pantalla, aunado con la musicalidad dispuesta por el autor, hecho que significó un parteaguas dentro de la historia del séptimo arte. Por tanto:

Decir Saul Bass, es decir modernidad en el cine, pero decir Saul Bass es también decir presente, yo creo que tiene una influencia muy grande actual, todo el trabajo que hubo en los títulos de crédito como es *La Pantera Rosa*, que fue muy llamativo en su momento por el color, la manera en la que creaba un tono de cómo hacer la película, era claramente la influencia de Saul Bass, de cómo incluso, el dibujo cobra la vida, ya no nada más ante las letras sino que había dibujos, porque había dibujos, en el caso de *La Pantera Rosa* dibujos animados que formaban esas ideas... eso estaba ya en Saul Bass. (Bonaut, 2017)

Figura 111.

Saúl Bass. *La Pantera Rosa*. 1966



Fuente: Proyectos Ilustrados.

Así pues, la tipografía es un elemento del diseño gráfico que permite trabajarlo con plena libertad, debido a que provee la facilidad de implementarlo en cualquier composición que se quiera diseñar, porque posee diferentes aristas, las cuales van desde su conformación como texto, usarlo como ilustración sin necesidad de recurrir a una fotografía como el caso de *La Pantera Rosa*, o a una imagen gráfica, por una parte, y, por otra, combina ilustración y tipografía para lograr un conjunto desbordado de expresividad como lo hizo Bass. En consecuencia, podemos aseverar que él tenía pleno dominio y control de los elementos del diseño en conjunto con sus competencias creativas y sobre todo atemporales.

En general, el recurso tipográfico utilizado por Bass en la pantalla proyecta un magnífico resultado debido a que cada uno de los elementos corresponden al lugar preciso dispuesto por él dentro de la composición gráfica, con la clara intención de favorecer el mensaje mediante la personalidad que implementa en la tipografía, gracias a que ciertamente cada elemento tipográfico posee características plásticas que definen su personalidad, misma que puede proyectar características tanto físicas como psicológicas, y éstas se observan en el cuerpo de la letra, y a partir de él se puede conseguir la representación de un concepto determinado, ya sea dentro del diseño o del arte, por ejemplo, considerando que “los estándares tipográficos se establecieron cuando se inventaron los tipos móviles y revolucionaron la comunicación escrita. Desde entonces, diseñadores y artistas alteran las viejas reglas” (Heller y Anderson, 2016, p. 44).

Un detalle de origen muy significativo en la tipografía, es realmente la calidez que esta área del diseño ofrece, y si volteamos a nuestro alrededor todo está cubierto por tipografía, vivimos con y a través de la tipografía. Y cuando hablamos de calidez nos referimos a que todo lo que nos rodea y podemos interpretar a partir de la lectura, proviene de un origen manual, del trazo..., del trazo manual y la riqueza que esas líneas ofrecen a quien las traza, permitiendo composiciones tipográficas extraordinarias, ya que son las que le aportan la personalidad a la letra, más allá de la forma de su cuerpo.

En suma, las construcciones gráficas producidas por Saul Bass al día de hoy, proyectan un argumento contundente y a la vez dinámico y divertido, resultado de un proceso creativo fundamentado en sus propios principios de diseño, originados por sus grandes mentores György Kepes y László Moholy-Nagy, dando como resultado propuestas revolucionarias en el mundo del cine y principalmente en la época, todo ello observable en las composiciones colmadas de colores vibrantes, generando altos contrastes y formas geométricas impactantes, sosteniendo los principios básicos de la escuela de Weimar, la *Bauhaus*, mediante construcciones modernas que finalmente trascienden por la pertinencia de los estilos y configuraciones que se adaptan a la vanguardia continuamente.

Por consecuencia, derivado de los acontecimientos y cambios suscitados a principios del siglo XX, luego del paso de la Segunda Guerra Mundial y la adaptación social durante la Posguerra, hablando específicamente dentro del ámbito del diseño (figura 112), podemos decir que:

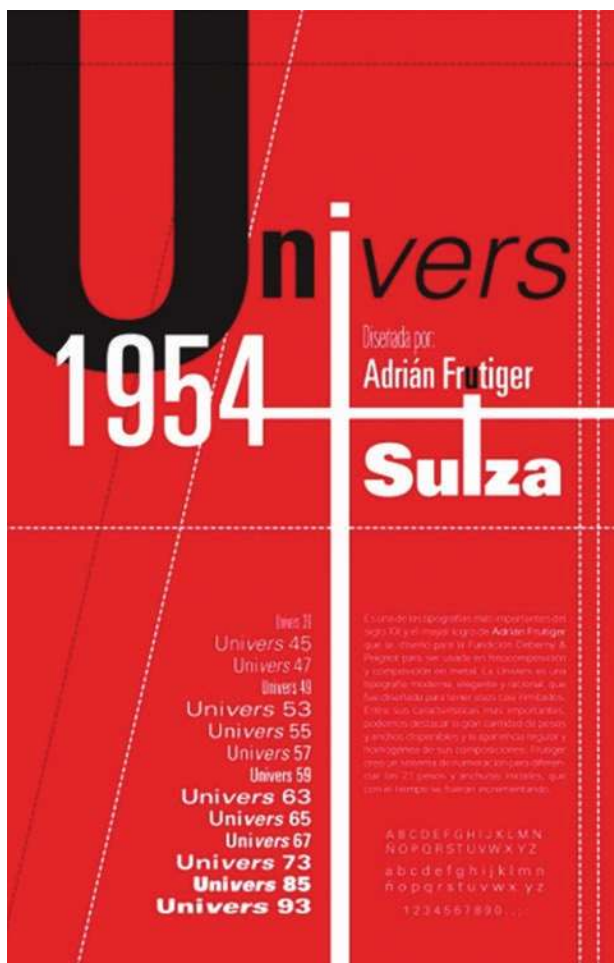
El movimiento moderno perdió gran parte de su ideal utópico y se transformó en el llamado “estilo internacional”, aplicado de forma uniforme a mobiliario, edificios, productos y caracteres tipográficos. A su vez, la tipografía pasó a estar dominada por el llamado “estilo suizo”, cuyos mejores exponentes son la *Helvética* y la *Univers* (ambas comercializadas en 1957). Un nuevo proceso tipográfico, la fotocomposición¹⁴⁵, liberó a los tipos de su componente físico. Antes de ello, el espaciado de los tipos se había visto limitado precisamente por esas propiedades físicas: el cuerpo metálico en forma de prisma que

¹⁴⁵ Fotocomposición: técnica de composición que surge alrededor de los años cincuenta, consiste en una máquina que proyecta luz a partir de un negativo que posee caracteres individuales de una fuente tipográfica determinada, y por medio de lentes, la luz proyecta la imagen del tipo que contiene y permite manipular su tamaño en relación al tamaño del negativo. La imagen obtenida se revela y se fija igual que una fotografía, posteriormente puede ser empleada en el proceso de impresión.

servía de base a los tipos fundidos. La *Univers*, diseñada por Adrián Frutiger (1928 – 2015), fue la primera familia diseñada tanto para la fundición mecánica como para el nuevo proceso de fotocomposición. (Design Museum, 2010, p. 52)

Figura 112.

Adrián Frutiger. Cartel de la Tipografía Univers. 1957



Fuente: Universidad Pontificia Bolivariana.

Por otra parte, el desarrollo de la informática durante la segunda mitad del siglo XX dio paso al surgimiento de la era digital para los años ochenta, y el material tipográfico se empezó a digitalizar facilitando su uso y manejabilidad desde cualquier equipo de cómputo, hecho que repercutió fuertemente en el área del diseño y sobre todo en el diseño de

*tipografía digital*¹⁴⁶ con la aparición de la computadora *Machintosh* en 1984, permitiendo su evolución al adaptarse a los nuevos procedimientos técnicos de construcción que el medio tecnológico requería, adecuando las tipografías en cuanto a su proporción y definición de su estructura para que tuvieran un adecuado funcionamiento en pantalla, la cual se rige bajo una rejilla de píxeles, convirtiéndose en un desafío para cualquier tipógrafo de la era digital.

Con la aparición del ordenador personal, se iba a escribir un nuevo capítulo en la historia de la tipografía. El momento decisivo llegó en 1985, con la salida al mercado de la *LaserWriter* de *Apple*, la primera impresora *PostScript*, desarrollado por *Adobe Systems*, era un nuevo lenguaje de programación que permitía imprimir textos e imágenes de alta calidad en la misma página: lo que dio en llamarse *WYSIWYG* (*What You See Is What You Get*, “lo que ves es lo que obtienes). La era de la autoedición había comenzado. (Design Museum, 2010, p. 58)

Y ya cercano a nuestro tiempo, en la década de los años noventa del pasado siglo, la producción tipográfica se intensificó presentando en la actualidad un estado de suma actividad en el diseño tipográfico, y, “(...) el uso de los tipos pasó a ser más sutil y expresivo, para llegar a formar parte del mensaje en lugar de ser un mero transmisor de éste” (Ambrose, 2007, p. 50). Ofreciendo diseños de alta calidad y variedad de estructuras tipográficas que en su forma poseen un cúmulo de temáticas que permiten comunicar y transmitir plásticamente particularidades propias del concepto bajo el cual fueron creadas. Como muestra, presentamos el cartel (figura 113) diseñado por el inglés Neville Brody (1957 –), quien es un reconocido diseñador y director de arte que a partir de los años ochenta comenzó a diseñar fuentes tipográficas experimentando con las formas y abriéndole paso a su imaginación.

¹⁴⁶ Consúltense en el glosario p. 416

Figura 113.

Neville Brody. Cartel para *Fuse*, plataforma de diseño y tipografía experimental. 1991

Complete out-of-print issues 1 to 18 compiled in a book designed by Neville Brody



Fuente: TYPOBLUR2.

El cartel diseñado para la revista tipográfica *Fuse*, misma de la que fue fundador, muestra una fuente tipográfica diseñada por encargo, es decir, hecha para un caso específico, es por eso que el alfabeto es experimental, sus formas son irregulares y su función es mayormente visual que funcional, simplemente cumpliendo con el estilo requerido por el medio para el que fue diseñado. Y así como este ejemplo, surgieron infinidad hasta la fecha, debido a que la tipografía tuvo un campo abierto para el desarrollo de la creatividad y la experimentación. Sin embargo, en las cuestiones formales sobre el uso de la tipografía y su funcionalidad, leibilidad y legibilidad, continuó funcionando prácticamente igual que en la tipografía tradicional.

Por lo tanto, el hecho de poseer en sí misma información referente a una temática determinada, la tipografía ya está comunicando tan solo por su forma más allá de su

función como código alfabético, por ello aseveramos que la tipografía comunica por sí misma y en la cual está inmersa una narrativa de acuerdo a la intención del autor, en este caso el tipógrafo. Y aunadas estas bondades de expresividad con los medios que ofrece el Libro-Arte como un formato fértil para la experimentación gracias a las múltiples posibilidades compositivas que transgreden las formalidades lineales de lectura y composición, preciso a la disposición de los elementos dentro del propio libro, sostenemos que la expresión en las estructuras tipográficas es un elemento que a lo largo de los años ha nutrido el quehacer del artista plástico, así como del diseñador.

4.1.2. Propuestas creativas, formatos, tipografías y elementos narrativos en muestras expuestas en ArtsLibris. Feria Internacional del Libro de Artista y Edición Contemporánea, Barcelona, España, 2018

En el mundo del Libro-Arte existen un sinnúmero de categorías y formas de representación que se pueden concebir. El detalle del origen de todo este material visual parte efectivamente del autor, quien dicta los parámetros bajo los cuales se va a construir su obra o creación, ya sea desde el diseño o desde la plástica, porque finalmente son áreas que convergen a favor de esta posibilidad artística. Dentro del medio del Libro-Arte comercial, artístico o académico, las posibilidades son vastas, y centrándonos en la categoría de los tipográficos principalmente, este recurso permite infinitud de usos y tratamientos plásticos, estructurales y narrativos para la construcción del mismo.

Para abordar este apartado de una manera intrínseca con todos y cada uno de los conceptos que lo conforman, consideramos oportuno mostrar algunas obras donde se hace presente la creatividad a partir de su formato, el empleo de la tipografía y los elementos narrativos que conforman las mismas. Un espacio significativo que nos permitió estar en contacto con una variedad considerable de obras de esta categoría fue la visita a *ArtsLibris. Feria Internacional del Libro de Artista y Edición Contemporánea* (figura 114), en el mes de abril de 2018 en la ciudad de Barcelona. Ocasión en la que pudimos apreciar a primera vista ediciones de autores que tienen presencia a nivel internacional.

Uno de los principales objetivos de la feria es la proyección y difusión del trabajo de todos los artistas y editoriales que participan como expositores, siendo un parteaguas en

España para la comercialización de obras y arte de esta categoría, la cual se lleva a cabo en Barcelona y en Madrid en diferentes épocas del año, con la finalidad de abarcar un mayor número de público. Además de ofrecer espacios para la documentación y aprendizaje de estudiantes, académicos y profesionales del arte mediante la inclusión del *Simposio Internacional sobre Edición y Coleccionismo*, talleres, presentaciones del *Speakers' Corner* y premiaciones a destacados artistas. En definitiva, un evento de primer nivel que nutre y cultiva el bagaje artístico de los interesados en el arte, principalmente el Libro-Arte en general, con impacto a nivel internacional.

Figura 114.

ArtsLibris. Feria Internacional del Libro de Artista y Edición Contemporánea. Barcelona. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

Adentrándonos al tema de las propuestas creativas, a continuación mostraremos un poquito del trabajo de la artista española Francesca Poza, quien cuenta con una formación en Diseño Gráfico por la *Escola Massana* de Barcelona, especializada en la creación de moldes y tratamiento de resina, el grabado, la técnica del pastel; además, fundadora del taller/estudio *Deep Edicions*, dedicado a la producción de obra gráfica y las artes del libro en Barcelona. Actualmente su obra se expone en *Olivart Art Gallery*, que es un espacio

destinado a la proyección de jóvenes artistas oriundos de Barcelona. La obra que abordaremos se titula *Un origen* (figura 115), y consiste en el alfabeto occidental trabajado en la familia de las *romanas* mediante la técnica del grabado. Cada letra es una doble página en la cual está plasmada cada una de las letras del alfabeto únicamente con la presión de la placa al pasar por el tórculo generando un bajo relieve, y de acuerdo a la letra del alfabeto en cuestión, se encuentra una frase que inicia con esa misma letra y está impresa en latín y en español de la «A» a la «Z».

Figura 115.

Francesca Poza. Un origen. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

La doble página funciona de manera individual o conjunta, es decir, la doble página de la letra «A» funge como una tarjeta independiente y de la misma manera se puede adquirir; asimismo, se vende la obra de manera conjunta conteniendo el alfabeto completo de la «A» a la «Z», con un formato similar al del acordeón pero con las piezas separadas, haciendo un ejemplar dinámico y diferente en su totalidad, tanto para su lectura individual como para su funcionamiento conjunto. En relación al empleo de la tipografía y la narrativa que posee la presente obra, podemos, por una parte, considerar una lectura literal de las

frases textuales de cada una de las piezas, y por otra, la expresividad de la letra de una manera natural lograda únicamente por su estructura y tipo de representación.

Poza trabaja mucho con las texturas y elementos naturales, aspectos que podemos observar en su obra por medio del papel de fibra de algodón y el grabado que genera una obra pulcra y sutil. Asimismo, es importante considerar que cada pieza conlleva un detallado trabajo y mucha dedicación, lo cual nos lleva a deducir que cada letra del alfabeto presenta en sí misma un valor único, y, aunado con la frase que la acompaña, genera un aspecto romántico que nos remite al origen de la propia estructura de la familia de las romanas reforzada por el uso del latín, aludiendo al Imperio romano, cuna de la tipografía occidental.

Continuando con otra muestra de una destacada creatividad, es la obra *Moby Dick*, escrita en 1851 por el escritor estadounidense Herman Melville. La historia trata de la travesía de un barco ballenero a cargo del capitán Ahab, un arponero llamado Queequog e Ismael, quienes tienen el afán de perseguir a un colosal blanco en la historia original. Sin embargo, la obra que mostramos tiene un particular estilo de representación, el cual dista mucho de una obra literaria común y corriente. En este caso particular, hablamos de la obra titulada *Moby Dick* (figura 116) diseñada por *Minimae*, dirigido por Pepe Gómez Larraz, creador del *Proyecto Gutenberg by Minimae* (que consiste en crear obras literarias completas en una sola página), espacio donde convergen el arte, el diseño y la literatura. En la presente obra el editor retoma completamente la obra literaria original y la plasma en un solo pliego de papel. Considerando dentro del ámbito del Libro-Arte que *Moby Dick* es:

Figura 116.

Minimae. Moby Dick. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

El primero de los libros secretos de *Minimae* donde el texto desaparece casi por completo a la vista del espectador.

- La imagen que se observa representa un firmamento donde se perfila la constelación de una ballena. No hay rastro de las 210.298 palabras de la novela.
- El reto primero fue esconder por completo el texto y que no fuera posible descubrirlo sin conocer su secreto. Para ello utilizamos un fondo azul marino y una tipografía de un azul un grado más claro.
- El segundo reto fue introducir una ballena en la lámina sin que resultase una obviedad. (Minimae, 2018)

En este caso particular, la tipografía tiene una función textual y literal cuando se toma como lectura, acto que para llegar a él el lector pasa primero por espectador de la

imagen en un formato de póster; posteriormente, a partir de la interacción directa y recurrir a una lupa o un celular, es que puede acceder a la lectura oculta. Entonces, la tipografía a primera vista funciona como textura casi imperceptible ya que el texto se presenta en una tipografía *Calibri* a 1.9 pts., generando en conjunto, un producto creativo y novedoso para el mercado de los libros, además de integrar la tecnología para su acceso, integralmente un producto con calidad y diferente a lo que comúnmente podemos encontrar dentro del mundo literario.

4.1.2.1. El proceso creativo de Ximena Pérez Grobet

Por su parte, la obra *Face the Face* (2007) es un vivo ejemplo del conjunto entre creatividad, formato, tipografía y narratividad. Obra de Ximena Pérez Grobet (1956 –), artista plástica de origen mexicano radicada en Barcelona, quien está inmersa en el campo del Libro-Arte desde 1994, y su obra es reconocida a nivel internacional (en el apartado 2.3.3 se comenta brevemente su obra), conformada por creaciones propias, ediciones especiales y colaboraciones de manera comercial y académica. Entre su obra destaca particularmente el empleo de la tipografía como elemento narrativo desde distintas construcciones, mostrando la versatilidad de este recurso tanto en lo visual como en lo estructural.

El primer acercamiento que tuvimos con la artista fue precisamente en la visita que hicimos a *ArtsLibris*, espacio donde concertamos una entrevista con la finalidad de conocer de cerca su trabajo artístico y, sobre todo, cómo fue el desarrollo del proceso creativo de esta famosa obra. Entre sus primeras aseveraciones durante la entrevista llevada a cabo de manera virtual en marzo del 2019, Pérez Grobet expresó lo siguiente:

Yo trabajo mucho con tipografía, en primera porque, estéticamente hablando, me gusta mucho, ¡no! por una cuestión estética, por una cuestión, es decir, si tú ves mi trabajo por un lado, siempre me interesa mucho como el registro de las cosas, de las situaciones, de emociones, de una serie de como el registro de cualquier situación por un lado, pero no

necesariamente con la tipografía con la escritura, o sea... digamos, para mí la tipografía es como la parte estética de la escritura.

El análisis de la forma de la letra que la artista llevó a cabo para la construcción de *Face the Face* (figura 117) es meticuloso y muy detallado, características que posee tanto personales como artísticas, mismas que la llevan a un largo proceso de experimentación basado en la arquitectura de la letra, como ella lo define continuamente:

Bueno, para mí, yo no me voy al texto, yo me quedo en la letra, y en este caso en específico de una manera arquitectónica, ¿por qué?, porque a mí la letra me parece bella, me parece muy bella, entonces ¿cómo está construida una letra?, esa es mi reflexión, eso es lo que yo le quiero dar al lector, la posibilidad de poder ver que una letra también se puede construir. (Pérez Grobet, 2019)

De modo que la letra es el elemento central con el que trabaja toda su obra, y el proceso desarrollado durante la misma parte justamente de los parámetros arquitectónicos ofertados por la letra seleccionada. Asimismo, Ximena se sumerge en todo un caudal de posibilidades para la representación física de la letra, considerando a esta como su único elemento narrativo dentro de la obra en cuestión, donde la temática central es la representación de los cubos de madera con los que juegan o jugamos desde niños, y en ese tesón es que después de la elaboración de cantidad de prototipos pudo realmente obtener el formato con la movilidad y funcionalidad que ella deseaba.

Figura 117.

Ximena Pérez Grobet. Face the Face. 2007

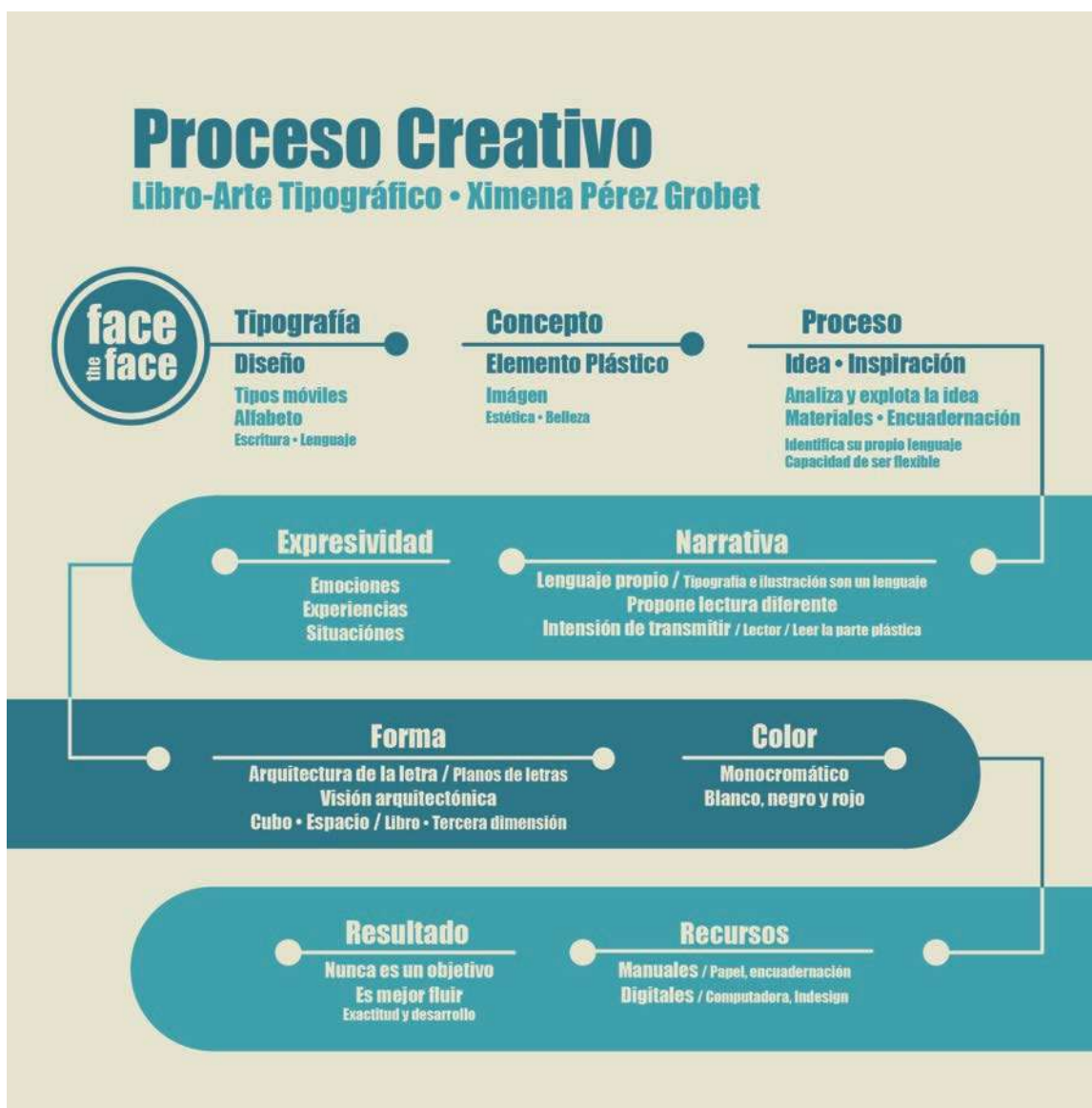


Fuente: Ximena Pérez Grobet.

Como se ha mencionado anteriormente, el libro posee un formato en el que se puede leer en forma de códice, y el otro es en formato de acordeón representado en plasta en blanco y negro, como parte de los principales colores con los que acostumbra a trabajar. Igualmente, el desarrollo de su proceso creativo (figura 118) genera algunos conceptos interesantes a la hora de producir, y, sobre todo, aspectos a tomar en cuenta para el momento de generar un Libro-Arte tipográfico. En la siguiente infografía mostramos todo su proceso:

Figura 118.

Ximena Pérez Grobet. Proceso creativo de la obra Face the Face. 2020



Fuente: Elaboración de la autora.

El registro del proceso creativo de Ximena Pérez Grobet está basado en el método *MSDI* del antropólogo estadounidense James P. Spradley (1933 – 1982), quien fue profesor en el *Macalester College* desde 1969, y destacado especialista en estudios Etnográficos, área de la cual se desprenden considerables publicaciones de su autoría. También es considerado un metodólogo contemporáneo en antropología urbana por su dedicación a la

creación de metodologías para la investigación etnográfica y el análisis etnosemántico, con el objetivo de:

Conocer los dilemas que plantea el estudio del léxico en un ejercicio constante de agrupación y contraste de la información obtenida, principalmente a través de la entrevista etnográfica. En el planteamiento de Spradley convergen el trabajo de campo, la entrevista y el análisis de la información, lo que en una dinámica constante hace necesario regresar al escenario para recopilar, otra vez, más información. Spradley es el creador del “*Método de la Secuencia de Desarrollo de la Investigación* (en adelante *MSDI*) que figura entre los tres procedimientos globales de mayor tradición en los estudios cualitativos, junto a la inducción analítica y la comparación constante. (Garrido, 2017, p. 2)

Aclarado lo anterior, continuamos con el desarrollo del proceso creativo de Pérez Grobet, en el cual destacan nueve conceptos primordiales: *tipografía, concepto, proceso, narrativa, expresividad, forma, color, recurso* y, por último, el *resultado*. Donde de acuerdo al *MSDI* pudimos deducir que la tipografía para ella parte de la belleza, hablando en el plano del Libro-Arte tipográfico y desde sus orígenes como alfabeto y producción de tipos móviles; partiendo de ese recurso para el desarrollo de su obra, el *concepto* sobre el cual trabaja le da particular importancia a la cuestión estética y a la belleza de la letra como un elemento único narrativo y no textual, un elemento que a partir de sus características podrá narrar su cometido. Asimismo, la *narrativa* en su obra parte de un lenguaje propio, es decir, ella como artista propone un lenguaje propio dentro de la obra, un lenguaje que propone otra lectura, la intención es una lectura diferente, no literal o textual, es el lenguaje que la autora le asigna a cada uno de los elementos tipográficos dentro de su obra a partir de la disposición del espacio y la representación física de cada una de las letras que la conforman.

No obstante, debemos aclarar que el lenguaje es una de las herramientas para desarrollar la narrativa. De acuerdo a la RAE (2020), narrativa es la “habilidad o destreza en narrar o en contar algo”. En este sentido, el lenguaje no es la narrativa en sí como lo mencionó Pérez Grobet en la entrevista, sino un recurso mediante el cual se narra algo de manera textual o simplemente por su forma y disposición dentro del espacio, éste genera una narración. Y ella, como autora, haciendo uso de las formas de las letras dispone del

espacio, ritmo o secuencia para ubicar los elementos a sus intereses creativos, a partir de ahí establece su propio lenguaje dentro de la obra, es en este sentido en el que mencionó en la entrevista el lenguaje propio.

Por lo tanto, las narrativas que la artista va creando se van construyendo poco a poco por sí mismas a partir de una primera intención, y, posteriormente, entra en ese juego que ofrece el Libro-Arte, donde se permite la interacción con los elementos compositivos para construir o deconstruir sus propios códigos hasta lograr una narrativa determinada. Luego viene la parte de la comunicación o el proceso de exposición de la obra, etapa en la que entra una tercera persona: el lector; a quien ahora, por una parte, le toca descifrar sutil e inesperadamente la narrativa pretendida por el autor, y por otra parte, se inicia en el proceso del descubrimiento narrativo.

En palabras de Bibiana Crespo se denomina de la siguiente manera:

El proceso íntimo de descubrimiento es fundamental para la experiencia del Libro-Arte como forma. Desde sus muchas funciones diarias hasta su existencia metafórica, el libro tiene un potencial que ofrece un espacio privado para la comunicación e intercambio a través de vastos espacios de tiempo y geografía, para entrever o vislumbrar la expresión de experiencias reveladas o comunicadas, a través del espacio y del tiempo. (Crespo, 2012, p. 3)

Respecto a la *expresividad*, ésta la genera a partir de la propia arquitectura de la letra y la disposición del espacio, que en este caso particular es sumamente simétrico, ya que cada letra está contenida dentro de un cubo (el cubo de madera que usan los niños) con dimensiones específicas para su movilidad. Posteriormente la *forma*, la cual se define a partir de la propia arquitectura de la letra, concepto que repite continuamente durante toda la entrevista y obviamente durante su proceso. De la arquitectura también define consecuentemente el Libro-Arte, porque a partir de la forma genera la tercera dimensión que podemos ver, tocar y explorar al momento de interactuar físicamente con el libro. Luego viene el *color*, sin embargo, en esta obra es blanco y negro, pero en realidad no emplea más de tres colores en sus obras: el blanco, el negro y el rojo; con estas tonalidades es que las resuelve.

Sus libros los trabaja a partir de los medios digitales, prácticamente los define y maqueta en *InDesign*¹⁴⁷, programa donde trabaja la tipografía, el espacio y la dinámica que va a tener el libro en cuanto a dimensión, movimiento y funcionalidad, para posteriormente obtener el *resultado* final; en este punto es que hace hincapié al decir que en su obra el resultado nunca es un objetivo, sino que es literalmente lo que resulta a partir de su idea y concepto original, pero finalmente es determinado por las circunstancias y recursos materiales que a partir de la experimentación y probar continuamente si funcionan en relación con la dinámica que llevará el libro a partir de su formato. Todos estos aspectos dentro de su obra, ella los va ajustando y lo único que hace es fluir durante el proceso, sin forzar los recursos o aferrarse a determinada idea o situación, y, finalmente, la liberación de la idea es lo que le permite llevar un desarrollo satisfactorio y obtener un resultado con precisión.

Es de esta manera en que mostramos una variedad en formatos creativos que realmente salen de los parámetros comunes en cuanto a su forma, y también su narrativa, porque hacen de la experiencia con el lector una interacción en la que primero se tiene que comprender su función y la dinámica que se requiere, para luego poder realmente acercarnos a los elementos narrativos. Asimismo, se conjuntan en este tipo de propuestas que realmente se convierten en una novedad tridimensional y hasta virtual, llevando al Libro-Arte tipográfico a explorar nuevos horizontes que finalmente generan nuevas lecturas a partir de la letra.

¹⁴⁷ *InDesign*, es una aplicación digital para el diseño y composición de un producto editorial, que puede ser desde una página, folleto o periódico, entre otros. Es un producto de la compañía *Adobe Systems* y está dirigida a los profesionales del diseño.

4.2. Posibilidades creativas en formatos dinámicos

Cuando hablamos de Libro-Arte tipográfico y la cantidad de posibilidades que la letra nos ofrece para su representación, cabe la idea de pensar en el uso y aplicación de las letras dentro de formatos variados como los presentados en el apartado anterior, pero concebimos la idea de una letra estructurada de manera formal o, en determinado caso, letras que pueden tener un tratamiento plástico que las puede aderezar. No obstante, estas posibilidades sobrepasan los parámetros formales de la tipografía, llevando la creatividad más allá de representaciones convencionales, hablando de manera bidimensional como tridimensional. Siendo más específicos, nos referimos al trabajo Joan Brossa y Marion Bataille, dos artistas que desarrollaron propuestas que traspasan las formalidades tipográficas convencionales.

4.2.1. Joan Brossa y la tridimensionalidad

El caso de Brossa lo consideramos pertinente por el tratamiento tipográfico a pesar de las dimensiones un poco alejadas de la intimidad del Libro-Arte, sin embargo, la relevancia narrativa que presenta a partir de la disposición de las letras es una muestra que abona a nuestra investigación materializada en la tridimensionalidad bajo formatos totalmente diferentes tanto en tiempo como en forma respecto al segundo caso; a pesar de ello, ambos en su espacio ofrecen dinámicas de lectura y construcciones relevantes. En el primero de los casos presentamos la obra del poeta y artista plástico español, Joan Brossa (1919 – 1998), quien destacó y es reconocido internacionalmente como uno de los máximos exponentes de la poesía visual. En palabras de Ximena Pérez Grobet podemos decir que Brossa “es el maestro de la poesía visual” (Pérez, 2019).

Un artista con una formación originada por las vanguardias del siglo XX y poseedor de una creatividad versátil, facultad que le permitió incursionar en áreas como el teatro, el cine (siendo contemporáneo de Saul Bass) y el cartel, además de la poesía visual, ya que tenía un sentido conceptual muy definido para la gráfica, es decir, daba vida a la poesía visual a partir de las letras de forma concreta y a la vez dotada de expresividad en sus composiciones, condición que facilitaba la comprensión del mensaje al espectador. Y bajo su propia concepción, Brossa define la poesía visual de la siguiente manera:

Yo definiría que la poesía visual no es ni dibujo ni pintura, sino que es un servicio a la comunicación. Todo lo que sea dar con claridad el mensaje, facilitar a la gente, que pueda comprender el sentido de un poema o el mensaje, pues se tiene que aprovechar sin temor a quedar mal. (Algún día en alguna parte, 2016)

Ensimismado en sus ideas, en sus propios hábitos y en la concepción de su propio mundo, el cual fue representado a partir de objetos y elementos por demás ordinarios, proyectando una estrecha relación con la obra de Duchamp, recurriendo al arte povera impactó en el razonamiento de la gente a partir de ideas y composiciones que abonaban a una mejor concepción de la vida y a un pensamiento más consciente del vivir diario hacia el espectador.

En 1950 se produce un cambio en su obra. Un cambio que le llevará hacia una **temática más social** y con un alto nivel de compromiso por su parte. Este giro se produce al conocer al poeta brasileño João Cabral de Melo, el cual, como hemos dicho antes, marcara un antes y un después en toda su obra. En los años sesenta esta temática social convive con una temática más **conceptual**, que será la clave para que Joan experimente, aún más, con la poesía visual y con los denominados **poemas objetos**¹⁴⁸, dos géneros que ya no abandonará durante toda su carrera. (Cultier, 2020)

Por lo tanto, la transición que sufrió su obra, podemos decir que se manifestó en la forma de representación que fue experimentando con el paso de los años, ya que no solo creó poemas visuales que podemos apreciar en un libro, en una galería o en las paredes del *Reina Sofía*, sino que convirtió la palabra en objetos urbanos, llevó la poesía al entorno, a la vida diaria y a la vida real, en espacios que se transitan a diario con realidades y lecturas diferentes, gracias a la materialización de la palabra escrita.

Un claro ejemplo de esa materialización y conceptualización en la poesía de Brossa, es el *Poema visual transitable en tres tiempos: Nacimiento, camino —con pausas y entonaciones— y destrucción* (figura 119), instalado en 1984 en la ciudad de Barcelona. Cabe destacar que fue su ciudad natal y la misma en la que llegó a su final, haciendo

¹⁴⁸ Los conceptos en tipografía **bold** son por parte del autor de la cita.

alusión propiamente al contenido poético de la obra en cuestión. Continuando, la obra hecha de concreto con una altura de 16 metros, se conforma de una serie de letras y signos de puntuación que conforman el tiempo de vida de una persona, pensamiento que podríamos trasladarlo al tiempo de vida de una ciudad, una cosa o un simple pensamiento, poéticamente hablando.

Su título es realmente descriptivo sobre el concepto implícito en la composición, pero su estructura física es aún más descriptiva sobre el contenido poético que representa. Y los recursos que utiliza son totalmente tipográficos, en un estilo de palo seco. La primera fase la representa con la letra inicial del alfabeto en mayúscula, la «A», que también puede representar el nacimiento y origen de la vida del ser humano, quien es el personaje sobre el que gira el contenido poético de la obra.

La segunda fase, que vendría siendo el lapso entre el nacimiento y la muerte, es decir, donde se suscita la vida misma con todas las experiencias y altibajos que eso significa, por lo tanto el artista lo traslada a un nivel conceptual sublime, representando ese universo de experiencia que obviamente está cargado de emociones, por medio de una serie de signos de puntuación dispersos en el suelo como parte del camino que hay que transitar, los cuales dentro de la escritura sirven para acentuar, enfatizar, cuestionar y/o concluir. Así pues, es como recurre a algunas comillas, paréntesis, corchetes, signos de exclamación e interrogación.

La tercera y última fase la representa con la misma letra «A» y con las mismas características en su estructura, dicho desde el punto de vista tipográfico, porque en lo referente al sentido conceptual del poema, la letra la representa destruida en su estructura, una letra rota y quebrada con las partes lastimadas de manera arbitraria, y el acabado que presentan es el que ofrecen las propiedades del concreto, es decir, el cuerpo se rompió y no tuvo un tratamiento o un cuidado, simplemente se destruyó, así como se destruye el cuerpo humano sin poder evitarlo, es una obra que representa la realidad pura, que nos hace pensar e incita a la reflexión e introspección del ser humano. Igualmente, es una obra que tiene vida propia, y cada vez que alguien transita por ese espacio está recorriendo su propia vida una y otra vez.

Figura 119.

Joan Brossa. Poema visual transitable en tres tiempos: Nacimiento, camino —con pausas y entonaciones— y destrucción. Barcelona, Velódromo de Horta. 1984



Fuente: Shbarcelona.

Otro de sus poemas urbanos es la instalación *Barcino* (figura 120), creada en 1992 y expuesta en el espacio público hasta 1994 en la ciudad de Barcelona (entre muchas otras obras que también se integran a diferentes paisajes urbanos), sin embargo, en ésta en particular es que valoraremos las condiciones tipográficas en formatos variados y dinámicos como tema central del presente apartado.

Figura 120.*Joan Brosa. Bárcino, Barcelona. 1992***Fuente:** Shbarcelona.

Esta obra corresponde a un homenaje hecho a la ciudad de Barcelona destacando sus orígenes romanos, motivo por el que está en la *Plaza Nueva*, una plaza ubicada a un costado de los vestigios de la muralla romana de Barcelona, que permanecen desde su construcción, en la época del Imperio romano; todo dentro del Barrio Gótico, uno de los grandes atractivos de la ciudad. *Barcino*, conformada por una serie de siete letras tridimensionales, seis en bronce y una en aluminio; la representación de cada uno de los elementos tipográficos presentan características diferentes entre sí.

La letra «B» en una tipografía de *palo seco* en su estructura y con el volumen y altura correspondiente al grosor general de la totalidad de la obra, la forma de la letra está en alto relieve ya que los blancos internos solo son figurativos y el bloque de bronce no tiene perforación alguna. La segunda corresponde a la «A», letra que sustituye por un prisma que sobresale de la altura general de la composición, solo destacando en alto relieve el perfil o filete de la «A» y un pequeño signo de acentuación solo en la cara frontal del prisma. La «R» presenta una estructura romana con patines destacados que definen el contorno tanto del fuste como de la pierna de la letra en cuestión; lo correspondiente al

blanco interno se define con el cuerpo de la letra en alto relieve igual que la primera que mencionamos.

En lo correspondiente a la «C» y la «O», no recurre a estructuras tipográficas, sino que las representa con elementos que estructuralmente corresponden a la forma de la letra, pero en este caso con el sol (presenta textura) y la luna (un cuerpo liso), el día y la noche, y la inmensidad y alcances del universo que de cierta forma podríamos leer con esos pictogramas. La «i» es minúscula, rompiendo con la continuidad de los otros elementos, una letra minúscula de palo seco dentro de un recuadro del mismo grosor de su cuerpo, igualmente, dejando el espacio entre la letra y el recuadro en bajo relieve. Y, finalmente la «N», representada con una forma abstracta y la única del conjunto en aluminio, en sí, esta letra es totalmente experimental y bajo el conjunto definimos su significado; conformando entre cada uno de los códigos tipográficos y los pictogramas una idea general, por lo tanto, un ideograma como en los inicios de la comunicación, de una manera simple, y como él mismo lo expresó, la claridad en su mensaje es un servicio a la comunicación.

4.2.2. Marion Bataille y el dinamismo atípico

En cuanto a la propuesta de Marion Bataille, es un libro con un formato dinámico y atípico, creado por la diseñadora francesa Marion Bataille (1963 –) en el año 2016, titulado *AOZ* (figura 121), un ejemplar que presenta la otra cara de la conceptualización y la creatividad, ya que las muestras de Brossa nos adentran al mundo poético y sublime mediante la tipografía. Empero, Bataille nos permite ver la conceptualización de la forma tipográfica trasladándose a figuras meramente geométricas desde el punto de vista del diseño gráfico. Su formación principal es como diseñadora gráfica, pero a lo largo de su carrera se ha especializado en la ilustración y la ingeniería del papel (pop up).

Figura 121.*Marion Bataille. AOZ, Paris. 2016***Fuente:** Marion Bataille.

Herramientas que le han permitido adentrarse en el mundo de las letras desde una perspectiva conceptual y funcional basada en formas geométricas, a razón de que sus publicaciones están dirigidas principalmente para niños, destacando *Número, 10* y *ABC3D* (esta última la abordaremos en el siguiente apartado); además ha implementado una metodología para la enseñanza de las letras a partir del recorte y collage. De propia voz Bataille explica:

Comencé a trabajar en herramientas educativas para ayudar a memorizar las formas de las letras. Aprendí que es posible olvidar la forma de las letras, creo que para recordar algo es muy importante estudiarlo con las herramientas posibles y con todos nuestros sentidos. Estoy diseñando objetos que pueden ayudarles a lograr esas formas. Las letras no solo son visibles a los ojos, también tienen una dimensión espacial¹⁴⁹. (French Consulate Houston, 2017)

Y realmente el libro logra en sí mismo esa dimensión espacial, primero porque es una publicación en la que su formato consta de una caja contenedora de páginas sueltas,

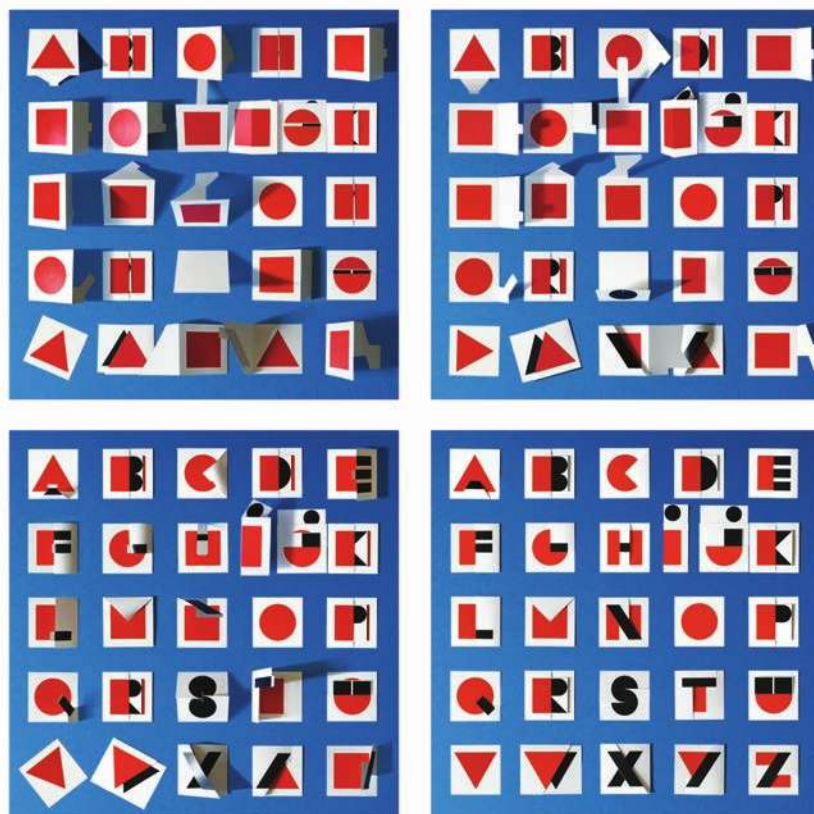
¹⁴⁹ Traducción Sandra Cadena.

cada página corresponde a una de las letras del abecedario en un formato cuadrado de 10 x 10 cm., y dentro de esa proporción aparecen un triángulo, un círculo y un cuadrado, figuras geométricas en las que se materializan cada una de las letras basadas en su estructura alfabética formal. Sin embargo, ese formato tiene excedentes en los costados, tipo solapas, y en ese espacio aparecen otras figuras geométricas que de acuerdo a ciertos movimientos y acomodos conforman de manera abstracta todas y cada una de las formas de las letras del alfabeto occidental.

En la siguiente imagen (figura 122) podemos observar las páginas independientes del libro que contienen las 26 letras del alfabeto, e iniciando una lectura visual de izquierda a derecha podemos apreciar el dinamismo en el que tienen que entrar cada una de las páginas para poder definir las letras.

Figura 122.

Marion Bataille. Dinámica del funcionamiento de las páginas del libro AOZ, París. 2016



Fuente: Marion Bataille.

Al final aparece el alfabeto totalmente armado con formas que representan fielmente la estructura tipográfica a la que corresponden, convirtiendo el libro en un claro ejemplo de la función del diseño gráfico y los alcances que tiene dentro de lo correspondiente a la tipografía y, por lo tanto, al Libro-Arte tipográfico. Ya que el ejemplar, sin dejar de ser algo atractivo, diferente y didáctico, siempre conservó el objetivo principal del diseño, el cual, en palabras del diseñador Vicente Rojo¹⁵⁰, lo establece de la siguiente manera:

El diseño tiene que cubrir una función obvia, inmediata, si es una portada de un libro, tiene que ayudar a que el libro se lea, si es un cartel para una exposición, para una película tiene que ayudar, es un arte que tiene un complemento muy claro, un arte aplicado. (Rojo, 2020)

En suma, las posibilidades creativas para el desarrollo de formatos y tratamiento tipográfico pueden ser infinitas, sin embargo, en este apartado hemos podido contemplar dos ejemplos significativos en dos áreas en las que el Libro-Arte tipográfico tiene lugar. Por ejemplo, la poesía visual nos muestra que no requiere de las páginas de un libro para ser plasmada, simplemente puede habitar en nuestro entorno y ser transitable en dimensiones inimaginables. Por lo que al diseño se refiere, es una profesión cobijada por la creatividad y las posibilidades de representación son vastas, sin embargo, el objetivo final siempre será la funcionalidad, y el caso de AOA es una combinación de varios elementos.

Primero, el formato posee dinamismo que requiere de la participación directa del usuario para su construcción y deconstrucción. Segundo, la función tipográfica cumple su cometido, en un diseño atractivo representa a fidelidad las características de cada una de las letras y se adentra lúdicamente a la geometría. Y en tercero, la capacidad que tiene el diseño gráfico para integrarse al Libro-Arte es magnífica, interviene en los formatos; la tipografía, tema central de nuestra investigación, proporciona un alto grado de narratividad al utilizar su estructura desde el punto de vista plástico. En tanto, el conjunto de elementos ofrecen la posibilidad de narrar historias tejidas a través de la conceptualización de las formas soportadas en la diversidad de formatos.

¹⁵⁰ Vicente Rojo (1932 –), artista, pintor, diseñador y editor de origen español radicado en México desde 1949, ha sido uno de los diseñadores más reconocidos en las últimas décadas, resolviendo propuestas gráficas desarrolladas principalmente dentro de una visión modernista y conciencia social, tanto en las artes como en el diseño. Fuente: <https://museoblaisten.com/artista.php?id=403&url=Vicente-Rojo>.

4.2.3. Variables tipográficas dentro del Libro-Arte tipográfico

La estructura de la letra tiene una forma determinada desde hace siglos, en ella se basan una gran parte de los idiomas occidentales permitiéndonos manejar mayúsculas, minúsculas, números, signos de puntuación, signos comerciales, entre otros. Francisco Calles (2012), a quien mencionamos en el capítulo III, indica que ésta tiene dos funciones indisociables, la lingüística y la simbólica; a partir de ahí se genera el lenguaje verbal y visual. De igual forma, estamos acostumbrados a recibir la información de manera visual identificando naturalmente las formas ya establecidas. Sin embargo, estas formas tienen la posibilidad de transmutar a otras alterando su estructura física, ya sea de manera abstracta o mayormente representacional agudizando sus rasgos.

No obstante, el diseño tiene injerencia directa en todas estas variables y permite desarrollar cuerpos tipográficos bajo otras estructuras compositivas que parten de una letra determinada. En este apartado nos concentramos en ver algunas variables tipográficas desde el punto de vista estructural, es decir, las posibilidades que existen para construir variables de estructuras tipográficas determinadas, a través del Libro-Arte tipográfico *Plakat holz lettern* que forma parte de la *Colección Libros de artista* de la UPV, el *Alfabeto imaginario de Ricard Giralt-Miracle* diseñado por Andreu Balius y el *ABC3D* de Marion Bataille, que mostraremos a continuación.

En otro punto, también apreciar la parte de la experimentación en cuanto a la representación de las formas tipográficas con diferentes técnicas, colores y acabados, dos medios para trabajar la letra que permiten un sinnúmero de oportunidades para narrar a partir de sí misma y conocer parte del potencial creativo que ofrecen a través de la experimentación, transmitiendo el cúmulo de historias que un Libro-Arte tipográfico puede contener. Siendo uno de los objetivos a implementar dentro de las prácticas que tenemos interés por desarrollar en la asignatura Diseño Tipográfico de los programas educativos Licenciatura en Diseño Gráfico, la asignatura Libro-Arte en el programa de posgrado Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño (MEPCAD), en el Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte (IADA) de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), Chihuahua, México.

4.2.3.1. El *ABC3D* de Marion Bataille

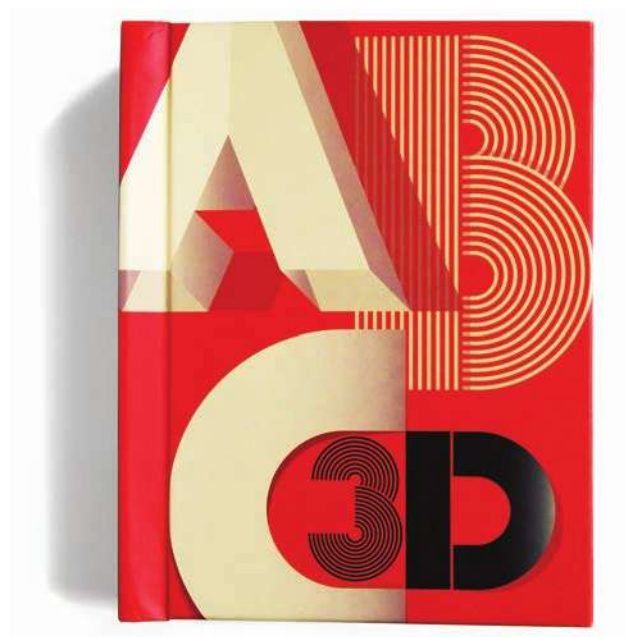
El primero de los ejemplos que abordaremos es el libro pop-up titulado *ABC3D* (figura 123) de Marion Bataille, creado en el 2008. En el apartado anterior conocimos un poco de su trayectoria y el enfoque de sus publicaciones, en este caso no es la excepción; con esta publicación dirigida a un público infantil, en primera instancia, porque cabe señalar que, de acuerdo a las condiciones compositivas y funcionales de la publicación, el público adulto entra perfectamente en el juego de la interacción con las letras a partir de la variabilidad de sus estructuras representacionales.

Para un mayor acercamiento a la conformación de una publicación de esta categoría, conviene un acercamiento a su procedencia, dinámicas y mecanismos que lo han hecho permear exitosamente en el mercado librario actual. Por su parte, Hortensia Mínguez (2010) nos brinda una breve descripción al respecto:

El libro pop up también ha conseguido un séquito de seguidores espectacular por los increíbles resultados que se pueden conseguir desde la sabiduría del origami y la ingeniería del papel y su vinculación inescrutable con la edición de libros infantiles. En su definición más básica, un libro pop up es aquel que por su característica y particular manera de trabajar, entrelazar y montar el papel doblado o materiales rígidos similares, permite un despliegue o movilidad de formas de carácter tridimensional, accionadas por el lector con la apertura de cada una de sus hojas. Aunque sus antecedentes se remontan a finales del s. XIII de la mano del mallorquín Ramón Llull, fue principalmente a partir de las postrimerías del siglo pasado, cuando la aplicación del concepto de acción-movilidad del pop up se puso de moda al interrelacionarse con diferentes campos.

Figura 123.

Marion Bataille. ABC3D, París. 2008



Fuente: Marion Bataille.

Dicho lo anterior, nos enfocamos al pop-up y a la construcción de cada una de las letras. Primeramente, el concepto del libro es la tridimensionalidad de su contenido y es ahí donde el diseño gráfico genera el impacto en el lector al propiciar la interacción con el ejemplar. El diseño de la portada con el título de la publicación desde el primer acercamiento incita a una interacción con el libro por parte del lector, provocando la acción de movimiento para iniciar la magia de las letras (figura 124).

Figura 124.

Marion Bataille. *Páginas del libro ABC3D, París. 2008*



Fuente: Marion Bataille.

Desde la cubierta lenticular que cambia con el ángulo de las manos hasta la Z, ABC3D es tanto una obra de arte como un libro emergente. Cada una de las 26 letras tridimensionales se mueve y cambia ante tus ojos. C se convierte en D con un chasquido. M se para en atención. X se convierte en Y con un movimiento de muñeca. Y luego está U... Con audacia concebida y brillantemente ejecutada con una sorprendente paleta de negro, rojo y blanco, este es un libro que los lectores y amantes del arte de todas las edades atesorarán en los años venideros¹⁵¹. (Bataille, 2017)

¹⁵¹ Traducción Sandra Cadena.

Atractivo en su totalidad, los cuerpos de las letras en sí mismas poseen una experiencia única hacia el lector, todas se construyen de manera diferente concluyendo en la tridimensionalidad, principalmente, ya que existen otras como la «S» que tiene movimiento sin volumen. El tipo de letra utilizada es de *palo seco* con un cuerpo grueso que genera un significativo peso visual, además de los altos contrastes del rojo, negro y blanco, igualmente, cada una de las letras está desarrollada con diferentes técnicas de representación, todas a partir de la aplicación de la ingeniería del papel con los dobleces y movimientos que producen el volumen.

Sin embargo, letras como la «B» y la «U» son muy especiales en su construcción, y están desarrolladas a partir de principios básicos de diseño; en el caso de la «B» podemos apreciar una letra construida únicamente con la repetición de líneas y esas líneas reducen movimiento, obviamente esta letra se sale de la norma en relación a la mayoría que conforman el libro, y se forma a partir del deslizamiento de los aros que generan el cuerpo de la «B» a partir del fuste. Luego, la letra «U», es una composición muy delicada y atractiva, ya que a partir igualmente de líneas se construye su cuerpo, solo que en este caso, esas líneas son definidas a partir de la técnica del recorte, por lo que producen un cuerpo delicado al manipularse para construir el volumen.

Es de esta forma en que el diseño gráfico y sus diferentes técnicas se conjugan con el arte para producir un resultado que tiene la finalidad de mostrarle a los infantes las formas de las letras a partir de una experiencia divertida, y también, dentro de la categoría de Libro-Arte, produce una obra integralmente cuidada desde el formato, la imagen, contenido y mecanismos, que en conjunto producen una experiencia cargada de emociones como la práctica principal del Libro-Arte.

4.2.3.2. El Libro-Arte tipográfico *Plakat holz lettern*, de la Colección Libros de artista de la UPV

El segundo ejemplo en relación a las variables tipográficas, además de los diferentes estilos de letra empleados en una misma composición, lo enfocamos a la variabilidad desde la perspectiva de la representación a partir del color, acabados y disposición del elemento tipográfico dentro de la página del libro. Para poder valorarlo, mostramos el Libro-Arte tipográfico titulado *Plakat holz lettern* (figuras 125 y 126), obra que forma parte de la Colección Libros de artista¹⁵² de la UPV, y la cual pudimos valorar de primera mano en nuestra estancia de investigación en esta universidad. Lo primero que hay que destacar es el gran formato que presenta el ejemplar, debido a que es una oda a los tipos de madera propios de la Revolución Industrial.

Darius Wells, fue el primero en producir tipos de madera de forma comercial en 1827, y aunque estos ya aparecen en algunos libros alemanes del S. XV, Wells fue el primero en utilizar la fibra de madera para su realización, cosa que permitió un mayor detalle en los diseños así como una mayor durabilidad. Las maderas preferidas eran las de arce, peral y cerezo, quedando la de arce como la más usada a mediados del S. XIX. El fino detalle alcanzado en el diseño y la aplicación de métodos de producción en masa, posibilitó la gran proliferación de estos tipos. (UnosTiposDuros, 2001)

¹⁵² <http://librosdeartista.upv.es/>.

Figura 125.

Colección Libros de artista de la UPV. Plakat holz lettern. Valencia. 2018



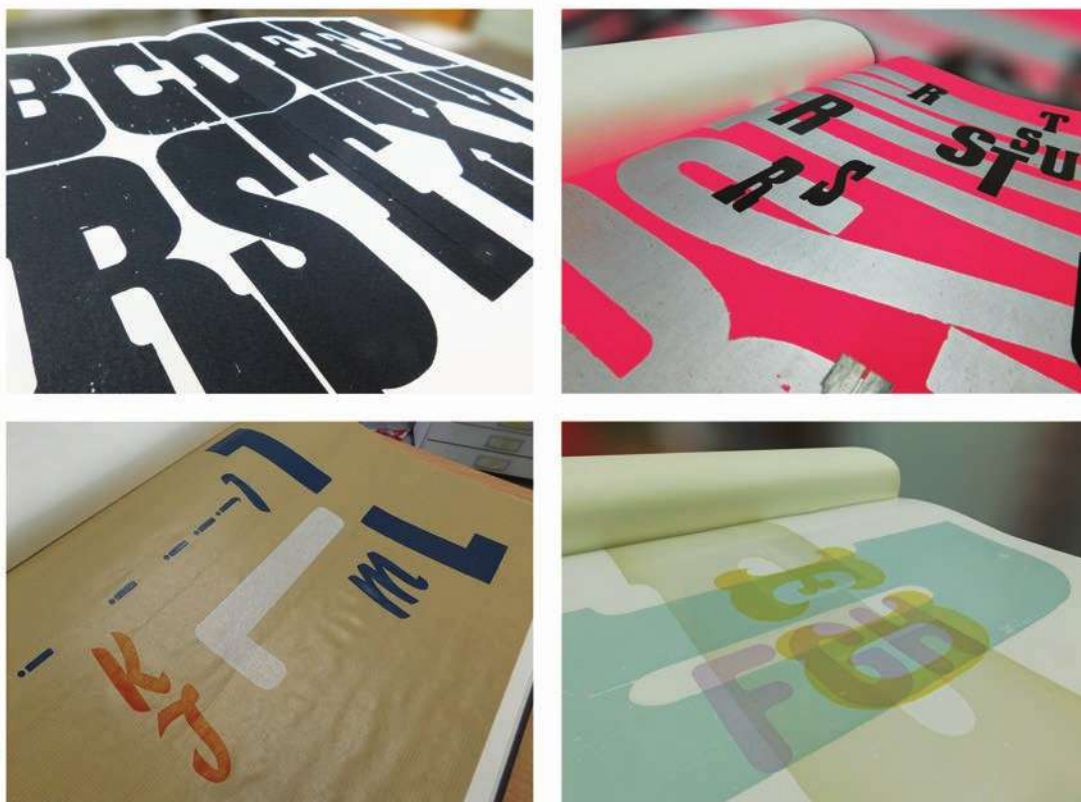
Fuente: Propiedad de la autora.

En este caso, las variables tipográficas las podemos ubicar en la variedad de tipografías que se utilizan de manera experimental en cada una de sus páginas. Por el estilo que presentan, en su mayoría corresponde a la familia de las *egipcias*, debido a la densidad de su cuerpo y el grosor de los remates que en lo general mantiene el grosor del cuerpo sin estilizar las terminales, simplemente generando remates igual de exagerados que el resto de la letra. Asimismo, utilizan algunos estilos de palo seco y otras decorativas con terminaciones rebuscadas al estilo victoriano¹⁵³. Y en conjunto nos regalan composiciones llamativas por su forma, que van desde páginas completas con un orden en el acomodo de las letras y otras páginas con sobreposición de las formas en diferentes colores y texturas de papel, así como el orden y la disposición libre del formato, simplemente por el hecho de expresar la belleza que contienen en su construcción.

¹⁵³ Estilo propio del siglo XIX que se manifestó en la arquitectura, las artes y la moda, principalmente, con una mezcla entre lo gótico y romántico.

Figura 126.

Colección Libros de artista de la UPV. Plakat holz lettern, páginas interiores. Valencia. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

Cabe mencionar que el taller de la UPV de *letter press* tiene un fondo de tipos de madera y tipos móviles, sin embargo, el poseer tipos de madera originales por lo regular no se cuenta con todas las letras del alfabeto y la cantidad suficiente para hacer alguna composición, no solo en la UPV sino en el ámbito tipográfico, ya que los tipos que existen realmente son recuperaciones de aquellos años y es casi imposible encontrarlos completos, por lo que una de las prácticas del taller con los estudiantes es crear sus propios tipos de madera a partir de MDF (material hecho de fibras de madera y resina sintética) y definidos por una cortadora láser, la letra cortada exactamente se pega sobre un recuadro de madera para generar el alto relieve y poder imprimirlo, logrando de esta manera ampliar su catálogo.

Así que los estudiantes además de tener la oportunidad de experimentar con diferentes estilos tipográficos reproducen las réplicas de los estilos originales y con ellos llevan a cabo diversas prácticas de experimentación, haciendo de ello una enriquecedora práctica de integral. Empero, es necesario aclarar que la presente investigación consta de una estudio vivo del Libro-Arte tipográfico, estamos valorando lo que está sucediendo en los últimos años con esta área artística en correlación con el diseño gráfico desde un enfoque manual y artesanal, es decir, composiciones artísticas a partir del manejo de materiales físicos, enriqueciendo la práctica a partir de sus texturas, colores y formas, mediante elementos compositivos indistintos que al conjuntarse pueden generar una integración más allá del sentido visual del espectador o lector.

Teniendo en cuenta que gran parte de la época que vivimos funciona a partir de medios digitales, y el Libro-Arte tipográfico también ha incursionado y camina sobre esa línea, no obstante el crecimiento tipográfico repuntó a partir del acceso a la computadora en los años ochenta, abriendo un abanico de posibilidades creativas a partir del soporte digital y el manejo de tipografías; motivo por el cual la fertilidad de este campo la consideramos ávida para la experimentación que hemos venido mencionando a lo largo de esta investigación, sin embargo, estas posibilidades las planteamos para dar paso a una futura investigación, porque en la presente estamos centrados en el establecimiento y definición de las prácticas manuales con la pretensión de integrarlas tanto al programa de licenciatura como al de maestría.

4.2.3.3 El *Alfabeto imaginario de Ricard Giralt-Miracle*, por Andreu

Balius

Al mismo tiempo, la variabilidad tipográfica que estamos abordando en este apartado también se traslada a formatos digitales, y no podemos dejar pasar la oportunidad para mostrar un extraordinario ejemplo de ello. Nos referimos al *Alfabeto imaginario de Ricard Giralt-Miracle*¹⁵⁴ (figura 127), rescatado y diseñado por Andreu Balius en el año 2011. Antes de entrar en detalles de la obra cabe aclarar que el libro se publicó impreso. Sin embargo, la tecnología ha sido partícipe para la conservación y difusión del ejemplar de manera digital, sirviendo de ejemplo para el punto que comentamos sobre el Libro-Arte tipográfico en formatos digitales. En tanto, es una muestra de la variabilidad tipográfica en conjunción con los medios digitales, brindándonos la experiencia de ojear y hojear para contemplar su belleza en la misma dinámica que el libro impreso. Ahora bien,

A lo largo de su trayectoria como diseñador, Ricard Giralt Miracle destacó, especialmente, por su exquisito uso de la tipografía. En ese sentido, fue verdaderamente un sembrador de letras y un jardinero de alfabetos, como en una ocasión dijo de él Joan Brossa. (Pelta, 2012)

La edición realmente es un trabajo de carácter romántico en todo su esplendor, desde su portada hasta cada una de sus páginas, el formato es un libro en formato codex con sus interiores destinados únicamente a la expresión tipográfica de Giralt-Miracle con un estilo particular.

¹⁵⁴ Ricard Giralt-Miracle (1911 – 1994), ilustrador, diseñador gráfico y tipógrafo de origen español. Inspirado por las letras desarrolló una significativa producción publicitaria, gráfica y editorial, consiguiendo un estilo particularmente romántico en sus composiciones determinado por la experimentación entre tradición y vanguardia. Pulsar el link para ir directo al libro digital https://issuu.com/tipoduro/docs/alfabet_imaginari/9. Fuente: <https://www.lahistoriadelapublicidad.com/protagonista-389/ricard-giralt-miracle>.

Figura 127.

Andreu Balius. *Alfabeto imaginario de Ricard Giralt-Miracle*, página interior impresa. España. 2011



Fuente: Letterology.

En este precioso libro editado por la Editorial Campgràfic en una edición limitada de 500 ejemplares, el tipógrafo y diseñador gráfico Andreu Balius nos presenta una recopilación de las letras creadas por Giralt-Miracle que, unidas una a una, conforman un alfabeto imaginario que toma carta de naturaleza en unas bellas páginas con unos caracteres llenos de expresión y que separadas del contexto de las obras en las que aparecen, nos muestra un creador que comprende la naturaleza de la letra, su composición y funcionamiento, sus formas y sus contraformas dejando testigo de la sensibilidad de Ricard hacia las mismas. Todo un lujo. (Josep, 2011)

En la primera imagen correspondiente a la publicación impresa, podemos observar la calidez de un libro abierto que además de su contenido nos ofrece su textura, olor y la calidez que un libro impreso puede generar para los amantes de los libros, una experiencia en la que se vive el contenido como la composición editorial. En este caso particular, el formato es sencillo, con un papel un tanto rústico en su acabado y color, para colaborar con

el concepto general creado por Balius, sin transgredir las formalidades del diseño editorial.

Al mismo tiempo, nos ofrecen un acercamiento a la publicación de manera digital (figura 128), como podemos observar en la imagen que contiene algunas de las páginas interiores del libro, con la intención de comparar la publicación impresa (que podemos tocar y manipular) con la digital, que en cuestión visual son muy similares, solo que la digital no la podemos tocar ni sentir su textura u olor, pero sí podemos interactuar con ella página por página en la misma dinámica que la otra. De modo que la experiencia digital en este caso particular es una alternativa para poder poseer el libro y vivir fielmente la experiencia que Balius nos regala.

El punto es, que los medios digitales son una herramienta que posibilita tener al alcance lo que nos interesa o nos gusta, en este caso, el libro es una dualidad entre el romanticismo y el tratamiento de las páginas que un Libro-Arte tipográfico puede ofrecer, con un libro tradicional, ambos elementos conjugados por el diseño gráfico.

Figura 128.

Andreu Balius. Alfabeto imaginario de Ricard Giralt-Miracle, publicación digital. España. 2011



Fuente: Unostiposduros.

Ahora bien, centrándonos en el contenido del libro, en primer lugar nos enfocaremos en los elementos compositivos y su relación con la variabilidad tipográfica, que en este caso podemos apreciar el exquisito trabajo creativo de Giralt-Miracle y la claridad que tenía sobre las formas tipográficas. El hecho de conocer a ciencia cierta su materia prima, como mencionamos en el capítulo III, le permitía un nivel de experimentación con las formas y estilos de representación que abonaban considerablemente a la obtención de resultados excelsos en cuestión de expresividad y plasticidad.

Porque no solo es crear letras de acuerdo a su forma, sino es un tratamiento que parte de un concepto determinado, y a partir de éste es que se van construyendo los cuerpos de las letras permitiéndonos observar una precisión en su estructura, no determinada por la uniformidad de su trazo, sino por la capacidad analítica de la forma, y a partir del trazo logra una expresividad detonante. Es interesante cómo a través de formas tan irregulares podemos apreciar la perfección en cada una de las letras, combinadas entre remates, adornos, trazos caligráficos y líneas delgadas pero contundentes, todas son diferentes, pero todas están cobijadas por el estilo particular de su creador.

Estilo del cual, Balius como buen diseñador gráfico que es, se valió para desarrollar el concepto editorial del libro, relacionando las características plásticas del estilo romántico y rebuscado de Giralt-Miracle con la libertad, sobriedad y expresividad que un lienzo en blanco permite expresar; en cierta forma tiene una relación en el uso del espacio con *Un lance de Dados* de Mallarmé. Es así como el diseño gráfico hace su cometido a partir del proceso conceptual en cuestión, con la finalidad de detectar hasta el mínimo detalle para poder transformarlo en un resultado que comunique a partir de la forma, el estilo y la composición.

En resumen, en estos tres casos se evidencia el funcionamiento de la letra más allá de su forma, construyendo las letras a partir de trazos lineales, rígidos y geométricos para un fin educativo y lúdico, luego viene la expresividad de la belleza de las estructuras tipográficas, que simplemente por el hecho de existir ya poseen en sí mismas una belleza y calidad estética sensacional. Y, finalmente, la perfección materializada en la irregularidad de trazos y repetición de elementos que parecieran desordenados pero al final terminan

definidos por la permanencia de la forma tipográfica, no son más que el resultado de la combinación de la magnífica triada entre el diseño gráfico, el diseño tipográfico y el Libro-Arte tipográfico.

4.2.4. Experimentación y movimiento tipográfico

Entre las posibilidades compositivas del Libro-Arte tipográfico, la experimentación es uno de los ejes principales que propician el desbordamiento de la creatividad para la construcción de nuevas narrativas a partir del movimiento de la letra en el espacio y tiempo, algunas de ellas en un sentido poético, haciéndose útiles como uno de los elementos compositivos de la página o del libro en su totalidad. En otros casos, la letra en movimiento envuelve el mensaje integrándose de manera ilustrativa a la composición; así pues, existen otras posibilidades en las que la letra permite el juego de la interacción de manera directa con el lector, es decir, a partir de la experimentación sus posibilidades florecen dando pie al empleo del Libro-Arte tipográfico en el sentido estricto de la función, donde el libro es un medio informativo y también una obra que podemos apreciar por la meticulosidad de su construcción.

El hecho de experimentar durante el proceso creativo de una obra o un diseño, nos lleva a conocer diferentes posibilidades que podemos generar a partir de los materiales, de los colores, de las formas utilizadas, éstas pueden variar en su composición estructural y la disposición dentro del formato que se esté trabajando, y a través de ellas se produzcan distintas expresiones, incluso, a partir del uso de los mismos elementos, como pudimos experimentar (figura 129) durante las prácticas tomadas en el curso *Impresión con tipo móvil*, impartido por el *Taller 1895* durante el año 2018.

Figura 129.

Sandra Cadena. Experimentación con tipo móvil, color y texturas. CDMX. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

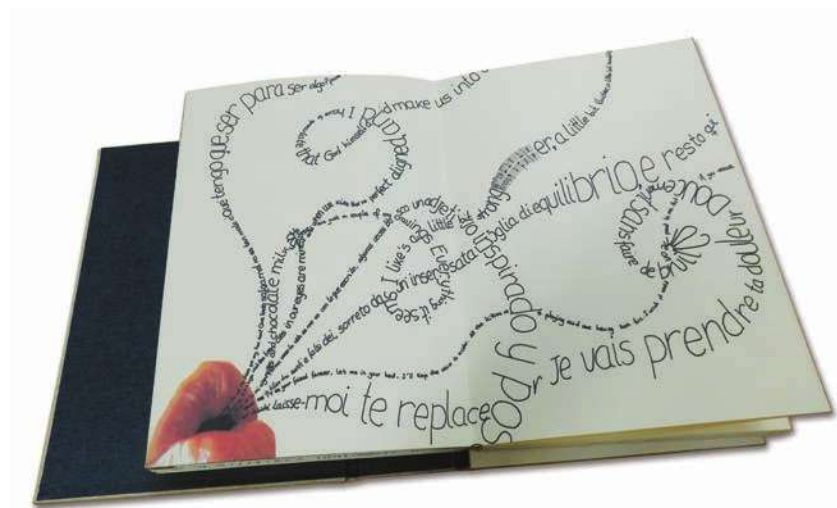
Con la intención de valorar el comportamiento del papel y los contrastes generados, incluso el darnos cuenta del contraste de tinta roja sobre fondo rojo, debido a que como diseñadores regularmente nos enfocamos en altos contrastes para una mayor y mejor legibilidad, y realmente no nos permitimos este tipo de comportamientos más artísticos, sin embargo, el proceso de impresión a partir de la experimentación en este taller fue muy enriquecedor y amplió nuestro panorama para implementarlos en futuros proyectos creativos y actividades académicas.

4.2.4.1. Letra Aletra y Jugar con la E de la Colección Libros de artista de la UPV

En cuanto a la expresión tipográfica empleándola como elemento poético y complemento de la expresión del lenguaje, podemos ver la siguiente composición (figura 130), conformada prácticamente por tipografía en diferentes estilos, pero todos muy lineales, creando un símil entre la representación del sonido del lenguaje y el medio físico donde se produce, en este caso, el viento. Toda la narración contenida proviene de una boca que por sus características apreciamos que es femenina, sumando a la sutileza de la obra. En tanto, las letras siguen una dirección donde textualmente están transmitiendo un mensaje que es legible y comprensible; por otro lado, la disposición tipográfica nos envuelve en las ondas de sonido que se pierden en el espacio tiempo y entre las variables estructurales de la tipografía marcan el tono de la narración contenida.

Figura 130.

Proyecto colectivo. Letra Aletra (Página interior). 2007



Fuente: Propiedad de la autora.

Otra muestra de experimentación es la obra *Jugar con la E* (figura 131), de Blanca Rosa Pastor, creada en el 2011 a partir de la técnica de xilografía, una técnica estrictamente manual que ofrece un nivel alto de expresividad porque conserva los detalles de la ilustración y el tratamiento que la artista aporta a la hora de su elaboración. La obra consiste en un papel plegado en el que por un lado cada una de las 9 caras (15x14 cm. c/u)

contiene una composición con un estilo un tanto infantil, connotando la idea del juego, asimismo, cada una de esas caras contiene una ilustración en la que mediante juegos manuales, el personaje principal es la letra «E».

Figura 131.

Blanca Rosa Pastor Cubillo. Jugar con la E, técnica: xilografía. Valencia. 2011



Fuente: Propiedad de la autora.

En la parte posterior viene una sola ilustración en el tamaño completo del formato (45x42 cm.), donde el juego es el hilo conductor de la historia, una historia que presenta diferentes caras para su lectura con algunas palabras trazadas manualmente al mismo estilo de la ilustración, y si entra uno en el juego del Libro-Arte tipográfico, se trata de encontrar la letra «E» entre los conceptos que la contienen. La obra plegada es pequeña, pero diversa en esencia, posee un formato dinámico que se tiene que manipular para conocer la narrativa que nos ofrece, variables estructurales por los diferentes estilos en que representa la letra «E» y movimiento tanto en su contenido gráfico como en la dinámica de lectura, una obra completa en cuanto a las posibilidades creativas que un Libro-Arte tipográfico puede contener.

4.2.4.2. *TYPOP-UP Basic rules of typography* de Mónika Rudics

Asimismo, el movimiento tipográfico también se hace presente en los libros pop-up integrándose en el cuerpo de la letra, siendo ésta el personaje principal de la historia. En este caso particular, la obra en cuestión, es el resultado de la interrelación del diseño gráfico, el diseño tipográfico y el Libro-Arte tipográfico, titulado *TYPOP-UP Basic rules of typography* (figura 132). Lo relevante de este libro para nuestra investigación, es que es un valioso ejemplo de cómo podemos integrar el Libro-Arte tipográfico a las materias de Diseño Tipográfico en licenciatura y a la de Libro-Arte en maestría, respaldando el interés que tenemos como parte de la implementación de los resultados de nuestra investigación en la LDG. y en la MEPCAD.

La autora es Mónika Rudics, estudiante de la Maestría en Diseño Gráfico dentro del Departamento de Medios y Diseño Eger, de la Universidad Károly Eszterházy de Hungría. El proyecto estuvo dirigido por el Dr. Szabolcs Süli-Zakar, profesor asociado y Jefe del Departamento de Medios y Diseño, y su línea de investigación es en enfoque de proyecto, inspección del espacio social y urbano entre los márgenes de las bellas artes, el diseño y la ciencia. Y en conjunto con su estudiante, que tiene una formación en diseño gráfico, fue que se desarrolló esta edición publicada en el año 2018.

Figura 132.

Mónika Rudics. *TYPOP-UP Basic rules of typography*, páginas interiores. Hungría. 2018



Fuente: Behance.

En relación al contenido del pop-up (figura 133), la autora nos explica:

En mi libro, trato de dar una imagen lo más amplia posible de los conceptos básicos de la tipografía, incluida la terminología de las letras, el equilibrio óptico, el origen caligráfico, los espacios en blanco y negro, las letras cursiva, negrita y minúscula, la altura media, el equilibrio de formas, proporciones, ligaduras, igualación, guiones, comillas y el uso correcto de los tres puntos. El diseño y la ilustración del libro intentan respaldar la esencia de los pop-ups: la estratificación del papel, su apariencia espacial y el funcionamiento de los mecanismos, todo ello enfatizando las formas geométricas¹⁵⁵. (Rudics, 2018)

Figura 133.

Mónika Rudics. TYPOP-UP Basic rules of typography, páginas interiores. Hungría. 2018



Fuente: Behance.

¹⁵⁵ Traducción Sandra Cadena.

Lo atractivo de este pop-up es la interacción a la que nos lleva la autora con las partes específicas de la letra, cada uno de los conceptos que en el mundo tipográfico manejamos continuamente y estamos acostumbrado a verlo en los libros de manera bidimensional, debido a que:

El diseño de un libro promedio es bidimensional, por lo que parece imposible crear movimiento o profundidad espacial en él, excepto en forma de ilusión. Sin embargo, durante más de 700 años, los artistas y diseñadores de libros han intentado refutar esto y ampliar los límites bibliográficos del libro. (Rudiks, 2018)

Y ahora, tenemos como resultado este trabajo extraordinario, con un contenido muy recurrido en materia tipográfica, por lo tanto, sumamente útil. Son conceptos que se emplean de manera cotidiana al momento de diseñar una fuente tipográfica o en las clases de diseño tipográfico, es cosa de la vida diaria. Entonces es una aportación didáctica, innovadora y con un cuidadoso diseño integral que proyecta una calidad excelsa compositivamente hablando, sin dejar pasar los atractivo de los mecanismos, obra del diseño gráfico en conjunto con las bondades del Libro-Arte.

En resumen, la experimentación y movimiento tipográfico se puede implementar de manera diversa; por ejemplo, presentando enfoques únicamente artísticos, poéticos y/o narrativos, y estas mismas posibilidades aunadas a otras temáticas nos dan la oportunidad de abordar temas formales con la finalidad de instruir e informar al usuario o lector de cada una de las obras. Vemos también, que el diseño gráfico y el arte simplemente se respaldan uno con otro, permitiendo variables mucho más atractivas y con un mayor alcance en el ámbito artístico, educativo y cultural.

4.3. Posibilidades tipográficas desde la tradición y el diseño

Entre tantas y todas las posibilidades creativas que existen para la creación del Libro-Arte tipográfico, éstas se congregan en gran parte de los casos en construcciones artísticas que parten de lo artesanal, de la calidez de esa relación del autor con su obra en cada momento en que ésta se va gestando. En este caso particular nos acercaremos a la tradición vista y ejecutada desde la labor de uno de los impresores de tipos móviles más reconocidos de los últimos tiempos, nos referimos al editor, impresor y encuadernador del libro artesanal, el Maestro Juan Nicanor Pascoe Pierce (1946 –), conocido como Juan Pascoe. Quien ha conservado esta tradición gracias a la constante producción de ediciones artesanales, libros elaborados manualmente y con un acabado de alta calidad, gracias a la sapiencia de los tipos móviles, ofreciendo composiciones exquisitas, estética y técnicamente hablando, asimismo, colaborando a la conservación de la tradición y sobre todo a la colaboración en la difusión de esta rama del arte: el Libro-Arte tipográfico.

Por su parte, tendremos oportunidad de conocer un poco sobre la concepción que se tiene de la letra como recurso compositivo y artístico desde la visión del diseñador y artista Homero Posada, quien desde esta perspectiva gráfica emplea la letra en sus composiciones partiendo también de la tradición, pero en este sentido, ésta es materializada por medio de la caligrafía en composiciones que manifiestan una riqueza narrativa textual y gráficamente. Siendo estas dos posibilidades tipográficas existentes en nuestro tiempo, y ambas, ofreciendo desde la creatividad un sinnúmero de posibilidades compositivas que parten del uso de la letra como elemento narrativo.

4.3.1. Las posibilidades tipográficas desde la visión de Juan Pascoe

Dentro del mundo tipográfico tradicional existe una riqueza inigualable que las construcciones tipográficas de nuestro tiempo y la tecnología no nos permite ver y desarrollar. Nos referimos a las artes del libro y la tipografía, conformando una a una las palabras que lo construyen, con gran cuidado, delicadeza, destreza y el don y gusto por hacer este tipo de obras. Dentro de las actividades etnográficas desarrolladas durante nuestro doctorado, tuvimos la oportunidad de visitar el Taller Martín Pescador en el mes de octubre del año 2019; fundado alrededor de 1976 (figura 134), situado cerca del pueblo

Tacámbaro, Michoacán, México, en la propiedad de la familia de Juan Pascoe, Hacienda Santa Rosa, con la finalidad de entrevistar al Maestro, conocer su espacio, y, principalmente, su forma de trabajo en relación al manejo de la tipografía tradicional y la producción de libros artesanales.

Juan Pascoe es un artista de la tipografía que aprendió el oficio con Harry Duncan en The Cummington Press en West Branch, Iowa. Su interés por el arte de la imprenta lo llevó a adquirir una prensa Washington Imperial que data de 1838, la cual sigue funcionando en su taller en el trapiche azucarera de Santa Rosa en Tacámbaro, Michoacán.

Inmerso en la imagen visual de la historia del libro, Juan Pascoe es el último (hasta ahora) hacedor de libros a mano en México que enlaza sus obras con la tradición. En sus impresos las letras imponen su carácter y las palabras denotan una gracia tipográfica que proporcionan un estilo particular a su trabajo. (Grañén, 2009, p. 5)

Figura 134.

Juan Pascoe. Taller Martín Pescador. 2019



Fuente: Cortesía Ioulia Akhmadeeva.

Dicha particularidad la pudimos percibir desde que llegamos a su espacio internado en la naturaleza michoacana, donde tuvimos el placer de conocer al tipógrafo y la riqueza de su imprenta, que se desenvuelve entre la tradición, astucia y conocimiento pleno del *letter press*. Trabajando diariamente con la ayuda de sus colaboradores Martín y Florencio, jóvenes de la región con notables habilidades para armar las composiciones tipográficas de acuerdo a la instrucción del maestro Juan Pascoe; posteriormente, él mismo se da a la tarea de revisar dichas composiciones y va dándole mayor calidad, plasmando su estilo personal para poder imprimir las páginas de un libro o carteles, que es lo que regularmente produce.

En el transcurso de la entrevista nos fue contando parte de su vida y cómo es que se conformaron algunos de sus proyectos y los que siguen en marcha, muchos de ellos para personalidades reconocidas en el mundo literario a nivel nacional e internacional. Según Alfredo Cabildo:

El primer título que salió de sus prensas en 1975 fue *Eólicas* de Cristina de la Peña. Desde un principio fue evidente la originalidad y el cuidado formal puestos en la hechura del libro. Pascoe imprime en una prensa manual de tipos móviles del siglo XIX, sobre papeles finos, encuadernados a mano y en tirajes reducidos. De esta forma continúa y da nueva fuerza a un oficio tradicional, artesanal y casi extinto en México: el de los maestros impresores. (2009, p. 30)

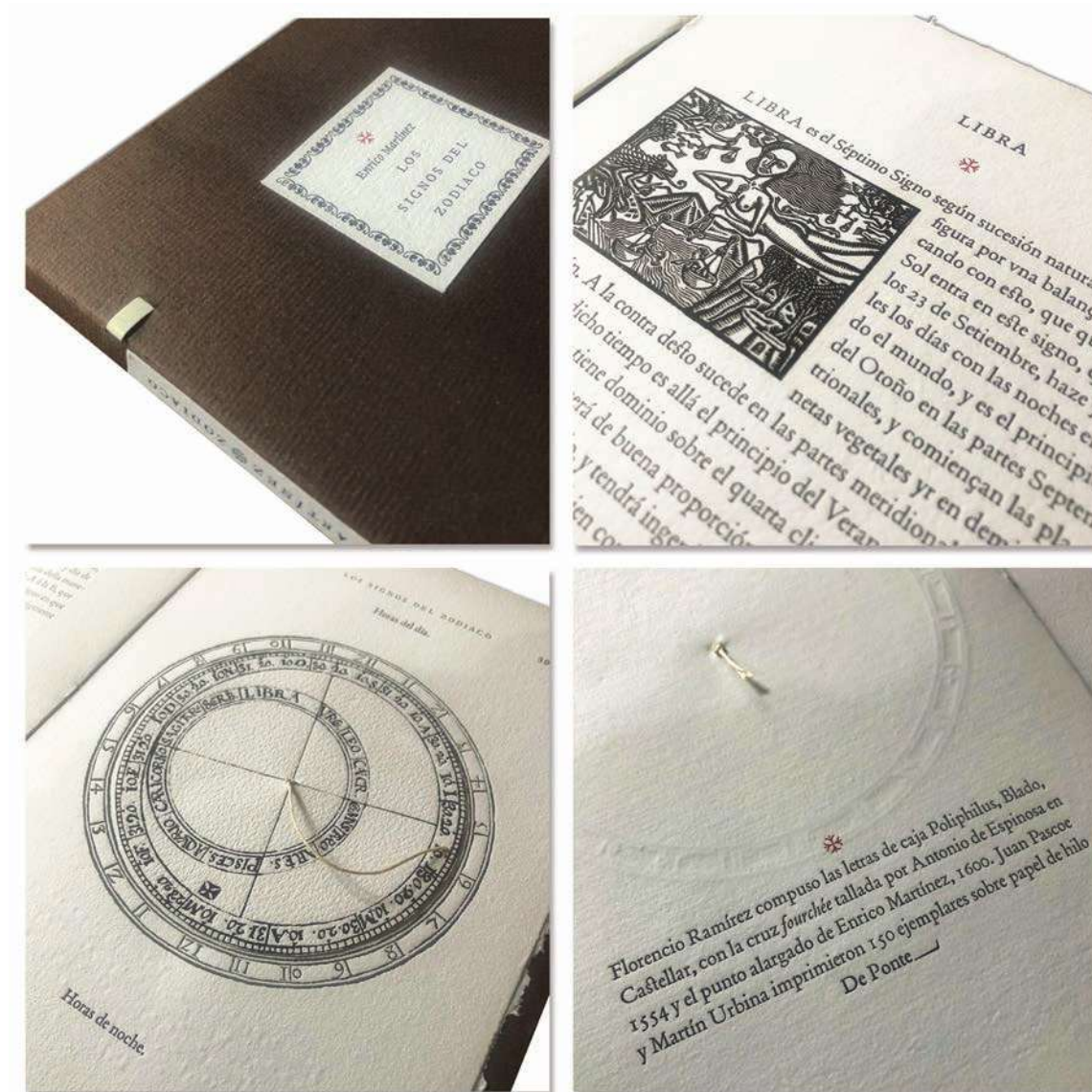
Entre sus publicaciones está *Los Signos del Zodiaco* s/f (figura 135), obra que pudimos tener en nuestras manos y hojear cada una de sus páginas, compuestas con la tipografía *Poliphilus* (1499), que es la tipografía con la que más trabaja; con un justificado a la izquierda, amplios márgenes y el interlineado adecuado para la legibilidad de los contenidos, cada página, en su mayoría acompañada de un grabado hecho por el artista Artemio Rodríguez¹⁵⁶ (1972 –). Entre las particularidades de esta edición, es que obviamente está impreso en papel artesanal hecho de algodón, y en la parte final viene el reloj astronómico que se puede girar manipulando manualmente uno de los discos

¹⁵⁶ Artemio Rodríguez (1972 –), es un artista autodidacta originario del estado de Michoacán, dedicado principalmente al grabado con un estilo inspirado en José Guadalupe Posada, su obra ha sido expuesta nacional e internacionalmente. En 2012 la editorial mexicana RM publicó el libro *American Dream* donde muestra gran parte de su obra. Desde sus inicios como grabador empezó a colaborar con Juan Pascoe ilustrando las ediciones del Taller Martín Pescador. S.C.

giratorios sostenido con un cordón, como buena representación de la categoría de libro artesanal que es.

Figura 135.

Juan Pascoe. Los Signos del Zodiaco. Taller Martín Pescador. s/f



Fuente: Propiedad de la autora.

Este tipo de producciones han llevado al tipógrafo a ser reconocido tanto en México como en el extranjero. En el año 2007 fue invitado a participar como ponente por la

Fundación Codex en la Biennial Book Fair and Symposium CODEX¹⁵⁷ en University of California, Berkeley, California, Estados Unidos. La feria del Libro-Arte más importante del mundo se realiza cada dos años y reúne hasta trescientos artistas de Libro de más de sesenta países. Pascoe fue invitado al Simposio a dar una charla sobre su trabajo y las imprentas en México, porque como él mismo lo refiere “(...) en ese entonces yo ya era conocido, ya era estrella (Pascoe, 2019).

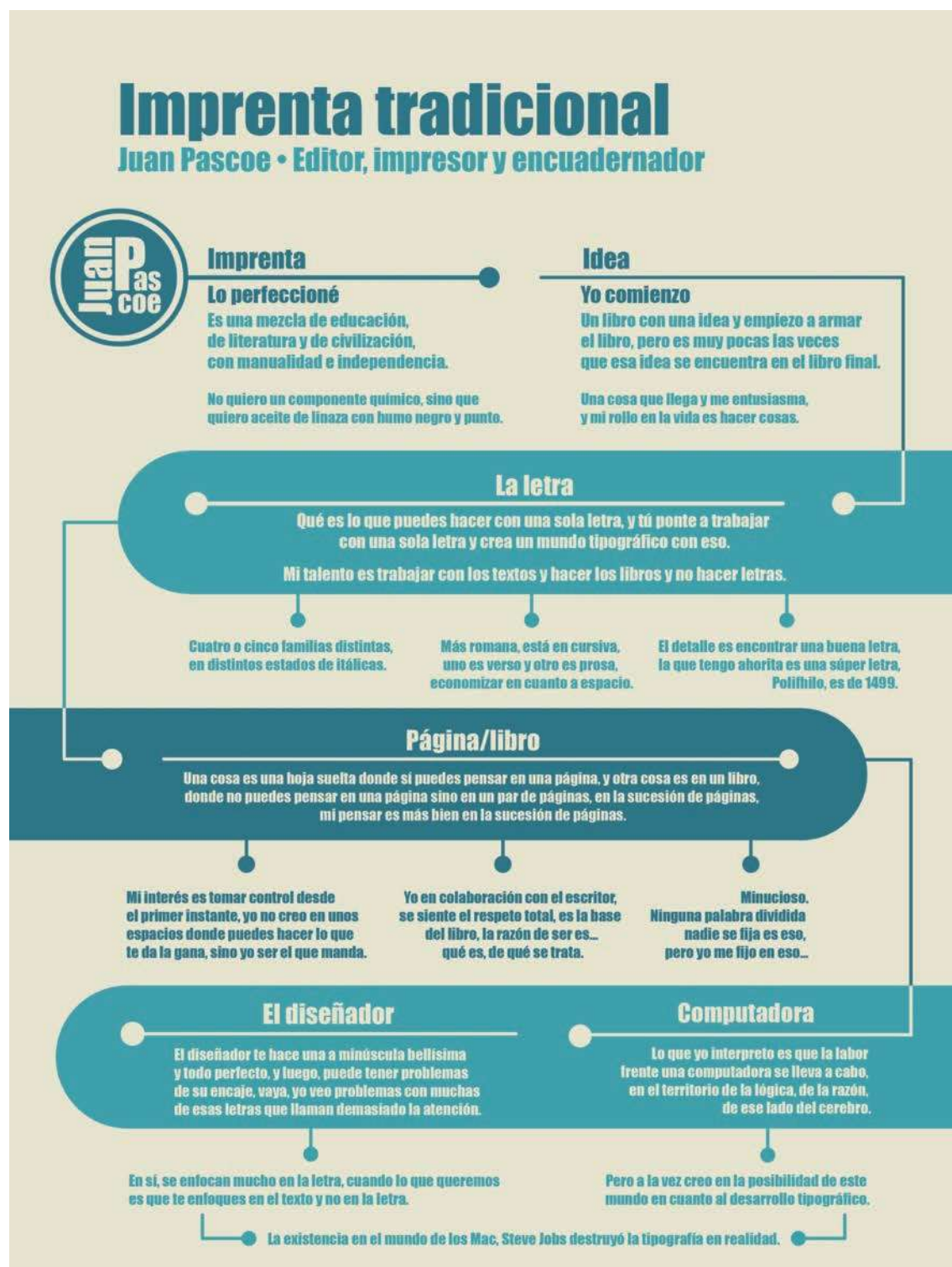
Sobre el desarrollo de su trabajo y la concepción del impresor en torno al libro y la composición tradicional con tipos móviles, de la que nos habló durante la entrevista, registramos los conceptos más relevantes que mencionó y sus concepciones al respecto. Sistematizando la información en la infografía que veremos a continuación (figura 136), bajo la metodología *MSDI*¹⁵⁸ de Spradley, detallada en el apartado 4.1.2.1. Entre los conceptos generales sobresalen: la imprenta, la idea, la letra, la página/libro, el diseñador y la computadora. A partir de ahí surgieron sus concepciones sobre cada concepto y su manera de llevarlos de acuerdo a la experiencia y forma de trabajo.

El primero, y consideramos de mayor relevancia, fue la imprenta; en este punto, él, de acuerdo a su experiencia de vida, su formación tipográfica como aprendiz de Harry Duncan y el hecho de migrar de Estados Unidos hacia México para poder desarrollarse como impresor de acuerdo a sus intereses profesionales, creativos y de vida, llegó a la conclusión sobre el resultado de su trabajo, y lo define como un proceso que perfeccionó a partir de una serie de habilidades y conocimientos, y solo es el resultado de una mezcla, como él lo llamó, de educación, de literatura y de civilización, con manualidad e independencia.

¹⁵⁷ <https://www.codexfoundation.org/>.

¹⁵⁸ Método de la Secuencia de Desarrollo de la Investigación.

Figura 136.

Sandra Cadena. *Imprenta tradicional y Juan Pascoe*. 2020

Fuente: Elaboración de la autora.

Un hombre autónomo, independiente totalmente y con una concepción de libertad que plasma en sus composiciones, sobre las que le preguntamos cómo las desarrolla y cómo lleva a cabo su proceso creativo. Realmente él nunca mencionó su proceder como un proceso creativo, sino que parte de una idea inicial, siempre lo mencionó así: «idea». Una idea primaria sobre la que empieza a construir el libro libremente, y conforme la marcha va construyendo las composiciones que se van modificando de acuerdo a las necesidades compositivas que se van presentando, pero nunca el libro final corresponde a la idea inicial. Obviamente siempre tiene en cuenta la relación de la composición con el contenido generalmente literario que maneja y los grabados que regularmente ilustran sus composiciones, y como él lo dice, su rollo en la vida es hacer cosas, y constantemente está creando diferentes proyectos editoriales.

Entre algunos de los conceptos que le planteamos durante la entrevista y que hemos utilizado en distintos apartados de nuestra investigación, él sí los considera y ejecuta dependiendo el caso, pero los maneja mediante otros términos, como en el caso de la idea o la experimentación, por ejemplo. Respecto a este concepto, Pascoe (2019) se refirió diciendo, “(...) yo trabajo más bien, prácticamente armo una página, saco una prueba, la doblo, lo miro, cambio, cambio, cambio... y voy cambiando la cosa hasta encontrar la estrategia y ya está”. Siendo esa la manera en que lleva a cabo la etapa de experimentación durante su proceso creativo, dejando claro que es una parte importante en su proceder, ya que gracias a permitirse la experimentación o el cambio en continuas ocasiones logra llegar a un mejor resultado final, el cual denomina como estrategia.

En este sentido, pudimos darnos cuenta de que su proceso y sus métodos basados en la tradición tipográfica del tipo móvil presentan sus particularidades de ejecución y resolución compositiva, pero finalmente, el desarrollo del proceso creativo lo podemos identificar con claridad, y es prácticamente similar a los procesos creativos contemporáneos. No obstante, su concepción acerca de la letra o la tipografía como tal está muy clara y definida, ya que la conoce perfectamente y sabe su comportamiento, por lo tanto, él es que toma las decisiones sobre el funcionamiento de la letra y su disposición dentro de la página. Y recordando los libros producidos por su maestro, donde nos hizo mención de que todo lo que su maestro Harry Duncan llegó a producir fue con muy pocos estilos de letra, sin embargo, todos sus libros eran muy diferentes.

Continuando con esa escuela, el *Taller Martín Pescador* trabaja con un máximo de cinco familias tipográficas, pero la más utilizada en los últimos años ha sido la tipografía *Poliphilus* que mencionamos anteriormente, con sus variantes en itálicas para diferenciar las prosas de los versos. Obviamente por el uso constante, algunos de los caracteres han sufrido desgastes que tiene que modificar en la composición, como en el caso del blanco interno de las «e», por mencionar alguna. Sin embargo, se trata de creatividad compositiva para crear nuevas composiciones a partir de prácticamente los mismos recursos tipográficos, porque:

No es tanto que tengas todas las letras posibles y cada semana hay otra letra, sino, qué es lo que puedes hacer con una sola letra, y tú ponte a trabajar con una sola letra y crea un mundo tipográfico con eso, y yo ok. Vamos a ver, seguimos con la otra letra a ver si también responde y así. (Pascoe, 2019)

Sobre la página del libro, nosotros le preguntamos qué significaba para él la página, el espacio blanco para trabajar. A lo que se refirió que él no piensa en una página sino en dos páginas, en la sucesión de las páginas, y, por lo tanto, en la composición conjunta de las mismas porque su resultado será un libro. Ahí sí, a diferencia de las libertades que el Libro-Arte tipográfico ofrece, y Pascoe refuta que no, que él no cree en un espacio blanco para trabajar con libertad extrema, expresando:

Yo me considero, yo tengo un concepto cinematográfico sobre la concepción de los libros, eso sí, en el sentido en que te puedo decir que es una sucesión, y yo, mi interés es tomar el control desde el primer instante, yo no creo en unos espacios donde puedes hacer lo que te da la gana, sino yo ser el que manda. Yo en colaboración con el escritor, se siente el respeto total, es la base del libro, la razón de ser es... qué es, de qué se trata. (Pascoe, 2019)

Es en ese sentido en el que el impresor valora al libro, con un respeto total en su composición, expresando su rechazo por esa libertad inconmensurable que existe en el Libro-Arte tipográfico. No obstante, cuando lo cuestionamos sobre la calidad en sus composiciones, nos expresó que realmente sí se toma libertades a la hora de componer un texto, dejando algunas viudas al final de algún párrafo, pero sí hizo énfasis en que es muy

minucioso, haciendo alusión a la calidad con la que compone su trabajo, que en sus composiciones jamás se encontrará una palabra separada entre una línea de texto y otra, y con sarcasmo expresó que nadie se fija en eso, pero él sí. Y que realmente esos detalles son los que lo han hecho grande y reconocido dentro del ámbito de la impresión tradicional, y sí se fijan en esos detalles, pero desde el punto de vista de la calidad con la que trabaja.

Asimismo, esas libertades que él se permite, nos llevaron a abordar el tema de la computadora y las posibilidades que ofrece al campo del diseño y a los diseñadores, obviamente además de la rapidez con la que permite desarrollar un libro digitalmente. A lo que nos comenta:

Veo una diferencia entre los libros que yo hago y los que ustedes hacen, y la razón, lo que yo interpreto es que la labor frente a una computadora se lleva a cabo en el territorio de la lógica, de la razón, de ese lado del cerebro. Y esta otra parte es muy fácil que entres a ese otro lado del cerebro. Tú sabes la velocidad de la computadora, un texto y lo metes en indesign y le arreglas que no quede la mancha ahí, esa clase de cosas, que muchas veces me acusan a mí de hacer esas cosas. (Pascoe, 2019)

Considerando que los diseñadores, por su formación trabajamos bajo ciertas reglas muy específicas y que no se rompen, y finalmente esas reglas generan trabajos en los que se percibe rigidez y similitud entre un diseño editorial y otro. Asimismo, se expresó de la variedad de tipografías que existen actualmente y los diseños tipográficos que llaman mucho la atención, donde en su mayoría, ya cuando son usados en la composición editorial generan problemas, por lo que considera que el diseñador actual se enfoca mucho en la letra, es decir, en el diseño de la letra particularmente, y lo que interesa más es enfocarse en el texto y no en la letra como tal.

A pesar de toda su concepción sobre la computadora y el diseñador actual, cree en la posibilidad de este mundo en cuanto al desarrollo tipográfico, sin dejar de mencionar que, “(...) con la existencia en el mundo de los Mac, Steve Jobs destruyó la tipografía en realidad” (Pascoe, 2019). Una consideración muy sentida hacia su gremio, y respetada totalmente, considerando que toda esa experiencia de los hacedores de la tipografía tradicional de cierta manera se perdió en el tiempo y tuvieron que migrar hacia otras actividades que no correspondían a su quehacer manual; sin embargo, en los últimos años

en los círculos de la tipografía digital se ha retomado en cierto modo el revival de los tipos móviles, considerándolo de manera coloquial como el *back to basics* del momento, y de esta manera implementarlo en los diseños contemporáneos.

Así pues, la composición manual de tipos móviles tiene una parte romántica en su conformación, ya que cada elemento, uno a uno, va dando forma a un resultado final, de la misma manera que el Libro-Arte tipográfico en su conformación manual, en su mayoría se construye desde el sentimiento genuino del autor, como lo hace Pascoe en cada una de sus obras. Y la tipografía manual es un recurso prometedor, tenemos un campo abierto para trabajarlo desde la experimentación y la composición azarosa como en el caso de Johanna Drucker, o composiciones poéticas donde el tipo móvil es elemento narrativo que nos introduce en una historia. Es decir, hay libertad para crear con la expectativa de resultados, una calidez artesanal que contribuyen a la esencia propia de los Libros-Arte tipográficos contemporáneos.

4.3.2. Las posibilidades tipográficas desde la visión de Homero Posada

Hablar de tipografía implica valorar diversas concepciones de, ¿qué es?, ¿cómo funciona? o, ¿bajo qué términos se recurre a ésta como recurso textual o visual?, según sea el caso. En este sentido, la visión y valoración del diseñador y artista mexicano Homero Posada (1958 –), secunda las bondades tipográficas a través de la caligrafía como elemento textual, y a su vez, elemento artístico, plasmado en parte de sus obras de mayor relevancia. En las cuales podemos observar esa conjugación tipográfica como elemento textual y elemento visual al mismo tiempo, sin embargo, lo interesante de esto es que el texto y la disposición de cada una de las letras caligrafiadas dan vida a una nueva forma.

Es decir, las emplea como elemento compositivo para configurar retratos figurativos, sin embargo, la disposición de las letras en la composición va narrando un poema o frase relacionada con el personaje que está representando. A todo esto agrega el color, elemento que potencializa e intensifica el significado en cualquier obra o diseño a partir de una constante búsqueda del contraste. En el transcurso de nuestro doctorado, tuvimos la oportunidad de entrevistar a Posada en dos ocasiones, en la segunda entrevista

nos explica cómo es que construye sus composiciones artísticas a partir del uso de la letra, siendo más específicos, de la caligrafía:

La tipografía la transfiero a la imagen, literalmente, cuando realizó un retrato caligrafiado pues trasladó la tipografía hecha a mano, así lo puedo mencionar o caligrafía la trasladó a la representación de un personaje, de una imagen, de una expresión, en fin. Pero con un doble sentido, el sentido de la plástica y el sentido del texto, de alguna manera estoy ilustrando con signos, eso es lo interesante. Y en casi todos los casos se ve algo de, algo de palabra, palabra, algunas frases, etc., porque en realidad si escribo con un texto, trabajo un texto y lo voy ilustrando completamente pero de acuerdo al texto. (Posada, 2020)

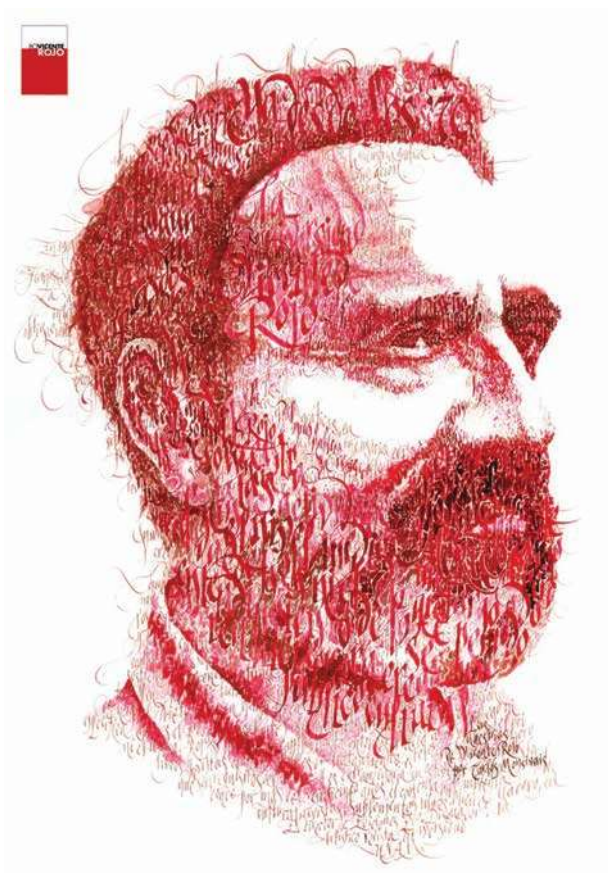
Acción que podemos apreciar detalladamente en la obra que realizó con motivo de la celebración de los 80 años del diseñador gráfico Vicente Rojo (figura 137), titulada bajo el mismo nombre, obra que se transformó en cartel para la difusión del evento. La obra consiste en la configuración del rostro de Rojo a partir del trazo caligráfico con el que va conformando las partes del rostro en diferentes tamaños y tonalidades, disponiendo de la letra para conformar el texto titulado *Las maestrías de Vicente Rojo*, de autoría de Carlos Monsiváis, donde habla sobre los dones artísticos y las maestrías que desarrolló el diseñador, es decir, maestrías de vida, ya que fue autodidacta y la vida misma lo fue llevando por los caminos del arte, el diseño y lo editorial.

Durante la entrevista nos compartió que es necesario tener un texto articulado para que los patrones no se repitan, logrando variables estructurales a partir de la caligrafía, evitando patrones repetitivos, y gracias a ello es que logra las diferentes texturas y volúmenes en sus obras. Con una planeación previa del resultado que quiere lograr, primero proyecta y desarrolla bocetos, experimenta con las bondades de la letra y la relación con la forma a representar haciendo pruebas para ir validando el comportamiento de las letras debido a que el texto que emplea realmente es un texto articulado que lleva un orden de lectura, por lo tanto, en ese mismo camino debe ir plasmando las letras, sin limitarse en cuanto a la cantidad de pruebas, incluso, repeticiones de la obra ya completa para mejorar

detalles de calidad y composición, cualidad que habla de su sencillez y sapiencia con los procesos experimentales en pro del objetivo final.

Figura 137.

Homero Posada. Vicente Rojo. Aguascalientes. 2012



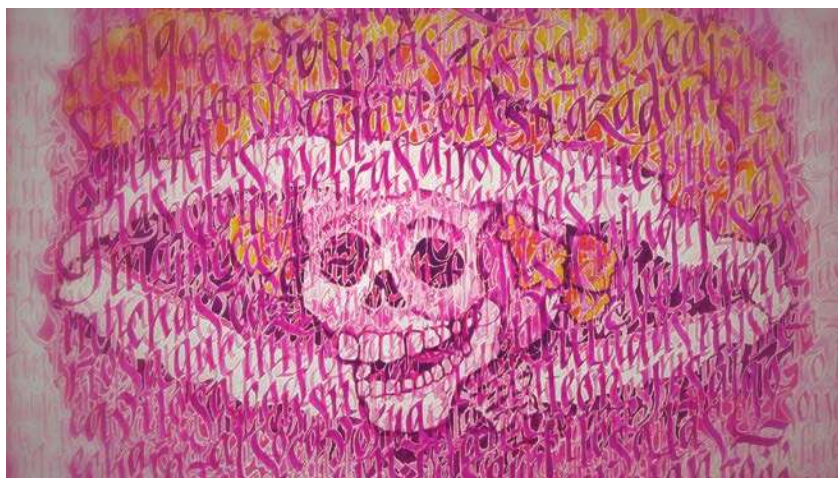
Fuente: Cortesía Homero Posada.

Otra obra vistosa y colorida es la famosa *Catrina* (figura 138) de José Guadalupe Posada, composición que desarrolló en el año 2015 basándose en el texto que se publicó como panfleto, correspondiente a la placa conmemorativa a la creación de la catrina, dicho texto cuenta la historia de las garbanceras, según Posada (2020) trata de lo siguiente:

“Las garbanceras eran las criadas que trabajaban en las haciendas y que cuando se iban los patrones, las criadas, que vendían garbanzo en la calle, tomaban la ropa de la patrona e iban muy elegantes a las fiestas, entonces de ahí viene, son las calaveras garbanceras y ese el origen, de ahí viene. Si tú revisas el texto de la Catrina de Posada, es la calavera Garbancera, no es la Catrina”.

Figura 138.

Homero Posada. *La Catrina*. Técnica acrílico sobre lienzo. Aguascalientes. 2015



Fuente: Cortesía Homero Posada.

Entonces, el texto que se encuentra en ese panfleto es el que Homero trabaja en la obra de la *Catrina*, y con ese recurso textual va configurando la forma de la famosa composición, logrando una nueva apariencia texturizada y desbordada de color; bajo esas condiciones es que se apropia de la obra, con un estilo muy personal. Él mismo comenta, “(...) esa es la transferencia que hago de la letra, de la letra hacia darle un sentido, un sentido de representación pictórica, pero va con doble sentido, la plástica y el significado de los símbolos, de los signos letragráficos. (Posada 2020)

Evidenciando otra manera de emplear la letra compositivamente, ya que en ambos casos la letra en sobreposición conforma el resultado final a través de un texto claro y definido en su construcción, pero que finalmente a la hora de ser plasmado toma un grado

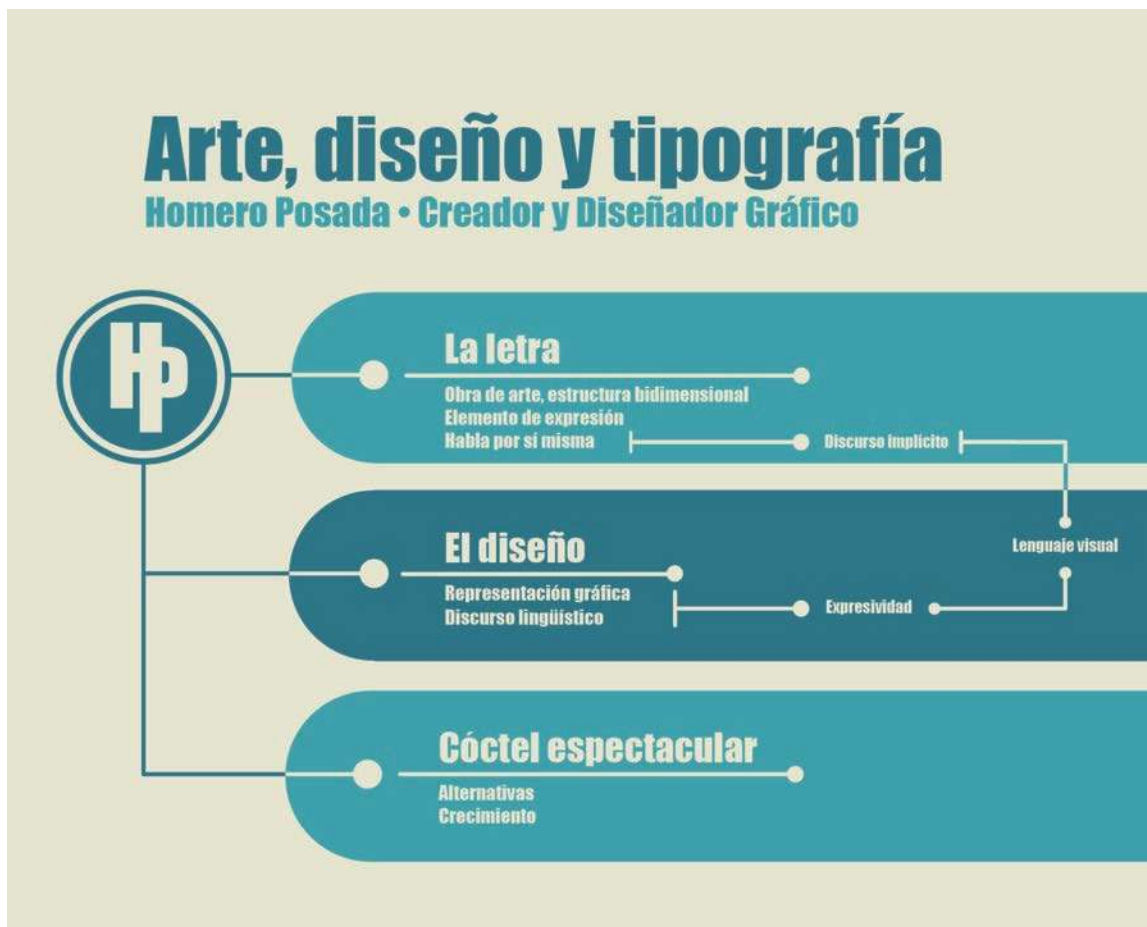
de abstracción para su lectura a consecuencia de la variación de tamaño y disposición dentro del espacio. Esa es la particularidad que el autor imprime en su trabajo, la forma de representación en conjunción con el texto y el color.

En este sentido, la consideración que este diseñador expresa sobre la letra se enfoca en verla como una obra de arte materializada en la bidimensionalidad; asimismo, para él es un elemento de expresión que habla por sí solo y lleva un discurso implícito. En este sentido concuerda con Cué (2017) en que la tipografía origina combinaciones infinitas de los signos manifestadas a través de un lenguaje visual. Mismo lenguaje que parte del diseño representado mediante una imagen gráfica, que igualmente contiene un discurso lingüístico colmado de expresividad que recae en el lenguaje visual. Estas aseveraciones las tomamos a partir de los resultados de la primera entrevista realizada a Posada en la Universidad Autónoma de Aguascalientes en febrero de 2018, los resultados más significativos los concentramos en la siguiente infografía (figura 139), valorados de acuerdo a la metodología del *MSDI*¹⁵⁹ de James P. Spradley.

¹⁵⁹ Método de la Secuencia de Desarrollo de la Investigación.

Figura 139.

Homero Posada. *Arte, diseño y tipografía*. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

Para cerrar, en la entrevista Posada concluye diciendo en relación al diseño que es un cóctel espectacular, mismo que obviamente ofrece alternativas y crecimiento como lo pudimos determinar a partir de la aplicación del *MSDI*, y lo reafirma en la segunda entrevista con los siguientes comentarios:

La vida es un cóctel de emociones, y cuando hablamos de diseño, yo lo defino como que es el conjunto de emociones inusitadas que se establecen entre los conceptos y los objetos. No vamos a inventar nada, pero sí vamos a inventar nuevas relaciones entre los conceptos y los objetos, y eso es infinito. (Posada, 2020)

Bajo su concepción, podemos discernir que la línea hacia donde se dirige es a partir de la sensibilidad creativa, y en relación a la funcionalidad y las acciones que el diseño de manera integral debe cumplir en el entorno, éste no se puede alejar de la sensibilidad humana, es decir, como diseñadores es importante sensibilizarnos para poder crear y darle nuevas formas a lo ya existente. Una visión humana, el diseño por un fin, inmerso en calidez, para a partir de ésta lograr la conexión con lo gráfico y que vaya implícita en la carga de emociones que se van a percibir visualmente.

Una postura paralela a la intención de existencia y finalidad que el Libro-Arte guarda en cualquiera de sus categorías como obra, es un elemento artístico que tiene el poder de contener en sí mismo un sin fin de emociones que se evidencian a través de sus acabados, texturas, formas y colores. Es decir, convergen en su origen a partir de la emotividad humana, ya sea en su cometido de funcionalidad como es el diseño o en el de la expresividad plástica del arte.

CAPÍTULO V

Libro-Arte. Estudio y valoración de la experiencia práctica

En el mundo del Libro-Arte, una de las posibilidades creativas y recurrentes a lo largo y ancho de la historia, podemos decir que ha sido el empleo de la tipografía en una diversidad de representaciones y sentidos, de los cuales se han valido para materializar un sinnúmero de expresiones artísticas en las que van implícitas acontecimientos y novedades de cada época, corriente o vanguardia. Por lo tanto, en el transcurso de esta investigación, hemos plasmado amplia y visiblemente la utilización y transformaciones de las que la tipografía ha sido objeto, con la intención primordial de visualizar un panorama general a través de un extenso periodo expuesto en los diferentes capítulos que conforman nuestra investigación.

Para sentar un precedente del Libro-Arte considerando el recorrido histórico, técnico y compositivo sobre su producción en correlación con el empleo de la tipografía en una variedad significativa de representaciones, técnicas y usos compositivos, resultado de esta detallada investigación, en la que observamos y explicamos la conceptualización y procedimientos mediante los cuales se ha materializado en distintas formas y distintos tiempos. Es por ello que podemos definir el Libro-Arte tipográfico como una amalgama tipográfica donde convergen el diseño y el arte de manera libre y concisa, siendo la letra un elemento poderoso que posee una facultad de narración en tres puntos específicos: el primero es relacionado con su composición formal y lo que representa simbólicamente, el segundo corresponde al tratamiento físico mediante la técnica representada, y en el tercero, al formar parte de un texto adornando, el lenguaje de manera textual y representacional.

Y esto nos lleva a una segunda consideración, el poder establecer que un Libro-Arte que recurre a la letra como elemento estelar en su composición en las diversas maneras en las que pueda poseerla, las cuales pueden ir desde la poesía, el arte o el diseño, formalmente forma parte de la categoría de Libro-Arte tipográfico, como lo consideramos el finalizar nuestro capítulo II. Por consiguiente, a partir de la presente, proponemos el uso y manejo del término para los próximos estudios teóricos, prácticos y artísticos que se generen en esta rama del arte.

Por otra parte, otro de los principios sobre los cuales se sostiene la presente investigación, es el desarrollo de una investigación fundamentada en la práctica con la intención de valorar el desarrollo de los procesos creativos tipográficos, que tiene como fin impactar dentro de una obra o proyecto de Libro-Arte tipográfico concebido ya sea en el

ámbito del diseño gráfico en la producción artística. Y en el marco de éste hay ciertas acciones que fueron realizadas durante el doctorado para conocer de primera mano el desarrollo y comportamiento de los procesos creativos gestados dentro del área del diseño gráfico y dentro de las artes visuales.

Dándonos a la tarea de establecer talleres con estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales de la Facultad Popular de Bellas Artes en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo¹⁶⁰, y con estudiantes de la Licenciatura en Diseño Gráfico¹⁶¹ del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Y así poder identificar aspectos significativos durante el desarrollo de los procesos creativos en torno a la letra como elemento compositivo dentro del Libro-Arte tipográfico, gracias a que éste nos es útil como elemento generador de las aptitudes creativas a partir de la experiencia en los estudiantes. El desarrollo y resultados los detallaremos en el apartado siguiente.

Sin embargo, como docente dentro del departamento de Diseño, la labor en el fomento de la experimentación como principio para el desarrollo de la creatividad, no solo compete al nivel licenciatura, sino que también a nivel posgrado, teniendo la oportunidad de compartir conocimiento en el programa de Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño¹⁶² del IADA. Programa donde tenemos como finalidad impactar con los contenidos de la presente investigación, ya que hemos abordado información histórica, teórica y artística relevante para su implementación dentro de la materia de Libro-Arte de la MEPCAD.

Indiscutiblemente, las letras son el eje sobre el cual gira esta investigación, y a partir del desarrollo y tratamiento de las mismas es que pudimos poner en marcha prácticas en las que la experimentación era la base para la generación y desarrollo de nuevas propuestas tipográficas en torno al Libro-Arte, y poder crear representaciones que mediante su tratamiento plástico relaten historias o conceptos a partir del espacio-tiempo dispuesto dentro de la página, identificando de acuerdo a la experiencia el poder narrativo que se le puede otorgar a una sola forma tipográfica.

¹⁶⁰ <https://artes.umich.mx/licenciatura-en-artes-visuales/>.

¹⁶¹ https://www.uacj.mx/oferta/IADA_LDG.html.

¹⁶² https://www.uacj.mx/oferta/IADA_MEPCAD.html.

Por lo anterior, es que nuestra investigación se fundamenta en la metodología dispuesta por Fatina Saikaly, doctorada por el Politécnico de Milán, dentro de la Facultad de diseño, con una tesis con la que obtuvo su título de Doctora en Filosofía del Diseño Industrial. Investigación en la que hizo un estudio comparativo de las tesis de diez doctorados en diseño de distintas partes del mundo para valorar los procedimientos en torno a la práctica y la teoría en las áreas creativas. Nosotros, en concordancia con su postura, consideramos adecuada la metodología de la investigación basada en la praxis para la implementación de prácticas creativas en las asignaturas de Diseño Tipográfico de la Licenciatura de Diseño Gráfico y la asignatura de Libro-Arte en el posgrado de Maestría en Estudios y Procesos Creativos. De acuerdo a la investigación de Saikaly dentro de estas áreas:

Se identificó un enfoque de la investigación de doctorado en diseño basado en la práctica en los casos en que se consideró el desarrollo de proyectos de diseño, no como el objetivo de la investigación, sino como parte integral del proceso. La característica principal de este enfoque fue la flexibilidad incorporada del proceso, ya que no hubo compromiso con un plan o procedimiento rígido de investigación. En cambio, se siguió un camino de descubrimiento a través de la práctica del diseño en busca de una nueva comprensión. (Saykali, 2004, p. 83)

En el transcurso del doctorado pudimos recabar una serie considerable de materiales de calidad teórica y práctica que pretendemos utilizar para el desarrollo de material didáctico que permita facilitar la transmisión del conocimiento mediante la sistematización de la información generando infografías, videos breves y actividades prácticas con contenidos concretos de las diferentes temáticas que conforman la presente investigación, tomándolo desde el punto de vista histórico, técnico y creativo en sus diferentes manifestaciones dentro del diseño gráfico como del arte. Una parte de esta información ya se ha sistematizado y mostrado en las infografías de autoría propia para complementar y fortalecer visualmente las temáticas tratadas en algunos de los apartados. Integrando igualmente los resultados de las experiencias vividas durante los talleres aplicados en las diferentes licenciaturas y tomando en cuenta, principalmente, el desarrollo y comportamiento de los procesos en cada uno, considerando las particularidades de los

perfiles y formación de manera independiente bajo la línea establecida por Saikaly como parte de la metodología establecida en la presente investigación. El resto de la información se trabajará a futuro dentro de mi práctica pedagógica, ya que lo abordado durante el doctorado, incluso, desde los principios históricos, ha sido para dar inicio a la construcción de suficientes bases y fundamentos que nos permitan crear ejercicios creativos que den como resultado la materialización de proyectos físicos que tengan impacto en las áreas del diseño gráfico y del arte; asimismo, los recursos didácticos que pretendemos implementar en las asignaturas antes mencionadas. Incluso, se considera la posibilidad de proponer una nueva asignatura de tipo optativo enfocada en el desarrollo y producción de esta categoría del Libro-Arte tipográfico.

5.1. Talleres tipográficos. Entre el diseñador gráfico y el artista visual

Acorde a la metodología en la que se fundamenta nuestra investigación y nuestro tema central, que es la tipografía como elemento único narrativo dentro del Libro-Arte tipográfico, nos dimos a la tarea de implementar dos actividades prácticas enfocadas al desarrollo de conocimiento teórico-práctico a través de la experimentación basada en la práctica con la intención de que fructifiquen en el ámbito académico, dando los primeros pasos de forma experimental, tanto en el programa de diseñadores gráficos como en el de artistas visuales a partir de la experiencia.

Las actividades realizadas se establecieron bajo el mismo hilo conductor del abordaje creativo en cuanto a la letra y como objetivo final el Libro-Arte. Primeramente explicaremos las características de cada uno de estos dos talleres, ya que se llevaron a cabo bajo el mismo lineamiento de la letra con impacto en el Libro-Arte, pero con diferentes enfoques y objetivos establecidos. Valorando inicialmente el comportamiento de los participantes en relación a su formación y perfiles determinados, ya que el primer taller fue conformado por estudiantes de la licenciatura en Artes Visuales de la UMSNH, quienes contaban con un bagaje importante en relación al tema del Libro-Arte, conociendo desde sus antecedentes históricos, tipologías y manejo de diversas técnicas de estampación, como el grabado, punta seca, etc.

Y por parte de los estudiantes de la licenciatura en Diseño Gráfico de la UACJ, los conocimientos con los que contaban estaban dirigidos hacia el diseño tipográfico, desde sus antecedentes históricos, desarrollo técnico, usos y aplicación tipográfica. Lo anterior exigía un acercamiento distinto entre los mismos pero no alejado de la concepción tipográfica como elemento narrativo dentro del Libro-Arte. Otro punto relevante que consideramos al implementar los talleres a dos perfiles diferentes y bajo instrucciones distintas, fue el hecho de considerar que en la MEPCAD, que funge como objetivo principal para la implementación de lo gestado durante el doctorado, los perfiles de los maestrantes que ingresan al posgrado se conforman de profesionales del diseño y de las artes visuales, principalmente.

Es por eso que consideramos relevante tener el acercamiento con estos perfiles desde su formación profesional en licenciatura para conocer de primera mano sus cualidades, habilidades, proyecciones y limitaciones creativas y conceptuales durante los procesos de experimentación a partir de la práctica, teniendo una experiencia enriquecedora con el desarrollo y resultados obtenidos en cada uno de ellos.

5.1.1. Taller Elaboración de título para proyecto en Libro-Arte (UMSNH)

De acuerdo a los intereses de la presente investigación, principalmente ha sido el conocer el comportamiento en el desarrollo creativo de artistas y diseñadores, lo que nos llevó a establecer un taller dirigido a estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales de la Facultad Popular de Bellas Artes (FPBA) de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), quienes cursaban el octavo semestre, y fue una actividad que se desarrolló como una de las prácticas de la asignatura Taller de Proyectos II (Gráfica) a cargo de la Dra. Ioulia Akhmadeeva, para complementar su proyecto de Libro-Arte que estaba en desarrollo y poder generar dentro del taller la tipografía adecuada para utilizarla en el título de su proyecto.

El taller se tituló “Elaboración de título para proyecto en Libro-Arte”, y tuvo una duración de 10 horas académicas, del 21 al 25 de mayo de 2018 (figura 140). Los estudiantes que conformaron este grupo contaban con las bases teóricas y prácticas para el desarrollo de un Libro-Arte, mismo que estaba en proceso, por lo que el taller se enfocó en

el desarrollo de un proceso manual para la creación de una fuente tipográfica que presentara características plásticas y conceptuales del tema sobre el cual estaban trabajando su proyecto. Uno de los objetivos principales fue brindarles las bases teóricas y prácticas para el desarrollo de una tipografía, iniciando por conocer un poco sobre la evolución de la letra en el tiempo, y, de acuerdo a ello, cómo es que surgieron los diferentes estilos tipográficos y cómo están clasificados. Se explicó la plasticidad genérica de cada una de las familias tipográficas y la proyección que pueden llegar a tener en una aplicación ya sea de diseño o artística.

Luego, las diferentes categorías sobre las cuales se diseña estableciendo el uso específico recomendado dentro del mercado de manera responsable y con conocimiento de causa, haciéndoles saber que en su mayoría las tipografías las empleamos sin tomar en cuenta su función real de acuerdo a sus características y plasticidad; con la intención de generar en ellos un sentido de valoración por trabajo del diseñador gráfico o tipógrafo, para que fueran viendo que todas las áreas colaboran entre sí, y aprovechar lo mejor posible los beneficios de cada una de ellas. Luego de la introducción, se procedió a trabajar con una lluvia de ideas sobre características físicas o psicológicas que la temática de sus proyectos de Libro-Arte pudieran contener.

Figura 140.

Clase del taller Elaboración de título para proyecto en Libro-Arte. UMSNH. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

La etapa de la lluvia de ideas se desarrolló dentro de un clima agradable y fluido; al decir agradable, es en referencia a que era evidente la disposición que los estudiantes tenían para trabajar, primeramente hicieron una lista del tipo de características antes mencionadas, y después de identificar y tener esos conceptos procedían a representarlos con letras que tuvieran esas características mediante un proceso de experimentación. Esta etapa tuvo mucho éxito, creativamente hablando, debido a que en general, todos los estudiantes empezaron a desarrollar ideas de letras de una manera muy natural y rápida, la destreza creativa era evidente. Y el contenido de sus bocetos estuvo nutrido de propuestas muy expresivas (figura 141), con una propuesta plástica que iba de lo sencillo a lo sumamente elaborado, pero finalmente, logrando el objetivo de crear un estilo de letra que representara características de su proyecto.

Figura 141.

Bocetos de las propuestas tipográficas del taller Elaboración de título para proyecto en Libro-Arte. UMSNH. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

La forma de trabajar de los estudiantes que integraban el taller, quienes estaban viviendo un proceso de formación profesional como artistas visuales, en conjunto con sus habilidades creativas, les permitía expresar ideas sin limitaciones y sin el temor de crear formas que no fueran útiles; realmente la etapa de la lluvia de ideas fue breve porque en muy poco tiempo surgieron resultados atractivos y funcionales para el objetivo a lograr. Posteriormente, se procedió a una selección de la propuesta más adecuada y con mayor potencial plástico para el proyecto de cada uno, y a partir de ahí, continuaron trabajando en el desarrollo de los 27 caracteres, diez números y cinco signos de puntuación o matemáticos.

Entre las propuestas tipográficas desarrolladas, se encuentra la del estudiante Isaí David Lázaro Morales (figura 142). Es una fuente tipográfica con un alto grado de expresividad, cada uno de los caracteres representan un monstruo que va acorde con la estructura del carácter formalmente definido, correspondiente a la categoría de título, debido a que es un tipo de letra ilustrativo con funciones limitadas en cuanto a su uso, es por eso que únicamente es conveniente emplearse en títulos y frases muy cortas porque carece de legibilidad y funcionalidad. En cambio, en el ámbito creativo, la propuesta tipográfica es atractiva para la temática que lleva su título, asimismo, el diseño era adecuado para el concepto del proyecto de Libro-Arte que el estudiante estaba desarrollando.

Es una propuesta compleja en cuanto a su estructura, cuenta con una diversidad de trazos diferentes para crear cada uno de los caracteres, sin embargo, la disposición de los trazos y la conservación de un estilo específico en su representación unifican el conjunto de letras armonizando la propuesta tipográfica propuesta.

Figura 142.

Isaí David Lázaro Morales. Proceso de diseño de la fuente tipográfica Maussa. Taller Elaboración de título para proyecto en Libro-Arte. UMSNH. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

Otro de los ejemplos desarrollados es el creado por la estudiante Claudia Bárcenas Guillén (figura 143), con una propuesta tipográfica sencilla, clara y funcional, con la intención de que se integrara al concepto del pop-up que está trabajando; es su historia personal de los recuerdos que tiene de su infancia al lado de su abuelo, titulado *Un día con el abuelo*. En este sentido, existía la necesidad de crear un tipo de letra que fuera amigable, legible y suave en su estructura, debido al contenido de su proyecto y al estilo de las ilustraciones que conformaban el pop-up. Después de varias propuestas y la valoración de las estructuras tipográficas generadas, y considerando el concepto del proyecto de Libro-Arte que ya venía trabajando en correlación con la versatilidad que la categoría de pop-up significa para la proyección de su fuente tipográfica, se optó por el diseño que mostramos en la siguiente imagen.

Figura 143.

Claudia Bárcenas Guillén. Proceso de diseño de la fuente tipográfica Abuelo. Taller Elaboración de título para proyecto en Libro-Arte. UMSNH. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

Una propuesta tipográfica que corresponde a la categoría de título, con una estructura circular de cuerpo denso y pesado, con leves contrastes en algunas partes de las letras, como el filete de la «a» o la cintura de la «b» mucho más delgados. El proceso relacionado con el análisis de la forma que llevó a cabo presentó algunas dificultades en letras como la «m» o «n», al ser letras que poseen dos líneas verticales paralelas correspondientes al fuste de la letra, pero finalmente pudo resolver las estructuras tipográficas apegándose lo más posible al estilo que venía desarrollando. Obteniendo un resultado de calidad en cuanto al tratamiento estilístico general (figura 144), conservando las cualidades esenciales y la personalidad en cada una de las letras en lo individual como en el conjunto tipográfico.

Figura 144.

Claudia Bárcenas Guillén. Resultado final de la fuente tipográfica Abuelo para el proyecto de pop-up titulado Un día con el abuelo. Taller Elaboración de título para proyecto en Libro-Arte. UMSNH. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

En suma, el trabajo desarrollado por los estudiantes de artes visuales a partir de la experimentación tipográfica, generó una diversidad de formas tipográficas ricas en plasticidad, por un lado. Propuestas que en su mayoría conformaron la representación de personajes o elementos naturales con formas rebuscadas y muy elaboradas, sin embargo, el proceso se llevó a cabo de manera libre y nunca se observó que se sintieran limitados en las ideas que querían desarrollar, donde se detenían por momentos era en resolver algunas de las letras del alfabeto de acuerdo a lo que habían propuesto, esta situación es común en el proceso de diseño tipográfico. Y, por otro lado, resultaron propuestas con estilos geométricos que a la vez proyectaban libertad en la expresión de su forma, a pesar de ser estructuras más rígidas en su construcción.

El proceso general de llevó a cabo de manera continua, sin embargo, algunos estudiantes trabajaban más rápido que otros, por lo que algunas tipografías, al concluir el taller, se quedaron en desarrollo por cuestión de tiempo, y solo el 20% fue concluido hasta el boceto fino que era el objetivo principal. También en esta parte pudimos observar que en cuestión creativa son muy libres y ágiles para proponer, pero en relación al proceso de

producción a la mayoría les llevó más tiempo, debido a que hay que ser muy cuidadosos con el trazo, la limpieza del trabajo y, sobre todo, pulir los trazos de cada una de las letras, y en este grupo era evidente que se les dificultaba.

Considerando que la aplicación de los talleres en cuestión fue para conocer de primera mano las cualidades, potencial y limitaciones de artistas y diseñadores, el ejercicio fue muy productivo para nosotros, porque pudimos identificar este tipo de características y comportamiento de acuerdo a los procesos y condiciones de trabajo establecido, en este caso la experimentación basada en la práctica.

5.1.2. Taller La Letra en el Libro-Arte (UACJ)

La implementación del taller titulado “La Letra en el Libro-Arte”, tuvo una duración de 10 horas académicas, se llevó a cabo bajo valoraciones previas relacionadas con la formación de los estudiantes que participarían en el mismo, considerando que fue un taller dirigido a estudiantes del nivel intermedio de la Licenciatura en Diseño Gráfico, y se ofertó dentro de las actividades del *9º Congreso Interdisciplinario de Diseño y Publicidad. Sináptica* de la UACJ, dentro de las instalaciones del IADA, del 25 al 29 de marzo de 2019. Por lo que tuvo un nivel de difusión importante en redes sociales y en las páginas oficiales de la institución, contando con diez horas para trabajar enfocados en la idea de experimentar a partir de la letra, con un total de diez participantes, los cuales de acuerdo a su formación y el requisito de estar cursando el nivel intermedio de la licenciatura, nos aseguraba que fueran estudiantes con bases teóricas y prácticas sobre el diseño tipográfico y diseño editorial.

Partiendo de este punto, el contenido del taller en cuanto a la introducción correspondiente a la parte teórica se enfocó principalmente en contenidos históricos, evolución y desarrollo del Libro-Arte en general, así como la categoría de Libro-Arte tipográfico, diseño de tipografía recordando las partes de la letra, las familias tipográficas y las diferentes categorías, además de la conceptualización de la misma. Tomando en cuenta que era información nueva para ellos y había que brindarles un panorama general sobre este tema, una segunda parte estuvo dedicada a conocer y valorar algunas muestras y ejemplos físicos y visuales sobre diferentes tipos de Libros-Arte, entre formatos y contenidos

diversos. Y, finalmente, la tercera parte enfocada a la práctica a partir de la experimentación, donde el objetivo principal fue representar una serie de sentimientos a partir de un proceso de experimentación recurriendo únicamente a las formas y disposición de las letras. Tratando de representar el tema a través de un proceso de conceptualización donde solo a partir de la estructura y disposición del cuerpo de la letra, ésta nos remitía al sentimiento establecido, los cuales se conformaban por los siguientes: pereza, angustia, obsesión, nostalgia, vanidad, ansiedad, euforia, depresión, obsesión y enojo.

El proceso se llevó a cabo de manera manual y con el mínimo de recursos materiales. Es decir, se utilizó papel bond de color blanco para bocetar, lápiz y marcador y/o tinta china de color negro; el resultado final se presentaría en un formato de 10 x 10 pulgadas en papel Canson color blanco, que es un papel de calidad, sólido, con cierta textura y especialmente usado para dibujo o ilustración con lápiz, tintas o marcadores. Teniendo esta información clara y definida, los estudiantes se dedicaron a experimentar con las formas de las letras tratando de relacionar los conceptos con las representaciones que estaban desarrollando.

El hecho de utilizar solo el lápiz o el color negro, corresponde a seguir la línea del uso mínimo de elementos de representación, es por eso que se evitó el uso de colores, debido a que este es un elemento que colabora intensificando el significado de los elementos gráficos que se puedan diseñar. Entonces el negro ayudaba a obtener un resultado claro y concreto que nos permitiera apreciar la forma sin complicaciones. Una de las características principales que tenemos los diseñadores, es que para cualquier proyecto o diseño que tenemos que desarrollar, siempre hay que hacer una valoración de la información y documentación del tema en cuestión, a partir de ahí valorar y empezar a bocetar diferentes ideas a través de un determinado proceso creativo.

Sin embargo, existe plena libertad en la cuestión creativa, solo que generalmente ésta se encuentra delimitada por un presupuesto, lineamientos y requerimientos específicos sobre la marca, diseño o producto que se pretende trabajar y un formato establecido, dejando en un segundo plano, y muy importante, a quién va dirigido ese diseño. En este caso en particular, el objetivo era únicamente realizar una representación de un concepto a partir de una letra, en determinado formato y en blanco y negro, que tenía como finalidad convertirse en la página o lámina de una carpeta de ilustraciones tipográficas al estilo de las

Le Carceri d'Invenzione de Piranesi. En consecuencia, esta característica del diseñador gráfico de analizar y valorar cierta información previa a la ejecución del diseño se hizo ver, y pudimos notar que es una característica que en cierto sentido limita y coarta la libertad creativa de los estudiantes de manera inicial, porque pasado un lapso, se aprecia una liberación en cuanto a su actitud y el trabajo plasmado en el papel.

Entre tanto, las impresiones del inicio el taller y presentación del contenido fueron muy satisfactorias debido al interés de los estudiantes por conocer acerca del Libro-Arte, además, a la mayoría de los estudiantes ya les había dado clases de diseño tipográfico y fue un gusto y satisfacción escuchar que el motivo por el cual tomaron el curso, era que yo lo impartía. Continuando, después de darles información sobre el Libro-Arte y sus modalidades, se procedió al objetivo del taller, que era crear una carpeta con tres obras de cada estudiante mediante la letra tomada como elemento único narrativo. Evidenciando cómo por medio de la forma tipográfica se pueden expresar sentimientos y emociones tan solo por su disposición en el espacio y el estilo de representación para enfatizar el significado del concepto que se pretendía expresar.

Hubo mucha disposición por parte de los estudiantes, los observé interesados, entusiastas, pero sobre todo lograron sentirse libres a la hora de crear porque estaban produciendo formas que eran de su interés, como la tipografía, además empleada desde el plano de la imagen. El desarrollo de las propuestas fue satisfactorio y diverso, es importante anotar que se inclinaron más por el uso de un solo carácter y manejo de la estructura para expresar el concepto establecido, de tal forma que surgieron propuestas limpias, sencillas y con un solo elemento que define desde una historia hasta una sensación en determinado momento.

El proceso creativo se llevó a cabo de manera tranquila y con total dedicación, realmente el interés y gusto por hacer el trabajo se reflejó en los resultados, ya que fueron varias propuestas diferentes entre sí, hubo algunas similitudes con los conceptos entre la propuesta de un alumno y otro, pero finalmente la resolución dada fue independiente. Sobre el desarrollo del proceso creativo fue lluvia de ideas a lápiz sobre el papel bond, y la representación final fue con marcador *Sharpie* sobre papel *canson* o tinta china, dependía de cómo se sentía mejor cada estudiante para desarrollar la ilustración, manejando diferentes trazos y grosores de línea, así como acabados distintos.

Dentro del proceso en general es un trabajo ordenado y un procedimiento evolutivo en el que se lleva un orden y limpieza en cada uno de los pasos y propuestas que hace el alumno, obteniendo resultados atractivos y de calidad, y sobre todo resolviendo el requerimiento del ejercicio al emplear la letra como elemento único narrativo dentro del espacio, características significativas del diseñador gráfico, siguiendo un orden y metodología con base en la experimentación. La formación del diseñador gráfico se hace presente en el procedimiento manifestándose de manera ordenada, limpia, muy pautado cada paso y sobre todo, los resultados fueron favorecedores para el ejercicio fundamentado en la experimentación basada en la práctica.

En las siguientes representaciones podemos observar algunos de los resultados más claros y concretos. El primero corresponde a las propuestas de la estudiante Rocío López Ríos (figura 145). En la imagen del lado derecho representa la nostalgia a partir de una letra «C» con un cuerpo denso en los extremos y más ligero en el arco principal de la letra, la reflexión que hizo sobre el concepto y la forma de la letra lo representa con los extremos comprimidos hacia el interior de cuerpo, evidenciando la nostalgia con una representación que se encierra en sí misma de manera aprensiva minimizándose en el espacio, con una línea uniforme, visible, y en la parte central proyecta sombra hacia el interior; por último, está sobre una superficie que le brinda soporte, y éste se relaciona si lo vemos desde el punto de vista narrativo, con que el elemento principal no tiene la fuerza para sostenerse por sí mismo por la nostalgia que siente interiormente.

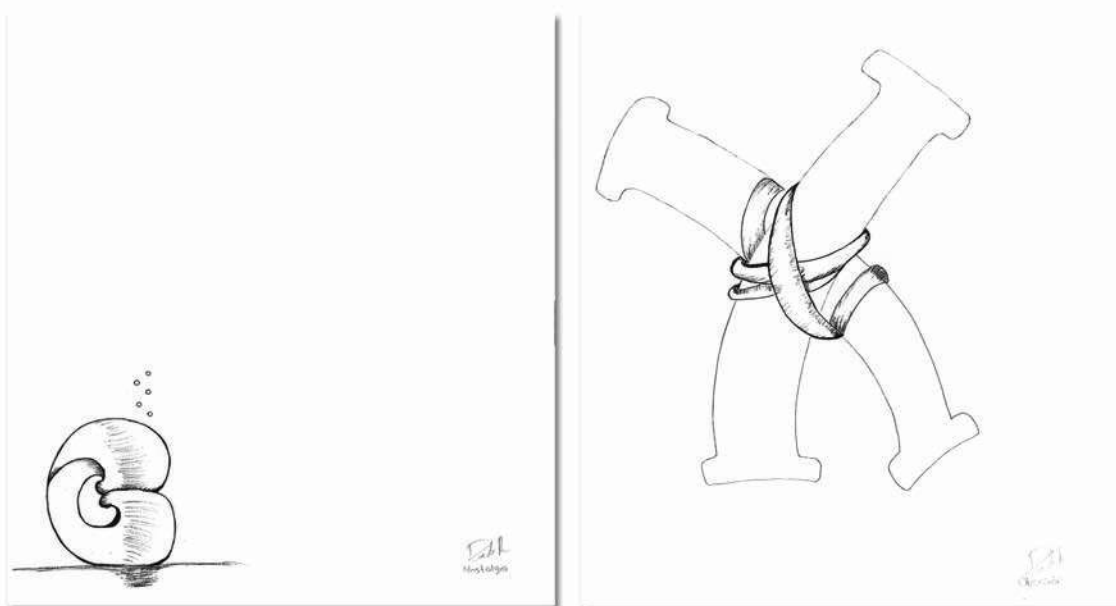
El segundo ejemplo, es referente a la obsesión, en esta representación en particular, la autora recurrió al uso de dos letras «I» mayúsculas con serífas y patines de la familia de las romanas, proyectando fortaleza, tipográficamente hablando. Estas letras están obsesionadas una con la otra, aferrándose un cuerpo al otro mediante una cuerda que las enlaza, en este caso apreciamos que sí recurrió a un elemento ajeno a la tipografía para ayudarse en la representación. Sin embargo, la disposición arqueada y ubicación de los cuerpos tipográficos unidos por el centro o cintura de los mismos nos remite a una letra «X», por el cruce y enlace entre ambos. El trazo es uniforme, suave y delgado solo para definir los cuerpos, en comparación con el lazo que representa la fuerza que la obsesión puede llegar a significar, a partir de tratamiento que proyecta volumen fortaleciendo los enlaces entre una letra y otra, asimismo, la dimensión es exponencial en relación al tamaño

del formato, connotando el alcance que la obsesión puede llegar a representar entre una persona y otra.

De manera general, apreciamos un estilo de representación particular de la autora, ya que su trabajo es limpio y delicado en el tratamiento y representación de las formas, en este sentido, el estilo personal de Rocío se hace presente a la hora de crear formas libres en toda la extensión de la palabra.

Figura 145.

Rocío López Ríos. Representación de nostalgia y obsesión. 2019

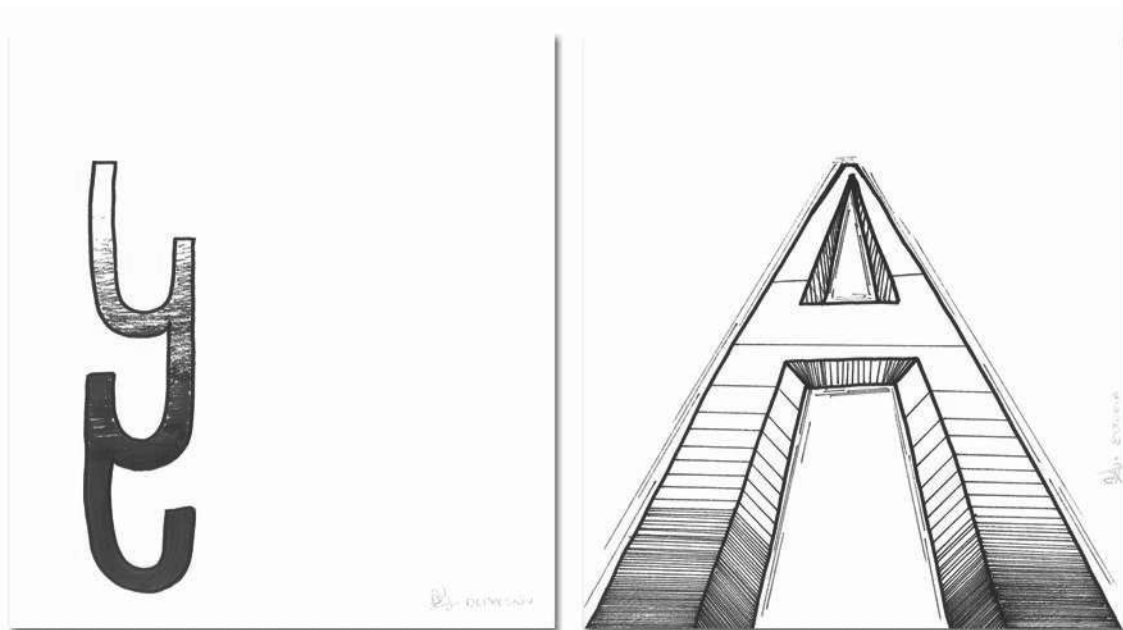


Fuente: Propiedad de la autora.

En el caso de la estudiante Annais Montoya Zúñiga (figura 146), los ejemplos que mostramos corresponden a la depresión en la representación del lado izquierdo, y euforia en el lado derecho; a simple vista podemos observar un cambio en el estilo de representación, con un trazo más grueso, un tratamiento de sombreado y achurado saturado y denso que proyecta una sensación pesada visualmente. En el primer ejemplo, la letra «Y» es el personaje único y principal de la representación, a partir del concepto de depresión establece el espacio dentro de la página, en la parte inferior izquierda y en una proporción vertical y alargada. Con la letra en cuestión trata de representar un sentido de refracción de la letra, sin embargo, la dirección del cuerpo no corresponde correctamente.

Figura 146.

Annais Montoya Zúñiga. *Representación de depresión y euforia*. 2019



Fuente: Propiedad de la autora.

Es decir, es una representación con un sentido ilógico en su trayecto pero la continuidad que establece, aunada con el aumento de saturación del cuerpo, asemeja el aumento de una depresión, inicia de manera libre e iluminada, podríamos intuir que es la parte que observamos en ese cuerpo, sin embargo, de acuerdo a la narrativa implementada, el cuerpo hacia abajo o hacia el interior se va haciendo más oscuro y fuerte, igual que una depresión, y esa parte es la que en la mayoría de los casos terceras personas no alcanzan a percibir en una persona en estado de depresión. Así que, aquí podemos iniciar otra narrativa que parte de lo oculto que pueden llegar a estar algunos sentimientos o emociones, sean buenos o malos, sin embargo, no los percibimos en las personas que lo están viviendo e incluso en nosotros mismos, ya que negamos en ocasiones nuestra realidad a nosotros mismos o a terceros.

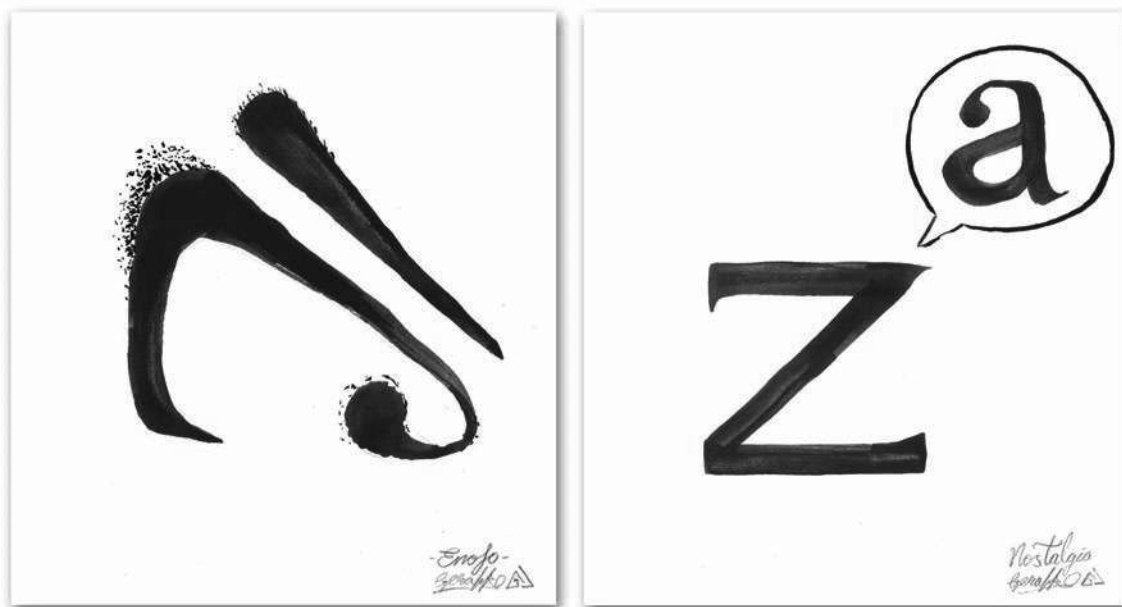
El tercer y último ejemplo, corresponde al trabajo realizado por el estudiante Gerardo Lizcano (figura 147), con un estilo denso, fuerte e intenso en su representación de manera general. Y de manera particular, lo que corresponde a la representación de enojo, éste lo representa con una letra «ñ» minúscula, con un cuerpo irregular en su estructura al presentar diferentes grosores en su cuerpo y, a la vez, una contradicción entre formas

agudas y circulares en los talones de la letra, mostrando un cambio drástico del sentimiento de enojo, además, un acabado chispeado y expresivo en el hombro de la letra y en la virgulilla, intensificando el resultado.

Es una representación donde el tratamiento de cada una de las partes del cuerpo de esa letra fue aprovechado y explotado para comunicar un mensaje o establecer una narrativa. Una letra enojada que, a partir del enojo, el autor aprovecha cada una de las partes del cuerpo de la letra y las explota gráficamente para proyectar el objetivo deseado y esa narrativa genere un impacto en el observador a partir de narrativas diferentes. Es decir, uno, enfocándonos en el tratamiento de la letra, grosores, dirección y ubicación de los elementos que la conforman, y otro, el conocimiento tipográfico se hace evidente gracias a que trabajó a conciencia esta estructura tipográfica y aprovechó detalladamente cada forma con la intención de alcanzar mayor expresividad y motivar al espectador o lector a adentrarse en la representación para identificar la narrativa.

Figura 147.

Gerardo Lizcano Rodríguez. Representación de enojo y nostalgia. 2019



Fuente: Propiedad de la autora.

En la segunda representación observamos que nos narra una historia de vida que produce nostalgia con el pasar de los años, al acordarse de lo que fue, estamos frente a la

historia de vida de una letra «Z», que en sus recuerdos tiene presente a la letra «a» minúscula, que representa la infancia de la letra «Z», así como el origen e inicio de una vida, que al llegar a su final, la representa con la última letra del alfabeto, es decir, el principio y el fin de una historia, y dentro de estos extremos existen infinidad de historias que podríamos narrar libremente.

Por último, en las dos representaciones de este estudiante, los elementos que utiliza son en plasta totalmente sólidos y con un peso visual intenso. Una narrativa contundente y clara en sus formas. Y sobre la proporción del elemento narrativo en relación con el formato, está ocupado en su mayoría, esto nos remite a la intensidad que esos sentimientos están expresando.

Para terminar, podemos externar que las representaciones mostradas alcanzan un nivel de narración evidente en todos los casos, existe una historia dentro de esas representaciones tipográficas en las que, siendo el único elemento narrativo, sobradamente alcanza el objetivo del ejercicio. Estableciendo que la letra comunica y transmite información por el simple hecho de estar representada, es decir, sin requerir de otros recursos gráficos y color, tan solo por el hecho de la disposición de su cuerpo, tratamiento de los trazos, tamaño y disposición dentro del espacio blanco. No requerimos de más recursos, únicamente de la imaginación y experimentación para lograr resultados favorables a partir de la práctica.

5.1.3. Valoración de los resultados tipográficos de los talleres

La aplicación de los talleres fue una práctica favorable para la investigación, en el sentido que pudimos identificar habilidades y formas de trabajo en cada uno de los grupos, teniendo en cuenta que cada grupo era diferente y estaba trabajando la letra con diferente enfoque, como se explicó en los apartados anteriores. No obstante, para nuestros fines como investigadores y con el objetivo principal de valorar las dinámicas de trabajo generadas en artes visuales y en diseño gráfico, logramos nuestro cometido satisfactoriamente al incitarlos a la experimentación a partir de la letra, y de ahí ver los comportamientos creativos y los recursos tipográficos de los que se valían para hacer sus

representaciones, siempre teniendo en cuenta que partieron de una base teórica y bien fundamentada, donde incluso, se utilizaron algunas de las primeras infografías desarrolladas durante el doctorado como parte del material didáctico, que es y ha sido otro de nuestros fines.

Para hacer una evaluación general de ambos talleres, recurrimos a la elaboración y diseño de una rúbrica de evaluación dividida en dos partes, la primera está enfocada en valorar las cualidades tipográficas de acuerdo al concepto, composición, estilo, variables visuales, apariencia, grosor, tipo de representación e iconicidad. Para identificar de acuerdo a su formación hacia cuáles características físicas de la letra recurrían más y ver el tipo de representación y estilos, mostrando los resultados en porcentajes de acuerdo a la rúbrica que se diseñó, especificando los porcentajes por medio de puntos, y cada punto equivale a un diez por ciento, como se puede observar en las imágenes correspondientes.

La segunda parte de la rúbrica de evaluación está enfocada en valorar cualidades del autor de acuerdo a un nivel bajo, nivel medio y nivel alto, por medio de las habilidades creativas, habilidades ilustrativas, desarrollo de ideas, solución de problemáticas tipográficas, calidad de trazo, limpieza y cumplimiento de objetivos. Con la finalidad de tener información sobre sus comportamientos y prácticas al momento de trabajar de acuerdo a su perfil, y con ello, al momento de nosotros implementar una práctica o taller a futuro, tomar en cuenta estas condiciones para saber qué aspectos es importante reforzar, cambiar o modificar para obtener mejores resultados.

El primer taller que impartimos fue el de *Elaboración de título para proyecto en Libro-Arte* en la licenciatura de Artes Visuales en la UMSNH. Donde podemos identificar en la rúbrica parte 1 (figura 148), que el concepto bajo el cual diseñaron sus propuestas tipográficas fue mayormente libre 100% y experimental 80%, composiciones más orgánicas 70% y compuestas 80%; en este sentido nos referimos a que fueron letras que contenían elementos o trazos ajenos a la estructura formal de la letra, prácticamente eran personajes en su mayoría. En cuanto al estilo que en la rúbrica aparece en dos líneas (romana, palo seco, egipcia, caligráfica y fantasía), se inclinaron casi en su totalidad por diseñar tipografías de fantasía 80%, mayormente letras de caja alta 80%, en cuanto a la apariencia, el cuerpo de la letra fue mayormente regular 40% y extendido 60%, con grosor mayormente mezclado entre mediano 40% y grueso 60%, y el tipo de representación el

mayor porcentaje fue ilustrada 60%; finalmente el tipo de representación, dividida entre figurativa 40% y representativa 40%, es decir, la mayoría de las letras tenían definido el personaje que las conformaba o realmente representaban una temática muy clara y era evidente.

Figura 148.

Sandra Cadena. Rúbrica de evaluación aplicada a Artes Visuales, parte 1. 2020

Tipografía Rúbrica de evaluación aplicada en Artes Visuales					
1º Cualidades tipográficas					
Concepto					
Determinado		Libre	●●●●●●●●		
Funcional	●●	Experimental	●●●●●●		
Composición					
Simple	●●	Compuesta	●●●●●●●●		
Orgánica	●●●●●●●●	Geométrica	●●●		
Estilo					
Romana		Palo seco		Egipcia	●
Caligráfica	●	Fantasia	●●●●●●●●		
Variables visuales					
Caja baja	●●●	Caja alta	●●●●●●		
Apariencia					
Condensada		Regular	●●●●	Extendida	●●●●●●
Grosor					
Delgado	●●	Mediano	●●●●	Grueso	●●●●●●
Tipo de representación					
Plasta	●●	Lineal	●●●●	Ilustrada	●●●●●●
Iconicidad					
Figurativa	●●●●	Abstracta	●●	Representativa	●●●●
NOTA: Cada punto equivale a un 10% de los participantes.					
©Sandra I. Cadena Flores					

Fuente: Propiedad de la autora.

Lo correspondiente a las cualidades del autor con la rúbrica parte 2 (figura 149), los resultados se inclinaron en su mayoría al nivel alto en la destreza de sus habilidades creativas, habilidades ilustrativas, desarrollo de ideas, solución de problemáticas

tipográficas, calidad de trazo, con porcentajes del 100%, salvo en la solución de problemáticas tipográficas en un 80%, al requerir de mayor tiempo para dar solución a la problemática a resolver. Y en los últimos dos conceptos correspondientes a limpieza y cumplimiento de objetivos, aquí sí fue notable que bajaron en su mayoría a un nivel medio con un trabajo más burdo y detalles en los aspectos de limpieza, pero sobre todo presentaron mayor lentitud para trabajar, por lo que los objetivos establecidos no se cumplieron en su totalidad.

Figura 149.

Sandra Cadena. Rúbrica de evaluación aplicada en Artes Visuales, parte 2. 2020



Fuente: Propiedad de la autora.

En lo relacionado con el taller impartido a los estudiantes de la licenciatura en Diseño Gráfico de la UACJ, titulado *La Letra en el Libro-Arte*, los resultados en la rúbrica parte 1 (figura 150), se reflejaron de la siguiente manera:

Figura 150.

Sandra Cadena. Rúbrica de evaluación aplicada en Diseño Gráfico, parte 1. 2020



Fuente: Propiedad de la autora.

En cuanto al concepto de mayor inclinación, éste fue muy equitativo, reflejándose de manera libre en 80% y experimental con 70%, la composición prácticamente fue compuesta 80%, al recurrir a otro elemento además del cuerpo de la letra. Sobre el estilo, la mayoría emplearon letras romanas 40% y palo seco 30%, utilizando en las variables visuales principalmente letras de caja baja 60%; en cuanto a la apariencia, ésta fue regular en su mayoría con un 80%, el grosor mediano con 70%, el tipo de representación tuvo un 50% en plasta, y, finalmente, la iconicidad mayormente representativa con un 70%.

Continuando con la evaluación de las cualidades del autor reflejadas en la rúbrica parte 2 (figura 151), podemos apreciar un nivel alto en las habilidades creativas con un 100%, las habilidades ilustrativas presenta un 70% en nivel alto, el resto manifestó detenimiento a la hora de realizar las ilustraciones, detectando que pensaban mucho para hacer los trazos, había cierta limitante por obtener un buen resultado a la primera. Luego, en el desarrollo de ideas el 70% lo hizo en un periodo normal y aceptable para este tipo de prácticas, sin embargo, en cuanto a la solución de problemáticas tipográficas, fue evidente que el 100% tuvo buenas propuestas, independientemente del tiempo que se hubieran tomado para desarrollarlas; la calidad en el trazo y la limpieza, ambas con un 70%, que es bueno. Obviamente destacaron algunos estudiantes por ser muy meticulosos en estos aspectos, pero en su mayoría se manifestaron estos aspectos de manera normal, y finalmente, el cumplimiento de los objetivos alcanzados en su totalidad en tiempo y forma con un 100%, como podemos observar en la imagen correspondiente.

Figura 151.

Sandra Cadena. Rúbrica de evaluación aplicada en Diseño Gráfico, parte 2. 2020

Tipografía Rúbrica de evaluación aplicada en Diseño Gráfico				
2º Cualidades del autor				
Habilidades creativas				
Nivel alto	●●●●●●●●	Nivel medio		Nivel bajo
Habilidades ilustrativas				
Nivel alto	●●●●●●	Nivel medio	●●●	Nivel bajo
Desarrollo de ideas				
Nivel alto	●●●	Nivel medio	●●●●●●	Nivel bajo
Solución de problemáticas tipográficas				
Nivel alto	●●●●●●●●	Nivel medio		Nivel bajo
Calidad de trazo				
Nivel alto	●●●	Nivel medio	●●●●●●	Nivel bajo
Limpieza				
Nivel alto	●●●	Nivel medio	●●●●●●	Nivel bajo
Cumplimiento de objetivos				
Nivel alto	●●●●●●●●	Nivel medio		Nivel bajo
NOTA: Cada punto equivale a un 10% de los participantes.				
©Sandra I. Cadena Flores				

Fuente: Propiedad de la autora.

En suma, estos fueron los resultados generales obtenidos en ambos talleres. Consideramos que la información recabada sobre las condiciones de trabajo, calidad y eficiencia en cuanto a su desarrollo es buena para darnos un punto de partida en relación a los comportamientos de cada uno de estos grupos de acuerdo a su formación profesional. No podemos negar que tanto artistas visuales como diseñadores son creativos y capaces de generar propuestas con calidad integral. Sin embargo, la dinámica de trabajo fue muy diferente, los artistas visuales fueron totalmente libres en su proceder, al momento de tener la teoría y los lineamientos de trabajo las ideas comenzaron a fluir ilimitadamente, estaban emocionados y en muy poco tiempo hubo estudiantes que hicieron una cantidad considerable de letras, a pesar de que tenían formas muy ilustradas y complejas para su elaboración.

Sobre los resultados finales, ahí si detectamos que falta mayor cuidado, pero es la parte que de cierta manera se contrapone con la libertad de la que hablamos antes. Es decir, mientras el trabajo era libre todo fluía, pero en el momento de realmente cumplir con objetivos, ahí fue donde se tardaban más, ya que había que unificar estructuras tipográficas y parámetros para la construcción del cuerpo de las letras.

Por otra parte, los diseñadores gráficos presentaron otra dinámica de trabajo durante el desarrollo de todo su proceso creativo. Luego de brindarles la teoría correspondiente y los lineamientos sobre los que había que trabajar, en general todos mostraron interés y motivación por lo que había que desarrollar, sin embargo, al inicio si se presentó un periodo de meditación sobre lo que había que realizar, pensaron mucho antes de plasmar cualquier idea. Como docente, pude darme cuenta de que había un interés por desarrollar de primera mano algo que funcionara, sin embargo, esta parte de la experimentación se tardó un poco en llegar. Luego de que sintieron la confianza y las ideas empezaron a fluir, dieron paso a la lluvia de ideas de manera natural y sin limitaciones en lo que hacían, pero la dinámica del proceso era más pausada.

Las propuestas generadas de acuerdo a las especificaciones fueron muy similares en la idea de recurrir solo a una o dos letras para representar el concepto deseado, haciendo composiciones atractivas y con una narrativa implícita destacada. En general, trabajos muy limpios tanto en el desarrollo como en las formas en que trabajaron las letras, como lo podemos apreciar en el apartado anterior, por lo que consideramos que el conocimiento previo adquirido en las materias de diseño tipográfico fue fundamental, ya que, “(...) para apreciar y valorar la tipografía es fundamental conocer el camino por el que ha transitado y su desarrollo, debido a que actualmente esta disciplina sigue haciendo aportaciones significativas al diseño gráfico” (Cadena, 2019, p. 13). Y, en este caso particular, se conjunta con el arte, permitiéndonos a nosotros como investigadores, poder establecer las necesidades creativas para cada uno de los perfiles y poder implementarlo tanto en la licenciatura como en la maestría en un futuro próximo.

A partir de aquí queda mucho trabajo por realizar en el plano académico, integrando toda la información que en el recorrido de esta investigación hemos podido documentar, alguna por medio de infografía, como ya lo hemos iniciado e integrado en algunos de los apartados que conforman el presente documento; otros contenidos, cabe la

posibilidad de darlos a conocer por medio de videos cortos que faciliten las dinámicas de aprendizaje y las modalidades virtuales implementadas hoy en día, todo de acuerdo a la viabilidad de los contenidos y la valoración de los medios más eficaces para la información teórica.

Respecto a la práctica, realmente las posibilidades nos favorecen al tener a nuestro alcance en el departamento de Diseño de la UACJ, un taller equipado con *letter press* para utilizarlo de acuerdo en las prácticas y generar diversas producciones editoriales de estudiantes, basadas en la experimentación tipográfica, principalmente. Y desde las posibilidades como docente, tenemos la intención de proponer a las instancias correspondientes una materia optativa que se pueda impartir en las áreas terminales de la MEPCAD, donde gire en torno a la experimentación tipográfica, registrada ya sea como *Publicaciones contemporáneas*, *Proyectos editoriales* o *Proyectos editoriales con tipos móviles*, lo que en su momento mejor se adapte a las necesidades del programa. Considerando entre sus objetivos una publicación periódica que permita a los estudiantes experimentar con el espacio de la página, la composición, y modificar diferentes tipografías, gracias a que el contenido de la materia podría ofrecer mayores libertades por ser una materia única y no seriada como en licenciatura, aprovechando las condiciones de espacio y los recursos técnicos para dar paso a una experimentación totalmente libre, y los estudiantes puedan poner en práctica sus ideas tipográficas y proyectuales como las propuestas desarrolladas por Ulises Carrión o Johanna Drucker, inventando formas tipográficas, textos y composiciones sui géneris, y obtener un producto que se pueda difundir gracias a la versatilidad que un Libro-Arte tipográfico puede ofrecer.

Para finalizar, podemos decir que ambas prácticas, el diseño y el arte, son medios que fortalecen los procesos manuales, y, por medio del Libro-Arte, podemos incidir para la conservación y difusión de los mismos en una era tecnológica totalmente. La información obtenida a partir de la experimentación basada en la práctica durante el transcurso del doctorado y la impartición de estos talleres se implementará a futuro con la responsabilidad como docente, investigador y profesional del diseño que esto conlleva. Esperando contribuir favorablemente en la formación profesional de los próximos diseñadores y artistas en los espacios académicos que nos sean posibles.

5.2. Libros-Arte de producción propia

La calidez infinita que ofrece esta rama del arte permite expresar temáticas sumamente sentidas y desde diferentes enfoques, los cuales comúnmente van por lo personal, diversidad de intereses y temáticas que parten del gusto propio, de un interés genuino por difundir un tema, situación o suceso relevante en sentido conmemorativo, propiciando un discurso, generando un diálogo, o incluso protesta, entre muchos otros. En lo personal, el primer acercamiento que tuvimos con el tema del Libro-Arte, fue en el año 2012 mediante la participación en el proyecto Libro-Arte/abierto propuesto por el Cuerpo Académico Gráfica Contemporánea de la UACJ, del que soy miembro desde ese año.

Fue el primer proyecto de esta categoría en el que participé, el cual requería el desarrollo de un Libro-Arte, y la temática, como su nombre lo dice, era abierta y libre, al igual que la técnica. Por lo que, de acuerdo al interés y motivación personal por esta rama del arte, la intención fue realizar algo que realmente pudiera contener un tema muy sentido y apreciado por nuestra parte, y, a la vez, dentro de su narrativa, que reflejara una parte de la esencia que mueve a Ciudad Juárez. Considerando los tiempos y el contexto por el que atravesábamos en aquellos años; después de haber pasado por una difícil y complicada situación de inseguridad, la sociedad juarense seguía adelante y siempre se mantuvo de pie, eso me motivó a realizar una obra que representara la esencia de esta querida ciudad, a la que llegué en 1994 como estudiante de bachillerato.

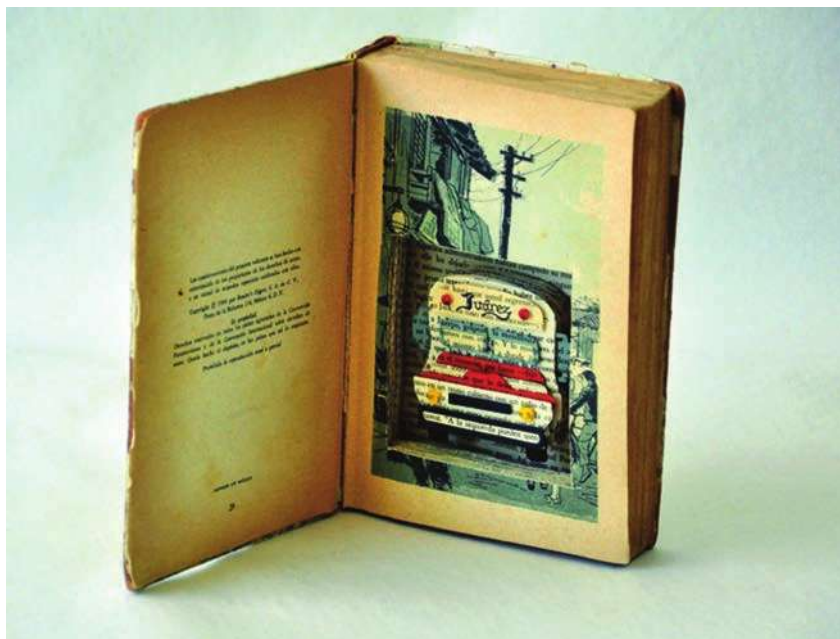
Considerando la intención que nos motivaba, iniciamos el proceso creativo con el desarrollo de ideas. Luego de mucho pensar caímos en cuenta de que había un elemento que vivía la ciudad continuamente, y la sigue viviendo, es un referente de nuestra cultura que mueve las fibras más elementales que permiten que el engranaje social, económico e industrial de esta frontera, la convierta en una de las más prósperas y generosas de nuestro país. Nos referimos a la rutería, titulando la obra *Ruteronomía* (figura 152), y la describimos de la siguiente manera:

La rutería se llama así porque sigue una ruta. También es conocida como Bus, camión, guagua, colectivo. En Ciudad Juárez es única: mueble rehusado que viene de Estados Unidos, por lo general, y presenta un notable deterioro en su estructura, similar al que podemos observar en el libro. De piel bicolor, máquina ruidosa, arte popular nómada,

filosofía trashumante, cajón de pasiones itinerante, trae, lleva y regresa por todas la arterias de esta noble ciudad. Huele al alma del pueblo. (Cadena, 2012, p. 157)

Figura 152.

Sandra Cadena. Ruteronomía. Técnica: recorte, planos seriados y marcador. 20x14x4.5 cm. Ciudad Juárez. 2012



Fuente: Propiedad de la autora.

Este medio de transporte fue testigo de todo lo que sucedió en nuestra ciudad, a todas horas y por todos lados. Era el elemento más significativo porque en su mayoría representa a la gente de trabajo, a la gente de esfuerzo; simbólicamente representa la fortaleza juarense. La naturaleza de este transporte es que los recorridos que hace a través de las arterias de la ciudad, salen del centro, del corazón de Juárez. Por lo tanto, la obra a realizar, en esencia, era necesario que tuviera el mismo origen que el elemento principal, por lo que dentro de nuestro proceso empezamos a buscar el soporte perfecto para la construcción física de nuestra idea, así que nos dimos a la tarea de buscar un libro de segunda mano que tuviera ciertas proporciones físicas para intervenirlo de acuerdo a la idea en curso.

Primeramente nos dirigimos al centro de la ciudad para buscar el ejemplar, recorriendo las calles a pie, siguiendo la misma dinámica que se sigue cuando se va a tomar

la rutera, en busca de tiendas o puestos que vendieran libros de segunda mano; destinamos algunas horas, hasta que, en una esquina, así, rudamente sobre el piso, estaba un señor con un cúmulo de libros usados, y empezamos a buscar el ejemplar que mejor se adaptara a nuestras necesidades proyectuales desde el punto de vista de producción. Afortunadamente, llegó el momento en el que encontramos el ejemplar ideal por su forma y tamaño, así que lo compramos en una módica cantidad.

Lo que previamente habíamos proyectado para la intervención del libro, era que después de ciertas páginas, se iba trazar un cuadrado en el centro del libro y cortar hacia el interior página por página para alcanzar cierta profundidad. Con los recuadros que sacáramos, construir a partir de la técnica de planos seriados el frente de una rutera simulando volumen y profundidad, obviamente con el nombre de la ciudad escrito en letra gótica, como se acostumbra a ponerle el nombre a cada uno de estos camiones, en un sentido hasta cierto punto folclórico y popular, y, después, aplicar algunos tonos en color rojo, que es una de las rutas que siguen dentro de la ciudad. Hasta ahí todo se iba logrando como se había planeado, pero lo que no se había planeado era que al hojear las primeras páginas del libro, justo en el lado derecho, donde se pretendía intervenir el libro, apareciera una ilustración con una imagen de una calle popular de algún lugar.

Una calle donde transitaban personas caminando y otras en bici; había postes de luz, algunas viviendas y vida, había vida en la imagen, justo el motivo que queríamos representar. Así que en ese momento nos dimos cuenta de que nosotros no escogimos al libro, el libro nos escogió a nosotros, para convertirse en obra y ser parte de este sentido ejemplar, que, en esencia, contiene un gran cariño y admiración por la gente fuerte y trabajadora que conforma esta querida ciudad. Sin embargo, debemos mencionar que durante el proceso de intervención surgieron complicaciones debido a las condiciones del papel, el cual estaba sumamente deshidratado, y a la hora de hacer el corte, la herramienta no se deslizaba con suavidad, dañando algunas de las páginas, pero finalmente, se resolvió generando volumen con piezas pequeñas ubicadas internamente entre cada plano, logramos conformar el frente de la rutera como se tenía dispuesto.

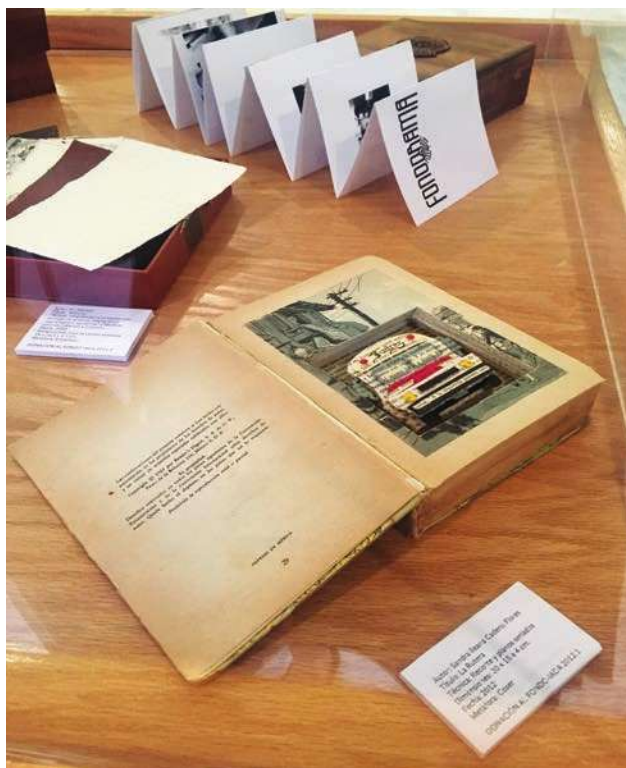
Otra de las particularidades de la obra en relación a las condiciones físicas de la rutera, es que se respetaron las condiciones de deterioro de la cubierta del libro, semejando las condiciones de deterioro en las que ponen a funcionar este tipo de transportes, aunque

sean incómodos o incluso inseguros para los usuarios. Finalmente, ya teníamos todas las piezas completas para dar paso al proceso de construcción de la obra, el armado se hizo con la intención de figurar la exposición de la rutera dentro de un escaparate urbano, en este caso, una calle común, en un día común.

Así fue como surgió este primer Libro-Arte, una obra realizada con un profundo cariño y respeto por lo que representa, y, asimismo, respeto por las posibilidades que el arte y el diseño nos permite hacer y representar de manera profesional. Desde su construcción, la obra ha formado parte de diversas exposiciones locales, nacionales e internacionales (figura 153).

Figura 153.

Exposición *El juego de la metáfora. De Naipes y Libros de artista. Congreso Interdisciplinario de Diseño y Publicidad Sináptica. Ciudad Juárez. 2019*



Fuente: Propiedad de la autora.

Como parte del proyecto *Libro-arte abierto*, conformó una exposición itinerante en México, España y Polonia durante los años 2012 y 2013; años más tarde, localmente, es decir, en Ciudad Juárez, se presentó en la muestra de la Exposición *El juego de la metáfora*.

De Naipes y Libros de artista dentro del *Congreso Interdisciplinario de Diseño y Publicidad Sináptica 2019*, y, finalmente, dentro del marco de las actividades desarrolladas por la Fiesta de Libros de la UACJ, se expuso en el Centro Cultural de las Fronteras, en abril del mismo año. Y en cuanto a publicaciones, la podemos encontrar en *Libro-arte/abierto* (Mínguez, 2012).

Con el paso del tiempo, el acercamiento hacia esta rama del arte fue cada vez más estrecha, y el interés personal y profesional fue creciendo, adentrándonos a investigar más a fondo sobre el origen, teoría, categorías y conceptos generales que conforman esta temática, permitiéndome concebir ideas propias y concepciones sobre el Libro-Arte. Lo que nos llevó a publicar el artículo *De la tipografía en el libro al libro-arte tipográfico* (2012), en coautoría con la Dra. Hortensia Mínguez, y, posteriormente, llevamos la coordinación de las publicaciones *De la tipografía/al libro-arte* (2016) y *Libro-Arte y Tipografía/Perspectivas y Visiones* (2016) como parte de la continuación de la publicación *Libro-arte/abierto* (2012), donde a su vez se participó con la autoría de capítulo en cada una de las ediciones.

Por lo que esta experiencia nos sirvió como antecedente para el desarrollo de otras obras, en las que ya contábamos con un bagaje más amplio, de tipo teórico, metodológico y práctico. Lo que nos ha permitido proponer formatos diferentes, el manejo de otros lenguajes y una mayor experimentación con la forma. Y la obra *Grandes Tipos* (figura 154), desarrollada durante el año 2018, es una muestra en la que se interrelacionan varias condiciones creativas. Dicha obra es parte de una colaboración en el proyecto *Libros Intervenidos* de la Facultad de Bellas Artes de la UPV, proyecto que consistió en intervenir un libro que nos fue asignado a cada uno de los participantes con la finalidad de darles una segunda oportunidad de vida a una serie de libros que habían sido dados de baja de la biblioteca de la misma institución.

Luego de tener el ejemplar en nuestras manos, primeramente procedimos a la búsqueda de la mejor idea para llevar a cabo dicho cometido. Por lo que consideramos que esta intervención funcionaría como un nuevo comienzo, era el inicio de, de tal forma que ese inicio lo relacionamos con la línea de investigación que hemos venido desarrollando durante nuestra carrera académica, la tipografía. Valorándose desde los inicios de los tipos móviles, de acuerdo a esa primera idea, procedimos a la planeación de los contenidos,

definir el formato más adecuado y, sobre todo, pensar cómo íbamos a intervenir el libro, siempre con la intención de no conservarlo en su formato original, sino darle una nueva apariencia y un sentido totalmente distinto al que había tenido como libro de *Introducción a la geometría y variables diferenciales*.

Pero sí teníamos claro que todo el papel blanco que se usara para imprimir la nueva información sería a partir de la reutilización de las páginas blancas que contuviera el libro, y lo que nos permitiera hacer con ese recurso únicamente. Definida esa primera idea, procedimos al desarrollo y planeación de los contenidos de acuerdo a la nueva temática que habíamos establecido, como parte de la continuación del proceso creativo. Así que de acuerdo a nuestro conocimiento y la intención principal, decidimos que lo ideal era incorporar los tipos móviles que fungieron como parte de la divulgación y desarrollo de la comunicación, y que siguen vigentes hasta nuestros días gracias a la calidad con la que fueron desarrollados en cuanto a diseño y funcionalidad tipográfica. Haciendo alusión con el título *Grandes tipos*, primero a la grandeza de los diseños tipográficos *Garamond* diseñado por Claude Garamond en el siglo XVI, *Baskerville* diseñada por John Baskerville en 1757, y *Didot* diseñada en 1783 por Firmin Didot; y segundo, a los autores que siguen siendo reconocidos personajes dentro del mundo tipográfico.

Figura 154.

Sandra Cadena. Grandes Tipos. Técnica: recorte e impresión digital. 7 x 25 x 12 cm. Ciudad Juárez. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

El contenido de la obra (figura 155) lleva información teórica que contiene de manera general los nombres de las partes de la letra, ubicada en el pergamino titulado prefacio, y el esquema de las líneas de referencia para la construcción de los caracteres tipográficos se ubica en el pergamino titulado bibliografía; cabe aclarar que los títulos de los pergaminos surgen de manera circunstancial, debido a la reutilización de las páginas del libro. En cuanto a papel, lo único que se compró fueron los sobres y el cartoncillo para hacer la nueva cubierta del libro. Los sobres grandes contienen los alfabetos y los sobres pequeños la fotografía ilustrada con las fechas del tiempo de vida de los tipógrafos.

Figura 155.

Sandra Cadena. Grandes Tipos/contenido. Ciudad Juárez. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

En los baúles de madera se encuentra el nombre de la autora, el nombre de la obra y el nombre de la institución de procedencia, en este caso la UACJ, con letras sueltas de madera. El pequeño libro que aparece en la imagen es el original pero con una reducción de tamaño, con una nueva cubierta y un cintillo para sujetarlo. Y, finalmente, para recordar el libro original, se rescataron los sellos y registro de ingreso a la biblioteca de la UPV, así como los sellos donde se da de baja el ejemplar, es decir, la fecha de nacimiento y muerte del libro, y éstos están contenidos y expuestos en los tubos de cristal, dando como resultado una diversidad de objetos que finalmente forman parte de una caja contenedora hecha de madera.

En palabras de Bibiana Crespo, este tipo de formato lo describe de la siguiente manera:

La tipología de Libro-Objeto Colección adopta muy frecuentemente la morfología de Libro-Caja en la que se insertan imágenes y/u objetos. Esto suministra al espectador una satisfacción de *voyeur* que le permite replicar sobre papeles o documentos privados de

alguien. Es un acto que se debate entre una violación y una curiosidad necrofílica. Estas obras, a menudo, tienen una calidad nostálgica, son como fragmentos de restos del pasado. (Crespo, 2012, p. 20)

De acuerdo al interés creativo que nos impulsaba para la intervención del libro en correlación con los intereses del proyecto propuesto por la UPV, estimamos el formato de Libro-Caja como el más apropiado para la conservación y respeto por la vida del libro, en un sentido de remembranza creativa. A la par, nos permitía la integración documental de la temática implementada, jerarquizando información, empleando diversos mini formatos que contribuyen con la calidez y formalidad de la documentación que integra la obra. Obteniendo un resultado, desde nuestro punto de vista, con una narrativa clara y coherente en cuanto a contenidos teóricos, a su vez, ésta envuelve nostálgicamente cada uno de los elementos del libro original.

La obra actualmente se encuentra en el acervo de la colección de *Libros de Artista*¹⁶³ de la UPV, y se tuvo una participación en *IMPACT10*¹⁶⁴ - Encuentro Mundial de material impreso, libros, estampas y gráfica expandida (figura 156), celebrado en Santander, España., como parte de las actividades generadas por el Cuerpo Académico de Gráfica Contemporánea de la UACJ, en septiembre de 2018.

¹⁶³ <http://librosdeartista.upv.es/portfolio/grandes-tipos/> y <https://media.upv.es/player/?id=9462d7e0-93f0-11e8-bd3e-fdf66af36d13>.

¹⁶⁴ IMPACT 10 - Santander – 2018.

Figura 156.

Exposición *IMPACT10*¹⁶⁵ - Encuentro Mundial de material impreso, libros, estampas y gráfica expandida.
Santander. 2018



Fuente: El Loft taller espacio de arte - FLOKI Gauvry.

Otro tipo de temática y formato tratado que ofrece, desde nuestro punto de vista, mayor dinamismo, es el de la carpeta de ilustraciones de la obra titulada *Dieciocho* (figura 157), como parte de la colaboración en el proyecto *Estudio metaforológico del género artístico del Libro-Arte. Coser, ensamblar y plegar*, en el año 2018, dirigido por la Dra. Hortensia, y forma parte de las actividades propias del CAGC de la UACJ. El contenido de la obra representa una temática política que hace alusión a los candidatos a la Presidencia de la República Mexicana en las elecciones del año 2018, motivo de su título *Dieciocho*. Dentro del proyecto, la metáfora asignada para trabajar fue coser, a partir de ello se procedió a la búsqueda de temas de interés social y de actualidad, y en correspondencia con la fase de lluvia de ideas o incubación surgió el tema de los candidatos, debido a la polémica que generaban y la diversidad de críticas, desconfianza e inseguridad que ocasionaban en la sociedad a partir de sus propuestas en ese momento.

¹⁶⁵ IMPACT 10 - Santander – 2018.

Figura 157.

Sandra Cadena. Dieciocho. Técnica: recorte y costura. Ciudad Juárez. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

Ya que la temática quedó establecida se dio paso a la fase de la ejecución, procediendo a seleccionar la técnica y estilo para la representación de los cinco personajes, identificados como Ricardo Anaya Cortés (color azul), José Antonio Meade Kuribreña (color verde), Margarita Ester Zavala Gómez del Campo (color rosa), Jaime Eliodóro Rodríguez Calderón (color morado) y Andrés Manuel López Obrador (color rojo). Tomando como punto de partida el rostro de cada uno de ellos, iniciamos con el proceso de abstracción (figura 158), basado en la práctica de síntesis de Joan Miró, debido a que él mismo “(...) no se consideraba un pintor abstracto, sus formas son personajes, objetos, estrellas ...; incluso en los procesos derivados, convierte manchas de tinta abstractas en personajes, pero lo hace simplificándolas a través de varios procesos creativos” (Cuscusian’s, 2015, p. 3).

Figura 158.

Sandra Cadena. Dieciocho. Registro del proceso creativo. Ciudad Juárez. 2018



Fuente: Propiedad de la autora.

Procediendo con el trabajo de abstracción de acuerdo a los pasos establecidos, es necesario aclarar que el proceso completo se divide en seis niveles de abstracción. Debido a que nuestros personajes sí debían ser identificados trabajamos las imágenes hasta el nivel tres de abstracción y síntesis de la estructura facial de cada uno de ellos, hasta lograr un aspecto geométrico. La técnica de representación fue recorte principalmente, sobre papel *canson* con acabado de algodón en un recuadro de 7 x 7 pulgadas; aunado a este procedimiento se incluyó otro recuadro en la parte anterior al recorte en cartulina *iris* del color correspondiente al partido político que representan de fondo, y para complementar se integró otro recuadro posterior de papel *albanene* como protección y separador de cada uno de los personajes.

Asimismo, el título de la obra se dispuso en primer plano bajo las mismas características tanto de representación como de materiales utilizados, empleando como color de fondo un azul claro que contrasta con los utilizados por los partidos políticos; el nombre está hecho mediante el recorte con números mayas para su representación, los cuales hacen alusión a nuestro origen como mexicanos en contraposición con los abusos y malas decisiones de nuestros dirigentes en el poder. Es decir, tres franjas gruesas que

representan el número cinco cada una de ellas y tres círculos referentes al número uno, que en conjunto conforman el número dieciocho.

En relación a la metáfora a desarrollar, la intención fue implementar la costura de una manera sutil y contundente a la vez, se empleó mínimamente en cada una de las láminas donde finalmente esta acción contiene un peso importante, debido a que la costura se utiliza únicamente para coser la boca de cada uno de los candidatos, es decir, por medio de la costura se les está cerrando la boca aludiendo al rechazo por la cantidad de mentiras y propuestas sin fundamento que ofrecen para obtener el voto. La costura se hizo en forma de cruz con hilo negro, mismo que representa el crayón negro que se usa para plasmar el voto sobre la boleta electoral marcándolo con una cruz (figura 159).

Figura 159.

Exposición El juego de la metáfora. De Naipes y Libros de artista dentro del Congreso Interdisciplinario de Diseño y Publicidad Sináptica. Ciudad Juárez. 2019



Fuente: Propiedad de la autora.

En consecuencia, podemos decir que la costura es el punto central de la obra *Dieciocho*, en correlación con la técnica y la temática tratada. En este caso, la narrativa parte del verbo coser, pero decidimos que esa acción se representara mínimamente en un sentido metonímico dando la parte por el todo, y a partir de ahí, generar el discurso en el lector y que cada uno, de manera independiente, pueda discernir el sentido crítico de la propuesta planteada con un formato libre en su composición y diversidad de color tanto como la diversidad de ideas. A partir de nuestra experiencia en los últimos años y el desarrollo del doctorado en torno a la temática del Libro-Arte y sus posibilidades, la propuesta y desarrollo de esta obra se hizo con una mayor conciencia creativa, narrativa y compositiva.

Por lo tanto, podemos compartir que esta obra ha tenido buena recepción en sus primeras presentaciones públicas de manera local, formando parte de dos exposiciones importantes dentro del ámbito cultural de Ciudad Juárez; la primera fue en la Exposición *El juego de la metáfora. De Naipes y Libros de artista*, dentro del Congreso Interdisciplinario de Diseño y Publicidad Sináptica; y la segunda, presentada en el Centro Cultural de las Fronteras, dentro del marco de las actividades desarrolladas por la Fiesta de Libros de la UACJ, ambas llevadas a cabo durante el año 2019.

Finalmente, a raíz de nuestra experiencia basada en la práctica, concordamos enfáticamente con Fatina Saikaly (2004, p. 85) al referir que, “(...) el énfasis principal del enfoque basado en la práctica fue el vínculo coherente de los aspectos teóricos y de estudio de un área particular de diseño dentro de un contexto de investigación”. En este sentido validamos de acuerdo a lo experimentado en el transcurso de estos años que, realmente conforme se van generando las ideas con libertad, de manera conjunta y con base en nuestra formación en diseño gráfico, lo interesante de todo esto fue ir hilando el conocimiento teórico a la par de los avances de los procesos creativos, los cuales se iban insertando casi naturalmente en nuestras propuestas. Cabe mencionar la existencia de un conocimiento previo que nos permite discernir el mejor camino para iniciar nuestro proceso creativo.

Concluimos diciendo que la experiencia vivida durante el desarrollo de las actividades prácticas en el transcurso de nuestro doctorado, ha enriquecido la experiencia que hasta el momento como docente y diseñadora se había tenido, ya que tuvimos la

oportunidad de conocer y valorar las prácticas de terceras personas desde el enfoque del investigador, documentando los comportamientos detallados anteriormente. Hecho que nos motiva a desarrollar y mejorar nuestra práctica docente en la licenciatura como en el posgrado, fomentando la creatividad a partir de la experimentación para brindarles a los estudiantes mayor seguridad y mejores bases para el desarrollo de su creatividad, explorando un amplio abanico de posibilidades que la tipografía y el Libro-Arte tipográfico nos ofrecen.

Conclusiones

Tomando en cuenta que el mundo del Libro-Arte tipográfico en la actualidad es un medio de expresión significativo y sumamente recurrido dentro del Libro-Arte en general, en los últimos tiempos ha manifestado prosperidad en los espacios artísticos y académicos difundiéndose cada vez más, por lo tanto, la temática es actual, novedosa y potencialmente apta para la expresión artística fundamentada bajo bases sólidas teórica, práctica y metodológicamente hablando, razón por la que consideramos esta investigación como una aportación efectiva, viable y, sobre todo, que enriquecerá en gran medida a este campo creativo.

Nuestra experiencia durante el proceso de investigación a través del doctorado a partir del inicio de los cuestionamientos planteados, cada vez nos fuimos adentrando a un mundo colmado de creatividad por la diversidad de composiciones y posibilidades artísticas que a lo largo de la historia se fueron suscitando, permaneciendo en el tiempo como propuestas de gran efectividad que vienen a nutrir la actualidad del Libro-Arte, y a partir de una ardua investigación se obtuvo cuantiosa información que ha sido valiosa para nosotros, por lo que decidimos sistematizar para darla a conocer de una manera sintetizada y concreta sobre amplios contenidos; así pues, estas consideraciones también nos marcan la pauta para generar material teórico a partir de futuras publicaciones que pretendemos desarrollar con la información comprendida en los diversos apartados.

Asimismo, nuestra introducción en la cuestión teórica a partir de la consulta bibliográfica entre libros, artículos, asistencia a congresos, exposiciones y el acercamiento directo con personajes como Juan Pascoe, cambió nuestro panorama enriqueciendo la concepción que tenemos sobre esta posibilidad de crear a partir del Libro-Arte tipográfico, sensibilizándonos y mostrándonos el camino que abonaba día a día a la construcción de cada uno de los capítulos que conforman la presente tesis.

Y, a la vez, respondiendo a los cuestionamientos que nos hicimos al inicio de nuestra investigación, es decir, el Libro-Arte tipográfico puede tener una narración emitida por la tipografía tan solo por su forma. Por ejemplo, respecto a ello, en el transcurso de la presente, pudimos evidenciar los alcances que ésta tiene y la proyección que como elemento único narrativo ofrece dentro de las diversas composiciones que se mostraron a lo largo de la investigación. En otro punto, la variabilidad de formatos y cómo estos influyen

en la construcción de un Libro-Arte tipográfico; por ejemplo, cómo favorecen a su contenido a través de las diferentes dinámicas que se requieren para manipularlos, todo es un conjunto, una amalgama que conforma un corpus coherente, atractivo y dialéctico.

De igual manera, la exploración de las potencialidades creativas de la tipografía aunadas con las potencialidades que ofrece el Libro-Arte, realmente favorece y da pie a una línea de investigación que se ha abordado previamente de forma generalizada, y gracias a las aportaciones que hicimos a partir de una detallada información sobre el tratamiento tipográfico a lo largo del tiempo en las diferentes concepciones que se han tenido del Libro-Arte, podemos decir que fomenta la incursión del investigador y académico dentro de esta categoría, donde convergen el Libro-Arte y la tipografía. Gracias a que como parte de las intenciones principales fue estipular al Libro-Arte tipográfico como una categoría formal dentro de este campo, a partir de sus primeras consideraciones expresadas como libros tipográficos, sin embargo, nuestras valoraciones en cuanto a su historia, la evolución que ha mostrado en el tiempo y sus posibilidades compositivas, es que nos permitimos aseverar este concepto para que, a partir de estas aportaciones, sea empleado en los distintos espacios donde figuran obras de esta categoría, ya sean como obra física, medios impresos, exposiciones, congresos, etc.

En cuanto a las aportaciones teóricas que presentamos, éstas se generan a partir principalmente de la categoría estipulada, pues tiene mucho que ofrecer al campo de la investigación así como al artístico. Ya que muchos artistas lo han trabajado y es un tema vigente por completo, permitiendo abordarlo con mayor conciencia sobre su concepción y origen, el cual abre camino a la investigación por la cantidad de enfoques que se pueden explorar. Asimismo, las prácticas basadas en la experimentación nos ofrecen otra posibilidad para el trabajo académico enlazado con las temáticas en cuestión, dando pie a la conformación y diseño de diferentes prácticas establecidas en pro de la generación y aplicación de la tipografía en el Libro-Arte tipográfico, mejorando el trabajo del docente y, por consiguiente, un mayor y mejor aprovechamiento de los estudiantes en cuanto al aprendizaje y desarrollo de sus potencialidades creativas.

Lo anterior es parte de nuestras aportaciones teóricas como resultado de cursar un doctorado enfocado en la investigación para lograr una aportación de esta categoría dentro del área de estudio que estamos abordando, y consideramos fielmente que todo el trabajo

desarrollado y plasmado en estas páginas favorecerá de manera diversa a los interesados con esta área del arte y el diseño, ya sea desde un enfoque creativo o académico, gracias a la cantidad de información y la variedad de posibilidades creativas que nos permitirán ver a futuro con nuevos proyectos y nuevas prácticas, a razón de cumplir con nuestros objetivos establecidos al inicio de este doctorado.

El objetivo principal fue explorar posibilidades creativas que la plasticidad tipográfica ofrece en el Libro-Arte como medio relator espacio-temporal, y consideramos que gracias al amplio trayecto que presentamos sobre el comportamiento de la tipografía en cada una de las manifestaciones que conforman la investigación, éste se cumple a cabalidad mostrando y valorando la variedad de ejemplos tanto pasados como contemporáneos, y a la vez, permite generar nuevas concepciones para nutrir el campo artístico actual, experimentando las posibilidades de expresión mediante la plasticidad de la letra para crear diferentes formas de relatar a través del espacio-tiempo contenido en este tipo de obras, mismas que valoramos el alcance narrativo en cada una de las variables plásticas que conforman nuestro estudio con la finalidad de propiciar nuevos conocimientos teórico-prácticos a través de la experimentación que sean de utilidad en el ámbito académico a partir de la experiencia.

Por lo tanto, nuestra hipótesis se formuló de la siguiente manera: realmente la tipografía posee condiciones técnicas y estructurales que potencializan la teorización y análisis de la forma, para que a partir de ellos se puedan generar nuevos lenguajes y sistemas de comunicación dentro del Libro-Arte tipográfico. Y más allá de responder cuestionamientos fría y concretamente, podemos externar que en el transcurso de estos cuatro años de doctorado y la investigación, experiencia y conocimiento adquirido, la tipografía va más allá de expresar y narrar únicamente por su forma, ya que no solo enriquece una obra a partir de la plasticidad o expresividad que tanto hemos comentado, sino que las potencialidades de la escritura son tan sólidas que transgreden la forma de la letra, y esa comunicación puede ser representada únicamente por signos mínimos y la total ausencia de una estructura tipográfica. Es decir, sustentamos sobradamente el hecho de que la plasticidad expresa y es un recurso que, aunado a la experimentación, enriquece el campo creativo desde sus diferentes concepciones.

No obstante, esta comunicación traspasa la forma y logra llegar a la comunicación mediante la disposición del espacio intervenido con mínimos signos de expresión; cabe señalar que no posee un significado textual como en el caso de las obras de María Lai y Carlos Amoraes, donde, en lo personal, llamaron mucho la atención al visualizar composiciones basadas en la concepción antropológica de la letra, plasmando un texto sin plasmarlo, solo a partir de formas totalmente abstractas o lineales es que producen una narración. Y ver esa capacidad de comunicación que la letra ha alcanzado a partir de un razonamiento formal tanto del espacio-tiempo como de la simplificación extrema de la misma, nos lleva a concretar que realmente es un campo que a partir de nuestro tiempo, nuestras posibilidades y recursos creativos nos permite un sinnúmero de oportunidades creativas que podemos teorizar partiendo de nuestros antecedentes históricos y culturales.

En resumen, esta investigación posee un gran potencial para continuar explorando las posibilidades tipográficas implementadas dentro del Libro-Arte, con un panorama abierto que nos permite abordar diferentes directrices en cuanto a la narratividad expresada mediante la estructura de la letra y su disposición de acuerdo al espacio-tiempo, motivados por el desarrollo de nuevas prácticas a implementar a futuro dentro de las aulas para fomentar el trabajo creativo y, principalmente, desarrollar producciones que conserven la esencia del Libro-Arte mediante las diversas técnicas de representación manuales y mecánicas, conservando la calidez artística e íntima que una obra de esta categoría ofrece al convivir con ella.

Cabe destacar que estas oportunidades para los diseñadores y artistas motivan a la creación de obras que más allá de la cuestión estética y compositiva, funcionan como recurso de expresión en un mundo donde cada vez esta libertad se hace presente en diferentes campos sociales, ideológicos y creativos. Y como diseñadores, creativos, docentes, estudiantes o investigadores, asumamos el compromiso de fomentar el estudio y creación del Libro-Arte tipográfico en pro de un mejor entorno que se vea reflejado en los contenidos que las condiciones actuales nos permiten abordar.

BIBLIOGRAFÍA

- Akhmadeeva, I. y Patrón, G. (2019). *Ulises Carrión : de la literatura al libro-arte. Un acercamiento a su legado artístico*. En CAPISTRÁN, R. (2019). *Abordajes inter, multi y transdisciplinarios en torno al arte y la cultura*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Akhmadeeva, I. y Patrón, G. (2018). *Proyectos editoriales de los vanguardistas ruso-soviéticos como antecedente del género libro-arte : palabra e imagen. De poesía a propaganda, 1910 – 1934*. En CAPISTRÁN, R. (2018). *Aproximaciones interpretativas multidisciplinares en torno al arte y la cultura*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Akhmadeeva, I. (2016). *Teoría del libro. Fundamentos, conceptos y elementos. Vladimir Favorsky (1886 – 1964, URSS)*. En Minguez, H. (Ed.), *Lecturas en el límite. Diálogos entre tipografía y el libro-arte* (pp. 60 – 77). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Algún día en alguna parte. (2016, 29 de julio). *Imprescindibles - Brossa, poeta transitable* [video]. https://www.youtube.com/watch?v=j_FJShS-y2s.
- Ambrose, H. (2007). *Fundamentos de la Tipografía*. Editorial Parramón.
- Ambrose, Harris (2005). *Tipografía*. Editorial Parramón.
- Amorales, C. (2018). *Axiomas para la acción*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- Antón, E. (2014, 08 de julio). *¿Qué es un libro de artista ? Primera parte de la conferencia de José Emilio Antón*. Feria Masquelibros, Madrid, 2014. Coordina, Vicente Chambó. Consultado el 18 de mayo de 2018. <https://www.makma.net/jose-emilio-anton/>.
- Aritao, J. (2019). *A Friendly Introduction to Font Licenses*. Consultado el 16 de octubre de 2020. <https://medium.com/@janinaaritao/a-friendly-introduction-to-font-licenses-891ea211b6df>.
- Barbier, F. (2015). *Historia del libro*. Alianza Editorial S.A.
- Bataille, M. (2017). *Marion Bataille*. Consultado el 04 de octubre de 2020. <https://frenchculture.org/books-and-ideas/authors-on-tour/1396-marion-bataille>.

- Bernal, S. (2016). *Historia de un fracaso editorial*. Págs. 35 – 45. En *Un lance de dados jamás abolirá el azar*. Editorial Ámbar.
- Biblioteca Mundial (2014). *Pentateuco*. Consultado el 03 de marzo de 2018.
<https://www.wdl.org/es/item/11342/>
- Blackwell, L. (2004). *Tipografía del siglo XX*. Editorial Gustavo Gili S.A.
- Blanchard, G. (1990). *La Letra*. Enciclopedia del Diseño.
- Bolaños, E. (2019). *Don Quijote, de Doré. El ilustrador que mejor plasmó la figura del Quijote*. Consultado el 18 de enero de 2020. <https://historia-arte.com/obras/don-quijote-de-dore>.
- Bonaut, J. (2017, 20 de enero). *Saul Bass : el visionario de los créditos* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=RC4Rix6EMlY>.
- British Library (2018). *The diamond Sutra*. British Library [Internet]. Consultado el 26 de julio de 2018. <http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/diamondsutra.html>.
- Cadena, S. (2019). *Tipografía y sus tendencias latinoamericanas*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Cadena, S. (2012). *Rutonomía*. En MÍNGUEZ, H. Coord. (2012). *Libro-arte/abierto*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Cadena, S. Coord. (2016a). *De la tipografía/al libro-arte*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Cadena, S. Coord. (2016b). *Libro-Arte y Tipografía/Perspectivas y Visiones*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Cadena, S. y Mínguez, H. (Dic., 2012). *De la tipografía en el libro al Libro-Arte tipográfico*. Revista El Artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas. Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. N°. 9, pp. 101 – 124. Consultado el 14 de agosto de 2018.
- Calles, F. (2012). *Más allá de la forma: tipografía semántica*. En Monografía.org, revista temática de diseño. Junio 2012. Consultado el 28 de septiembre de 2020.
<http://www.monografica.org/Proyectos/5892>.
- Calles, F. (2003). *Tipográficos vs tipográficos “Ensayos sobre diseño tipográfico en México”*. En *Ensayos sobre diseño tipográfico en México* (2003). Editorial Designio S.A. de C.V.

- Calvo, M. (2020). *La Bauhaus. En sólo catorce años de vida, la Bauhaus se convirtió en la mayor escuela de arte del mundo*. Consultado el 25 de enero de 2020.
<https://historia-arte.com/articulos/la-bauhaus>.
- Cardona, G. (1994). *Antropología de la escritura*. Gedisa Editorial.
- Carrión, U. (2017). *El arte correo y el gran monstruo*. Tumbona Ediciones.
- _____ (2016). *El arte nuevo de hacer libros*. Tumbona Ediciones.
- _____ (2014). *Lilia Prado superestrella (y otros chismes)*. Tumbona Ediciones.
- Crespo, B. (2012). *El Libro-Arte/Libro de Artista : tipologías secuenciales, narrativas y estructuras*. *Anales de Documentación*, 2012, vol. 15, no 1. Consultado el 27 de febrero de 2017. <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>.
- _____ (2010). *El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte*. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 22 (1), 9 – 26. Consultado el 16 de diciembre de 2017.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS1010110009A>.
- _____ (1999). *El Libro-Arte, concepto y proceso de una creación contemporánea*. Barcelona.
- Cué, J.C. (2017). *El espécimen tipográfico. ¿Herramienta de trabajo u objeto de placer? [Parte II]*. Consultado el 13 de noviembre de 2020.
<https://pampatype.com/es/blog/especimen-tipografico-parte-2>.
- Cultier, (2020). *Joan Brossa*. Consultado el 13 de noviembre de 2020.
<http://www.cultier.es/brossa/>.
- Cultier, (2019). *Jan Tschichold, la Nueva Tipografía*. Consultado el 06 de noviembre de 2020 <http://www.cultier.es/jan-tschichold-la-nueva-tipografia/>.
- Cultura Maya (2018). *Escritura y jeroglíficos en la cultura Maya*. Consultado el 03 de octubre del 2018. <https://culturalmaya.com/escritura-jeroglificos/>.
- Cuscusians's (2015). *Quadern 3615. 11 accions artístiques a partir de Joan Miró*. Fundación Joan Miró.
- Champetier, M. (2018). *Neoprimitivismo*. Consultado el 20 de octubre de 2020.
<https://www.mchampetier.com/arte-movimiento-NEOPRIMITIVISMO.html>.
- Del Hoyo, J. (2011). *Prólogo*. En VILLAFRANCA, J. (2012). *Carácter Latino, 30 tipos con muchas fuentes*. Index Book.

- Design Museum (2010). *Cómo Diseñar un Tipo*. Editorial Gustavo Gili.
- Drucker, J. (2012). “*Stochastic Poetics*”. New York: Granary Books. Consultado el 14 de septiembre de 2020. https://www.granarybooks.com/product_view/1162/.
- _____ (2004). *The Century of Artist's books*. Granary Books.
- _____ (1986). *Project Statement*. Consultado el 12 de septiembre de 2020. <http://www.artistsbooksonline.org/works/ligh.xml>.
- _____ (1986). *Through Light and the Alphabet*. Consultado el 12 de septiembre de 2020. <http://www.artistsbooksonline.org/works/ligh/edition1.xml>.
- De Micheli, M. (2017). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma.
- De Maya, B., Guillén, F. J. y Hernández (2017). *El libro de artista en la Antropología del arte*. España: Revista Nuevas Tendencias en Antropología, no 8, 2017, pp. 87 – 113.
- De Rueda, M. (2012). *Cuerpo, arte y tecnología*. En Ceriani, A. (2012). *Arte del cuerpo digital Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- De Torre, G. (1925). *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Imprenta de Rafael Caro Raggio: Mendizábal. Consultado el 26 de mayo de 2019. <https://archive.org/details/literaturaseurop00torr/page/n7/mode/2up>.
- Depero, F. (2017). *The Bolted Book (Facsimil Edition)*. Thames & Hudson.
- _____ (2017). *Depero Futurista. Reader's Guide*. Thames & Hudson.
- Duchamp, M. (1966). En Cabanne, P. (2013). *Pierre Cabanne conversaciones con Marcel Duchamp*. Centro de Artes Visuales. Fundación Helga de Alvear.
- Eco, U. y Carrière, J. (2010). *Nadie acabará con los libros*. Random House Mondadori, S. A. de C. V.
- Ecured (2018). *Sutra del Diamante*. Consultado el 26 de junio de 2019. https://www.ecured.cu/Sutra_del_diamante.
- Escolar, H., Y Fernández, S. M. (2001). *El libro en Hispanoamérica*. En Escolar, H. (Ed.), *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII* (p.p. 447-497). Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Fernández, C. (2008). *La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même (La caja verde. La novia desnudada por sus solteros, incluso)*. Consultado el 15 de abril

- de 2019. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-novia-desnudada-sus>.
- French Consulate Houston. (2017, 06 de febrero). *Interview with Marion Bataille* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=J3PfruiRu8c>.
- Frutiger, Adrián (2002). *En torno a la tipografía*. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona.
- García-Diego, P. Y Alonso, D. (2011). *La Miniatura Altomedieval Española*. Consultado el 26 de julio de 2019.
- https://books.google.com.mx/books?id=a0YPCAAAQBAJ&pg=PA87&lpg=PA87&dq=Pentateuco+de+Tours&source=bl&ots=-bb.bboT5KW9Lmt&sig=VCh1YSwl3CDEG4-dgFMi_JARybo&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwi09buTxaTcAhUyNX0KHc4VBzM4ChDoAQhAMAY#v=onepage&q=Pentateuco%20de%20Tours&f=false
- García, F. (1995). *El diseño letra gráfico*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garone, M. (2009). *Breve introducción al estudio de la tipografía en el libro antiguo*. Documentos Básicos.
- Garrido, N. (2017). *EL Método de James Spradley en la investigación cualitativa The Method of James Spradley in qualitative research o Método da James Spradley na investigação*. Consultado el 14 de noviembre de 2019.
- <http://www.scielo.edu.uy/pdf/ech/v6nspe/2393-6606-ech-6-spe-00037.pdf>.
- GARONE, M. (2012). *La Tipografía en México. Ensayos históricos (siglos XVI al XIX)*. UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Gioni, M. (2019). *Apariencia Desnuda. El deseo y el objeto en la obra de Marcel Duchamp y Jeff Koons, aun*. Phaidon.
- Giovine, M. (2019). *La tipografía como rasgo común de las poéticas experimentales*. En Garone, M. Comp. (2019). *Signos, letras y tipografías en América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- González, A. (2008, 19 de octubre). *Adrian Frutiger. Tipografía*. Consultado el 18 de julio de 2020. <http://disenaeltipo.blogspot.mx/search/label/Grandes%20Tipografos>.
- Granados, T. (2007). *Historia del libro: del objeto a su fabricante a su consumidor*. Istor. México : Centro de Investigación y Docencia Económicas A. C. Año 8, N°. 31, pp. 68-82.

- Granés, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus.
- Grañén, M. ISABEL. (2009). *La pureza de la tipografía*. En PASCOE, J. Comp. (2009). *Taller Martín Pescador 1999 – 2009*. ADABI.
- Gubern, R. (2010) *Metamorfosis de la lectura*. Colección Argumentos. Anagrama.
- Harris, D. (2017). *Directorio de caligrafía*. Editorial Acanto.
- Heller, S. y Anderson, G. (2016). *El libro de las ideas tipográficas*. Blume.
- Ingold, T. (2015). *Líneas una breve historia*. Gedisa Editorial.
- Josep (2011, 27 de marzo). *Andreu Balius nos presenta el Alfabeto imaginario de Ricard Giralt-Miracle*. Consultado el 13 de noviembre de 2020.
<https://www.unostiposduros.com/andreu-balius-nos-presenta-el-alfabeto-imaginario-de-ricard-giralt-miracle/>.
- Juanes, J. (2015). *Vanguardias artísticas Ruso-Soviéticas*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Kimura, D. (2018). *Tipografía para textos inmersivos: cuando “lo esencial es invisible a los ojos”*. Primera parte. Consultado el 19 de octubre de 2020.
<https://www.pampatype.com/blog/tipografia-para-textos-inmersivos#el-concepto>.
- Labarre, A. (2012). *Historia del libro*. Siglo XXI Editores S.A. de C.V.
- Lenin. M. (2007, 27 de junio). *Antecedentes De La Impresión: Inicio de la escritura*. Consultado el 12 de mayo 2018. <https://cgnauta.blogspot.mx/2007/07/antecedentes-de-la-impresin-inicio-de.html>.
- Lyons, M. (2011). *Libros, dos mil años de historia ilustrada*. Lunwerg.
- Marinetti, F. (2018). *Necesidad y belleza de la violencia*. Gegner.
- Mario Bracamonte. (2014, 17 de noviembre). *Felipe Ehrenberg. Anotaciones para una historia del libro de artista en México* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=zY9xMOp68ZU>.
- Martín, J. y MAS, M. (2005). *Manual de Tipografía, del plomo a la era digital*. Editorial Campagráfic.
- Martínez, L. (2003) *La primera tipografía mexicana. “Ensayos sobre diseño tipográfico en México”*. Editorial Designio S.A. de C.V.
- _____ (1990) *Treinta siglos de tipos y letras*. Editorial Tilde.

- Mata, R. (2003). *José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen*. Centro de Estudios Literarios. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM. México.
- McClean, R. (1993). *Manual de tipografía*. Ediciones Hermann Blume.
- Meggs, Philip B. (2002). *Historia del Diseño Gráfico*. Editorial Trillas S.A. de C.V.
- Melot, M. (2008). *El libro como forma simbólica*. Traducido por Raúl Marcó del Pont. *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, Año 5, N° 3, pp. 129–139.
- _____ (2007). *¿Y cómo va la muerte del libro ? Istor*. Centro de Investigación y Docencia Económicas A. C. Año 8, N°. 31, pp. 7-26.
- Merzmail (2019). *De la poesía fonética a la poesía sonora*. Consultado el 19 de agosto de 2019. <http://www.merzmail.net/fonetica.htm>.
- Mínguez, H. (2017). *Apropiacionismos y resignificaciones de la obra “Various small fire” de Ed Ruscha*. Tercio Creciente, págs. 31 – 48. Consultado el 27 de julio de 2019. https://www.researchgate.net/publication/320285551_Apropiacionismos_y_resignificaciones_de_la_obra_Various_small_fires_de_Ed_Ruscha
- _____ (2010). *Aproximaciones al libro-arte como medio de expresión*. Actas de Diseño N° 9, Año V. ISSN: 1850-2032. Argentina: Universidad de Palermo. Pp. 191 – 198. Consultado el 18 de octubre de 2020. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=6061&id_libro=148.
- Minimae (2018). *Moby Dick +Lupa CARSON 10X*. Libro completo en una sola página. Consultado el 15 de mayo de 2020. <https://minimae.com/collections/proyecto-gutenberg-by-minimae/products/moby-dick-poster-4-edicion-libro-completo-en-una-sola-pagina>.
- Mitchell, W. (2000). *Más allá de la comparación imagen, texto y método*. En: *Literatura y pintura* Coord. por MONEGAL, A., ISBN 84-7635-437-1. Págs. 223-256.
- Moleiro, M. (2018). *Las Muy Ricas Horas del duque de Jean de Berry*. *El Arte de la Perfección*. Consultado el 15 de agosto de 2019. https://docs.moleiro.com/Muy_Ricas_Horas_Berry.pdf.

- MoMA (2013). *Snow*. Consultado el 28 de marzo de 2020.
https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/category_works/snow/index.html.
- Montesinos, M. y Hurtuna, M. (2005). *Manual de Tipografía, del plomo a la era digital*. Editorial Campagráfic.
- Moreno, L. (2008). *Familias tipográficas. Desarrollo Web*. Consultado el 25 de mayo de 2019. <https://desarrolloweb.com/articulos/1626.php>.
- Muñoz, B. (2012). *Procesos de lo innombrable*. En Ceriani, A. (2012). *Arte del cuerpo digital Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- National G. (2013, 11 de mayo). El sutra del diamante, el libro impreso más antiguo. *National Geographic España*. Consultado el 16 de marzo de 2018.
http://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/el-sutra-del-diamante-el-libro-impreso-mas-antiguo_7258.
- Noticias 22. (2020, 28 de septiembre). *Entrevista con Vivian Abenshushan acerca de Ulises Carrión* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pO0xcaZULf4>.
- Notimérica/Cultura (2018). *El creacionismo literario, principales características y autores más destacados*. Consultado el 08 de enero de 2020.
<https://www.notimerica.com/cultura/noticia-creacionismo-literario-principales-caracteristicas-autores-mas-destacados-20180509081252.html>.
- Oybin, M. (2020). *Con una muestra de la italiana Maria Lai, Muntref comienza su ciclo de recorridos virtuales*. Consultado el 16 de agosto de 2020.
<https://www.infobae.com/cultura/2020/03/25/con-una-muestra-de-la-italiana-maria-lai-muntref-comienza-su-ciclo-de-recorridos-virtuales/>.
- Panofsky, E. (1987). *El significado de las artes visuales*. Editorial Alianza Forma.
- Pascoe, H. (2019, 20 de octubre). *Entrevista a Juan Pascoe, tema : la imprenta tradicional [Entrevista grabada en archivo]*. Hacienda Santa Rosa, Tacámbaro, Michoacán.
- Pascoe, J. (2009). *Taller Martín Pescador 1999 – 2009*. ADABI.
- Pelta, R. (2012). *Ricard Giralt Miracle: sembrador de letras, jardinero de alfabetos*. Consultado el 13 de octubre de 2020. <http://www.monografica.org/Proyectos/6146>.

- Pérez, C. (2006). Depero futurista. *Lars, cultura y sociedad*. Pp. 33 – 35. Consultado el 12 de abril de 2017. <https://www.yumpu.com/es/document/view/14633385/depero-futurista-lars-cultura-y-ciudad/3>.
- Pérez, X. (2019, 19 de marzo). *Entrevista a Ximena Pérez Grobet, tema : Libro-Arte tipográfico Face the Face [Entrevista grabada en archivo]*. Barcelona, España.
- Perlli, M. (2011, abril-mayo). A vuelta de hoja. *Tierra Adentro*. México: CONACULTA, Núm. 169, pp. 26-31.
- Phillpot, C. (2016). *Entrevista a Clive Phillpot*. En Maroto, D. (2018). *Entrevista a Clive Phillpot*. SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición, ISSN-e 2444-3484, Nº. 3, 2017, pp. 148 – 157. Consultado el 19 de octubre de 2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6047157>.
- Ponot, R. (1989). *Classification typographique*. En: *Communication et langages*, n°81, 3ème trimestre 1989. pp. 40-54. Consultado el 16 de septiembre de 2020. <https://doi.org/10.3406/colan.1989.1115>.
- Posada, H. (2020, 31 de octubre). *Entrevista a Homero Posada, tema : el diseño [Entrevista grabada en archivo]*. Aguascalientes.
- Posada, H. (2018, 27 de febrero). *Entrevista a Homero Posada, tema: la letra [Entrevista grabada en archivo]*. Aguascalientes.
- Prieto, J. (2016, 13 de enero). *Lázló Moholy-Nagy, de la Fotoplástica a la Arquitectura Total*. Revista QUINTANA, 14 (2015). 201-213. Consultado el 28 de febrero de 2019. <https://docplayer.es/52374725-Laszlo-moholy-nagy-de-la-fotoplastica-a-la-arquitectura-total.html>.
- Proel (2013). *Cuneiforme Antiguo Persa. Promotora Española de Lingüística*. Consultado el 24 de abril del 2017. <http://www.proel.org/index.php?pagina=alfabetos/persa>.
- Real Academia Española. (2019). Reproducción. En *Diccionario de la lengua española* (edición de tricentenario). Consultado el 28 de septiembre de 2020. <https://dle.rae.es/letra>.
- Rascón, A. (2000). *Estudio y evolución de las Técnicas de Impresión en Málaga. Una Imprenta y su Historia*. Consultado el 23 de octubre de 2019. www.imprenta-montes.com/historiaimprenta.pdf.

- Redacción UTD (2002, 07 de noviembre). *Grandes maestros de la tipografía: John Baskerville*. Consultado el 23 de julio 2020.
<https://www.unostiposduros.com/grandes-maestros-de-la-tipografia-john-baskerville/>.
- Redacción UTD, (2002, 11 de mayo). *Grandes maestros de la tipografía: William Caslon*. Consultado el 17 de junio 2020. <https://www.unostiposduros.com/grandes-maestros-de-la-tipografia-william-caslon/>.
- Redacción UTD (2001, 19 de noviembre). *Los tipos de madera*. Consultado el 07 de junio 2020. <https://www.unostiposduros.com/los-tipos-de-madera/>.
- Rodríguez, D. (1987). *Giovanni Battista Piranesi [escena de tortura]*. Alfaguara.
- Rojo, V. (2020, 24 de agosto). *Seminario Otros Libros 2ª Sesión [charla]*. CDMX.
<https://www.youtube.com/watch?v=FaYN4OTeSM&feature=youtu.be>.
- Rosales, J. (2012, 17 de diciembre). *Lectura en pantalla: Clasificación tipográfica*. Recuperado desde [presentación de diapositivas]. Slideshare.
https://issuu.com/joseluisrosalescornejo/docs/examen_tipografia.
- Rubilard, P. (2007, 24 de noviembre). *Grandes diseñadores de tipografía*. Consultado el 20 de marzo de 2018. <http://creactivartemental.blogspot.com/2007/12/grandes-diseadores-de-tipografa.html>.
- Rudiks, M. (2018). *TYPOPOP-UP / Basic rules of typography / pop-up book*. Consultado el 10 de octubre de 2020. <https://www.behance.net/gallery/66305161/TYPOP-UP-Basic-rules-of-typography-pop-up-book>.
- Saikaly, F. (2004). *Doctoral Research in Design: Towards the Designerly Way*. [PhD. Faculty of Design, Politecnico di Milano].
<http://www.fatinasaikaly.com/files/fatina-saikalyphd-thesis-2004.pdf>.
- Sánchez, A. (Productor). (2016). *El código* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Y9YbgAas3YM>.
- Sánchez, A. (Productor). (2015). *El papiro* [video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=A00GJ70xVoY>.
- Satué, E. (2002). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza Editorial.

- Schraenen, G. (2017). *Ulises Carrión querido lector, no lea*. # 08. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Temperley, S. (2012). *Cuerpo e intertexto, la corporeidad como manifestación abierta en la obra de videodanza*. En Ceriani, A. (2012). *Arte del cuerpo digital Nuevas tecnologías y estéticas contemporáneas*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Vázquez, L. (abril-mayo 2011). *Las letras cotidianas. Tierra Adentro*. México: CONACULTA Núm. 169, p. 21.
- Velázquez, J. (2016). *Caligramas. Guillaume Apollinaire*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Vidaurre, C. (2009). *Poemas visuales/Poemas acústicos*. En GARCÍA, E. y RAMOS, S. (2009). *Aproximaciones al análisis del arte tridimensional, bidimensional, visual-verbal y sonoro*. Universidad de Guadalajara.
- V.V.A.A. (1988). *Las Grandes Épocas de la Humanidad*. Tomo: Egipto Antiguo. Ediciones Culturales Internacionales S.A. de C. V.
- World Digital Library (2016). *Bihari Qur'an*. Consultado el 10 de mayo del 2019. <https://www.wdl.org/en/item/6783/>.
- Zavala, V. (2017). *La des (escritura) de Ulises Carrión*. En JUMEX (2017). *Ulises Carrión, querido lector. No lea*. Museo Jum.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Figura 1. Tipos de soportes materiales de escritura. Elaborado por la autora.
- Figura 2. El bisonte encogido de las Cuevas de Altamira, periodo paleolítico. Pedro Saura. Fotografía. España. 2008. Recuperado de <https://www.muyinteresante.es/ciencia/fotos/pinturas-cuevas-altamira/7>.
- Figura 3. Tablilla *Cuneiforme*. (1822 – 1763 a. C.), año 38. Recuperado de <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-gregoriano-egizio/sala-viii--antichita-del-vicino-oriente-antico/tavoletta-cuneiforme.html>.
- Figura 4. El templo mortuario de Medinet Habu del faraón Ramsés III de la XX Dinastía, Tebas. Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/jeroglificos-claves-escritura-sagrada_7758/3.
- Figura 5. Piedra Rosetta. Período Helenístico, 196 a. C. Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/jeroglificos-claves-escritura-sagrada_7758/2.
- Figura 6. El libro de los muertos, Antiguo Egipto, 1540 a. C. Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/libro-muertos-egipcios_6238/1.
- Figura 7. Inscripción del griego antiguo tallada en mármol. Recuperado de Ambrose, Harris: *Fundamentos de la Tipografía*. Editorial Parramón. Barcelona, 2007, p. 21.
- Figura 8. *Cipo de Perugia*. Perugia, finales del s. III a. C. Recuperado de <https://www.estudiogeneraldehumanidades.es/etruscos/estela-perugia.html>.
- Figura 9. Inscripción de escritura romana. Propiedad de la autora. Pompeya, 2015.
- Figura 10. Pergaminero alemán. Autor desconocido. Grabado europeo. Siglo XVI. Recuperado de <http://relatosycoleccion.blogspot.com/2016/>.
- Figura 11. Máquina empleada para la fabricación del papel s. XVIII. Recuperado de <http://www.icarito.cl/2010/08/39-9281-9-4-el-papel.shtml/>.
- Figura 12. Sandra Cadena, *Tablilla de madera*, 2018.
- Figura 13. Sandra Cadena, *El Rollo*, 2018. Elaboración de la autora.
- Figura 14. Sandra Cadena. El códice o códex, formato librario, 2018. Elaboración de la autora.
- Figura 15. Sandra Cadena. Formatos orientales, 2018. Elaboración de la autora.

Figura 16. Distribución de los libros conservados según su forma material, siglos I al V (p. 39). Recuperado de BARBIER, F. (2015). *Historia del libro*. Madrid : Alianza Editorial S.A.

Figura 17. Página del Libro de Kells, folio II. Irlanda, 800 d. C. Recuperado de MEEHAN, B. (2018). *The Book of Kells. Oficial Guide*. London : Thames & Hudson.

Figura 18. Página del Bihari Qur'an. India, entre 610 a. C. y 1525 d. C. Recuperado de <https://www.wdl.org/en/item/6783/#q=koran&qla=en>.

Figura 19. Página del Sutra del diamante. China, 868 d. C. Autor desconocido. Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/el-sutra-diamante-libro-impreso-mas-antiguo_7258.

Figura 20. Página del Pentateuco o Sagrada Torá. Egipto, 1800 d. C. Recuperado de <https://www.wdl.org/es/search/?q=pentateuco>.

Figura 21. Página del Pentateuco de Tours. Francia, entre s. V y s. VII. Recuperado de GARCÍA-DIEGO, P. Y ALONSO, D. (2011). *La Miniatura Altomedieval Española*. Recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=a0YPCAAAQBAJ&pg=PA87&lpg=PA87&dq=Pentateuco+de+Tours&source=bl&ots=-oT5KW9Lmt&sig=VCh1YSwl3CDEG4-dgFMi_JARybo&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwi09buTxaTcAhUyNX0KHc4VBzM4ChDoAQhAMAY#v=onepage&q=Pentateuco%20de%20Tours&f=false

Figura 22. Página de Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry. Francia, 1410. Autores Herman, Pol y Jean de Limbourg. Recuperado de <http://www.laboiteverte.fr/le-calendrier-du-duc-de-berry/>.

Figura 23. Biblia de 42 líneas. Johannes Gutenberg. Maguncia. Entre 1454 y 1455. Recuperado de <https://www.wdl.org/es/item/7782/view/1/117/>.

Figura 24. Hypnerotomachia Poliphili (Sueño de Polifilo). Venezia, 1499. Aldo Manuzio. Recuperado de <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP102817.jpg>.

Figura 25. Códice Dresde. México, entre 1200 y 1250. Autor desconocido. Recuperado de https://dl.wdl.org/11621_1_51.png.

Figura 26. Manual de adultos. México, 1540. Juan Pablos. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000050147&page=1>.

Figura 27. Le Champ Fleury. París, 1529. Geofroy Tory. Recuperado de <https://www.gazette-drouot.com/en/lots/378113>.

Figura 28. Esquema evolutivo de los sistemas y elementos principales de la evolución gráfica, redibujado por la autora, 2018. Recuperado de BLANCHARD, G. (1990). *La Letra*. Barcelona: Enciclopedia del Diseño.

Figura 29. Página del Codex Vergilius Augusteus sive Dionysianus, folio 121. Italia, entre el s. IV y VI d. C. Recuperado de <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=2036>.

Figura 30. Página del Libro de Kells folio 105v. Irlanda, 800. Autor desconocido. Recuperado de MEEHAN, B. (2018). *The Book of Kells*. Official guide. Londres: Thames & Hudson.

Figura 31. Variables de la escritura gótica. Alemania entre s. X y XV. Autor desconocido. Recuperado de <http://tipografiaxx.blogspot.com/2016/10/goticas-textura-bastarda-fraktur-y.html>.

Figura 32. Fuentes usadas por Gutenberg. Alemania, 1454. Johannes Gutenberg. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/gutenberg/fotos6.htm>.

Figura 33. Libro de los Macabeos. Alemania, 1445. Johannes Gutenberg. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/gutenberg/fotos7.htm>.

Figura 34. Cursivas de ojo ancho de la fundición Caslon, *h*. Inglaterra, 1835. William Caslon. Recuperado de MEGGS, P. (2002). *Historia del Diseño Gráfico*. México: Editorial Trillas S.A. de C.V.

Figura 35. Portada de una edición de Baskerville. Inglaterra, 1763. John Baskerville. Recuperado de <https://www.typeroom.eu/call-for-pledges-matthew-boultons-baskerville-family-bible>.

Figura 36. American Woodtype, p. 104, 1828 – 1900. Tipografías propias de la Revolución Industrial. Recuperado de <https://www.typography.com/blog/a-treasury-of-wood-type-online>.

Figura 37. Muestra de la fuente Chicago. Recuperado de

<https://technical.ly/philly/2011/01/14/susan-kare-regional-rail-and-the-original-macintosh-fonts/>.

Figura. 38. Marcel Duchamp. La caja verde, 1934. Expuesta en el Museo Reina Sofía, abril 2018. Propiedad de la autora.

Figura. 39. Clive Phillpot. Diagrama, 1982. Recuperado de

<http://www.sobrelab.info/editmap/2018/11/19/clive-phillpot/>.

Figura. 40 Giovanni Battista Piranesi. Las Carceri s/n, 1745. Recuperado de

<https://www.archisdead.com/architettura/architettura-fantastica-le-carceri-di-invenzione-di-g-b-piranesi/>.

Figura. 41. Giovanni Battista Piranesi. Las Carceri s/n, 1745. Recuperado de

<https://www.archisdead.com/architettura/architettura-fantastica-le-carceri-di-invenzione-di-g-b-piranesi/>.

Figura. 42. Giovanni Battista Piranesi. Las Carceri s/n, 1745. Recuperado de

<https://www.archisdead.com/architettura/architettura-fantastica-le-carceri-di-invenzione-di-g-b-piranesi/>.

Figura. 43. Francisco José de Goya y Lucientes. Nadie se conoce, Capricho 6, 1799.

Recuperado de <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goja/goja-en-la-calcografia-nacional/caprichos>.

Figura. 44. Francisco José de Goya y Lucientes. Ya van desplumados, Capricho 20, 1799.

Recuperado de <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goja/goja-en-la-calcografia-nacional/caprichos>.

Figura. 45. Francisco José de Goya y Lucientes. Hasta la muerte, Capricho 55, 1799.

Recuperado de <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goja/goja-en-la-calcografia-nacional/caprichos>.

Figura 46. Gustave Dore. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, 1863.

Recuperado de

http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/imagenes_quijote_dore/imagen/imagenes_quijote_dore_01_cervantes_quijote_dore/.

Figura. 47. William Blake. Songs of Innocence and of Experience, 1789. Recuperado de

<https://www.bl.uk/learning/timeline/large126743.html>.

- Figura. 48. William Morris. Colofón de la Kelmscott Press, 1898. Recuperado de <https://www.unostiposduros.com/las-ediciones-de-la-kelmscott-press/>.
- Figura. 49. Stéphane Mallarmé. *Coupededes* (p. 10), 1914. Recuperado de <http://coupededes.com/images/coupededes.pdf>.
- Figura. 50. Firmin Didot. Tipografía Didot (*digitalizada por The Hoefler Type Foundry*). 1783. Recuperado de <https://es.letrag.com/tipografia.php?id=20>.
- Figura. 51. Guillaume Apollinaire. Caligrama *Reconnais-toi*, 1915. Recuperado de <https://www.trendencias.com/lujo/el-caligrama-de-guillaume-apollinaire-en-la-exposicion-culture-chanel>.
- Figura. 52. José Juan Tablada. Caligrama Impresiones de la Habana, 1919. Recuperado de <https://enclavedehaiku.cubava.cu/tag/cuba/page/11/>.
- Figura. 53. Vicente Huidobro. Caligrama Molino, 1922. Recuperado de <http://isssole.blogspot.com/2009/01/moulin-vicente-huidobro.html>.
- Figura. 54. Filippo Tomasó Marinetti. Zang Tumb Tumb, 1914. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/31450>.
- Figura. 55. Fortunato Depero. Libro Bullonato di Fortunato Depero, 1927. Recuperado de <https://www.dorotheum.com/en/1/5788921/>.
- Figura. 56. Raoul Hausmann. Dada Cino. 1920. Recuperado de <http://dadasurr.blogspot.com/2010/02/raoul-hausmann-iv.html>.
- Figura. 57. Raoul Hausmann. *Kp`erioum*, 1919). Recuperado de www.diptyqueparis-memento.com/en/dada-optophonetic/.
- Figura. 58. André Bretón. Poema Surrealista, 1924. Recuperado de <https://www.slideshare.net/GilbertoNArangurenPe/manifiestos-surrealistas-de-andre-breton>.
- Figura. 59. Velimir Jlébnikov “Izbornik”. Editorial EUY. San Petersburgo, Rusia. Il. Pavel Filonov, K. Malevich, textos, 1914. Recuperado de <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3193>.
- Figura. 60. Velimir Jlébnikov “Izbornik”. 1914. Editorial EUY. San Petersburgo, Rusia.. Il. Pavel Filonov, K. Malevich., textos 1914. Recuperado de <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3193>.
- Figura. 61. Vasili Kamensky “Tango con las vacas: poemas de concreto” (Tango s korovami: zhelezobetonnye poemyy), Dibujos de los hermanos Burliuk. Nuevo libro

y nuevo lenguaje de poesía concreta. 8 poemas. Edición 300 ej., 36 p. Papel tapiz, impresión, 1914. Cortesía I. Akhmadeeva.

Figura. 62. Vladimir Mayakovsky, autor de la imagen y texto. OKNA ROSTa (Ventana satírica de la Dirección de Educación Política). Plantillas-stencil, impresión en papel, 1921. Cortesía I. Akhmadeeva.

Figura. 63. V. Mayakovsky “Dlya Golosa (Para la Voz)”, página del libro de L. Lissitzky (Diseño editorial y tipográfico, maquetación) . Berlín. 1923. Cortesía I. Akhmadeeva.

Figura. 64. Dieter Roth. Snow, 1964 – 1969. Recuperado de https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/works/spread-from-snow-6/index.html.

Figura. 65. Ed Ruscha. *Twentysix Gasoline Stations*, 1963. Recuperado de <https://loeildelaphotographie.com/en/ed-ruscha-various-small-books/>.

Figura. 66. Ulises Carrión. Libros y panfletos. 1987. Exposición: Ulises Carrión. Querido lector. No lea. México: Museo Jumex, abril 2017. Propiedad de la autora.

Figura. 67. Ulises Carrión. Print + Pen núm. 14, ca. 1972. Archivo Lafuente. Exposición: Ulises Carrión. Querido lector. No lea. México: Museo Jumex, abril 2017. Propiedad de la autora.

Figura. 68. Johana Drucker. *Stochastic Poetics*, 2012. Recuperado de <https://garadinervi.tumblr.com/post/181269138596/from-johanna-drucker-stochastic-poetics-horn>.

Figura. 69. Ximena Pérez Grobet. *Face the Face*, 2007. Recuperado de <https://www.ximenaperezgrobet.com/face-the-face>.

Figura. 70. Fortunato Depero. Libro *Bullonato di Fortunato Depero* (facsimil, página interior), 1927. Propiedad de la autora.

Figura. 71. Fortunato Depero. Libro *Bullonato di Fortunato Depero* (facsimil, página interior), 1927. Propiedad de la autora.

Figura. 72. Fortunato Depero. Libro *Bullonato di Fortunato Depero* (facsimil, página interior), 1927. Propiedad de la autora.

Figura. 73. Ulises Carrión. Poesía (Página interior del libro), 1972. Exposición: Ulises Carrión. Querido lector. No lea. México: Museo Jumex, abril 2017. Propiedad de la autora.

Figura. 74. Ulises Carrión. Poesía (Página interior del libro), 1972. Exposición: Ulises Carrión. Querido lector. No lea. México: Museo Jumex, abril 2017. Propiedad de la autora.

Figura. 75. Ulises Carrión. Poesía (Página interior del libro), 1972. Exposición: Ulises Carrión. Querido lector. No lea. México: Museo Jumex, abril 2017. Propiedad de la autora.

Figura 76. Proyecto colectivo. Letra Aletra, Valencia, 2007. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2007. Recuperado de <http://librosdeartista.upv.es/portfolio/letra-aletra/>

Figura. 77. Proyecto colectivo. Letra Aletra (Página interior), Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2007. Propiedad de la autora.

Figura. 78. Proyecto colectivo. Letra Aletra (Página interior), Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2007. Propiedad de la autora.

Figura. 79. Proyecto colectivo. Letra Aletra (Página interior), Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, 2007. Propiedad de la autora.

Figura. 80. Saul Bass. Cartel Grand Prix, 1966. Recuperado de <https://www.revistagq.com/noticias/articulo/saul-bass-carteles-de-cine>.

Figura. 81. Oscar Yáñez. Especímen de la tipografía Calavera, México, 2013. Recuperado de <https://www.tiposlatinos.com/bienales/sexta-bienal-tl2014/resultados#&gid=null&pid=1>.

Figura. 82. Gabriel Martínez Meave. Tipografía Mexica, 2000. Recuperado de <https://meave.myportfolio.com/mexica>.

Figura. 83. Rocío López Ríos. Pereza. Taller la Letra, Congreso Sináptica 2019, Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, UACJ, 2019. Propiedad de la autora.

Figura. 84. Gerardo Lizcano Rodríguez. Obsesión. Taller la Letra, Congreso Sináptica 2019, Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, UACJ, 2019. Propiedad de la autora.

- Figura. 85. Ulises Carrión. Chisme, escándalo y buenos modales s/f. Recuperado de *Ulises Carrión querido lector, no lea*. # 08. P. 12. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Figura. 86. Ulises Carrión. Chisme, escándalo y buenos modales s/f. Recuperado de *Ulises Carrión querido lector, no lea*. # 08. P. 40 México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Figura. 87. Ulises Carrión. Chisme, escándalo y buenos modales s/f. Recuperado de *Ulises Carrión querido lector, no lea*. # 08. P. 40 México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Figura. 88. William Caslon. Tipografía Caslon, Inglaterra (1724). Recuperado de <http://tipografos.net/tipos/caslon.html>.
- Figura. 89. Johanna Drucker. A través de la luz y el alfabeto, p. 01, 1986. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/a1/c7/30/a1c730f2b4383f2fabec8b0ff955b13f.jpg>.
- Figura. 90. Johanna Drucker. A través de la luz y el alfabeto, p. 18, 1986. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/a1/c7/30/a1c730f2b4383f2fabec8b0ff955b13f.jpg>.
- Figura. 91. Johanna Drucker. A través de la luz y el alfabeto, p. 20, 1986. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/a1/c7/30/a1c730f2b4383f2fabec8b0ff955b13f.jpg>.
- Figura. 92. Sandra Cadena. Composedor de tipos móviles, CDMX, 2018. Propiedad de la autora.
- Figura. 93. Maria Lai. 'Ció che non so' (*Lo que no sé*), 1984. Recuperado de <https://elcultural.com/maria-lai-tejer-la-mejor-de-las-historias>.
- Figura. 94. Maria Lai. *Sin título*, 2002. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2020/04/03/maria-lai-muntref/>.
- Figura. 95. Carlos Amoraes. La vida en los pliegues, Pabellón mexicano de la Bienal de Venecia , 2017. Recuperado de <https://bienaldevenecia.mx/es/biennale-arte/2017/>.
- Figura. 96. Carlos Amoraes. La vida en los pliegues, Pabellón mexicano de la Bienal de Venecia , 2017. Recuperado de <https://bienaldevenecia.mx/es/biennale-arte/2017/>.
- Figura. 97. Ambrose y Harris. Ejemplo de tipos y fuentes mencionadas, 2007. En AMBROSE, Harris (2007). *Fundamentos de la Tipografía*. Barcelona: Editorial Parramón.

Figura. 98. Sandra Cadena. Esquema de las líneas de referencia de los caracteres, 2018.

Propiedad de la autora.

Figura. 99. Sandra Cadena. Anatomía de la letra, 2018. Propiedad de la autora.

Figura. 100. Sandra Cadena. Clasificación de las familias Vox A•TYP•I, 2018. Propiedad de la autora.

Figura. 101. René Ponot. Esquema de la clasificación VOX-ATypI, 1952. En PONOT, R. (1989). *Classification typographique*. En: *Communication et langages*, n°81, 3ème trimestre 1989. pp. 40-54.

Figura. 96. Sandra Cadena. Familias tipográficas, 2020. Propiedad de la autora.

Figura. 97. Gustavo J. Ibarra. Especímen de la tipografía Buenard Regular. Argentina, 2012. Recuperado de <https://www.tiposlatinos.com/bienales/quinta-bienal-tl2012/resultados#&gid=null&pid=1>.

Figura. 98. Ángel Koziupa y Alejandro Paul. Especímen de la tipografía Machete & Bayoneta. Argentina, 2014. Recuperado de <https://www.tiposlatinos.com/bienales/sexta-bienal-tl2014/resultados#&gid=null&pid=1>.

Figura. 99. Vanessa Zúniga. Especímen de la tipografía *Modular 46*. Ecuador 2016. Recuperado de <https://www.tiposlatinos.com/bienales/septima-bienal-tl2016/resultados#&gid=null&pid=1>.

Figura. 100. Eli Castellanos Chávez. Especímen de la tipografía *Hola* diseñada por, México 2014. Recuperado de <https://www.tiposlatinos.com/bienales/sexta-bienal-tl2014/resultados#&gid=null&pid=1>.

Figura. 101. Miguel Ángel Contreras Cruz. Especímen de la tipografía *Cotorra*. México 2016. Recuperado de <https://www.tiposlatinos.com/bienales/septima-bienal-tl2016/resultados#&gid=null&pid=1>.

Figura 102. Sandra Cadena. Formas de la letra, evolución, 2020. Elaboración de la autora.

Figura 103. Jules Cheret. Cartel Concert des Ambassadeurs. 1896 – 1900 aprox.

Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/jules-cheret/concert-des-ambassadeurs-champs-lys-es-1900>.

Figura 104. Edward Johnston. Logotipo del metro de Londres, Underground, 1916.

Recuperado de <https://graffica.info/cambian-la-tipografia-del-logo-de-underground/>.

- Figura 105. Herbert Bayer. Tipografía Bauhaus, 1925. Recuperado de <http://www.vienayyo.com/herbert-bayer/>.
- Figura 106. Paul Renner. Aplicación de la tipografía Futura, 1924 – 1926. Recuperado de <https://www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicacion/futura-de-paul-renner-90-anos-de-una-tipografia-conquisto-el-mundo/>.
- Figura 107. Eric Gill. Especímen de la tipografía Gill Sans, 1928. Recuperado <https://graffica.info/eric-gill/>.
- Figura 108. Max Miedinger. Cartel de la tipografía Helvetica, 1957. Recuperado de <https://www.goldposter.com/6279721/full/>.
- Figura 109. Saúl Bass. Cartel de la película El hombre del brazo de oro, 1955. Recuperado de <https://cinemania.20minutos.es/noticias/mejores-posters-saul-bass-carteles-como-cuchilladas/>.
- Figura 110. Saúl Bass. Cartel de la película Psicosis, 1959. Recuperado de <https://cinemania.20minutos.es/noticias/mejores-posters-saul-bass-carteles-como-cuchilladas/>.
- Figura 111. Saúl Bass. La Pantera Rosa, 1966. Recuperado de <https://www.alohacriticon.com/wp-content/uploads/2019/03/pantera-rosa-creadores.jpg>.
- Figura 112. Adrián Frutiger. Cartel de la Tipografía Univers, 1957. Recuperado de <https://tipografiaupb.wordpress.com/2012/05/24/proyecto-afiche-sobre-una-familia-tipografica-grupo-2/univers/>.
- Figura 113. Neville Brody. Cartel para Fuse, plataforma de diseño y tipografía experimental, 1991. Recuperado de <http://www.duendepr.com/actualites/2012/07/12/fuse-1-20-neville-brody-jon-wozencroft-chez-taschen/?lang=en>.
- Figura 114. ArtsLibris. Feria Internacional del Libro de Artista y Edición Contemporánea. Barcelona, 2018. Propiedad de la autora.
- Figura 115. Francesca Poza. Un origen, 2018. Propiedad de la autora.
- Figura 116. Minimae. Moby Dick, 2018. Recuperado de <https://minimae.com/collections/proyecto-gutenberg-by-minimae/products/moby-dick-poster-4-edicion-libro-completo-en-una-sola-pagina>.

- Figura 117. Ximena Pérez Grobet. Face the Face. 2007. Recuperado de <https://www.ximenaperezgrobet.com/face-the-face>.
- Figura 118. Ximena Pérez Grobet. Proceso creativo de la obra Face the Face, 2020. Propiedad de la autora.
- Figura 119. Joan Brossa. Poema visual transitable en tres tiempos: Nacimiento, camino — con pausas y entonaciones— y destrucción. Barcelona, Velódromo de Horta.1984. Recuperado de <https://www.shbarcelona.es/blog/es/poesia-visual-de-joan-brossa-en-las-calles-de-barcelona/>.
- Figura 120. Joan Brossa. Bárcino, Barcelona, 1992. Recuperado de <https://www.shbarcelona.es/blog/es/poesia-visual-de-joan-brossa-en-las-calles-de-barcelona/>.
- Figura 121. Marion Bataille. AOZ, Paris, 2016. Recuperado de <http://www.marionbataille.com/>.
- Figura 122. Marion Bataille. Dinámica del funcionamiento de las páginas del libro AOZ, Paris, 2016. Recuperado de <http://www.marionbataille.com/aoz.php>.
- Figura 123. Marion Bataille. ABC3D, Paris, 2008. Recuperado de <http://www.marionbataille.com/>.
- Figura 124. Marion Bataille. Páginas del libro ABC3D, Paris, 2008. Recuperado de <https://www.machodominante.es/libros-recomendados-abc3d-de-marion-bataille/>.
- Figura 125. Colección Libros de artista de la UPV. Plakat holz lettern. Valencia, 2018. Propiedad de la autora.
- Figura 126. Colección Libros de artista de la UPV. Plakat holz lettern, páginas interiores. Valencia, 2018. Propiedad de la autora.
- Figura 127. Andreu Balias. Alfabeto imaginario de Ricard Giralt-Miracle, página interior impresa. España, 2011. Recuperado de <http://www.letterology.com/2011/04/ricard-giralt-miracle-alphabet-book.html>.
- Figura 128. Andreu Balias. Alfabeto imaginario de Ricard Giralt-Miracle, publicación digital. España, 2011. Recuperado de <https://www.unostiposduros.com/andreu-balias-nos-presenta-el-alfabeto-imaginario-de-ricard-giralt-miracle/>.
- Figura 129. Sandra Cadena. Experimentación con tipo móvil, color y texturas. CDMX, 2018. Propiedad de la autora.

Figura 130. Proyecto colectivo. Letra Aletra (Página interior), 2007. Propiedad de la autora.

Figura 131. Blanca Rosa Pastor Cubillo. Jugar con la E, técnica: xilografía. Valencia, 2011.

Propiedad de la autora.

Figura 132. Mónica Rudics. TYPOP-UP Basic rules of typography, Hungría, 2018.

Recuperado de <https://www.behance.net/gallery/66305161/TYPOP-UP-Basic-rules-of-typography-pop-up-book>.

Figura 133. Mónica Rudics. TYPOP-UP Basic rules of typography, páginas interiores,

Hungría, 2018. Recuperado de <https://www.behance.net/gallery/66305161/TYPOP-UP-Basic-rules-of-typography-pop-up-book>.

Figura 134. Homero Posada. Arte, diseño y tipografía. 2018. Elaboración de la autora.

GLOSARIO

Achurado. Es una técnica del dibujo en la que por medio de líneas se da sombra o volumen a los elementos dibujados.

Aguafuerte: Técnica de grabado donde la placa de metal o matriz se cubre con un barniz impenetrable al ácido nítrico, luego se traza sobre el barniz dejando descubiertos los trazos para posteriormente introducir la placa al ácido que previamente fue diluido con agua, de ahí se origina el nombre de la técnica, luego el ácido corroe el metal y de ahí se obtiene la matriz para impresión.

Aguatinta: Técnica de grabado que permite un resultado con estilo pictórico, a partir del tratamiento de una placa de metal; después de ser plasmado el grabado sobre una placa de metal, ésta se cubre con resina y posteriormente se sumerge en ácido. Dependiendo los tiempos dentro del ácido, éste va generando distintas perforaciones a manera de puntos, lo que hace que a la hora de la impresión produzca las diferentes tonalidades.

Amanuenses. Personas dedicadas a la escritura manual para la producción de libros medievales.

Aristas. Desde el punto de vista geométrico, ésta corresponde a los lados de una figura plana o, en su defecto, con cierto volumen que es el que le da grosor a la figura.

Arte correo. Arte conceptual que se generó en los años setenta por Ulises Carrión, y consistió en usar el correo común como soporte, es decir, se enviaban tarjetas postales a distintos receptores, artistas o no, y el receptor intervenía gráficamente la postal y la reenviaba. Obteniendo así obras intervenidas gráficamente con diversidad de temáticas, estilos y formas de representación.

Arte postal. Véase en Arte correo.

Bastarda. Un tipo de letra gótica empleada en el siglo XV.

Beneventina. Escritura post Romana desarrollada alrededor del siglo VIII d. C., tuvo una vigencia aproximada de 500 años, utilizada en el monasterio benedictino Monte Cassino en la parte sur de Italia.

Capital. Véase en *Capitalis Monumentalis*.

Capitalis Monumentalis. Letras mayúsculas cuadradas, también conocidas como letra capital, mayúsculas monumentales o mayúsculas lapidarias, empleadas

antiguamente por los romanos y trazadas con cincel, con una estructura definida por líneas rectas y ángulos muy definidos, y terminaciones con serifas generadas por el cincel a la hora de esculpir las en la piedra de los monumentos, ya que eran meramente decorativas en un principio.

Capitalis Rústica. Estilo de letra que data del siglo I d. C. y de uso continuo hasta el siglo XI d. C. en el Imperio romano.

Carolingia minúscula. Tipo de escritura empleada durante el periodo de Carlo Magno (742 – 814 d. C.), con la intención de difundir la cultura y las artes, este estilo presentó un marcado contraste en la parte ancha de las letras.

Códice. Texto manuscrito de corte histórico o literario, antecesor a la imprenta, plegado y cosido en forma de libro.

Concepto. En tipografía es lo correspondiente a la temática sobre la cual se desarrolla un diseño tipográfico o un diseño en general, en el cual, se representan temáticas diversas y se toman los elementos más significativos para aplicarlos a la forma o estructura del nuevo diseño a realizar.

Condensada. Letra con una estructura angosta y estrecha, útil en espacios reducidos.

Cuña. Herramienta de madera puntiaguda, utilizada para plasmar sobre bloques de arcilla registros de actividades cotidianas.

Cursiva. Véase en Itálicas.

Decorativas. Tipo de letras que presentan adornos dentro de su estructura, éstos pueden ser sutiles o extravagantes, por lo tanto existe una diversidad significativa en sus formas.

Egipcias. Estilo de letras que aparecieron a principios del siglo XIX, presentando una estructura gruesa y uniforme, con remates por lo general en ángulos rectos del mismo grosor que el cuerpo de la letra, éstas pueden ser gruesas o delgadas.

Elementos compositivos. Corresponden a los elementos que conforman un diseño, es decir, la tipografía, ilustraciones o fotografía.

Encuadernación veneciana. Es un tipo de encuadernación que consiste en sujetar el papel plegado con hilo en sus dos extremos, el hilo atraviesa toda la extensión del papel y por lo tanto se puede desplegar o plegar si se jalen los hilos para contraer el papel.

- Espécimen.** El espécimen tipográfico es la muestra o composición que evidencia las bondades de un estilo de letra, es como cierto tipo de exhibición con diferentes frases o usos que se le puede dar a la tipografía que se quiere promover.
- Estilete.** Es una herramienta circular con terminación puntiaguda, utilizada para escribir o trazar sobre una superficie.
- Estilos.** Apariencia que presentan los diferentes tipos de letra, determinada por los detalles en su estructura, tales como remates o grosores en las líneas que definen la estructura de cada letra de una fuente tipográfica.
- Ethos.** Conducta o comportamiento de un grupo social, forma de vida.
- Experimental.** Correspondiente a una de las categorías tipográficas que permite la experimentación del tipógrafo al jugar con las formas y conceptos libremente para desarrollar estructuras tipográficas novedosas y divertidas.
- Familia.** Conjunto de letras que poseen un mismo estilo tipográfico, la cual puede conformarse por una variedad de representaciones conservando en esencia el mismo estilo estructural, por ejemplo: el estilo normal, el bold, el light o itálicas, que presentan una leve inclinación pero conservan las características de la estructura original.
- Fantasía.** Son estilos de letra que se desarrollan con formas gráficas que transgreden los lineamientos formales de legibilidad y funcionalidad en su mayoría y están directamente relacionadas con las Decorativas.
- Fonogramas.** Signos y formas gráficas que representan un sonido.
- Forma.** Contorno externo e interno que define la estructura o cuerpo de la letra.
- Fraktur.** Estilo de letra gótica de origen alemán, diseñado por Johann Neudorfer.
- Fuente.** Grupo de caracteres alfanuméricos que contienen un mismo estilo para conformar un tipo de letra específico.
- Fundidoras.** Anteriormente se les llamaba fundidoras a las casas o imprentas que vendían las series de tipos móviles para la impresión mecánica, pero con el paso del tiempo se dio la transición digital y se conservó el mismo nombre, llamando fundidoras a los sitios web que venden tipografías digitales, como linotype (<https://www.linotype.com/25/font-licensing.html>) o monotype (<https://www.monotype.com/fonts/licensing-101/>), por poner un ejemplo.

Glifos. Cualquier elemento tipográfico que conforma un alfabeto, puede ser una letra, un número, un signo de puntuación o matemático.

Gótica. Escritura desarrollada alrededor del siglo XII d. C. en la parte norte de Europa, presenta una estructura angular y muy definida, corresponde a una estructura de trazo grueso tanto vertical como horizontalmente, con trazos oblicuos finos y ligeros que generan contraste en su forma. Visualmente produce una mancha de texto sumamente densa dentro de la página, muy utilizada en libros religiosos.

Grilla de píxeles. Corresponde a una malla dividida en una serie de columnas y filas divididas por espacios determinados que sirven para ubicar con mayor facilidad los elementos compositivos al mostrar los espacios de manera integral.

Hierática. Escritura egipcia basada en los jeroglíficos con la finalidad de que fuera más práctica y rápida a la hora de plasmarla sobre el papiro, empleada principalmente en textos religiosos.

Humanística. Estilos de letras redondas que surgieron a mediados del siglo XV en Italia, y su estructura tenía como referente la escritura manual.

Ideogramas. Asociación de ideas representadas gráficamente para transmitir un mensaje.

Inscripciones. Corresponde al acto de inscribir o trazar sobre una superficie, en tiempos antiguos se hacía la inscripción con una cuña de madera o metal, sobre arcilla o piedra.

Insular. Escritura que se desarrolló en las islas británicas, ajenas al desarrollo e influencia europea durante la Baja Edad Media, siglos XIV y XV.

Itálicas. Estilo de letra que data del siglo XV, cuyo eje central presenta una ligera inclinación hacia el lado derecho con un ángulo entre 7 y 20°, su antecedente son las escrituras caligráficas. Su estructura es compacta y economiza espacio, así como su uso inicialmente fue para acompañar estilos de letra más redondeados.

Jeroglíficos. Tipo de escritura que representa el significado de las palabras por medio de símbolos o figuras no textuales ni fonéticas.

Kerning. Mientras los caracteres sean más grandes, el *kerning* debe ser más reducido para que el espacio se vea uniforme entre cada caracter y la palabra escrita tenga consistencia.

Letter press. Es el término en inglés referente a la impresión con tipo móvil.

Libro artesanal. Libro creado manualmente desde la composición de sus páginas mediante una composición tipográfica o ilustrada, el proceso de encuadernación y los materiales utilizados.

Libro-Objeto. Es una obra que toma como base un libro, sin embargo se transgrede su esencia de libro al grado de deconstruirlo hasta transformarlo en una obra escultórica, la cual puede ser única o múltiple.

Libros de Artista. Clasificación que de acuerdo al crítico del Libro-Arte Clive Phillpot, se le asigna a un libro hecho en su totalidad por un artista, el cual genera su propia obra.

Lombarda. Escritura correspondiente al periodo Gótico temprano, sus formas son más redondeadas a diferencia de las letras Textura, mayormente utilizadas como iniciales dentro de los textos.

Mayúsculas. Letras también conocidas como letras de caja alta, debido a la ubicación superior en las cajas donde se guardaban desde principios de los tipos móviles, y son las que determinan la altura de la letra desde la línea de base hasta la alineación superior.

Merovingia. Escritura con ascendentes y descendentes muy pronunciados y poco legible, empleada en Francia como letra cursiva alrededor del siglo VII d. C.

Minúsculas. Letras también conocidas como letras de caja baja, debido a la ubicación inferior en las cajas donde se guardaban desde principios de los tipos móviles, presentando una estructura menor a las mayúsculas, su altura es determinada por la altura de X como se conoce en tipografía, que finalmente es la proporción a la que se reduce en relación a la altura de las letras mayúsculas.

Nacionales. Tipo de escrituras que surgieron en Italia como resultado de la evolución de la escritura, posteriores a la caída del Imperio romano, conocidas como Lombarda y Beneventina, muy utilizadas en las escuelas caligráficas de la época.

Narrativa. Corresponde al discurso o mensaje implícito dentro de una composición artística, es decir, el mensaje que expresan los elementos que conforman la obra.

Narratividad. Corresponde al sentido que presenta el mensaje o discurso dentro de una obra, tanto en el ámbito literario como plástico.

Negritas. Tipografía presentada en una versión con apariencia más gruesa o densa que su aspecto normal, también conocida como negra o bold.

Optofonéticos. Corresponde a composiciones poéticas en las que por medio de un proceso en el que se maneja la tipografía en diferentes tamaños y estilos, simulando la intensidad del sonido que existe dentro de un poema, por ejemplo.

Ornamentación. Elementos decorativos para crear bordes alrededor de la página, o incluso, de la propia estructura de la letra.

Ortotipografía. Son los conocimientos de ortografía y tipografía requeridos para la creación de un trabajo tipográfico correcto y de calidad, conformados por diversos lineamientos y reglas de uso y puntuación.

Palo Seco. Es una familia tipográfica lineal, sin remates y uniformidad en el grosor de su estructura, con alto grado de funcionalidad y legibilidad, puede presentar diversos grosores y matices en su cuerpo haciéndola única en cada una de sus variables, funcionando muy bien en textos largos.

Patines. Es la parte terminal (véase en remate) de la letra ubicada en el inferior del cuerpo de las letras.

Pergamino. Piel de oveja o de cabra, empleada como soporte de escritura.

Pictogramas. Representación abstracta y simplificada de la realidad, ya sea una persona, objeto, animal o elemento natural.

Plasticidad. Característica plástica que define el cuerpo de una letra o una tipografía, es decir, las cualidades rebuscadas, orgánicas, geométricas o lineales de su estructura, y por lo tanto definen el estilo de dicha letra o tipografía.

Punta seca: Es una técnica de grabado donde el trazo se hace directamente en la superficie o matriz de lo que se quiere plasmar a través de un punzón metálico, de ahí el nombre de punta seca.

Punzón. Herramienta cilíndrica de madera o metal con terminación puntiaguda, empleada para trazar sobre una superficie.

Quid. La causa de mayor relevancia de un suceso o acontecimiento.

Remates. Es la parte terminal de la letra que sirve para definir el estilo entre una familia y otra (es un adorno), dispuesto principalmente en las astas de la letra y permite la continuidad de la lectura de una caracter y otro en la línea de texto.

Romana. Escritura empleada principalmente en las inscripciones romanas sobre columnas Trajanas en la antigua Roma, con una estructura especialmente recta que presenta remates puntiagudos generados al trazarlos con el cincel. En general un estilo formal y clásico de alta calidad para la lectura y edición de textos.

Romanas Modernas. El término *Romanas* corresponde a las familias tipográficas provenientes de la imprenta tradicional, tipos de letra empleados exclusivamente para la edición tipográfica a partir del establecimiento de la imprenta, debido a la claridad de su estructura y funcionalidad para la lectura. Y, en el caso de las *Romanas Modernas*, éstas presentan una estructura mayormente contrastante entre trazos rectos y curvos, y al mismo tiempo un alto contraste entre trazos finos y densos que acentúan mejor la forma de la letra aumentando la claridad del texto.

Romano del Rey. Tipo de letra que surge en el siglo XVII basado en las Romanas, con una estructura más uniforme y remates puntiagudos pero sin llegar a la extrema linealidad.

Rotuladas. Este estilo tipográfico principalmente es usado en anuncios, cubiertas de libros, carteles y otras aplicaciones gráficas que exijan ser vistosas.

Rotunda. Estilo de letra gótica de origen alemán, con una estructura basada en una forma circular a diferencia de los otros estilos góticos angulosos y verticales.

Schwabacher. Estilo de letra gótica de origen alemán que evolucionó a partir de la gótica *Textura* alrededor del siglo XV.

Semiuncial. Escritura predecesora de la Carolingia minúscula, plasmada en los códices desarrollados durante los siglos V y IX d. C., haciendo la transición entre las letras capitales y la uncial.

Software. Término común que se aplica a los componentes no físicos de un sistema informático, por ejemplo los programas, sistemas operativos, etc., que permiten a éste ejecutar sus actividades.

Sui géneris. Único en su género, algo muy particular.

Textura. Estilo de letra gótica de origen alemán, principalmente utilizada en textos religiosos y de uso legal, sirvió como base para el desarrollo de los primeros tipos móviles creados por Gutenberg.

Tipografía. Arte de imprimir, estilo de letra con que un texto está impreso o la rama del conocimiento que estudia las artes del libro y la tipografía.

Tipografía digital. Como una agrupación o conjunto de dibujos vectoriales reconocidos por la mayoría de los sistemas operativos que existen, y pueden conservar una buena calidad sin importar la resolución del medio de salida.

Tipo móvil. Letras individuales invertidas en relieve sobre una base de metal en forma de prisma, utilizadas para la composición mecánica.

Tracking. utilizado para modular el espacio entre caracter y caracter, dependiendo del tamaño del número de puntos va ajustando entre uno y otro.

Uncial. Escritura plasmada en los primeros textos cristianos alrededor del siglo II o III, y funge como la antecesora de las minúsculas que empleamos actualmente.

Zoomorfos. Figuras o dibujos que tienen formas de animales.