



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

Las tesis de Belgrano

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Carrera de Licenciatura en Diseño Gráfico

Diseño poético. El libro como zona de
experiencia

N° 472

Luciana Hermida

Tutor: Jorge Bardelás

Departamento de Investigaciones
Diciembre 2010

Universidad de Belgrano
Zabala 1837 (C1426DQ6)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina
Tel.: 011-4788-5400 int. 2533
e-mail: invest@ub.edu.ar
url: <http://www.ub.edu.ar/investigaciones>

Dedicado a mi familia en especial a mi hermana Alejandra, mi eterno referente del esfuerzo y el amor al trabajo.

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

“El mundo es un teatro y los hombres y mujeres meros actores; hacen sus entradas y salidas y representan varios papeles durante sus vidas, y son éstos los de las siete edades”.

William Shakespeare

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El desarrollo de la presente tesis está basado en una profunda investigación sobre el teatro como un fenómeno ante todo experimental.

Su inserción en el diseño gráfico está dada por el diseño editorial de obras de teatro. Hasta hoy, son contadas las puestas gráficas interesantes en este tipo de libros, por eso es que mi motivación principal pasa por estudiar a fondo el fenómeno teatral y como diseñadora gráfica poder aportarle un mayor interés conceptual al desarrollo gráfico editorial.

En palabras de Jost Hochuli y Robin Kinross¹:

¹ Jost Hochuli y Robin Kinross
El diseño de libros, 2005,
Ed. Càmpgraphic, Valencia.
Pág. 54.

Las obras de teatro clásico y contemporáneo cuyas estructuras siguen patrones clásicos requieren un tratamiento distinto a las de teatro experimental. Éstas últimas se adecúan a lo que Willberg ha denominado ‘tipografía escenificada’. En todo caso, tanto en la tipografía de teatro clásico o en la nada convencional tipografía escenificada, debe mantenerse la claridad: con medios distintivos y prudentes en una, o con una secuencia de lectura definida en la otra.

Puede llegar a parecer sencillo que el único factor importante en el diseño gráfico de una obra teatral sea mantener la claridad. Si bien ésta es una característica inherente a cualquier texto que se desee comunicar eficazmente no basta para comunicar textos que se caracterizan por la manifestación poética de sus contenidos. Sin embargo, es una certeza que deba mantenerse la claridad, sobre todo porque se trata de textos en los que los niveles de lectura deben estar claramente identificados para una correcta lectura secuencial. Así como es importante poder distinguir un personaje de otro, la apertura o cierre del telón, o las acciones que realizan los personajes durante sus diálogos, es importante **situar al lector**. Éste será el pilar principal sobre el que se basará la presente investigación y posterior proyecto. Situar implica varios factores según el dramaturgo Jorge Dubatti: distinción de una territorialidad², caracterización de los personajes que componen la obra, argumento y poéisis³. El teatro es un acontecimiento de ausencias (de poéisis, de ideas) pero también de presencias (actores, escenografía, iluminación, etc) es por esta razón que la claridad es tan importante en la escena como en un libro, pero no basta.

² Jorge Dubatti
Filosofía del Teatro II, 2010,
Ed. Atuel, Bs.As. Pág. 92.
“Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares”.

³ J. Dubatti.
Filosofía del Teatro II. Pág. 72.
“La función primaria de la poéisis no es la comunicación ni la generación semiótica de sentidos ni la simbolización cultural. Sino la instauración ontológica: poner un mundo a existir, hacer nacer un nuevo ente”.

Las ausencias, las zonas poéticas del texto sobrepasan la claridad de una tipografía, es por esta razón que considero relevante considerar un modo de hacer presentes las ausencias, mostrar lo que en la mayoría de los textos dramáticos no se muestra. Si bien no todo será mostrable mediante el diseño del texto (ya que el cierre de la construcción de sentido se determina en última instancia por el lector, y por completo cuando el espectador finaliza de ver una obra teatral) me resulta pertinente **acercar las poéticas internas del texto**. En escena hay mucho más que signos. Una unidad mucho mayor, constituida además por una zona que es *silencio e impugnación de la palabra* (Sartre). Es decir, una zona en la cual el espectador o lector de la obra dramática, se dispone sin proponérselo, a la experimentación. Por esta razón, otro de los factores determinantes del planteo del futuro proyecto será proponer al lector la experimentación visual del texto dramático.

Y por medio de esta experimentación, se reformula el lugar del espectador, quien pasa a ser activo en la construcción del sentido global de la obra.

CUESTIONES BÁSICAS

Sobre la percepción

¿Cómo se relaciona la percepción escénica con la lectura de un texto dramático?

Sobre el contrato de lectura

¿En qué consiste el conflicto que se establece entre diseño gráfico e interpretación del texto a diseñar?

El lector objetivo

(Asiduo lector de textos dramáticos y poesía en general, que asiste a obras de teatro frecuentemente).

¿Qué elementos aporta el diseño de un texto dramático a la mentalidad del lector objetivo?

Lecturas

¿Qué similitudes y diferencias se establecen entre lectura visual y lectura verbal?

Competencias de lectura

¿Qué aspectos de la percepción tiene en cuenta el diseñador gráfico acerca de los lectores y espectadores de teatro?

Desarrollo de una obra experimental

¿Cómo se desarrolla en un soporte editorial una obra de teatro vanguardista/experimental?

Sobre el rol de la tipografía

¿Qué particularidades adopta el uso tipográfico en una obra editorial experimental?

OBJETIVOS

El objetivo principal del presente trabajo es abordar la temática del diseño editorial, más específicamente los textos dramáticos prestando especial atención al uso de la tipografía como medio funcional y comunicacional de lectura.

Mi intención es resignificar la lectura del libro de teatro, desligarlo de su concepción tradicional (formal y conceptual); para tal fin abordaré la unión entre percepción y pensamiento, la unión de la visualidad escénica y la interpretación de los textos dramáticos. Se buscará conducir al lector por un camino determinado no sólo por la sucesión de páginas, sino por los niveles de lectura determinados en ellas; de este modo, será primordial el planteo de una situación sobre todo experimental, asociando emoción y pensamiento, con el fin de otorgarle al lector la posibilidad de utilizar su creatividad en la construcción del sentido global del texto dramático.

El presente tema de tesis incluye como gran subtema a la tipografía, la cual es contemplada como medio esencial en la comunicación de los textos dramáticos. Se estudiarán entonces no sólo sus comportamientos morfológicos dentro de un libro del carácter antedicho, sino su rol como elemento retórico, dador de un sentido externo a su significación verbal. El tema de la percepción de la obra escénica, incluirá un detallado estudio semiótico de la obra teatral y sus correspondencias en un nuevo código: el código escrito.

Sera determinante también el estudio del comportamiento de la poésis teatral con el objetivo de ahondar en la interpretación de los textos teatrales. Estudiar el universo teatral como sistema proveedor de signos, que estimulen la imaginación, y pongan en funcionamiento la capacidad de producir sentido por parte del lector.

La elección del autor a diseñar no será arbitraria, sino por el contrario, una elección con criterio conceptual, el de reforzar gráficamente la experiencia teatral. Por lo tanto, quedan ya descartados aquellos autores clásicos del teatro -por ejemplo, Shakespeare, Ibsen, entre otros- donde las puestas en escena nos hablan de una época particular y un modo de concebir el hecho teatral de un modo si se quiere conservador. Mi elección rondará aquellos autores que hallan generado un quiebre en el ámbito teatral por novedosas puestas en escena, basándose en conceptos y no tanto en contextos históricos particulares. Este factor determinante para mí como diseñadora no se funda en un capricho, sino por el contrario en tener la libertad de elegir herramientas conceptuales con el fin de explorar al máximo el poder comunicativo de las palabras y su traslado al libro.

JUSTIFICACIÓN

Percibo la necesidad de estudiar al libro no solo como objeto transmisor de cultura, sino como ente cuyos contenidos son el fundamento de su creación; con ello quiero prestar especial atención al diseño que se le da a los contenidos y a la estructuración clásica de un libro capaz de ser transgredida: desde su tapa, índice, prólogo, etc.

Me parece interesante abordar la temática de la edición de obras de teatro, siendo éstas un tipo de obras que en su mayoría carecen de la utilización de imágenes. Se tratará de desarrollar el carácter del universo teatral como sistema proveedor de signos. Signos que generen semiosis ilimitadas, que estimulen la imaginación, despierten asociaciones y conexiones, que pongan en funcionamiento la capacidad de producir sentido por parte del lector.

De acuerdo a lo relevado, el diseño de la mayoría de las obras de teatro se basa principalmente en la claridad para garantizar una buena legibilidad. La tipografía, se encuentra subordinada a diferenciar niveles de lectura, sin aportar demasiado contenido comunicacional por la morfología propia del tipo que se utiliza. Quedando el contenido de la obra, apreciación e interpretación relegado al lector.

Se tratará de ahondar las dimensiones imaginativas que puedan llegar a recrear los lectores y espectadores de una obra teatral. Me interesa citar a Anne Ubersfeld, reconocida dramaturga, quien afirma lo siguiente: *“La teatralización imaginaria es el origen de muchas ilusiones y hace del lector cultivado un mal espectador de teatro, reticente si la representación que se le propone no corresponde a la imagen teatral creada en su mente. Si por azar, dicha representación es demasiado fiel, también se frustra: la propuesta no aporta nada nuevo”*.

De acuerdo a lo citado, como diseñadora me interesa ahondar en el rol del diseño gráfico como nexo entre el lector y la creación dramática del autor. Ayudar al lector a ver el teatro de otra manera, a ser sensible a la pluralidad de elecciones posibles visualmente y a abrir su imaginario a las posibilidades latentes en el texto teatral. Las imágenes generadoras en la mente del lector deben contener o generar abundancia de materia poética (metáforas, metonimias, sinécdoques, paradojas, etc). Crear contenido visualmente interesante no necesariamente respondiendo de manera fiel a la representación escénica de la obra a diseñar, generará un nuevo aporte al imaginario del lector; estableciendo un equilibrio entre lo que Ubersfeld denomina ‘teatralización imaginaria’ por un lado y ‘representación fiel’ por otro.

MARCO CONCEPTUAL

“Un día, a medias dormido sobre el asiento de un bar, intentaba por juego enumerar todos los lenguajes que entraban en mi audición: músicas, conversaciones, ruidos de sillas, de vasos, toda una estereofonía cuyo lugar ejemplar es una plaza de Tánger. Todo esto hablaba en mí, y esta palabra llamada “interior” era muy semejante al ruido de la plaza, a esa gradación de voces que me venían del exterior: yo mismo era un lugar público, un suk (mercado árabe), pasaban en mí las palabras, los trozos de sintagmas, los finales de fórmulas, y ninguna frase se formaba, como si ésa hubiese sido la ley de ese lenguaje (...)”.

El placer del texto y lección inaugural -2da ed-.

Roland Barthes (2008:66).

Esta frase de Barthes me interesó recopilarla para la apertura de esta sección del trabajo de investigación con el fin de diferenciar las frases “locutivas” de las frases escritas (que se enunciarán a continuación). Según R.B. las segundas son jerárquicas: implican sujeciones, subordinaciones, reacciones internas, de ahí que proviene su forma acabada. En esto la práctica difiere de la teoría.

En el teatro -en su manifestación escénica- puede notarse la continua presencia de frases locutivas: conversaciones, músicas, trozos de sentido; que en última instancia están lejos de ser instancias acabadas por pertenecer al ámbito de la experiencia latente, el ámbito donde el receptor -espectador- es blanco de un ida y vuelta de mensajes intangibles.

A continuación una serie de frases relevantes al tema de estudio fueron seleccionadas en torno a la temática del teatro y la tipografía desde su estudio estructural hasta su concepción semiótica; todos ellas son relevantes conceptualmente para el posterior desarrollo del proyecto gráfico. Los párrafos en gris corresponden a las interpretaciones propias de cada frase.

Estructura (según J.Dubatti): “La estructura estudia el ente poético como producto. Estructura es el complejo orgánico de los elementos de los que una entidad está formada, su disposición y sus relaciones (Alonso de Santos 2007:44). La idea de organicidad implica a la vez la de una nueva unidad material formal ontológicamente específica y la de una organización interna singular de los componentes, jerárquica, por selección y combinación, a través de procedimientos todos ellos relevantes pero en grado diverso. La estructura es el resultado de la nueva forma que opera sobre las materias informadas”.

La noción de estructura aquí explicitada se adecuará correctamente al problema de estudio cuando se ahonde en las “materias informadas”, es decir, los textos dramáticos. La estructura definida aquí, se redefinirá en torno al diseño para concretar una buena organización de los componentes dentro del texto (aperturas, cierres, silencios, entradas, salidas, entre otros componentes).

Por esta razón, estará definida en torno al ente poético como producto.

Filosofía del teatro (según J.Dubatti): “Para la filosofía del teatro el texto dramático no debe ser un fin en sí mismo sino un medio hacia el estudio del ente poético y del acontecimiento teatral. Por lo tanto, no estudiamos la poética del texto dramático sino para comprender la poética del ente poético. El ente poético es mucho más que el texto dramático es una de las vías de acceso al ente poético”.

Redefiniendo las palabras de Dubatti en torno al diseño gráfico, el diseño editorial de una obra teatral no debe ser un fin en sí mismo sino un medio hacia; es decir, un **canal** del mensaje poético contenido en la obra.

Acopio (según Mauricio Kartun): “Inventario y fusión de varias cosas. En el acopio mezclo, cruzo. Cada elemento de un acopio es un nodo bisociativo en potencia, una propuesta de apareamiento fantástico, un elemento capaz de hacer estallar la conceptualidad del relato y sus significados (porque al proponer nuevas relaciones con elementos no antes relacionados crea metáforas y propone nuevos rumbos). Cada nuevo elemento que tomamos de allí abre la imaginación. Crea un territorio experimental en el que trabajar fuera de la propia red tópica”.

Esta noción cobrará relevancia al establecer un “acopio” de datos y códigos verbales relevantes para el diseño de la pieza editorial. El acopio consistirá en una recopilación tanto de conceptos como de imágenes que harán a la definición estética general de la obra.

Poíesis (según J.Dubatti): “Se entiende por poíesis hacer nacer un nuevo ente. Siendo la función primaria de la poíesis la instauración ontológica Alejándola de su mera función comunicativa o generación simbólica de sentidos. Es simplemente “poner a existir algo en el mundo”. Existe en sí, sin por qué ni para qué. Su posible dimensión utilitaria (comunicar, producir sentido, simbolizar) es secundaria. Principalmente contagia, estimula, provoca. La poíesis impone límites, en cuyo marco se funda un espacio de libertad”. Los límites solamente estarán dados por la materialidad de la pieza (el libro en sí mismo), y el espacio de libertad será dado al lector de la obra por medio del contenido de modo de estimular su imaginación.

La lectura es un llamamiento (según Sartre): “La lectura es creación dirigida. Ya que la creación no puede realizarse sin la lectura, el artista debe confiar a otro el cuidado de terminar con lo comenzado, un autor puede percibirse esencial a su obra únicamente a través de la conciencia del lector, toda obra literaria es un llamamiento”.

Ni tampoco el texto dramático es suficiente sin su representación escénica. El diseño de la obra, mediaría -como objetivo en el proyecto a realizar-, entre texto dramático y representación. El llamamiento según Sartre, estará dado por el diseño gráfico editorial.

Goce estético (según Wagner): “Según la Teoría de la ilusión, de Konrad von Lange, el goce estético que experimenta el espectador consiste en una continua curva: ilusión-desilusión-engaño-desengaño. Hay elementos propicios a la ilusión (reales), y elementos no propicios (artificiales). Desde luego, en un espectador dominarán, de acuerdo con su temperamento, los elementos de

ilusión; en otros de desilusión pero de ninguna manera puede ser finalidad estética del teatro una proyección sentimental total”.

La estética (según Croce): “En la representación artística se respira la vida del cosmos, en lo singular palpitaría la vida del todo y el todo se manifestaría en la vida de lo singular. Cada representación artística es en sí misma, el universo, el universo en aquella forma individual. En cada acento de la puesta, en cada creación de su fantasía, está todo el destino humano, todas las esperanzas. Todas las ilusiones, los dolores, las alegrías, las grandezas y las miserias humanas; todo el drama de lo real es perpetuo devenir, sufriendo y gozando”.

Expresión (según Matisse): “Lo que persigo por encima de todo es la expresión. [...] Para mí la expresión no reside en la pasión que está por estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en toda la distribución del cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar. *(Explica por otra parte que)* la expresión es una cuestión de relaciones y de proporciones: relaciones de superficies, relaciones de colores, relaciones de líneas”.

En estas tres últimas frases se destaca la necesidad estética que radica en toda obra de arte. El teatro, como una de las formas del arte invita al goce estético pero éste no puede albergar absolutamente todas las expectativas del espectador.

Texto dramático (según Mauricio Kartun): “Todo texto dramático es un negativo que en el cuerpo de los actores y en el espacio imprime un positivo”. En el desarrollo del proyecto será relevante trabajar sobre la expresividad de la obra teatral plasmada en la hoja impresa; como dice Matisse, la expresión se encontrará en la distribución de los elementos (de tipografías, imágenes) siendo las relaciones entre estos elementos los determinantes de la expresión de la página.

Respiración literaria (según el dramaturgo Mauricio Kartun): “La respiración es la matriz generadora del habla del personaje. Hay una respiración del cuerpo y otra de la escritura. Proust, asmático, respiraba en las larguísimas frases de su escritura. La literatura permite jugar con otra respiración. La puntuación del escritor es el “control remoto” de la respiración del actor”. Me parece oportuno hablar de “una respiración literaria”, de modo de dotar de un ritmo particular a la redacción por un determinado uso de la puntuación. Aquí se vuelve interesante como idea visual de ser utilizada a modo de recurso tipográfico.

El objeto literario (según Sartre):

“El objeto literario aunque se realice a través del lenguaje, no se halla jamás en el lenguaje; es al contrario y por naturaleza, silencio e impugnación de la palabra”.

El objeto literario es entonces una zona donde se desenvuelven ante todos los sentidos del lector; a través del cual se le brinda una experiencia particular acorde al contenido que está leyendo.

Linealidad y lenguaje (según Arnheim):

“Entender el lenguaje es reconstruir la imagen a partir de piezas desarmadas. Uno de los mecanismos con que el lenguaje cuenta para reconstruir la imagen es la relación espacial entre las palabras, y la principal relación espacial que se emplea con este propósito es la linealidad. Pero la linealidad no es inherente a la naturaleza del lenguaje. La imagería visual depende menos de la linealidad”.

Uso de la razón (según Gotthold E. Lessing): “Quien razona correctamente es capaz de inventar y quien quiere inventar debe saber razonar. Solo quienes son incapaces de ambas cosas, creen poder separar una de otra”. A través de las palabras de Lessing, se observa que este razonamiento es aplicable a la disciplina del diseño. Para el posterior proyecto, no se tratará simplemente de liberar las palabras del autor de un modo estéticamente atractivo, sino que esa “liberación” estará sustentada por un razonamiento de diseño para lo cual se tendrá en cuenta no sólo el público al que se dirigirá la publicación, sino sus intereses (entre otros factores) y de allí solamente se diseñará una publicación acorde, un libro racionalmente concebido para un público particular.

Ideas visuales (según El Lissitski): “Tengo la sensación de que las ideas que bebemos por los ojos en los libros deberían ser vertidas sobre todas las formas que percibimos por la vista. Hay que preocuparse por las letras, por los signos y la puntuación que pone en orden las ideas, pero por consideración al ojo también hay que acortar el paso de las líneas que corresponden a ideas condensadas”. Interpretando las ideas de Lissitski al contenido editorial de un libro, se manifiesta un interés por el uso de una escritura correcta con el fin de interpretar el contenido ordenada y correctamente pero además es importante considerar la visualidad involucrada en términos estéticos; nada más visual que la sensación de Lissitski de querer “verter” las ideas que “bebemos con los ojos” a través del relato visual.

Sobre la tipografía (El Lissitski):

“La forma plástica tipográfica debe pues llevar a cabo a través de los medios ópticos que le son propios lo que la voz y el gesto aportan a las ideas del orador”.

En esta frase radica una de las importancias del diseño experimental de libros; el lenguaje del mismo se construye no a través de frases linealmente construídas, sino que justamente al diseñarse este tipo de obras que poseen de por sí determinada carga poética, se deslinda de la naturaleza tradicional del libro para volverse visualmente interesante... en palabras de Arnheim “la imagería visual depende menos de la linealidad”.



“Otoño” de Giuseppe Arcimboldo.



“Dibujo automático”
de André Masson.

Este pintor tiene una serie de obras en las cuales predomina el dibujo lineal, y a pesar de que parezca un cuadro abstracto, si nos fijamos no dejamos de ver objetos y figuras que emergen del tramado de líneas. La aparición de estas imágenes figurativas no son sólo obra de un proceso creador no controlado sino que esta ayudado por la mente humana y su “necesidad” de transformar, en la medida de lo posible, en una imagen familiar, conocida, algo abstracto.

4 Jorge Dubatti

El teatro jeroglífico, 2002,
Ed. Atuel, Bs.As. Pág. 32.

Gestus (según Umberto Eco): “El gestus radica en la visión que yo en cuanto espectador tengo de su ceguera. No hay temas, sino gestus. El gestus es el que cuenta, es cómo decir aquello que se dice”. Trasladando la idea de gestus de Eco al campo del diseño gráfico, la frase sería: “La retórica radica en el modo que yo en cuanto diseñadora dispongo para manifestar lo invisible de la pieza, su contenido, su concepto. No hay temas, sino retóricas, un modo de decir aquello que se quiere decir”.

Acerca del arte de Arcimboldo (según Umberto Eco en La Estructura Ausente): “El ejercicio de semejante imaginación no sólo tiene que ver con el arte, sino con el saber. Sorprender a la metamorfosis es un acto de conocimiento; todo saber está ligado a un orden clasificatorio. Aumentar o simplemente modificar el saber, es experimentar a través de atrevidas operaciones lo que subvierten las clasificaciones a las que estamos acostumbrados; ésa es la doble función de la magia “suma de la sabiduría natural”. Las obras de Arcimboldo desafían la concepción cotidiana de los objetos cotidianos, decontextualizándolos sorprenden a la imaginación. En palabras de Eco, modifican el saber promoviendo nuevos órdenes de percepción. Salvando las distancias, al diseñar una obra de teatro experimental me estaría alejando de las tradicionales percepciones de un libro de teatro aportando algo nuevo al lector, y por consiguiente se desenvuelve una modificación tradicional del saber (del conocer) -a Beckett- por ejemplo.

Acerca de la semiografía de Masson (según Umberto Eco en La Estructura Ausente): “Esto es lo que nos enseña el trabajo de Masson: para que la escritura aparezca en toda su verdad (y no en su instrumentalidad), debe ser ilegible, gracias a una soberana elaboración, a sabiendas, el semiógrafo (Masson) produce lo ilegible: separa la pulsión de la escritura de lo imaginario de la comunicación (la legibilidad). También es esto lo que el Texto pretende. Pero, mientras el texto escrito se debate todavía y sin descanso con una sustancia en apariencias significativa (las palabras), la semiografía de Masson, nacida directamente de una práctica in-significante (la pintura), alcanza, de un solo golpe, la utopía del Texto”. A través de los dibujos, Masson hace presente lo casi ilegible: es decir, aquellas figuras que podemos reconocer (cuerpos, manos, pies). Similar a lo que ocurre en el texto con las palabras, los dibujos de Masson se debaten entre lo aparentemente significativo visualmente y lo no significativo visualmente (lo ausente). Se trata de una forma bastante primitiva de hacer visible lo invisible.

Acerca del rol del espectador (según Jorge Dubatti⁴ acerca de la obra de Artaud): “El arte requiere preparación, estudio, formación, pero no en un sentido tradicional de adquisición académica de los lenguajes. Decía Artaud: “Lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo, y que una preparación es necesaria”. De esta manera Artaud anula la idea de que todos podemos ser creadores en el sentido activo del que convoca las sombras a partir de la creación artística. Artaud rescata una variable: todos somos activos desde una reformulación del lugar del espectador.

Acerca del rol del espectador, los códigos de acuerdo al público:

“Artaud reclama una participación que supera la actividad del contemplador e ingresa en la del oficiante, del partícipe de la ceremonia mágica”.

Habla de la necesidad de que no se liberan si contemplamos las formas como tales, pero que nacen a la vida si nos identificamos mágicamente con esas formas.

CAPÍTULO 2

MARCO CONTEXTUAL

Antecedentes históricos.

“Los factores del tiempo son secuenciales, los factores del espacio son divergentes”.

El Lissitski.

La forma de presentar un texto es el componente principal de un diseño. Es posible crear un elemento visual a partir de la propia disposición de las palabras, ejemplos históricos y actuales de estas situaciones son los que expondré a continuación:

Manifestaciones artístico-tipográficas

Poesía concreta

La poesía concreta es un tipo de poesía -experimental- desarrollado durante las décadas de 1950 y 1960 que se concentraba en el aspecto de las palabras basado en el empleo de diferentes disposiciones tipográficas, como el formato de los bloques de texto o el collage. La intención del poeta se transmite más con la forma del poema que con la lectura convencional de sus palabras. Dado que la poesía concreta es visual, su efecto se pierde cuando el poema se lee en voz alta.

Tipogramas

Los tipogramas consisten en el empleo deliberado de la tipografía para expresar visualmente una idea incorporando algo más que las simples letras que componen la palabra. Por ejemplo, la palabra “medio” representada con letras que sólo fueran visibles por la mitad sería un ejemplo de tipograma.

Trampantojos

Ilusión óptica en la que un diseño adopta una forma de algo que no es. En las artes visuales, se manifiesta a través del uso de la perspectiva y otros efectos ópticos para engañar la vista.

Caligramas

En 1918, el escritor francés Guillaume Apollinaire inventó los caligramas, que él describió como el acto de “pintar con las palabras”. Del griego *kallos*, que significa belleza, y *grama*, que significa “escrito”, un caligrama es una palabra, expresión o poema escrito de tal modo que forma una imagen relativa al tema del texto. Un famoso caligrama es *Il pleut* (llueve), donde las letras llueven sobre la página.

Tipografía



Invitación creada por Webb y Webb para un acto organizado en Hogarths House, Londres. Con el fin de transmitir un aire festivo, el nombre de la institución se divide entre la portada y el interior para reproducir el navideño tipograma Ho Ho del saludo de Papá Noel.

Trampantojo



Páginas de la revista Zembla creadas por el estudio de diseño Frost Design. En estas páginas aparecen unos trampantojos que aparentan ser unos artículos y publicaciones colocados sobre el libro, que de hecho forman parte del propio diseño de la obra.

Caligrama



En este diseño, creado por el estudio español Vasava Artworks, el texto encarna el espíritu de la poesía concreta al formar las hojas de la manzana.

Además de estos diseños creados en la actualidad, se consideran relevantes las manifestaciones artísticas de los movimientos de vanguardia del s.XX

Futurismo

Marinetti, fundador de este movimiento afirmó su voluntad de liberar al lenguaje poético de las ataduras de la sintaxis y la ordenación lógica para que las palabras expresaran más directamente el dinamismo y la fuerza de la vida.



Palabras en Libertad por Filippo Tommaso Marinetti, 1915.

Dadaísmo

Fue propuesto por Hugo Ball, escritor de los primeros textos dadá; posteriormente, se unió Tristan Tzara que llegaría a ser el emblema del dadaísmo. Una característica fundamental del dadaísmo es la oposición al concepto de razón instaurado por el Positivismo. Dadá se caracterizó por rebelarse en contra de las convenciones literarias y artísticas y, especialmente, por burlarse del artista burgués y de su arte. Para los miembros de Dadá, el dadaísmo era un *modus vivendi* que hacían presente al otro a través los gestos y actos Dadá: acciones que pretendían provocar a través de la expresión de la negación dadaísta. Al cuestionar y retar el canon literario y artístico, Dadá crea una especie de anti-arte, siendo una provocación abierta al orden establecido.



El movimiento Dada: Auric, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Germaine Everling, Casella y Tzara, 1920.

El Dadaísmo, 1916-1923

Surge después de la Primera Guerra Mundial. Este movimiento artístico y literario (1916-1923) deseaba descubrir la auténtica realidad aboliendo las formas culturales y estéticas tradicionales. El Dadaísmo aportó nuevas ideas y nuevas maneras y direcciones, pero con poca uniformidad. Sus principios se basaban en una irracionalidad, una anarquía y un cinismo deliberados y en el rechazo de las normas relativas a la belleza. Los dadaístas vivían por y para el momento.

Inspirándose en la tipografía y poesía del dadaísmo, Richard Kegler creó la fuente Dadá de acuerdo con los principios de irracionalidad y disposición anárquica de este movimiento artístico, por lo que apenas parece haber coherencia alguna entre una letra y la siguiente.

Lecturas históricas en torno a la tipografía

de Alejandra Perié.

En este artículo, la autora realiza un estudio sobre los cambios producidos durante la evolución tipográfica, aquellas discontinuidades presentes en la historia que de un modo afectaron el rol semántico de los signos tipográficos.

La autora cita a Foucault, quien en su libro “Las palabras y las cosas”, se evalúa la presencia de una discontinuidad en la historia, producida entre los siglos XVI y XVII, lo cual influencia a la tipografía en su concepción de código escrito. La misma se libera de los órdenes empíricos que dictaminaban sus códigos primarios y muestra una distancia al perder su transparencia inicial. Surge una nueva problemática junto a este acontecimiento: la **representación** en la producción tipográfica.

Se vislumbran cambios en la similitud o equivalencia entre las cosas que fundamentan y justifican los dispositivos de representación tipográfica (las palabras). Durante el Renacimiento, Foucault afirmaba que existía una concepción cerrada de la semejanza; la unión entre representación y conocimiento era meramente naturalista, como se daba en la pintura. No se apreciaba una distancia entre naturaleza y tipografía, como no se apreciaba tampoco una distancia entre objeto representado y objeto real. Durante el Barroco, esta concepción sufre notables cambios. Se plantea una nueva concepción de la unión entre significante y significado. De acuerdo a esto, se plantea la posibilidad de que la tipografía pase de ser mero reflejo del mundo a ser una reflexión sobre lo representado, se incorpora así la tarea del análisis y la adecuación del signo a un concepto determinado.

Un sueño de poesía total

Stéphane Mallarmé.

Stéphane Mallarmé es quien ha cuestionado el modo secuencial del espacio tipográfico clásico y su subordinación a la palabra. Es quien hace estallar la estructura lineal de la palabra y de la frase de una manera radical y propone una nueva distribución de los blancos y de los negros sobre la página impresa, postulando la teoría de la espacialización de la escritura cuando adelanta la noción de -espaciamento de la lectura- en las notas que sirven de prefacio a su poema. Más tarde, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars y los futuristas italianos no hicieron más que continuar la revolución emprendida por la obra de Mallarmé. Para ellos no se trata tanto de representar visualmente una realidad poética y literaria como de intentar acabar con el deterioro del lenguaje poético mediante la elaboración de un modo de comunicación que no solo opere en el plano del lenguaje, sino del ser completo. Es en el fondo un sueño de poesía total que asocia al lector a la elaboración del poema e invita a reconstituir el mismo acto poético en una especie de cuerpo a cuerpo con las palabras.

Este es igualmente el proyecto totalizador de los artistas constructivistas rusos, con la diferencia de que estos son más a menudo artistas plásticos que poetas. Para algunos de ellos, el uso de letras en el campo del cuadro había

servido en los años precedentes para experimentar con disposiciones espaciales ajenas al espacio textual tradicional. Otros participaron con los poetas de la revolución tipográfica y poética del cubo-futurismo pero, después de Octubre de 1917, quisieron llevar la revolución tipográfica fuera del campo de la poesía para responder con mayor eficacia a las necesidades de la nueva sociedad, a la nueva demanda social: toma el término 'poesía' en su acepción restringida de arte del lenguaje asociado a la versificación.

Su sueño como constructores de la vida era el de volver a encontrar en la vida cotidiana los procedimientos creativos y los modos de comunicación reservados a las prácticas artísticas. Deseaban extender la contribución activa del lector de poemas de carácter espacial a todas las situaciones de lectura de la vida cotidiana, para que, al leer los carteles, la prosa, los periódicos o las revistas, el lector de masa pudiera experimentar conductas creativas que le sirvieran como modelos en la construcción del nuevo modo de vida.

Topografía de la tipografía El Lissitski.

El Lissitski eligió el título "Topografía de la tipografía" para su texto inaugural aparecido en la revista Merz de 1923. Al escoger el término "topografía" que designa la ciencia de los lugares y de las ubicaciones, da a entender que en una obra impresa sólo le interesan verdaderamente las relaciones de posición de los signos tipográficos con respecto al espacio plano material -el terreno- que constituye básicamente, la hoja de papel.

Las diferentes manipulaciones espaciales que practican los artistas constructivistas sobre la página impresa, que se afirman como espacio de efectos plásticos, son una manera de liberar la tipografía clásica de su carácter lineal y temporal. Viene al caso una frase de Lissitski, al hablar de la palabra: "En tanto que sonido, es función del tiempo, en tanto que figura, es función del espacio". La organización de los caracteres alfabéticos sobre la hoja de papel según las reglas de espacialización que rigen los sistemas plásticos es, por tanto, consecuencia lógica de la pertenencia de la palabra impresa al espacio puesto que, añade Lissitski: "...los factores del tiempo son secuenciales, los factores del espacio son divergentes". Este axioma se manifiesta en el corte de palabra que realizan los artistas del movimiento constructivista; en diferentes sílabas dislocando la secuencia fonética en beneficio de una imagen puramente espacial de la palabra. Se considera así la palabra como signo plástico. Gustaban de crear singularidad, logrando dificultar la percepción para destruir automatismos, reforzar el efecto estético y encontrar una especie de virginidad de la mirada. De este modo se crean las condiciones para la visualización de la palabra como una forma plástica, en lugar de centrarse en sus condiciones de lectura verbal.

CAPÍTULO 3

MARCO TEÓRICO

“¿No se tiene derecho a preguntar quién es el que interpreta? Es la interpretación misma, forma de la voluntad de poder, la que existe (no como un ser sino como un proceso, un devenir) como pasión”.

Nietzsche.

El texto y el paratexto.

Al hablar de diseño editorial, se habla necesariamente de productos donde el texto y su comprensión son el fin último, el texto es el eje de su ejecución, el papel es el soporte material y el comunicacional es la tipografía.

Ahondando un poco más en este tema, creo conveniente no sólo tomar en cuenta el texto, sino el paratexto. Con el término paratexto, me refiero en palabras de Genette, al aparato montado en función de la recepción. Los elementos paratextuales, sirven de auxiliares para la comprensión del texto, considerando que sus aspectos morfológicos constituyen un plus para facilitar la lectura o favorecer un tipo de lectura particular que interesa propiciar el autor.

En palabras de la lingüista argentina Maite Alvarado: “*La lectura, es la razón de ser del texto y el paratexto contribuye a concretarla*”. Tomando de referencia sus palabras, se establece por un lado el eje de la presente investigación -el libro- y éste, antes de ser un texto es para el lector una cubierta, un título, una puesta en página, una división en párrafos y capítulos, una sucesión de subtítulos eventualmente jerarquizados, un índice, entre otros. Y desde luego, un conjunto de letras separadas por blancos. En síntesis, un libro es ante todo un proceso multiforme de espacialización el mensaje que se propone a la actividad de sus lectores (Hébrard, 1983: 70). En este proceso “multiforme” intervienen diversas formas, no sólo de espacialización del mensaje, sino de jerarquización y por consiguiente de limitación de niveles de lectura. En el proceso de diseño, los elementos paratextuales guían la funcionalidad del libro y funcionan a modo de dispositivos pragmáticos que predisponen o condicionan la lectura y acompañan el trayecto, ayudan al lector en su trabajo de construcción de sentido.

La noción de legibilidad, va de la mano inevitablemente de la función paratextual de los elementos que componen un libro. Los elementos que ayudan a la lectura, no sólo deben poder diferenciarse visualmente, sino que deben ser posibles de leerse y asegurar la coherencia textual; las operaciones paratextuales implican una vuelta sobre el texto que la naturaleza del código escrito hace posible.

Los elementos paratextuales editoriales -icónicos- son materiales (en palabras de Genette), que si bien apelan a la mirada también se superponen con los textos: en cuanto al diseño tipográfico, la puesta en página y la elección del papel.

La noción de paratexto a su vez está relacionada con la de intertextualidad. Se considera la noción de intertextualidad como: “*la visión que se establece entre dos textos bajo diversas formas de absorción de uno en otro, sean citas o alusiones*” (Kreichman, Corrado y Malachevsky 1992: 8). Los elementos paratextuales, sirven de soporte material del texto, pero además anclan una segunda lectura de aquello que se dice, justamente la que radica en el cómo se dice.

Esta noción cobra sentido en la presente tesis, teniéndola en cuenta como un lugar de entrecruzamiento de experiencias cognoscitivas (conscientes e inconscientes), donde cobran evidencia las ausencias y las presencias; de aquí derivan distintos tipos de análisis. Las ausencias dadas por la comprensión de un hecho escénico o literario, basada en la no-presencia de actores o de palabras que sirvan de sostén a un enunciado.

Ausencias que producen sentido en la mente del lector/espectador. Aquí la intertextualidad cobra sentido cuando el lector/espectador se presenta frente a la lectura de un hecho presencial (de actores o de palabras), y su poder de relacionar -hacer uso de la intertextualidad- está dado tanto por sus saberes cognoscitivos como emocionales. La intertextualidad puede estar dada por la relación de una situación emocionalmente recordable con una palabra en el texto dramático que sea sostén de tal emoción. O viceversa, puede estar dada por la relación de una palabra o fragmento de la obra dramática (escénica o literaria) con una emoción particular.

Además de este uso de la intertextualidad, creo conveniente inscribir esta noción como un proceso de tres etapas: producción (del autor o director de la obra), circulación (relación con otros textos para la creación de una poíesis particular) y recepción (cierre de la intertextualidad por parte del lector/espectador).

Teniendo en cuenta de antemano la noción de texto y de intertextualidad, se prevee que el primero es de una productividad abierta y vital que escapa a toda posibilidad reduccionista. Además, teniendo en cuenta la tercer etapa del proceso de intertextualidad en la obra dramática (la recepción), la lectura entonces no es ni será pasiva, neutra, sino que producirá continuamente evaluaciones de valor y confrontación de puntos de vista entre lectores/espectadores y entre lectores/espectadores y director/autor de la obra. Incluso, para el proyecto a realizar posteriormente, se reducen aún más las posibilidades reduccionistas teniendo en cuenta que el diseño a proponer gestará en la mente del lector una apertura de sentidos única y particular para cada uno de ellos.

El rol de la mirada y la mirada en el arte.

El libro como tal, de este modo se construye a partir de un campo complejo de discursos desdoblándose de su aparente concepción unívoca. Conforme a esta noción del libro, debe tenerse en cuenta que el teatro como práctica se realiza a través de cálculos sobre aquella parte de las cosas que son objeto de la mirada: *si pongo esto aquí* el espectador verá esto o lo de más allá, *si lo pongo en otro lugar* no lo verá y esta ocultación podría aprovecharse en beneficio de una ilusión. La escena es justamente la línea que corta el haz óptico y al hacerlo traza el límite y la parte frontal de su exposición, de este modo tiene fundamento su representación y así salirse de la univocidad de sentido.

En esta compleja trama de discursos posibles, la mirada cumple una función primordial en el desarrollo ecénico. Sobre todo en esta instancia de investigación donde simplemente me interesa exponer lo que ocurre actualmente con la obra teatral (es decir, no teniendo en cuenta su actual desarrollo gráfico). Más adelante se desarrollará un nexo más cercano de la mirada con el texto dramático, con el fin de explicitar la noción de transposición de código (del escénico al escrito), objetivo fundante del proyecto a realizar.

Me resultaron interesantes el relevo de algunas frases referentes al rol de la mirada en el arte; entre estas, me interesa citar a Michel Foucault quien

afirma que el acto de creación artística descansa en un lugar ausente, que se vuelve presente al momento de ser plasmado en un soporte. A su vez, afirma la imposibilidad de no ver dicha ausencia (frase II). El arte visual al igual que el escénico se trata de eso: manifestar ausencias, es decir, materializarlas: en un soporte, en un escenario.

“Ésta mano hábil depende de la vista; y la vista, a su vez, descansa sobre el gesto suspendido. Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen”.

Michel Foucault (1985: 13).

“¿Cómo podríamos evitar ver ésta invisibilidad que está bajo nuestro ojos, ya que tiene en el cuadro mismo su equivalente sensible, su figura sellada?”.

Michel Foucault (1985: 14).

Pero estas miradas no son estables, la tela o el escenario cumplen una segunda función (además de servir de soportes) impiden que la relación de las miradas lleguen nunca a localizarse o establecerse definitivamente. La aparente fijeza que reina en un extremo se convierte siempre en algo inestable, se produce un juego continuo de metamorfosis entre espectador y modelo. En una primera instancia era la relación entre soporte material y creador, en una segunda instancia, la relación entre lo creado y el espectador quien reinterpreta continuamente lo creado, ya que no hay opinión última ni significado único de una obra artística.

Podemos hablar de una pérdida de naturaleza esencial de la obra en su estado inicialmente poético (la que instaura el creador de ella), cuando es representada. En palabras de Foucault nuevamente, viene al caso una frase que es alusiva a esta situación:

“Ha sido necesario que el pecado hiciera del alma algo denso, pesado y terrestre para que Dios la pusiera en lo más hondo de la materia. Pero, por esta vecindad, el alma recibe los movimientos del cuerpo y se asimila a él, en tanto que el cuerpo se altera y corrompe por las pasiones del alma”.

Michel Foucault (1985).

El alma vendría a ser la poética natural creada por el dramaturgo, el cuerpo que la contiene (los actores), y el pecado (la interpretación que hacen los espectadores de las manifestaciones de esos cuerpos) en un contexto particular. Los actores al mimetizarse en la piel de los personajes alteran la inicial naturaleza, de acuerdo a su propia y única interpretación.

Me parece conveniente citar también a John Berger, teórico de renombre de las artes visuales para referirme a la legibilidad de una obra de arte. En la frase que enunciaré a continuación el autor se refiere a la obra de Magritte en términos de mostrar lo no mostrable:

“Todo es claramente legible, incluso en sus primeras obras, cuando su técnica no era todavía todo lo depurada que llegaría a ser durante los últimos veinte años de su vida. (Utilizo el término legible metafóricamente: su lenguaje es visual, no literario, aunque,



Au Seuil de la Liberté
René Magritte (1930).



Le Modèle Rouge -El Modelo Rojo-
René Magritte (1935).



Le Voyageur -El Viajero-
René Magritte (1937).

al ser un lenguaje, significa algo diferente de si mismo). Sin embargo, lo que tenía que decir, destruyó la *raison d'être* del lenguaje utilizado para decirlo; lo importante, lo que cuenta en la mayoría de sus cuadros, depende de lo que no se muestra, del suceso que no está teniendo lugar, de lo que puede desaparecer”. (John Berger 2005: 197).

En palabras de Berger, las obras de Magritte emplean un lenguaje que trata lo más naturalmente posible todo lo que puede existir, desde los objetos cotidianos hasta las personas que nos rodean. Siempre sus escenarios pictóricos están circunscriptos a sitios concretos, materialmente estáticos, visiblemente tangibles.

Algo similar ocurre en el teatro, lo que ocurre en el escenario no lo podemos tocar, está puesto para ser visto todo lo que ocurre en él; no está determinado de antemano (en la mayoría de los casos) que podamos intervenir -con nuestro cuerpo, interactuando- en el desarrollo de la obra. Estamos de este modo, presentes ante un lenguaje totalmente legible, concreto. Pero bien sabemos, que lo que se cuenta realmente en ese escenario, no está ahí sino en otro lado, en un espacio no-tangible.

“Sus cuadros más logrados son aquellos en los que lo imposible ha sido intuido, medido e insertado como una ausencia en una declaración hecha en un lenguaje que en su origen se había desarrollado especialmente para describir sucesos concretos en escenarios determinados. Tales cuadros (*Le Modèle Rouge*, *Le Voyageur*, *Au Seuil de la Liberté*) son triunfos del Significado de Magritte, triunfos del concepto moral de lo Imposible”. (John Berger 2005: 199).

Para Magritte un cuadro es un fracaso cuando confirma la experiencia vivida hasta entonces por el espectador, sin embargo, si el cuadro en cuestión destruye temporalmente esa experiencia, ha logrado su objetivo. La paradoja del arte de Magritte y de sus ideas es que para destruir la experiencia conocida necesitaba utilizar un lenguaje familiar. Como en el cuadro *Le Modèle Rouge* trata de lo que está ausente, de unos pies que se han desprendido del cuerpo al que pertenecen, de una libertad que es ausencia. Hacer legible en términos de figuración no sólo implica que los actores y objetos establezcan su presencia en escena, real y concreta, sino que la legibilidad está dada a su vez por una racionalización del espacio. De acuerdo a esto la suerte de la pintura y la tipografía han permanecido unidas.

Tipografía y espacio.

con fragmentos del libro *Constructivismo en la URSS*,
Tipografías y fotomontajes de Claude Leclanche-Boulé.

En torno a la temática del espacio editorial, en la época clásica, los impresores continuaron sometiendo el espacio tipográfico a un proceso de racionalización que tenía como finalidad sistematizar los principios secuenciales de la escritura fonética mientras que el espacio en la pintura experimentaba mediante la codificación rigurosa los métodos de construcción en perspectiva una geometrización y una racionalización de semejante naturaleza.

Así pues, el espacio tipográfico experimenta una transformación a finales del siglo XIX cuando entran en juego las primeras mutaciones del espacio plástico, formándose una nueva concepción del espacio figurativo y del espacio tipográfico en un momento en el que el progreso de la ciencia y de la tecnología asestan los primeros golpes a la filosofía humanista. También es natural que mientras que el espacio plástico deja de ser un espacio discursivo cuyas estructuras lineales sirven de soporte al relato extrapictórico, el espacio tipográfico deja al mismo tiempo de ser un espacio textual para convertirse de nuevo en un espacio plástico cuyo modelo es a partir de ahora el de la espacialidad, puesto que, como señala Pierre Francastel, *no hay arte plástico fuera del espacio y el pensamiento humano, cuando se expresa en el espacio, adquiere necesariamente una forma plástica*. Todo signo plástico es por lo tanto espacial. Esto es lo que de alguna manera nos dice también El Lissitski, como se dijo anteriormente, cuando en su primer texto sobre la tipografía (“Topografía de la tipografía”) subraya el aspecto visual de los signos de escritura:

Las palabras impresas en una hoja de papael no son percibidas por el oído sino por la vista [...] Hay que in-formar a las ideas con las letras del alfabeto. El espacio ya no está regido por los valores clásicos de orden, continuidad, homogeneidad y estabilidad, sino que obedece a un tipo de organización regulado por las nociones de discontinuidad, simultaneidad, contraste y movimiento del arte moderno.

Esta proclamación de “informar a las ideas con las letras” implica entonces una resignificación de las palabras como significantes. Su morfología -su materialidad- deja de ser arbitraria respecto a su significado. Lo mismo que en la pintura, los elementos significantes (trazos, manchas, pinceladas, etc) son sustancias cuyo sentido es transmitido por medio de sus formas. Lo que proponía El Lissitski no era más que la necesidad de reconsiderar el código escrito; lo que devendría en la desencadenación de interpretaciones sucesivas, en palabras de Umberto Eco: *toda obra pone el código en crisis, pero a la vez lo potencia, pone de manifiesto repliegues insospechados, sutilezas ignoradas, mirándolo, lo integra y reestructura, varía la actitud de lo que hablan respecto a él.*

CAPÍTULO 4

MARCO METODOLÓGICO

Análisis de casos, interpretaciones.

*(Ver archivos de la carpeta en el CD
'Marco Metodológico').*

CAPÍTULO 5



LINEAMIENTOS DEL PROYECTO

“Ya que los misterios no están a mi alcance, finjamos que soy un organizador”.

El fotógrafo

Los Novios de la Torre Eiffel de J.Cocteau.

Obra a diseñar

“Los Novios de la Torre Eiffel” de Jean Cocteau (1922).

Fragmento del prefacio de “Los Novios de la Torre Eiffel”.

*“Toda obra de índole poética encierra lo que Gide llama **la parte de Dios**. Esta parte que escapa al mismo poeta, le reserva sorpresas. Tal frase o tal gesto, que sólo tenían para él un valor comparable al del volumen entre los pintores, contienen un sentido secreto que luego será interpretado por cada cual. Nunca se prevé el verdadero símbolo. Surge por sí sólo, por poco que lo raro, lo irreal, entre en juego. En un lugar maravilloso, las hadas no se manifiestan. Se pasean invisibles por él. Sólo pueden aparecerse a los mortales en el tablado de lo vulgar. Las almas sencillas ven a las hadas más fácilmente que los demás, porque no oponen al prodigio la resistencia de las almas fuertes. Yo podría decir que el jefe electricista, con sus reflexiones, me ha iluminado la obra muchas veces”.*

Jean Cocteau.

Acerca de la obra

basado en el ensayo “Aspectos vanguardistas del teatro de J.Cocteau” del libro *La Estética de la Transgresión* de Ballesteros González y Vivandre de Sousa.

La obra elegida para el proyecto de diseño, pertenece al ámbito del teatro de la vanguardia del s.xx, siendo específicos, al teatro del absurdo. La historia es anodina y la acción es mínima. A lo largo de la obra, se desarrollan escenas ilógicas, procedentes de espacios y tiempos distintos que se yuxtaponen entre sí a modo de collage.

La historia trata de un banquete que tiene lugar en la Torre Eiffel. Un fotógrafo se dispone a hacer la fotografía del cortejo nupcial pero una serie de imágenes insólitas emergen de su cámara fotográfica, sin saber por qué. La boda se inmoviliza ante la llegada de un traficante de obras de arte que la vende a un coleccionista, como si de un cuadro se tratase. Finalmente, todos los personajes regresan a la cámara fotográfica que se transfigura en una locomotora y se los lleva de viaje.

Con esta obra, Cocteau propone por primera vez, en la historia del género dramático, una poesía de teatro, que no hay que confundir con la poesía en el teatro, es decir, con el teatro en verso y/o preocupado por la ornamentación formal del texto.

Ciertamente, el texto de *Los Novios* no es nada figurado ni retórico, bien al contrario resulta demasiado esquemático, simple, y en ocasiones, algo vulgar. La poesía, entonces, se deja traslucir a través de otros aspectos: Cocteau explica en el prefacio que la poesía funciona como la proyección de “lo más verdadero que lo verdadero”. Este verdadero realismo, en su opinión, consiste en mostrar en toda su desnudez y bajo una luz nueva los objetos que nos rodean y que nuestros sentidos al registrarlos mecánicamente nos habían ocultado. Se trata entonces de resucitar el espacio cotidiano y vulgar, de devolverle la frescura de su primer día para que nos impacte.

Elemento principal, la Torre Eiffel, llega a adquirir varias metamorfosis en la percepción de algunos personajes. Se transfigura en las mallas que apresan a un avestruz, en las vías del tranvía que conduce a Chatou, en una simple empleada de telégrafos e incluso en una fiera enrejada del zoológico. Estas transposiciones metafóricas sitúan a la Torre en circunstancias sorprendentes que dejan transparentar a través de su apariencia ordinaria una realidad milagrosa. Finalmente algunos objetos cotidianos como el telegrama, las noticias y la cámara fotográfica adquieren también esa electricidad sobrenatural al convertirlos en protagonistas de situaciones insólitas, al animarlos, e incluso al otorgarles un comportamiento humano: el telegrama es asesinado por el cazador, las noticias se pelean entre sí y componen un ejército y la cámara fotográfica habla.

Los aspectos hasta ahora comentados, acercan a *Los Novios* a la obra de Apollinaire, para quien el teatro debe estar hecho de sorpresa y misterio, y que altere la razón. Cabe precisar también que el modo de operar de Cocteau consistente en descomponer y recomponer la realidad, así como en provocar la impresión de lo insólito mediante la reunión inesperada de objetos heteróclitos, llegando a la desnaturalización total y a la expresión de un universo onírico lo cual Cocteau aprendió directamente de Picasso y de De Chirico, quienes influyeron a su vez, en el surrealismo.

Por otra parte, Cocteau suprime la copia fiel de la realidad y ordena y manipula los objetos de acuerdo con el dictado de su yo íntimo. A esta fuerza inconsciente, de la que el poeta no es sino mero receptor, se refiere en el prefacio de *Los Novios* cuando habla de “la parte de Dios” y cuando considera la célebre frase del fotógrafo “*ya que los misterios no están a mi alcance, finjamos que soy un organizador*”, como el frontispicio de toda obra poética, y en concreto, de *Los Novios* de la Torre Eiffel.

En la representación escénica de la obra, los actores llevan máscaras; la máscara representa un intento de desencarnar al personaje, de desindividualizarlo. No sólo en este sentido pone de manifiesto la carencia total de psicología sino que además crea una distancia del actor al personaje destruyendo, por consiguiente, cualquier ilusión de realidad que pudiera forjarse el espectador. A ello se le añade otro aspecto de gran relevancia: el discurso de los personajes. Que no es declamado por los actores sino por dos actores que hacen de fonógrafos y que además se encargan de recitar las didascalias del texto.

Introducción

“Cuando el lenguaje está al servicio de narraciones o argumentos, tiene que convertirse en lineal. Para la vista, lo mejor es expresar esto por medio de una línea de palabras, una línea de la misma longitud que la propia historia. Por conveniencia, fragmentamos esta línea en unidades de longitud normalizada, tal como dividimos en páginas un rollo de papel. Los aspectos visuales de ese embalaje son ajenos a la estructura del discurso, es decir, un corte en la línea o el final de una página no indican ningún corte correspondiente en la narración”. (Rudolf Arnheim 2005: 101).

La frase de Arnheim me parece alusiva al tema del tópico que voy a desarrollar gráficamente: la tipografía experimental, y por consiguiente, una visión experimental y sensorial de la obra dramática. En mi proyecto, voy a proponer por ejemplo, que un corte de línea signifique, que esté cargado del sentido que brinda el contenido del texto.

“Una de las intenciones de la poesía concreta es llevar la poesía del mensaje al recordatorio, liberándola del formato de libro. Un libro de poesía actúa como un mensaje, igual que una carta, una novela o un tratado, aunque lo hace menos abiertamente. No se aproxima al lector desde lugar alguno; intenta proporcionarle pensamientos y sentimientos en un lugar de su propia elección. Promete recompensarle y solicita la actitud del consumidor que la juzga, el cual, si sigue la recomendación de Bertolt Brecht, se arrellana en su asiento y se fuma un cigarro. Juzgado con arreglo a estas normas, el típico poema concreto no puede tipificarse como mensaje. Debemos darnos cuenta de que su objetivo es constituir un recordatorio”. (Rudolf Arnheim 2005: 101).

Constituir un recordatorio, en el marco de mi proyecto, será presentar el contenido de la obra de teatro no como un mensaje agotado en sí mismo, sino posible de desligarse de la linealidad del pensamiento que lo conforma. Otorgarle algo más a ese contenido. Como lo hace la poesía concreta, el objetivo será que el lector se convierta en un sujeto activo en el proceso de lectura. Las **notas** según Eni Pulcinelli Orlandi (1990) “Son el síntoma del hecho de que un texto es siempre incompleto y que se lo puede acrecentar con nuevos enunciados, indefinidamente. Un texto es, por definición, interminable y las notas procuran ser sus márgenes, sus límites laterales (...)”.

“Entender el lenguaje es reconstruir la imagen a partir de piezas desarmadas. Uno de los mecanismos con que el lenguaje cuenta para reconstruir la imagen es la relación espacial entre las palabras, y la principal relación espacial que se emplea con este propósito es la linealidad. Pero la linealidad no es inherente a la naturaleza del lenguaje. La imaginería visual depende menos de la linealidad”. (Rudolf Arnheim 2005: 101).

Al igual que los poemas, las escenas que se desarrollan en el transcurso de una obra teatral revelan en su presencia, y de modo simultáneo, todas sus partes, o las necesarias para comprender lo que se quiere decir en el momento en el que se lee (o que se ve, en el caso del teatro, una escena en particular). En palabras de Arnheim: *“La autonomía visual de cada verso lo separa en cierta medida de la continuidad de la secuencia total y lo presenta como una situación dentro de otra situación. La progresión en el tiempo, que tiene lugar desde el principio hasta el final como un relato en prosa narrativa, es cubierta por una segunda pauta estructural igualmente importante, una coordinación más que una secuencia de elementos”*. Un factor curioso y relevante que se da en la poesía concreta, es la coordinación atemporal de las partes, reforzada por la repetición y la alternancia, de este modo lleva la atemporalidad al extremo. Este suceso se da de modo similar en el teatro del absurdo, más precisamente en el teatro beckettiano, donde la atemporalidad está dada principalmente por la repetición constante de frases o palabras pronunciadas por los actores, que entrando en una especie de sueño infinito experimentan y transmiten a los espectadores esta sensación de un “volver al inicio” constantes, de un falso avance del tiempo, que no hace más que reiniciarse constantemente.

Otro de los factores importantes que tendré en cuenta para el desarrollo del proyecto, será la palabra como objeto; de esta idea viene al caso otra frase de Arnheim: *“El poema concreto llega a abolir la relación definida entre los elementos, utilizando fundamentalmente dos mecanismos: reduce o elimina las conjunciones, dejando al poeta con palabras tan duras y centelleantes como diamantes. La palabra es un elemento. La palabra es un material. La palabra es un objeto”*. Esta idea de la **palabra-objeto**, servirá de punto de partida para que el lector de la obra a proponer, experimente una situación similar al que lee el poema concreto, o al espectador frente a un cuadro pictórico. Se elucidará el sentido de la obra total a partir de las partes que la componen, de cada palabra que materialice ideas particulares. La fragmentación del cuerpo del discurso en unidades reconocibles y factibles de unirse en un todo coherente, llevará a una especie de descripción visual del contenido a transmitir; una transposición del código visual al código verbal. Y de este modo, la oportunidad de brindarle al lector la posibilidad de suspender el razonamiento lógico y secuencial para experimentar la complejidad del **discurso simultáneo**, un razonamiento distinto, que discurre entre lo visual de una puesta en página no tradicional y el razonamiento lógico de entender las palabras que lo componen.

Programa de diseño

1. Etapa de análisis

Identificación del objeto de estudio, antecedentes del mismo y conclusiones de la situación actual.

El objeto de estudio a desarrollar en el presente programa, es el diseño editorial experimental de obras de teatro. A partir de esta identificación se procede a ahondar en el género dramático, específicamente sobre aquellas obras de carácter experimental .

En el desarrollo del análisis se concluirá que es un tipo de teatro con características editoriales y conceptuales propias, alejadas de las concepciones tradicionales de lectura -tanto escénicas como literarias-. El fin del preyecto es principalmente acercar la sensibilidad y el espíritu de la obra teatral proponiendo al lector nuevas formas de lectura formal y cognitiva del contenido.

Con respecto a los antecedentes, mi interés reside en nombrar a continuación profesionales del diseño y la tipografía cuyo aporte formal y conceptual ha sido clave para la delimitación del campo de acción del objeto de estudio.

“La tipografía pura no es la única manera de transmitir un mensaje. Su valor y potencial depende directamente de su ambigüedad”. Wolfgang Weingart.

En el desarrollo del proyecto se ahondará en esta concepción acerca de la tipografía, tomando como referencia trabajos de este diseñador. La noción de ambigüedad propuesta por Weingart está estrechamente relacionada con el objetivo principal del proyecto, siendo éste la re-semantización de la lectura de obras de teatro, dejando a un lado la lectura tradicional y ofreciendo al lector un texto diseñado a partir del potencial expresivo de las palabras.

“Trato de trabajar intuitivamente y provocar respuestas emocionales en el espectador”. David Carson.

La concepción del diseño según D.Carson es de mi interés, principalmente porque su motivación al diseñar radica en la experimentación tipográfica, provocando indefectiblemente una reacción ante todo emocional sobre el espectador de sus obras. En el desarrollo de mi proyecto, esta forma de concebir al diseño será materializada a través del uso tipográfico y de la imagen.

“Se lee mejor lo que más se lee”. Zuzana Licko.

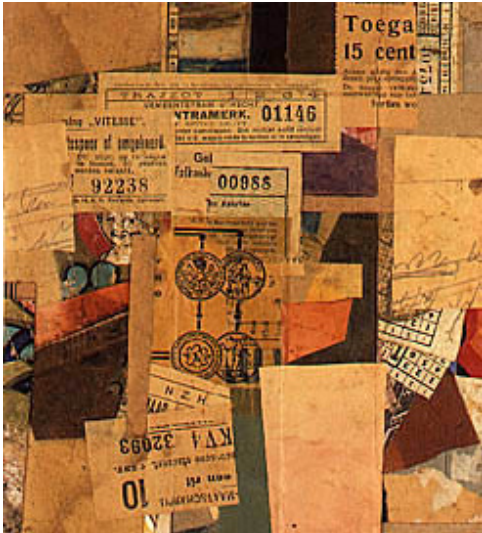
La idea expresada por esta diseñadora gráfica pone en entredicho aquellos textos que se leen de una sola pasada. En mi proyecto la relectura no sólo permitirá entender mejor lo que se lee, sino darle al lector la posibilidad de contar con otros tiempos de lectura, asociados a una predisposición distinta hacia el texto, donde prevalecen instancias propias de un obra dramática experimental. La relectura predispone a la vez que dispone los contenidos para ser disfrutados una y otra vez.

Casos de referencia para el desarrollo estético del proyecto

Revista Merz por Kurt Schwitters.

Fragmento extraído de una nota publicada en la revista tpG.

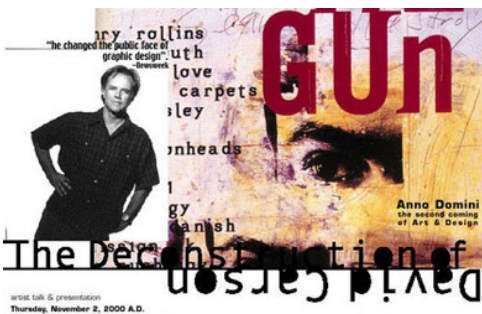
Merz = ‘poner en relación todas las cosas del mundo’. Con el objeto de no ser barrido por la vorágine del progreso, Schwitters decide abrirse al presente, deteniendo los acontecimientos en sus collages, bajo la forma de billetes, entradas, cartas y documentos. De este modo, Merz se convierte en un medio de conjurar el fugaz paso del tiempo. Convertir elementos de lo cotidiano como material de creación, es la mayor de sus ambiciones. En esta construcción, K.Schwitters se vale del lenguaje como vía de acceso a nuevos mundos: el lenguaje, entonces, construye la realidad, sin referirse necesariamente a un mundo preexistente. “El lenguaje es solamente un medio de comprender y no comprender. Vosotros preferís el lenguaje cuando se entienden cosas que todo el mundo, de hecho, ya conoce. Nosotros preferimos el lenguaje que aporta un nuevo sentido para nuevos tiempos que han de llegar”.



Revista Raygun por David Carson.

David Carson, responsable del diseño de la revista RayGun editada en la década del 90 anteponía la emoción antes que la razón. La regla de Ray Gun consistía en no tener -aparentemente- ninguna regla, el diseño se caracterizaba por la ausencia de retículas y un constante cambio tipográfico en cada número. Esta mezcla dio como resultado una revista única y sorprendente mes a mes, estableciendo distintos grados de superposición entre texto e imagen al punto de perder legibilidad.

Al referirse al diseño de Ray Gun, David Byrne afirma: “El trabajo de David Carson comunica, pero a un nivel que sobrepasa los centros lógicos y racionales del cerebro y va directamente a una parte que entiende sin tener que pensar. De esta forma su diseño es como la música: entra a nuestras mentes antes de que pueda ser detenida”.



Libro “La Cantante Calva” de Ionesco, diseñado por Robert Massin.

Publicado por primera vez en Francia por Ediciones Gallimard en 1964, la interpretación de Massin sobre la obra de lo absurdo de Eugène Ionesco rompió todos los moldes. Por ejemplo, con el uso de un vivo collage de fotografía tamaño póster en blanco y negro, resaltando la silueta de los actores, rodeados de líneas y cascadas de letras de diferentes tamaños y estilos, consiguió crear una yuxtaposición entre tipo e imagen en la forma de libro. Este primer “libro expresivo” sentó un precedente para las experiencias de los años venideros y revolucionó también la estructura de muchos de los libros textuales clásicos. Massin asistió a la función una veintena de veces ya que quería reproducir en el lector la sensación exacta de estar en el teatro. Llegó incluso a grabar la obra para poder reproducir no sólo las palabras, sino también las entonaciones, las inflexiones y las pausas de los actores. Las fotografías de Henry Cohen retratan a los actores caracterizados de la misma forma que en las representaciones. Los primeros planos de cada uno, sustituyen a la continua enumeración de los nombres para guiar a lo largo del diálogo. Por otro lado, Massin aprovecha el limitado presupuesto del que disponía utilizando el contraste entre el



blanco y el negro. En palabras de François Caradec esto le ayuda a enfatizar la abstracción de las dos dimensiones del espacio mientras que da a cada personaje una apariencia icónica y de mera dimensión física.

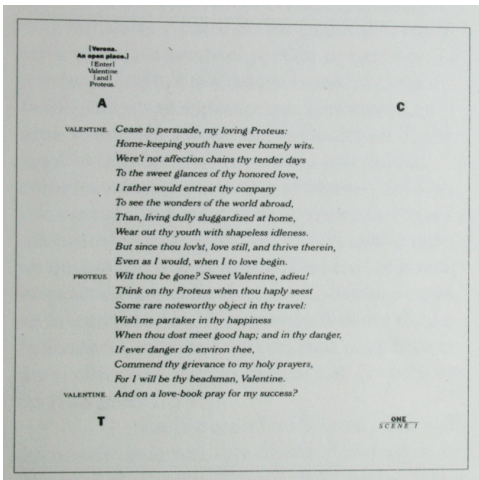
Obras de William Shakespeare diseñadas por Martin Solomon.

Fragmento extraído de una nota publicada en la revista tpG nº21

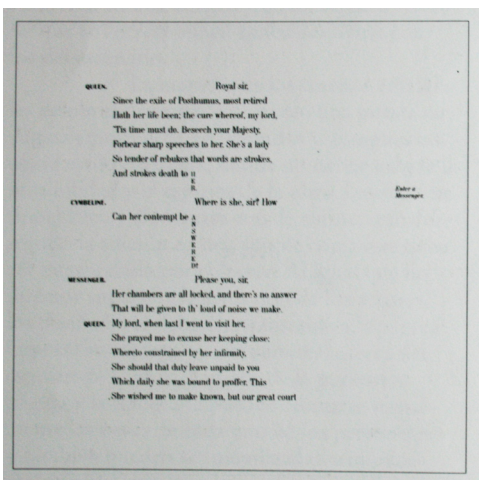
“La tipografía en escena” por Martin Solomon.

En el diseño de obras teatrales, no sólo se trata de seleccionar los alfabetos apropiados sino, además, hay que crear los contrastes compatibles a partir de su composición, es decir, tamaño, espaciado y disposición, aspectos que contribuyen a crear el clima adecuado en la página. Para establecer el correcto espíritu de una obra y de sus personajes, la tipografía es un recurso fundamental pero no el único. Es igualmente indispensable la velocidad e intensidad en la que hablan los personajes, el área de la página que representa el espacio del escenario y la posición que ocuparán los demás elementos durante el transcurso de la escena, situaciones que estarán determinadas por el tamaño de la tipografía, su espaciado y disposición en la página. Más allá de estos factores técnicos, Solomon tiene en cuenta los aspectos intangibles de la obra. Según él, la pieza terminada adquiere vida a partir de su visión creativa y la manera en que piensa y desarrolla aún si se trata de crear una ‘puesta en escena’ que exprese tanto la comedia como la tragedia. No intenta recrear el clima o el estilo del s.XVII, sino combinar su visión artística contemporánea con el arte del pasado, puesto que las emociones, acciones y sentimientos que están presentes en las obras de Shakespeare son los mismos que actualmente motivan a nuestra sociedad.

De la misma manera que el espíritu de una obra y de cada uno de sus personajes se manifiesta a partir de la actuación en el espacio tridimensional de un escenario, los diferentes recursos tipográficos utilizados permiten su proyectación en el escenario bidimensional de la página.



“El cuento de invierno” 1990.



“Mucho ruido y pocas nueces” 1992.

1.a. De los contextos implicados.

Contexto perceptual.

Para la definición de este contexto se tiene en cuenta el medio visual en que se presenta el mensaje. Como tal, el mensaje visual involucra los elementos gráficos que hacen a la comunicación: tipografía, imágenes y el campo donde se desenvuelven, es decir, las relaciones que se establecen entre texto e imagen sobre el soporte de éstos.

Tipografía

En cuanto a tipografía se hará uso del tipo Garamond Premier y dos variables de la misma: regular para el fonógrafo 1 y semibold para el fonógrafo 2. Como podrá verse en el proyecto terminado, la tipografía jugará con diversos niveles de lectura para acentuar las distintas acciones que se desenvuelven en la obra. A su vez, se hará uso de tipografía de máquina de escribir para generar diversos climas y situaciones particulares que hacen a la obra.

Imágenes

El contenido del libro será organizado no sólo en función de la diagramación física de la Torre Eiffel y sus alrededores, sino de modo tal que la exprese mediante asociaciones simbólicas. Para ello se utilizarán imágenes representativas de la misma (fotográficas, dibujos, etc). En su mayoría serán utilizadas imágenes fotográficas, recortadas, silueteadas y entre ellas se hará uso de transparencias e interacción con planos de color para generar profundidades y corroborar los diversos niveles de lectura generados por la tipografía.

Contexto cultural.

Para la definición de este contexto se tiene en cuenta el público receptor del libro a proponer. Éste público se caracteriza por poseer sólidos conocimientos en cuanto a materia teatral, asiste a obras de teatro y complementa sus saberes en éste ámbito con conocimientos acerca de las artes visuales y otras ramas del arte que hacen a las diversas estéticas teatrales. Valora las propuestas escénicas innovadoras (experimentales) y es por esta razón que se lo puede encontrar generalmente en pequeños teatros independientes o centros culturales que proponen este tipo de manifestaciones artísticas. A su vez, se tiene en cuenta como público receptor, también a aquellos artistas visuales o diseñadores gráficos que valoran los productos editoriales de calidad, que consumen no sólo libros de arte o de diseño, sino de otras áreas pero que estéticamente les atraen no sólo por su alta calidad material sino por su contenido (por ejemplo, libros de John Berger -Modos de ver- que si bien no propone una jugada puesta gráfica, su alto costo se debe a que el contenido del libro es sumamente valorable y calificado, sobre todo por los expertos en el área del arte).

Contexto formal - estilístico (estético).

El contexto estético, tendrá que ver sobre todo con el uso de la tipografía como medio comunicacional estético y conceptual de la obra a diseñar. Como se especificó anteriormente, se hará foco en el uso de la tipografía desde un ángulo ambiguo, de modo que este elemento de diseño cobre vida en el desarrollo editorial de la obra. Su función entonces, tendrá que ver con comunicar a la imaginación; más allá de que se utilice una tipografía bella morfológicamente lo cual excede los objetivos del plan de proyecto. Se buscará facilitar la comunicación priorizando sobre todo un uso experimental de la tipografía, lo cual provocará una ralentización de la lectura, requiriendo del lector una participación consciente. De este modo, el lector se enfrentará a lo inesperado y adquirirá en consecuencia nuevas formas de lectura, resignificando en última instancia la lectura de la obra teatral en el presente proyecto.

1.b. Del ámbito de uso.

En cuanto al uso del producto editorial a proponer, el mismo está pensado para ser distribuido en librerías especializadas de teatro (ej. Librería Guadalquivir) y de arte y diseño (ej. La Paragráfica, Asunto Impreso, entre otras). Está pensado como un libro de colección, por lo tanto estaría dispuesto junto a otros libros de similares características que por su calidad material, contenido y precio son destinados a un sector especial del local donde son vendidos.

1.c. De la naturaleza de los mensajes.

El mensaje de la obra se califica ante todo como un tipo de mensaje perteneciente al ámbito poético, por lo tanto comunica a partir del uso de retóricas particulares, alejadas de lo puramente comercial de un libro.

2. Objetivos de diseño.

Mi intención es resignificar la lectura del libro de teatro, desligarlo de su concepción tradicional (formal y conceptual); para tal fin abordaré la unión entre percepción y pensamiento, la unión de la visualidad escénica y la interpretación de los textos dramáticos. Se buscará conducir al lector por un camino determinado no sólo por la sucesión de páginas, sino por los niveles de lectura determinados en ellas; de este modo, será primordial el planteo de una situación sobre todo experimental, asociando emoción y pensamiento, con el fin de otorgarle al lector la posibilidad de utilizar su creatividad en la construcción del sentido global del texto dramático.

Se buscará enfatizar entonces el uso de la tipografía no sólo como vehículo de comunicación verbal, sino también formal, prestando atención a su uso como elemento de diseño en relación con las imágenes y su disposición como elemento diferenciador de niveles de lectura y generador de sentido.

3. Programa de diseño.

La idea está orientada hacia la jerarquización de lo poético comunicacional, por lo tanto los factores de imagen y expresividad plástica y comunicacional serán los más atendibles. A partir de esto, se determinan dos órdenes importantes de requisitos a cumplir en el proyecto:

Requisitos en la relación objeto-lector:

En primera medida, se considerará al receptor del proyecto editorial, quien, como se dijo anteriormente, valora las propuestas escénicas innovadoras y que además está muy interiorizado en cuanto a materia teatral, artística y diseñística. Por lo tanto, sus códigos de interpretación serán distintos de aquel que no posee los conocimientos necesarios para decodificar una obra teatral de vanguardia. La relación con el objeto de diseño a proponer será entonces muy distinta por parte de uno como del otro; al primero lo enriquecerá intelectualmente, encontrará herramientas expresivas relevantes a la obra teatral en particular y el segundo quizás por no comprender el contexto en el que se desenvuelve una obra de este tipo puede ocurrir que no llegue a entender con profundidad la propuesta editorial.

La legibilidad será un factor importante a tener en cuenta, más allá de que la tipografía se utilice en ocasiones como un elemento plástico. Por lo tanto el uso de una tipografía legible en cuanto a tono, cuerpo y color serán aspectos a tener en cuenta para el diseño.

Requisitos vinculados a los factores estético-comunicacionales:

De acuerdo al objetivo del proyecto, los factores estético-comunicacionales, se perfilan de un modo determinante para la obtención de un producto de diseño editorial no sólo eficaz en cuanto a la lectura, sino comunicacionalmente representativo de la obra teatral de vanguardia elegida. Por lo tanto, aspectos estéticos relacionados con el contexto en el que se desenvuelven las escenas, así como la época en la que se desarrolló la obra son factores que hacen a la riqueza conceptual y visual total del libro.



ANEXO

CAPÍTULO 5

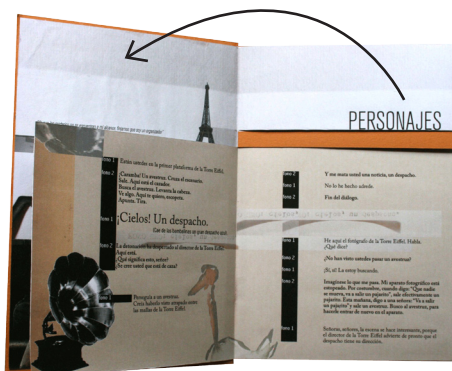
DESARROLLO GRÁFICO DEL PROYECTO.



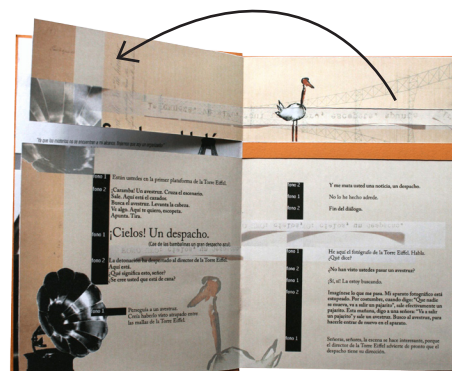
Uso de cortes

Como se dijo páginas atrás, el texto elegido tiene un fuerte carácter poético, donde se involucra la descontextualización de diversos elementos y personajes, incluso de situaciones de lo más insólitas. A partir de esta noción las primeras páginas del libro anticipan el tipo de texto teatral, a través de los cortes, la disposición de los textos y el tipo de imágenes que se utilizan. Todos estos elementos en su interacción, generan una secuencia de lectura distinta a la habitual/tradicional; especialmente a través de los cortes en las páginas lo cual permite al lector establecer un ritmo propio de lectura y de decodificación del texto. Estas situaciones permiten generar diversos grados de sutilezas, evitando la literalidad y en consecuencia, añadiéndole valor poético a la obra.

EJEMPLO



Apertura de corte 1.



Apertura de corte 2.

A través de los cortes realizados en las dos primeras páginas (correspondientes a la hoja de personajes), se descubre secuencialmente la primer página del desarrollo de la obra.

Uso de imágenes

Las imágenes utilizadas son de carácter fotográfico en su mayoría, exceptuando algunos detalles realizados en acuarela. Se ha hecho un trabajo de collage digital para cada doble, justificando la noción de descontextualización y alejamiento de la realidad con el fin de crear una atmósfera onírica y particular.

Cabe precisar también, como se dijo anteriormente en la introducción al proyecto, que el modo de operar de Cocteau consistente en descomponer y recomponer la realidad, provocando la impresión de lo insólito mediante la reunión inesperada de objetos heteróclitos, provenientes de contextos distintos.

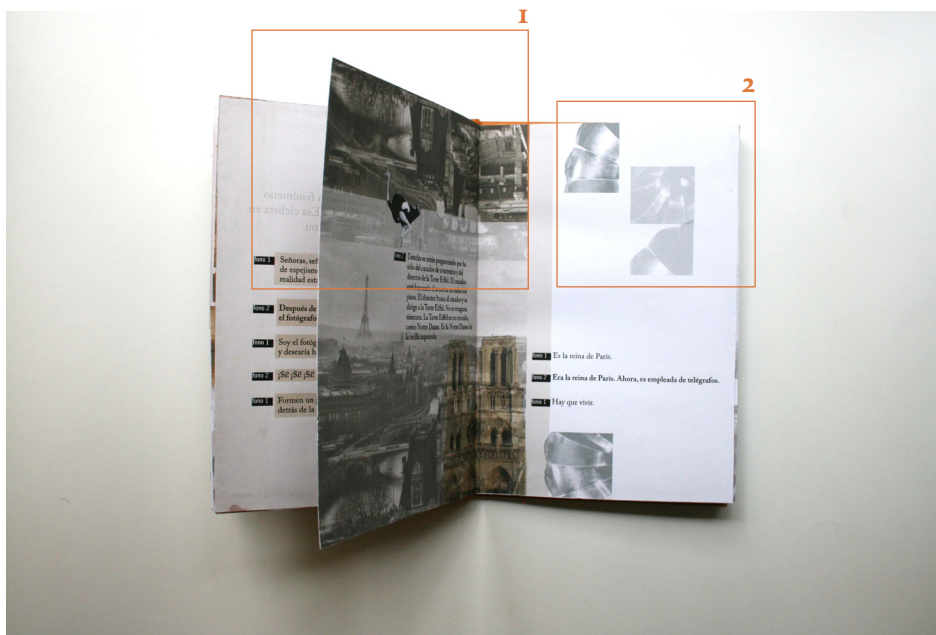
A su vez, se han incluido filminas con imágenes en el desarrollo del proyecto con el fin de manifestar la aparición y desaparición de elementos en escena; éstas interactúan de un modo particular con los textos debajo, añadiéndole carácter poético a los mismos.

EJEMPLO



El uso de filminas permite generar distintos niveles de lectura de las imágenes.

- 1 Superposición de imágenes procedentes de distintos contextos. En el ejemplo, la utilización de una imagen panorámica de París y otra de un avestruz que se cruza.
- 2 Utilización de imágenes fragmentadas. En el ejemplo de la derecha, la imagen de un fonógrafo particionado.

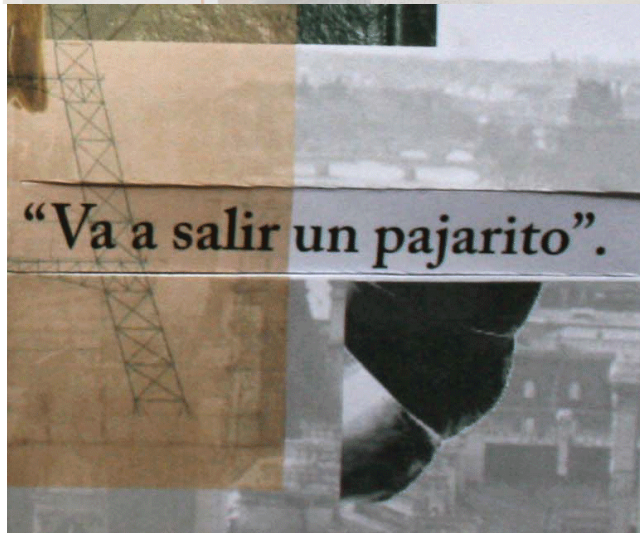


Superposición de imágenes procedentes de distintos contextos. En el ejemplo, la utilización de imágenes de mujeres con vestimenta de época y un reloj fragmentado por encima, indicando una relación causal entre ambas.





Uso de tipografía

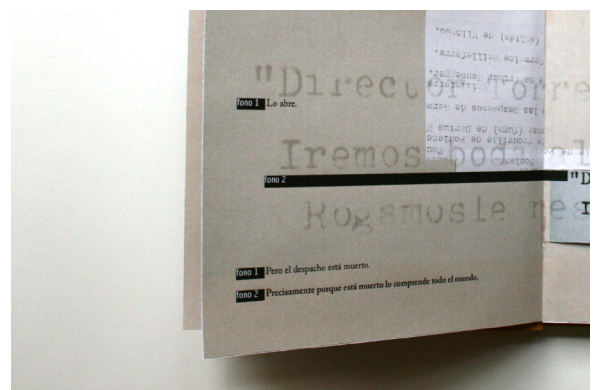
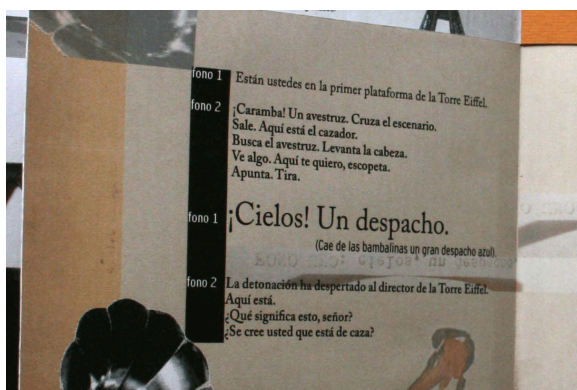


La tipografía utilizada para la distinción de los fonos (1 y 2) y para especificar entradas, salidas y aclaraciones de escena es la Interstate Mono condensada, cuerpo 10. Para los diálogos emitidos por el fono 1 se utilizó la tipografía Adobe Caslon Regular, cuerpo 12 y para los diálogos del fono 2, Adobe Caslon Semibold, cuerpo 12. Por otro lado, como puede verse en el ejemplo presentado, se da la presencia de textos en un cuerpo mayor, con lo cual se busca darle un mayor peso comunicacional a aquellas situaciones que lo ameritan tales como gritos, expresiones de sorpresa o enojo.

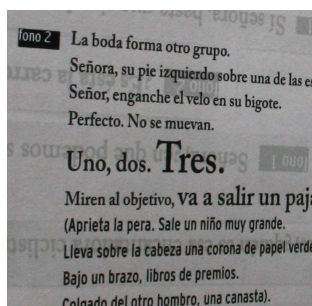
Acompañando los textos tipográficos, se da la presencia de otros elementos literarios, como ser los textos escritos en máquina de escribir, con lo cual se busca materializar la idea de la 'palabra-objeto' fragmentando el cuerpo del discurso, realizando una especie de descripción visual del contenido a transmitir; discrepante entre lo verbal y lo visual.

Otro caso de expresión acentuada, lo cual anticipa de algún modo lo que sucederá a continuación.

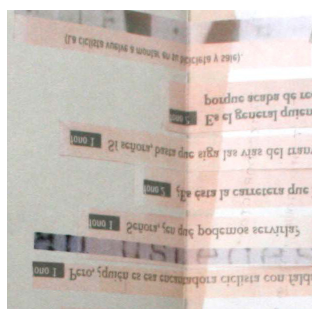
EJEMPLO



En estos ejemplos se pueden apreciar expresiones acentuadas, así como destacados escritos a máquina.



En el zoom de la imagen, se puede apreciar la utilización de diversas variables para indicar las distintas situaciones dadas en la obra. Por un lado, la exageración del “tres” indica que sucederá algo en relación a la pronunciación de tal palabra, así como la utilización de la tipografía Interstate Mono, indica la aclaración de la escena.



En este ejemplo, pueden notarse la presencia de elementos tipográficos espejados, superpuestos con tipografía de máquina (lo cual suma a la concepción estética del total de la obra) y por otro lado, la exageración de palabras “bravo” y “bis” acentúan lo que sucede en la escena, al igual que en el ejemplo anterior.



Conclusión

La realización del presente trabajo final de carrera, no sólo me ha brindado la libertad de poder elegir un tema, sino la certeza de haber elegido el tema correcto para desarrollar gráfica y conceptualmente todo (o gran parte) de lo aprendido a lo largo del trayecto como estudiante de diseño gráfico. El teatro, como manifestación artística inmediata dotada de instantes únicos, halla su materialización a través del texto teatral; y el texto como objeto no sólo de estudio sino de diseño, ha adquirido en esta investigación y desarrollo proyectual una relevancia expresiva tal que de a momentos deja de ser un elemento verbal para ser un elemento visual: digno de ser discernido no sólo a través del conocimiento, sino de la emoción. El teatro propone sentir, y eso es algo que jamás olvidé mientras realicé las investigaciones y el desarrollo gráfico del libro.

El diseño de un libro de apertura experimental me ha permitido manifestar con sensibilidad el contenido, de lo cual me siento sumamente satisfecha. No sólo aprendí bastante sobre teatro, sino sobre el teatro en relación a la disciplina del diseño gráfico; en palabras de Jorge Dubatti: *“El teatro no ‘ilustra’ sino que ‘traduce’. El teatro, funciona como una máquina de traducción poética de la experiencia de la cultura”*. Trasladada esta idea al diseño, la función del diseñador no es ilustrar sino traducir, involucrar la decodificación y no la mera lectura de textos e imágenes. En relación a esto, considero haber cumplido mis objetivos y haber llegado a buen puerto como profesional del diseño.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado Maite, *Paratexto*, Ed. Enciclopedia Semiológica, Bs.As.

Ambrosse-Harris, *Fundamentos de la tipografía*, 2007, Ed. Parramon, Barcelona.

Arnheim Rudolf, *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, 1982, Ed. Alianza, Bs.As.

Ballesteros González y Vivandre de Sousa, *La Estética de la Transgresión*, 2000, Ed. de la Univ. de Castilla La Mancha.

Barthes Roland, *Lo Obvio y lo Obstuso* (Imágenes, gestos, voces), 1982, Ed. Paidós, Barcelona.

Barthes Roland, *El placer del texto y lección inaugural 2^{ed}*, 2008, siglo XXI editores Argentina, Bs.As.

Berger John, *Mirar*, 2002, Ediciones de la Flor, Bs.As.

Bonsiepe Gui, *Del objeto a la interfase*, 1999, Ed. Infinito, Bs. As.

Dubatti Jorge, *Filosofía del Teatro II*, 2010, Ed. Atuel, Bs.As.

Dubatti Jorge, *El Teatro Jeroglífico | Herramientas de poética teatral*, 2002, Ed. Atuel, Bs.As.

Eco Umberto, *La Estructura Ausente* (Introducción a la semiótica), 5ta edición 1994, Ed. Lumen, Barcelona.

Foucault Michel, *Las palabras y las Cosas*, Ed. Siglo XXI.

Hochuli Jost y **Kinross** Robin, *El diseño de libros*, 2005, Ed. Càmpgraphic, Valencia.

Kreichman Raquel, **Corrado** Omar y **Malchevsky** Jorge, *Migraciones de sentido*, 1992, Ctro. publicaciones de UNL, Bs. As.

Leclanche-Boulé Claude, *Constructivismo en la URSS: Tipografías y fotomontajes*, 2003, Campgràfic, Valencia.

López Mabel y **Ledesma** María, *Comunicación para diseñadores*, 2004, Ed. Nobuko, Bs.As.

Verón Eliseo, *Esto no es un libro*, 1998, Ed. Gedisa, Barcelona.

Wagner Fernando, *Teoría y Técnica teatral*, Ed. Labor SA, Bs.As.

ÍNDICE

pág. 4 a 13.	CAPÍTULO 1	INTRODUCCIÓN a) Planteamiento del problema b) Preguntas. c) Objetivos. d) Justificación. e) Marco conceptual.
pág. 15 a 22.	CAPÍTULO 2	MARCO CONTEXTUAL El contexto en el cual se encuadra el proyecto, sus antecedentes.
pág. 24 a 28.	CAPÍTULO 3	MARCO TEÓRICO Exposición de teorías, enfoques, bases que sostienen el proyecto, citas directas.
(Carpeta CD).	CAPÍTULO 4	MARCO METODOLÓGICO Análisis de casos, interpretaciones.
pág. 31 a 40.	CAPÍTULO 5	LINEAMIENTOS DEL PROYECTO
pág. 42 a 47.	ANEXO C.5	DESARROLLO GRÁFICO DEL PROYECTO
pág. 48.		CONCLUSIÓN
pág. 49.		BIBLIOGRAFÍA