



Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Escuela de Diseño
Diseño Gráfico

la corporalidad del mensaje en el diseño
editorial y su impacto en el lector



Proyecto para optar al título de diseñadora
con mención gráfica



INCIPIT

Quiero agradecer desde lo recóndito del alma a mis padres. A mi madre por su amor y apoyo hoy y siempre, y porque continuamente admiro como el arte vive en ella. A mi padre, por ser mi compañero en esta aventura tipográfica loca, por enseñarme el gran valor de los libros y la lectura, y por su soporte absoluto y cariño total.

A mis hermanas, Karen y Denisse, por su paciencia y preocupación perpetua. A mi pololo, Andrés, por su gran corazón y por su preocupación e interés por aquello que, para mí, también lo es. A mis abuelos, que se preocuparon por mí cada vez que me vieron desesperar y que incondicionalmente me entregan su amor.

A mi profesor, Juan Calderón, por ponerme en crisis cada vez que la cosa se ponía fácil, por insistir en el diseño y por explicarme que "por default" no es suficiente.

A mis amigos Felipe, Paulina, Trinidad y Ángeles, porque juntos somos grandes y porque en nosotros, el diseño también es amistad. A mi amiga Karen, por ser mi hermana constante en la vida. A mis amigas de Ballet, Orit, Rachel, Cata, Dani y Poli, por el apoyo que siempre me dan. A todos, ¡muchas gracias!

Quiero agradecer también a la gente de McCann, que me han dado su apoyo en este proceso y porque que creen en mí. También quiero agradecer a mi profesor Felipe Muñoz, un maestro durante todos estos años.

Finalmente, un agradecimiento muy especial a Jósika, mi abuelo, por confiarme cada palabra de su libro y confiar en mí. Por enseñarme lo importante que es conservar la memoria de nuestra familia y siempre recordar de donde venimos y qué somos. Su libro es un tesoro invaluable para generaciones posteriores, y eso, se retribuirá eternamente.

¡Infinitas gracias!



Los libros son pacientes. Esperan y esperan, cual semilla antes de germinar, la llegada de aquel lector que les devuelva a la vida.



Índice

❧ Introducción	4
Antecedentes	
Objetivos	
Tipología	
❧ Marco Teórico	9
La Tipografía	
La Grilla	
Retórica	
Percepción	
Comunicación	
Coherencia en el manejo de la información y el compromiso del diseñador	
❧ Desarrollo	35
Acerca del libro y la experiencia de la suscrita con esta historia	
Desarrollo del concepto central de diseño a través del libro	
Proceso de diseño del libro	
Tratamiento de las imágenes	
Sugerencia de Encuadernación	
❧ Conclusiones	62
❧ Bibliografía	64



Antecedentes
Objetivos
Tipología

Al leer un libro, hay dos aspectos que llaman nuestra atención. El primero, y más obvio, es el mensaje contenido en él. El segundo, menos evidente pero igualmente importante, es la forma en que se nos muestra el mensaje.

Las expectativas de las personas frente a los libros tradicionales, que son aquellos donde predomina sólo la narrativa, han variado mucho en el último tiempo debido a las nuevas formas de comunicación audiovisual que se han desarrollado a partir de la masificación de los computadores y la Internet.

Lo anterior se debe a que el lector está constantemente bombardeado por información proveniente de distintos canales comunicacionales que compiten en su mente con la lectura del libro.

Por lo tanto, hoy en día no es suficiente presentar la información de forma tal que sea legible, si no que además, es necesario mostrarla de una forma que cree un impacto en el lector.

El modelo clásico desarrollado por Beatrice Warde en los años 30 y 40 postula que la tipografía debe ser "transparente" para el lector en cuanto a facilitar la lecturabilidad del mensaje. Sin embargo, durante los años 80 y 90 Roland Barthes plantea una visión alternativa, en la que asume que la interpretación del contenido del mensaje cambia de acuerdo al lector y a la forma en la que éste se le presenta. De esta manera la corporalidad del mensaje adquiere una importancia decisiva para la interpretación del mismo.

El diseñador gráfico cumple un rol fundamental cuando el diseño editorial se plantea desde esta perspectiva, ya que es él quien moldea la información. Es muy importante, por lo tanto, conocer las variables gráficas y las características de las herramientas del diseño para poder comunicar en forma adecuada lo que se pretende y poder construir y estructurar el discurso visual.

En este proyecto de título se utilizará la biografía de José Deutsch, inmigrante europeo del período post-guerra y abuelo de la suscrita, en la que describe sus vivencias en su pueblo natal de Hungría. He escogido este relato ya que tuve la oportunidad de viajar junto a él a conocer estos lugares, donde me transmitió sus recuerdos y emociones de aquella época.

Empleando las herramientas gráficas a mi disposición, intentaré transmitir aquellas emociones a través de la intervención gráfica del texto original.

En este proyecto de título se utilizará un tratamiento gráfico en una narrativa de grupo familiar específico para transformarla en una historia apta para ser entendida y comprendida emocionalmente por el público general.

Este se concretará con la edición del libro "Mi Historia" de José Deutsch Simon.

Objetivos del proyecto

1. Vernacularizar el relato: Transformar la historia escrita por mi abuelo a sus hijas y nietos, con la única idea de perpetuar el recuerdo de sus experiencias dentro del entorno familiar, en una narración que pueda ser comprendida y apreciada por el público en general, el que no guarda relación alguna con la familia.

2. Sensibilizar al lector: Comunicar las sensaciones de la suscrita, quien es la nieta del autor, a través de una retórica gráfica destinada a apoyar y potenciar la lectura agregando un factor de emocionalidad al texto.

Objetivos de diseño

Que constituya una experiencia o modelo para el tratamiento de textos narrativos de manera tal, que estos puedan ser apreciados y comprendidos por el público general.

Revista Ray Gun:

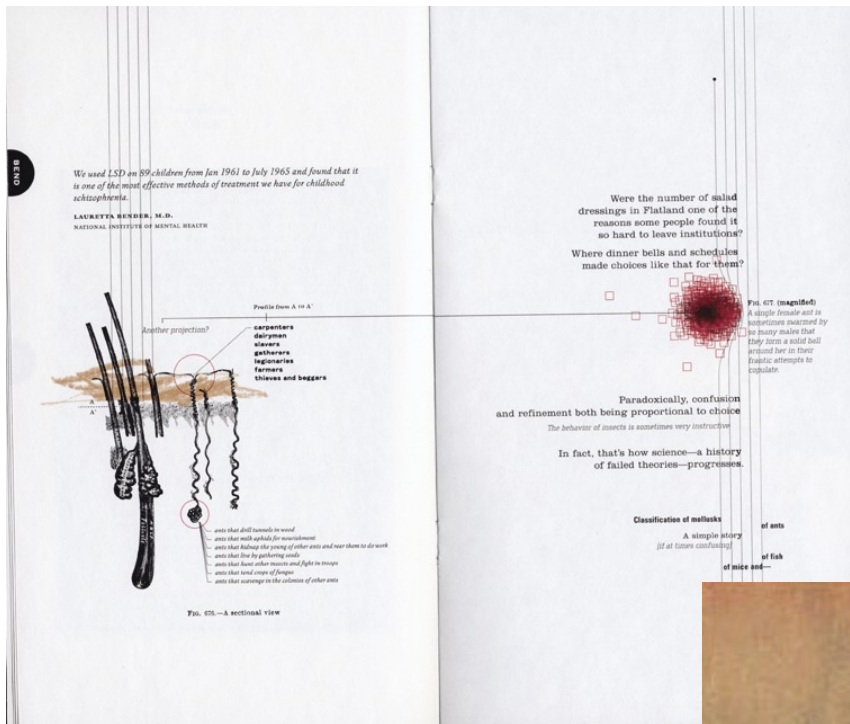
Esta revista de rock-and-roll alternativa fue un emblema en Estados Unidos en la década de los 90. La primera vez que se publicó fue en 1992 en Santa Mónica, California. Creada y editada por David Carson, esta revista se destacó por abandonar las estructuras convencionales de títulos, columnas e incluso, la numeración de las páginas. El resultado fue un estilo caótico y abstracto, pero con una apariencia muy vívida. Este estilo pronto fue aplicado a cubiertas de álbumes discográficos, posters, etc., dando vida a un nuevo movimiento estilístico.



VAS: An Opera in Flatland:

Novela híbrida de Steve Tomasula, en la que se mezclan textos e imágenes, para mostrar que utilizando diversas formas de imaginar el cuerpo se generan diferentes historias acerca de quienes somos.

Esta novela utiliza solo tres colores: carne, rojo y negro para expresar un paralelo entre nuestra identidad lingüística y el código genético que tenemos en cada una de nuestras células





La Tipografía
El Texto
La Grilla
Retórica
Percepción
Comunicación
Coherencia en el manejo de la
información y el compromiso del diseñador

Breve introducción a la historia de la tipografía

La historia de las letras como expresión visual de un concepto o de un sonido tiene sus orígenes en los pictogramas, dibujos simplificados de cosas reales, que no eran fáciles de leer ya que un signo podía representar más de una idea. Los pictogramas son las formas más simples de significar una cosa; pero simultáneamente la forma más limitada de hacerlo. Hoy en día los pictogramas también forman parte de nuestra comunicación y los podemos ver en las puertas de los baños y en los carteles al entrar a una ciudad.



Cuando los pictogramas fueron alineados (vertical u horizontalmente) para elaborar ideas más complejas se generaron los ideogramas, como los que se utilizan actualmente en ciertos lenguajes como el chino, donde determinados símbolos representan palabras o ideas completas. Uno de los sistemas más conocidos de ideogramas son los jeroglíficos, que cuenta con cerca de 3.000 signos.

El material que se utilizaba para plasmar la escritura fue decisivo en la forma de los signos. Aquellos tallados en piedra no seguían las mismas formas que aquellos escritos con pluma. Como el sistema jeroglífico tallado no era apropiado para las escrituras rápidas de tinta sobre papiro nació una suerte de escritura "cursiva", muchos más fluida y estilizada conocida como la hierática. La demótica es una forma abreviada de la hierática (trazo más rápido y sencillo; uso de ligaduras) y representó una evolución de la lengua hablada, fue un estado intermedio entre el egipcio y el posterior copto.

Otra forma de escritura fue la desarrollada por los fenicios con inscripciones que datan del año 1000 a.C en el norte de Líbano. Esta escritura consistía básicamente en signos que representaban sonidos simples o fonemas y cada signo tenía su propio nombre y era mucho más abstracto y sintético que sus antecesores jeroglíficos y cuneiformes. Su abecedario consistía en 22 consonantes y no tenía signos para representar vocales. La importancia de este pueblo radica en que eran marineros mercantes, y sus viajes por el mediterráneo oriental posibilitaron que otros pueblos, como los griegos, adoptaran su escritura. Éstos integraron importantes cambios como la introducción de vocales, dando origen al nombre con el cual hoy en día conocemos el alfabeto.

Al comenzar la era cristiana, no sólo se había establecido el alfabeto formal si no que también varias formas de escribirlo. Durante el ascenso del cristianismo se desarrollan las minúsculas como la forma oficial de escribir los Evangelios. La mayúscula fue un estilo de escritura muy distinto al de la minúscula y por ello recibieron distintos nombres (Uncial, Semiuncial y Carolingia) y no existía relación entre ellas, cómo ocurriría más tarde.

Durante la edad media el estilo carolingio derivará en las góticas, que se extienden a través de Europa hasta el renacimiento (siglo XV). El aspecto angular que tenían las

hizo aptas para el tallado en madera, característica que Guttenberg tomó en cuenta para la creación del primer impreso, la Biblia de 42 líneas en 1455.

En el siglo XV en la parte sur de Europa, Italia principalmente, predominaba un estilo de escritura manual llamado humanista que se basaba en las mayúsculas inscripcionales romanas y en las minúsculas carolingias. Durante este periodo aparecen las creaciones tipográficas de Nicolas Jenson y de Aldus Manutius, que promueve el uso de la cursiva ya que ahorra espacio y dinero al momento de imprimir. Durante el siglo XVI se integran las itálicas a las familias tipográficas y en Francia, Claude Garamond diseña su propio tipo basado en las romanas venecianas que pasó a ser la "joya de la corona" del estilo antiguo.

De esta forma el desarrollo de la tipografía a través de la historia cuenta con innumerables protagonistas como lo fueron William Caslon y John Baskerville durante el periodo barroco, y como Giambattista Bodoni y Firmin Didot durante el periodo clásico.

Durante el siglo XIX se produce una gran distorsión visual en la creación de las tipografías al utilizar herramientas como el pantógrafo y el router (1834) para tallar grandes tipografías en madera. A pesar de que las primeras distorsiones comienzan con Bodoni, Didot y Baskerville (al aumentar de manera nunca antes vista en contraste entre los trazos delgados y gruesos de una letra) durante este periodo se agudizan y las tipografías del "lejano oeste" se hacen muy populares en los afiches.



60 Rosewood Std Regular

En el siglo XX, junto con el movimiento De Stijl y la Bauhaus se desarrollan tipografías de formas geométricas generando las primeras tipografías sans serif. Dentro de este periodo se destaca el trabajo de Vilmos Huszgar, Theo Van Doesburg, Albert Bayer (Universal, 1925), Paul Renner (Futura 1927) y más adelante el trabajo de diseñadores como Adrian Frutiger (Univers, 1957 y Frutiger, 1976), Hermann Zapf (Palatino, 1948 y Optima, 1952) y Max Meidinger (Helvética- revival, 1958) entre otros.

En las últimas décadas del siglo XX la tecnología tuvo un papel fundamental a través de la aparición de los primeros computadores. En 1967, el diseñador sueco Wim Crowel crea el primer alfabeto para pantalla de video (CRT), donde curvas y ángulos son renderizados con líneas rectas. En 1985 Zuzanne Licko explora las posibilidades de una tipografía basada en el grano duro de los primeros sistemas de escritorio, dando origen a las tipografías de píxel.

Durante la última década del siglo XX muchos diseñadores se cansaron de las tipografías limpias y pulcras, buscando integrarlas al mundo actual. Para esto se hicieron muchos *revivals* de tipografías del siglo XVI pero desde un punto de vista contemporáneo. Se volvió a integrar las formas orgánicas y se crearon tipografías basadas tanto en procesos mecánicos como manuales. Algunos diseñadores que siguen esta tendencia son Fred Smeijers (Quadrat, 1992), Zuzanne Licko (Mrs Eaves, 1996), y Tobias Frere-Jones (Gotham, 2000) entre otros.

De esta forma la tipografía se ha ido desarrollando de la mano con la cultura y la tecnología, con el arte y la ciencia. Y así como un cuadro o una fotografía reflejan la vida y el quehacer de un periodo, la tipografía, a su manera, también nos habla de una época, ya sea por medio de su forma o por el carácter funcional intrínseco que la justifica. Cada cambio tecnológico ha generado una inmensa cantidad de posibilida-



des formales para una letra quedando plasmados en ella el espíritu de un periodo, un pensamiento, una moda y una imaginería representativa de cada cultura.

🌀 Elección de una tipografía

Cuando se elige una tipografía el diseñador debe considerar diferentes aspectos, entre ellos la historia de esa tipografía, la connotación que esta tiene y sus características formales.

Como cada proyecto contempla circunstancias únicas, la meta es encontrar la unión perfecta entre el estilo de la letra, la situación social específica y el contenido que tiene el proyecto a realizarse.

Nomenclatura

Cuando se habla de tipografía nos referimos tanto al estudio y clasificación de las diferentes familias o tipos de letras, como también al diseño de caracteres unificados por propiedades visuales uniformes. La fuente, por otro lado es el juego completo de caracteres en cualquier diseño, cuerpo o estilo. Estos caracteres incluyen letras en caja baja y alta, numerales, versalitas, fracciones, ligaduras, puntuación, signos matemáticos, acentos y símbolos monetarios.

El vocabulario usado para la describir y explicar las diferentes partes de una letra se compone de una serie de términos acuñados desde hace ya mucho tiempo y que se asemejan a los usados para describir las partes de nuestro cuerpo. Es así como notamos que las letras tienen brazos, piernas, ojos, y otras partes como cola y asta.

Para poder trabajar adecuadamente con la tipografía no basta sólo con conocer sus aspectos formales, si no que también es fundamental conocer la unidad de medición que se utiliza al trabajar con tipos. La medida que se utiliza actualmente es el punto PostScript y la pica. Un punto mide 0,3528 mm. y una pica corresponde al largo de 12 puntos. Una pulgada corresponde aproximadamente al largo de 72 puntos. Esta medida, desarrollada durante la década de los ochenta, es la que se usó para definir la grilla de los monitores de computadora (Mac) para representar los caracteres en pantalla y es por esto que se habla de dpi (dots per inch).

Abreviación de Puntos y picas

8 Picas: 8p

8 Puntos: p8; 8 ptos.

8 Picas, 4 Puntos: 8p4

8 Puntos Helvética con 9 Puntos de interlineado: 8/9 Helvética

Características de la tipografía

1. Extensión horizontal de los caracteres regulares:

Determina el rendimiento de la tipografía en la página ya que es el ancho de x. No se debe confundir la extensión horizontal, ya que es el ancho que se define para crear una tipografía, con lo condensada u holgada de la letra, que corresponde a una variación posterior que puede presentar la fuente. La extensión horizontal se clasifica en ANCHA, REGULAR y ANGOSTA.



extensión abierta

extensión cerrada



Basado en el diagrama de Francisco Galvez "Educación Tipográfica" (Pág.39)



2. Espesor de los trazos verticales:

Determina la densidad del **gris tipográfico**¹ en la página y al mismo tiempo su contraforma, o sea, la luminosidad de este. Además, es el factor que determina la variante fina o negrita de cada letra. No existe un modelo único u óptimo para todas las tipografías, el ya que el espesor presenta pequeñas variaciones en cada caso.

3. Contraste:

Es la diferencia que existe entre los trazos delgados y gruesos de una letra. Al igual que el espesor de los trazos verticales, esta variable también influye en la luminosidad y el gris de la página.

4. Modulación caligráfica o eje de contraste:

Esta característica sólo se puede apreciar en las partes curvas de la letra, y corresponde a un incremento o disminución progresivos del contraste según la dirección del trazo. Este eje guarda relación con la inclinación en que se usa la pluma de punta recortada en la escritura caligráfica.

5. Correcciones Ópticas:

A pesar de que todas las letras de una misma familia tipográfica parecieran ser iguales en cuanto a grosor del trazo y tamaño, es posible observar, si se hace atentamente que existen pequeñas diferencias óptimas. Por ejemplo, los trazos horizontales son siempre más delgados que aquellos verticales, esto se debe a que los trazos horizontales son percibidos más gruesos por la tensión que provoca la fuerza de gravedad, y las letras curvas son ligeramente más grandes que las de forma cuadrangular. Otro ejemplo es que la unión de los trazos rectos sufren un pequeño enflaquecimiento (en el lugar de la unión) para evitar que el negro se "coma" al blanco por medio de un fenómeno denominado irradiación. Otro ejemplo de corrección óptica es cuando una letra terminada en vértice se proyecta levemente más allá por sobre las líneas imaginarias que lo contienen.

Los "atrapatintas" son pequeñas modificaciones pensadas para tipos de textos menores de 14 puntos, que en sus sectores angulares sufren una pequeña depresión para que al ser impresas la tinta llene estos hundimientos y la letra tome su forma original.

6. Relación de la altura de x con el cuerpo:

El cuerpo es un espacio fijo que está dividido verticalmente en distintos tramos; la altura de x, la altura de ascendentes, la altura de descendentes y la altura de las mayúsculas. Para cada diseño, estas alturas se distribuyen de manera diferente. La norma general es que si la altura de x es larga, entonces la altura de las ascendentes y descendentes para esa familia tipográfica será relacionadamente corta; en el caso contrario, para una altura de x corta, las ascendentes y descendentes serán más largas.

7. Ritmo y Espaciado:

En las tipografías para textos la norma es que los espacios entre las letras deben ser ópticamente menores que el espacio interno de estas para aumentar la comodidad de la lectura evitando espacios en blanco aleatorios.

¹ El Gris Tipográfico o Color Tipográfico se refiere al tono de gris que genera una tipografía en masa sobre el blanco de una página. El color tipográfico, además de ser afectado por el diseño, peso o amplitud de la tipografía, puede ser modificado por el interletrado (o tracking), la interlínea y el tamaño de los caracteres.

El ritmo se aprecia al observar la sucesión de las formas internas de la letra minúscula junto con los espacios que las separan.

8. Serifas:

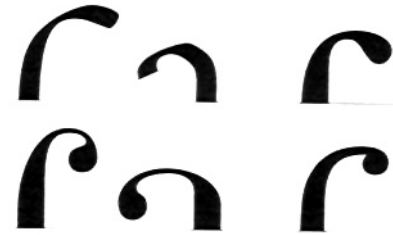
Remate de los trazos principales que puede variar en múltiples formas. La importancia de las serifas en la lectura se debe a que permite mantener los caracteres separados entre sí y ayuda a reforzar la línea de lectura; a la vez permite diferenciar los caracteres parecidos facilitando el reconocimiento de las letras mientras se lee.

9. Trazos terminales:

Dentro del grupo de las Serif existen letras que no rematan con serifas; su terminación es diferente y su origen es de la modulación caligráfica. Con el tiempo aparecieron formas más adornadas como las formas de gota o lágrimas.

10. Tamaño óptico:

Inicialmente las tipografías eran creadas y talladas en un tamaño determinado. Por ejemplo, un tipo cuerpo 9 siempre era más robusta que un tipo cuerpo 12. Desde que se empezó a trabajar con procesos fotográficos, y hasta el día de hoy con el uso de los computadores, surgió la posibilidad de ampliar o reducir una tipografía independiente del tamaño en que fue creada. El diseño para un tamaño óptico tipográfico consiste en que mientras más grande sea el cuerpo de la fuente, sus proporciones se harán más estrechas y sus rasgos más finos; de la misma forma la altura de x con respecto a sus ascendentes y descendentes será más pequeña. En el caso contrario, las proporciones se harán más anchas y la altura de x en relación a sus ascendentes y descendentes disminuirá. También el espaciado sufre modificaciones ya que a medida que la tipo crece, el espaciado disminuye y viceversa.



Basado en el diagrama de Francisco Galvez "Educación Tipográfica" (Pág.49)

Clasificación de la tipografía

En un comienzo, las tipografías no respondían a ningún nombre en particular y sólo se denominaban por el tamaño en que fueron creadas, de esta forma una tipografía de tres puntos era denominada diamante, una de 12 puntos lectura y una de 14 puntos texto. A continuación una tabla que muestra los primeros nombres que recibieron las tipografías.

Con el tiempo, la idea de nombrar y dar un sello personal y contextual a un diseño de caracteres se hizo una costumbre y con esto la necesidad de clasificación. A pesar de que existen categorizaciones históricas, como la propuesta del diseñador y escritor francés Maximilien Vox² en 1954, y que posteriormente es retomada y completada en 1967 por la ATypI (Association Typographique Internationale) y el British Standards, es preferible clasificarlas de acuerdo a su función, ya que hoy existen muchos híbridos imposibles de encasillar en un grupo histórico específico.

Con este criterio se distinguen dos grandes grupos, en primer lugar el conjunto de fuentes para texto, que son aquellas fuentes que poseen características formales que las hacen apropiadas para la lectura extensa, y en segundo lugar, el conjunto de fuentes display, utilizadas para textos breves y que poseen un carácter más lúdico que llama la atención y permite transmitir una idea a través de su forma.

² Maximilien Vox divide la tipografía en tres grandes grupos: El grupo de las Humanas, Gerdaldas y Reales, para todos aquellos caracteres clásicos o históricos, El grupo de las Didonas, Mecanas y Lineales, que constituyen los caracteres modernos y el grupo de las Incisas, Scripts y Manuales, que son aquellos caracteres de inspiración caligráfica.

Ahora que ya se conoce un poco más sobre la letra y sus características resulta importante conocer su participación dentro de la palabra, la línea y finalmente el párrafo, para así analizar de qué forma su manejo afecta los resultados en la composición y diagramación de una página.

Los caracteres por si solos representan formas y sonidos, pero es la unión entre ellos lo que le entrega visualidad a la palabra. En un texto, la lectura fluida ocurrirá cuando el ojo pueda seguir de corrido y sin detenerse a través del contenido y cuando exista una manera armónica en que las letras, palabras y párrafos se presenten. Para ello, es necesario que cada palabra sea legible, o sea, que se pueda identificar y reconocer de manera rápida.

Un factor muy importante que influye en la legibilidad es la caja (que puede ser alta; las mayúsculas, o baja; minúsculas), ya que las cajas altas son más difíciles de leer porque tienden a formas muy similares y cerradas, y en su conjunto forman un rectángulo. Las tipografías de caja baja, al tener ascendentes y descendentes, tienen una variedad de formas mucho mayor, y juntas forman una figura más reconocible. Al leer, los ojos "sacan una fotografía" a un grupo de letras y mientras más diferentes sean, más fácil será reconocerlas y por tanto leerlas.

Otro factor muy importante es la función que cumplen los cambios de peso y la inclinación en las palabras, ya que implican cambios en el ritmo y cadencia (énfasis o tensión) de la lectura. Estos cambios se utilizan para cambiar la "voz" en el texto. Por ejemplo, el uso de la variante bold de una fuente indica un tono de voz más fuerte y se usa para información más importante, por otro lado el uso de las light apela a un tono de voz más suave y se utilizan para apoyar a otros textos. Finalmente la variante itálica se utiliza para dar un mayor énfasis.

Cuando se utilizan estos cambios de peso o inclinación es recomendable recurrir a las variantes de la misma fuente y no la aplicación por default que vienen en los programas de texto ya que estas variantes necesitan ajustes ópticos que no se realizan al "transformarlas" automáticamente con el computador.

Espaciado

Cuando hablamos, no existe un espacio entre una palabra y otra, sin embargo, en la lectura y en la tipografía, el espacio es fundamental. Dejar espacio entre palabras fue una costumbre que sólo se empezó a utilizar después de la invención del alfabeto griego, ya que antes, las palabras se escribían "pegadas" y se reconocían como un sonido continuo. La puntuación sólo se estandarizó después de la imprenta, ya que previo a esto los escribas la ocupaban, pero de manera indiferente. Aunque el alfabeto representa sonido, no puede funcionar sin silencios ni espacios. La tipografía manipula el silencio por medio del espacios y la puntuación, ya que son vistos, pero no escuchados.

TIPOGRAFÍA tipografía



La imprenta de tipos móviles, en donde cada letra era fabricada como una pieza autónoma, significó un rompimiento de estructura de primer orden. Esta situó las palabras en el espacio de una manera que la escritura jamás había hecho. Al escribir, las palabras fueron trasladadas del sonido al espacio, pero con la imprenta, las letras sellaron su posición espacial de manera definitiva.

Al unir las letras se utilizan una serie de parámetros ópticos para que la lectura sea continua. Cuando éstas se enfrentan, los espacios en blanco deben ser homologados para que no haya rupturas en las palabras. Esto se logra mediante un ejercicio de percepción visual en el cual el "área blanca" que separa un carácter de otro sea óptimamente equivalente en todos los casos. Esto se conoce como el *sidebearing*, que es la fijación de un límite espacial para ambos lados de la letra y el cual varía dependiendo de que letras es y con cuales se enfrente. El *sidebearing* se utiliza en casi todos los casos, pero cuando no es así y existen pares conflictivos, como en el caso del enfrentamiento de mayúsculas diagonales y abiertas (como la letra A) o en el caso de la unión de mayúsculas con minúsculas, el *kerning*³ es el tipo de ajuste que se utilizado.

Las ligaduras también resuelven los problemas de tensión visual en las formas. Una de las típicas ligaduras es lo que ocurre al unir la f con la i, pero existen muchas más y dependen de cada idioma.

El espacio entre las letras de una palabra se conoce como *interletrado* o *track*. Alterar el *tracking* significa una variación igual y simultánea para todos los caracteres y es distinto del *kerning* porque siempre involucra más de dos letras; es un patrón de espacio fijo que se añade o se resta entre un número determinado de caracteres. El espacio entre palabras está definido por la letra i minúscula incluyendo su *sidebearing*, aunque a veces también se ocupa como referencia la o minúscula. El *interletrado*, al igual que el *interpalabra*, es un ajuste uniforme que se aplica a frases, párrafos o bloques de texto. El espacio entre palabras debe ser mínimo, ya que si hay espacios muy grandes, visualmente se conectan y entre ellos se forman "ríos" o "calles".

El espacio entre líneas se denomina *interlineado* o "*leading*", término acuñado del habla inglesa que se refiere a los bloques de plomo (*lead* en inglés) que el cajista ponía entre 2 líneas para separarlas. Cuando no hay *interlínea* se denomina *interlínea sólida*. El *leading* corresponde al espacio vertical entre las líneas base de un texto. Esta variable se controla dependiendo del tamaño de las minúsculas, el largo de las ascendentes y descendentes, y el largo del párrafo.

3 Ajuste óptico de la distancia entre "pares de caracteres" para conseguir un espaciado homogéneo en una palabra. Como responde a características ópticas varía tanto para el par de letras como para el diseño de tipos.

Párrafos y Alineación

El ancho de un párrafo dependerá de la cantidad de caracteres que contenga el texto y no del espacio que se disponga. Una cantidad óptima de caracteres por línea es entre 50 y 80 incluyendo los espacios. Teniendo esto en cuenta se define el ancho de la columna y el cuerpo que se utilizará para la tipografía.

Los párrafos deben ser diferenciados para ordenar la lectura y dar un descanso entre las ideas. Existen al menos cuatro formas visuales para distinguir un párrafo de otro. La primera consiste en admitir un reglón de texto o línea vacía entre párrafos, pero esta solución no es la más apropiada ya que dificulta la lectura continua y ocupa demasiado espacio. Una siguiente alternativa es el uso de la sangría, que generalmente



corresponde a un espacio igual al cuerpo de la tipografía; este espacio en blanco generado dentro de la lectura se asemeja a un cuadrado y por esta razón se le denomina **cuadratín**. Otras soluciones más sofisticadas son la sangría francesa, que consiste en añadir los espacios en blanco a todo el texto excepto a la primera línea (creando una sensación contraria a la sangría habitual) y una forma más antigua es el uso del calderón, que permite ahorrar bastante espacio.

La alineación es la forma que adquieren los bloques de texto con respecto a los bordes de las columnas y básicamente existen cuatro tipos de alineaciones:

Justificado: Principalmente utilizado en periódicos y literatura extensa. Es la más problemática de las cuatro ya que afecta el tracking y lo distorsiona. Para utilizar este tipo de alineación es recomendable sacar un cálculo de la cantidad de palabras óptimas por línea en una alineación a la derecha y aplicarla a todas las otras líneas para luego justificarla.

Centrado: Se rompe el texto para darle importancia a una frase. Muchas veces utilizado en invitaciones y poemas.

A la izquierda: Es forma de alinear no se utilizo hasta el siglo XX y logra mantener una forma orgánica en el texto.

A la Derecha: Puede sugerir atracción o repulsión entre párrafos de información. Es muy bueno para notas y referencias.

En la alineación a la derecha o a la izquierda se forma, por el lado opuesto al lado recto, un tipo de recorte de palabras disparejo denominado rag. La idea es que el rag pase desapercibido por el lector y no sea muy disparejo, ya que rompe la fluidez del texto.

Linealidad

El libro tiene herramientas navegacionales que permiten al lector entrar y salir del discurso. Estas herramientas son las que le indican al lector en qué lugar del espacio se encuentra, por ejemplo, el índice, el número de página, los títulos, las notas al pie, apéndices, tablas de contenido, etc. Estos recursos rompen la linealidad del discurso.

Mientras que el habla puede ir solo en una dirección, la escritura ocupa el espacio como medio multidireccional de la información, el lector puede avanzar y retroceder en distintas direcciones. Controlar la dimensión espacial, y por tanto liberar a los lectores de los lazos de la linealidad, es una de las tareas más importantes dentro de la diagramación.

El área donde el lenguaje se transforma en algo visual es denominado espacio tipográfico, y está determinado por la relación entre la tipografía y el espacio que ella utiliza. Esta relación corresponde a una de figura-fondo, donde la tipografía define al fondo y éste puntualiza las cualidades de la tipografía que existe en él.



El formato que se utilice en un diseño es fundamental para el **espacio tipográfico**, ya que dependiendo de su forma, nos dará la posibilidad de percibir diferentes tipos de tensiones. De esta manera, un formato vertical deriva la tensión hacia arriba e imparte un sentimiento activo, ya que tiene que ver con la condición vertical del ser humano en el mundo, mientras que un formato horizontal, o apaisado, es pasivo y toma la cualidad de un paisaje; la tensión se disipa hacia los lados. Un formato cuadrado no generará grandes tensiones ya que todos sus lados son iguales.

Asimismo, la tipografía también crea tensiones dentro de los límites del formato. Por lo general, es importante generar tensiones dinámicas para dar distintos valores a la información presentada. Las proporciones muy regulares son monótonas y dan la impresión que todos los elementos tienen el mismo valor. La división del espacio crea una estructura visual que va más allá de la estructura propia del texto. Un factor importante para esta estructura es el manejo que se le da al **gris tipográfico**, ya que así se pueden generar distintas sensaciones de profundidad, textura y ritmo.

Breve historia de la grilla y su de-construcción

La retícula, tal como la conocemos hoy en día, tiene sus primeros orígenes en la Revolución Industrial. Este gigantesco cambio cultural no solo afectó la forma de vivir de la gente si no que también influyó en los distintos ámbitos culturales de la época. Como respuesta a la industrialización, **William Morris** (Fundador del Arts & Crafts, 1880), poeta, pintor, artista y artesano propone un esquema en el cual el propósito debe inspirar a la forma. En él, se plantea la necesidad de reubicar al ser humano y su trabajo frente a la producción en masa. Toma como modelo la edad media, donde las cosas son creadas por las personas y no las máquinas, y donde el artesano recibe un reconocimiento y una valorización que hace replantear la división entre arte y oficio. Apelaba al libro artesano y bello, en el cual no solo era importante la tipografía sino que también el papel, las ilustraciones la impresión y la encuadernación.

Por otra parte, en Rusia, durante la turbulencia de la Primera Guerra Mundial y de la revolución, hubo un florecimiento del arte creativo. El arte ruso ejerció una influencia internacional en el diseño gráfico y la tipografía del siglo XX. La década iniciada en el año 1910 vio a los artistas de esa nación absorber las nuevas ideas del cubismo y del futurismo con una rapidez sorprendente para luego crear nuevas corrientes artísticas como lo fue el constructivismo, que finalmente se extendió por toda Europa.

Simultáneamente, en Holanda surgía el movimiento **De Stijl**, que defendía la utilización de elementos geométricos simples y colores puros desechando cualquier interpretación figurativa de la realidad. En 1919, en Alemania, se funda la escuela de la **Bauhaus** donde se enseñaba arte, diseño y arquitectura con una sólida orientación constructivista, así como también con mucha influencia del recién mencionado movimiento **De Stijl** y **Der Blaue Reiter** (El jinete Azul), este último perteneciente a la corriente expresionista alemana de principios de siglo.

En 1928, y con una gran influencia de los principios de la Bauhaus, **Ian Tschichold** publica su primer libro: *Die neue Typographie*, la primera obra sobre los principios del diseño tipográfico, en el que se plantea una estética reductora y funcional que rechaza los ornamentos e incentiva el uso de tipografías sin serifas para recalcar la estructura de la letra y propone composiciones basadas en la función verbal de la palabra.

En 1933 la Bauhaus fue clausurada por el régimen nazi y muchos tipógrafos alemanes se trasladan a Suiza, un país que se encontraba en una situación social, política y económica próspera para la creación gráfica y su libre desarrollo.

Los distintos escenarios descritos, junto con las nuevas tendencias artísticas, son el precedente para la creación del movimiento internacional, que emerge en Suiza en los años 50 y que llegará a ser el predominante hasta los años 70, representado por la creación de tipografías de palo seco y la utilización de la composición asimétrica, la cual distribuye la información en la página sobre puntos invisibles de tensión compositiva en un intento de resaltar el carácter dinámico y activo que tiene la lectura.



El nuevo estilo tiene en cuenta la necesidad de comunicación internacional y el desarrollo de un nuevo medio: la fotografía. Este estilo se sustentaba en el uso de una retícula modular que entregaba al diseño coherencia y estructura interna, la utilización de la fotografía en blanco y negro en lugar de ilustraciones y el empleo de tipografías sans serif. El sistema reticular implica el deseo de sistematizar y clarificar, busca cultivar la objetividad por sobre la subjetividad. Es así como la retícula se instala en el continente europeo y en Estado Unidos. Ésta ha llegado a considerarse una de las muchas herramientas que los diseñadores pueden utilizar para lograr sus objetivos de comunicación.

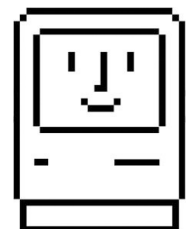
Por otro lado, las semillas de la de-construcción de la retícula se encuentran en los movimientos artísticos como el dada, el surrealismo y el futurismo que nacen como reacción a la Primera Guerra Mundial. En el dadaísmo, las letras y las palabras representaban imágenes de estados emocionales o psicológicos y su poder provenía de las disposiciones visuales agresivas que representaban estos estados y no de su condición de soporte de su significado literal.

Años más tarde, siguiendo la enseñanza de la Bauhaus y de la "Nueva tipografía" de Jan Tschichold, la Escuela de Basilea, en Suiza, seguía una estructura racional y constructivista al más puro estilo internacional. Sin embargo, tras casi dos décadas de permanencia, éste empieza a ser cuestionado, irónicamente, en la misma tierra que lo vio nacer por Wolfgang Weingart, quien llega a la escuela de Basilea en 1964 inspirado por el trabajo de Emil Ruder.

En 1968 Weingart comenzó a dar clases y su posicionamiento respecto al estilo internacional dominante fue el de cuestionar el ángulo recto y la retícula, animando a sus alumnos a buscar una disposición tipográfica diferente que no partiera de una aplicación sistemática de los conceptos si no de la propia expresividad del tipo. De esta forma, este rompimiento con lo tradicional se convirtió en un nuevo estilo conocido como New Wave, el cual se distinguía por las inversiones de la tipografía, bloques de texto escalonados, diferentes espaciados, etc.

Entre 1971 y 1984 se acuña el término de-construcción para describir aquello que constituía la base de la experimentación, que para aquel entonces incluía desmontar estructuras preconcebidas o utilizarlas como punto de partida para nuevas formas de establecer conexión visual y verbal entre las imágenes y el lenguaje.

En 1984, en Estados Unidos, ocurre un importante hito, una segunda revolución industrial, la llegada de la interfaz gráfica gracias a la creación de los Apple Computers. El paso de las habilidades manuales tradicionales al diseño y producción digital fue una revolución en el campo del diseño. La edición y composición digital de alta calidad era accesible para un público enorme, se asimilaban los modos de expresión local o popular al diseño y muchas personas que no habían tenido una escuela formal en esta área se familiarizaron con sus recursos. El mejor ejemplo de este fenómeno es David Carson, que como se comentó en el capítulo anterior, fue uno de los diseñadores más influyentes de la década pasada.



Retícula de Manuscrito:

Esta es la estructura más simple y fundamentalmente es para textos largos y continuos. Su estructura principal es para el bloque de texto y una estructura secundaria para detalles esenciales como el tamaño y posición del folio explicativo, títulos, numeración y notas al pie si es necesario.

Para producir interés visual en este tipo de composición, es necesario ajustar las proporciones de los márgenes. Por ejemplo, cuando éstos son más amplios ayudan al ojo a concentrarse en el texto y produce la sensación de calma y estabilidad.

El cuerpo de la tipografía, al igual que la del interlineado y del material secundario es muy importante. Simples modificaciones dan lugar a diferencias muy significativas a la hora de percibir la jerarquía de la información.

Retícula de Columna:

Este tipo de grilla es especial para la información discontinua ya que es muy flexible. La anchura de las columnas depende del cuerpo de la letra y del largo del texto. En una retícula de columna tradicional el medianil adquiere una medida x y el margen una de $2x$. Sin embargo no es su regla fija y el diseñador puede elegir si aplicarla o no. En general, mientras más anchos sean los márgenes, menor es la tensión ya que, como se dijo, los ojos son forzados al interior. En estas retículas, las líneas de flujo parecen dar cortes a los textos o imágenes. La primera línea de flujo que se distingue es la línea superior de la información. Es importante mencionar que se pueden mezclar retículas de dos y tres columnas en un mismo trabajo.

Retícula Modular:


Generalmente se utiliza para proyectos con un mayor grado de complejidad en cuanto al tipo de información y a la forma en que se desea presentar.

Elementalmente es una retícula de columnas con muchas líneas de flujo horizontales que subdividen el espacio en módulos.

La proporción del módulo puede ser determinada tanto por la longitud del párrafo medio en un cuerpo determinado, así como también por el tipo de imágenes que se vayan a utilizar. Esto permite que se relacionen armónicamente los distintos elementos.

Retícula jerárquica:

Están basadas más bien en la disposición intuitiva de alineaciones vinculadas a las proporciones de los elementos y no a intervalos regulares. Se debe partir por analizar la interacción de los elementos y a continuación hay que elaborar una estructura racionalizada que los coordine. Un ejemplo claro de este tipo de retículas son las usadas para las páginas de Internet.



03 Diseñar una grilla de acuerdo a las diferentes necesidades

Antes de diagramar es muy importante definir aquello que se quiere lograr y es por esto que es el diseñador debe preguntarse lo siguiente:

1. ¿Qué es lo que hay que diseñar?
2. ¿Qué es lo más importante en que se tiene que fijar el lector? ¿Necesita fijarse el lector en un grupo de palabras antes de leer?
3. ¿Qué pasa con las partes que no son el foco de atención y como se relacionan estas con él?⁴

Con estas respuestas claras el diseñador podrá definir de qué manera va a presentar la información y cómo va a organizar la grilla. Es así como se podrán a resolver problemas de comunicación que presenten un alto grado de complejidad, ya que la grilla tiene el beneficio de entregar claridad, eficacia, economía y continuidad a la información.

Por otro lado, la retícula tiene la gran ventaja de que permite que varias personas trabajen en un mismo proyecto ya que uniforma los criterios de diagramación. Al establecer un a retícula se constituyen los marcos y las pautas para un trabajo, son las guías a seguir y son iguales para todos.

Al construir una retícula se deben tener en cuenta todas las idiosincrasias del contenido, porque una vez desarrollada, el sistema queda "cerrado". Sin embargo, al maquetear la información, la retícula nunca se debe imponer a los elementos ya que su función es proporcionar unidad global pero sin perder la vitalidad de la composición.

Para construir la retícula indicada se debe valorar de forma profunda el contenido del proyecto y tener muy presente el espacio tipográfico y sus componentes: la letra, la palabra, la línea, el párrafo y la columna. Otro factor muy importante es la jerarquía de la información y cómo esta se desea diagramar, ya que esto generará un efecto sobre el sentido verbal o conceptual del contenido y dará orden visual a la composición.

Este orden visual se conoce con el término de lecturabilidad⁵, que básicamente apela a la "ergonomía visual para la lectura". Y tiene que ver con el contenido y la forma en que éste se lee. Por lo general, la lecturabilidad es algo que se desea en todo diseño, ya que busca que el lector pueda entender de manera agradable y fluida lo que lee, sin forzar las capacidades visuales, o sea, entregar la información de la manera más clara posible.

5 Readability en inglés.

4 SAMARA, Timothy. "Diseñar con y sin grilla". 2004 (Pág. 30)

El uso de la retórica en el diseño es muchas veces intuitiva y no se conoce realmente cual es su función principal. A veces, muy ligada a la comunicación y la percepción, se pierde su real conexión con la parte formal del diseño.

La retórica en el Diseño Gráfico

Es muy importante saber que la retórica, a pesar de la creencia de muchos que piensan que sólo se relaciona al habla y la palabra escrita, se atañe de manera muy directa a la imagen y su comunicación. Tanto es así, que la publicidad y el diseño gráfico se apoyan en este recurso constantemente para la construcción de mensajes. Es una herramienta, que por medio de sus figuras retóricas, ayudan al diseño y a otras disciplinas a expresarse y comunicar un mensaje determinado de una manera atractiva y persuasiva.

Muchas veces, sin darnos cuenta, al crear una pieza gráfica, utilizamos figuras retóricas para hacer que nuestro mensaje sea a la vez más llamativo y convincente. La retórica visual nos ayuda a llevar a al receptor a un mundo fantástico, donde las metáforas se convierten en metamorfosis, las repeticiones en desdoblamientos y las elipses en levitación⁶.

La retórica nace en el campo de la comunicación verbal y la lingüística, sin embargo, en 1964 Roland Barthes analiza la retórica y hace los primeros traspasos al campo visual en su trabajo "La retórica de la imagen" donde define teóricamente los mecanismos que actúan en el plano de la connotación de la imagen publicitaria. Distingue tres planos: el del mensaje lingüístico (que corresponde a los elementos textuales; el lenguaje escrito), el mensaje icónico simbólico (formado por aquellos signos pertinentes a la cultura que poseen una significación convenida) y el mensaje icónico literal (objetos de fácil reconocimiento), con los cuales se hace posible el análisis que entregan los mensajes visuales.

Hoy en día, dentro de los estudios que analizan la relación entre el diseño gráfico y la retórica se encuentra el trabajo del diseñador español Roberto Gamonal Arroyo, que imparte clases de "Diseño Gráfico y Análisis de la Imagen" en la Universidad Francisco de Vitoria (Madrid).

En su artículo "David Carson contra Aristóteles: Análisis retórico del diseño gráfico" plantea que tanto el diseño gráfico como la retórica cumplen funciones muy similares y que ambas forman parte de nuestra vida cotidiana. El diseño, por un lado, busca crear un mensaje que atraiga tanto por su contenido como por su forma, y la retórica, cumple con la función persuasiva y la función estética, ya que se busca la belleza y el atractivo. También es posible afirmar que tanto diseño como retórica han cumplido una función propagandística a través de la historia por medio de su participación en la política.

6 GAMONAL Arroyo, Roberto. "David Carson Contra Aristóteles". 2004 (Pág. 5)



El diseño gráfico busca maximizar el impacto de una comunicación entre un emisor y un receptor por las vías conjugadas del texto escrito, de la imagen o del signo. Su capacidad comunicativa se mide por la influencia que ejerce dicho mensaje en el público al cual esta destinado y por la eficacia de los medios utilizados para difundirlos.

Sobre la correspondencia que existe entre los medios y los fines dentro del diseño y sobre la relación entre su carga semántica denotativa (lo que quiere decir) y su carga estética connotativa (cómo nos atrae diciéndolo), se puede decir que el contenido comunicativo del diseño está conformado por la unión de tres componentes: la persuasión, la identificación y la información o explicación. "La persuasión procura convencernos de que no existe más que una elección razonable, la identificación tiene como fin que se distinga el elemento en su contexto; y la información o explicación es más simple de precisar porque refiere a la comunicación objetiva de los hechos"⁷.

La retórica pone en juego dos niveles de lenguaje, el propio y el figurado. La figura retórica es la que permite pasar de un lenguaje a otro, ya que supone que lo que se dijo de manera figurada podría haberse expuesto de manera más simple, directa y neutral. Todos los tropos (o figuras retóricas) remiten a alguna trasgresión de cierta norma o lógica ya que se toman ciertas licencias al momento de formular los mensajes, como por ejemplo en el caso de las metáforas, que rozan el campo de lo fantástico.

El uso de la retórica en función de los recursos gráficos

En la actualidad es fundamental que el diseño gráfico sea atractivo para el receptor. Con tantos estímulos simultáneos es difícil captar la atención de un receptor para que éste mantenga su concentración en un solo mensaje por un periodo de tiempo prolongado. En el caso de los impresos, el tratamiento gráfico que se le puede dar a una pieza influye de manera decisiva en la atención que esta pueda recibir por parte del lector.

El sociólogo y surfista David Carson, cuya única escuela de diseño fue su propia intuición y que irrumpió en este medio durante los años 90, toma como objetivo fundamental de sus diseños la comunicación de la emoción y los sentimientos que estos puedan tener. Para él, no es necesario conocer las reglas para romperlas, su diseño, desordenado y difícil de leer, es una respuesta emocional al público de la cultura audiovisual trasladando al papel los códigos que esta generación conoce y domina (se le llama, de esta forma, el diseñador de la "generación X").

El ejemplo de David Carson plantea que el diseño no es solo buena forma y aplicación de reglas y estructuras, si no que existe un componente intuitivo e imaginativo importante al momento de transmitir emociones a un receptor. Este sociólogo plantea un proceso creativo en el cual la primera etapa es compenetrarse con el mensaje que se va a transmitir, intentar visualizarlo y sentirlo en todos sus aspectos para determinar que emoción es la que se pretende comunicar y luego utilizar todos los recursos gráficos en función de este sentimiento.

La comunicación es la razón de todo diseño gráfico, y más de aquel que utiliza el formato editorial como soporte. Una revista cumple la función de informar y comunicar a sus receptores distintas historias e ideas que el escritor desea transmitir. En teoría, esta comunicación debiera ser en toda ocasión simple y directa, para que el lector no tenga confusiones y su lectura sea totalmente comprensible. Sin embargo, al enfrentarnos a

⁷ Cita de Guillermo González Ruiz en "David Carson Contra Aristóteles". 2004 (Pág. 3). GAMONAL Arroyo, Roberto



trabajos como los de David Carson, que transgreden toda ley de buena forma superponiendo tipografías, invirtiendo el orden de la lectura, utilizando fotografías borrosas y no respetando márgenes, vemos que la comunicación del mensaje pasa a otro plano. Un plano donde la lectura propiamente tal pasa a un segundo lugar para abrir paso a la comprensión total del mensaje, a la comprensión de la emoción misma, donde la lectura de un texto escrito no es el único motor comunicacional para una historia o una idea, si no que es la percepción total de los elementos visuales que podemos encontrar en una composición.

El texto por si sólo comunica únicamente lo que dice, sólo con la emoción de lo que dicen las palabras; pero una vez que este texto pasa a formar parte de una composición visual, complementado con un tratamiento gráfico congruente a aquello que comunica el texto la lectura plana se convierte en una experiencia emocional.

David Carson plantea que "no se puede no comunicar", que es inherente a cualquier estímulo y que esta presente en cada uno de sus diseños, aunque estos no sean legibles. Se sacrifica la legibilidad y la buena forma por un mensaje con fuerte carga emocional y sentimental.

Y es justamente en este traspaso de emociones del campo lingüístico al visual donde los elementos de la retórica se ponen en práctica. Para poder explicar un sentimiento o una sensación de manera visual se recurre a los tropos y al pensamiento trópico para persuadir mediante el uso de imágenes. Al igual que en la poesía, el diseño utiliza la retórica como recurso expresivo para dar a entender un mensaje de manera más persuasiva y llamativa.

Conceptos básicos de la Percepción Visual

El hombre adquiere conciencia de sí mismo y del mundo que lo rodea gracias a los estímulos que sus sentidos reciben y por la interpretación que luego da a ellos. De esta forma el ser humano descubre, organiza y recrea la realidad por medio de la percepción.

No se aprende a tener percepciones, si no que a diferenciarlas; y esto lo apoya la moderna biología teórica diciendo que al principio ésta será vaga, general, desorganizada y amorfa, para luego articularse y diferenciarse progresivamente.

Los estímulos provienen del mundo exterior y son aquellos que producen efectos y sensaciones en el ser humano. La percepción, por el contrario, pertenece al mundo interior, al proceso psicológico, a la interpretación y al conocimiento.


En el campo visual hay un continuo dilema entre el conocimiento racional de un objeto y la captación visual del mismo; en representar las cosas como son o como se ven. Las formas físicas de los objetos no concuerdan con las formas proyectivas de las mismas; así, los objetos circulares como las ruedas, los platos o las tazas son visualizados en un soporte plano como elipses cambiantes con las que se identifican fácilmente los objetos reales.

El perceptor siempre establece, de modo inconsciente, comparaciones entre sus experiencias pasadas y aquellas que está viviendo. A pesar de que cada ser humano tiene pequeñas diferencias en sus órganos visuales rara vez estas hacen captaciones diferenciadas de los estímulos. Las diferencias comienzan con la interpretación, ya que tienen que ver con la cultura, la educación, la edad, la memoria y hasta el estado emocional de cada persona.

Las experiencias condicionan la percepción al especializarse. Hay, por ejemplo, profesionales que se adiestran en la visión y comprensión de negativos fotográficos y radiográficos, o en discriminaciones sutiles de tacto, olor o visión. A la vez, cada profesional reacciona de manera diferente en función de su experiencia vivida.

Dentro del estudio de las percepciones encontramos tres grandes posturas: el empirismo, que plantea que la percepción es fruto del aprendizaje y la acumulación de experiencias, el nativismo que la sitúa como reacción innata e intuitiva y finalmente la postura de los filósofos de la Gestalt, que sugieren que es producida por una realización característica y espontánea del sistema nervioso central que podría llamarse "organización sensorial".

La Gestaltpsychologie (que puede traducirse como "teoría de la estructura" o "teoría de la forma") fue desarrollada a principios del s. XX por los psicólogos alemanes W. Köhler, K. Koffka y Wertheimer. Esta nueva teoría nace como reacción a la psicología del s. XIX



que explicaba la vida anímica soldando las ideas, los pensamientos y los sentimientos entre sí, organizando cada parte con una propia función, quizás siguiendo el ejemplo de otras ciencias como la física y la química que dividían los cuerpos en moléculas y átomos para explicar el todo.

La Gestalt rompe con esa visión científica postulando que la realidad psíquica es unitaria y por lo tanto es únicamente comprensible si se enfoca como un "conjunto estructural". Una parte en un todo es algo distinto a esa parte aislada o en otro todo. La Gestalt tiene como base la idea que la suma de todas las partes en conjunto es diferente a la suma de las mismas partes pero por separado.

Tipografía e Imagen

Cuando se trabaja con tipografía e imagen es importante buscar una dimensión conceptual y una armonía entre ambos, ya que los dos se componen de cualidades pictóricas similares, como por ejemplo, los claros y oscuros, los movimientos lineares, la forma, el contorno, etc. La idea es justamente buscar donde se unen los atributos específicos de cada una para complementarlos o contrastarlos.

Cuando se integra la imagen con la palabra se pueden dar a entender cosas que no están implícitas en el texto. Son ideas que no existen visualmente pero son traídas a la realidad por medio del tratamiento tipográfico. Al trabajar la imagen y la tipografía a través de una grilla se logra la estructura global que es la página.

La tipografía como imagen

Cuando una palabra, o letra, adquiere características más allá de su forma original se convierte en una imagen y su potencial es enorme. Aquellas palabras convertidas en imágenes conciben muchas lecturas simultáneas ya que se convierten en íconos. Entender cada nivel es colindante ya que el filtro perceptivo que condiciona lo visual, lo emocional y lo intelectual le da una lectura inmediata. La capacidad que tiene el receptor de identificar y luego recordar estas imágenes explica porque muchas veces son concebidas como imágenes corporativas.

Algunas transformaciones que alteran la tipografía para transformarse en imágenes son las siguientes:

1. **Pictorización:** Sucede cuando la tipografía se transforma en la representación pictórica de algo real. Puede interactuar con otros elementos reales o simplemente tomar la forma del objeto; la tipografía se convierte en una representación del objeto o concepto que representa.
2. **Inclusión Pictórica:** Cuando se incluyen a la tipografía elementos pictóricos que interactúan con ella.
3. **Alteración de la forma:** Cuando se cambia la estructura de la tipografía para ayudar a la comprensión del concepto y a su recordación. Alterar la forma de un objetivo para que se convierta realmente en ese objetivo es un ejemplo de esta alteración.
4. **Sustitución formal:** Es cuando se reemplaza una tipografía por un objeto reconocible. Sustituir una forma por otra es una suerte de inclusión pictórica, pero porque la letra es sustituida por una imagen se obtiene un resultado muy diferente. Muchas veces se usa cambiar la letra "O" por un objeto circular como una pelota y la letra "Y" por un árbol con ramas. Lo que siempre se debe cuidar en estos casos es la legibilidad.

5. **Combinación Formal:** Por ejemplo cuando una letra o una palabra es combinada con otra forma (representativa o abstracta) para que las dos imágenes se transformen en una. Esta transformación combina sustitución, alteración y pictorización.

6. **De-construcción sintáctica:** Cambiar la relación visual entre las partes de una palabra o frase es una de-construcción, y el hecho que se relacione con la naturaleza del significado de la palabra hace que sea una reconstrucción sintáctica. Otra forma es alterar la escala, peso o espaciado de una sílaba o parte de una palabra en especial.

7. **Objetivización:** Cuando las letras se hacen de verdad, lo contrario a la pictorización.

8. **Ornamentación:** Bordes, outline, ding-bats, formas geométricas, etc. La escala y naturaleza del ornamento se convertirá en elemento primordial para la tipografía. Estos ornamentos influyen especialmente en la percepción histórica.

Color en la expresión tipográfica

El color cromático utilizado en la tipografía (totalmente distinto al concepto de gris tipográfico mencionado en el capítulo anterior) juega un rol fundamental en ella. El color altera la percepción y agudiza la jerarquía, le otorga una nueva dimensión a la página.

El color cuenta con cuatro atributos que lo definen y hacen que se diferencien unos de otros. El primero es el tono que corresponde la identidad esencial del color, el segundo es la saturación, que se refiere a la intensidad y al brillo/opacidad del color. El tercer atributo es el valor, que es el aspecto más parecido al gris tipográfico ya que por ejemplo, un amarillo tendrá un valor bajo y un violeta uno alto. Finalmente está la temperatura del color, que es una cualidad subjetiva relacionada con las experiencias. Por ejemplo el rojo es un color cálido mientras que el azul es un color frío.

La percepción de las características del color es relativa, sin embargo, cuando se habla del tono de un color, la referencia se precipita a lo absoluto, ya que un color, o es azul, o es amarillo, o es verde. Las sutilezas aparecen cuando hay una combinación de distintos colores. La sensación del valor, la temperatura y la saturación varían dependiendo de los contrastes y los complementos, así como también del contexto en que se encuentren los colores. Aquellos que son similares en valor tienden a aumentarse los unos a los otros, pero su separación óptica se hace más débil. Por otro lado, dos colores de valor similar pero complementario crearán la sensación de "vibración visual" al unirse los límites.

Color y espacio

Los colores tienen propiedades espaciales. Por ejemplo, los colores fríos tienden a desvanecerse mientras que los colores cálidos avanzan. A grandes rasgos se puede decir que los tonos amarillos avanzan, los azules retroceden y los rojos son estáticos. Por otro lado, mientras menos haya de un color en el espacio este se percibirá más oscuro que aquel que se encuentra en gran proporción.

El color cromático tiene un gran impacto en el gris tipográfico. Se debe tener mucho cuidado en cuanto a la legibilidad, especialmente en situaciones donde se encuentra

Il faut voir combien d'une couleur existe dans les m

les mots



"El color en una línea de texto pequeña se percibirá más oscura que una línea con tipografía más grande, aunque el color sea el mismo. Ninguno de los dos se percibe tan intenso como una figura del mismo color."



un fondo de color: mientras menor sea el contraste entre letra y fondo menor será la legibilidad. Asimismo, y como se dijo anteriormente, con el uso del color también se puede acentuar más la jerarquía en un texto.

Distinción jerárquica a través del color

Aplicar color a la composición afectará de manera categórica la jerarquía en una página e introducirá una armonía visual general. El valor intrínseco del color tipográfico se exagerará con el color cromático, y por lo tanto se hará más evidente. Las diferencias de color aumentan la percepción espacial forzando a una mayor separación de los niveles de información.

Aplicar color al fondo también creará distintos niveles en la jerarquía. Si el color de fondo es similar al color de la tipografía estos se unirán y su dimensión espacial será parecida, y si por el contrario son totalmente opuestos, habrá una gran separación y su dimensión espacial será más profunda.

El color también puede ser utilizado para unir distintos tipos de información en una misma página, diferenciando los distintos temas y sub-temas con colores similares para que se unan, pero a la vez para que se distingan.

Psicología del color

El color se asocia a muchos factores psicológicos que influyen en el mensaje verbal de la tipografía. Este componente emocional del color está estrechamente asociado a las experiencias humanas en un nivel instintivo y a los procesos sociales involucrados. También se relaciona con la cultura del lector, con su clase social, su edad y otros factores.

En general se asocia el rojo con hambre, rabia o energía ya que se relaciona con carne, sangre o violencia. En contraste, los vegetarianos asocian el verde con el hambre. En las culturas occidentales el negro se asocia con muerte y velorio, mientras que en la cultura hindú estos conceptos se asocian con el blanco. En las culturas occidentales al blanco se le asocia con pureza y limpieza mientras que el violeta se asocia con autoridad y lujo. La mayoría de las culturas asocia el azul con agua, vida, espiritualidad y contemplación.

Seleccionar un color para una palabra en especial en una composición agrega significado porque se conecta inmediatamente a una emoción. Comparar distintas opciones de color en una tipografía simultáneamente ayudará a determinar que color es el adecuado para cada concepto que se quiere comunicar.

El proceso de la comunicación y sus elementos

En toda comunicación se buscará que el comunicador logre lo que desea, por lo que se intentará mantener el flujo comunicacional lo más limpio posible para que no hayan malentendidos. Estos errores en la comunicación se denominan ruidos, e implican factores distractores en la comunicación. El ruido puede ser visual, sonoro, o cualquier tipo de distracción a los sentidos. Tanto el ruido como la fidelidad determinaran la efectividad del mensaje.

De acuerdo al libro de 1960 de David K. Berlo, El procesos de la Comunicación. Introducción a la teoría y a la práctica (Capítulo tercero) podemos encontrar seis elementos en el proceso de la comunicación:

Fuente-Encodificadora	Mensaje	Canal	Receptor-Decodificador
Habilidades comunicativas Actitudes Conocimiento Sistema Socio-Cultural	Elementos Estructura	Tacto Gusto Olfato Oído Vista	Habilidades comunicativas Actitudes Conocimiento Sistema Socio-Cultural

Fuente-Encodificador

Existen cuatro factores fundamentales que aumentan la fidelidad. Aunque estos serán vistos en el caso de la fuente-encodificadora, es importante aclarar desde ya que estos factores influyen en todos lo elementos del proceso de la comunicación, ya que esta no es en un solo sentido si no que es bi-direccional, tanto fuente como receptor se intercambian papeles constantemente. Esto se explica partiendo de la base que todo comunicador busca un feedback por parte de su receptor, y cuando el receptor envía el feedback pasa a ser una fuente y así constantemente.

El primer factor que se expone son las habilidades comunicativas que pueda tener la fuente. Estas habilidades están ligadas a la forma de pensar y de entender que todo ser humano posee. En el texto de Berlo, así como también en las teorías más modernas de comunicación y lenguaje, se plantea la hipótesis no comprobada formalmente de que las unidades de pensamiento son las unidades de lenguaje que podamos tener. Siendo este un tema muy interesante, está en el espíritu de esta investigación ahondar un poco más.

Los elemento para los que tenemos palabras, y la forma en que disponemos unos con otros, ejerce una gran influencia sobre aquello en lo que estamos pensando, en la forma en que pensamos y en que pensemos en determinadas cosas o no.



La pregunta sobre cuáles son las herramientas que el hombre necesita para pensar se remonta a los tiempos de los griegos, cuando Platón propone la idea de que existe, grabada en nuestra retina, una réplica en miniatura de la realidad. O sea, que la unidad de pensamiento serían las imágenes de las cosas que conocemos.

Hoy en día sabemos que el pensamiento involucra una manipulación de estos símbolos o unidades de pensamiento. A la vez, sabemos que el pensamiento está ligado a las experiencias. Un ejemplo citado es el que propone Berkeley cuando dice que al pensar en un hombre inmediatamente recurrimos a una imagen mental que ya conozcamos y que estará definida por nuestras experiencias. Sería muy difícil que nos imaginásemos un hombre genérico o alguno que no conozcamos.

Berlo sugiere en su texto que las unidades de pensamiento están constituidas por unidades de lenguaje; es difícil pensar en un objeto, un proceso o en cualquier cosa para los cuales no se posea nombre, designación o palabras. La teoría de que el lenguaje humano afecta la percepción y el pensamiento fue planteada por Sapir y Worf y propone que el lenguaje de una persona habrá de determinar en parte lo que esa persona ve, lo que está pensando y los métodos que utiliza para pensar y luego tomar decisiones. Por lo tanto se concluye que el lenguaje afecta el pensamiento y sin duda la comunicación.

Otro factor muy importante en la comunicación son las actitudes que tiene la fuente frente al tema que se está tratando, frente a sí mismo y hacia el receptor. Estas actitudes pueden ser favorables o desfavorables y evidentemente esto influirá en la forma de comunicar un mensaje, ya que determinan el grado de compromiso con la comunicación.

El nivel de conocimiento acerca del tema también influye en la comunicación ya que no se puede comunicar aquello que no se sabe. La falta de conocimiento afecta la conducta de la fuente de una manera negativa y la comunicación no será plena.

Finalmente el nivel socio-cultural también intervendrá de manera fundamental en la comunicación ya que la gente no se comunica igual cuando pertenece a clases sociales diferentes o poseen distintos antecedentes culturales.

Decodificador-Receptor

Cómo ya se dijo anteriormente aquel que en un momento es una fuente también ha sido un receptor y viceversa, por lo tanto se le pueden aplicar los mismos cuatro factores antes mencionados (Habilidades comunicativas, actitudes, nivel de conocimiento y posición que ocupa en un determinado nivel socio-cultural). Por otro lado, el receptor es el eslabón más importante de la cadena comunicacional ya que siempre es el que hay que tener en cuenta al momento de tomar las decisiones en cuanto a la comunicación.

El mensaje

Para aumentar el nivel de fidelidad en un mensaje hay que tener tres factores en cuenta: el código, el contenido y la forma en que es tratado el mensaje.

Todo lo que conoce el hombre existe para él porque tiene nombre y alguna forma o estructura. Las estructuras están compuestas por elementos que se definen como las unidades básicas aisladas de contexto y de los distintos niveles de estructura que po-



damos encontrar. Por ejemplo, para alguna lengua (se utiliza la palabra lengua y no idioma porque en este ejemplo nos referiremos a la parte auditiva de un dialecto) las unidades elementales serán el sonido y la primera estructura un fonema, siguiendo con estructuras más elevadas como los morfemas.

Los elementos no pueden considerarse fuera de su estructura y una estructura no puede ser concebida sin elementos. Un ejemplo que se ajusta a esta investigación es cuando se propone que la diagramación de la página como la estructura y los diferentes elementos como los párrafos, las imágenes, los números de página y las leyendas la conforman. Todos estos elementos deben ser concebidos en una estructura, y esta estructura solo es posible con al menos algunos de estos elementos.

Siguiendo con este mismo ejemplo se explicará que las estructuras pueden pasar a ser elementos de una estructura aun mayor dependiendo del nivel de discusión. Por ejemplo, un párrafo es una estructura en sí cuando decimos que las palabras son sus elementos, a su vez las palabras son estructuras para las letras y las letras son estructuras visuales para los elementos básicos como la línea y el punto. Sin embargo, la letra es un elemento de la palabra, ésta del párrafo y el párrafo un elemento para la página.

Cuando estos elementos se estructuran de manera que para alguien signifique algo y lo reconozca, se habla de códigos. El diseño es un código y su vocabulario los distintos elementos con los que trabaja (tipografía, imagen, color, etc.), cuando se combinan crean una estructura que tendrá un sentido para quien lo ve. Pero para entender el código habrá que estar familiarizado con los distintos elementos que conforman el diseño.

La gramática del código

Cada vez que codifiquemos un mensaje habrá que tomar ciertas decisiones con respecto a qué código se utilizará, qué elementos de éste y que método de estructuración. Estas disposiciones se toman de acuerdo al contenido del mensaje y al tipo de tratamiento se le quiere dar a los elementos de cada código. El tratamiento determina la personalidad y otras características individuales.

En diseño se habla de distintos códigos visuales porque se refiere a las distintas maneras de estructurar o de trabajar distintos elementos. Cuando un diseñador estructura de manera similar todos sus trabajos y crea un código personal reconocible se puede hablar de un estilo.

El canal

El canal corresponde a la forma en que se quiere comunicar el mensaje. En el caso del diseño existen numerosos canales para hacer llegar el mensaje desde el emisor al receptor, por ejemplo, las revistas, Internet, la televisión, el periódico etc. Citando la analogía de Berlo, en la cual plantea la situación de que una orilla del río quiere enviar mercadería a otra, el canal sería tanto el muelle (formas de encodificar y decodificar el mensaje), la embarcación (el vehículo del mensaje) y el agua (medio de transporte).

Se puede definir un canal de comunicación como los sentidos a través de los cuales un decodificador-receptor puede percibir un mensaje que ha sido codificados y transmitido por una fuente codificadora.



Coherencia en el manejo de la información en un producto de diseño editorial y el compromiso del diseñador

Para que un producto de diseño editorial funcione debe haber un compromiso total por parte del diseñador. Es él quien guía a través de las páginas al lector para que capte el mensaje que se quiso entregar. Para esto hay elementos con una función explícita (cómo los números de páginas, que deben ser fácilmente reconocibles) y elementos con una función implícita (la variación del tipo de papel, el uso de los colores y el uso de tipografías específicas). Otra herramienta utilizada por los diseñadores es el uso de iconografía, utilizada a veces para ayudar al lector a entender cuando un texto inicia o finaliza.

En las revistas sucede, por ejemplo, que los lectores hacen caso omiso de aquellos artículos que no son "apetecibles", por lo que el diseñador debe hacer que sean llamativos por medio del uso juicioso de la tipografía y la imagen. "Sólo hay que fijarse en las revistas de heavy metal, donde la gente se muestra dispuesta a leer artículos en letras minúsculas. En la mayoría de los casos la gente pasaría todo, intentarían leer dos o tres palabras y lo pasarían. Pero el entusiasta de 16 años está desesperado por saber cosas sobre su grupo de heavy metal favorito y está dispuesto a esforzarse, y el que sea difícil hace que se convierta en algo personal, igual que a los adolescentes les encanta que sus padres odien la música que ellos escuchan."⁸

Con más o menos fuerza la imagen y el texto deben trabajar juntos. Algunas veces el texto apoya a la imagen y en otros es la imagen la que da apoyo al texto. Un ejemplo en el cual texto e imagen se ligan de manera definitiva es en el caso de las leyendas que complementan la imagen, que podrían venir a ser como un puente literal y metafórico entre ellos. Pueden incluir información que guía a través de la página, o información suplementaria en relación a la imagen específica o adicional al texto.

Cuando se trabaja con imágenes hay que saber que tan poderosa es ésta frente al texto, ya que a veces una imagen puede decir más de mil palabras. Como diseñadores deberíamos poder disponer libremente la información, tanto textual como pictórica, de la manera que mejor encontremos que se comunicará el concepto o información. Este es realmente el trabajo del diseñador que se enfrenta a una página: determinar cuál es la mejor manera para comunicar lo que se pretende.

El lector, subconscientemente, se fija continuamente en el texto y en la imagen buscando pistas en cada uno de ellos. Por esta razón, la posición de las imágenes en la página es esencial: el lector mirará automáticamente la imagen cada vez que el texto hable de ella, y si el lector tiene que mover los ojos demasiado por la página, y luego se pierde en su lectura, se sentirá desconcentrado, frustrado y perdido; será una lectura incómoda.

Dentro de las imágenes también está la posibilidad de incluir ilustraciones cuando el texto haga referencia hacia algo abstracto, y no a un lugar o una persona concreta. La fotografía necesita de la existencia de un objeto físico para fotografiarlo y la única limitación del ilustrador es su imaginación. Un beneficio de la ilustración es que las

8 FOGES, Chris. "Diseño de Revistas". 2000 (Pág. 99)



palabras se pueden incorporar sin problemas a ella (cómo se vio previamente) de un modo que resulta imposible en la fotografía. Además son más emocionales y pueden tener un toque humano atractivo para el lector.

El lector, expectativas y su rol en la edición del libro

El lector interpreta el texto de la misma manera que un músico interpreta una partitura, y de esta forma la lectura se convierte en la realización de la palabra escrita. La teoría de Roland Barthes "Muerte al autor"⁹(1980-1990) propone que en lugar del clásico modelo de la copa de cristal (propuesto por Beatrice Warde en la década de 1930¹⁰), donde el texto es la única fuente de comunicación del mensaje y en el cual el diseño solo juega un papel pasivo y prácticamente invisible, hay que asumir que el contenido mismo cambia con cada acto de representación por parte del lector; en esta teoría el diseño adquiere una fuerza que lo hace fundamental al momento de interpretar.

Esto se debe a que cada lector tiene diferentes expectativas. El lector (o usuario) de una página Web, por ejemplo, estará esperando que la información se presente de manera más productiva y de una forma en la que pueda buscar aquello importante y omitir las "pistas falsas". Generalmente frente a la pantalla el estado del usuario es más activo y está más atento a todas aquellas pistas que lo puedan llevar al lugar donde se encuentra la información correcta. Por otro lado, el lector de un libro es más contemplativo y busca procesar mejor la información que se dispone.

El usuario Web espera que sea desilusionado, distraído y retrasado por "pistas falsas". Los hábitos culturales de la pantalla están haciendo que ocurran cambios para el diseño para impresión; y a la misma vez están reafirmando el papel de lectura extendida que tiene un impreso.

10 Metáfora en la que propone una comparación entre beber un vino de una copa de oro exquisitamente tallada o beberlo de una copa tan sutil y tan transparente como una burbuja. Para un conocedor de vinos, la mejor opción será la segunda, porque le permitirá apreciar las cualidades del líquido con todos sus sentidos.

Con la primera opción se verá limitado el sentido de la vista y no se podrá apreciar el vino en toda su extensión. Se aplica la misma metáfora a la tipografía y la diagramación

9 LUPTON, Ellen. "Thinking with type". 2004. (Pág. 73)



Acerca del libro y la experiencia de la suscrita con esta historia
Desarrollo del concepto central de diseño a través del libro
Proceso de diseño del libro
Tratamiento de las imágenes
Sugerencia de Encuadernación



Acerca del libro y la experiencia de la suscrita con esta historia

El libro original *Mi Historia* de José Deutsch se compone de un prólogo, tres capítulos ("Los Orígenes", "¡Eureka! ¡Por fin llegué!" y "La Escuela"), un epílogo y un anexo donde se hacen referencias personajes aparecidos a través del relato.

La historia de José Deutsch se inicia con los orígenes de su familia, tanto por el lado paterno; los Deutsch, como por el lado materno; los Simon. De esta primera parte los recuerdos son lúcidos y evocan una dulce memoria de lo que fueron sus antepasados. También cuenta cómo se conocieron sus padres y de la historia de cada uno de ellos. La narración continua con la infancia y niñez del escritor, sus primeros años de vida en Oradea y posteriormente en Budapest. Habla de cómo era la vida en la Europa de preguerra y como vivía un niño acomodado de la época. Por suerte, existe mucho registro visual de estos años por lo que la narrativa se hace más completa al poder visualizar de quienes y de qué se esta hablando.

"La escuela", que contempla todos los años de la II Guerra Mundial (1940-1945) relata como ésta se va haciendo parte de la vida cotidiana de las personas, como el paisaje, sin darse cuenta, se hace gris, y como las tragedias eran sucesos de todos los días. Esta parte esta escrita con gran sensibilidad y detalla muy bien las vivencias y penurias que le toco vivir al escritor y su familia. Después de este gris panorama relata sus vivencias en Austria, país que escogen él y su familia para escapar, esta vez, del régimen soviético que ocupa ahora a Hungría. Es en Viena, donde José Deutsch pasa los primeros años de posguerra y donde la esperanza y el amor comienzan a surgir.

Finalmente llegan a Chile en busca de nuevas oportunidades, formando una nueva ruta en sus vidas. Acá, José Deutsch conoce a su futura esposa, otra emigrante europea (nació en Austria, pero llegó a Chile antes de la II Guerra Mundial) de la que se enamora y con la cual decide pasar el resto de su vida. Hoy la historia y la vida siguen su curso en cada una de sus hijas y de sus nietos. Una historia que se inició hace muchos años en Europa; con José Deutsch, continúa en Chile siguiendo su camino.

Es posible recordar que en las primeras reuniones de título el profesor Juan Calderón hacía hincapié en como influía que fuese la nieta quien interpretara este texto, cuanto podría aportar a la historia y como su visión influiría en el trabajo final. En un comienzo, se intentó ser imparcial para no compenetrarse con la historia y así poder llegar a una visión general y no egocéntrica de la narración. Sin embargo, a medida que se avanzaba en el proyecto y en la lectura fue inevitable ver que estaba lleno de sentimientos y emociones que hacían imposible que la edición fuese indiferente a la visión e interpretación de la que escribe.

Es importante mencionar en esta memoria que la suscrita realizó un viaje con su abuelo a sus tierras natales de Hungría y Austria donde tuvo la oportunidad de conocer muchos de los escenarios de las historias que se relatan en el libro. Además, pudo visitar donde vivía y algunos de los amigos que actualmente tiene José Deutsch en Budapest. Fue un viaje totalmente emotivo donde quedaron guardadas en la memoria



muchas imágenes y sensaciones que serán imposibles de olvidar. Es por esto que algunas partes del libro son más expresivas que otras, ya que en ellas, inevitablemente, la suscrita traspasa sus propios recuerdos y emociones junto con las del escritor. Esto hace, de manera ineludible que el libro quede plasmado con las experiencias de la que escribe.

Al realizar este proyecto, y al leer la historia, es posible conocer al escritor. Como fue su vida en Europa y sus primeros años en Chile. Indudablemente la experiencia de haber vivido la II Guerra Mundial hace que exista un antes y un después. Es imposible no preguntarse que hubiese ocurrida si José Deutsch se hubiera quedado en Austria, sin embargo, las vueltas de la vida hicieron que su camino tomase un giro en dirección oeste y viniese a estas tierras lejanas que son Chile.

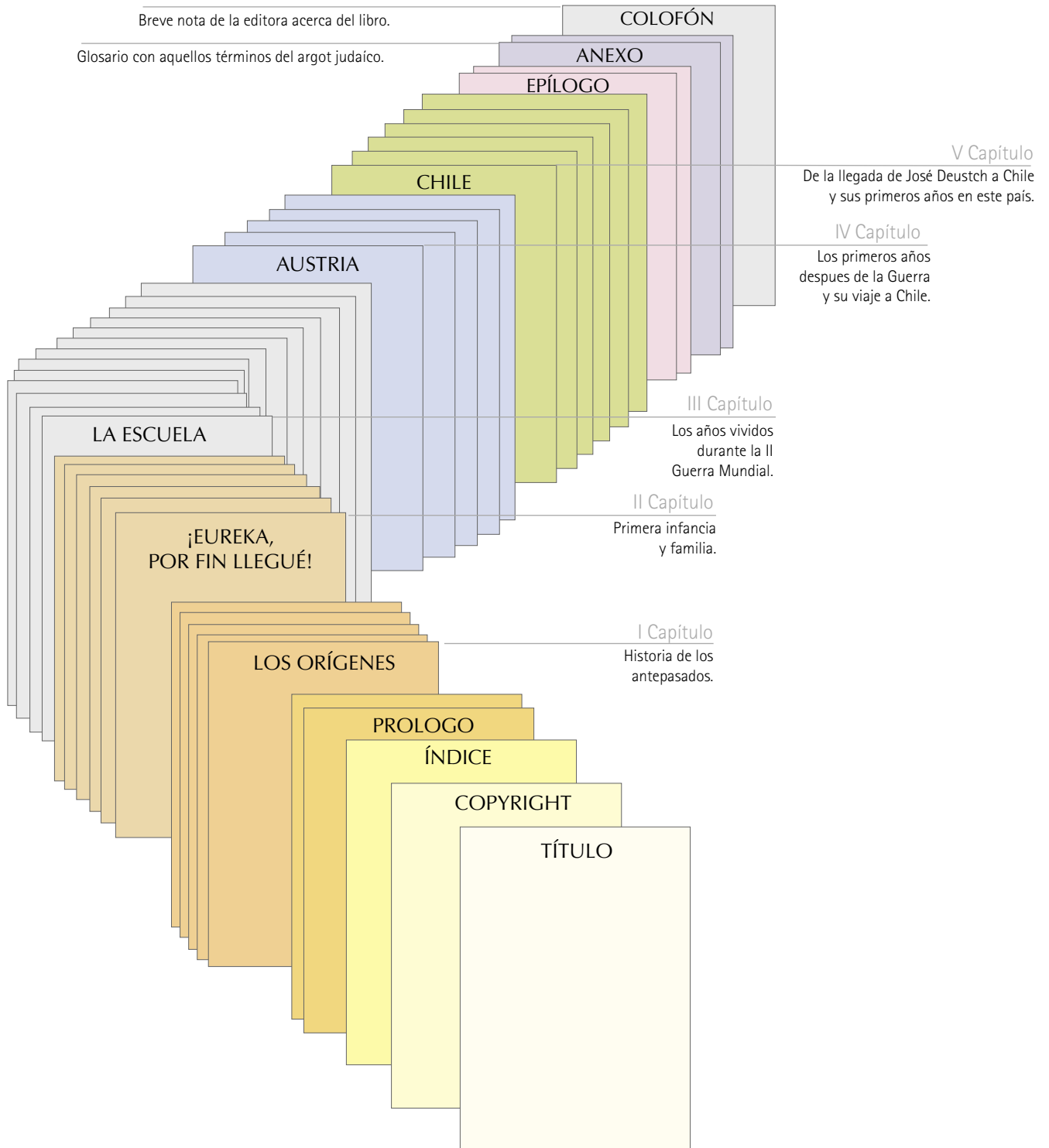
Algunos judíos reforzaron mucho su fe después de la guerra, otros, la perdieron totalmente, pero hay quienes, a pesar de no ser creyentes fervorosos en Dios, mantienen las costumbres de su pueblo porque saben que son aquellas las que los mantienen unidos. Esta familia no es particularmente religiosa, no siguen todas las leyes de la Toráh y más bien las cuestionan, pero las tradiciones son conservadas. Cada vez que se realiza un rito, o se hace una comida familiar en celebración de alguna fiesta existe una unión a nuestras raíces.

El libro que escribió José Deutsch es una de las raíces, que como si fuesen de un árbol, tiran hacia el fondo de la tierra para encontrarse con la sustancia, con la estructura y con todo aquello que conscientemente no es comprensible y que ya viene escrito genéticamente en el corazón.

Este libro no es solo la historia de J. Deutsch, o la de su familia, si no que también pertenece a la de miles de judíos, que como las hebras de un tejido se unen para dar forma y color a una historia que ya tiene más de cinco mil años.



De acuerdo a lo anterior, la estructura del libro será la siguiente:





Desarrollo del concepto central de diseño a través del libro

Para realizar este proyecto lo primero fue definir el mensaje que se daría a través del libro (tanto como diseñadora como nieta del escritor) y de qué manera se comunicaría. Fue la poesía la que sirvió de inspiración para llegar a los conceptos comunicacionales, y mediante la metáfora y la retórica definió cual sería el mensaje que este libro tendría. La idea de la vida de un hombre como un árbol no es nueva, pero surgió durante este proceso poético. Al hombre le sucede la vida, como a un árbol le suceden las estaciones, y es así como surge la idea de mezclar la autobiografía con los procesos naturales y climatológicos que vive un árbol. La primera estación que sucede en el libro es el otoño, con sus tonos sepías y ocre, que a su vez se mezclan con la tierna infancia, un periodo donde Europa era dulce en su *belle époque*. La segunda etapa, el invierno, coincide con la guerra; hojas maltrechas y en blanco y negro, solo con el recurso cromático del rojo para aumentar el impacto visual, conforman esta parte del libro. La primavera es la post- guerra, el renacer del hombre y la esperanza; hojas verdes envuelven este periodo, y finalmente el verano, con raíces largas que representarían la vida en la nueva tierra.

Las raíces al final del libro, y no al comienzo, es la visión personal que se entrega a esta historia, tanto como nieta y como diseñadora, ya que se puede considerar que las raíces son aquellos que nacieron acá, en Chile, por que la historia se lleva de la misma forma que una semilla carga la vida. Las nuevas generaciones no son los retoños ni los florecimientos, si no que las raíces en una nueva tierra. Y es así como se responde a la pregunta inicial de este proceso, ¿cómo influye que fuese la nieta del escritor la que interpretara este texto, cuánto podría aportar a la historia y cómo su visión influiría en el trabajo final? y es que por medio de esa visión el libro adquiere un carácter personal que sólo tiene al ser editado por alguien tan cercano al escritor. La visión que la suscrita le entrega a este proyecto ha nacido de esa historia, ya que también es parte de su vida. Los valores y vivencias que el escritor relata en su libro también son parte de la vida de la suscrita y evidentemente se ponen en manifiesto en el libro.

En este libro el diseño gráfico adquiere un papel fundamental ya que es a través de él que se manifiesta una visión; se genera un nuevo discurso en torno al mensaje textual de la historia. En este proyecto el diseño esta al servicio de la narrativa, y de esta forma se genera una nueva lectura, dos historias relacionadas que se apoyan mutuamente. A través de las herramientas y conceptos gráficos se genera una propuesta de lo que es la interpretación propia de la que escribe junto con lo escrito.

Este libro entrega una visión íntima de una persona común que cuenta su historia a través de las páginas. Como proyecto de diseño gráfico, esta disciplina adquiere un papel muy especial porque muestra que puede, y debe, generar un nuevo discurso frente a la lectura.

El libro tiene aquello que es lo que permite que nuestra imaginación navegue a través de las páginas, y no es la intención de la suscrita generar una película (como lo haría un director) en torno a esta historia, porque otorgaría un punto de vista extremada-



mente cerrado y egoísta y no se haría justicia al libro en sí. Es por esto que a pesar de que la gráfica juega un papel muy fuerte en esta historia se quisieron dejar muchas puertas abiertas para interpretaciones. En ningún momento fue la intención dejar todo tan expuesto pues es el lector quien se debe formar su propia idea de los acontecimientos. A pesar de que en este libro efectivamente el diseñador juega un rol como director, lo hace de forma pasiva, ya que permite que el lector también se apropie de la historia del escritor.

La suscrita genera una propuesta que efectivamente puede ser muy fiel al relato ya que es la nieta del escritor y puede captar algunas sutilezas que quizás pasen desapercibidas para otro diseñador. Pero no es motivo ni intención de este proyecto que dicha visión sobrepase la narrativa, ya que es ella la actriz principal y la razón de ser de este libro.

Durante el proceso de análisis surgieron dos perspectivas simultáneas, la primera, personal e innata y la segunda externa y constituida. Fueron estos dos enfoques paralelos los que permitieron generar dos estructuras en el libro, una general, referida al los conceptos de diseño, y otra específica referida a la grilla de diagramación y la jerarquía en la página.

La estructura general es aquella en la que se desarrolla el concepto general de diseño a través del libro, esto es, aquella que define el tratamiento gráfico que sufrirá el texto y la información en cada capítulo. De esta forma se define que los dos primeros capítulos (*"Los Orígenes"* y *"¡Eureka, por fin llegué!"*) serán representadas con el otoño. El tercer capítulo (*"La escuela"*), será el invierno y finalmente el cuarto (*"Austria"*) y quinto (*"Chile"*) capítulo representarán la primavera y el verano, para finalizar con sanas raíces.

De esta manera, cada estación esta acompañada por una serie de tratamientos gráficos:

Otoño: Fotografías y documentos en sepia o colores originales junto hojas otoñales de las más variadas formas y colores. El primer capítulo incluye hojas de tonos más vivos como los rojos y los amarillos mientras que el segundo capítulo solo hojas de tonos sepias. De esta forma hay una evolución del otoño y se comienza a preparar para el invierno.

Invierno: Fotografías, documentos y hojas en blanco y negro. Las hojas son retocadas para aumentar su contraste y representar más dramatismo. En este capítulo solo se permite el uso de un tono de rojo para otorgar más impacto visual.

Primavera/Verano: Fotografías en color natural y hojas verdes, de tipos muy variados. Las hojas verdes cumplen la función de representar la esperanza y la nueva vida. El quinto capítulo también utiliza las raíces como recurso retórico para plantear el renacer.

Otoño



Invierno



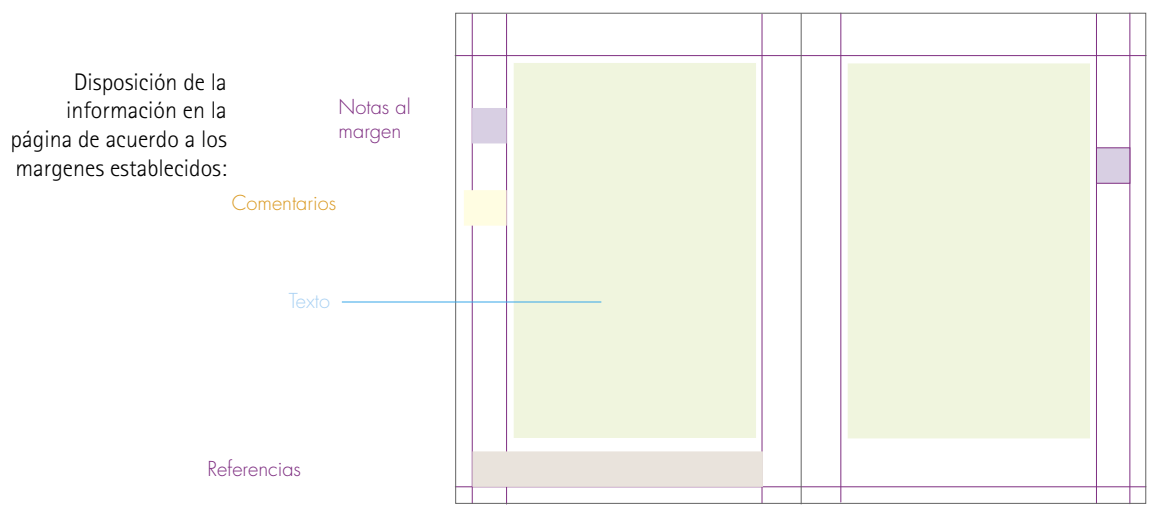
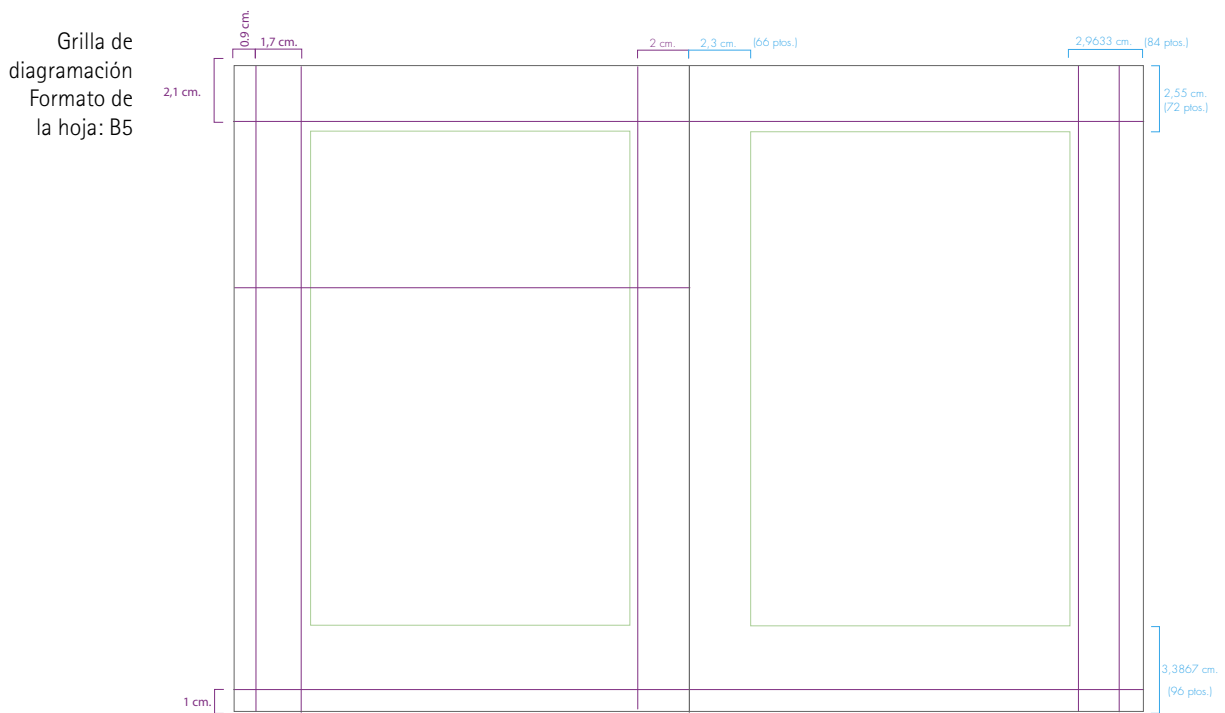
Primavera/Verano





La estructura específica, aquella referida a la grilla de diagramación y jerarquía, es la que permite la navegación del lector en la página. De esta forma, se determinó que las notas referidas a la explicación o traducción de un término se encontrarán en el margen exterior de la página en la misma línea en la que se lee la palabra para evitar desviar la vista del texto principal. Los comentarios del escritor se dispondrán tanto en el margen superior, inferior o lateral externo del texto con una tipografía y opacidad diferente a la del cuerpo del texto. Las referencias a personas se encontrarán en la misma página donde son mencionadas en el margen inferior también con una tipografía diferente. Las leyendas de las imágenes estarán junto con las imágenes, ya sea debajo de la fotografía o incluida en ella.

Lo que se pretende por medio de estas dos estructuras es "vernacularizar" el libro, ya que permiten una navegación más rápida a través de las páginas. La mayoría de la información anexa al texto (notas al margen, comentarios y referencias) se encuentran dentro de la misma página. Asimismo un glosario al final del libro también cumple este objetivo.





Proceso de diseño del libro

1.5/13 Perpetua Roman
 Sangría: Cuadratín
 Alineación: A la izquierda
 Capitular: Old English Text

Características específicas del texto

El texto, desarrollado en Perpetua variante roman, fue alineado a la izquierda presentando un rag (despeinado) al lado derecho. Esta composición quebrada procuró evitar un borde demasiado disparejo o que se asemejara a formas. Se privilegió el espaciado entre palabras por sobre la ruptura de estas por medio del uso de guiones. La opción de la aplicación de guiones en los programas de autoedición para diseño y diagramación permiten controlar, de acuerdo al diccionario pre-establecido, la separación de palabras, la división de éstas y el borde del párrafo.

Los párrafos son distinguidos unos de otros por medio de una sangría que ocupa un cuadratín. La sangría se utiliza para todo el texto a exceptuar el primer párrafo de cada capítulo que es diferenciado por medio de una letra capitular.

Subtítulos en Versales	LOS SIMON
Capitular Old English Text	C ONTRARIAMENTE al abundante material de mis antepasados patentes sobre mis ascendientes maternos son muy escasos Los tengo sobre ellos fueron proporcionados por mi madre y los recue forma fragmentaria.
Sangría de un Cuadratín	— Mi abuelo “Jékely” Simon József (equivale a “von Jékely” en alemán familia perteneciente a la pequeña nobleza terrateniente empobrecida tierras y dinero por su excesiva afición al juego. Tal cosa era bastante congéneres de la época, siendo su casta presa favorita de tahures y tim gozaban de crédito firmaban pagarés a diestra y siniestra con facilidad ta que llegaba la hora de tener que responder por ellos. Muchos entor suicidio, otros simplemente caían en la miseria después de desprende y fortuna. El abuelo José obtuvo un modesto empleo como funcionar morir, fuera de su título solo dejó deudas y pobreza como única herer

Este extracto corresponde al comienzo de un subcapítulo en el capítulo II



La alineación a la izquierda y la sangría permiten crear la sensación de un texto continuo que fluye en la página. Las alineaciones de composición quebrada generan formas más orgánicas que no fuerzan la lectura.

También es importante mencionar que no todos los guiones en este texto son iguales, ya que aquellos utilizados para abrir y cerrar citas dentro de un párrafo son *guión eme* (guión que ocupa el espacio de un cuadratín) mientras que aquellos para separar años o palabras compuestas son *guión ene* (guión que ocupa el espacio de medio cuadratín). Los puntos suspensivos fueron sustituidos por elipses, que corresponden a la forma correcta del espaciado entre los puntos.

Se evitó dejar huérfanas y viudas ya que el bloque de texto es ancho y esto hubiese incomodado mucho la lectura. El promedio de caracteres (contando los espacios) es de 84 y la cantidad promedio de palabras es de 13 por línea.

parece que las Zsuzsi me han perseguido durante toda mi vida

En la casa vecina a la nuestra vivían varias chiquillas que nos perseguían y con las cuales no tardamos de especialme-nte la Zsuzsi Gardos una niña de pelo crespo usaba un gran moño de seda en sus cabellos. Para su figura de porcelana Zsolnay de un perro, que saqué costado una fortuna. Mamá estaba bastante disgustada que lo regresara de inmediato. No recuerdo el dese-

Comentarios del escritor

Composición Quebrada

inmundos— y otros insultos. Como nunca le pudimos dar alcance, retribuimos con sendos garabatos sus improperios.

A esa altura ya había cumplido los once años, y los recuerdos se perfilan con una nitidez cada vez mayor. En cuanto a las fechas exactas de ciertos acontecimientos, debo desde luego, apoyarme en textos de historia.

Leía ávidamente los titulares del Magyar Nemzet, tal vez el único diario moderado que aún circulaba y que cada mañana aparecía en el buzón del departamento. El verano también nos trajo algunas noticias alentadoras, que nos llenaron de optimismo y fe. El 19 de Julio, los aliados desembarcaron en Sicilia y algunos días después Mussolini fue destituido por el rey Victor Manuel III, acontecimiento que celebramos con gran regocijo.

Me juntaba a estudiar y jugar con algunos de mis compañeros de curso. Recuerdo sobre todo el formidable tren eléctrico de Tomás Sümjen. Yo nunca tuve uno lo que me llenó de una gran frustración durante años. Su casa la frecuentaba también por otra razón: su Papá, un destacado odontólogo, tenía su consulta allí, y le debo dar el mérito de haberme perdido el miedo a los dentistas además de mantener mi dentadura en buenas condiciones.

Me viene también a la mente el modesto departamento de Pista (Istvan) Weis (hoy Dr. Visontay*) donde hacíamos dibujos sobre papel higiénico que luego lo enrollábamos y con una manivela improvisada la pasábamos por una ventanilla recortada en una caja de cartón: como si fuese una peli-cula. También frecuentábamos a los Bartok (se llamaban Blau anteriormente) y a su hijo Vili, un poco mayor que yo, pero con el que me entendía muy bien. A Vili* le habían regalado para su cumpleaños un juego, llamado "El Pequeño Químico" con el que realizaba con gran entusiasmo toda clase de experimentos los que me llenaban de asombro.

En la casa vecina a la nuestra vivían varias chiquillas de la colonia las que despertaron nuestro interés y con las cuales no tardamos de trabajar amistad. A mi me gustaba especialmente la Zsuzsi Gardos una niña de pelo crespo y más bien redondita que usaba un gran moño de seda en sus cabellos. Para su cumpleaños le regalé la preciosa figura de porcelana Zsolnay de un perro, que saqué de la vitrina y que debe haber costado una fortuna. Mamá estaba bastante disgustada con mi generosidad y exigía que lo regresara de inmediato. No recuerdo el desenlace de este episodio, ni tampoco la suerte que corrió el perro con su nueva ama.

Como en años anteriores durante los primeros días del otoño me enfermé de las amígdalas. Era muy doloroso, apenas podía tragar y tenía mucha fiebre. Aún no existían los antibióticos y me curaban por medio de pinceladas en mi garganta, con un algodón empapado en yodo sobre la punta de un palito. El doctor que me había recomendado una operación, veredicto que me preocupaba mucho. Por suerte a más padres también, así que optaron por consultar a otro médico. Ese era el Dr. Kiss, médico joven, al que le debo eterna gratitud, por haber podido conservar mis tonsilas hasta el día de hoy. Según las últimas investigaciones—dijo—las amígdalas eran necesarias, y al no ser que estén demasiado malas, debían conservarse. Una amigdalitis duraba

*Dr. Istvan Visontai
Compañero de curso. Lo vi por última vez en 1999 en Budapest. Murió algunos meses después en el año 2000.

*Dr. William (Vili) Bartok
Ing. Químico. Vive en New Jersey, E.E.U.U.

y al no ser que estén demasiado malas, debían conservarse. Una amigdalitis d

*Dr. Istvan Visontai
Compañero de curso. Lo vi por última vez en 1999 en Budapest. Murió algunos meses después en el año 2000.

*Dr. William (Vili) Bartok
Ing. Químico. Vive en New Jersey, E.E.U.U.

Referencias a Personas

A través del texto, el gris tipográfico no se mantiene constante. El uso de la variante bold e itálica hacen que el texto adquiera diferentes tonos y cadencias en la lectura. Sin embargo en algunas partes, especialmente en el capítulo III, aquel que se refiere a la Segunda Guerra Mundial el cambio de grises es aún más drástico, ya que no solo se utilizaron diferentes variantes de Perpetua si no que también se intervino el interlineado, la separación de párrafos, el cuerpo de la tipografía e incluso se utilizó color en algunas partes. Todos estos recursos fueron utilizados con el fin de entregar un mayor dramatismo al texto.

Aplicación de color cromático al texto

Guión Eme

AQUEL FATIDICO DOMINGO

En la mañana del Domingo 19 de Marzo de 1944, un día precioso de sol que anunciaba tímidamente la llegada de la primavera, fuimos con mi madre a la opera. Los carteles anunciaban con grandes letras un festival folclórico con la participación del famoso cantante János Sárdy. Sárdy fuera de que tenía una voz excepcional, alcanzó a tener gran popularidad como galán de varias películas de la época. Sin embargo la única escena que permanece viva en mi memoria es el instante aparentemente trivial, en que recogíamos nuestros abrigos desde la guardarropía. Como en cámara lenta se perfila en mi mente una señora canosa, algo gordita, que mientras nos hacia entrega de nuestras ropas, se acercó a mi Mamá, susurrándole casi al oído:—Señora, los alemanes acaban de ocupar el país —.

Desde ese momento en adelante, los acontecimientos se agolparon con vertiginosa rapidez.

Al llegar a la casa encontramos a Papá reunido con algunos de nuestros vecinos, entre ellos el matrimonio Böhm (la señora de la confitería) y los Adam, y cuyas caras sombrías me infundían miedo. Percibí la tensión y se apoderó de mi una sensación de inseguridad y confusión.

lo que a la pastre resultó mil veces peor aún

Recordando ese ambiente creo entender lo que siente un animal que ha caído en una trampa. La desesperación ante la impotencia de no encontrar una salida para poder zafarse de los fierros que lo están aprisionando. Mientras algunos dramatizaban en extremo la situación, otros se obstinaban en esconderse detrás de la cómoda táctica del autoengaño.

⁴ Schutzstaffel, tropas especiales para reprimir a los "enemigos" de los nazis.

Durante los días que siguieron se hacía cada vez más patente la omnipresencia de los alemanes en la ciudad. Vehículos cargados de tropas circulaban por las calles y guardias de la SS⁴ en sus uniformes negros, luciendo en sus gorros y solapas las tenebrosas calaveras, montaban guardia frente a unos edificios recién requisados. No estoy en condiciones de relatar, ni siquiera en forma fragmentaria lo que veía y sentía en los días que siguieron a la ocupación, pero sé que vivíamos un clima de extrema incertidumbre. La incógnita de un futuro dudoso y de cómo paliar los eventuales

Este extracto corresponde al comienzo de un subcapítulo en el capítulo III

Notas al margen

A continuación, un análisis de las tipografías utilizadas en el libro

Perpetua True Type

Eric Gill, 1928.
Tipografía de texto con serifa.

Eric Gill diseñó Perpetua en la primera mitad del siglo XX, basándose en antiguos tallados en piedra. La formalidad de esta tipografía se debe, en parte, a sus pequeñas y diagonales serifas y a sus números medievales. Es una tipografía serena y elegante y es muy utilizada en libros de calidad así como también en publicidad. Su primera aparición fue en "The Passion of Perpetua and Felicity" llamándose su versión itálica "Felicity".

Perpetua fue la fuente utilizada para plasmar el texto del libro y se utilizó en sus variantes roman, bold, italic y bold Italia, siendo la versión roman aquella utilizada para la mayoría del texto. Para las notas al margen se utilizó la variante italic. Para alterar el gris tipográfico se utilizó de manera oportuna el resto de las variantes.

20/27 Perpetua Roman

A B C D E F G H I J K L M
N Ñ O P Q R S T U V W X
Y Z a b c d e f g h i j k l m n
o p q r s t u v w x y z . : , ;
(* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

20/27 Perpetua Bold

A B C D E F G H I J K L M
N Ñ O P Q R S T U V W X
Y Z a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z . :
, ; (* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

20/27 Perpetua Italic

A B C D E F G H I J K L M N
Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q
r s t u v w x y z . : , ;
(* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

20/27 Perpetua Bold Italic

A B C D E F G H I J K L M
N Ñ O P Q R S T U V W X
Y Z a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z . : , ;
(* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Vladimir Script Opentype

Vladimir Andrevich, 1995.

Tipografía display de tipo "handwriting"

Vladimir Script es una tipografía que asemeja el tipo de letra utilizado en antiguos carteles pintados a mano en la década de 1950. Esta tipografía es muy inclinada y la caja alta, así como los numerales son informales. Es una tipografía con mucho contraste en sus trazos y con terminaciones muy dinámicas.

Esta tipografía se utilizó para todos los comentarios que hace el escritor en su libro. Entrega al texto y al gris de la página una sutil informalidad y la sensación de una escritura posterior a la de la impresión. Actúa como una intervención al texto original.

20/27 Vladimir Script Regular

A B C D E F G H I J K
L M N Ñ O P Q R S T U
V W X Y Z a b c d e f g h i j
k l m n o p q r s t u v w x y z .
. , ; (* / ? ! \$ % #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Old English Text MT Opentype

Monotype Imaging, 1935.
Tipografía display de tipo gótica.

Old English Text esta basada en las góticas utilizadas en los primeros libros impresos y remite a la historia del libro. Esta tipografía se utiliza en la primera letra de cada capítulo haciendo referencia al libro impreso y a la zona de Europa Central.



20/27 Old English Text Regular

A B C D E F G H I J
K L M N O P Q R
S T U V W X Y Z a b c
d e f g h i j k l m n o p q r
s t u v w x y z . : , ;
(* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Futura True Type (Book, Heavy)

Paul Renner, 1927-1930.

Presentada por la Bauerschen Giesserei en 1928, Futura ha sido conocida como la tipografía de la Bauhaus. Esta basada en las formas simples del círculo, el triángulo y el cuadrado y esta construida geométricamente, lo cual refleja las ideas de la Bauhaus y de la "Nueva Tipografía". Después de su primera aparición Renner, hizo algunos cambios para hacerla más legible. Sus largas ascendentes y descendentes son una de sus características principales. Es una tipografía clara, elegante y moderna, integrando neutralidad y objetividad.

Esta tipografía fue utilizada para las referencias a personas en el texto (en su variante book y light) así como también para las leyendas de las fotografías (variante book).



20/27 Futura Book

A B C D E F G H I J K L M
N Ñ O P Q R S T U V W X
Y Z a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z . :
, ; (* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

20/27 Futura Book Oblique

A B C D E F G H I J K L M N
Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p
q r s t u v w x y z . : , ;
(* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

20/27 Futura Heavy

A B C D E F G H I J K L M N
Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p
q r s t u v w x y z . : , ;
(* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

20/27 Futura Heavy Oblique

A B C D E F G H I J K L M N Ñ
O P Q R S T U V W X Y Z a b c
d e f g h i j k l m n o p q r s t
u v w x y z . : , ; (* / ? ; \$ #)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Futura True Type (Medium)



20/27 Futura Medium

A B C D E F G H I J K L M N
Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p
q r s t u v w x y z . : , ;
(* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

20/27 Futura Medium Oblique

*A B C D E F G H I J K L M N
Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q
r s t u v w x y z . : , ;
(* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0*

20/27 Futura Medium Condensed

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R
S T U V W X Y Z a b c d e f g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y z . : , ;
(* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

20/27 Futura Medium Condensed Oblique

*A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S
T U V W X Y Z a b c d e f g h i j k l m n o
p q r s t u v w x y z . : , ; (* / ? ; \$ #)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0*



20/27 Futura Light

A B C D E F G H I J K L M N
Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p
q r s t u v w x y z . : , ;
(* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

20/27 Futura Light Oblique

*A B C D E F G H I J K L M N
Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p
q r s t u v w x y z . : , ;
(* / ? ; \$ #) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0*

20/27 Futura Light Condensed

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T
U V W X Y Z a b c d e f g h i j k l m n o p q
r s t u v w x y z . : , ; (* / ? ; \$ #)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

20/27 Futura Light Condensed Oblique

*A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T
U V W X Y Z a b c d e f g h i j k l m n o p q
r s t u v w x y z . : , ; (* / ? ; \$ #)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0*

Tratamiento de las imágenes

Las imágenes en este texto corresponden a tres tipos: fotografías, documentos y hojas. A través del libro las imágenes se unen para crear composiciones en las cuales las hojas interactúan con las fotografías, como si fueran parte de ella o como si estuvieran dispuestas en la misma composición. Todas las hojas fueron escaneadas para capturar sus texturas y colores de la manera más fiel, al igual que las fotografías, las cuales no se retocaron para mantener sus características. De esta forma, la historia de cada fotografía se mantuvo intacta. No se retocaron dobles o decoloraciones, ya que estas características son las que le entregan el valor histórico a la fotografía. Los documentos tampoco fueron retocados y se integran al texto de tal forma que parecen acoplados al libro, o sea, ocupan una página entera de borde a borde, como si fuesen una página más.

En la mayoría de los casos no hubo que retocar fotografías, sin embargo, en el Capítulo III, donde sólo se utilizó sólo el blanco y el negro, aquellas imágenes que estaban naturalmente en sepia o en color fueron reinterpretadas en estos dos colores. A pesar que puede dar la impresión que se pierde valor histórico al suprimir el uso de color, lo que se gana conceptualmente es aún mayor. En todo momento se debe tener claro que es la comunicación del concepto lo más importante y que es aquello lo que se quiere significar.

De esta manera, la pérdida del color cromático natural de la fotografía o documento da la posibilidad de comunicar los conceptos de forma más impactante y más coherente con la estructura visual.

A pesar que durante todo el desarrollo del libro se mantuvo el registro visual de la forma más natural y fidedigna posible, hubo algunas ocasiones donde, para causar un mayor impacto estas fueron retocadas, principalmente aumentando su contraste o variando levemente sus tonos para acoplarse mejor con la composición general de la página.

Composición de fotografía con hoja otoñal. En este caso la fotografía se mezcla con la hoja para generar una imagen compuesta; como si la naturaleza de la hoja fuese la imagen. Además, se complementa con la ilustración de mariposas, que en este caso, y en los otros a través del libro ayudan a reforzar el concepto de hojas al viento.



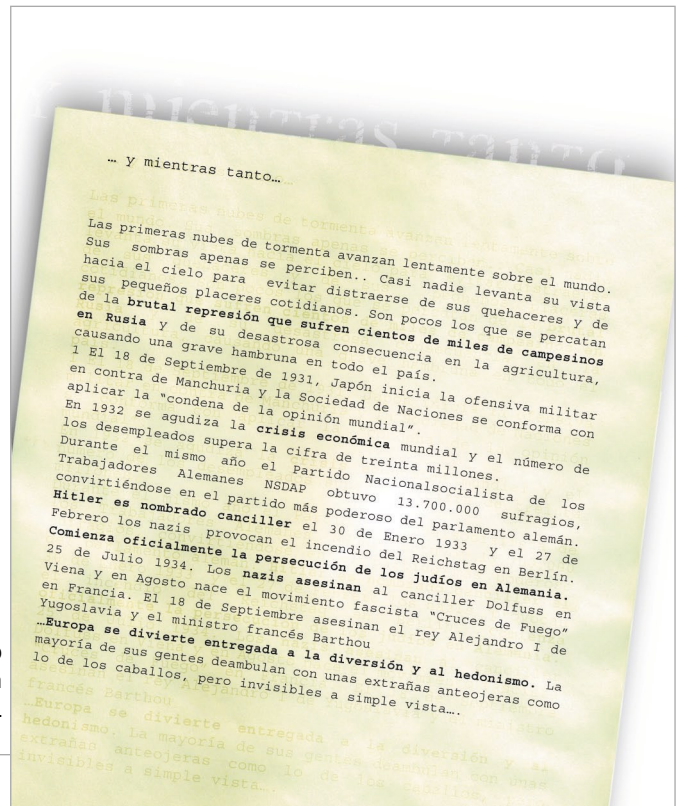


II Capítulo

Tratamiento especial que se le otorga al texto referente al escenario político social de la época. En el libro es este tipo de texto-imagen ocurre dos veces.

Composición de fotografía sepías con hojas otoñales. A diferencia del ejemplo anterior, las fotografías no se mezclan con las hojas, si no que componen un a imagen de fondo que complementa a las fotografías.

II Capítulo



el espectáculo que se extendía frente a mis ojos. Entre algunos manchones de nieve teñidos de rojo, junto a mis pies había una masa que según dijo uno de los curiosos que estaba a mi lado, era el cerebro de "la pobre desgraciada". Es todo lo que recuerdo y esa imagen me acompañó durante mucho tiempo en mis sueños.

Nuestras reservas de agua, que lográbamos juntar gracias a algunas neviscas, disminuían rápidamente. La escasez llegó a tal punto que teníamos que racionar el vital elemento, por lo que debíamos dejar a un lado nuestro aseo personal. Confieso que esa limitación me causaba cierta satisfacción porque tiritaba de frío cada vez que tenía que lavarme con el agua helada. Parece que tampoco disponíamos de mucha leña

Imagen que complementa al texto. Este tipo de imágenes se utilizaron principalmente en el III Capítulo ya que requería de elementos más drásticos para plasmar las ideas y conceptos.

III Capítulo

A continuación, algunas páginas del libro.



Los Deutsch

Arad, Rumania



LOS DEUTSCH

*¿Quién no ha caído
víctima alguna vez
de ella?*

GRACIAS a la sociedad de consumos adquirí un certificado por 40 Dólares incluyendo el blasón, pero no así el marco, en que aparece por primera vez en el año 1305 un tal Albrecht von der Teutsch del que se ignoran mayores antecedentes. Apenas sesenta años más tarde encontramos a Niklas von Merkendorf en un pueblo del mismo nombre situado al sudoeste de la ciudad de Nürenberg y apodado “der Deutsche”. Un Jacobo Deutz residía en Praga en 1390, cuyo nombre de pila por sí solo ya podría despertar sospecha. En esos años se produce el gran cisma de Occidente durante el cual la cristiandad se divide y proliferan las herejías. Con el fin de purificar la doctrina son procesados y quemados en 1415-1416 Juan Hus y Jerónimo de Praga. En las guerras contra sus seguidores que se prolongaron desde 1419 hasta 1436 se acusó a los judíos de prestar ayuda a los hereéticos y a raíz de una serie de cruentas persecuciones esos se han visto obligados a desplazarse junto a los husitas en varias direcciones. Uno de esos grupos se dirigió al norte en dirección a Liegnitz-Breslau para desviarse hacia Görlitz en la alta Silesia, lugar donde encontramos en el año 1471 a Thomas Deutsch portador del apellido en su forma actual. Es sin duda la época en que aparecen muchos apellidos no menos importantes como Da Vinci, Tiziano, Maquiavelo y Copérnico para solo nombrar a unos pocos.

Un documento de 1657 nos revela el nacimiento de Friedrich Deutsch doctor en teología y quien en el año 1709 llegó a ocupar, nada menos, que el puesto de preceptor en la corte del rey Federico I. de Prusia.

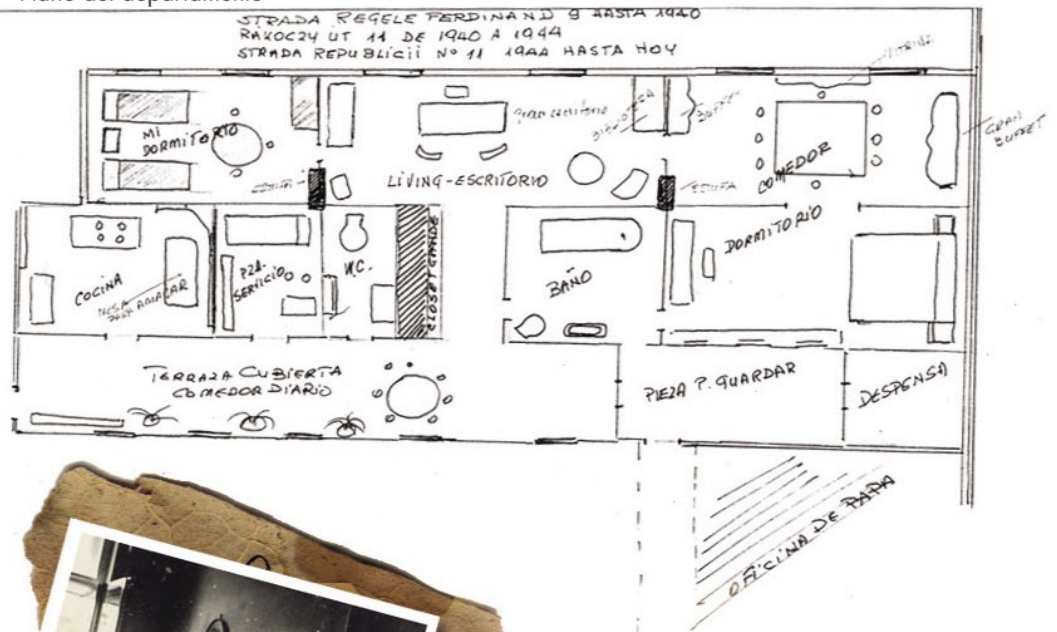
Fue posiblemente en la últimas dos o tres décadas de ese siglo, época de la emperatriz María Teresa, cuando nació mi tataratarabuelo José cuyo nombre quedó consignado en el certificado de defunción de uno de sus hijos: Lázaro Deutsch, mi tatarabuelo quien falleciera a la edad de 104 años a las 4 de la tarde el 12 de Julio de 1905 en la localidad de Tiszaszöllös (Hungria).

Don Lázaro nació en el año 1801 en Tiszabura donde se desempeñó primero como abacero y luego como fabricante de agua gasificada. Según consta en un certificado emitido por la alcaldía, fue un ciudadano ejemplar quien cumplía fielmente con sus obligaciones tributarias hasta los últimos días de su vida, virtud poco frecuente en las generaciones siguientes. Se casó con Doña Johanna Csillag y tuvieron tres hijos: Herman, Francisco y Francisca.

Herman era mi bisabuelo, abuelo de mi padre y estaba casado con Manczi Kulcsár sin que existan registros de su nacimiento o de su muerte. De ese matrimonio nace el 18 de Septiembre de 1864 mi abuelo José. Se sabe que el tío de mi abuelo Francisco falleció en Tiszabura el 6 de Marzo de 1895 a los 56 años y estaba casado con Emma Reinhold. De Francisca solo se sabe que estaba casada con el señor Matías Brüll.

José, mi abuelo nació en el pueblo de Kápolna (Hungria) donde se casó con Elisabeth Kulcsár y era oficial de un latifundio, lo que implicaba estar a cargo de la administración de las tierras y ejercer el mando sobre los que las trabajaban. Ese trabajo requería de mucha fuerza física y de un carácter duro, atributos que según me contaba mi padre, al abuelo no le faltaban. Tenía un genio explosivo y más que

Plano del departamento



ORADEA MARE- INFANCIA

SEGURAMENTE fue en esa época cuando mi padre adquirió el edificio de dos pisos del Banco Marumures, ubicado en la calle principal de la ciudad en la Strada Regele Ferdinand N° 9. Vivíamos en el segundo piso de ese edificio que abarcaba media manzana. Aunque algo confusos todavía y cronológicamente desordenados surgen de ese lugar los recuerdos de mis primeras vivencias. Creo que una de las imágenes más antiguas que conservo de mi primera infancia es cuando mi padre acostado en su cama me tomaba con sus dos manos y me alzaba sobre su cabeza mientras tarareaba algo que sonaba como una marcha y cuyos acordes los recuerdo hasta hoy. Debí haber gozado ese momento **¡y mucho!**

El edificio tenía su acceso principal por la calle ya señalada y otra entrada en su parte posterior de forma abovedada que daba a un pequeño parque. En medio del edificio había un gran patio con piso de huevillo rodeado por los departamentos ubicados en el primer piso y en la galería del segundo. La galería era similar a una larga terraza en forma de “L” a la que se comunicaban varios de los departamentos. Por el gran portón de la entrada principal se subía por una ancha escalinata que luego de una leve vuelta terminaba en el amplio pasillo del segundo piso. A mano derecha se encontraba la gran mampara de madera con sus vidrios empavonados de nuestro departamento. Considerando los parámetros actuales era un departamento pequeño en cuanto a habitaciones: dos dormitorios, una sala de estar, un comedor, cocina, pieza y baño de servicio, un baño principal, una especie de terraza de invierno que servía de comedor diario y a cuya continuación se encontraba una pieza para guardar cosas, más una amplia despensa. Lo que la diferenciaba de un departamento actual de las mismas características era el tamaño de las habitaciones.

La sala de estar, que cumplía a su vez la función de escritorio, igual que el comedor tenía dimensiones considerables. No sé como me parecerían hoy, pero las ventanas con sus pesadas cortinas de brocado color morado bordados con hilo de oro, desde mi perspectiva de entonces, parecían realmente gigantescas.

Hay que considerar que la altura de las habitaciones superaba en mucho la de las construcciones actuales y mi tamaño de aquellos años era considerablemente menor al actual. Entre los pesados muebles de caoba del comedor con sus pronunciadas características barrocas me hacían sentir especialmente pequeño. El robusto buffet, que ocupaba gran parte de una de las murallas me infundía terror, especialmente cuando ya oscurecía. La exuberancia de sus decorados y profusión de volutas en mi imaginación se transformaban en unos grandes ojos y bocas de demonios que me acechaban esperando el momento de engullirme.

Durante mucho tiempo mi madre trataba de que se me quitara el miedo, pero al igual que Sancho no logró convencer a Don Quijote que los gigantes no eran más que molinos de viento, tampoco ella logró convencerme que el buffet era un simple mueble. Finalmente fue mi padre quien tomó el toro por las astas y a mí sobre sus hombros, llevándome al comedor para que tocara las volutas y me convenciera que tan solo eran de madera inerte.

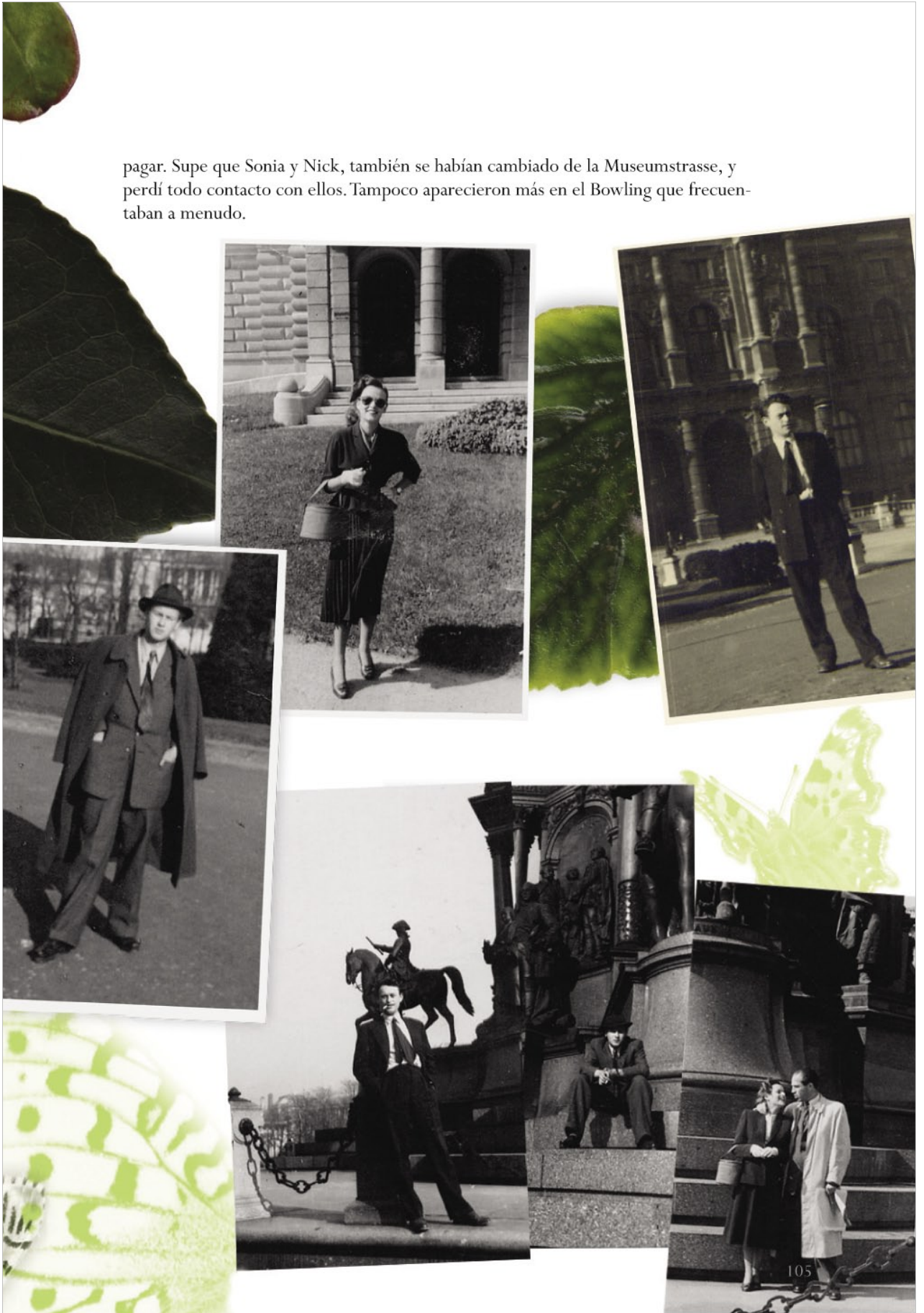
Entre risotadas, como si hubiéramos pasado por una aventura divertida nos pusimos en marcha nuevamente, levantando nuestros brazos a la manera nazi, lo que también era el saludo de los “nyilas” o “Flechacruces”. No creo que si me habrían obligado a sacar mis pantalones estaría con vida ahora. Es curioso cómo en la guerra y frente al peligro aprendemos a transformarnos en payasos, ocultando nuestros miedos y tristezas detrás de una máscara de alegría. Fue la última vez que me atreví a salir solo durante bastante tiempo.

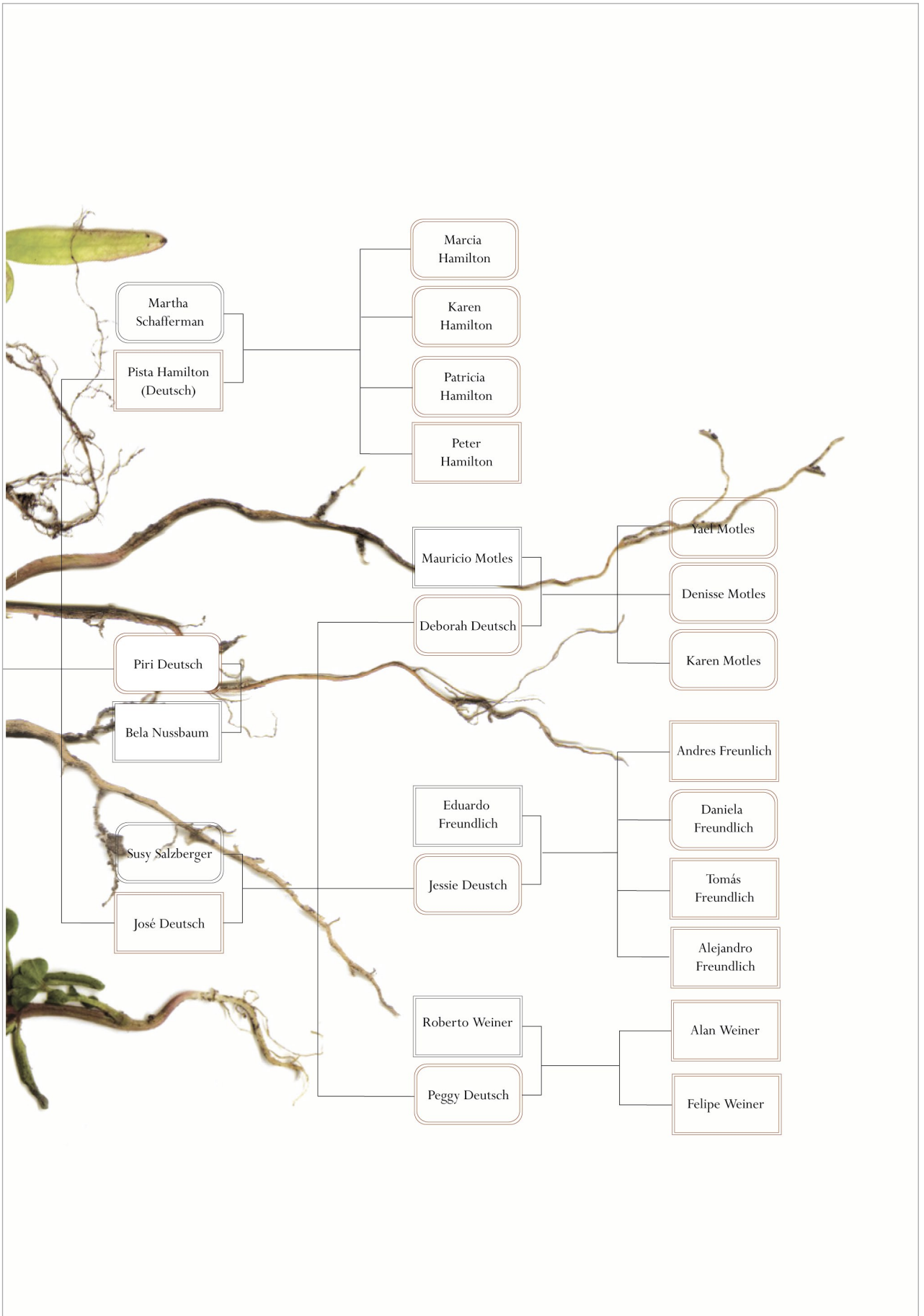
garon a los refugiados provisoriamente a la policía austríaca. Los austríacos, que no profesaban mucha simpatía hacia los rusos estaban prestos para salvar de sus garras a esa gente, sin importarles incluso que fueran en su mayoría judíos. Un policía vino avisarnos, para que intentáramos gestionar la libertad de mi padre y su grupo, porque lo más probable era, que dentro de un par de días serían entregados nuevamente a los rusos. Mi cuñado Bela conocía muy bien a un señor Teichholz que dirigía el ya mencionado Hospital Rothchild y que estaba muy vinculado al cuartel general de las fuerzas de ocupación norteamericanas. Después de unas llamadas telefónicas llegó una orden a la comisaría, donde se encontraban detenidos los refugiados, para que los dejaran libres. Obviamente los austríacos debían dar cumplimiento a una orden superior y era poco probable además que por un par de refugiados se produjera un incidente entre las grandes potencias. Así finalmente nuestra familia se encontraba reunida nuevamente.

Mi hermano Pista también apareció en Viena y trataba de insistir nuevamente ante el consulado británico para que me dieran la visa, pero lamentablemente todos sus esfuerzos resultaron estériles. Aún peor mi pasaporte que tenía una validez de seis meses, caducó y la autoridades comunistas húngaras simplemente decretaban la pérdida de la nacionalidad de aquellos ciudadanos que no volvieron a su patria después del plazo señalado. Así pasé al "status" de "apátrida" junto a mis padres o como se les llamaba entonces a "DP". Quedaría un problema grave aún para resolver: ¿Cómo abandonar la zona rusa de Austria, sin un documento válido? El carnet de DP era paño rojo frente a los ojos de los soviéticos, pues resultaba evidente de que se trataba de una persona que se había arrancado de ellos, y que ellos estaban ávidos de echarles el guante.

En un café del Karlsplatz se encontraba el centro de distribución de los documentos falsos. Un sinnúmero de "agentes" ofrecía una enorme diversidad de papeles, desde actas de nacimiento y títulos profesionales tanto de renombradas como de inexistentes universidades, hasta cédulas de identidad y pasaportes. Todos ellos lucían una serie de impresionantes sellos, firmas y timbres que dejaban boquiabierto a cualquiera. De esa manera tampoco representaba un problema renovar mi pasaporte estampando en él un timbre con la firma de un supuesto cónsul. Mis padres sin embargo decidieron finalmente, que lo mejor era conseguir unas cédulas de identidad austríaca para todos y así pasaríamos los controles rusos cuando abandonáramos la zona soviética. Vivíamos a la sazón en la Singerstrasse N° 2, a un paso de la Catedral de San Esteban, en pleno centro de la ciudad pues el departamento de la señora Höck resultaba demasiado estrecho para tanta gente. El Café Splendid, donde se juntaban los húngaros, se encontraba a solo una cuadra de nuestro nuevo domicilio y donde mi padre pasaba gran parte del día junto a sus antiguos amigos el Tío Moni y el Baron Von Trenk, los que también habían abandonado recientemente a Hungría. Mi hermano Pista entretanto había vuelto a Londres no sin dejar atrás una suculenta deuda de consumos en el Café. Recuerdo la ira de mi padre cuando un día se le acercó el "maitre" del lugar presentándole la cuenta que el Herr Doctor "olvidó" de

pagar. Supe que Sonia y Nick, también se habían cambiado de la Museumstrasse, y perdí todo contacto con ellos. Tampoco aparecieron más en el Bowling que frecuentaban a menudo.







Sugerencias de Encuadernación

Siendo este un libro de lujo, se sugiere un papel matte para impresión de fotografías de alta calidad con un grano sutil. Una sugerencia podría ser el papel "Expressions" de 104 gramos en tono hueso ("Bone White") o "Ivory White" de GMS.

Para el sistema de encuadernación se sugiere costura hilo con tapa dura. Lomo curvo con aplicación de forro de tela al lomo con serigrafía del título del libro. La portada puede ser impresa en un papel matte con aplicación de barniz opaco.



El libro, desde el punto de vista meramente comercial, es sólo un conjunto de hojas de papel y tinta, sujetas entre sí y protegidas por dos tapas duras. Sin embargo, existe en ellos un misterio que los hace perdurar en el tiempo y que lleva a las diferentes civilizaciones a construir edificios para albergarlos y protegerlos, cuidándolos como tesoros. ¿Cuál es la razón para ello?

El libro es el instrumento a través del cual, un ser humano, en algún lugar del mundo y del tiempo, puede comunicarse con otro, en forma directa, traspasándole sus conocimientos, sueños y emociones. El lector a su vez, es capaz de reinterpretar la palabra escrita, haciéndola suya en tiempo presente, dando así vida, una y otra vez, al autor.

Los libros son pacientes. Esperan y esperan, como semilla antes de germinar, la llegada de aquel lector que les devuelva a la vida.

Este proyecto consistió en la transformación de una narración testimonial, escrita sólo para los miembros de la familia del escritor, en una obra de interés general, tanto por su valor histórico, como por su diseño.

Para la realización del trabajo ya señalado, la diseñadora debió tener siempre presente al lector, considerando sus necesidades y expectativas. Es así como se incorporó un diccionario del argot judaico utilizado en el libro, se agregaron genealogías para comprender las relaciones familiares y se mejoró la comprensión de la lectura, mediante notas explicativas del texto "in situ".

Sin embargo, es importante considerar otros aspectos para lograr que el libro consiga su objetivo. La diseñadora debió comprometerse con la emocionalidad del texto, para poder actuar sobre él, de forma de no tergiversar las intenciones del autor. Para ello, debió interiorizarse en el tema, investigar y explorar en diversas fuentes para lograr un conocimiento íntegro del mismo. Afortunadamente, la diseñadora pudo viajar junto al autor a los lugares donde sucedieron los hechos descritos e impregnarse con las emociones latentes en el relato.


Todo lo señalado decanta en la producción de un libro, cuya corporalidad está dada por un diseño donde se conjugan todos los elementos necesarios para que la comunicación entre el autor y el lector se produzca en forma transparente y diáfana, consiguiendo así, los objetivos planteados en este proyecto.

La suscrita tiene la esperanza que este libro sea publicado, convirtiéndose así, en un testimonio perdurable, que pueda ser utilizado y disfrutado por las futuras generaciones.

Conclusiones



Artículos On-Line
Páginas WEB
Libros



Artículos On-line

BALIUS, Andreu. *Super Tipo veloz: Síntomas de la Modernidad*. Dic. 2003
(Página visitada por última vez el 18 de Octubre del 2005)
Disponible en <<http://www.andreubalius.com/typerepublic/arxius/supertipoA.html>>

GAMONAL Arroyo, Roberto. *TIPO/RETÓRICA Una aproximación a la Retórica Tipográfica*
Icono 14 N°5 2005. ISSN: 1697 8293 (Visitada por última vez el 18 de Octubre del 2005)
Disponible en < <http://www.icono14.net/revista/>>

GAMONAL Arroyo, Roberto. *DAVID CARSON CONTRA ARISTÓTELES Análisis retórico del diseño gráfico* Razón y Palabra N° 37 Febrero-Marzo 2004. ISSN 1605 4806
(Visitada por última vez el 18 de Octubre del 2005)
Disponible en < <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n37/rgamonal.html>>

RUDER, Emil. *Manuales, Recetas y Consejos Prácticos*. Publicado en el número 2 de la revista "Diseñador" (Página visitada por última vez el 18 de Octubre del 2005)
Disponible en < <http://www.unostiposduros.com/paginas/articul4.html> >

WARDE, Beatrice. *La Copa de Cristal* (Título original en inglés: The Cristal Goblet). La copa de cristal" fue originalmente una conferencia impartida a los miembros del gremio de tipógrafos ingleses en el St. Bride Institute, Londres en 1932. (Página visitada por última vez el 18 de Octubre del 2005)
Disponible en < <http://www.unostiposduros.com/paginas/sobretex9.html>>

CORDERO R., Juan. *PERCEPCIÓN VISUAL*
Disponible en <<http://www.personal.us.es/jcordero/PERCEPCION/Cap01.htm> >

Páginas WEB

Unos Tipos Duros. (En Línea) (Página visitada por última vez el 18 de Octubre del 2005) <<http://www.unostiposduros.com/>>

Type Republic (En Línea) (Página visitada por última vez el 18 de Octubre del 2005)
<<http://andreubalius.com/typerepublic/editorialA.html>>

PATAU, Joseph y PENELA, José Ramón. *PRINCIPALES ESTILOS GRÁFICOS DE LOS SIGLOS XV A XX* (Página visitada por última vez el 15 de Noviembre del 2005)
Disponible en <<http://www.unostiposduros.com/paginas/estilo4a.html>>

GALVEZ , Francisco. *EDUCACIÓN TIPOGRÁFICA Una introducción a la tipografía*
Chile, Ediciones Universidad Diego Portales,2004.
ISBN 956-7397-47-3

LAWSON, Alexander. *ANATOMY OF A TYPEFACE*, tercera edición. Estados Unidos de
América, David R. Godin Publishers, 2002.
ISBN 0-87923-332-x HC
ISBN 0-87923-333-8 CS

SAMARA, Timothy. *DISEÑAR CON Y SIN GRILLA* Barcelona, Editorial Gustavo Gili,2004.
ISBN 8425215668

FOGES, Chris. *DISEÑO DE REVISTAS*. México, DF, McGraw Hill/Interamericana, 2000.
ISBN 2-8804-450-1

BERLO, David K. *EL PROCESOS DE LA COMUNICACIÓN. Introducción a la teoría y a la
práctica* (Capítulo tercero) Versión PDF

SAMARA, Timothy. *TYPOGRAPHY WORKBOOK A Real-World guide to using type un
graphic design*. Estados Unidos de América, Rockport Publishers, 2004.
ISBN 1-59253-081-8

LUPTON, Ellen. *THINKING WITH TYPE. A critical guide for designer, writer, editors & stu-
dents*. Nueva York, Estados Unidos de América, Princeton Architectural Press, 2004.
Primera Edición.
ISBN 1-56898-447-0