

Más allá de la letra

Carles Méndez Llopis

Entre la tipografía y el libro-arte

Coordinador



**Más allá
de la letra** / Entre la tipografía
y el libro-arte

Carles Méndez Llopis

Coordinador

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Juan Ignacio Camargo Nassar

Rector

*

Daniel Constandse Cortez

Secretario General

*

Guadalupe Gaytán Aguirre

Directora del Instituto de Arquitectura,

Diseño y Arte

*

Jesús Meza Vega

Director General de Comunicación Universitaria

*

**Más allá
de la letra** / Entre la tipografía
y el libro-arte

Carles Méndez Llopis

Coordinador

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ



Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Más allá de la letra. Entre la tipografía y el libro-arte
Primera edición: 2020

D.R. © 2020 Carles Méndez Llopis, por coordinación
D.R. © Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
Av. Plutarco Elías Calles 1210,
Fovissste Chamizal, C.P. 32310
Ciudad Juárez, Chih., México

ISBN: 978-607-520-389-8

Más allá de la letra. Entre la tipografía y el libro-arte / Coordinador: Carles Méndez Llopis. Primera edición.
— Ciudad Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2020.
182 páginas; 26 cm.
ISBN: 978-607-520-389-8
elibros.uacj.mx

Contenido: Las otras letras, los otros libros / Carles Méndez Llopis.-- Origen y destinos del libro-arte y la poesía visual / Bibiana Crespo Martín.-- Mikhail Karasik (1953-2017) y sus libros-arte postsoviéticos contemporáneos / Ioulia Akhmadeeva.-- Tipografía, entre poesía visual y caligramas / Sandra Ileana Cadena Flores, Hortensia Mínguez García.-- Libro-arte de México en el siglo *xxi* como una máquina de Guerra / Graciela Patrón.-- Los libros de viajes de Miguel Covarrubias: A cautionary tale / Ángela Sánchez de Vera.-- Hiperlibro-arte en el contexto creativo actual / Eva Figueras y Pilar Rosado.-- El prelibro: Recurso para la enseñanza y aprendizaje de las letras / Angélica Martínez Moctezuma.-- Experimentación y metáfora: Ediciones experimentales y libros-arte.-- Activismo creativo: Diseño consciente, investigación tipográfica y experimentación editorial / Tatiana Lameiro González.-- El desborde de la escritura: Materialidad, espacialidad y gestualidad en el libro-arte / Itzel Palacios Ríos.-- Especulaciones tipográficas sobre el mapa y el territorio desde la Poética del espacio de Gaston Bachelard / Coral Revueltas Valle.-- El libro y el gesto: Consideraciones sobre los esquemas culturales del libro en la creación de libros-arte / Kena Kitchengs.

1. Diseño gráfico (Tipografía). — 2. Tipografía artística. — 3. Diseño editorial. — 4. Libro-arte. — 5. Libro de artista.

LC- N7433.3 M37 2020

La edición, diseño y producción editorial de este documento estuvo a cargo de la Dirección General de Comunicación Universitaria, a través de la Subdirección de Editorial y Publicaciones

Coordinación editorial: Mayola Renova
Diseño y diagramación: Karla María Rascón
Cuidado de la edición: Elizabeth Almanza

elibros.uacj.mx

Índice

- 09** **Las otras letras, los otros libros. Introducción a una monstruosidad necesaria**
Carles Méndez Llopis
- 019** **PARTE I**
Origen y destinos del libro-arte y la poesía visual
- 021** **Las vanguardias históricas y el libro-arte, una historia de amor-odio entre significante y significado**
Bibiana Crespo Martín
- 041** **Mikhail Karasik (1953-2017) y sus libros-arte postsoviéticos contemporáneos. Nuevas lecturas de constructivismo**
Ioulia Akhmadeeva
- 053** **Tipografía, entre poesía visual y caligramas**
Sandra Ileana Cadena Flores • Hortensia Mínguez García
- 065** **Libro-arte de México en el siglo XXI como una máquina de guerra**
Graciela Patrón Carrillo
- 079** **Los libros de viajes de Miguel Covarrubias: *A cautionary tale***
Ángela Sánchez de Vera
- 095** **Hiperlibro-arte en el contexto creativo actual**
Eva Figueras Ferrer • Pilar Rosado Rodrigo
- 0107** **El prelibro. Recurso para la enseñanza y aprendizaje de las letras**
Angélica Martínez Moctezuma
- 0121** **PARTE II**
Experimentación y metáfora: Ediciones experimentales y libros-arte
- 0123** **Activismo creativo: Diseño consciente, investigación tipográfica y experimentación editorial**
Tatiana Lameiro González
- 0143** **El desborde de la escritura: Materialidad, espacialidad y gestualidad en el libro-arte**
Itzel Palacios Ríos
- 0157** **Especulaciones tipográficas sobre el mapa y el territorio desde la Poética del espacio de Gaston Bachelard**
Coral Revueltas Valle
- 0167** **El libro y el gesto: Consideraciones sobre los esquemas culturales del libro en la creación de libros-arte**
Kena Kitchengs

Tipografía, entre poesía visual y caligramas

Antesala

LAS NUEVAS CONCEPCIONES DEL ARTE Y EL DISEÑO RELACIONADAS CON EL LIBRO COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN SE FUERON DANDO PAULATINAMENTE BAJO DIFERENTES ESCENARIOS PREVIOS A LAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX, LOS CUALES, A PARTIR DE LA INTENCIÓN DE CONCEPTUALIZAR LAS IDEAS DE FORMA MÁS ANALÍTICA, PERMITIERON CREAR NUEVAS FORMAS DE EXPRESIÓN DENTRO DEL PROPIO FORMATO DEL LIBRO. ENTRE UNO DE LOS CAMINOS QUE MÚLTIPLES PERSONALIDADES TUVIERON QUE RECORRER, CON EL AFÁN DE REINVENTAR AL LIBRO COMO UN NUEVO ESPACIO DE CREACIÓN, INFIRIENDO A LA POSTERIOR APARICIÓN DE LO QUE HOY CONOCEMOS COMO EL LIBRO DE ARTISTA O LIBRO-ARTE, ESTÁ LA DE LOS POETAS.

Hoy por hoy, tres son las teorías que priman en relación con el origen de este género artístico a mano de autores como Riva Castleman (1994), Johanna Drucker (1995) o Anne Moeglin-Delcroix (2006).

Drucker se remonta a autores distantes en el tiempo, yéndose del siglo XVIII a finales del siglo XX. Por un lado, nos remite a “dos artistas ingleses, William Blake a fines del siglo XVIII y William Morris a fines del siglo XIX,” con quienes “ejemplifica ciertas características que luego encuentran expresiones variadas en los libros de artistas” (Drucker, 2004, pp. 21-22). Según Drucker, ambos contribuyeron a la concepción de la página del libro de una forma más expresiva, compuesta por elementos poéticos, gráficos y artísticos, principalmente. En el caso de Blake con el uso del espacio y el color, y en el caso de William Morris, la funcionalidad de la página y la conservación de las artes manuales implementadas en la página del libro para alcanzar la excelencia en la produc-

ción editorial de la época. Más adelante, Drucker alude al mercado de ediciones de lujo liderada por marchantes y editores quienes, como Ambroise Vollard o Daniel-Henry Kahnweiler promocionaban la colaboración entre poetas y artistas plásticos. Por otra parte, en cuando al enfoque de Castleman (1994) y Moeglin-Delcroix (2006), Mínguez (2018) se refiere a ellos de la siguiente forma:

Por su parte, Castleman (1994) o Moeglin-Delcroix (2006) aluden a casos más concretos. Castleman, por ejemplo, narra el impacto de Duchamp y su obra *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* conocida más comúnmente como la *Caja Verde* fechada en 1934. Mientras que, Moeglin-Delcroix (2006) expuso que tendríamos que remontarnos a 1962, justo cuando aparecen cuatro de los libros clave para la formulación de este género como lo son *Twentysix Gasoline Stations* de Edward Ruscha, *Dagblegt Bull* de Dieter Roth, *Topographie anecdotée du Hasard* de Daniel Spoerri y *Ben je signe* de Ben Vautier Moi (Haro, 2013). Tres posturas que, más allá de contraponerse, nos ayudan a comprender que el nacimiento del género como tal, no posee un único punto de partida en el espacio-tiempo sino diferentes puntos de origen (p. 526).

No obstante, para comprender la complejidad de los antecedentes que hicieron posible la emergencia de un género, donde el libro se convertiría por primera vez en ese espacio de creación en el que intercedieron el diseño editorial, el tipográfico, las artes plásticas y las literarias de manera interdisciplinar, no podemos ignorar el papel troncal que los poetas tuvieron en este proceso, quienes con el afán de transmitir el sentido de su prosa o verso, transgredieron el orden de escritura y del espacio propio de la página, dotando a los valores espaciales como a los visuales de la misma importancia que la rima para la poesía clásica. Toda una proeza para la época y para la propia poesía que, a continuación, relataremos a través de la revisión de los aportes de tres autores: los franceses Stéphane Mallarmé (1842-1898) y Guillaume Apollinaire (1880-1918), y el mexicano José Juan Tablada (1871-1945).

Grandes poemas, grandes libros

Debemos remontarnos al siglo XIX para encontrarnos con el poeta y crítico francés Stéphane Mallarmé, quien no solo fue una de las figuras cumbre del simbolismo francés, también un parte aguas

1. La obra *Un lance de dados* se puede encontrar en PDF en el siguiente link: <http://coupdedes.com/>

para el campo de la poesía visual en general y la del libro-arte en particular, ya que, como advertía Drucker (2004), textos de autores como “Stéphane Mallarmé, el novelista realista Gustave Flaubert, y el poeta Edmund Jabés, [plantearon] ideas filosóficas, poéticas y culturales alemanas para entender el libro como un concepto”, ofreciéndonos una inagotable “cantidad de referencias” (p. 22) que abrieron el camino a componer la tipografía y al libro desde una perspectiva artística.

Stéphane Mallarmé fue un gran precursor del verso libre, los juegos polisémicos y la plasticidad lingüística de manera que, más allá de la rima y la métrica característica del pasado –e inclusive de su época– el estilo mallarmeano destacó por la creación de composiciones poéticas que jugaban con el espacio de la página dentro del formato del libro, con un pragmático orden y disposición de los elementos tipográficos que figuraron los principios de la composición moderna. Fue visionario de su tiempo, al abordar la página como un recurso expresivo mediante el espacio en blanco y la presencia tipográfica narraba a través de su propia disposición y ritmo dentro de la página. De hecho, en sus composiciones se puede observar la disposición textual del contenido poético; sin embargo, ese contenido en cada una de sus palabras presenta una narrativa intencional que ofrece una lectura abierta y metafórica, hecho que dista mucho de lo que hasta el momento se había desarrollado dentro del campo de la poesía.

Mallarmé creó diversos poemas donde mostró un extraordinario empleo de la palabra y manejo de la rima libre, provocando que sus composiciones se tornaran en poemas crípticos y sumamente complejos para migrar a otras lenguas. El más destacado de todos por su complejidad creativa y grado experimental en cuanto al contenido textual y manejo del espacio como recurso narrativo fue *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Una tirada de dados nunca abolirá el azar*), un libro-poema conocido simplemente como *Un coup de dés* (*Un lance de dados*)¹ que, ha sido publicado y reeditado en diferentes ocasiones desde 1897 y con el que, Mallarmé intentó materializar su idea del poema absoluto; un poema capaz de representar la complejidad del mundo, pero también del mismo acto de leer e interpretar; como diría Barthes (2005), un libro “homológico con el mundo” (p. 255). Al respecto, Samuel Bernal expresa lo siguiente:

La aparición de *Un lance de dados* no se la debemos al azar. Un riguroso ejercicio vital y reflexivo lo antecede por décadas.

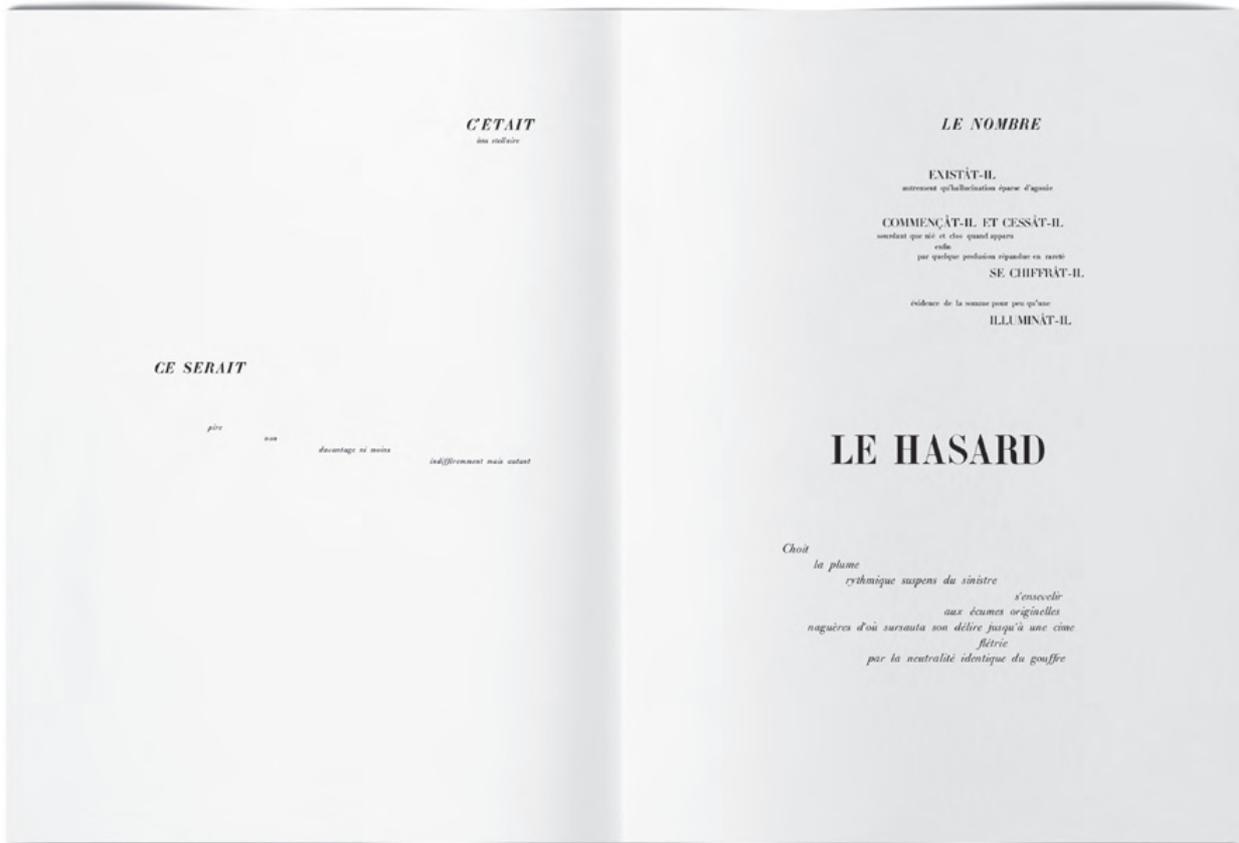


Figura 1. Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (1914). *Coup de dés* (p. 10).

Trazar su genealogía requiere comenzar en el proyecto al que Mallarmé le dedicó más de treinta años de sus esfuerzos poéticos: la realización del Libro –escrito así, con una mayúscula inicial notoria–. Sabemos que la idea de materializar la literatura en su condición de absoluto obsesionó a Mallarmé al menos desde 1866. Sin una definición del todo estable, transformado recurrentemente por contradicciones fundamentales del pensamiento mallarmeano, el Libro designa en realidad múltiples proyectos, rutas distintas que su autor trazó con la intención de conseguir sus deseos (Bernal, 2016, p. 37).

La imagen anterior nos permite apreciar la libertad que se permitió Mallarmé con el uso y manejo del espacio. En primera instancia, porque lo que observamos es un blanco que connota inmensidad y genera en el poema una intencionalidad de infinito en correlación con el azar, que finalmente es el tema central del poema. De tal forma, que la disposición del espacio representado por el espacio blanco de cada página y en conjunto con un forma-

2. Remate es la parte de la letra que sirve para definir el estilo entre una familia y otra (es un adorno), dispuesto principalmente en las astas de la letra y permite la continuidad de la lectura de un carácter y otro en la línea de texto.

3. Itálicas es un tipo de letra que presenta una leve inclinación hacia el lado derecho con un ángulo entre 7 y 20.º, mismas que tienen su origen en las letras caligráficas antiguas.

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

5. Familia, es un conjunto de letras que poseen un mismo estilo tipográfico, la cual puede conformarse por una variedad de representaciones conservando en esencia el mismo estilo estructural, por ejemplo: el estilo normal, el bold, el light o itálicas que presentan una leve inclinación pero conservan las características de la estructura original.

6. El término Romanas corresponde a las familias tipográficas provenientes de la imprenta tradicional, tipos de letra empleados exclusivamente para la edición tipográfica a partir del establecimiento de la imprenta, debido a la claridad de su estructura y funcionalidad para la lectura. Y en el caso de las Romanas Modernas, estas presentan una estructura mayormente contrastante entre trazos rectos y curvos, y al mismo tiempo un alto contraste entre trazos finos y densos que acentúan mejor la forma de la letra aumentando la claridad del texto.

to de mayor tamaño (38 x 56 cm) al empleado comúnmente en los libros de la época, son el reflejo de la majestuosidad de la obra por su contenido, en relación con el grado metafórico que emplea en sus versos, porque cada línea de texto genera pensamientos propios en sí misma y permite al lector crear su propia interpretación a partir de la narración tanto textual como visual.

La segunda instancia y protagonista de esta obra fue la tipografía, que va desde el establecimiento y longitud del contenido textual hasta la variabilidad en el tamaño de la letra logrando un mayor grado de expresividad en su contenido, recurso insólito para las postrimerías del siglo XIX. Porque la limpieza del poema visto en su totalidad ya comunica emociones y espacios que colaboran con el contenido textual, el empleo de la tipografía al jugar con la arquitectura y dimensión de sus formas enfatiza significados y expresa emociones auténticamente con la variación del tamaño; a razón de la claridad en la estructura tipográfica que posee altos contrastes entre trazos gruesos y delgados, además, la sutileza de las serifas o *remates*² con terminaciones de una geometría exquisita.

Elementos que se confabulan para reforzar el sentido de las palabras, mediante la diferencia de tamaño en algunos versos o palabras independientes y el empleo de la tipografía *Didot* en *itálicas*³ para generar mayor dinamismo y cordialidad en la narración, siendo de esta manera cómo Mallarmé se vale de las formas para generar una narración, a partir de las estructuras tipográficas que acentúan el sentido textual del poema, creando una composición visual y poéticamente excepcional.

De esta manera, la expresividad a la que hemos hecho alusión se manifiesta a través de una tipografía de estructura formal, cálida y elegante, que combina trazos rectos y curvados de manera sutil, nos referimos a la tipografía *Didot* (figura 2), diseñada en 1783 por el reconocido tipógrafo Firmín Didot (1764-1836),⁴ perteneciente a la familia⁵ de la Romanas modernas.⁶ Siendo una fuente que, en cuestión tipográfica, marcó un halo de modernidad, concordante con el concepto poético propuesto por Mallarmé.

El poema originalmente está en lengua francesa; lo interesante, además de su composición *sui generis*, es que permite una lectura textual tanto de forma lineal en las dos páginas, como de forma vertical en una sola página; sin embargo, la complejidad poética y el alto grado de dominio de los términos empleados en la composición de cada verso generan una complicación para su traducción, es por eso que la intencionalidad poética no funciona

Figura 2. Tipografía Didot, diseñada por Firmin Didot (1783).



de la misma forma en español u otros idiomas. A pesar de que se han hecho traducciones sumamente cuidadas, el sentido del idioma francés le otorga elegancia y distinción al poema.

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

Las veintidós páginas que componen *Un lance de dados* constituyen uno de los momentos más brillantes e importantes en la historia del libro impreso, son una reflexión del libro como horizonte de composición literaria y una discusión implícita en torno a su morfología; proveedor generoso y revulsivo de al

menos tres tradiciones: la del diseño gráfico, la editorial y la literaria (Bernal, 2016, pp. 44-45).

Y ciertamente, fue dentro de ese *ethos* ávido de expresión y dinamismo que la tipografía toma otra dirección, figurando como un elemento de expresión con el cual se construyen nuevas formas dentro de la página, es decir, comienza a emplearse como un elemento que proyecta una imagen, quebranta la retícula formal del libro y la lectura lineal propia de las artes literarias, encaminadas inicialmente por poetas anticipados a las vanguardias como el antes mencionado Mallarmé y posteriormente, Apollinaire con sus caligramas.

De acuerdo con Ignacio Velázquez (2016), la obra apollinaria debe entenderse “[...] en su conjunto como un trayecto exploratorio, aventurero, como una primicia, en muchos aspectos, de lo que la poética posterior ha sabido recuperar con creces” (p. 13), cobijando de esta manera las obras posteriores generadas en las vanguardias. El poeta y novelista Apollinaire hizo lo propio con el desarrollo de sus caligramas, conviviendo en un círculo de artistas y literatos que lo vinculó con los inicios de las tendencias artísticas del momento y posteriormente formarían parte de las vanguardias del siglo xx.

Apollinaire empezó a trabajar la literatura y la forma dentro de la página, generando poemas que representaban gráficamente el contenido de sus versos. Es decir, el tratamiento que le dio al texto fue usarlo como contorno de los elementos que contenía el poema en cuestión, generando de esta manera un dibujo, una representación abstracta y simplificada de la forma, y sin embargo, con una legibilidad continua y claridad textual.

En el poema *Reconnais-toi* (*Reconócete*, 1915), se puede observar la disposición y manejo de los elementos tipográficos que fue colocando sobre la silueta de la forma que tenía la intención de representar (figura 3). En este caso en particular, se trata de un poema dedicado a Louise de Coligny-Châtillon quien fuera su inspiración y su amante por aquel entonces, obra en la que podemos observar desde la fotografía inicialmente y como fue disponiendo la forma a partir del texto plasmado sobre la página. Dicho texto está representado con una tipografía básicamente caligráfica, es decir, de su puño y letra, con un trazo lineal y medianamente denso en su estructura, mismo que proyecta claridad del contenido textual.



Figura 3. Caligrama *Reconnais-toi* (*Reconócete*), 9 de febrero de 1915, Guillaume Apollinaire.

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

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

Paralelamente, y en otros horizontes menos mencionados, el caligrama también se hizo presente en los trabajos poéticos del mexicano José Juan Tablada (1871-1945), consagrándose como un digno representante de la poesía moderna en México, con una producción significativa que va desde la pintura, el dibujo y la poesía. Entre las obras poéticas que destacan, se encuentra *El espejo* (1915), *Impresiones de la Habana* (1919), el poemario *Li-Po y otros poemas* (1920),⁷ entre otros. Sin embargo, el trabajo caligrámico de Tablada ha sido fuertemente criticado, a razón del parecido con el trabajo de Apollinaire; en una carta el mismo expresa lo siguiente en relación con dicha situación:

7. Véase https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4428966/mod_resource/content/1/Librocompleto.Li-Poyotrospoemas.pdf

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

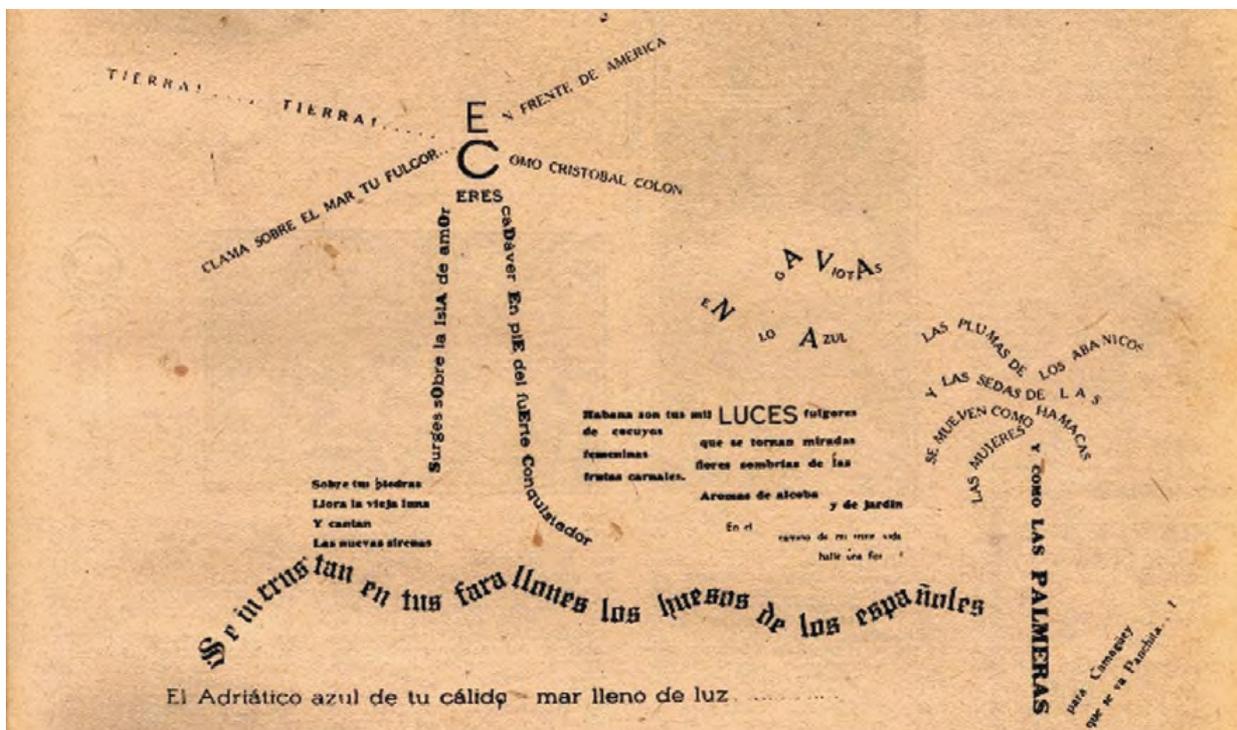
9. Palo Seco es una familia tipográfica lineal y sin remates, con alto grado de funcionalidad y legibilidad, puede presentar diversos grosores y matices en su cuerpo haciéndola única en cada una de sus variables.

Figura 4. José Juan Tablada. Caligrama *Impresiones de la Habana* (1919).

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

Siendo esa la manera en que Tablada ampara su trabajo, ya que sí hay una similitud en algunas de las composiciones entre ambos, así como su admiración por Apollinaire. De hecho, este último también mostró interés por México y su cultura representándola en algunas de sus composiciones,⁸ como por ejemplo, la obra *Carta-Océano* (1914) donde hace alusión a la cultura Maya y al mar de Veracruz, dándole un sentido de postal, de la misma forma que Tablada en *Impresiones de la Habana* (1919, véase figura 4).

El caligrama *Impresiones de la Habana* está compuesto con caracteres tipográficos de diferentes familias tipográficas, abriendo paso a la inclusión y diversidad tipográfica, es decir, en la imagen anterior está representado un molino mediante tipografía de la familia de Palo Seco (figura 4),⁹ un tipo de letra que es funcional y moderna sobre todo para la época, las olas del mar, son un poco más densas y el autor recurre a la familia tipográfica Góti-



10. Gótica, familia tipográfica que corresponde a una estructura de trazo grueso tanto vertical como horizontalmente, con trazos oblicuos finos y ligeros que generan contraste en su forma. Visualmente produce una mancha de texto sumamente densa dentro de la página, sus trazos ascendentes y descendentes corresponden a un tercio como máximo de la altura total del carácter.

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

ca,¹⁰ siendo sumamente antigua y propia de las desarrolladas por los amanuenses en la Edad Media. Asimismo, la tipografía de la familia Romana con remates o serifas empleada desde el establecimiento de la imprenta es una tipografía sólida y la usa para representar el tronco de la palmera, generando una relación visual entre la forma gráfica y el sentido de los elementos que integran la composición, y por ende, una representación ideográfica¹¹ como él la denominaba.

De este modo, Tablada no solo utiliza las diferentes direcciones con las que maneja las líneas de texto para dibujar un paisaje, sino que recurre al manejo de diferentes grosores de los caracteres tipográficos para establecer los planos en los que se ubican los elementos dentro de la imagen proyectando una idea de la proporción. Es así como podemos valorar la propuesta poética de Tablada, donde al igual que Mallarmé, dispone del espacio de la página libremente; sin embargo, en este caso particular, hace una construcción clara, detallada y finalmente expresiva a través de los beneficios que la tipografía le permite, más allá de su composición textual.

Reflexión final

En definitiva, la poesía visual en su relación directa con la tipografía se evidencia a través de la variabilidad en el tamaño y disposición de los elementos tipográficos, dentro del formato de la página en primer término y del libro en su totalidad, dando paso a un proceso de experimentación y expresión creativa con mayor libertad, misma que se revelará posteriormente en el libro-arte durante las vanguardias, proponiendo una narrativa distinta mediante el tratamiento de estos. No hay más que otear rápidamente la estela que la poesía visual decimonónica dejó en manos de autores de vanguardia como Fortunato Depero o Tristan Tzara.

Y es así, como habiendo descrito algunos de los precedentes del libro-arte y la poesía visual, como Mallarmé, Apollinaire o Tablada, podemos alcanzar a comprender mejor, la relación compositiva existente entre el espacio que influye directamente con la narración que los elementos tipográficos transmiten, en primer lugar, como elementos y códigos textuales, y en segundo, y más atractivo, la morfología y composición de los elementos tipográficos que construyen una relación narrativa visioespacial a través de su interrelación con el espacio de la página, mediante la cual comunican el contenido poético de la obra gráfica y sinestésicamente.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980*. México: Siglo XXI Editores.
- Bernal, S. (2016). *Historia de un fracaso editorial*. En Mallarmé, S. (Coord.) *Un lance de dados jamás abolirá el azar*. México: Editorial Ambar.
- Drucker, J. (2004). *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.
- Mata, R. (2003). *José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen*. Recuperado desde: <http://www.tablada.unam.mx/prelim.html>
- Mínguez, H. (2018) Resistirse al tiempo: los libros-arte y el cultivo de la memoria. *Arte, individuo y sociedad*, 30(3), pp. 519-540. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.57828>
- Velázquez, I. (2016). *Caligramas. Guillaume Apollinaire*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).
- Vidaurre, C. (2009). *Poemas Visuales/Poemas Acústicos*. En García, E. y Ramos, S. (Coords.). *Aproximaciones al análisis del arte tridimensional, bidimensional, visual-verbal y sonoro*. México: Universidad de Guadalajara.