

Keywords: language - communication - scientific thinking - academic training - academic writing - argumentation.

Palavras Chave: linguagem - comunicação - pensamento científico - escrita acadêmica - formação acadêmica - argumentação.

Resumo: A produção acadêmica é formalizada e impõe uma reflexão metalingüística e um trabalho sobre a forma da escritura. Além disso, o conhecimento científico envolve compartilhar um saber e argumentar: atividade escrituraria. Como não há escritura sem compromisso, se procura provocar escritos nos que o fundo não despreze a forma mas que esta não renuncie a um texto poderoso, que respire.

^(*) **Laura Ruiz:** Doctora en Literaturas Latinoamericanas (University of Florida, Gainesville, EE.UU.), Magíster en Literaturas Latinoamericanas (Michigan State University, East Lansing, EE.UU.), Licenciada en Letras Universidad Nacional del Comahue, Neuquén. Docente de la Universidad de Palermo en el Departamento de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación.

Ignorance is bliss.

Lucas Frontera Schällibaum ^(*)

Fecha de recepción: agosto 2013

Fecha de aceptación: octubre 2013

Versión final: diciembre 2013

Resumen: Se propone una forma de entender la enseñanza de la Tipografía que potencie la exploración de las posibilidades visuales y expresivas de los signos tipográficos, y que apunte a cuestionar algunas nociones de la lingüística muy arraigadas, a fin de descubrir nuevas formas de diseñar tipografía y diseñar con tipografía.

Palabras clave: tipografía - escritura - lingüística - caligrafía - diseño tipográfico - Diseño Gráfico.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 102]

Hace unos diez años hice un pequeño viaje a Europa. La Ítaca de aquella odisea (esto es, mi punto de partida y de arribo) fue París. A diferencia de lo que ocurrió con el resto de las ciudades visitadas en aquel *tour*, París me ofreció una resistencia esencial: el idioma. Yo no hablaba (no hablo) francés y, se sabe, los franceses (y en particular los parisinos) son poco afectos a responder en un idioma que no sea el propio.

Mi recorrida por París estuvo guiada por intuiciones, y sostenida por un gran porcentaje de comunicación no verbal. Aun así, mi recuerdo de la ciudad es tanto o más intenso que el de las urbes en las que la más difundida lengua inglesa me había permitido disfrutar una familiaridad artificial, sostenida sólo por una cierta facilidad para comprender lo que escuchaba y descifrar lo que leía. Había conocido París sin hablar y más o menos sin leer.

Aquella experiencia turística (remarco el término con fines ulteriores) representó una epifanía en retrospectiva: mis primeros años como docente de Tipografía estuve gobernados por la intuición de que las letras (impresas, trazadas, proyectadas) son criaturas naturalmente visuales, y que su relación con el lenguaje —percibida usualmente como intrínseca y de subordinación— es una resultante del modelo interpretativo de la lingüística, dominante durante mucho tiempo en los análisis de la escritura.

El modelo tradicional de análisis solía postular para la escritura (ya sea manual o tipográfica en cualquier soporte) un carácter conservador (permitía superar la limitación temporal del discurso hablado y preservar y

transmitir el conocimiento) y replicante (reproducía en el plano visual lo ya establecido en el plano verbal). El alfabetocentrismo ejerció una influencia decisiva en los inicios de las disciplinas cuyos saberes confluían en los del diseño; ese paradigma tuvo un beneficioso efecto estructurante y organizador de los saberes (taxonomías, sólidos análisis técnicos) pero limitante en cuanto a las posibilidades expresivas de lo caligráfico y tipográfico, que comenzó a presentar grietas recién a partir de las experiencias de las vanguardias de principios del SXX. La enseñanza de la tipografía en el contexto de las carreras de Diseño Gráfico estuvo marcada, durante mucho tiempo, por ese modelo dominante, que organizaba la incorporación de saberes en base a criterios deseables en la comunicación verbal: fonación limpia (legibilidad) y claridad en la articulación del discurso (layout canónico). El estudio formal de los signos estaba regido por taxonomías (romanas, sans serif, etcétera), y la operación calificada era la adecuada elección de la familia tipográfica para un determinado mensaje; en ese caso, el “tono” de una pieza estaba dado por los rasgos intrínsecos de cada familia. No se concebía una intervención del diseñador que operase retóricamente sobre la tipografía más allá de un cercano límite establecido por los criterios que mencioné más arriba.

De ahí que la explosión conjunta de la autoedición —de la mano de la popularización de las computadoras personales y los *softwares* que ya todos conocemos—, de un enfoque en parte egocéntrico (el diseñador como autor) y de un *zeitgeist* que procesó la deconstrucción derrideana y la tradujo al universo del diseño *deycon*

tipografía (Emigre, CalArts, Cranbrook, y todos sus herederos) fue leída en muchos ámbitos de enseñanza como una travesura, una transgresión más o menos efímera de los principios imperecederos del diseño.

En muchos talleres de Tipografía, las exploraciones de Zuzana Licko o de David Carson quedaban en la puerta de entrada, y la incursión en el mundo de la tipografía se producía en el marco de piezas como manuales de uso de electrodomésticos, memorias y balances o periódicos. Es decir, piezas del mundo real, en las que había que usar la tipografía *en serio*.

Lo cierto es que esa mirada obturó durante bastante tiempo la exploración de las cualidades intrínsecamente visuales de la tipografía con fines de enseñanza. Y sostuvo, además, la primacía de un modo de entender la *escritura* (en el sentido más amplio, contemplando sus diversas materializaciones) que clasificaba todo lo no explicable como anomalías, o directamente lo negaba. Suponer la tipografía como mera caja de herramientas para transcodificar el discurso oral requería no explicar qué fonema individual representan los signos &, %, ¶, por ejemplo.

Esa clase de planteos, que desde el diseño surgían de universidades y de profesionales del diseño como los que mencioné más arriba, sintonizaba con una serie de estudios de la escritura que se venían dando en el ámbito de la antropología (Giorgio Cardona, Jean-Gérard Lapacherie, León Vandermeersch, Jack Goody): esta disciplina revelaba el carácter intrínsecamente visual de la escritura, principalmente a través de los aspectos ideográficos persistentes en la cultura alfabética occidental y de las experiencias de las culturas ideográficas vivas. Las letras no siempre estaban obligadas a representar sonidos; podían representar conceptos. O incluso emociones, si pensamos que estos estudios rastreaban la unidad mínima de la escritura no hasta la letra —que en verdad es el paralelo de la unidad mínima del lenguaje— sino hasta el grafema, mónada a partir de cuyas interrelaciones podía darse vida a cada signo. Esa unidad mínima había quedado sepultada tras la revolución de Gutenberg: así, la letra impresa o proyectada escondía sus componentes esenciales bajo una totalidad monolítica. En aquel contexto, desarticular esa forma de entender y enseñar la tipografía requería volver (literalmente) a los orígenes, desandar el camino de la cultura alfabética y de la tipografía impresa, reconectarse con la única tecnología que posibilitaba el reconocimiento de los componentes del signo, de los grafemas. En aquel taller en el que yo llevaba apenas un par de años, ya realizábamos ejercicios de producción caligráfica. Se lograban muy buenos resultados, pero siempre se partía de repertorios alfabéticos.

Y entonces comenzó a rondarme aquella intuición de la que hablaba al principio. El Titular de la cátedra decidió incorporar un ejercicio previo, que por aquel entonces se llamó “Otras escrituras”. La consigna sonaba arriesgada: los alumnos comenzaban sus aproximaciones a la caligrafía con repertorios no alfabéticos (sánscrito, cirílico, y otros). En un mes teníamos las paredes repletas

de piezas resultantes de la apropiación de esos repertorios tan ajenos. El resultado, sorprendente para mí, empezaba a demostrar dos cosas: una, que los aspectos visuales de la escritura podían redescubrirse en la vuelta al origen, explorarse e incorporarse más rápidamente que lo esperable; la otra, que ese retorno al comienzo sólo era posible produciendo una *distancia*, un extrañamiento respecto de una noción que los alumnos habían naturalizado hasta la ceguera: que en verdad existía una relación intrínseca de subordinación de la escritura con respecto a la lengua, sobre todo cuando se trataba de nuestra lengua materna.

La clave para habilitar esa percepción era producir en condiciones de laboratorio una alienación, un desconocimiento del idioma que dejara a los alumnos a merced del paisaje de una escritura, sin referencias al lenguaje, en un grado cero que los obligase a impulsar una aproximación más bien gestáltica a cada repertorio, a enfocarse en la composición íntima de los signos, su tono, su fenomenología (la opacidad o la transparencia, los matices de la carga de tinta, la distancia entre signos, las relaciones que determinaban la construcción del texto). Era, en síntesis, convertirlos en turistas obligados a conocer, a través de lo que veían, un país cuyo idioma ignoraban. Comprendí, muchos años después, tras aquel viaje a Europa, que suele ser más intensa la experiencia de conocer algo cuando no hay saber previo sobre ello. Y que, cuando uno cree tener un conocimiento firme sobre algo, suele ser bueno poner a un lado las certezas y abrazar la ignorancia por un rato, al menos hasta descubrir lo que está ahí, a la vista pero invisible.

Referencias bibliográficas:

- Cardona, G.. *Antropología de la escritura*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1991.
- Goody, J. (comp.), *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Barcelona, Gedisa, 1996.
- Lapacherie, J. “*El signo & generalizado*. *Del ideograma en la escritura del francés*” en *Cultura, pensamiento, escritura*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1995.
- Vandermeersch, L. “*Escritura y lengua gráfica en China*” en *Cultura, pensamiento, escritura*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1995.

Abstract: A way of understanding the teaching of typography that enhances the exploration of the expressive possibilities of visual and typographic signs is proposed, and it points to challenge some notions of linguistics entrenched, to discover new ways of designing typography and design with typography.

Keywords: typography - writing - calligraphy - Graphic Design - typographic design - linguistics.

Resumo: Propõe-se uma forma de entender o ensino da Tipografia que potencie a exploração das possibilidades visuais e expressivas dos signos tipográficos, e que aponte a questionar algumas noções da linguística entrencheadas, a fim de descobrir novas formas de design com tipografia e design com tipografia.

Palabras Chave: tipografía - escrita - lingüística - design tipografico - Design Grafico.

(*) **Lucas Frontera Schällibaum:** Diseñador Gráfico (UBA)

Un acercamiento a la morfología musical.

Fecha de recepción: agosto 2013

Fecha de aceptación: octubre 2013

Versión final: diciembre 2013

Griselda Labbate (*)

Resumen: El presente artículo se ofrece como una iniciación al análisis musical. Para ello partiremos del análisis de una canción de Lennon-McCartney, aplicando los criterios y las funciones formales respectivas.

Palabras clave: canción - morfología musical - estrofa - estribillo - interludio - coda - análisis musical - morfología musical.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 106]

Análisis musical

Cuando enseño a mis alumnos a analizar música, comienzo por temas musicales conocidos por ellos, para acercarlos los conceptos básicos de morfología musical. Les sugiero que ellos traigan la música y juntos procedemos a escuchar y analizar los temas.

De este modo se pueden trabajar los criterios formales y las funciones formales. Para llegar a ello, se deberá pasar obligatoriamente por cuestiones melódicas, rítmicas, armónicas, tímbricas, de carácter, polifónicas, texturales, etc., recorriendo todos los componentes de la música.

Saber analizar música puede ser una herramienta muy útil a la hora de musicalizar un audiovisual.

Las Formas musicales cristalizadas: La forma "canción"

Denominamos "forma musical cristalizada" a un patrón de composición que, con el transcurso de los años, se fue repitiendo y, en consecuencia, asentando y cuyas particularidades son lo suficientemente destacables como para considerarlo un "molde". Una de estas formas clásicas es el "allegro de sonata", sobre el cual no nos extenderemos. Otra de estas formas es la "canción". Encontramos numerosos ejemplos de canciones, a lo largo de la historia de la música. Una canción es una "monodia" con acompañamiento, es decir, una melodía para ser cantada por una sola voz y ser acompañada por otros instrumentos musicales.

En la Edad Media se destacaron los trovadores, que interpretaban numerosos tipos de monodias con acompañamiento, entre ellas la "balada". La balada consistía en una sucesión de "estrofa"- "estribillo o copla"- "estrofa"- "estribillo o copla", es decir que se sucedía una forma A-B-A'-B'-etc. Esta manera de organizar el discurso textual y musical es bastante antigua. En las estrofas se contaba la historia, es decir que el texto iba cambiando y, la copla, servía de remate, al repetirse siempre el mismo texto. Por lo general la copla era más breve que las estrofas. Esta forma de "estrofa-copla" se utilizó más

adelante en la constitución de los villancicos renacentistas, pero habiéndose abandonado la monodia por la polifonía.

Expliquemos ahora, de qué se trata esto de "A-B".

Los criterios que se utilizan para analizar formalmente una obra son los de "permanencia", "cambio" y "retorno". Esto significa que, hasta que no escuchamos un cambio en la música se considera que se trata de una permanencia en la sección, que, si es la primera, denominamos A. Una vez producido el cambio -melódico, rítmico, armónico, tímbrico, temporal, etc.- señalamos a esta sección nueva como B. Y, al volver a escuchar la primera sección, la reconocemos como un retorno, es decir A'. Por más que la repetición sea exacta, se la considera una variante de la original porque la posición del oyente ya no es la misma: no es lo mismo escuchar algo por primera vez que escucharlo por segunda vez.

La monodia con acompañamiento volverá hacia 1607, cuando Monteverdi estrene su primera Ópera "Orfeo y Euridice". El "aria da capo" será su exponente, con una forma A-B-A', pero habiendo abandonado la terminología de "estrofa-estribillo". La denominación "da capo" significaba que la parte A debía repetirse.

En el Romanticismo, surge otro ejemplo de canción monódica, el "lied" alemán. También se trataba de monodias con acompañamiento -preferentemente piano-, interpretadas por los ciudadanos burgueses de la época. Esta forma musical se componía de dos partes, a las que volveremos a denominar A y B, respectivamente. Una condición de esta forma lied es que la parte "A" debía repetirse, con lo cual, la forma resultante era A-B-A', igual al aria da capo barroca.

En las canciones populares actuales, es decir de género melódico, rock, de nuestro folklore, etc., la primera parte, o sea A, se denomina "estrofa" y, la segunda parte, o sea B, se denomina "estribillo" o "copla", retomando e integrando las denominaciones medievales y renacentistas esparcidas desde Europa central al Nuevo Continente. La variante que aparece en la actualidad es que,