



*Orígenes*. Óleo sobre tela, 140 x 80 cm, 2003. Colección de la artista

## Posibilidades intersemióticas del diseño editorial en *La cantatrice chauve* de Eugène Ionesco

♦ Gerardo Kloss Fernández del Castillo



Muchísimas teorías del diseño coinciden en decir que tienen objetivos estratégicos que empiezan mucho antes y terminan mucho después de la bella expresión (que es lo que comúnmente se supone que hace el diseñador). Después de leer las optimistas declaraciones de John Chris Jones y Peter Slann, Victor Margolin, Victor Papanek, Christopher Jones, Martín Gutiérrez, Enrique Dussel y Jorge Sánchez de Antuñano, Bernd Löbach, Jordi Llovet, Bruno Munari, Gui Bonsiepe, Jorge Frascara o Norberto Chaves,<sup>1</sup> parece que el programa del diseño se dice destinado a resolver los problemas de la vida cotidiana mediante el desarrollo de objetos pertinentes, funcionales y significativos.

Pero ahí los diseñadores tienen un conato de esquizofrenia. Por ejemplo, Gui Bonsiepe superpone dos conceptos diferentes de *diseño*: divide el *Diseño* (digamos que con mayúscula, es decir, *designio* como estrategia global) en tres etapas, de las que *diseño* (digamos que con minúscula, *dibujo* como bella forma) es únicamente la segunda, an-

tecedida y seguida por la primera, “estructuración del problema”, y la última, “realización”, que no son *diseño* pero sí son *Diseño*. Esto puede ser verdad en la arquitectura, pero no en el diseño editorial: el *diseño* (bella forma) lo hace el diseñador, pero el *Diseño* (designio y estrategia) lo hace el editor. Así que el máximo *diseñador editorial* es quien diseña la edición, y no solo quien hace la diagramación, la retícula o la tipografía; esto es: en el sentido amplio del “Diseño”, *la edición la diseña el editor*.

Por eso tendría más poder explicativo decir *diseño de la edición* que *diseño editorial*; separar la edición del diseño obedece principalmente a una dicotomía artificial entre el contenido y la expresión; y, como dice Louis Hjelmslev, “resulta claro que la sustancia depende de la forma hasta tal punto que vive exclusivamente a causa de ella y no puede en ningún sentido decirse que tenga existencia independiente”.<sup>2</sup> Si seguimos hablando de editor y diseñador es porque en la práctica actúan como dos profesiones separadas, y con frecuencia enfrentadas, pero no porque su sustancia sea diferente.

<sup>1</sup> Victor Margolin, *The politics of the artificial: essays on design and design studies*, University of Chicago Press, Chicago, 2002 [hay traducción al castellano en *Las políticas de lo artificial. Ensayos y estudios sobre diseño*, Designio, México DF, 2002]; Víctor Papanek, *Diseñar para el mundo real*, Hermann Blume, Madrid, 1973; Christopher Jones, *Métodos de diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973; VVAA, *Contra un diseño dependiente: un modelo para la autodeterminación nacional*, Edicol, México DF, 1977; Bernd Löbach, *Diseño industrial*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981; Jordi Llovet, *Ideología y metodología del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979; Bruno Munari, *El arte como oficio*, Labor, Barcelona, 1980; Gui Bonsiepe, *Diseño industrial. Tecnología y dependencia*, Edicol, México DF, 1978; Jorge Frascara, *Diseño gráfico para la gente. Comunicaciones de masa y cambio social*, Infinito, Buenos Aires, 2004; Norberto Chaves, seminario La Imagen Corporativa. Estrategia para la Gestión de la Comunicación Corporativa, 28-29 de marzo de 2000, UIC, México DF.

<sup>2</sup> Louis Hjelmslev, *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1980, p. 76.

♦ Maestría en Diseño y Producción Editorial, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Xochimilco



Editor, traductor, corrector, diseñador e ilustrador construyen el valor agregado intangible que convierte un texto crudo en todo un libro. En palabras de Gérard Genette: "La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su 'recepción' y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. Este acompañamiento, de amplitud y de conducta variables, constituye lo que he bautizado, conforme al sentido a veces ambiguo de este prefijo en francés, el *paratexto* de la obra [...]. El *paratexto* es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público".<sup>3</sup>

El texto debería seguir siendo el mismo tras convertirse en libro, pero no exactamente como lo escribió el autor, sino la mejor versión posible de sí mismo; corregido y con nuevas formas de organización y representación que refuerzan y enriquecen su sentido. Veamos dos ejemplos. Ian Maire no creía rentable publicar por separado los ensayos de dióptrica, meteoros y geometría de René Des-

cartes, pero tampoco veía un hilo conductor para publicarlos juntos, por lo que le sugirió al autor que los hilvanara como ejemplos de un mismo método seguido en todos ellos, lo que, en su opinión, sí interesaría a los lectores. Esta petición del editor obligó a descartes a escribir el *Discurso del método*. En 1995, el Fondo de Cultura Económica (FCE) exhibió las pruebas tipográficas de algunos libros y se supo que los textos, hoy canónicos, de Juan Rulfo fueron extensivamente intervenidos por la mano de Alí Chumacero, ya que Rulfo narraba historias mucho mejor de lo que redactaba.

El texto tampoco sale solo y desnudo por ahí, sino acompañado de un cuidadoso trabajo paratextual, engalanado con la vestimenta peritextual más apropiada para cada ocasión y, lo que también es en parte responsabilidad de la editorial, para que se aloje en un espacio epitextual donde pueda ser útil y bien recibido. Genette entiende los paratextos como la suma del peritexto (o *peritexto editorial*, es decir, la región del libro que no está a cargo del autor sino del editor) más el epitexto (o las cosas que le suceden al libro cuando ya está fuera del control tanto del autor como del editor), aunque hay paratextos que son del autor.

Si lo que hace *libro* a un *texto* son los paratextos, según Genette, cada uno de estos resulta de ciertas operaciones intersemióticas consistentes en interpretar, contextualizar, sintetizar, amplificar o enriquecer el sentido del texto original, o traducirlo en imágenes, forma tipográfica, organización visual, objeto físico o uso del espacio y el tiempo.

Asignarle un buen título o una buena portada a una novela es un gran trabajo interpretativo que

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Umbralles*, Siglo XXI, México DF, 2001, p. 7.

implica entender el texto y sintetizarlo en un paratexto muchísimo más breve, previendo lo que el lector va a entender y los posibles efectos de exhibir, esconder, sugerir, insinuar, ironizar, exagerar o contrapuntar el sentido original. Lo mismo sucede cuando se decide si un texto irá bien en tal colección y tales tamaño, papel, formato, tipo de letra, punto de venta, imagen de portada, estilo de ilustraciones o detalle de los diagramas.

El trabajo de Genette nos es útil porque hace un inventario sistemático de los paratextos, aunque deja fuera algunos: “No se trata de ocuparnos aquí de la historia o la estética de ese arte que es la tipografía, sino simplemente de mencionar la función de comentario indirecto que pueden tener las elecciones tipográficas con respecto a los textos que afectan”.<sup>4</sup> La elección tipográfica es mucho más que un “comentario indirecto”: una forma específica de enunciar y pronunciar, un modo particular de poner ese texto a la vista. Podríamos incluirla entre las que Hjelmslev llama “semióticas denotativas”.

Pero tampoco debería extrañarnos que los estudiosos de la textualidad sean tan celosos de la frontera entre contenido y expresión, como lo son los de la visualidad. Pierre Bourdieu apenas rasguña el tema: “la distribución en párrafos podría ser muy reveladora, por ejemplo, de la intención de

difusión: un texto con párrafos extensos se dirige a un público más selecto que un texto organizado en párrafos breves. Esto descansa sobre la hipótesis de que un público más popular demandará un discurso más discontinuo [...] Otro ejemplo son los aspectos simbólicos del diseño gráfico que han sido largamente analizados. Pienso en un ejemplo entre mil, el uso de la letra itálica y, más ampliamente, en todos los signos que están destinados a manifestar la importancia de lo que se dice, a decirle al lector: ‘ahí es necesario prestar atención a lo que digo’, la presencia o no de letras capitulares, los títulos, los subtítulos, etcétera, que son otras tantas manifestaciones de una intención de manipular la recepción”.<sup>5</sup>

Aunque no hay aquí mucho espacio, a la estructura que hemos expuesto se podrían sumar las posturas de otros autores. Robert Bringhurst sostiene que la escritura es “la forma sólida del lenguaje” y que la tipografía es inseparable del acto poético;<sup>6</sup> Ellen Lupton afirma que “la tipografía es la manifestación visible del lenguaje”;<sup>7</sup> Louise Rosenblatt señala que la poesía no es aquello que ocurre dentro del texto de un poema, sino el acto poético resultante de la transacción entre la actitud poética del lector y las características poéticas del texto;<sup>8</sup> la sociología de los textos de Donald McKenzie afirma que un texto no es el

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu y Roger Chartier, “La lectura, una práctica cultural”, en Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto*, Siglo XXI, México DF, 2010, pp. 256-257.

<sup>6</sup> Robert Bringhurst, *The solid form of language*, Gaspereau Press, Kentville, 2004 y *Los elementos del estilo tipográfico*, FCE/Libraria, México DF, 2008.

<sup>7</sup> Ellen Lupton, “Typography is what the language looks like”, *Thinking with type*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2004 y *Design writing research*, Phaidon Press, Londres, 1999.

<sup>8</sup> Louise Rosenblatt, *The reader, the text, the poem: the transactional theory of the literary work*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1994.



mismo texto si cambia su forma material<sup>9</sup> y, en general, los historiadores culturales, como Lucien Febvre, Henri-Jean Martin, Roger Chartier y Robert Darnton, sostienen que es imposible separar el estudio de los libros del estudio de sus formas materiales y de sus condiciones socioeconómicas de producción y uso.<sup>10</sup> Robert Massin, que no es teórico literario ni sociólogo sino el diseñador editorial con el que trabajaremos en este estudio de caso, lo lleva al extremo: “la puesta en página es una puesta en escena”.<sup>11</sup>

### **Formalización del objeto portador del discurso**

Concebido así el diseño editorial como la fase de formalización o fase elocutiva del proceso editorial, a cargo de los peritextos objetuales y gráficos, podríamos decir que su espacio de operación intersemiótica se materializa en tres sistemas:

*El nivel del sistema objetual*, donde los significados que se desea conseguir que el lector encuentre en el texto requieren ser traducidos intersemióticamente en decisiones de formato, tipo, peso, *bulky* y color de papel, cubierta rústica, pasta dura, cartera de dos o tres piezas, acabado *cartonné*, guardas, guardapolvo, sobrecubierta, lomo, solapas, fajilla, separador, entre otros, o por el contrario, decisiones relativas al tipo de platafor-

ma digital, dispositivo lector y experiencia sensible de recepción, y que incluyen todos los procesos destinados a representar el texto a través de un objeto físico tangible.

*El nivel del sistema del espacio de representación* que denominamos “página” —y que Massin equipara con un espacio escénico donde el texto será representado—, donde cada cultura acostumbra organizar la información de acuerdo con códigos que traducen al espacio bidimensional algunas de las características y significados del texto; por ejemplo, el uso de ciertas retículas o cajas gobernadas por diferentes conceptos de orden,<sup>12</sup> número y usos de las columnas, sistemas de campos reticulares, formación, composición y diagramación, uso deliberado de márgenes, blancos y silencios, ya sean sintácticos o semánticos; decisiones de composición como si el texto estuviera solo o si comparte la página, si la contigüidad espacial implica continuidad sintagmática o no, si lo que va arriba es más importante o no que lo que va abajo, ubicación de las notas y de los folios, entre otros.

*El nivel del sistema de las letras*, que incluye la selección tipográfica, la estructura de la plantilla de estilos y la organización lógica y jerárquica del dispositivo tipográfico, donde se combina la bús-

<sup>9</sup> Donald F. MacKenzie, *Typography and meaning*, Ernst Hauswedell, Hamburgo, 1981.

<sup>10</sup> Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *La aparición del libro*, FCE/Libraría, México DF, 2005; Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 2002; Robert Darnton, *El negocio de la Ilustración. Historia editorial de la Encyclopédie, 1775-1800*, FCE/Libraría, México DF, 2001.

<sup>11</sup> Robert Massin, *La mise en pages*, Hoëbeke, París, 1991.

<sup>12</sup> Probablemente el mayor reto de mi proyecto doctoral consiste justamente en analizar cómo la página no es un espacio fijo, sino un lugar de pensamiento donde cada cultura escritoria representa su realidad en forma coherentemente organizada; por ello, los criterios de su organización no son simples decisiones estilísticas o de diseño, sino que obedecen a representaciones socialmente construidas de la manera en que esa sociedad o esa cultura imagina que está organizada la realidad: divina proporción en Grecia o durante el Renacimiento; metáforas cósmicas o corporales durante la Edad Media; metáforas arquitectónicas durante el Barroco, entre otras.

queda de la legibilidad con la máxima capacidad expresiva y de metaforización. Por ejemplo, en la selección tipográfica hay un horizonte de expectativas que no se cumple cuando los textos filológicos o literarios no aparecen en tipos de letra tradicionalmente empleados para ese tipo de textos. Aún en los diseños menos enfocados en la expresión se mantienen representaciones como la de que los títulos que corresponden a jerarquías lógicas más altas deban aparecer más grandes, más negros, más arriba o rodeados de más espacio en blanco.

### Estudio de caso

Este conjunto de ideas nos ayudará a ilustrar un caso muy especial de traducción intersemiótica en el diseño editorial, en el que Robert Massin llevó a la práctica su postulado de que toda puesta en página es una puesta en escena.<sup>13</sup> Para hacerlo en este ejemplo eligió justamente una obra de teatro, en el entendido de que la estructura externa del texto dramático está dividida en dos: los elementos textuales, que no son otros que las palabras que sí van a ser dichas en escena, y los elementos no textuales, que son las acotaciones escénicas que, pese a formar parte del texto, nunca serán dichas en escena y se deberán traducir en intenciones, entonaciones, acciones, movimientos, escenografía, vestuario, utilería, iluminación, sonido, entre otros.

Pero, dado que este intento pretendía rebasar las fronteras de lo que habitualmente le corresponde significar al diseño editorial, al manejo del espacio y a la metaforización tipográfica, habría

sido casi imposible realizarlo con un texto clásico, con un autor o un editor mal dispuestos y, desde luego, con un diseñador ignorante de los riesgos. Fue por ello que resultó afortunada la coincidencia entre el autor, el texto, el editor y el diseñador, como suele suceder cuando hay una edición experimental realmente digna de ser recordada.

### Un autor bien dispuesto: Ionesco

Eugène Ionesco nació en Slatina, Rumania, el 26 de noviembre de 1909, de padre rumano y madre francesa, y murió en París el 28 de marzo de 1994. Educado en Francia, estudió la carrera de Letras en Rumania y a partir de 1938 regresó definitivamente a París, donde trabajó como corrector en una editorial de materiales administrativos y en un banco, dejando inconclusa una tesis doctoral sobre la muerte en la poesía francesa para dedicarse de lleno a escribir obras de teatro.

Fue uno de los puntales de la innovación en la cultura dramática francesa a mediados del siglo XX y, junto con el irlandés Samuel Beckett, creador del teatro del absurdo, cuya característica más importante es que la identidad individual de los personajes no tiene mucha importancia y menos todavía las acciones, su secuencia temporal y sus relaciones causa-efecto. Mucha gente no encuentra a primera vista más que una simple intención lúdica, que quizás no vaya más allá de la ridiculización de las rutinas banales; pero en un nivel más profundo, este tipo de obras intenta reflejar la soledad humana y criticar la insignificancia de los ritos sociales, en especial los de la burguesía.

<sup>13</sup> Robert Massin, *La mise...*, op. cit.



### **Una obra de ruptura: *La cantatrice chauve***

Estrenada en el Théâtre des Noctambules el 11 de mayo de 1950, bajo la dirección de Nicolás Bataille, el primer drama de Ionesco, *La cantatrice chauve* (*La cantante calva*), fue un gran éxito por su mezcla de inteligencia, humor, innovación y crítica. El guion fue publicado el 4 de septiembre de 1952 por el Colegio de Patafísica y desde 1957 se ha representado de manera continua en el Théâtre de la Huchette, convirtiéndose así en una de las obras más representadas de Francia.

Recibió el premio Molière d'honneur en 1989. La obra consta de once escenas, en las que dos matrimonios ingleses, los Martin y los Smith, llevan al extremo la irracionalidad y la monotonía de las pequeñas conversaciones cotidianas de las parejas que se hablan sin escucharse; el tiempo parece detenido y desaparece toda noción de lo superficial y lo profundo. Solo dos personajes parecen estar por fuera y por encima del inmenso aburrimiento de esta ritualidad: una es Mary, la criada, despreciada pero dueña de sueños e intereses que ambas parejas parecen haber perdido; otro es el capitán de bomberos, el único que parece tener un concepto del tiempo y un trabajo que hacer. Curiosamente, la criada y el bombero se conocen, se identifican y se quieren, mientras que los Martin y los Smith se pierden al final de la obra en un *crescendo* de desencuentro confuso y agresivo: "¿Y la cantante calva? Se sigue peinando igual".

### **Un editor audaz: Gallimard**

Aunque la historia de esta gran editorial francesa comenzó el 31 de mayo de 1911, cuando Gaston Gallimard se hizo cargo de la dirección de las edi-

ciones de La Nouvelle Revue Française (NRF), a pedido de André Gide y Jean Schlumberger, la editorial que lleva su nombre se separó de la NRF en 1919 para convertirse en una sociedad anónima: la Librairie Gallimard.

Desde entonces, nunca dejó de conjuntar una afortunada mezcla de literatura pura de vanguardia con libros populares, cuyas ganancias compensaban las pérdidas de los proyectos más audaces. Ya establecida como una empresa exitosa, tanto por su olfato literario, que arrasaba con los premios año tras año, como por sus hábiles políticas comerciales, tuvo que hacer estrechas y ambiguas maniobras para sobrevivir durante la segunda guerra mundial y en los años inmediatamente posteriores. Así, Gallimard fue determinante en la escena literaria francesa de la posguerra y casi todos los escritores que marcaron los años cincuenta y sesenta en Francia pasaron por ahí.

### **Un diseñador con ideas: Robert Massin**

Robert Massin, o simplemente Massin, nació en 1925 en Bourdinière-Saint-Loup, al norte de Francia, y comenzó a trabajar como diseñador después de la segunda guerra mundial. Aprendió a diseñar libros bajo la visible influencia de Pierre Faucheux, quien insistía en que cada nuevo libro debía ser un nuevo objeto definido por sus propias características y en que la elección del tipo de letra debía siempre tener alguna relación con el significado del texto.

Durante más de veinte años Massin, fue director de arte de Gallimard. Uno de sus primeros trabajos fue diseñar, en 1963, el libro *Exercices de style*, de Raymond Queneau, que contiene 99 versiones

de la misma historia, cada una narrada con un estilo literario diferente y, por consecuencia, diseñada con un estilo gráfico distinto.

Además de su enorme carpeta de trabajos gráficos y de arte editorial, Massin también escribió varios libros, entre ellos *La lettre et l'image* y *La mise en pages*. Jan Middendorp dice de él: "Sus dos obras maestras de la excentricidad tipográfica (*La cantatrice chauve* y *La lettre et l'image*) se convirtieron en objetos de moda entre los diseñadores y directores de arte a ambos lados del Atlántico, y fueron especialmente influyentes en Estados Unidos, donde ayudaron a disparar el acercamiento posfuncionalista al diseño gráfico, que eventualmente culminaría en el eclecticismo de finales de los ochenta y todos los noventa".<sup>14</sup>

### Finalmente, el libro

Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve suivie d'une scène inédite*, Gallimard, París, 1964, actuación de la Compañía del Théâtre de la Huchette, puesta en escena de Nicolás Bataille, interpretaciones fotográficas de Henry Cohen e interpretaciones tipográficas de Robert Massin, y Eugène Ionesco, *The bald soprano: anti-play, followed by an unpublished scene*, traducido por Donald M. Allen, Grove Press, Nueva York y todos los demás datos similares.

Ya que se trata de un libro que contiene una obra de teatro, para analizarlo, al igual que seguramente lo fue para diseñarlo, es necesario tomar en cuenta la estructura externa del texto dramático. Como ya dijimos antes, el texto de teatro tiene la particularidad de dividirse en dos textos

coexistentes: por un lado, los *elementos textuales*, que comprenden todas las palabras que han sido escritas por el autor con el propósito explícito de que sean dichas en escena; por otro lado, los *elementos no textuales*, que comprenden las didascalias o acotaciones escénicas que, si bien pueden ser leídas en el libro, nunca serán pronunciadas en escena ante el espectador, pues se han de traducir en acciones, movimientos, escenografía, vestuario, utilería, iluminación, sonido, entre otros.

Si bien una parte muy evidente del trabajo actoral se centra en los elementos textuales, en los elementos no textuales se esconden muchos de los refinamientos de una buena puesta en escena. Por un lado, las acciones y movimientos señalados en las acotaciones ponen a prueba tanto a los actores y al director como los diálogos textuales; por el otro, las didascalias son la principal materia del trabajo interpretativo de un enorme equipo, que incluye a los escenógrafos, vestuaristas, utileros, iluminadores, sonidistas y, llegado el caso de que se requiera música, a los encargados de componerla, arreglarla, dirigirla y ejecutarla.

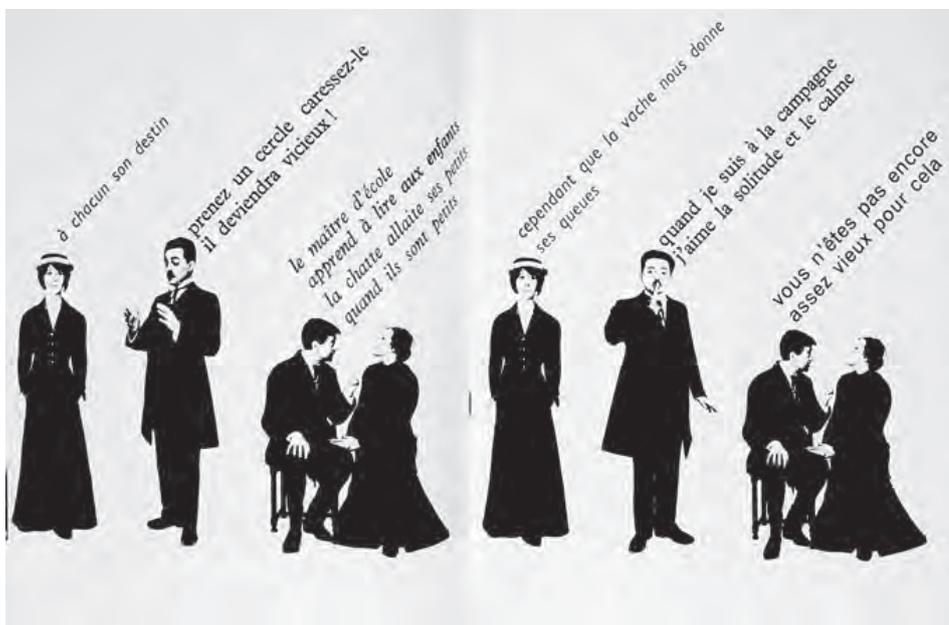
No es por ello gratuito que Massin haya enfocado su puesta en escena en página desde dos perspectivas: el tratamiento tipográfico de los diálogos textuales, que corresponden a las diferentes personalidades y voces de los personajes, y las emociones e intenciones contenidas en las didascalias.

Respecto de este término, Frank P. Casa puntualiza que las didascalias pueden ser *explícitas* o *implícitas*;<sup>15</sup> las didascalias explícitas son fáciles de localizar, porque ya desde el manuscrito el au-

<sup>14</sup> *Eye*, núm. 65, otoño de 2007, <http://bit.ly/1dekr6N>, consultado en junio de 2015.

<sup>15</sup> Frank Paul Casa, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2002.

**Figura 1. Reinterpretación del *dramatis personæ* por Massin.**



tor suele cuidar que sean fácilmente discernibles en el texto; pero lo son mucho más cuando la obra ya ha sido editada tipográficamente, pues ya está muy codificado el uso de cursivas, versalitas, paréntesis, alineaciones y sangrados para señalarlas. Las didascalias implícitas son más difíciles de encontrar, pues basta con que alguno de los personajes afirme, en medio de su parlamento, que hay Luna llena, que está viendo una puerta o un árbol, o que otro personaje tiene un vestido rojo, para que el equipo de producción quede obligado a considerar dicha mención como una didascalia y, por lo tanto, a encontrarle una solución aceptable.

De acuerdo con Patrice Pavis,<sup>16</sup> las acotaciones pueden ser extradiálogales o interdiálogicas; las extradiálogales incluyen, al inicio del texto dramático, una portada, portada interior o portadilla, que incluye el título, autor, género y extensión de la obra; posteriormente, *dramatis personæ*, la lista de los personajes con sus características generales, físicas y emocionales, el reparto sugerido de los papeles para el mínimo número de actores o con los nombres de los actores (figura 1). También incluyen divisiones estructurales de la obra en actos, cuadros y escenas; descripciones escenográficas, espaciales, de utilería y de iluminación; descripción física y psi-

<sup>16</sup> Patrice Pavis, "Reflections on the notation of the theatrical performance: towards a semiology of mise en scène?", *Languages of the stage: essays in the semiology of theatre*, PAJ Publications, Nueva York, 1982.

Figura 2. Desconcierto y final de la obra.



cológica de los personajes y su vestuario; nombres de los personajes que intervienen en cada diálogo, y final o telón.

Por su parte, las acotaciones interdialogicas son: proxémicas, cuando indican entradas, salidas y movimientos en escena; psicológicas, cuando indican las emociones que cada personaje siente y debe expresar, y connotativas, cuando implica la opinión o punto de vista del dramaturgo.

En la figura 2 se observa la forma en que Massin reinterpretar y resuelve tipográficamente las acotaciones extradialogales que forman el *dramatis personæ*.

Además de mostrar rasgos faciales, corporales, actitud y vestuario mediante fotografías, en vez de usar descripciones, como se acostumbra,

en el *dramatis personæ* Massin codifica como sigue las personalidades, características y voces de los personajes:

Mr. & Mrs. Smith hablan en letra con serifas.

Mr. & Mrs. Martin hablan en letra sin serifas.

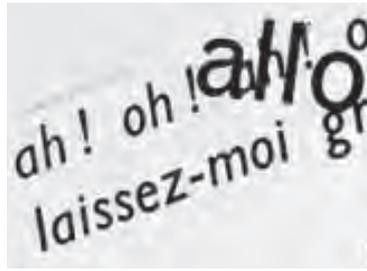
Los hombres hablan en letra redonda: Mr. Smith en redonda con serifas y Mr. Martin en redonda sin serifas.

*Las mujeres hablan en cursivas: Mrs. Smith en cursivas con serifas y Mrs. Martin en cursiva sin serifas.*

Los dos matrimonios hablan, sin embargo, en fuentes elegantes.

La criada habla con letras más fuertes que los matrimonios Smith y Martin.

La criada y el capitán de bomberos hablan en fuentes consideradas corrientes.



Massin desarrolla el resto de la obra representando las principales características de la elocución:

- El cuerpo o tamaño del tipo equivale a mayor o menor volumen de la voz.
- La alineación de los caracteres equivale a orden y desalineación a desorden.
- La direccionalidad ascendente o descendente del renglón equivale a alguna de varias intenciones, ya sean de entonación (interrogativa o expresiva, por ejemplo, de alegría), de interpelación e incluso de interrupción.
- Las deformaciones ópticas por fotocomposición, que en 1964 eran una absoluta novedad tecnológica y quizá solo un pionero tan consolidado como Gallimard podía pagar, equivalen a muchos matices emocionales a lo largo de la obra.
- El grosor diferencia la fuerza de los personajes, pero no es interdiálogo.

Veamos a continuación una secuencia de escenas que aparecen en las páginas del libro, donde se aplican los criterios antes descritos:

Escena I: Mr. & Mrs. Smith. Las llamadas a cada personaje en sus respectivas líneas, habitualmente en versales y versalitas, se reemplazan por una fotografía, mostrando su actitud.

Escena II: Mr. & Mrs. Smith y Mary, la criada. La autoafirmación de la criada la hace parecer muchísimo más grande y fuerte que sus patrones, quienes la desprecian.

Escena III: Mary, la criada, regaña con fuerza a Mr. y Mrs. Martin, y la inclinación de la línea se usa para representar la entonación interrogativa.

Escena IV: Mr. & Mrs. Martin se presentan entre ellos como dos desconocidos, y la tipografía

intenta poner de manifiesto la invisibilidad que tiene cada uno para el otro.

Escena VII-A: comienza la visita y es tediosa porque no hay nada de qué platicar.

Escena VII-B: continúa la visita y Mr. Martin regaña: "querida, no interrumpas".

Escena VII-C: continúa la visita, Mrs. Smith vio a un hombre que se anudaba los zapatos. Se representa la superposición de todas las voces y la inclinación de la línea corresponde al texto: "sí, el hombre estaba inclinado", "no es posible".

Escena VII-D: continúa la visita, llaman a la puerta y no hay nadie, cosa que discuten.

Escena VIII: entra el capitán de bomberos y la conversación empieza a perder tanto su tedio como su regularidad, con lo que comienzan las máximas distorsiones de fotocomposición, que terminarán en cuanto el bombero se marche.

Escena XI: diálogo general, el desconcierto va aumentando progresivamente hasta desembocar en el final de la obra.

### Traducciones intersemióticas

En conclusión, después de haber analizado un ejemplo extremo de las tareas interpretativas que puede llegar a realizar el diseño editorial y tipográfico en el contexto de las múltiples traducciones intersemióticas que implica el proceso de edición, confiamos en haber podido explicar y, sobre todo, evidenciar este proceso, que ocurre todo el tiempo, de modo que a nuestros lectores se les haga un poco más visible cuando lo presenciemos en sus formas habituales, que son mucho más sutiles y no por ello menos frecuentes y elocuentes.