



UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS  
FACULTAD DE ARQUITECTURA ARTES DISEÑO Y URBANISMO  
CARRERA DE ARTES PLASTICAS



## TESIS DE GRADO

(Para optar la licenciatura en Artes Plásticas  
Mención Diseño Gráfico)

### **“REVALORIZACIÓN DE TÉCNICAS TRADICIONALES DEL DISEÑO GRÁFICO COMO PROPUESTA ALTERNATIVA PARA LA PRODUCCIÓN DE CARTELES CULTURALES FOLKLÓRICOS”**

POSTULANTE: Egresada Rosaly Loren Carri Hilari

TUTOR TEÓRICO: Lic. Mario Yujra Roque

TUTOR PRÁCTICO: Lic. Hugo Salazar Alarcón

LA PAZ - BOLIVIA

2008



**“LAS TÉCNICAS TRADICIONALES DEL DISEÑO GRÁFICO Y SU ESCASO USO EN LAS PROPUESTAS DE DISEÑO DEL CARTEL CULTURAL FOLKLÓRICO”**





*A Dios sobre todas las cosas por darme la dicha de concluir este trabajo, a mis padres Elena y Calixto por que este es el resultado de años de enseñanza, comprensión y sobre todo de mucho amor.*

## Agradecimientos

*Quiero agradecer a mi hermano Edgar por el apoyo brindado en diversos aspectos, pero sin lugar a duda aquellas palabras de aliento y reflexión siempre las llevaré con mígo.*

*Con el mayor respeto y cariño a mis tutores Lic. Hugo Salazar A. y Lic. Mario Yujra R. quienes además de guiarme en la realización de este trabajo con su conocimiento intelectual me han brindado su amistad.*

*Un agradecimiento especial al Arq. Javier Fernández por el interés mostrado en la realización del presente trabajo, sus múltiples sugerencias y consejos fueron aportes gratamente recibidos y sin lugar a dudas invaluablees.*

*A todas mis amigas (os) por su aliento, ayuda e interés que en algún momento me han demostrado.*

*Muchas gracias*



## ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	1
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>GENERALIDADES</b>	
I.1	PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN 3
I.2	JUSTIFICACIÓN 4
I.3	OBJETIVOS 7
I.3.1	Objetivo General 7
I.3.2	Objetivos Específicos 7
I.4	MARCO METODOLÓGICO 7
I.4.1	Tipo de Estudio 7
I.4.2	Diseño de la Investigación 8
I.4.3	Métodos de la Investigación 8
I.4.4	Técnicas de la Investigación 8
I.4.5	Universo y Muestra 9
I.4.5.1	Universo 9
I.4.5.2	Muestra 10
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL</b>	
II.1	EL CARTEL 11
II.1.1	Historia del cartel 11
II.1.1.1	Comienzos del periodo moderno 12
II.1.1.2	Carteles Art Nouveau (Arte nuevo) 13
II.1.1.3	El siglo XX 15
II.1.1.4	El cartel contemporáneo 17
II.2	CARTEL Y SOCIEDAD 18
II.2.1	La producción del cartel principalmente comercial 18
II.2.2	Situación urbana del cartel 19
II.2.3	El cartel, un lenguaje popular independiente del arte puro 20
II.2.4	Función social del cartel 21
II.3	CARACTERÍSTICAS DEL CARTEL 22
II.3.1	La imagen fija 22
II.3.2	Propiedades que caracterizan los tipos de imágenes 23
II.3.3	El texto en el cartel 24
II.3.4	La tipografía 25
II.3.4.1	Clasificación de la tipografía 25



II.3.4.2	Variantes de una familia tipográfica	26
II.3.5	Imagen y texto	26
II.3.6	Impacto visual	27
II.3.6.1	El mensaje	28
II.3.6.1.1	Estética del mensaje	28
II.3.7	El color en el cartel	29
II.3.8	Comunicación visual	30
II.3.9	Teoría del color	31
II.3.9.1	Color luz, síntesis aditiva	31
II.3.9.2	Color pigmento, síntesis sustractiva	32
II.3.9.3	Círculo cromático	32
II.3.9.4	Propiedades del color	33
II.3.9.5	Clasificación de los colores	33
II.3.9.5.1	Colores armónicos	33
II.3.9.5.2	Colores contrastantes	34
II.3.9.6	El color en el diseño gráfico	34

### CAPÍTULO III

#### REVALORIZACIÓN DE LAS TÉCNICAS TRADICIONALES DEL DISEÑO GRÁFICO

III.1	Dibujo a tinta	37
III.1.1	Origen	37
III.1.2	Técnicas y procedimientos	38
III.1.2.1	El dibujo a pluma	38
III.1.2.2	Efecto graneado con pincel-muñequilla	39
III.1.2.3	Salpicado con cepillo	39
III.1.2.4	Cartulina rascable	39
III.1.2.5	El dibujo con pincel	39
III.2	Acrílico	39
III.2.1	Origen	39
III.2.2	Técnicas y procedimientos	40
III.2.2.1	El acrílico transparente	41
III.2.2.2	El acrílico opaco	41
III.2.2.3	Transparente sobre opaco	41
III.2.2.4	Empaste	41
III.2.2.5	Barniz cuarteado	41
III.2.2.6	Pincel seco	42
III.2.2.7	Dibujo con línea	42
III.3	Acuarela	42
III.3.1	Origen	42



III.3.2	Técnicas y procedimientos	42
III.3.2.1	Húmedo sobre seco	43
III.3.2.2	Húmedo sobre húmedo	43
III.3.2.3	Reservas de blanco	43
III.3.2.4	El jabón	44
III.4	Collage	44
III.4.1	Origen	44
III.4.2	Técnicas y procedimientos	44
III.4.2.1	Materiales	44
III.4.2.2	Procedimientos	45
III.5	Pastel	45
III.5.1	Origen	45
III.5.2	Técnicas y procedimientos	46
III.5.2.1	El difuminado	46
III.5.2.2	El fundido	46
III.5.2.3	Raspado	47
III.5.2.4	Mezcla del pastel al óleo con disolvente	47
III.5.2.5	Combinación con medios acuosos	47
III.6	Técnicas de reserva	47
III.6.1	Origen	47
III.6.2	Técnicas y procedimientos	48
III.6.2.1	Estarcido	48
III.6.2.2	Goma de enmascarar	48
III.6.2.3	Película de reservas	48
III.6.2.4	Reserva con cinta adhesiva	48
III.6.2.5	Reserva de cera y óleo	48
III.6.2.6	Dibujando con cera	48
III.6.2.7	Fondo cera	49
III.6.2.8	Con pasteles al óleo	49
III.6.2.9	Combinación con pintura al óleo y acrílico	49

## CAPÍTULO IV

### MARCO REFERENCIAL

IV.1	El cartel en Bolivia	50
IV.2	El folklore en Bolivia	50
IV.3	Danzas folklóricas autóctonas	52
IV.3.1	Departamento de La Paz	52
IV.3.1.1	Sikuris	52
IV.3.1.2	Sicuris de Italaque	52
IV.3.1.2.1	Origen	52



IV.3.1.2.2 Descripción de la danza	53
IV.3.1.2.3 Vestimenta	53
IV.3.1.2.4 Música e instrumentos	54
IV.3.2 Mukululus o pusippias	54
IV.3.2.1 Origen	54
IV.3.2.2 Descripción de la danza	54
IV.3.2.3 Vestimenta	54
IV.3.2.4 Figuras	54
IV.3.2.5 Música e instrumentos	55
IV.3.3 Choquelas – Choquelas – Chuqila	56
IV.3.3.1 Origen	56
IV.3.3.2 Significado de la danza	56
IV.3.3.3 Descripción de la danza	57
IV.3.3.4 Vestimenta	57
IV.3.3.5 Música e instrumentos	57
IV.3.4 Danzante	58
IV.3.4.1 Origen	58
IV.3.4.2 Descripción de la danza	58
IV.3.4.3 Vestimenta	58
IV.3.4.4 Música e instrumentos	59
IV.4 Departamento de Potosí	59
IV.4.1 Jula – Jula	59
IV.4.1.1 Origen	59
IV.4.1.2 Descripción de la danza	60
IV.4.1.3 Vestimenta	60
IV.4.1.4 Figuras	60
IV.4.1.5 Música e instrumentos	60
IV.5 Departamento de Chuquisaca	61
IV.5.1 Pujllay	61
IV.5.1.1 Origen	61
IV.5.1.2 Descripción de la danza	61
IV.5.1.3 Vestimenta	62
IV.5.1.4 Música e instrumentos	62
IV.5.2 La fiesta del Arete	62
IV.5.2.1 Origen	62
IV.5.2.2 Descripción de la danza	63
IV.5.2.3 Vestimenta	63
IV.5.2.4 Figuras	64
IV.5.2.5 Música e instrumentos	64
IV.6 Departamento de Tarija	64





IV.6.1	La caña	65
IV.6.1.1	Origen	65
IV.6.1.2	Descripción de la danza	65
IV.6.1.3	Vestimenta	65
IV.6.1.4	Música e instrumentos	65
IV.6.2	Erke	66
IV.6.2.1	Origen	66
IV.6.2.2	Descripción de la danza	66
IV.6.2.3	Vestimenta	66
IV.6.2.4	Música e instrumentos	66
IV.7	Departamento de Beni	67
IV.7.1	Machetero, tontochis o chiripieru	67
IV.7.1.1	Origen	67
IV.7.1.2	Descripción de la danza	68
IV.7.1.3	Vestimenta	68
IV.7.1.4	Música e instrumentos	68
IV.8	Departamento de Santa Cruz	69
IV.8.1	Sarao o trenza	69
IV.8.1.1	Origen	69
IV.8.1.2	Descripción de la danza	69
IV.8.1.3	Coreografía	70
IV.8.1.4	Vestimenta	70
IV.8.1.5	Música e instrumentos	70

## CAPÍTULO V MARCO PRÁCTICO

V.1	RESULTADOS DEL TRABAJO DE CAMPO	71
V.1.1	Características Generales	71
V.1.1.1	Género de la población encuestada	71
V.1.1.2	Edad	72
V.1.1.3	Nivel Académico	72
V.1.1.4	Experiencia en el campo del Diseño Gráfico	73
V.1.2	Técnicas	73
V.1.2.1	Técnica mayormente empleada por el diseñador	73
V.1.2.2	Fotomontaje como técnica mayormente empleada por los diseñadores	74
V.1.2.3	Técnica empleada en la reproducción de cartel relacionado al folklore boliviano	75
V.1.3	Técnica Tradicional	76
V.1.3.1	Conocimiento de las Técnicas Tradicionales	76
V.1.3.2	Utilización frecuente de las técnicas tradicionales	76
V.1.3.3	Importancia de las Técnicas Tradicionales para el Diseño Gráfico	77
V.1.3.4	Técnicas Tradicionales como enriquecimiento al valor estético de los diseños visuales	77



V.1.3.5	Uso de las Técnicas Tradicionales en la elaboración de trabajos	78
V.1.3.6	Valoración de las Técnicas Tradicionales	78
V.1.2.7	Uso de las Técnicas Tradicionales para la elaboración de un cartel	79
V.2	DIAGNÓSTICO DE LA PRODUCCIÓN DE CARTELES PUBLICITARIOS	79
V.3	CARTELES CULTURALES DE EVENTOS Y DANZAS FOLKLÓRICAS AUTÓCTONAS	90

## CAPÍTULO VI MARCO PROPOSITIVO

VI.1	Cartel de la danza el Danzante	103
VI.1.1	La composición	103
VI.1.2	El color	103
VI.1.3	La técnica	104
VI.1.4	El simbolismo	104
VI.1.5	La tipografía	104
VI.2	Cartel de la danza Mukululu	105
VI.2.1	La composición	105
VI.2.2	El color	106
VI.2.3	La técnica	106
VI.2.4	El simbolismo	106
VI.2.5	La tipografía	107
VI.3	Cartel de la danza Sicuris de Italaque	108
VI.3.1	La composición	108
VI.3.2	El color	108
VI.3.3	La técnica	109
VI.3.4	El simbolismo	109
VI.3.5	La tipografía	109
VI.4	Cartel de la danza Arete Guazu	110
VI.4.1	La composición	110
VI.4.2	El color	110
VI.4.3	La técnica	111
VI.4.4	El simbolismo	111
VI.4.5	La tipografía	111
VI.5	Cartel de la danza Sarao	112
VI.5.1	La composición	112
VI.5.2	El color	112
VI.5.3	La técnica	113
VI.5.4	El simbolismo	113
VI.5.5	La tipografía	113
VI.6	Cartel de la danza del Erke	114
VI.6.1	La composición	114



VI.6.2	El color	114
VI.6.3	La técnica	115
VI.6.4	El simbolismo	115
VI.6.5	La tipografía	115
VI.7	Cartel de la danza Machetero	116
VI.7.1	La composición	116
VI.7.2	El color	117
VI.7.3	La técnica	117
VI.7.4	El simbolismo	117
VI.7.5	La tipografía	118
VI.8	Cartel de la danza Choquela	119
VI.8.1	La composición	119
VI.8.2	El color	120
VI.8.3	La técnica	120
VI.8.4	El simbolismo	120
VI.8.5	La tipografía	121
VI.9	Cartel de la danza Pujllay	122
VI.9.1	La composición	122
VI.9.2	El color	122
VI.9.3	La técnica	123
VI.9.4	El simbolismo	123
VI.9.5	La tipografía	123
VI.10	Cartel de la danza La caña	124
VI.10.1	La composición	124
VI.10.2	El color	124
VI.10.3	La técnica	125
VI.10.4	El simbolismo	125
VI.10.5	La tipografía	125
VI.11	Cartel de la danza Jula Jula	126
VI.11.1	La composición	126
VI.11.2	El color	127
VI.11.3	La técnica	127
VI.11.4	El simbolismo	127
VI.11.5	La tipografía	128
<b>CAPÍTULO VII</b>		
<b>CONCLUSIONES</b>		129
<b>FUENTES BIBLIOGRÁFICAS</b>		132
<b>ANEXOS</b>		137



## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Género de la población encuestada	71
Gráfico 2: Edad	72
Gráfico 3: Nivel Académico	72
Gráfico 4: Experiencia en el campo del Diseño Gráfico	73
Gráfico 5: Técnica mayormente empleada por el diseñador	74
Gráfico 6: Fotomontaje como técnica mayormente empleada	74
Gráfico 7: Técnica para la reproducción del cartel	75
Gráfico 8: Conocimiento de las Técnicas Tradicionales	76
Gráfico 9: Utilización frecuente de las técnicas tradicionales	76
Gráfico 10: Importancia de las Técnicas Tradicionales para el Diseño Gráfico	77
Gráfico 11: Técnicas Tradicionales como enriquecimiento a los diseños visuales	77
Gráfico 12: Uso de las Técnicas Tradicionales en la elaboración de trabajos	78
Gráfico 13: Valoración de las Técnicas Tradicionales	78
Gráfico 14: Uso de las Técnicas Tradicionales para la elaboración de un cartel	79



## ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1:	Características del Color	35
Cuadro 2:	Carnaval de Oruro	80
Cuadro 3:	Festifolk	81
Cuadro 4:	Carnaval de Oruro Bolivia	82
Cuadro 5:	Diablada de Oruro	83
Cuadro 6:	Carnaval de Oruro	84
Cuadro 7:	Festival Internacional de la Cultura	85
Cuadro 8:	Esito sería la vida es un carnaval	86
Cuadro 9:	Record Caporales	87
Cuadro 10:	Danzando 2004	88
Cuadro 11:	Juventud estrellas del Gran Poder	89
Cuadro 12:	Festival Autóctono de Música	90
Cuadro 13:	Entrada Autóctona de Integración Normalista	91
Cuadro 14:	X Festival Autóctono UMALA – AROMA	92
Cuadro 15:	2º Festival Autóctono	93
Cuadro 16:	4º Entrada de Músicos y Danzas	94
Cuadro 17:	VI Entrada de música y danza autóctona andina	95
Cuadro 18:	1er Festival Cultural autóctono de los pueblos originarios de la nación Jatun Killkas Asanajaqi	96
Cuadro 19:	Carnaval Chapaco	97
Cuadro 20:	Encuentro de revalorización de la música danza autóctona	98
Cuadro 21:	Campaña de Protección del Patrimonio Cultural Boliviano	99
Cuadro 22:	Carnaval Ch'ukuta	100
Cuadro 23:	Jisk'a Anata	101
Cuadro 24:	Carnaval de Tarija	102



## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1:	Jule Chéret, Carnaval 1894: Théâtre de l Opéra, 1893	12
Imagen 2:	Henri Toulouse – Lautrec. Jane Avril, 1893	13
Imagen 3:	Henri Toulouse – Lautrec. Moulin Rouge, 1889	13
Imagen 4:	Alphonse Mucha Gismonda, 1894	14
Imagen 5:	Ramón Casas, Anis del mono, 1898-1889	15
Imagen 6:	Cassandre, Etoile du Nord, 1927	16
Imagen 7:	Cassandre, Dubo – Dubon – Dubonnet, 1934	16
Imagen 8:	Aspecto de las letras, forma, color tamaño u otro componente gráfico es aplicable a la letra	25
Imagen 9:	Fuente Serif	26
Imagen 10:	Fuente San Serif	26
Imagen 11:	Aditivos primarios	31
Imagen 12:	Substractivos primarios	32
Imagen 13:	Círculo cromático	32
Imagen 14:	Gama de colores cálidos	33
Imagen 15:	Gama de colores fríos	33
Imagen 16:	Contraste por tono	34
Imagen 17:	Contraste simultáneo	34
Imagen 18:	Contraste de colores complementarios	34
Imagen 19:	Contraste entre color	34
Imagen 20:	Danza suri sicuri	52
Imagen 21:	Danza de los Mukululus	54
Imagen 22:	Danza del Choquela	56
Imagen 23:	La danza del Danzante	57
Imagen 24:	La danza del Jula jula	60
Imagen 25:	La danza del Pujllay	61
Imagen 26:	Ñusta o mujer nativa	61
Imagen 27:	La danza del arete	63
Imagen 28:	La danza de La Caña	64
Imagen 29:	El cañero	65
Imagen 30:	El erkero	66
Imagen 31:	La danza del Machetero	67



## INTRODUCCIÓN

La presencia del diseño gráfico es evidente en diferentes medios publicitarios, para esta constante demanda se recurre a diversas técnicas de elaboración del diseño, el que posteriormente pasará a ser reproducido en forma masiva. No cabe duda que esta labor es habitualmente demandada bajo el requerimiento de diferentes actividades, motivo por el que el profesional del área debe emplear diversos recursos técnicos para su producción gráfica, a fin de enriquecer visualmente el diseño y efectivizar su cometido, situación que pretendió investigarse en el presente estudio.

Al dirigirnos de un punto de la ciudad a otro se puede ver diferentes tipos de carteles, en su mayoría los diseños que se muestran son realizados con programas graficadores que el ordenador tiene, lo que facilita en gran parte el uso del fotomontaje con la ayuda de una cámara digital y otros recursos contemporáneos de la gráfica digital.

Se admite que el uso de un ordenador acorta bastante los procedimientos productivos del arte gráfico, que constituyen la vida cotidiana de los profesionales del diseño, sin embargo, un diseñador gráfico en su contexto general es más que un simple operario de un ordenador, y más aún con el perfil profesional que ofrece la Carrera de Artes de la UMSA; se sostiene que un profesional debe dominar una amplia gama de técnicas y conocimientos plásticos que deben ser explotados al máximo. Teniendo en cuenta que el ordenador no sustituye al dibujo artístico, que bien podría ser usado según las necesidades de un trabajo y el efecto visual que se desee conseguir en un cartel.

Además se debe añadir que un grabado, una acuarela u otra técnica ofrecen múltiples posibilidades estéticas y plásticas, que inciden en la efectividad visual de la propuesta de diseño dentro del campo comunicacional.

La determinación de la aplicación de técnicas en los carteles, se dio por la versatilidad que posee este medios en cuanto a la aceptación y aplicación de diversas técnicas y temáticas. La recuperación de técnicas para el sometimiento a la opinión pública y especialistas en diseño, sin duda evolucionará la apreciación visual del cartel.

Por ello, a lo largo de la investigación, se comprendió que las técnicas tradicionales como tinta, acrílico, acuarela, collage, pastel y las técnicas de reserva fueron desarrollados por artistas plásticos, para posteriormente formar parte de la expresión gráfica del diseñador gráfico. La importancia de estas técnicas no solo radica en su conocimiento, sino, en su correcta aplicación y experimentación, en busca del mensaje visual efectivo y estéticamente agradable para el observador.

Sin embargo, de acuerdo al levantamiento de datos realizados a un determinado número de producciones gráficas, como también, opiniones de parte de profesionales en el área, se logró corroborar que las técnicas tradicionales no son ampliamente conocidas y por ende dejadas de lado en



la producción, siendo que otros medios tecnológicos se constituyen en sustitutos para la creación de piezas y mensajes visuales, en este caso en carteles. Las características y demás elementos son presentados en los capítulos que contempla el presente documento.

Por lo tanto, el trabajo de investigación se estructuró en seis capítulos, por la necesidad de sistematizar y profundizar conceptos para la comprensión del tema. De tal manera, se inicia con el Capítulo I, en el cual se presenta el problema de la investigación, justificación, objetivos, que guiaron el proceso del estudio, además del tipo de metodología que se emplearon en el desarrollo y posterior conclusión del estudio.

Seguidamente, en el Capítulo II, se desarrolla la fundamentación teórica, partiendo desde la historia y evolución del cartel, por la importancia de conocer el porqué de su existencia y cómo llegó a convertirse en una herramienta básica para la comunicación, porqué el desarrollo del cartel ha sido destacada y porqué en la actualidad el tema sigue siendo motivo de estudio histórico.

En tanto que el Capítulo III, aborda la sustentación de las técnicas tradicionales, en el cual se profundiza, desde su importancia, valor y trascendencia al momento de la adopción del mismo a la hora de la producción gráfica.

Por otra parte, el Capítulo IV, hace alusión al sector de estudio intervenido, en este caso la actividad del folklore desarrollado en Bolivia, en el que se presenta las diversas danzas que son habitualmente promocionadas por la sociedad boliviana. Es oportuno aclarar que las imágenes de las danzas se constituyen en la fuente esencial de análisis y discusión del presente estudio.

En tanto, que el Capítulo V, presenta los resultados obtenidos del estudio de campo, por una parte, se presenta gráficos que representan la manifestación de profesionales del área y su perspectiva en la adopción de técnicas tradicionales o en todo caso el medio mayormente empleado en su producción creativa, seguidamente, se analiza una serie de carteles nacionales, desde un carácter crítico en el uso de los recursos técnicos, que son habitualmente asumidos por los diseñadores gráficos.

Posteriormente, en base a los resultados obtenidos, en el cual se destaca y corrobora el problema identificado a un inicio, se presenta el Capítulo VI, en el cual se demuestra y valoriza la creación de carteles con temáticas del folklore boliviano, en base a las técnicas tradicionales.

Finalmente, el Capítulo VII, se presenta las conclusiones finales a las cuales se llegó con la presente investigación.





## CAPÍTULO I GENERALIDADES

### I.1 PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN

En la sociedad actual se observa como el individuo es atiborrado por una cantidad ingente de mensajes transmitidos por diversos medios de comunicación, sean estos audiovisuales o impresos, pretendiendo ser aprehendidos por la sociedad en su conjunto. Estos mensajes principalmente los gráficos pasan a formar parte de una constante interacción entre emisor y receptor, a lo que se denomina comunicación visual haciendo uso de diferentes lenguajes visuales, tales como la imagen y el texto.

Es importante mencionar que toda aquella publicidad desplegada hacia la sociedad pretende influir de una u otra forma en la actitud del individuo, a pesar de su mayor o menor predisposición de rechazo ante ella.

La publicidad moderna desempeña un papel preponderante en la propagación de una idea a través de la búsqueda constante de mejores y efectivas técnicas de información y comunicación. La irrupción de la publicidad moderna no influye solamente en el contexto de una sociedad en cuanto a sus hábitos de producción y consumo, sino que también marca el desarrollo de nuevos medios tecnológicos de difusión de mensajes.

Para la creación del mensaje indiferentemente del medio elegido para su difusión se requiere de diferentes insumos, pudiendo ser estos intangibles como las ideas, la creatividad y tangibles tal es el caso de la elección de diversas técnicas de producción. Esta situación es aún más evidente dentro el campo del diseño gráfico, el cual es uno de los pilares fundamentales de la publicidad moderna, ya que la elección correcta de la técnica dentro del mensaje hace que este sea más efectivo, sin embargo, el problema de hoy en día por parte de la producción gráfica, se traduce en que éstos dejaron de emplear o brindar importancia a diversos recursos técnico pictóricos, como ser la acuarela, pastel, acrílico, entre otros, los cuales pueden ser denominados tradicionales dentro el diseño gráfico, enfocándose actualmente en la técnica del fotomontaje, mismo que se posicionó en la postura creativa gráfica y que tiende a ser preferido por los diseñadores contemporáneos.

El fotomontaje como técnica se constituye en la actualidad como un procedimiento ampliamente empleado en la producción del mensaje, esta situación es evidente ya que puede ser apreciada a través de la observación de diversos medios gráficos impresos, tal el caso del cartel que en su mayoría se identifica la utilización de esta técnica.

Según sostiene Xavier Bermúdez, hoy en día “los carteles se les estima por su respeto al espectador, y la seducción que causan en sus espectadores, se les admira por sus propuestas estéticas, por su buen gusto y por el oficio de sus autores”, empero, se podría decir, que el fotomontaje reduce



las posibilidades de expresión y creación gráfica del diseñador, el cual además de conocer la naturaleza de la información y el tipo de público al que irá dirigido el mensaje, tiene a su alcance diferentes materiales y recursos técnicos.

Por lo tanto, es posible deducir que en la actualidad la producción de carteles dentro el diseño gráfico se basa estrictamente en una producción simplista, dejando de lado técnicas que incluyen elementos que beneficiarían al diseño gráfico en su expresión y a la creación gráfica en su manifestación, situación que pretende ser investigada y posteriormente corroborada o negada, mediante un análisis a la producción de carteles realizado por diseñadores, y en los cuales se pretende conocer la preferencia de sus técnicas.

## 1.2 JUSTIFICACIÓN

La intencionalidad de este trabajo es que todos aquellos estudiantes y profesionales del diseño gráfico no se enfrasquen para la elaboración de un diseño, sólo en el uso del ordenador y una técnica, ya que, las posibilidades técnicas con que se cuentan son bastantes. La real importancia que tiene la expresión estética en el mensaje visual, un lenguaje visual que debe crear sensibilidad plástica y provocar en el espectador una interrelación innovadora en el mensaje para contribuir a la cultura visual.

El poco desarrollo con que cuentan estas técnicas en el diseño gráfico, otorgó las limitantes del trabajo del diseñador, produciendo un estancamiento en el desarrollo evolutivo del diseño gráfico. Estas técnicas están relacionadas con los diferentes estilos artísticos como el Cubismo, Surrealismo, Pop Art, etc. Estilos de los que se nutre el diseño gráfico para la elaboración de carteles.

La historia muestra cómo cada una de estas tendencias aportó al trabajo del diseño gráfico dentro las propuestas estéticas. La importancia de estos estilos radica en la diversidad visual, estética, cultural e intelectual. Una fuente de información y conocimiento que forma parte del trabajo del cartel como medio de comunicación visual masiva. Su estudio histórico como elemento plástico abarca aspectos técnicos que lo distinguen de otros medios, como la dialéctica entre imagen y texto.

Este planteamiento conduce a un análisis interpretativo de la realidad del diseño contemporáneo en el cartel, a través de las últimas tendencias que muestran al diseño representadas en foros, revistas especializadas, bienales, etc.

En el campo de la comunicación, el recurso gráfico utilizado en función del lenguaje visual es válido, sean estos medios tradicionales, tecnológicos o experimentales. El ordenador es sin duda una herramienta primordial no sólo en el campo creativo, sino en el proceso de materialización de la idea, acelerando los procesos de reproducción que en años pasados exigían demasiado tiempo en la búsqueda de la originalidad, innovación e impacto. Por esta razón, es saludable ampliar los conocimientos de procedimientos y técnicas tanto tecnológicas como tradicionales, para aplicar en el trabajo de diseño con la finalidad de enriquecer la expresión de la forma plástica.



Con la propuesta de los carteles, se demuestra la factibilidad de ejecución del tema planteado a través de la materialización de las temáticas, afirmando que la aplicación de las técnicas tradicionales, enriquecen el trabajo de diseño en cuanto a estética, llamando la atención del espectador. El aporte otorgado por las técnicas tradicionales, es el procedimiento y desarrollo de la creatividad, cultivando en el diseñador la disciplina a la profesión.

La elección del tema de los carteles está relacionada, con el medio de expresión gráfico determinado por el tipo de mensaje, permitiendo conocer la riqueza cultural del país y del folklore. Cada una de las danzas proporciona una infinidad de elementos gráficos que destacan las características fundamentales de las diferentes expresiones folklóricas. Por las características del cartel, se ha convertido en un medio ideal para difundir la riqueza cultural, además de contribuir a la formación de la conciencia nacional en pro de la preservación y difusión de la cultura, así como mostrar la expresión folklórica de las diferentes regiones del país.

La elección de seis técnicas tradicionales, se debe a las cualidades propias que ofrece cada técnica efectivizando el mensaje, su elección está relacionada con el tipo de danza representada en el cartel.

El dibujo a tinta, con la aplicación de la plumilla o pincel, permitió jugar con la línea en toda su expresión y ver la calidad plástica en cuanto a pureza y simplicidad, estas cualidades se advierten en las imágenes tratadas, líneas que ayudaron a realzar con fuerza la figura y uso del color, permitiendo poner mayor énfasis en la composición y estructura.

El acrílico presenta sus bondades en la limpieza del color y su rápido secado, permitiendo obtener resultados inmediatos, su inmensa versatilidad facilita la aplicación de texturas y aplicación de otras técnicas. Otra característica importante de esta técnica es la similitud a la acuarela y el óleo marcando una singularidad particular.

El collage tiene un lenguaje inesperado en cuanto a los efectos conseguidos, debido a la yuxtaposición de sus elementos, su aplicación no está regida a ningún procedimiento mecánico previo.

La elección del pastel se debe al trabajo delicado y meticuloso que requiere esta técnica, permitiendo expresar una imagen poética a través del color difuminado de manera espontánea, con líneas marcadas y sueltas que pueden ser sobrepuestas unas sobre otras con total limpieza por no requerir tiempo de secado.

Las técnicas de reserva son procedimientos que permiten experimentación y originalidad en los trabajos, la obtención de estos resultados son totalmente inesperados permitiendo una expresión gráfica sin precedentes.

En la acuarela la expresión espontánea es la mancha, transparencia, brillantes, luminosidad y veladuras que pueden ser fácilmente advertidas por el espectador.



A nivel internacional es evidente la presencia de estas técnicas en el trabajo de los diseñadores, en especial en ilustración de carteles. Al respecto están los diversos criterios emitidos por profesionales en diseño, que coinciden en su importancia de ensanchar los conocimientos en el diseño gráfico, con la finalidad de consolidar un trabajo creativo e intelectual.

La consulta de la literatura especializada ha sido fundamental para entender los conceptos básicos del diseño gráfico, así como los artículos de revistas, periódicos e Internet que permitieron obtener información actual sobre las tendencias y estilos, como también conocer criterios y opiniones sobre la temática trabajada.

De la misma manera, se recurrió a la catalogación visual de los carteles con la ayuda de una cámara fotográfica, de carteles expuestos en la ciudad de La Paz. Proceso que permitió entender el desarrollo del diseño en nuestro medio y ver con precisión las exigencias de los diseñadores para competir a nivel nacional e internacional.

### **1.3 OBJETIVOS**

#### **1.3.1 Objetivo General**

Revalorizar las técnicas tradicionales dentro del proceso del diseño del cartel mediante una propuesta técnica destinada a la población de diseñadores gráficos.

#### **1.3.2 Objetivos Específicos**

- a) Determinar el grado de conocimiento en diseñadores gráficos en cuanto las técnicas de diseño de imagen.
- b) Establecer los factores de influencia en la adopción y preferencia de técnicas para la producción publicitaria.
- c) Identificar los procedimientos mayormente empleados en la producción de carteles que visualizan la promoción de eventos folklóricos.
- d) Establecer los rasgos característicos de la producción gráfica publicitaria actualmente empleada en la promoción de temáticas culturales.

### **1.4 MARCO METODOLÓGICO**

#### **1.4.1 Tipo de Estudio**



El presente estudio investigativo es de tipo **analítico**, puesto que por una primera instancia se hace hincapié en los fundamentos que las técnicas tradicionales como alternativa de empleo en la elaboración de carteles relacionados con el folklore boliviano. Asimismo, también el estudio se centra en ser **explicativo** “ya que va más allá de la descripción de fenómenos o del establecimiento de relaciones entre conceptos, para responder a las causas de los eventos sociales” (Sampieri, 2001:60), aspecto que permitió obtener una serie de resultados, mismos que se reflejan en los capítulos del presente documento, donde se describe el uso de las técnicas en cuanto el diseño y planteamiento de carteles.

La concepción de los puntos mencionados se refiere por una parte, a que los datos buscados en el estudio de campo, pretende identificar los criterios de parte de los profesionales en el área del diseño gráfico y su valoración a las técnicas que emplea en la producción visual, en este caso los carteles.

#### 1.4.2 Diseño de la Investigación

El presente estudio se caracteriza por ser de carácter no experimental, según Hernández Sampieri este tipo de diseño implica observar los fenómenos tal y como se dan en su contexto natural, para posteriormente sean objeto de análisis. De esta manera, por una parte se logró observar, analizar y evaluar las técnicas que normalmente son empleadas en la elaboración de los carteles con imágenes basadas en el folklore boliviano.

#### 1.4.3 Métodos de la Investigación

Para alcanzar los objetivos de la investigación se utilizaron los métodos de Inducción, análisis y síntesis.

En lo que respecta a la inducción, se basa en un análisis general del sector que produce carteles con imágenes folklóricas, para posteriormente determinar el uso de las técnicas en su diseño final.

Asimismo, se empleó el análisis, “utilizando este para la separación material o mental del objeto de investigación en sus partes integrantes con el propósito de descubrir los elementos esenciales que lo conforman”, mismo que contribuyó a descubrir los elementos que contienen los carteles, como también, el lograr conocer las perspectivas, conocimientos hacia las técnicas tradicionales.

En tanto que la síntesis “ que consiste en la integración material o mental de los elementos o nexos esenciales de los objetos, con el objetivo de fijar las cualidades y rasgos principales inherentes al objeto”; se empleó para llegar a conjeturas objetivas de acuerdo a la problemática abordada en el presente documento.

#### 1.4.4 Técnicas de la Investigación

Para el cumplimiento de la investigación se utilizaron dos tipos de recolección de información:

- ❖ Fuente Primaria



“Los datos primarios provienen de las fuentes originales y se recopilan directamente en el campo específico”(Mohammad, 1988:215). Dentro de las fuentes primarias se recurrió a la encuesta:

**a) Encuestas:**

Esta se abocó a obtener información cualitativa del sector de estudio, en este caso se tomó como referencia a diseñadores que se involucran en el campo del ámbito publicitario. Es por ello, que el investigador recoge datos de una población determinada a través de un instrumento, el cuestionario.

La encuesta<sup>1</sup>, por una parte estuvieron destinadas esencialmente a obtener los criterios de parte de profesionales en diseño gráfico, que actualmente trabajan en la producción de imágenes publicitarias. Se aplicó una encuesta objetiva “el cual presentó preguntas cerradas y una opción de respuestas en forma tal que los encuestados simplemente seleccionan y marcan las respuestas que mejor representan sus sentimientos” (Sampieri, 2001:65).

**b) Entrevistas**

Por otra parte, la entrevista se constituyó en un medio de recopilación de información mediante preguntas abiertas, a las que respondieron los sujetos objeto de estudio.

De tal manera que la entrevista<sup>2</sup> estuvo dirigida a expertos relacionados con el campo del Diseño Gráfico, encontrando en este a docentes, diseñadores reconocidos, entre otros.

❖ **Fuente Secundaria**

Se utilizó la investigación documental, para presentar los datos referenciales de la misma, por otra parte, el sustento teórico, basado en conceptos teóricos, que fueron parte trascendental para desarrollar los primeros capítulos que se presentan en los siguientes puntos.

## **1.4.5 Universo y Muestra**

### **1.4.5.1 Universo**

Es importante recordar que el universo “es el conjunto de todas las cosas y concuerdan con una serie de especificaciones” (Rodríguez, 1990:210), de esta manera el universo de investigación en el presente documento estuvo constituido por dos elementos:

---

<sup>1</sup> Véase Anexo N° 1. Encuesta dirigida a profesionales del Diseño Gráfico.

<sup>2</sup> Véase Anexo N° 2. Entrevista realizada a expertos del Diseño Gráfico.



- a) Diseñadores Gráficos
- b) Carteles

#### **1.4.5.2 Muestra**

Del universo general se extrajo una muestra, la misma que se constituyó en referentes importante para el desarrollo y posterior conclusión del presente estudio, por tanto, para el caso de los Diseñadores Gráficos, se empleó el método arbitrario, el cual se basa en que el investigador decide la población sujeta a estudio, dejando de lado cualquier fórmula estadística de muestreo, en este caso se logró conocer la opinión de 17 sujetos inmersos en el área del diseño.

Por otra parte, en lo que respecta los carteles, se asumió una postura semejante a la anterior, sin embargo, para este caso se pretendió obtener una serie de imágenes publicitarias relacionadas al ámbito del folklore, por tanto, se logró acceder a 23 carteles, mismos que estuvieron sujetos a evaluación y análisis.



## CAPÍTULO II

### MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

#### II.1 EL CARTEL

El cartel es un material gráfico y un medio de comunicación de masas, hace uso del papel impreso para transmitir un mensaje visual, su finalidad, es ser expuesto en forma masiva para el público en lugares de mucho tránsito.

La definición más precisa la hacen Abraham Moles y Luc Janiszewski en el libro *Grafismo funcional*: “*El afiche es un sistema de comunicación de masas por difusión basado en una imagen comentada, plana, pegada sobre, una superficie vertical y expuesta a la mirada del peatón*”. (1990: 47).

Sin duda, el cartel<sup>1</sup> es un medio esencial para la comunicación visual, formando parte de la cultura visual de la sociedad, por ser parte del entorno. Es uno de los medios de expresión más enérgicos que llega a la población de manera directa y precisa por estar cuidadosamente realizado, por naturaleza expresa, dice más en pocos segundos, llamando la atención del transeúnte. A pesar, de la aparición de novedosos medios de propaganda no existen indicios de su desaparición.

##### II.1.1 Historia del cartel

Para llegar a un concepto preciso sobre el cartel, es importante remontarnos a la antigua Grecia y Roma donde se encontraron tallas en piedra de inscripciones acompañadas con dibujos, anunciando presentaciones teatrales, que pueden ser entendidos como indicios de lo que posteriormente se denominó como “cartel”.

El cartel nació en la Europa Central, Alemania, Polonia, Suiza y otros países que originaron el expresionismo gráfico, expresionismo que reflejó una realidad a través del cartel, sin embargo el cartel comercial nació en Inglaterra hacia 1477, su aspecto comercial publicitario lo adquirió en París en 1630. El invento de la litografía en 1798 como nuevo método de impresión facilitó la ilustración de carteles a color y su industrialización a gran escala.

Su gran producción y desarrollo surgió de la necesidad de publicitar productos, anunciar acontecimientos de forma masiva y directa hacia el espectador, la creciente necesidad comercial emergente de la industrialización a gran escala hizo que el cartel cuente con las características necesarias para iniciar su desarrollo.

---

<sup>1</sup> “...El hecho es que ya en la antigua Grecia, según parece, las leyes grabadas, con dibujos y tallas sobre piedra, eran expuestas a la curiosidad pública. El emblema, precursor del cartel, abundaba en la Grecia Clásica. Algunas lecherías se anunciaban mediante el dibujo de una cabra,...En la Roma del imperio, las representaciones teatrales eran anunciadas mediante “carteles”. Los carteles romanos, pintados en negro o rojo sobre muros blancos....” (Ivan Tubau, 1979:33).



### II.1.1.1 Comienzos del periodo moderno

La forma del cartel en sus aspectos básicos, se debe a dos factores: la mejora en técnicas de impresión litográfica y la influencia del francés Jules Chéret (1836 – 1933), quien en París hacia 1866, empezó con la producción de carteles litográficos, facilitando en gran medida la ilustración de carteles a color, el proceso era difícil; sin embargo, el resultado obtenido en cuanto a intensidad de color y texturas eran notables.

Chéret, fue el primer artista moderno de carteles, por su capacidad de combinar imagen y texto. Le dio una importancia preponderante a la imagen, sometiendo al texto a una función explicativa, combinación que resultó atrayente haciendo del cartel litográfico una gran innovación publicitaria.

Entre otras características del trabajo de Chéret, se aprecia la ilustración directa del texto, la idealización de las figuras realzando su belleza y presentándolas en escenas de mayor movimiento, que además expresan con gran veracidad el espíritu de esa época, mediante un estilo alegórico, alejándose de cierta forma de las figuras realistas. Su método se expandió rápidamente por Europa y América, sus carteles visualmente atractivos y expresivos apelaron más al sentido de la vista para su comprensión, que al hecho cultural del texto, lo cual, requería de un alto conocimiento de la lectura.

Los más de mil carteles realizados por Cherét, que en su mayoría son carteles de teatro, fuera de ser espléndidas muestras de diseños de arte publicitario, estos carteles resultan magníficas obras de arte expuestas en las calles, razón por la que Cherét es parte fundamental en la historia del cartel como se aprecia en la imagen 1 del cartel Théâtre de l'Opéra. Las calles de París, Berlín, Milán y otros fueron convertidos en una especie de grandes salas de exposiciones callejeras, dando inicio a la era moderna de la publicidad y a un denominado “arte del cartel”.

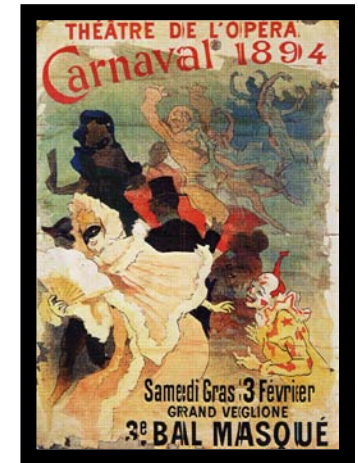
Gracias a la influencia que tuvo Cherét de la nueva forma de realizar el cartel, atrajo a varios artistas conocidos y jóvenes que encontraron en el cartel una forma de comunicación sencilla y directa, alcanzando su punto culminante en 1890, con innovaciones por la influencia del Art Nouveau, y pintores franceses como Pierre Bonnard y Henri de Toulouse Lautrec.

Es indiscutible que Francia estuvo a la vanguardia del cartel, con grandes cartelistas como Cherét y Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901) quien a finales del siglo XIX, fue uno de los cartelistas más destacados, utilizó el estilo de Cherét para representar escenas íntimas de la vida parisiense.

Toulouse-Lautrec, introdujo cambios significativos en cuanto a contenido y estilo artístico del cartel, hizo uso de grandes zonas de color pleno, formas sencillas, líneas decorativas, influencia directa de los grabados japoneses, elementos que bajo las convenciones de la pintura de esa época,

#### Imagen 1

Jule Chéret. Carnaval 1894:  
Théâtre de l'Opéra, 1893



Los carteles su historia y su lenguaje/Joan Barnicoat: (1997:10)

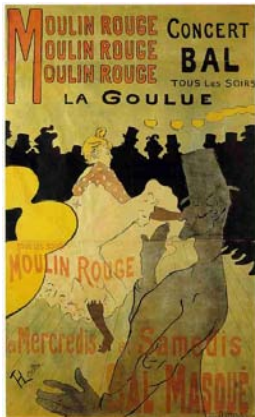
no podría haber utilizado con tanta soltura y facilidad. Representó a sus personajes en los carteles con estilo caricaturesco y satírico, las figuras femeninas fueron sutilmente estilizadas en situaciones más cotidianas y menos posadas, como una mujer bebiendo en un bar.

El cartel denominado Jane Avril de la imagen 2, es una de las últimas obras de Lautrec, reduce el texto a solamente el nombre del artista, un cartel considerado como modelo de los carteles modernos. Otro cartel muy representativo es el Moulin Rouge presente en la imagen 3, en el se advierte claramente el cambio de estilo, eliminando los elementos tradicionales de la obra de Cherét, alejando al cartel de la pintura de caballete, en este periodo Toulouse-Lautrec consolida al cartel como una forma de expresión artística.

Ramírez en su libro publicado bajo el título Medios de masas e historia del arte: explica que:

### Imagen 3

Henri Toulouse – Lautrec,  
Moulin Rouge, 1889



[http://es.wikipedia.org/wiki/Henride\\_ToulouseLautrec](http://es.wikipedia.org/wiki/Henride_ToulouseLautrec).

*“...El cartel no es ni pintura ni decorado teatral, sino algo diferente, aunque a menudo utilice los medios que le ofrecen una y otro. El cartel exige una absoluta renuncia por parte del artista. Este no debe afirmar en él su personalidad. Si lo hiciera, actuaría en contra de sus obligaciones.*

*La pintura es un fin en sí misma. El cartel es sólo un medio para un fin, un medio de comunicación entre el comerciante y el público, algo así como el telégrafo. El diseñador de carteles tiene el mismo papel que el funcionario de telégrafos: él no inicia las noticias, simplemente las transmite. Nadie le pregunta su opinión, sólo se le pide que proporcione un enlace claro, bueno y exacto”. (1997:181-182).*

#### II.1.1.2 Carteles Art Nouveau (Arte nuevo)

El término Art Nouveau<sup>2</sup> se aplicó en Gran Bretaña y Estados Unidos, en España se denominó Modernismo, en Alemania Jugendstil, en Austria como Sezessionstil, en Francia Le Style moderne; en Italia, Stile Liberty. Sin importar la denominación que se le asignó en diferentes países, siempre estuvo aludido a la idea de lo nuevo. Hasta la primera guerra mundial se convirtió en el estilo decorativo más característico de la época.

Asimismo, el Art Nouveau surgió a causa de los postulados del Arts & Crafts<sup>3</sup> fundado por William Morris, en consecuencia a la mala producción en serie en cuanto a diseño y su baja calidad.

### Imagen 2

Henri Toulouse – Lautrec,  
Jane Avril, 1893



[http://es.wikipedia.org/wiki/Henride\\_Toulouse\\_Lautrec](http://es.wikipedia.org/wiki/Henride_Toulouse_Lautrec)

<sup>2</sup> “...El término se tomó de La Maison de l’Art Nouveau, tienda que abrió el marchante Sigfried Bing en París en 1896.” (Microsoft ® Encarta ® 2002. © 1993-2002 Microsoft Corporation)

<sup>3</sup> “Arts & Crafts, tendencia artística de la segunda mitad del siglo XIX que luchó por revitalizar la artesanía y las artes aplicadas durante una época de creciente producción en serie.” (Microsoft ® Encarta ® 2008. © 1993-2007 Microsoft Corporation)

Introdujo cambios alternativos a los recursos pictóricos de Toulouse Lautrec en el diseño de carteles, caracterizándose por el uso de líneas curvas, elegantes formas alargadas, imágenes exóticas y estilizadas envueltas en una atmósfera de fantasía, dando un valor decorativo y ornamental a las composiciones lineales. Las formas estaban inspiradas principalmente en los grabados japoneses, especialmente en la versión francesa.

En Alemania los carteles del Jugendstil se distinguen por recurrir a diseños con tintes fantásticos relacionados con la ilustración.

En Munich y en Viena, se puede destacar los trabajos de Thomas Theodor Heine, Bruno Paul y Leo Putz, quienes a través de la revista **Simplicissimus** publicaban sus trabajos especialmente en el campo del cartel y la ilustración. Mientras que en Viena se realizaba una recopilación de trabajos de los secesionistas en una serie llamada **Ver Sacrum**, revista que en los años 1893 – 1903 muestra obras de Hoffmann, Soller, Moser, Gustav Klimt, etc.

En Francia entre los artistas de carteles más representativos del Style moderne, se encuentra el asombroso trabajo cartelístico del francés nacido en Checoslovaquia Alphonse Mucha (1860 – 1939), como la muestra más clásica de Art Nouveau, Mucha llega a París como un funcionario checo en 1890 y muere en Praga en 1939. En su obra se destaca el estilo de decoración “bizantino” una moda que estaba en su auge en el momento, sus diseños se caracterizaban por sus líneas sinuosas, flores de tallos finos y retorcidos, mujeres de largas y sueltas cabelleras.

Como ejemplo significativo, se tiene los carteles dedicados a la actriz más famosa de esa época en París Sarah Bernhardt, quien fue responsable del primer cartel realizado por Mucha, la **Gismonda** imagen 4. Al caer en el olvido el Art Nouveau los trabajos de Mucha siguieron la misma suerte.

La innovación del francés Pierre Bonnard<sup>4</sup> fue el uso del texto como parte del diseño, entrelazándolo con la imagen, en composiciones insólitas y sutiles. Otros cartelistas franceses, que reflejaron la influencia del Art Nouveau son: Manuel Orazi (1880 – 1905), Georges de Feure (1868 – 1928), entre otros.

En Holanda los diseñadores más importantes con tendencia similar a la de París son J. G. Van Caspel y Willy Sluiter, Van de Velde y Felicien Rops, con la característica peculiar de presentar un orden lineal en el diseño.

#### Imagen 4

Alphonse Mucha,  
Gismonda, 1894



Los carteles su historia  
y su lenguaje/Joan  
Barnicoat: (1997:23)

<sup>4</sup> “Sin ser un artista muy prolífico, Bonnard introdujo una importante innovación en esta modalidad artística. En un cartel anunciador del periódico La Revue Blanche, realizado en 1894, utilizó el texto como parte integral de la ilustración, entrelazando las letras con el dibujo y empleando como fondo palabras en caracteres muy pequeños. Este nuevo estilo ejerció un efecto vigorizante sobre el posterior diseño de carteles que duró hasta bien entrado el siglo XX.” (Enciclopedia Encarta 2002).

El artista inglés más representativo fue Aubrey Beardsley a pesar de la poca diferencia entre sus ilustraciones y carteles, el uso de su temática en ocasiones marcaba, su sensibilidad imaginativa y la flexibilidad de sus trabajos ante la indiferencia y ambigüedad ocasionada por la búsqueda estética.

En los Estados Unidos Will Bradley (1868-1962), mientras que en España destacan Ramón Casas con el célebre cartel de la imagen 5 titulada Anís del mono.

### II.1.1.3 El siglo XX

Entrando al siglo XX, se presentaron dos factores importantes: el diseño formal moderno y el modernismo decorativo, estos factores se pusieron en manifiesto de manera inmediata hacia 1900.

El diseño formal moderno implicó el concepto de función, con una tendencia a entrelazar el arte con la industria en la era de la tecnología, con visión futurista.

Los cambios más notables de estilos artísticos en el siglo XX se produjeron entre los años 1900 - 1917, por la búsqueda de un nuevo orden estructural en los movimientos artísticos denominados formales como el Cubismo y Constructivismo. El cubismo se manifestó principalmente en la pintura, tendió a la abstracción y la subjetividad artística, fue desarrollado primordialmente por Georges Braque y Pablo Picasso, en 1908.

Los cubistas se alejaron de la tradición posrenacentista y desarrollaron un nuevo lenguaje formal para describir el espacio, poniendo en práctica el conocimiento del objeto para plasmarlo desde diferentes ángulos. Una nueva realidad percibida por la mente y los sentidos, se recurrió a incluir en la obra pedazos de materiales como trozos de carteles, telas, etc. apareciendo así una nueva técnica denominada “**collage**”. El Cubismo fue fundamental para marcar el nuevo estilo de los carteles, mediante la nueva técnica del collage:

*John Barnicoat en su trabajo titulado Los carteles su historia y su lenguaje manifiesta que: “...Es importante ver que el cubismo fue una revolución tanto intelectual como sensorial: la mayoría de los críticos de arte subrayan la primera, pero los pintores han demostrado que es, cuando menos, igualmente significativa la llamada a los sentidos y al lenguaje técnico de la pintura misma. A esta doble revolución debe añadirse, pues, un tercer elemento: la invención del artificio técnico del “collage”. Todas estas innovaciones fueron las responsables de los cambios experimentados por el estilo de los carteles durante el siglo XX”. (1997: 77).*

#### Imagen 5

Ramón Casas, Anís del mono, 1898  
1889



[http://es.wikipedia.org/wiki/Ramon\\_Casas](http://es.wikipedia.org/wiki/Ramon_Casas).

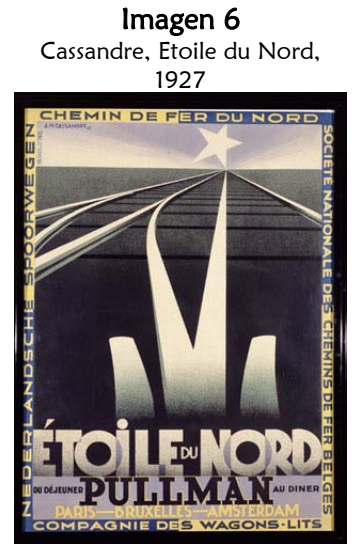
Es importante mencionar a Jean – Marie Moreau, más conocido por su seudónimo Cassandre (1901 – 1968) quien, dentro de estos movimientos artísticos formales demostró que la mecanización del diseño, ya era una realidad social, aseveró que el cartel había dejado de ser un objeto de exposición para pasar a ser una **máquina de anunciar** en serie, adoptó los movimientos artísticos formales en la realización de sus carteles publicitarios.

La obra más conocida de Cassandre ha sido Etoile du Nord imagen 6, en él representa al sistema ferroviario con total confiabilidad dando a entender el inmenso espacio que cubre, en un estilo totalmente geométrico y semiabstracto. Otro ejemplo, de su trabajo fue la lectura popular para expresar la serie de tres carteles presentes en la imagen 7, para Dubonnet, en ella se muestra tres escenas distintas, subsecuentes a un consumidor de Dubonnet que bebe gradualmente el producto.

Los diseñadores franceses llevaban una fuerte influencia del cubismo en el desarrollo de sus ideas, ya que, la cuna del cubismo se encontraba en París.

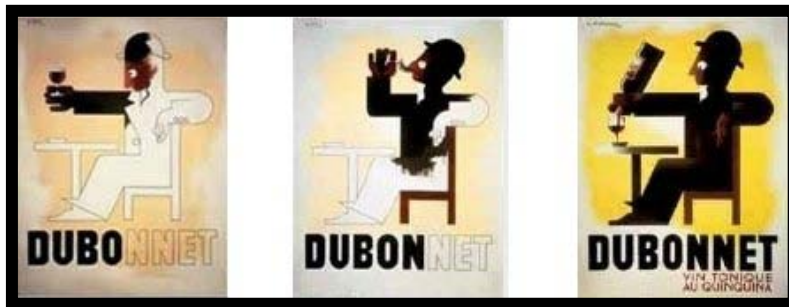
En otros países se manifestaron otros movimientos artísticos como el De Stijl o el constructivismo que tuvieron una influencia mayor a la del cubismo en el diseño de carteles.

En 1917 se funda el grupo De Stijl<sup>5</sup>, por Piet Modrian y Theo Van Doesburgo, este movimiento se centró en la



Los carteles su historia y su lenguaje/Joan Barnicoat: (1997:79)

**Imagen 7**  
Cassandre, Dubo – Dubon – Dubonnet, 1934



[www.allposters.com/gallery.asp](http://www.allposters.com/gallery.asp)

abstracción como una solución más universal, haciendo uso de colores puros dentro de contornos cuadrados y rectangulares en composiciones abstractas.

Durante este periodo, también se empezó a experimentar con el fotomontaje y uso de fotogramas para la composición de carteles.

El constructivismo como movimiento artístico de principios del siglo XX, fundado por Vladímir Tatlin, a pesar de su división en diferentes corrientes defendió los principios del utilitarismo, funcionalismo y abstracción, ideas en las que coincidían numerosos artistas como Eleazar

<sup>5</sup> Movimiento vanguardista holandés que en su idioma significa “el estilo”.



Markovich, más conocido como El Lissitzky, Naum Gabo, Alexander Rodchenko entre otros, que influyeron en el diseño del siglo XX, y fueron abriendo paso a la denominada estética funcional.

Todos los estilos que surgieron de los diferentes movimientos artísticos que se presentaron durante los primeros años del siglo XX, influyeron notablemente en el diseño del cartel, pero, es en Alemania donde se consolidó todo este formalismo a través de la Bauhaus, constituyéndose como la pionera en la creación de nuevas formas de arte gráfico.

Es evidente que durante el siglo XX se fue perdiendo la mano del artista en el cartel y empezó a ganar campo los recursos tecnológicos, cambiando el aspecto y el rol del cartel que se fueron ajustando a las nuevas exigencias de la sociedad.

#### II.1.1.4 El cartel contemporáneo

Una de las prácticas de mayor influencia en la vida cotidiana contemporánea, es, sin duda, el diseño gráfico del cual forma parte el diseño del cartel, que ha logrado mantener su presencia pese a la competencia de medios masivos de comunicación electrónicos.

Diferentes criterios se han vertido en torno al significado del cartel, dentro los diversos movimientos artísticos tales como el Cubismo, Surrealismo y uno de los más recientes Pop Art, al igual que estilos de diseño como el Art Nouveau, Art Déco, que han marcado una huella directa en relación a la expresión del cartel contemporáneo, pero sin duda el Minimalismo es el movimiento artístico que mayor influencia tiene en el diseño del cartel.

La influencia plástica con la que cuenta el cartel es un factor fundamental por apostar a la calidad estética en su elaboración como factor fundamental para llegar al público, característica apreciada en el diseño actual, “...*el público japonés le ha apostado a la calidad de las empresas, partir de las ideas de los artistas. Eso es lo que ha generado una buena competencia entre diseñadores a nivel artístico...*” (www.cnca.gob).

De igual forma se encuentra este criterio en la opinión vertida por el diseñador Wiktor Gorka de Bulgaria. “...*la calidad del cartel depende sobre todo del talento de su autor, talvez dos condiciones más importantes son: el tema del cartel, y la expresión de la idea en una forma plástica atractiva.*” (www.mexicodesconocido.com). A partir de estos criterios vertidos por diseñadores internacionales de atribuirle al cartel además de su aspecto funcional comunicativo, la cualidad plástica atractiva como fundamental en su elaboración queda siendo evidente día a día, en el diseño del cartel.

Naturalmente los adelantos tecnológicos actualmente influyen de sobremanera en la expresión visual y producción del cartel, a través del conocimiento y uso de programas graficadores, que en la actualidad son una herramienta indispensable dentro la gráfica contemporánea. Técnicas tanto informáticas como tradicionales contribuyen en la búsqueda del estilo del diseñador, y su técnica, factor presente dentro el diseño gráfico, por lo que su conocimiento, aplicación y experimentación marcan las tendencias del diseño. Seymour Chwast, diseñador gráfico de Estados



Unidos plantea en relación al estilo: “*De estilo variado: mi trabajo de cartel es variado en estilo, determinado por el concepto. La escala del cartel permite que respiren el estilo y la técnica...*” (www.mexicodesconocido.com).

Sin perder esa relación imagen texto cualidad primordial del cartel, su función sigue siendo sorprender, capturar el lenguaje en forma sensitiva, en busca de una mejor comunicación, tal como se menciona en el artículo relacionado a la muestra francesa denominada “14 afiches para leer”: “*...el afiche constituye entonces su propio espacio poético, a la manera de un trenzado, por el cruzamiento, el entrelazado de dos hilos que corresponden a dos vertientes: la primera, a lo que se muestra, la segunda a lo que expresa el escrito.*” (www.embafrancia-argentina.org).

La flexibilidad con la que el cartel admite el desarrollo de todo tipo de temáticas, está relacionada a variedad de técnicas de realización, sin dejar de lado el gusto por la estética. Tal como destaca Xavier Bermúdez en el artículo La bienal internacional del cartel en México: “*...a los carteles se les estima por su respeto al espectador y la seducción que causan en sus espectadores, se les admira por sus propuestas estéticas por su buen gusto y por el oficio de sus autores. México*” (www.mexicodesconocido.com).

Como principales representantes del cartel contemporáneo en Latinoamérica tenemos a Pablo Kuntz de Argentina, Celeste Prieto de Chile, Felipe Taborda de Brasil, Santiago Pol de Venezuela, Antonio Pérez y Xavier Bermúdez diseñadores de México importantes impulsores de diversas actividades en torno al diseño en Latinoamérica. En Cuba tenemos a Nelso Ponce, Rafael Morante con numerosos premios y exposiciones. Ikko Tanaka, Mitsuo Katsui, entre otros diseñadores japoneses, Milton Glaser Estados Unidos, Michel Bouvet, de Francia, Gitte Kath Dinamarca, Andrew Lewis de Canadá.

## II.2 CARTEL Y SOCIEDAD

### II.2.1 La producción del cartel principalmente comercial

La historia del cartel, muestra el surgimiento y desarrollo de una sociedad capitalista, fruto del desarrollo de la industria y su necesidad de publicitar un producto para estimular al un consumo masivo de la sociedad. El cartel no nace de la necesidad íntima por parte del artista de querer expresarse, ni de la tendencia funcionalista que vive el momento en que empieza a aparecer. Esta situación permanece ambigua, por un lado, construye estereotipos, slogans, actitudes condicionadas, estándares, que logran introducirse en la cultura individual. Como asegura Moles - Janiszewski en su libro Grafismo Funcional: “*...De hecho el afiche representa una de las partes más notables de una civilización de la imagen y ésta ha tenido ya el tiempo material de desarrollarse libremente en la sociedad y de imponer sus consecuencias en nuestro modo de vida...*” (1990; 48).



Dentro la sociedad el individuo desea adquirir sus valores, volcando aquello que no tiene mediante la necesidad de buscar la realización de sus deseos. En medio de esta situación, la publicidad ha encontrado en el cartel, un medio de estimular este deseo, en busca de la seducción a través de la imagen como elemento fundamental.

La relación del individuo con sus percepciones visuales no cambia el hecho fundamental de transmitir mensajes de un individuo a otro, por la elección del medio y los elementos más adecuados posibles en busca de una finalidad concreta. Siendo claro, que los requerimientos del capitalismo de mantener una sociedad de consumo marca esa finalidad, que está ligada a motivaciones económicas. También se sitúa al cartel como una forma moderna de arte urbano, además del rol que juega en el campo económico.

Recurriendo nuevamente a Moles: *“...por una parte, al menos en los países capitalistas, el afiche es un mecanismo publicitario ligado a las motivaciones socioeconómicas, uno de los elementos que antes ayudaban y hoy son motores de la sociedad de consumo; por otra parte, es una de las formas modernas del arte urbano.”* (SF; 10).

La situación del cartel como mensaje de la sociedad hacia el individuo, no es estática por las varias copias pegadas en diferentes lugares, y que poco a poco van influyendo en la formación del individuo. Por la importancia del cartel en la construcción de una sociedad. Se debe estar conciente que el cartel muestra reflejos condicionados, estereotipos, que se introducen en la cultura individual, dando como resultado, una sociedad basada en valores materiales y de consumo,

Juan Antonio Ramírez menciona en su libro Medios de masa e historia del arte: *“El cartel, con una densa historia y con su espléndido desarrollo presente, se erige como uno de los medios más desafiantes de cara a la construcción de una sociedad mejor. Sus enormes posibilidades latentes son indicativas de lo que un mundo libre podría hacer con la imagen multiplicada.”* (1997: 194). Este intento de análisis de un medio de masas como es el cartel, considera aspectos lingüísticos estructurales, realidades políticas y sociales que rodean y forman parte del desarrollo del medio social.

### **II.2.2 Situación urbana del cartel**

La concepción del cartel está destinada inherentemente al olvido en las paredes, a sufrir las consecuencias del tiempo como romperse y perder color. Desde el momento en que es pegado en una pared, pasa a formar parte de la cultura de la sociedad que ha creado ese ambiente artificial urbano.



El cartel es un elemento que forma parte de la estética urbana<sup>6</sup>, ya sea por su belleza o fealdad, es un componente estético del ambiente artificial que se inserta en la vida cotidiana de forma cercana y espontánea, da vida a las paredes por medio del dinamismo entre colores, imágenes, textos que no obedece a ningún condicionamiento preestablecido por parte del urbanista.

Así lo indican Moles y Janiszewski:

*“...el afiche decora la ciudad, esta función ha escapado durante largo tiempo a la atención de los responsables de la ciudad, en provecho exclusivo de las funciones semánticas de comunicación o de acondicionamiento. El conjunto de afiches no obedece a ningún estilo de repartición tipográfica preestablecido, salvo por la organización económica de las compañías que explotan los planes urbanos y viales.” (1990:51).*

El diseñador tendrá que considerar el hecho de que el cartel va a formar parte de la ciudad alineado en un muro, deberá permitir la contemplación simultánea de dos o más espectadores además de competir con otros elementos distractivos a su alrededor. Así lo afirma Alan Swann en un párrafo de su libro Bases del diseño gráfico: *“...El cartel suele exhibirse en una zona pública y deberá competir tanto con su entorno como con otros carteles.” (1990:130).*

### **II.2.3 El cartel, un lenguaje popular independiente del arte puro**

Un cartel nunca puede ser difícil de entender, por tanto, el diseñador busca un contacto directo con el público, mediante la comunicación visual, además el cartel refleja un idioma popular, por la forma en como se relaciona con el espectador. Desde sus inicios el cartel ha sido un arte público que fue desligándose rápidamente de aquellos nexos que lo relacionaban con un cuadro, ya sea, en su función, o motivo de producción. La producción del cartel llegó a independizarse del arte puro para crear sus propios medios técnicos y expresivos, sigue un objetivo totalmente opuesto a la de un cuadro. El diálogo con el espectador es directo, sin tomar en cuenta clases sociales, nivel de educación, llega a todos sin ningún tipo de restricción, por el mismo hecho de encontrarse expuesto en la calle y no en una sala de exposición o galería de arte.

Los factores artísticos como los estilos de moda y los medios de expresión, adoptados por la sociedad son los que rigen principalmente el aspecto de los carteles, sin dejar de lado los problemas técnicos del diseño como son la estética y los tipos de impresión. En ocasiones, el cartel, ha logrado influenciar a otras artes, por la expresión y la fusión de varios estilos, muchas veces ha logrado ideas visuales formalmente puras como las que podemos encontrar en un cuadro, usando el lenguaje popular que lo caracteriza y que ha llegado a cautivar a muchos artistas.

---

<sup>6</sup> “El afiche se sitúa en un universo urbano, un mundo de calles y edificios de objetos e imágenes, un campo semántico de signos, semáforos, avisos luminosos de grandes negocios comerciales, de comunicaciones y de solicitudes visuales, un paisaje artificial creado por el hombre, elemento fundamental de nuestra cultura, en este medio artificial donde se impone la imagen, ya sea fotográfica, diseñada o infográfica.” (Moles y Costa, 1990:28).



La responsabilidad implícita que lleva el diseñador, puede proyectarlo mediante un reflejo de la sociedad o del producto. Como un referente tenemos a John Barnicoat para quien:

*“...Muchos de los carteles realizados en la época de 1900 para productos domésticos presentan un mundo en el que el consumidor podía reconocerse a sí mismo. Pero no pasó mucho tiempo antes de que el publicista descubriera que podía proyectar un mundo de lujo e inculcar en el consumidor la idea de que bastaba con comprar el producto para acceder a ese mundo.” (1997:185).*

El cartel al representar una realidad, permite conocer y mostrar las grandes oportunidades de consumo. El idioma aplicado al diseño de carteles cuenta con dos elementos imprescindibles: la precisión de la elaboración del diseño, es decir, el tratamiento visual para la atracción del público, o la tosquedad que produce una aceptación muy limitada. En la realización se toma en cuenta a quién estará dirigido.

#### II.2.4 Función social del cartel

El cartel como medio de comunicación de masas es un elemento del mecanismo social, que forma parte de la educación, por ejercer un cierto condicionamiento a los receptores hacia ciertos valores, esta autoformación de los individuos es posible por la contemplación:

*“En la sociedad urbana, cuyos muros están poblados de imágenes junto con las grandes fachadas de los centros comerciales, el afiche publicitario es uno de los factores más potentes de lo que los sociólogos urbanos llaman “autodidaxia”, autoformación de los individuos por la contemplación, a un nivel de actividad extremadamente débil, nivel casi pasivo, pero indefinidamente renovado, de un cierto número de elementos que son finalmente elementos de cultura....” Como plantea Moles y Costa en su libro Grafismo funcional: (1990:51).*

El cartel, por el uso comercial<sup>7</sup> que se le ha dado en la mayor parte de su producción, no es adecuado para enseñar la realidad, al contrario interviene en ella transformándola en una configuración dada, sea por una institución, empresa, o el gobierno. El cartel es ajeno a los fines ya propuestos. Se puede identificar al cartel como reproductor de valores comerciales que para una sociedad capitalista es preferible que no sean alterados, o aquellos que Juan Antonio Ramírez denomina como transformadores por emitir carteles de crítica social o tratar de cambiar estructuras preestablecidas:

Como cualquier otro instrumento de comunicación, el cartel es ajeno a sus fines, por tanto, su función está basada en el tipo de información que emite. Se debe estar consciente del poder que tiene como medio de comunicación de masas.: *“...puede que una oligarquía política o/y financiera tenga interés en crear una cierta mentalidad y unos hábitos económicos, pero también es posible que el cartel incite a la cooperación, a la lucha por la libertad y en contra de la injusticia, etc.” (Juan Antonio Ramírez, 1997:192).*

---

<sup>7</sup> “...Cuando se habla, por lo tanto, de las funciones del cartel no se debe olvidar que todas las analizadas y analizables descansan en cualquiera de los polos de una doble vertiente: reproductora o transformadora. En la sociedad capitalista todos los carteles comerciales cumplen la misión primaria de aumentar las ventas, ciertos votos, etc., pero subsidiariamente hacen una apología para que las estructuras sociales permanezcan inalterables”. (Juan Antonio Ramírez, 1997:192).



## II.3 CARACTERÍSTICAS DEL CARTEL

### II.3.1 La imagen fija

La naturaleza de la imagen es representar algo, que se conoce empíricamente en el entorno perceptible. Al percibir imágenes se reconocen formas, en ellas se encuentra la realidad que se representa, por eso las imágenes son un lenguaje universal que se aprende y se descifra a partir de una percepción global inmediata. Posteriormente del sólo ver pasamos al acto de mirar, y si la imagen cuenta con variedad de diversos elementos, la mirada explora uno tras otro cada uno de ellos.

La función de una imagen es llamar la atención, mediante una ilustración dibujada o una fotografía, que definitivamente llamarán la atención más que un diagrama, en todo caso su elección depende en gran medida del tipo de audiencia al que va dirigido el mensaje y el tema.

Se debe tener en cuenta que la imagen se presenta en una gran variedad de formas: la imagen al trazo o tramada, la imagen fotográfica en blanco y negro o color, con todos los grados de iconicidad que presenta el mensaje. Su semejanza mayor o menor a aquello que hace referencia; la ilustración y la caricatura y en especial la combinación de todos los procedimientos para obtener una imagen. Esta diversidad de formas de la imagen es fundamental, debido a que el diseñador debe apelar a su grado de sensibilidad visual para decidir qué procedimiento de producción será el más adecuado para el diseño requerido. Por ejemplo, si se tiene la fotografía de un niño, una hecha a trazo, otra pintada a la acuarela, la percepción de cada una de ellas será diferente a causa del procedimiento elegido.

El diseñador gráfico en ese proceso de experimentación y búsqueda de elementos adecuados para materializar el mensaje, debe plantearse si va a ser abstracto o figurativo, incluso debe determinar la carga cromática, simple o compleja, su connotación, si debe llevar un valor histórico, así mismo debe determinar si va a ser el centro de interés principal en el diseño para fijar la atención del espectador, el grado de atracción e información que se desea proporcionar al espectador, ayudará a la elección de la imagen adecuada.

La diferencia de la imagen fija como parte fundamental del cartel y la imagen en movimiento, como en televisión, cine, son evidentes. La imagen por su naturaleza es captada por el espectador de modo instantáneo, es el punto de enganche para que el individuo observe el cartel.

Moles y Janiszewski plantean que: *“...La imagen se capta instantáneamente en el afiche, y éste es su punto fundamental. Sobre esta base de simplificación se ha construido un nuevo código de símbolos y, por eso mismo, un lenguaje de las imágenes.”* (1990:28).

El cartel corresponde a una imagen fija, en el que el espectador determina el tiempo que presta a la imagen, pudiendo volver sobre el mensaje si le gustó, profundizando e interpretando el conjunto de ideas y elementos que rodean a la imagen. La situación sujeto y estímulo presentado en el cartel es quizá su mayor característica al menos en carteles de publicidad o propaganda.

Además de la fuerza inmediata que tiene la imagen puede ser explorada visualmente después, pero no puede asegurarse que la interpretación por parte del espectador sea la misma a la intención que tuvo el diseñador, esta imagen puede ser vaga en su significación, lo que provocará múltiples interpretaciones, razón, por la que el lenguaje imagen y texto es importante.

Las imágenes en los carteles contribuyen a afirmar la significación de la imagen, por medio de palabras, este binomio es indispensable para darle mayor sentido a la idea presentada. Tal como lo sustenta Abraham A. Moles *“Casi todas las imágenes de los afiches en el medio urbano pertenecen a la categoría de la imagen comentada, aquella que sólo cobra su sentido con la mediación de una palabra escrita o un texto, generalmente breve. Pero el binomio “imagen + su comentario” es inseparable.”* (En su libro El afiche en la sociedad urbana: SF: 12)

El tipo de imagen puede variar a causa de su diversidad, ser a todo color o blanco y negro, usar un dibujo o una fotografía, su restricción sólo será por su finalidad concreta y función de comunicar.

La imagen dentro el cartel es la estructura fundamental que además de ser original presenta otras consideraciones *“Entre otras dimensiones del universo de la imagen comentada vamos a considerar, en lo que concierne la imagen:*

1. *El tamaño aparente*
2. *El “enganche” y el impacto color.*
3. *La tasa de iconicidad o la abstracción de la imagen.*
4. *La complejidad de la imagen.*
5. *La tasa de metáfora.*
6. *El grado de pregnancia.*
7. *La tasa de erotización*
8. *La carga connotativa.”* (Abraham A. Moles SF: 49).

### II.3.2 Propiedades que caracterizan los tipos de imágenes

Al margen de la importancia propia atribuida a la imagen por parte del diseñador y en términos de comunicación visual, se debe considerar ciertos criterios que caractericen la imagen por su aplicación.

- **Medida de iconicidad;** referida a la cualidad que posee una imagen de parecerse lo más posible a la realidad aceptada por todos. La representación de un objeto en una imagen y su similitud, representará el grado de iconicidad que poseerá la imagen. El objeto como tal representa el grado de iconicidad máximo, mientras que su representación en palabras escritas representará un grado menor de iconicidad. *“Cuanto más icónica o figurativa es una imagen, más fácil y agradable es de captar por que requiere del espectador un mínimo esfuerzo o una casi nula capacidad de abstracción.”* (Costa, 2003: 22).

- **Medida de complejidad y simplicidad;** al verter un juicio sobre la complejidad o simplicidad de una imagen, debe ser en función al número de elementos que compone y al grado de imprevisibilidad en el manejo de elementos con relación a la composición. Según Moles y Janiszewski: “... la *“complejidad”* es una noción muy relacionada con la manera mediante la cual un individuo percibe los elementos y sus relaciones de acuerdo con su historia y su desarrollo, por lo que presenta valores variables de un área cultural a otra según las *“expectativas subjetivas”* de los individuos.” (1990:42).  
Por la cantidad ingente de elementos visuales y psicológicos que se tiene que tomar en cuenta al momento de definir la complejidad o simplicidad de una imagen, la forma más sencilla de emitir una apreciación será de manera empírica basado en la comparación de unas figuras con otras, y aún así esta apreciación variará dependiendo de las características particulares de cada individuo.
- **Denotación y connotación;** En una imagen se encuentra la cualidad semántica o denotativa y la estética o connotativa. El carácter semántico remite a lo que muestra una imagen, lo que se entiende por ella y que puede ser descrita, de igual forma en palabras de un lenguaje a otro. La cualidad estética o connotativa representa aspectos relativamente subjetivos, como los sentimientos o estímulos provocados al sujeto. Consciente o inconscientemente se descubre en la imagen y cobra una real importancia en el diseño cuando intenta apelar como estrategia persuasiva a las reacciones emotivas.

### II.3.3 El texto en el cartel

La lectura es una reciente herencia de la cultura en comparación a la imagen, en ella debemos admitir sus limitaciones en cuanto a comunicación inexorable a la educación y requerimiento del esfuerzo intelectual para su comprensión.

Estos factores hacen que el texto sea mucho más débil en relación a la imagen; sin embargo, es competencia y atributo del texto especificar, explicar y señalar. Su significación pretende ser monosémica con significados restringidos que van a aclarar a la imagen. “...*Ante una imagen cualquiera el texto restringe a uno o pocos las múltiples significaciones potenciales. En la mayoría de los carteles es necesaria esta tarea...*” (Juan Antonio Ramírez, 1997:185).

El texto, acompaña a la imagen, presentándose por medio de un proceso de exploración visual, lineal, conocido por el cerebro humano a través de la educación, proceso que de cierta forma limita la espontaneidad, en todo caso facilita las transmisiones de información complejas a concretas e informativas, dirigiendo al lector de un elemento del mensaje a otro, en algunos casos, entrelazando temporalmente dos o más imágenes, proceso visual importante para la eficacia del cartel, “...*hay que conducir al lector de un elemento del mensaje al siguiente, en orden de importancia; si en cualquier punto la información deviene difusa, la eficacia del cartel se verá muy mermada.*” (Laing, 1985:81).

La función retorzante del texto, es reforzar, o confirmar lo que muestra la imagen, con la finalidad de dar mayor énfasis al mensaje aunque en algunos casos se presentan carteles que hacen uso de la contradicción entre lo que muestra la imagen y lo que dice el texto, en otros casos también se hace uso del texto como un elemento gráfico por presentar su propio esquema de signos reconocibles.

### II.3.4 La tipografía

El contenido textual representado a través de la tipografía es una herramienta fundamental para el diseñador ya que es una forma de representar ideas de manera gráfica y oral, la representación visual de estos contenidos son básicamente las letras que forman palabras, palabras que forman frases representando ideas y conceptos.

La letra es parte de la estructura alfabética, representada en el escrito y el impreso, además de su componente significativo, cada letra es un elemento gráfico en si misma tal como se aprecia en la imagen 8, razón por la que el aspecto visual de cada letra y su composición gráfica es muy importante.

La letra dentro de la composición debe ser aplicada tomando en cuenta el aspecto visual y la función de comunicar ideas, para esto se debe conocer los diferentes tipos<sup>8</sup> existentes y sus propiedades, conocimientos que se encuentran en la “Tipografía”, que se dedica al estudio, diseño y clasificación de los tipos y las fuentes<sup>9</sup>, así como el diseño de caracteres unificados por propiedades visuales semejantes.

#### II.3.4.1 Clasificación de la tipografía

Cada familia tipográfica presenta sus propias características formales, conceptuales, históricas y técnicas, en las que esta basada su clasificación.

Entre los sistemas de clasificación más aceptados se tiene:

- Clasificación de Maximilien Vox (1954)
- Clasificación de Robert Bringhurst
- Clasificación ATYPI<sup>10</sup>

La clasificación más generalizada es la DIN 16518<sup>11</sup>, divide las familias tipográficas en Serif y Sans Serif.

- Las **fuentes Serif**; como principal característica presentan en los extremos unos remates conocidos con el nombre de serif, el grosor de sus trazos es distinto como se observa en la imagen 9. Esta fuente da mejores resultados como tipo de lectura en imprenta.

<sup>8</sup> Denominativo que se le otorga a la letra.

<sup>9</sup> Familia de letras con características comunes.

<sup>10</sup> Asociación Tipográfica Internacional

<sup>11</sup> Clasificación de fuentes de la ATYPI normalizada con el nombre DIN 16518, basada en la clasificación de fuentes por características similares.

### Imagen 8

Aspecto de las letras, forma, color tamaño u otro componente gráfico es aplicable a la letra.



<http://www.desarrolloweb.com>

Como ejemplo de las fuentes serif se puede mencionar, Bookman, Palatino, Old Style, Courier, Courier New, New York Book Antiqua, Garamond, Georgia, MS Serif, Times, Times New Roman y Century Schoolbook.

- Las **fuentes Sans Serif**; no tienen ningún remate en sus extremos, tal como se ve en la imagen 10 sus vértices son rectos y sus trazos uniformes. Esta fuente por el tipo de trazo y la ausencia de remates es apropiada para utilización de rótulos, carteles, etc. porque facilitan la legibilidad a cierta distancia. Su aplicación en gran cantidad de textos no es recomendable ya que resultan monótonas.

Entre las fuentes Sans Serif se tiene Arial, Arial Rounded, Arial Narrow, MT Bold, Chicago, Century Gothic, Helvetica, Geneva, Impact, Monaco, MS Sans Serif, Tahoma, Trebuchet MS y Verdana.

#### II.3.4.2 Variantes de una familia tipográfica

Algunas familias poseen muchas, pocas o ninguna variante, cuando existen estas variantes llegan a conformar alfabetos distintos dentro de una misma familia, sin afectar los criterios de diseño que las caracterizan. Entre las más destacables tenemos:

- **Cuerpo**; es el tamaño de la letra.
- **Grosor del trazado**; extrafina, fina, redonda, negra, supernegra.
- **Inclinación del eje vertical**; proporciona la variante itálica o cursiva.
- **Proporción del eje vertical y horizontal**; se clasifican en redonda, estrecha y expandida.

#### II.3.5 Imagen y texto

Tanto imagen como texto pertenecen a un medio de comunicación diferente, el texto representa un tipo de comunicación que no está en busca de la representación, sino de la argumentación. La combinación y relación de estos dos mensajes distintos dentro de un soporte de papel constituyen la gramática del lenguaje gráfico. Por ello mismo Moles y Costa indica que: *“La imagen muestra, y a veces demuestra: es la forma de la representación. El texto “explica”: es la forma de la argumentación y del discurso. La combinación de ambos lenguajes gráficos es el vehículo de la persuasión o de la convicción publicitaria.”* (2005:73).

El texto en su significado es monosémico y produce una reacción forzada del ojo, ya que, su lectura visual no es libre por que está predeterminada a seguir una linealidad, de izquierda a derecha, su disposición sigue la línea, una línea regular o fantasiosa basada en una estructura secuencial. Las limitaciones comunicacionales o variaciones estructurales del texto están determinadas por el factor cultural.

Imagen 9  
Fuente Serif



Imagen 10  
Fuente Sans Serif





Las diferencias entre imagen y texto son tan explícitas, que es oportuno remitirse al siguiente texto de Moles/Costa de su libro Publicidad y diseño, con el objetivo de que el diseñador conozca las características principales de estos dos elementos:

*“El texto señala, designa, descubre, relata, argumenta. La imagen representa, presenta, muestra, demuestra. El texto es descifrado. La imagen es percibida. El primero es secuencial. La segunda es instantánea. El texto es un proceso. La imagen es una sensación. El texto es frío. La imagen es cálida, carismática. El valor del texto – su contenido o su mensaje – debe ser extraído de él por medio de la lectura. El valor de una imagen es captado de una vez y reforzado en la contemplación.”. (2005: 76-77).*

Lo que imagen y texto tienen como diferencias son el modo en que cada uno de ellos se relaciona con los individuos, lo que tienen en común es que ambos son captados por el sentido de la vista, claro que en su modo de interpretación son diferentes, la oportuna complementariedad entre ambos, producen efectos superiores a la sola acción de cada uno. Queda claro que la percepción de una imagen es diferente a la asimilación del texto.

Su efectiva complementación con el texto y el rol que juega cada uno será primordial para un buen lenguaje y comunicación gráfica.

Tanto texto como imagen serán los elementos dinámicos con los que el diseñador gráfico contará y con los que deberá construir canales de comunicación entre el individuo y el objetivo deseado, también entre una de sus principales funciones estará la de actuar creativamente en la combinación de ambos lenguajes, por ello es importante relacionarlos, explorarlos y enlazarlos progresivamente.

### II.3.6 Impacto visual

El potencial comunicativo del cartel por medio del impacto visual, lo convierte en un medio eficaz para anunciar un elemento dentro de las campañas publicitarias. El cartel apela al impacto visual como su mayor cualidad, independientemente de la mayor o menor cantidad de información que lleve, debe llamar la atención para motivar al espectador a revisar su contenido. Este criterio es compartido por Laing:

*“En principio, el cartel debe establecer una comunicación muy directa para llamar la atención. El volumen de información que soporta puede variar entre muy poco y mucho, pero en todos los casos el impacto debe ser inmediato para que la audiencia potencial se tome al menos la molestia de examinar el contenido del cartel.” (1985:81).*

En la búsqueda de esta atracción visual, se debe tener una idea diáfana de lo que se busca con el cartel, que se quiere decir, si llegará hacia el espectador por medio de la connotación o la denotación, se debe reflexionar sobre todos los aspectos de la información, además del tipo o tipos de técnicas a las que recurrirá el diseñador para su realización, *“...El factor de atracción puede ser una carga estética notable, o la perfección técnica que esconde el misterio de “como está hecha una imagen...” (Costa, 2003:24).*

El diseñador tendrá que determinar cuál será el punto de enganche para este impacto, si será el texto o la imagen, pero en todo caso el uso y elección del color y la composición, también serán aspectos fundamentales al momento de buscar ese impacto visual.





### II.3.6.1 El mensaje

El cartel a lo largo de su historia ha encontrado un lenguaje expresivo, no propiamente como un cuadro o una ilustración, sino, por la forma de presentación del mensaje y la integración e interacción entre imagen y texto, denominado por otros autores “mensaje bi-media”, “lenguaje icónico y literario”, etc. entre ambos coadyuvan a transmitir una significación básica, fácil de aprehender para el espectador.

Así lo menciona Juan Antonio Ramírez en su libro Medio de masas e historia del arte: “...no percibimos un cartel como algo discontinuo, una agregación de elementos heterogéneos, sino como una totalidad significativa integrada por los significados del sistema del texto y del sistema de la imagen...” (1997:189).

La imagen asociada a sus significaciones de texto débil, entra en una dialéctica que da por resultado el mensaje publicitario, “...Lo que verdaderamente significa esa integración (texto – imagen) es un sistema connotado complejo cuyo plano de expresión está constituido por una fusión de la significación del texto y de la significación de la imagen...” (Roland Barthes, 1971:91).

Este lenguaje pretende comunicar de forma eficaz e inmediata a pesar de las condiciones desfavorables provistas por encontrarse el afiche expuesto en el exterior, en la ciudad, en medio de innumerables distracciones.

El diseñador aborda el mensaje mediante una necesidad imprescindible de atraer la mirada del transeúnte en pocos segundos de atención. Este mensaje puede expresarse en diversidad de carteles, sean estos publicitarios, de propaganda, político, cultural o social.

#### II.3.6.1.1 Estética del mensaje

La estética representa uno de los requerimientos del diseño gráfico a satisfacer, al hacer referencia a la estética, se refiere a una estética funcional del mensaje, en la que el diseñador hace uso de la seducción para ponerla al servicio de una finalidad.

Según Moles y Costa: “...Se trata de una estética funcional en la que el visualista o el productor sitúan la seducción al servicio de una finalidad que les es extraña...”. (Publicidad y Diseño, 2005:20).

Cualquier trato estético dado al mensaje, tanto en enfoque y estilo, tiene un significado, que puede ser incrementado o reducido dependiendo de la elección de los elementos visuales que podrá debilitar o reforzar el contenido del mensaje.

La calidad estética no puede ser mejorada o empeorada sin alterar el significado del mensaje, por tanto, la elección estética acertada para el tipo de mensaje y para el público receptor, tiene una importancia decisiva en la efectividad, por provocar una reacción emotiva al público, que debe ser tomada en cuenta por el diseñador gráfico.



Así lo afirma Frascara: *“Fundamentalmente, antes de preguntarse si un diseño es suficientemente hermoso uno debe preguntarse si el enfoque estético elegido es el adecuado, en otras palabras, si el diseño comunica a nivel estético un mensaje coherente con los objetivos perseguidos”*. (2000:72).

El elemento estético es de notable importancia en el diseño gráfico, porque además de crear y facilitar canales comunicacionales, genera rechazo o aceptación a primera vista por parte del público hacia el mensaje, afecta al mayor o menor tiempo perceptual otorgado por el observador, este punto es primordial, por la cotidianidad del día, un diseño principalmente del cartel debe ser pensado bajo la premisa de ser captado en pocos segundos de atención. En caso de una buena recepción esta estética contribuirá a facilitar su memorización, mediante el significado de formas utilizadas para el público. Frascara se suma a esto:

*“...atraer, retener y comunicar son tres polos entre cuyas tensiones el diseñador debe desarrollar su solución. Con esta solución el Diseñador debe integrar lo estético con todos los componentes del mensaje de manera de hacer que lo estético actúe como refuerzo del contenido y no pase a ser distracción.”* (2000:72).

La capacidad de atracción y atención que puede generar un diseño en base a la calidad estética, debe relacionarse con el contenido del mensaje, a través de un diseño estéticamente enfocado a la referencia comunicacional con la que cuenta, y el contexto estético del público al que está dirigido el mensaje.

### II.3.7 El color en el cartel

La importancia que tiene el color en el cartel es primordial por efectivizar el enganche visual a través del impacto, dependiendo de su buena aplicación en torno a la información adquirida. El buen manejo y conocimiento del color es esencial en el diseño del cartel por considerar un efecto cualitativo del color.

*“Digamos que en el afiche el impacto “formas y colores” sigue siendo esencial así como que la base de las teorías de los especialistas está frecuentemente en el enganche.”* (S.F.: 51).

El uso del color está estrechamente relacionado con la composición, por la luminosidad y armonía que brindan los colores, por esta razón, si no hay una buena elección y proporción cualquier composición bien realizada, le restará estética e impacto visual.

Como lo respalda Ivan Tubau en su libro Dibujando carteles: *“Todo cartel bien resuelto en cuanto a color y composición es un cartel aceptable. En cambio, todo cartel de color equivocado o composición desacertada es un mal cartel, por bien dibujado que esté...”*. (1979: 66).

Al estar dirigido el cartel a las personas, el color permite hacer alusión a las sensaciones, haciendo uso de la psicología del color dependiendo del tema del cartel; en términos de tono, saturación, espacio y superficie que ocupará el color, también deben ser tomados en cuenta por ayudar a captar y retener la atención del transeúnte, incluso es posible actuar sobre la capacidad emocional de las personas.



El impacto del color está determinado por las condiciones ambientales que rodean al cartel en su entorno.

Así sustenta Abraham A. Moles en su libro *El afiche en la sociedad urbana*: “...*Se sabe que un afiche crea un impacto de color sólo en determinadas condiciones de ambiente; un afiche amarillo pálido contra una pared amarilla tendrá un impacto de dolor débil.*” (S.F.: 52).

### II.3.8 Comunicación visual

Para el diseño gráfico, la comunicación es el motivo de su razón de ser, comunicar representa el origen y objetivo fundamental de todo trabajo; transmitir un mensaje con la mayor claridad posible, hacia un público específico.

Los medios gráficos visuales utilizados para este objetivo son los impresos como el cartel, tríptico, boletín, etc.: “*Toda pieza de comunicación visual nace de la necesidad de transmitir un mensaje específico; en otras palabras, se crea por que alguien quiere comunicar algo a alguien...*” (Frascara, 2000:26).

Todo tipo de comunicación en el diseño gráfico parte de un proceso, transmisor y receptor, tomando en cuenta el medio, el tema, el código; a lo que se debe agregar los aspectos cognitivos y emotivos del mensaje, como también el tipo de información a nivel denotativo y connotativo. Para que la comunicación visual se produzca hace falta una buena predisposición de atención por parte del observador.

El lenguaje de la comunicación visual establece dos sistemas básicos: la palabra escrita y la imagen gráfica, cada una se desarrolla de manera autónoma, con lenguajes separados uno del otro. “*El lenguaje de la comunicación visual funciona, en un primer nivel, dentro de cada forma de lenguaje: el icónico y el escrito por separado y en un segundo nivel, con la colaboración entre ambos; el mensaje bi-medía.*” (Costa, 2003:37).

El diseñador gráfico debe fundarse en la especificidad comunicacional del lenguaje icónico y escrito, para buscar una combinación entre ambos lenguajes, y darle el impacto adecuado. En la comunicación visual gráfica, el mensaje debe estar elaborado tomando en cuenta ruidos o distracciones visuales a los que tendrá que enfrentarse el mensaje, que deberán ser evitados a favor de un mensaje nítido, inequívoco, tratando de asegurar la correcta transmisión y comprensión del significado del mensaje en su totalidad.

Para este fin, no existen normas fijas que indiquen como comunicar eficazmente una idea gráfica, cada diseñador debe encontrar el enfoque adecuado para cada tipo de imagen.

Como en el diseño, la comunicación visual, mientras más sencilla sea, será la mejor opción. El uso creativo de la sencillez y claridad puede hacer que un mensaje complejo resulte simple. Tal como sostiene Vandyke: “*La sencillez es un principio básico de comunicación, que todo aquel que inicia sus estudios debe tomar en consideración...*” (1987:90).

Queda explícito la vital importancia que dentro la estructura del diseño gráfico, lleva el aspecto funcional de la comunicación visual y que la acertada combinación de imagen y texto presuponen un buen lenguaje visual, más aún dentro el diseño del cartel.

### II.3.9 Teoría del color

Diferentes experimentos realizados en torno a la luz, por notables físicos como Isaac Newton y Thomas Young, tomaron en cuenta la naturaleza y sensación del color. Investigaciones que permitieron destacar resultados significativos como la diferencia entre colores aditivos y sustractivos. La presencia del color, a través del uso de pigmentos naturales se remonta a la pintura rupestre con colores como: negro de humo, blanco de yeso y tierras ocre entre las más usadas, ya en los murales egipcios se encuentra nuevos colores como amarillo oscuro, gris, verde malaquita entre otros. Es evidente que la sensibilidad hacia el uso de colores por parte del hombre facilitó las posibilidades de comunicación y diálogo visual, acentuando la significación de formas.

Como concepto científico, el color es un fenómeno físico que se aprecia en diferentes longitudes de onda, este espectro es producido por la descomposición de la luz blanca, esta luz está compuesta por diferentes colores del arco iris. Así asevera Abraham Moles y Janiszewski en su libro Grafismo Funcional: *“El “color” es un hecho de la visión que resulta de las diferencias de sensibilidad del ojo a las diferentes longitudes de onda que componen lo que se denomina el “espectro” de la luz blanca reflejada en una hoja de papel.”* (1990: 101). En resumen, sin la luz no hay color. El color se ve debido a que el ojo humano tiene receptores distintos para cada color (rojo, verde y azul).

Dependiendo del estudio que quiera realizarse, el color puede ser abordado desde diferentes campos, como la física, la psicología, la significación cultural, el arte, etc.

#### II.3.9.1 Color luz, síntesis aditiva

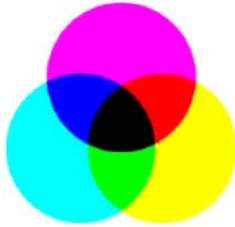
El principio del color aditivo o síntesis aditiva está basado en la superposición de dos colores primarios produciendo uno más claro, el cual es conocido como secundario o primario sustractivo apreciado en la imagen 11, de la superposición de aditivos primarios rojo y el verde se consigue el amarillo, al superponer el rojo y el azul se obtiene el magenta, del verde y el azul se forma el cyan. A esta combinación de luces de distinta longitud de onda, se conoce como mezcla aditiva de colores, ya que, con la suma de colores oscuros se forman los colores más claros y de la fusión de todos ellos se forma la luz blanca.



**Imagen 11**  
**Aditivos primarios,**  
conformados por el  
rojo, verde y azul la  
suma de todos estos  
produce la luz blanca.

### Imagen 12

**Substractivos primarios,** cyan, magenta, amarillo, la combinación de los tres colores produce el negro.



Estos colores producidos por la luz, tiene como colores primarios el rojo, verde y azul por cuya razón se los conoce como sistema RGB (Red – Green – Blue), estos colores luz se encuentran en el cine, la televisión, el monitor del ordenador, etc.

#### II.3.9.2 Color pigmento, síntesis sustractiva

La síntesis sustractiva que se observa en la imagen 12 son colores basados en la luz reflejada de los pigmentos aplicadas a la superficie, funciona con la mezcla de tres colores primarios: magenta, cian y amarillo, a partir de estos colores se obtiene los demás colores. Estos colores son los básicos que se usan en el sistema de impresión, razón por la cual han desplazado en consideración de colores primarios a los tradicionales rojo, amarillo y azul.

La mezcla de los tres colores primarios en teoría debería producir el negro, pero por la carencia de su intensidad se agrega el pigmento negro, conformándose el espacio de color CMYK (Cyan – Magenta – Yellow – Key). En la impresión tradicional el color negro era conocido como color “clave” por tal razón el negro lleva el denominativo “key” para aludir al negro.

Los procedimientos de imprenta usados para imprimir los colores son conocidos como tricromía y cuatricromía basados en la síntesis sustractiva.

#### II.3.9.3 Círculo cromático

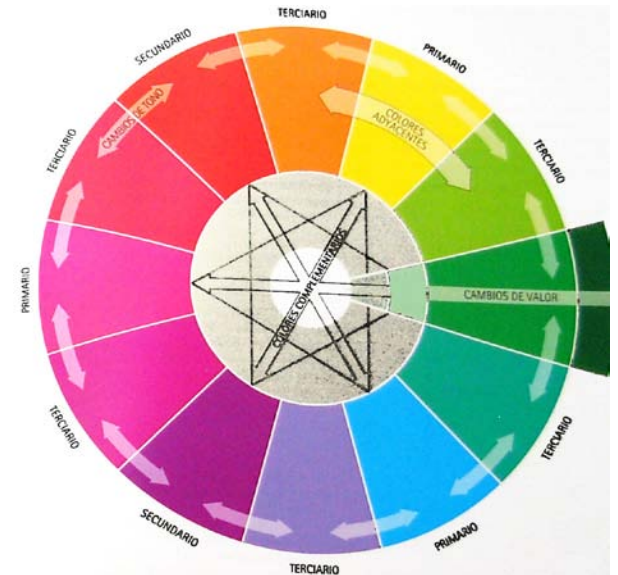
El círculo cromático, es una representación gráfica de un sistema de clasificación de colores, dado a conocer por el químico Chevreul en Francia 1861, este sistema parte por sistematizar los tres colores primarios, dando como resultado los colores secundarios y terciarios.

El círculo cromático representado en la imagen 13, es un instrumento muy útil para clasificar los colores de una misma familia de tonos e identificar a los colores complementarios.

Los colores denominados primarios son el rojo, amarillo, azul y que de la mezcla de éstos se obtienen los colores secundarios como el verde, púrpura y naranja. Los terciarios son el resultado de la mezcla de un primario con un secundario.

### Imagen 13

**Círculo cromático,** conformado por los colores primarios tradicionales rojo, amarillo y azul, combinados forman los colores secundarios y terciarios. El círculo cromático del diseñador, lo componen los colores primarios sustractivos y aditivos.



El Rincón del Pintor. Luz v color/Fernanda Canal

El círculo cromático del diseñador está conformado por los colores del espectro rojo, amarillo, verde, cyan, magenta y azul, los primarios substractivos crean un triángulo equilátero, al igual que los primarios aditivos.

- El **blanco y el negro** no se consideran colores, ya que el blanco refleja la luz y ópticamente es la suma de todos los colores, al contrario del negro que absorbe todos los colores y ópticamente es la ausencia de color.

#### II.3.9.4 Propiedades del color

- **Matiz o tinte**, es la sumatoria de longitudes de onda que puede reflejar una superficie, puede entenderse como las características cromáticas del color.

- **Intensidad o saturación**, un color saturado es aquel que se manifiesta con todo su potencial cromático, se refiere a la pureza del color cuando no está mezclado con blanco ni negro, independientemente de si es claro y oscuro. Al comparar colores algunos resultan más vivos que otros, a ello se denomina como intensidad. Lo contrario de la intensidad del color es cuando se lo neutraliza o se lo agrisa.

- **Valor o tono**, se refiere al grado de luz que tiene un color, cuan claro u oscuro es. El valor se puede representar en una escala de valores tonales que tiene en un extremo el blanco y en el otro el negro.

#### II.3.9.5 Clasificación de los colores

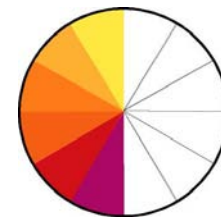
La clasificación de los colores está relacionada con la sensación física que producen, más que por una razón de tipo científica, en este sentido se clasifican en:

- Los **colores cálidos**; representados en la imagen 14 son los que pertenecen a gamas del amarillo, rojo y naranja, otros colores como el rojo violeta o el verde amarillento también están considerados como cálidos.

- Los **colores fríos**; son los que pertenecen a los colores verdes, azules y violetas como se observa en la imagen 15.

- Los **colores complementarios**; son los que en el círculo cromático se encuentran diametralmente opuestos a cualquier color.

**Imagen 14**  
Gama de colores cálidos



**Imagen 15**  
Gama de colores fríos



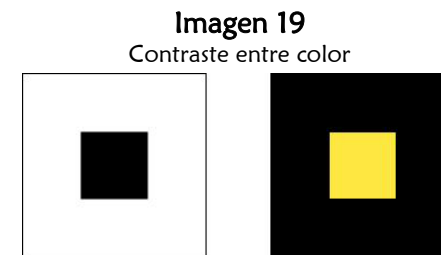
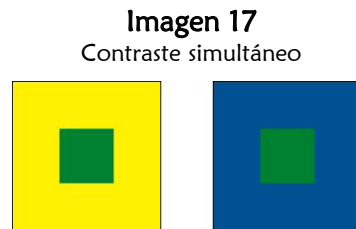
##### II.3.9.5 .1 Colores armónicos

Se armonizan los colores por la relación y proporción de sus características cromáticas y por el espacio asignado en la superficie de la composición. Se pueden presentar armonías de contraste entre tonos complementarios, colores afines entre sí, tonos de una misma gama a través de escalas de valores.

### II.3.9.5.2 Colores contrastantes

Existen diferentes tipos de contraste:

- **Contraste por tono;** cuando se emplean diversos tonos cromáticos o entre tonos cálidos y fríos imagen 16.
- **Contraste simultáneo;** un color intenso resultará más oscuro si está rodeado de un color intenso más claro y viceversa imagen 17
- **Contraste entre complementarios;** este contraste es el de mayor intensidad imagen 18
- **Contraste entre color claro y oscuro;** como el blanco y el negro imagen 19.



### II.3.9.6 El color en el diseño gráfico

Lo fundamental en la formación del diseñador es tener un conocimiento del color, para hacer una adecuada y consciente selección, y así justificar el por que de su elección en el trabajo. *“El dominio sobre el lenguaje del color le permite al diseñador hacer la selección para un diseño determinando una opción razonada y consciente en vez de una decisión arbitraria...”* (1993: 8).

El uso del color, no sólo se limita a la inspirada realización de una imagen, se debe tener un buen criterio sobre los aspectos técnicos del color en el diseño gráfico como la legibilidad. Cómo lograr el color deseado por un determinado medio de impresión. Sustenta Alan Swan: *“...Sin una firme preparación e los aspectos técnicos de la reproducción e impresión, incluso el uso más imaginativo del color corre el riesgo de fracasar si no puede imprimirse en forma satisfactoria.”* (1993: 8).

El tipo de papel para la impresión es importante al momento de considerar su elección, como los diferentes grados de blancura. Un papel satinado acentúa con fuerza los colores, al contrario de un papel mate, como el papel periódico es absorbente, en la que los colores impresos serán opacos.





Términos como gama tonal, matiz, contraste, saturación deben ser del conocimiento del diseñador además de conocer la influencia y reacción de los mismos al combinarlos.

Las diferentes aplicaciones del color que se le asignan en el grafismo están clasificadas en color denotativo, connotativo y esquemático







- El **color denotativo** está relacionado con la representación de lo real siendo más icónico o realista, el color es utilizado con el sentido de representación figurativa, contribuyendo en el realismo de la forma, para la mejor identificación del objeto representado.
- El **color connotativo** evoca al estudio de los valores psicológicos y subjetivos. Cuando se habla de un lenguaje de colores, significa que su función no se limita a la denotación, sino que entra en el campo de la connotación atribuyéndole su propio significado que en muchos casos depende también de la cultura. Estas denominaciones correspondientes a las asociaciones mentales y emocionales, se encuentran en todas las personas y de cierta forma, algunas son generalizadas entre la sociedad.: *“Todos conocemos algunas de las asociaciones más primarias, basadas en que un color determinado nos recuerda cosas concretas en las que domina ese color. Así, el rojo se asocia con el fuego y la sangre...”* (Iván Tubau, 1979: 68).

La objetividad del cuadro subsecuente está basada en ciertas generalidades que pueden ser atribuidas a la sociedad en su conjunto.

**Cuadro 1**  
**Características del Color**

Color	Connotación psicológica	Color y Diseño Gráfico
 Verde	Relacionado con la tranquilidad y frescura por su presencia fuerte en la naturaleza, también se relaciona con la vegetación y el frescor, simboliza la esperanza y la vida renovada. El verde con tendencia al azul es descrita por Max Lucher: <i>“...Se expresa psicológicamente como la voluntad en actividad, como perseverancia y tenacidad...”</i> (1990: 52).	Los verdes con tendencia al azul están relacionados con la actividad, el deporte. Los verdes con matices oscuros pueden dar al diseño la sensación de tradición, mientras que los claros y medios son más aptos para productos que quieren simbolizar a la frescura.
 Azul	En el aspecto psicológico representa paz, tranquilidad, satisfacción y logro, simboliza la profundidad: <i>“...En el azul, la profundidad tiene una gravedad solemne. Cuanto más se clarifica, pierde atracción y se vuelve indiferente y vacío. Cuanto más se oscurece más atrae hacia el infinito.”</i> (Moles y Janiszewski, 1990: 139).	El exceso de azul en un diseño por ser un color opresivo puede crear una excesiva formalidad y hasta connotar depresión. Muy usado en el diseño ejecutivo para connotar confianza.
 Violeta	Es el color de la reflexión y templanza, alude a la melancolía, significa la introversión, muchas veces se relaciona con el misticismo. <i>“...El violeta intenta unir el ardor impulsivo del rojo y la dócil entrega del azul para significar la “identificación”. Esta es una especie de unión mística, un alto grado de intimidad sensible que lleva a la completa fusión entre sujeto y objeto...”</i> (Max Lucher, 1990: 59).	El violeta le da al diseño un aspecto caro y lujoso. Los violetas son usados como colores románticos y femeninos. Los toques de este color en el diseño otorgan misterio e intriga.
 Rojo	Alude al exceso de energía, fuerza, vitalidad y deseo. Esta apreciación es respaldada por Abraham Moles y Luc Janiszewski en su libro Grafismo Funcional: <i>“...Color fundamental, ligado al principio de la vida, expresa la sensualidad, la virilidad y la energía; es exaltante y agresivo. El rojo es</i>	Por la agresividad del color está asociado con guerras, revolución y carteles de propaganda política. Un rojo oscuro da al diseño sensación de lujo, calidad y un aspecto discreto.



	<i>símbolo de la pasión ardiente y desbordada, de la sexualidad y el erotismo.” (1990: 139).</i>	
<b>Naranja</b> 	De carácter acogedor, posee una fuerza activa y energética. Connota los lugares cálidos y el clima de verano.	En el diseño si se aplica en zonas demasiado extensas, fatiga la contemplación siendo más apta para pequeños toques.
<b>Amarillo</b> 	El color del sol, oro, luz, es el color más luminoso, el amarillo se caracteriza por su claridad, brillo y alegría: <i>“...El amarillo manifiesta expansividad desinhibida, laxitud y relajación.”</i> (Lucher, 1990: 57).	El amarillo es excelente para destacar o acentuar un área del diseño, su contraste con el azul es más fuerte que el blanco y el negro.
<b>Marrón</b> 	Considerado como color masculino y realista por excelencia, quizá por la relación que tiene con la tierra y evoque un ambiente otoñal. <i>“...hace referencia a los sentidos corporales. Es sensual, se relaciona directamente con el cuerpo físico...”</i> (Lucher, 1990: 61).	Es un color cálido, confortable, relacionado con madera, tierra, por lo que un diseñador le da un aire natural a su trabajo, adquiriendo un tono rústico tranquilizador.
<b>Gris</b> 	Representa reposo, serenidad, duda y melancolía: <i>“El Gris es el “centro de todo”, como diría Klee. Ocupa el espacio central entre los colores-límite de la escala. Pero es un centro neutro y pasivo, que simboliza la indecisión y la ausencia de energía...”</i> (Moles y Janiszewski, 1990: 139).	El gris enlaza el blanco con el negro con mayor suavidad, y su mezcla en cuatricromía es mucho más favorable que sólo el uso del negro. En el diseño generalmente se aplica como color de fondo, un gris muy claro en vez de un blanco suaviza el contraste brusco o directo de colores vivos.
<b>Negro</b> 	El negro confiere nobleza y elegancia, por estar en oposición al blanco, simboliza un silencio impasible y expresa la idea del nada. Las personas que optan por el negro buscan protección, separarse de su alrededor.	Según Ivan Tubau: <i>“...Cualquier color, colocado sobre el negro, aumenta su visibilidad. A su vez el negro colocado sobre otro color, se aprovecha de la luminosidad de éste...”</i> (1979: 69). Todos los colores destacan sobre el negro, pero con mayor intensidad el amarillo. El negro en grandes zonas dará estilo y sofisticación.
<b>Blanco</b> 	Por ser el otro extremo simboliza el principio, comunica sin duda pureza, paz y limpieza: <i>“...crea una impresión luminosa de vacío y de infinito, pero un vacío que contiene vida y un futuro latentes, positivos: el blanco es el “fondo” universal de la comunicación gráfica.”</i> (Moles y Janiszewski, 1990: 139).	Aunque en el diseño el blanco generalmente es el color del papel, al añadir toques de otros colores puede cambiar su aspecto, un blanco azulado parecerá más blanco que uno que contenga amarillo. El blanco por su asociación con la limpieza y pureza no ayuda a la idea de un diseño nostálgico.

En el campo del diseño gráfico es prudente tener conocimiento de su significación cultural para realizar una buena elección del trabajo, por la influencia que tiene el color en el estado de ánimo. Crea una atmósfera, una impresión global al diseño, por su significación psicológica o simbólica que está estrechamente relacionada con la herencia cultural.

- El **color esquemático** se explica por su uso funcional en base al color plano como en la señalética. *“El color esquemático, que es el campo de los códigos de la funcionalidad, y también de lo arbitrario y lo espontáneo. Lo he clasificado en tres variables: emblemática, señalética y convencional.”* (Moles y Janiszewski, 1990: 133).



### CAPÍTULO III

## REVALORIZACIÓN DE LAS TÉCNICAS TRADICIONALES DEL DISEÑO GRÁFICO

En el diseño gráfico la creatividad y la capacidad de expresión de ideas innovadoras, requiere del buen manejo de materiales y conocimiento de técnicas, *“...Cuando se pretende dominar una técnica sólo puede adquirirse la habilidad realizando prácticas constantes hasta dominar el instrumento de trabajo y conocer sus posibilidades y limitaciones...”*. (Riera San Miguel, 1984: 5).

Posibilidades y limitaciones de las distintas técnicas, referidas a su manejabilidad, posibilidad de experimentación, expresividad visual tomando en cuenta las limitaciones que competen al campo de las artes gráficas en cuanto a su posterior reproducción masiva, son aspectos importantes que deben ser del conocimiento del diseñador gráfico contemporáneo ya que creatividad, elaboración y reproducción, coadyuvarán en la búsqueda de canales más efectivos de comunicación visual.

En la actualidad, las técnicas son diversas, desde tradicionales hasta modernas por medio del uso del ordenador. la selección y utilización de técnicas está estrictamente relacionada con el mensaje que se quiere emitir. La correcta elección de cada una de ellas aprovechando su valor plástico, estético visual enriquece la propuesta de diseño.

#### III.1 Dibujo a tinta

##### III.1.1 Origen

El dibujo es la representación gráfica sobre una superficie por medio de líneas y sombras, representando figuras abstractas o reales. Para este fin se usa el lápiz, carboncillo y tinta entre los más convencionales para el dibujo artístico y no así para el dibujo técnico.

El desarrollo del dibujo a lo largo de la historia, tiene su origen en la prehistoria en representaciones de animales pertenecientes al arte paleolítico, en regiones como Asia, África y Europa.

Ya en el antiguo Egipto se presentan dibujos a tinta realizados sobre papiros y vasijas con exageración de formas y figuras frontales, en Grecia y Roma el dibujo evolucionó del arcaísmo estilizado a la idealización clásica de la naturaleza y la forma humana.

El siglo XV representó el inicio del desarrollo del dibujo a causa de varios factores: *“Durante el renacimiento, el redescubrimiento humanista del clasicismo grecorromano, la invención de la imprenta y la gran variedad de papeles y de utensilios disponibles, impulsaron el desarrollo del arte del dibujo.”*. (Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003



Destacan los dibujos de grandes personajes en el campo del arte como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael. Dibujos expresivos realizados por manieristas como El Greco, Jacopo da Carucci.

En el siglo XVII, sobresalen las obras realizadas por Rembrandt con pincel, plumas y aguadas, así como los retratos a tiza de Rubens que le dan al dibujo un aire de dramatismo. En el siglo XIX y XX varios estilos artísticos procedentes en su mayoría de París, dan lugar a una variedad de estilos, como el neoclasicismo apreciado en los retratos de J. A. D. Ingres con la presencia de las tensas figuras lineales, Eugene Delacroix representante del romanticismo hizo uso de la valoración tonal, o como Claude Monet, que destaca en sus dibujos línea y textura.

El siglo XX artistas como Pablo Picasso y Georges Braques, representantes del cubismo desembocan en un dibujo constructivista y minimalista, más analítico y abstracto. Aún así en el transcurso del siglo XX siempre se ha mantenido un continuo interés por los dibujos de contorno tradicionales.

El arte chino y el japonés es una excelente referencia para mostrar la fuerza de la línea pura, a través del pincel como medio de expresión artística preferido por los japoneses. En muchos casos se prescinde el uso del color, logrando un variado modelado de las formas y minuciosidad en cuanto a detalle.

Varias características del arte japonés como su simplicidad, exuberancia de colorido han ejercido influencia en el arte y diseños occidentales del siglo XIX y XX.

### **III.1.2 Técnicas y procedimientos**

Los diferentes estilos de dibujo se caracterizan por el uso del material y la resolución monocroma del dibujo.

El lápiz grafito, el carboncillo, la aguada, la pluma, la tiza, el pastel, son los materiales más comunes.

La textura del papel determina las características del trazo y la intensidad de la línea por la presión ejercida sobre el papel, al igual que el uso del difumino para conseguir gradaciones y medios tonos.

#### **III.1.2.1 El dibujo a pluma**

El dibujo a pluma; requiere de la plumilla o la caña, para el buen trazado, la dirección y el grosor de la línea.

Así lo describe Riera San Miguel:

*“...las cualidades de la línea, el carácter del rasgo y la influencia en ellos de la dirección y de los movimiento de la muñeca. El rasgo grueso, fino o que participe de ambos; ascendente, descendente, inclinado, curvo o variado; llevado por una acción delicada o impetuosa, lenta o rápida, es el que hace que la obra exprese emotividad, atracción y ritmo...”*  
(1984: 5).

Para esta técnica se necesita un tablero de trabajo, pluma de caña, plumillas, portaplumas y tinta, además del material complementario según las necesidades del trabajo.



En cuanto al papel, son recomendables los de superficie satinada y suave, el papel calco y los tipos pergamino.

### **III.1.2.2 Efecto graneado con pincel-muñequilla**

Con un pequeño trozo de algodón o tela suave se prepara una muñequilla y se ata a un mango de pluma. Con este improvisado pincel se consiguen efectos de textura rugosa, e incluso análogas a una pintura.

### **III.1.2.3 Salpicado con cepillo**

Se usa un cepillo de dientes ligeramente empapado de tinta y con la ayuda de una hoja de afeitar se frota el cepillo para producir una salpicadura fina e irregular, este procedimiento también puede ser logrado con la ayuda de una rejilla de metal.

### **III.1.2.4 Cartulina rascable**

Este tipo de soporte lleva una capa superficial pulida con yeso blanco, y que al ser rascado imita los efectos del grabado en madera o xilografía. Los valores por graneado; se consiguen en superficies de papeles texturados, raspando las partes más claras con una pequeña lija.

### **III.1.2.5 El dibujo con pincel**

A diferencia de la pluma no permite realizar líneas muy finas, por la soltura con la que se procede el dibujo resulta más expresivo. El uso del pincel es destacado en el libro de Catherine Slade *"...el pincel es la herramienta más eficaz puesto que les permite conseguir el tono deseado rápidamente y con eficacia, así como armonizar los distintos trazos y el fluir de las líneas."* (2002: 22).

Entre los materiales necesarios están los pinceles, la tinta y el papel, los papeles más recomendados, son los elaborados para la acuarela por su capacidad de absorción. La buena elección facilita el buen manejo de la línea y la aguada.

Esta técnica se destaca por la capacidad de describir una imagen mediante líneas fluidas y expresivas, obtenidas por una mayor o menor presión de la mano sobre el pincel, lo que hace incomparable e imposible de imitar por otro medio como es la vitalidad de la línea. El tono de la línea depende de los principios aplicados para la acuarela, como ser cantidad de agua y pigmento en la mancha.

## **III.2 Acrílico**

### **III.2.1 Origen**

La introducción de la pintura acrílica se debe a la necesidad de buscar otro pigmento que resista la descomposición química y la oxidación. Se comenzó a utilizar hacia el año 1928 y 1930, por lo que es el más moderno de todos los procedimientos pictóricos. Su invención se remonta hacia el año 1859.



Su introducción en el campo de las bellas artes coincide con estilos abstractos, como la pintura abstracta o expresionismo. El interés nació de los expresionistas abstractos en buscar nuevas posibilidades pictóricas en el tipo de material. *“Otros creadores buscaron conscientemente las calidades de la nueva pintura para conseguir grandes manchas transparentes, con un efecto parecido a la acuarela, sobre enormes telas cruzadas...”*. (La pintura acrílica técnica y práctica, 1996: 10).

Las nuevas posibilidades que ofrecía la pintura acrílica eran el rápido secado sin cambiar de color y que no oscurecen con el tiempo, manchas grandes de color disueltas sin disgregación del color, aplicación de veladuras sobre empastes gruesos, que posibilitan efectos de transparencia y opacidad.

La acogida por parte de los pintores del hiperrealismo o realismo fotográfico se dio hacia los años 1960, tendencia que nace del realismo a causa de la introducción de los pigmentos acrílicos. Uno de los primeros realistas que adopta la pintura acrílica es David Hockney, gracias a un viaje que realizó a los Estados Unidos, la pureza cromática e intensidad de color en sus obras animó a otros artistas realistas a su uso.

En el Arte Pop o Pop Art *“Emplearon imágenes que reflejaban el materialismo y vulgaridad de la moderna cultura de masas para transmitir una percepción crítica de la realidad, más inmediata que aquella ofrecida por la pintura realista del siglo XIX.”*. (Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003).

Los pintores buscan procedimientos modernos que le permitan favorecer un tratamiento al carácter impersonal de la imagen.

Su principal representante es Andy Warhol, la innovación que este artista introduce no solo es en la temática, en la técnica, trabaja a base de serigrafías con el uso de tintas acrílicas.

Estilos coloristas que hacen uso de la mancha de color más libre. La acogida de los pintores fue casi inmediata por poseer un gran campo de investigación en su manipulación.

Los procedimientos conocidos por los cartelistas, ilustradores, pintores entorno a la pintura acrílica son a consecuencia de la limpieza del color, rapidez de secado y facilidad de manejo, es por esta razón, que los resultados obtenidos con esta pintura son inmediatos, además de poseer una inmensa versatilidad en la pulverización para dar textura y aplicar otras técnicas.

### **III.2.2 Técnicas y procedimientos**

El diseñador al escoger los soportes y utensilios, primeramente conoce *“la personalidad del medio, lo que cabe esperara de él y lo que es mejor evitar”*. (La pintura acrílica técnica y práctica, 1996: 17).

Entre los materiales necesarios para trabajar con acrílico está:



La pintura que viene en diferentes tamaños, presentaciones y múltiples gamas con diferentes acabados como tonalidades brillantes o mates, fosforescentes e iridiscentes.

La superficie o soporte donde se trabaja puede ser de cualquier tamaño y tipo de material. “*Los de mejor rendimiento son los ligeramente absorbentes, como las cartulinas, los cartones, las telas preparadas, la madera sellada, los papeles lisos, etc.*”. (Todo sobre la técnica de la ilustración, 2003: 66).

El diluyente en general es el agua pero existen otros aglutinantes como el **retardante** para retardar su secado; el **diluyente acrílico** evita la pérdida de intensidad del color; el **médium brillante** es bastante adecuado para las veladuras por aumentar su transparencia y dejarlo con acabado brillante; el **médium mate** también actúa sobre la transparencia; el **gel** espesa la pintura sin influir en su transparencia; las diferentes **pastas de modelaje** ayudan a la formación de texturas.

Los pinceles de cerda o sintéticos, espátulas, rodillos, esponjas, paletas y pocillos son necesarios. La pintura acrílica admite todo tipo de manipulaciones en tanto se encuentre húmeda, desde veladuras finas transparentes hasta capas espesas y cubrientes.

Los acabados pueden ser satinados, opacos, terrosos, texturados, e incluso metalizados.

Entre las técnicas más conocidas se encuentran:

#### **III.2.2.1 El acrílico transparente**

Aplicado como acuarela, agregando bastante agua o mezclándola con el médium acrílico transparente que mantendrá su consistencia.

#### **III.2.2.2 El acrílico opaco**

Parecido al uso que se le da al óleo, por permitir sobreponer un color claro sobre un oscuro.

#### **III.2.2.3 Transparente sobre opaco**

Consiste en la aplicación de varias veladuras unas sobre otras, estas veladuras superpuestas no se mezclan entre la primera y la segunda. Si se quiere la veladura con un grosor se debe aplicar gel transparente; en cambio, para una veladura de capa fina es recomendable mezclar la pintura con médium fluidificador.

#### **III.2.2.4 Empaste**

Ideal para conseguir texturas mezclando con otros materiales como los polvos de mármol o piedra pómez, materiales que se mezclan con la pintura para producir pequeños grumos de empaste parecidos a los revoques, la pasta de moldear consigue abundantes texturas.

#### **III.2.2.5 Barniz cuarteado**

Se consigue el efecto cuarteado mediante el barniz, en varias pasadas sobre la pintura seca.



### III.2.2.6 Pincel seco

Familiar para pintores al óleo y acuarelistas – se deja el pincel seco, con las cerdas ligeramente abiertas – da buenos resultados con pintura acrílica, clara o espesa.

### III.2.2.7 Dibujo con línea

Una de las propiedades de la pintura acrílica es que es muy adecuado para el dibujo con línea.

## III.3 Acuarela

### III.3.1 Origen

A lo largo de la historia se ha utilizado variadas pinturas a base de agua, pero la distinción de la técnica como tal es relativamente moderna. Se puede encontrar el uso de pigmentos que actúan con el agua en la edad antigua, “...*Se puede considerar que las primeras acuarelas son los papiros del antiguo Egipto, y los tempranos dibujos orientales a tinta son en realidad una forma de acuarela monocroma...*”. (Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003).

Algunos de los trabajos realizados por Alberto Durero con temas de estudios de la naturaleza y animales son considerados como las acuarelas más antiguas. Pero la evolución más importante de esta técnica se presenta en Inglaterra con el surgimiento de la técnica artística del Romanticismo. Gracias a la obra artística de Paul Sandby la aplicación de la pintura ya no estaba subordinada a los contornos, lo que acentuó la expresividad de esta técnica como dice Catherine Slade “*La acuarela es uno de los medios pictóricos más bellos y expresivos...*” (Enciclopedia de técnicas de ilustración 2002:108).

En la primera mitad del siglo XIX esta técnica alcanza una brillantez y luminosidad incomparable. A lo largo de Europa la acuarela no se destacó mucho teniendo mayor acogida en Estados Unidos destacando a artistas como John Sargent y Winslow Homer, Su desarrollo a través del siglo XX no es muy preponderante, aunque se puede encontrar su aplicación en pinturas de artistas como Pául Cezanne y Paul Klee.

### III.3.2 Técnicas y procedimientos

La acuarela es uno de los medios pictóricos más funcionales, la pintura se vende en pastillas secas y húmedas, compuesta de pigmento, goma arábica y glicerina, versátiles en el campo del diseño y la ilustración, por facilitar el coloreado de extensas superficies, su uso permite un alto grado de detalle, se puede obtener trabajos que exigen un alto naturalismo y no se requiere de muchos utensilios.



Son necesarios varios recipientes para agua, pocillos o paletas para diluir el color, su elección depende de las exigencias del trabajo.

En relación a los pinceles, los más recomendados son los de pelo de marta por su suavidad, además de un tablero como superficie de apoyo del papel. Entre los materiales complementarios están cintas adhesivas, esponjas, papel secante y absorbente. Lo importante al momento de elegir los instrumentos para lograr manchas es que den efectos de transparencia.

El **líquido enmascarado** es una sustancia que contiene látex y puede aplicarse con pincel o pluma antes de pintar. Una vez seco resiste a la acuarela cuando ésta ha secado, puede quitarse frotando suavemente la superficie; la **goma arábiga**, añadiendo algunas gotas al agua se conseguirá dar más cuerpo a la pintura, lo cual da un acabado brillante, además de acelerar la velocidad de secado a la pintura; **el azúcar**, al introducir unos cuantos granos en el agua alargan el tiempo de secado de los lavados; **la glicerina** es otra forma de retardar el secado; **el almidón**, **la sal y la arena** añadidos a la pintura, crean efectos extraños con los que vale la pena experimentar.

La elección del tipo de papel debe adecuarse a las necesidades del artista, por tanto, a mayor cantidad de agua usada, más rugosa será la textura del papel determinada por el tipo de grano y capacidad de absorción de la humedad.

La naturaleza de la pintura es de efecto transparente, en la acuarela se aprovecha el blanco del papel para lograr efectos de luz realizando reservas de blanco con el líquido enmascarador y cera, este procedimiento se desarrolla bajo la lógica de claro a oscuro.

El uso de la acuarela se distingue principalmente por la participación del agua, procedimiento conocido como aguada, que depende de la cantidad de agua usada para producir los diferentes niveles de transparencia y luminosidad. La cantidad de pintura va en relación al agua y la cantidad de capas superpuestas para determinar la intensidad del color.

Tomando en cuenta estas características las técnicas se presentan como:

#### **III.3.2.1 Húmedo sobre seco**

Cualquier trazo realizado en papel seco presentará manchas con perfiles bien definidos a causa de la rápida absorción del papel.

#### **III.3.2.2 Húmedo sobre húmedo**

Las manchas o trazos efectuados sobre papel húmedo, provocará que la mancha de color actúe y se expanda en diferentes direcciones con contornos poco definidos y difusos, lo que permite conseguir efectos variados y muy característicos. En esta técnica existe la posibilidad que el papel se ondule por el exceso de agua por lo que se recomienda trabajar en un papel de por lo menos 340 gramos.

#### **III.3.2.3 Reservas de blanco**

Rascar con cuchilla o lija una mancha ya seca, para conseguir blancos dentro una mancha. También se puede aplicar pintura blanca opaca como el guache.





### III.3.2.4 El jabón

Añadir jabón a la pintura es un truco que permite pintar sobre superficies que no aceptan la pintura: como superficies manchadas de grasa, plásticos finos y vidrio.

## III.4 Collage

### III.4.1 Origen

La palabra collage tiene procedencia francesa, este término se usa para distinguir un estilo pictórico que surgió aproximadamente hacia el año 1910 y 1911 fue desarrollado por los pintores francés George Braques y Pablo Picasso, bajo el denominativo de *papier collé* o papel pegado. En la década de 1920 y 1930, esta técnica fue acentuada por los dadaístas y posteriormente por los surrealistas.

La diferencia entre el *papier collé* y el collage radica en que el primero es mediante el pegado de recortes de periódico, plumas de ave y otro material, en función a una previa pintura realizada al óleo.

Mientras que en el collage, los elementos se pegan sobre un fondo de color liso en el que la imagen aparece por los elementos pegados.

Los dadaístas sostenían la teoría que la fuerza del collage radica en los inesperados efectos que se producen con la yuxtaposición de imágenes, sin relación lógica unas con otras. Para los surrealistas, representa un nuevo medio de expresión artística que ofrece mayor libertad así se asevera en el libro Características generales del procedimiento “collage”:

*“...a) una fórmula para crear arte con mayor libertad, sin que el artista esté sujeto a las exigencias del medio, y b) un medio al alcance de las personas que no poseen conocimientos artísticos suficientes para convertir en cuadros sus fantasías y visiones.” (S.F.: 111).*

El collage facilita la expresión visual y artística sin necesidad de ningún conocimiento mecánico previo.

Esta técnica ha influido en las artes aplicadas, como la fotografía con sus fotomontajes y yuxtaposiciones realizadas en la cámara oscura o con el encolado directo, esta técnica ha producido una de las aportaciones más modernas y enriquecedoras en el concepto visual del diseño.

### III.4.2 Técnicas y procedimientos

En el collage no existe una manera de dibujar o pintar que pueda compararse con otras técnicas como el óleo, la acuarela o el pastel. No se puede hablar de una técnica propiamente dicha, pero, sí se requiere de oficio, es decir, un conocimiento práctico de las posibilidades de los materiales.

#### III.4.2.1 Materiales

**Los soportes** por lo general, materiales rígidos y gruesos como el cartón, madera o cartulina gruesa para collages de tamaño reducido; la **cola o pegamento** de cualquier tipo, como el pegamento de tubo, goma arábiga, goma de caucho líquido, para materiales de poco peso, y para materiales más pesados la cola de carpintero, cola de engrudo, la cola blanca de uso profesional; los **papeles** finos, normales y cartulinas, tales como el papel de seda, celulosa, celofán apreciados por su transparencia y opacidad, papeles corrientes como el charol, satinado, el papel cubierta, el verjurado, cartulinas de hilo, que tengan algún tipo de relieve o textura. También se incluyen las fotografías y papel impreso como periódico, revistas, fotografías a color o blanco y negro, que posibilitan la realización de un collage con solo recortes de papel impreso sobre un previo esbozo, construyendo de este modo con trozos de papeles, formas y colores del tema propuesto.

El collage no solo se realiza con papeles, sino también con tela, hojas, plástico, etc. materiales escogidos de acuerdo a la sensibilidad visual del diseñador.

#### III.4.2.2. Procedimientos

Los únicos dos procedimientos en el collage son: engomar el elemento en el caso de los papeles o engomar las superficies como por ejemplo arena, trozos de vidrio, etc. Ya que el principio fundamental del collage es la yuxtaposición de elementos sobre una superficie, en la realización se toma en cuenta el color, textura, forma y dimensión.

Lo interesante de esta técnica es poder utilizar la coloración de origen de los materiales como parte de una nueva forma.

### III.5 Pastel

#### III.5.1 Origen

El pastel tiene su origen en Italia en el siglo XVI, como una derivación del clarión, un lápiz de color hecho a base de pasta de yeso mate y greda. Leonardo Da Vinci llamaba "la manera de colorear en seco" al pastel.

El pastel consiste básicamente en pigmentos secos en polvo, moldeados en una barrita gracias a una sustancia cohesiva como ser goma o resina. Sin embargo, carece de los aglutinantes que poseen otras técnicas como el acrílico u óleo. Esto hace difícil adherir a la superficie pictórica.

Por sus cualidades el pastel fue utilizado para realizar bocetos. Su mayor apogeo fue durante el auge del retrato en Francia en el siglo XVIII, al punto de convertirse en un género pictórico, su aporte está en la luminosidad y por conservar el tinte del color a través del tiempo, fue bastante usada por los impresionistas, por su facilidad de aplicación y espontaneidad, permitiendo captar los diferentes cambios del paisaje o la figura.



Entre los artistas más representativos están Edgar Degas, Auguste Renoir y Manet. Entre los artistas modernos están Bonnard, Vuillard, Van Gogh y Picasso.

El pastel es muy apreciado por la delicada gama de colores que ofrece, no necesita ser preparada con antelación y no requiere de tiempo de secado permitiendo trabajar a gran velocidad con trazos espontáneos y directos.

### III.5.2 Técnicas y procedimientos

La característica principal del pastel magro es la extremada fragilidad y delicadeza de las barritas que se parten con gran facilidad. El pastel permite dibujar y pintar, por lo que es posible realizar trazos que posteriormente pueden ser difuminados.

Es importante destacar que existen dos tipos de pasteles, los magros y grasos; los grasos pueden disolverse con trementina y aguarrás, al ser expuestos al sol tienden a dilatarse y producir trazos más oscuros.

Por su naturaleza el pastel es muy recomendable para realizar trabajos con mucho detalle, al finalizar se necesita asegurarla con fijador, aunque le resta brillo al pastel y falsea los colores.

El tipo de acabado con el pastel depende de la rugosidad que posea el papel.

Los materiales necesarios son: *el soporte* que puede ser cualquier superficie rugosa como el cartón, tela o madera; *el fijador* en aerosol para mantener el color en el papel; *difuminos* o caso contrario esponja, algodón, etc., también es necesario la goma maleable y el papel verjurado para conservar el trabajo.

Gran parte de su valor visual expresivo está determinado por el tipo de trazo, dirección de la línea y el coloreado, además de la textura obtenida por la rugosidad de la superficie del soporte, todos estos elementos ofrecen una coloración de sensibilidad profunda y cálida.

El pastel permite aplicar los conceptos básicos del dibujo como son el trazo y la trama conseguida a través de la línea y su superposición, el tono y degradado se consigue apretando con mayor o menor fuerza el pastel sobre el papel.

#### III.5.2.1 El difuminado

Consiste en extender el color del pastel hasta su total desvanecimiento. Este procedimiento puede lograrse con el difumino, la mano, algodón, pincel de abanico, etc.

#### III.5.2.2 El fundido

Es el resultado de la fricción repetida sobre uno o varios colores logrando una homogeneización del color.



En la mayoría de los casos la técnica del pastel es usada en la conjunción con otras técnicas: *“...en raras ocasiones emplean los lápices pastel y los de colores como medio de trabajo exclusivo; de hecho, son las técnicas más utilizadas en conjunción con otros procedimientos (con la acuarela, el guache, los colores acrílicos o los rotuladores)...”* (Todo sobre la técnica de la ilustración, 2000; 50).

El pastel seco puede ser superpuesto a cualquier otro tipo de superficie pintada con otro material, tal el caso de la acuarela, acrílico, guache, aguadas realizadas a base de tinta china, etc.

En el caso de los pasteles grasos al óleo se puede proceder de la siguiente forma:

### **III.5.2.3 Raspado**

Se pueden aprovechar todas las cualidades de trabajo del pastel seco, como la superposición de colores, y difuminarlos lo destacable en los pasteles al óleo es su consistencia cerosa que puede ser aplicado en áreas de color muy saturadas e intensas para posteriormente proceder a raspar el color, consiguiendo líneas que muestre el color de fondo. El grosor de la línea dependerá del instrumento que se utilice.

### **III.5.2.4 Mezcla del pastel al óleo con disolvente**

Este tipo de pasteles son solubles al aguarrás y trementina, lo que permite al disolverlos realizar aguadas. Se puede trabajar en papel previamente mojado en trementina o disolver el pastel en el propio dibujo.

### **III.5.2.5 Combinación con medios acuosos**

Debido a que los pasteles grasos repelen al agua, pueden emplearse para crear efectos interesantes, con la combinación de acrílico, acuarela, guache, extendiendo una aguada sobre el trazo del pastel que se mantendrá impermeable.

## **III.6 Técnicas de reserva**

### **III.6.1 Origen**

En los muros de las cavernas primitivas podemos encontrar ejemplos de las reservas, en pinturas rupestres que se remontan al arte paleolítico. Se esbozaba el contorno de las manos posándolas sobre la pared de la cueva y algunos puntos y figuras la pintura era rociada directamente con la boca o por medio de un canutillo provisto de pintura quedando el negativo o el contorno de la figura de la mano.

El estarcido o esténcil, se ha venido usando desde la antigüedad, era muy común su uso en China y Japón para marcar los embalajes con sellos y caligrafía. También ha sido usado para duplicar los diseños decorativos en paredes y tejidos. Este sistema se ha empleado también para colorear grabados a fibra y aguafuertes, utilizando diferentes plantillas para los distintos colores.

Entre las modernas técnicas de estarcido, está la serigrafía.



### **III.6.2 Técnicas y procedimientos**

Los estarcidos, reservas y plantillas, son procedimientos que sirven para repetir formas complejas, proteger algunas zonas en el papel u otro soporte, o conseguir ciertos efectos de textura.

Las reservas consisten en proteger el soporte con un producto o plantilla que rechace la pintura que se aplique encima, para este objetivo tenemos:

#### **III.6.2.1 Estarcido**

Plantillas de cartón o papel, es un procedimiento bastante conocido en serigrafía, la lógica es recortar las plantillas en negativo. Una vez recortada la plantilla se coloca en la superficie de trabajo y se sobrepone una capa de pintura u otro material de consistencia no muy líquida por la infiltración, después de haber conseguido el color o textura deseada, se procede a retirar la plantilla quedando su forma. Este procedimiento puede invertirse logrando una estampa en positivo.

#### **III.6.2.2 Goma de enmascarar**

El fluido para reservas está compuesto de látex de caucho, se aplica con un pincel para luego ser retirada mediante el borrado, es ideal para realizar reservas de detalles pequeños y líneas finas. Es necesario realizar un boceto a lápiz para identificar con precisión las partes a reservar y asegurarse que esté seco el fluido antes de pasar la pintura.

#### **III.6.2.3 Película de reservas**

Esta máscara transparente permite reservar zonas en blanco o salvar zonas ya pintadas, se dibuja la forma deseada sobre la máscara para luego recortar la imagen y adherirla al soporte, al ser un material muy fino evita la excesiva acumulación de pintura en los bordes y por su adherencia proporciona límites muy marcados.

#### **III.6.2.4 Reserva con cinta adhesiva**

Resulta ideal para conseguir líneas rectas.

#### **III.6.2.5 Reserva de cera y óleo**

Este tipo de reservas se manifiestan a través de la naturaleza repelente entre sustancias cerosas y agua. Pueden ser utilizados los pasteles al óleo o la cera de la vela, cualquier pintura al agua resulta apropiada como la tinta, guache, etc.

#### **III.6.2.6 Dibujando con cera**

Una vez aplicada la cera difícilmente se puede quitar de la superficie, por lo que se procede de manera metódica, al inicio se aíslan las partes de luz, para luego pasar una aguada y posteriormente aislar los medios tonos.



### **III.6.2.7 Fondo cera**

Consiste en encerar todo el soporte con un trozo de vela, posteriormente se pinta sobre ella, con pintura al guache, que resbala sobre el soporte encerado, motivo por el que se insiste realizando cierta presión con el pincel en los lugares donde se desee que quede el color. También pueden conseguirse los medios tonos con la técnica del pincel seco, y rascar la cera con una cuchilla para conseguir zonas blancas. El efecto logrado de punteado o manchas dependerá del grano del papel.

### **III.6.2.8 Con pasteles al óleo**

Se dibuja la forma del motivo, el pastel blanco sirve para crear los efectos de luz, posteriormente se realiza una aguada con pintura acrílica poco densa para que el óleo repele con facilidad la pintura al agua. La diferencia del dibujo a cera es que se cuenta con diferentes colores al óleo.

### **III.6.2.9 Combinación con pintura al óleo y acrílico**

Produce efectos interesantes, este procedimiento se trabaja bajo capas, esperando que las zonas pintadas al óleo sequen, para evitar capas muy gruesas y espesas.



## CAPÍTULO IV

### MARCO REFERENCIAL

#### IV.1 El cartel en Bolivia

En nuestro medio el campo de acción con que cuentan los profesionales en diseño gráfico para realizar su trabajo, es muy limitado por las exigencias impuestas por los clientes, invadiendo el trabajo creativo de los diseñadores.

Claro está que habrá bases fundamentales sobre las que se desarrolla el respectivo diseño, es importante entender que a mayor libertad de los diseñadores, los resultados serán de más alta envergadura.

Es por esta razón que se conoce muy poco de la gráfica boliviana, encuentros como la II Bienal Iberoamericana del cartel realizada en Bolivia muestran el continuo crecimiento de la creatividad boliviana expresada a través de carteles.

Quizá no se pueda hablar aún de una historia del cartel boliviano por la carencia de investigaciones; sin embargo se puede advertir que el país empieza a atravesar por un buen momento creativo tal como lo advierte Ernesto Azcuy: “...en el país existe una buena veta creativa y un buen trabajo en carteles, explico Azcuy.” ([www.delyrarte.com](http://www.delyrarte.com)).

Asimismo, el gran avasallamiento de carteles producidos digitalmente, va siendo nivelado por una nueva conciencia de diseñadores gráficos que creen necesario el desarrollo de las técnicas tradicionales tales como la serigrafía, al respecto Sergio Vega Camacho diseñador gráfico boliviano menciona: “...lastimosamente las nuevas tecnologías en el diseño creativo no han permitido que explotemos a profundidad las ventajas de la serigrafía, un verdadero vacío que debemos llenarlo, explico Sergio Vega”. ([www.delyrarte.com](http://www.delyrarte.com)).

De hecho en Bolivia, nos encontramos en el camino de consolidar una verdadera cultura del diseño a través del cartel como forma de expresión y lenguaje visual, tratando de llegar principalmente a la sociedad civil, con propuestas que en su mayoría en cuanto a texto e imagen se entrecruzan recíprocamente, donde la influencia del estilo artístico minimalista está presente a través de la síntesis de formas, la experimentación con diferentes técnicas y procedimientos digitales empiezan a ser advertidas en las propuestas de los diseñadores gráficos nacionales, propuestas no sólo relacionadas con la necesidad comunicacional, sino con la sensibilidad plástica.

#### IV.2 El folklore en Bolivia

Al hablar de folklore se toma en cuenta la realidad sociocultural diversa, por sus protagonistas, en cuanto a costumbres y lenguajes, marcadas por el factor territorio. Al respecto Manuel A. Rojas se refiere: “La validez del pueblo radica en la vigencia de su cultura, pese al avasallamiento de la



*misión “civilizadora” de los conquistadores y de los que les siguieron en el proceso de desintegración de los valores culturales nativos...” (1997: 114).*

El folklore nacional, tanto étnico, como mestizo se encuentra en un constante proceso de desarrollo dialéctico. Es evidente que existen muchos factores como la globalización, que contribuyen a la alienación de las culturas, pero tal como indica Rojas es importante preservar la cultura de un pueblo para que éste conozca sus orígenes, pueda identificarse y saber quién es, para rescatar sus valores culturales.

Bolivia, por su situación territorial presenta tres zonas geográficas, la Andina u Occidental conformada por los departamentos de La Paz, Oruro y Potosí donde principalmente se desarrolla la cultura Qolla de habla Aymara y Quechua, sus festividades o ritos se caracterizan por la solemnidad religiosa.

Los Valles o Zona Central comprende los departamentos de Cochabamba, Chuquisaca y Tarija, zona principalmente influenciada por la cultura Quechua, sus rituales se presentan en festividades direccionadas a la socialización, por medio de la diversión, como sucede en la fiesta del huarapo o la uva.

Los Llanos o Zona Oriental, cuenta con una variedad de grupos étnicos distribuidos a lo largo de los departamentos Pando, Beni y Santa Cruz. En Pando destacan los Arahona, Chamas y Pacahuaras, en Beni los Moxos, Yuracarés, Mosenes, etc. que con la influencia de la colonia ha derivado en un Folklore vivo como lo denomina Rogers Becerra en su: *“El folklore beniano es vivo, se baila en las calles, atrios y altares durante festividades religiosas, casi todas las danzas desde la víspera, y durante dos a tres días, “Los Angelitos”, “Las Bárbaras”, “Los Herodes”, “El Barco”, “Los Toritos”, “Los Macheteros”, etc.”*(Reliquias de Moxos, SF.: 56 ).

En Santa Cruz están los Guarayos, Sirionó, Chiriguano y Chiquitano reflejando la realidad etnográfica de este departamento, coadyuvado a la expresión propia de costumbres y usos de los habitantes cruceños.

Cada una de estas regiones expresa su propia riqueza cultural folklórica haciendo de Bolivia un país con identidad propia:

*“...Conocido el extraordinario ámbito del folklore boliviano, todo este rico acervo cultural constituye la verdadera fisonomía de un país americano con identidad propia, que no tiene necesidad de imitar o copiar modelos que comprometerían su identidad idónea como cultura y con ella su soberanía como república y su dignidad como nación.”* (Manuel A. Rojas, 1997: 118).

Es necesario formar conciencia sobre la música y danza, para mantenerla en su autenticidad, dentro el sentimiento nacional.

El folklore debe ser un medio reivindicador de los valores culturales, para construir una cultura nacional popular que ayude a superar el problema de la falta de homogeneidad en las sociedades.

David Mendoza en la Reunión anual de etnología en 1987 planteó:



*“...Lo folklórico en mi opinión designa la presencia histórica, dentro de la actual formación social boliviana, el folklore entendido en términos de una práctica cultural de una colectividad social, es pues la sustantividad de la identidad cultural, es la sangre que da vida a las relaciones sociales de producción, por lo que el folklore se constituye un modo de producción que forma parte del todo social expresado en la formación social boliviana.” (1987: 220).*

### IV.3 Danzas folklóricas autóctonas

Las danzas folklóricas en Bolivia están marcadas por la influencia pre-hispánica y la vida republicana.

Dada la falta de conocimientos se tipifica a las danzas, según Nelly Teresa Cortéz Flores: *“...Danzas Autóctonas, Danzas Criollas y Danzas de Proyección Folklórica. De esta manera, se podrá estudiar tomando en cuenta todo el territorio nacional o reduciendo a una determinada región o inclusive a una sola comunidad.”* (Reunión anual de etnología 1992: 136).

El folklore en el país es base fundamental para levantar y engrandecer al pueblo por la carga de emoción, entusiasmo y vigor de la que contiene la tradición, en tal sentido, el folklore es una fuente de ciencia y arte que forma parte de una conciencia cultural.

Pertinentemente, J. M. B. Farfán escribe en la Revista Municipal de Arte y Letras “Khana”: *“...Esta es la razón poderosa porque el folklore, la tradición, es una palanca para levantar a los pueblos. El folklore es la manifestación dinámica, funcional, de la tradición anónima local o nacional, en sus tres aspectos de pensamiento, emoción y arte.”* (1954: 148). Vol. III N° 5

#### IV.3.1 Departamento de La Paz

##### IV.3.1.1 Sikuris

Los sikuris tienen su origen en el pueblo aymara, se los conoce como sopladores de zampoña, habitan la región altiplánica. Se caracterizan por llevar grandes tocados de “suris” (ñandú – avestruz), adornos de plumas sostenidos en la cabeza, su nombre se debe al instrumento que acompaña al baile el “sicu”. El sicuri es la música del Ande.

Las diferencias que se presentan entre los conjuntos de sikuris, se deben a la indumentaria que depende del pueblo donde proceden con una diferencia mínima.

##### IV.3.1.2 Sicuris de Italaque

###### IV.3.1.2.1 Origen

Entre los sikuris más conocidos se encuentran los del cantón de Italaque, conocidos como “suri – sicuris” que se observa en la imagen 20 de la provincia Camacho del departamento de La Paz. Localidad que se encuentra a doscientos ocho kilómetros

#### Imagen 20

Danza suri sicuri, de la provincia Camacho dpto. de La Paz, la característica principal es el tocado de plumas en la cabeza que llevan los músicos.





de la ciudad de La Paz. De clima templado a cinco horas de la ciudad de La Paz. La danza se presenta en las fiestas principales de la región, como la del 16 de noviembre en Corpus Christi.

Es una danza religiosa relacionada con las aves de la región así lo dice M. Rigoberto Paredes: “...*Los sicuris es el baile religioso y de suma importancia entre los kollas, era dedicado al suri y al cóndor, aves que entre ellos simbolizan la tormenta y la fuerza...*” (1983: 36).

Personajes bolivianos como Félix Eguino Zaballa o Alejandro Mario Illanes, pintor de indios, destaca a los sicuris de Italaque en el libro *¡Warisata mía!* De Carlos Salazar Mostajo de la siguiente forma: “...*ambos personajes querían que se fundara una escuela de música en Italaque- encontrarían la secuencia de todos lo estados anímicos, desde la nota trágica y gemebunda, con ecos de trueno, hasta la actitud jocunda y amable de la fiesta campestre...*” (1983: 91).

#### IV.3.1.2.2 Descripción de la danza

Carlos Salazar Mostajo realiza una descripción bastante particular sobre el sicuri de italaque en su libro *¡Warisata mía!*:

*“...Ricas en vestimenta, brillantes en colorido, ofrecían el espectáculo más extraordinario que pueda darse. Muchos conjuntos ostentaban el penacho de plumas de flamenco o de avestruz, que en la parla aymara se llaman respectivamente parihuana y suri, y que en el continuo girar de los músicos se convertía en remolino de blanco ondular...”* (1983: 89).

La danza se desarrolla lenta y ceremoniosa bailada por hombres y mujeres en parejas. En la representación principal se realiza una rueda con los músicos, quienes van tocando y caminando en sentido del reloj y luego al contrario. En su centro bailan el achachi – *kumu* (viejo jorobado) un personaje disfrazado de anciano, otro de mujer y uno de agricultor que lleva un torito de yeso, con el simula arar la tierra mientras la mujer derrama la semilla.

La principal característica de la danza y a la que deben su nombre es el tocado grande que llevan los músicos sobre la cabeza, hechos de pluma de suri y que van tocando los sicus.

#### IV.3.1.2.3 Vestimenta

Los músicos llevan en la cabeza un enorme suri, semejante a un plumero hecho de plumas de flamenco (*parihuana*) y avestruz (*suri*), en su base inferior lleva la forma de una media canasta adornada con lanas de color y espejuelos que sirve para sujetarla a la cabeza, debajo de ese tocado, llevan un lluchu de color blanco, o de otro color que está tejido con diferentes diseños de lana o algodón.

Los ponchos son de alpaca generalmente rojos con bordados blancos en las esquinas. Pantalón negro de bayeta, sujeta a la cintura por una faja o *chumpi* blanco.

Según Elssa Paredes de Salazar en su libro Presencia de nuestro pueblo describe la vestimenta de las mujeres:

*“...éestas van ataviadas con cinco o más polleras, enagua o centro de encaje al borde y una chaquetilla plena de bordados. En la cabeza, en lugar del “suri” de los hombres, ostentan una especie de turbante cilíndrico adornado con espejos y plumas de las que cuelgan retazos de gasa que les cubre la cara. En calidad de adorno, sobre la chaquetilla y las polleras, ostentan algo así como una estola de género blanco que la cruzan hacia delante...” (1976: 112).*

Al lado derecho llevan colgado una bolsa de lana de colores vivos con borlas de lana cardada. En la mano derecha llevan el *tari* (tejido de forma cuadrada donde se lleva la encomienda o coca). Las mujeres bailan y cantan.

Salazar Mostajo también describe la vestimenta de los sicuris de italaque de la siguiente forma:

*“...Había tropas ataviadas con levitones azules que llegaban hasta los pies y con una larga bufanda de vicuña colgada del sombrero, en severo atuendo acorde con los adustos semblantes. Los había de cortas vestimentas, con petos de cuero, airosos cascos de plumas de guacamayo, polainas multicolores, ponchos de armoniosos colores, faldellines plisados, fajas, blusas, chupas y “chuspas”, bocamangas bordadas....” (1983: 89).*

#### IV.3.1.1.4 Música e instrumentos

La tropa la componen un mínimo de ocho pares de personas, en la mano derecha llevan el sicu hecho de cañas, una caja que es una especie de tambor atado a la cintura tocado con la mano izquierda.

Los sicus de Italaque en cuanto a instrumentos lo describe Ernesto Cavour Aramayo en su libro Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia: *“...Familia de zampoñas diatónicas de 3 tamaños afinados por octavas paralelas (ch´ulis, maltas y sankas). Hechas de cañahueca, tienen 4 filas divididas en 2 amarros...”* (2005: 143).

Su ritmo es tranquilo y armonioso, por el sonido de los sicus melancólicas, y profundas.

“Su música es de ritmo vernacular, armoniosa, profunda, melancólica y bastante depurada. Traduce a cabalidad el alma aymara y es la expresión viva de la idiosincrasia kolla a través de tan sencillos instrumentos...” (Paredes Salazar, 1976: 112).

#### IV.3.2 Mukululus o pusippias

##### IV.3.2.1 Origen

**Imagen 21**

Danza de los Mukululus,  
provincia Omasuyos, dpto.



Los Mukululus de la imagen 21 es una danza ritual de naturaleza o tipo agrícola, se origina en la provincia Omasuyus ubicada en el departamento de La Paz, se encuentra a 4.000 metros sobre el nivel del mar aproximadamente.

La danza ritual se practica a devoción de la Virgen de Natividad, venerada cada 8 de septiembre. Antes de la conquista y posterior a la colonia, la deidad era una *“huacca”*, encargada de la producción y protección a la población.

En relación a la Virgen de Natividad:

*“Se dice que, durante la conquista la imagen de la Virgen apareció en el cerro de Peñas esta fue trasladada a una capilla y fue entronizada en ella. Pero al día siguiente la imagen apareció de nuevo en el cerro. Posteriormente los Mukululus al son de sus melodías eran los que interpretaban ante la imagen de la Virgen...” (XII Reunión Anual de Etnología, Identidades, Globalización o etnocidio, 2000: 230).*

#### IV.3.2.2 Descripción de la danza

Mukululu es definida como “hormigas pacíficas” ya que, la vestimenta tiene la forma de hormiga y su música va en relación al vuelo de éstas. Su coreografía es de admirable valor, se basa en movimientos ágiles y graciosos.

#### IV.3.2.3 Vestimenta

Llevar en la cabeza una especie de sombrero, que consta de dos partes, la base y la canastilla llamada pankarilla. La base está formada por plumas de pariguana<sup>1</sup>, estas plumas son de color rosado, blanco, rojo, amarillo y verde.

La canastilla lleva un armazón realizado con ramas de arbustos del lugar, que son adornados con flores denominadas pankarillas, bastante decoradas en forma ascendente o por pisos.

Los lluchus tapan las orejas con terminación en punta, parecidos a la vestimenta Mollo.

En el torso llevan una camisa blanca con dos mantas de colores colocadas en forma cruzada representando las alas de la hormiga voladora.

También llevan un pollerín fruncido sujeto a la cintura de color blanco, sobre el pantalón. Llevan dos chuspas en los hombros en forma cruzada, estas llegan hasta la cintura, colgando bolas de lana tejidas de distintos colores, simbolizando a todo lo material y espiritual adquirido en la vida.

Cada chuspa lleva tres hileras de bolachas que van de grandes a pequeñas, llevan distintos símbolos como estrellas, hormigas voladoras, mariposas, que representan las cualidades del grupo. Estas bolachas son la característica principal de la danza de los mukululus.

#### IV.3.2.4 Figuras

El cóndor llamado Kuntur, en la cultura aymara, es venerado como ser supremo de la Cosmovisión Andina representando a los mallkus, el danzante realiza movimientos similares a las de las aves. Waris Wawas o vicuña pequeña, animal considerado sagrado según la mitología andina

---

<sup>1</sup> Ave de la región que en la actualidad se encuentra extinta.

por relacionarse con la lluvia, generalmente bailan los adolescentes de la comunidad vestidos con un lluchu colorido, camisa blanca, aguayo cruzado de izquierda a derecha y un pantalón. Bailan agarrando la figura de una llamita o wari.

#### IV.3.2.5 Música e instrumentos

La tropa está integrada de 35 a 45 músicos, acompañados por dos o más wancaras (instrumentos de percusión).

En relación a los instrumentos se distinguen por la clase de quena que usan: La Q'ena Pusi P'ia hecha con sólo cuatro agujeros –Pusi en aymara significa cuatro y P'ia agujero– según varios autores la danza de los Mukululus usa dos medidas de quenenas, una grande llamada tayca, y otra malta o mala, en algunas ocasiones llevan una tercera llamada Kalu o chchiti:

*“Según el Profesor Gonzales Bravo, la quena que tocan los “pusippías” tiene una longitud de setenta y dos centímetros y es de mayor grosor que las corrientes; asegura también que estos conjuntos usan quenenas de tres tamaños que de mayor a menor, tienen estos nombres: la “taica”, la “malta” y la “kalu” o “chchiti”. Su música es dulce y suave....”. (En Elsa Paredes de Salazar, 1976: 109).*

Los instrumentos son interpretados por partes iguales dentro del grupo de los músicos, con un timbre similar al arrullo de la paloma (mukululu).

### IV.3.3 Choquelas – Choqqelas – Chuqila

#### IV.3.3.1 Origen

Las danzas rituales como el choqela presente en la imagen 22, tienen gran importancia dentro de la religiosidad andina, por su significación simbólica, donde lo humano y lo salvaje se diferencian muy poco y se crean nexos entre lo sagrado y lo humano.

En este tipo de danzas se muestra el origen mítico del culto hacia los animales como representación central.

Los choquelas cambian de nombre según el pueblo, tal es el caso de los choquelas de Belén que se presentan en la localidad de Achacachi en la festividad de Corpus Cristi representado por los comunarios de la localidad de Belén.

#### IV.3.3.2 Significado de la danza

La danza representa la caza de la vicuña, también muestra la lucha entre la vicuña y el zorro:

*“...los esposos D'harcourt, quienes estudiaron muchas danzas indígenas, nos señalan que los choquelas “tienen la intención de mostrar la lucha entre la vicuña con el zorro, donde la vicuña gracias a la velocidad de sus patas es la que siempre sale indómita del combate” (D'harcourt 1956:33), además, la vicuña es símbolo de pureza y blancura en oposición al zorro que es símbolo de la astucia y de la maldad...” (Ramiro Gutiérrez C. Reunión anual de etnología, 1992: 126).*

**Imagen 22**

**Danza del Choqela**, provincia Omasuyos, dpto. de La Paz, de carácter principalmente mítico



Archivo fotográfico del MUSEF.



Pero existen otros autores como Adolfo Balandier mencionado en el libro Reunión anual de etnología 1992 quien dice: “...los Chayllpas o Chuquillas quienes bailan el chaco ayllu o baile de los cazadores, según el autor “tienen entre otros deberes el de conjurar la sequía” (1992: 127). Esta representación simbólica presentada por los chuquillas, además de representar a los cazadores, tiene la tarea de hacer llover, por medio del uso de sapos como interlocutores y la recolección de piedrecillas.

Por otro lado, Max Meter Baumann indica que: dice: “...la danza se ejecuta en la época de la cosecha y simboliza un rito de festividad para la tierra o una petición de lluvia...” (Reunión anual de etnología, 1992:128)

Según las referencias etnohistóricas y etnográficas se llegó a la conclusión que el Choqela es una danza simbólica que representa la caza de la vicuña, relacionada íntimamente con el ritual de petición de lluvias por intermedio de la presencia de la vicuña como ofrenda y animal preferido por *Illapa* o *chuqui illa* (dios del trueno) utilizada como elemento ritual alejando la sequía y augurando una buena cosecha para el próximo año.

#### **IV.3.3.3 Descripción de la danza**

Esta danza es interpretada por muchas comunidades aymaras, representada por hombres que son músicos y danzarines al mismo tiempo, se mueven al ritmo del trote, dando vueltas a la derecha e izquierda.

En los siku choquelas una vez iniciada la música empieza la representación, el jilakata o wari empieza a bailar en diferentes direcciones simulando los saltos de la vicuña, rodeado de cóndores que simulan su vuelo hacia el asecho de su presa, donde los achachis se encargan de espantar a los cóndores.

Después que la danza haya durado horas, el jilakata procede a sacrificar a la vicuña, situación en la que intervienen dos yatiris (brujos) realizando el ritual.

#### **IV.3.3.4 Vestimenta**

Según Rigoberto Paredes: “Los choquelas llevan un cuero curtido de vicuña sobre la espalda, adornado las extremidades con borlas de colores y pedazos de cintas. Visten pollerines de lienzo blanco, almidonados y encarrujados; la copa de los sombreros está rodeada de plumas, unas veces blancas y otras rosadas...” (1970: 13).

Llevan una camiseta y pantalones, además de pollerines o faldines de color blanco, la piel de vicuña lleva sobre la espalda el *wari*, en los sombreros llevan plumas de ave llamada *pariwana*.

Los danzarines llevan colgados en el cuello campanitas con badajo y cascabeles denominados wariwawitas.

#### **IV.3.3.5 Música e instrumentos**

Los choquela principalmente llevan quenas, según Jose Huidoro Bellido, Freddy Arce Helguero, Pascual Quispe Condori en el libro La verdadera escritura aymara: “...conjunto de bailarines los cuales son en número de cinco compuestos por:

4 quenas (instrumentos aerófonos)

1 tambor (instrumento membranófono) Este conjunto se llama choquela...” (1994:73).

Según Rigoberto Paredes también menciona que todos los bailarines tocan la queña y uno o dos los tambores.

#### IV.3.4 Danzante

##### IV.3.4.1 Origen

La danza del danzante, se presenta en la imagen 23, proveniente de la provincia Omasuyos localidad de Achacachi a 92 kilómetros del departamento de La Paz, en la fiesta patronal de San Pedro de Achacachi que se celebra el 29 de Junio.

Sobre el origen y significado del danzante está relacionada con la leyenda en la que se cuenta que el personaje central “*el danzante*” o “*wiracocha*” ofrece su vida a los dioses por lo que debe bailar hasta morir, así afirma Elssa Paredes de Salazar en su libro Presencia de nuestro pueblo. “...se cree que “*El Danzante*” era el hombre ofrendado a los dioses por propia voluntad. Debía bailar durante el día y la noche, sin descanso, hasta que la muerte lo doblegue...” (1976: 124).

Se cree que a causa de la vestimenta, el baile y el ritual se producía la muerte del danzante así precisa Elssa Paredes de Salazar: “*El esfuerzo desplegado para sostener el peso de la careta, la bebida ingerida, la presión de la faja y la violencia del baile, seguramente les producía la muerte a corto plazo.*” (1976: 125).

##### IV.3.4.2 Descripción de la danza

El personaje principal del danzante lideriza el grupo, un poco mas atrás a sus costados se encuentran los personajes denominados diabolicos y awilas cada uno tocando su instrumento. El danzante da pasos formando un zigzag, al que le siguen de cierta forma los diabolicos pues además simulan un saludo entre ellos con la mano izquierda en la cual llevan un pañuelo rojo, los awilas danzan con un ritmo más libre.

En la segunda coreografía cambia de melodía tal como describe Hugo Ruiz Ruiz en el libro Archivos del folklore boliviano:

“...*El Danzante, apoyando el cuerpo sobre la punta del pie izquierdo, levanta el derecho doblándolo hacia la altura de la canilla del izquierdo, sobre el cual cruza a izquierda y derecha ocho veces, mientras el talón del izquierdo realiza también movimientos de derecha a izquierda, sin avanzar. Al octavo tiempo, se cambia bruscamente de pies con un salto, para iniciar con el otro pie este paso...*” (1966: 170 - 171).

#### Imagen 23

La danza del Danzante, provincia Omasuyos, dpto. de La Paz.



Archivo fotográfico del MUSEF.



Siguiendo al danzante los diablicos, realizan el mismo paso con la diferencia que al terminar su paso dan vuelta en sí mismos y lo ejecutan al lado contrario, en cambio los awilas o músicos no realizan ningún cambio en sus movimientos.

#### **IV.3.4.3 Vestimenta**

El danzante llevan un sombrero plano de color plateado, alrededor lleva unas flecaduras que tapan en cierta forma su rostro. Encima de este sombrero se destaca la enorme careta que lleva en la cabeza que corresponde en tamaño a las tres cuartas partes del hombre, la careta se asemeja a la forma del puma, en actitud feroz mostrando sus afilados colmillos, con dos orejas muy grandes y en la parte superior lleva un tocado de grandes plumas.

En el torso lleva una casaca roja, bordada con lentejuelas, perlas de diversos colores que forman dibujos geométricos. En el borde de las mangas lleva un volado de color blanco.

En la cintura lleva un pollerín plizado algo tieso en forma de campana, hecho de terciopelo de color blanco o rojo, ajustado a la cintura por medio de una faja tejida de múltiples colores, la misma da tres a cuatro vueltas alrededor del cuerpo llegando hasta la altura del pecho, provocando que el pollerín se eleve horizontalmente.

Encima del pantalón color negro, lleva polainas, con cuatro filas de cascabeles dispuestas en forma vertical, medias de lana de oveja y abarcas.

Los diablicos cubren toda su cabeza con una tela de cuadros menudos de color rojo y blanco, con dos orificios para los ojos, sujeta al cuello por una pañueleta anudada de color rojo, una blusa de tela floreada de mangas largas y puños ajustados cerrada por tres botones. Llevan un pantalón de color verde con polainas de color blanco de las que cuelgan al costado dos cascabeles y abarcas o zapatos.

Los awilas o músicos están vestidos enteramente de negro con camisa de tocuyo y pantalón de bayeta, un sombrero de ala ancha de lana de vicuña, debajo de este un lluchu y una peluca blanca de pelo de cola de caballo o toro, lentes negros y redondos, sobre la espalda llevan el cuero de una vicuña disecada que cuelga boca abajo.

#### **IV.3.4.4 Música e instrumentos**

Los músicos tocan membranófonos o “wankaras” acompañados de pinkillos: *“...Dos “pinkillos” de “Danzante” fabricados de carrizo, tienen una longitud de 56, ½ cm. y un diámetro de 3 cm. en la parte frontal llevan dos orificios inferiores, la embocadura tiene un corte biselado y tapón...”*. (Hugo Ruíz, 1966: 170). De ritmo movido y melodía monótona de tres clases.

### **IV.4. Departamento de Potosí**

#### **IV.4.1 Jula – Jula**

##### **IV.4.1.1 Origen**



Se practica en el Norte de Potosí, de apariencia guerrera, su origen no es muy claro se cree que podría ser de Jala – jala que en aymara significa agilidad o al trote. Por llevar en la mano derecha una lanza aparentemente la danza es guerrera.

El julajula que se aprecia en la imagen 24 por ser una danza netamente altiplánica sólo se baila en sus comunidades. Se cree que salían danzando desde la comunidad hacia los campos de cultivo de papa llamados *Ch´uqi aynuqa*<sup>2</sup> Dentro de estos cultivos se tiene en la parte central un calvario, en su interior se encuentra una cruz que fue puesta a principios de enero para ser retirada el 3 de mayo.

Se puede apreciar esta danza el 3 de mayo, por motivo del festejo al recojo de la cruz del calvario a la nueva cosecha del año, o el tres de octubre en el norte de Potosí.

#### IV.4.1.2 Descripción de la danza

La danza del Jula jula tiene alrededor de 10 a 20 parejas de hombres, cada uno de ellos lleva en la mano izquierda su instrumento y en la derecha una lanza.

#### IV.4.1.3 Vestimenta

Mamani P. Mauricio: “...La indumentaria del julajula es con pantalones oscuros, ponchos pequeños tejidos de lana de color guindo oscuro amarrados a un costado del cuerpo con un mantel blanco y en la cabeza un sombrero corriente con cintas de color que cuelgan de 50 a 60 cm. hacia la espalda.” (Los instrumentos musicales de los Andes Bolivianos, 1987: 55).

#### IV.4.1.4 Figuras

En esta danza también se presentan los kusillos y un condor.

#### IV.4.1.5 Música e instrumentos

La descripción del instrumento julajula según Mamani P. Mauricio: “...son de siete tubos tres el ira y cuatro el arka, como ya hemos dicho están construidas de carrizo...” (1987: 56).

“...Este instrumento en el departamento de La Paz consta de dos tamaños, en cambio en el Norte de Potosí para la orquestación la utilizan de cinco tamaños.” (Mamani P. Mauricio, 1987: 56).

**Imagen 24**  
La danza del Jula jula, se practica en el Norte del dpto. de Potosí, aparentemente de naturaleza guerrera.



Nombres	Nº de tubos		Medida
	Ira	Arka	
Grande (guía)	3	4	0,56 cm.
Mediano (male)	3	4	0,28 cm.

<sup>2</sup> Una parte plantación de papa dentro de la comunidad donde se practica el monocultivo con fines de rotación.

Pequeño (qaxi)	3	4	0,14 cm.
Pequeño (yuqallitu)	3	4	0,07 cm.
Pequeño (chuñup'uti)	3	4	0,03 cm.

Fuente: libro Los instrumentos musicales en los Andes Bolivianos

Los músicos también llevan un *pulu* (una bola de corteza de calabaza tamaño de una naranja con un orificio) que se sopla varias veces al compás de la música que resulta entrecortada.

#### IV.5. Departamento de Chuquisaca

##### IV.5.1 Pujllay

##### IV.5.1.1 Origen

En el departamento de Chuquisaca se encuentra la provincia Yamparáez a 60 Km. de la ciudad de Sucre, zona donde se desarrolla la cultura Yamparae<sup>3</sup> que se desarrolló entre los años 1000 y 1400 después de Cristo.

El significado del pujllay Según Jose Felipe Costas Arguedas: “...*Pujllay o carnaval, prima desde la siembra hasta carnestolendas. Pujllay también equivale a “juego”.*” (1950: 62).

**Imagen 26**  
Ñusta o mujer nativa, detalle de la pacha (montera adornada) de watiñas (diversas cintas largas y delgadas de colores tradicionales de la región).



También se dice que su origen se debe a la festividad prehispánica del “Jatun Poco” (gran madurez) y Pauker –waray (sacrificio) que son propias de Tarabuco, rituales paganos dedicados a la Pachamama pidiendo buena cosecha. Posteriormente se relacionó la fiesta con la victoria de los Yamparáez sobre los españoles en el combate del 12 de marzo de 1816.

Se puede definir que esta danza representa el pedido a la pachamama de obtener una buena y abundante cosecha, rememora la victoria obtenida por los Yamparáez en Marzo de 1816. Fiesta carnalera por excelencia ya que al grito de “*pujllay chaymusain*” (está llegando el carnaval), empiezan a bailar, con la búsqueda de pareja por parte de hombres y mujeres solteros, aludiendo la llegada de la mayoría de edad.

##### IV.5.1.2 Descripción de la danza

En la tradición ancestral solamente participaban los varones, imagen 25, la participación de la mujer representando a la ñusta imagen 26 o mujer nativa fue incorporada en la celebración del carnaval de Tarabuco.

quechua.

##### Imagen 25

La danza del Pujllay, provincia Yamparáez, dpto. de Chuquisaca. Detalle de la montera.



Bailan en dos filas y forman círculos juguetones separados en dos secciones. El paso es lento a consecuencia de las ojotas.

Al respecto Felipe Costas Arguedas indica que: “...se baila en corro, entre ambos sexos, unos frente a otros, zapateando en el mismo sitio, dando una vuelta completa unos tras otros hasta volver al mismo lugar de su primitiva colocación, girando velozmente sobre sí mismos...” (1950: 64).

#### IV.5.1.3 Vestimenta

La vestimenta lleva un valor artesanal incalculable, ya que, es confeccionada a mano desde el tejido hasta el teñido de colores.

En el libro Monografías Danzas Entrada folklórica universitaria, se describe la vestimenta de las mujeres:

*“Nustas (mujer soltera) y mamala (mujer casada), se cubren con una hijilla (manto blanco que usan las solteras) sobre el ajsu (vestido largo, con bordados en la espalda), este tapado va sujeto a la allmilla (camisa de vayeta de oveja) con los tupos (prendedores). En la mano lleva una bandera blanca, que simboliza la muchacha que les servía a los españoles.” (2006: 59).*

Dentro la tradición el hombre admira los bordados. Cuanto más detalle y finura lleva la prenda tejida de la mujer se cree que será buena esposa. Los varones llevan en la cabeza la montera<sup>4</sup>, una almilla especie de blusa de paño negro hecha de bayeta, y sobre el denominado calzón de color blanco que llega hasta la pantorrilla llevan encima otro más pequeño de color negro, el zupre<sup>5</sup>, hecho de lana ploma con motivos de animales y hombres en colores vivos.

Según Celestino Campos Iglesias “...UNCKU PHALLADO, es un poncho pequeño, colocado al cuello, con variedad de figuras tejidos con maestría, debajo de este se colocan otros ponchos tejidos con listados horizontales en colores, rojo, negro, blanco o amarillo, con flecaduras multicolores en los extremos...” (2005: 49).

Llevar dos pares de chuspas tejidas de lana de oveja, el síncho parecido a un cinturón de cuero curtido, el pital que es un cinturón más delgado que el anterior del que cuelgan campanillas de bronce que representan la cantidad de bailes realizado por el hombre.

Las espuelas de gran tamaño, forjadas de acero, aplicadas en la parte posterior de las phatu ojotas que tienen un espesor de 10 a 15 cm. de espesor.

#### IV.5.1.4 Música e instrumentos

La música está ejecutada por los ayarachis (músicos yamparáez), tocan el pífano, los tokoros o sencka tanch´ana, instrumentos de viento, parecidos al pinquillo pero más grande cuyos orificios están muy abajo en relación a la embocadura.

#### IV.5.2 La fiesta del Arete

---

<sup>4</sup> Sombrero de vacuno adornada con flores, dalías de color blanco, amarillo y rosado.

<sup>5</sup> Polaina de lana de oveja.

#### IV.5.2.1 Origen

Esta danza la practica el pueblo guaraní en provincias del departamento de Chuquisaca como Luis Calvo y Hernando Síles. El nombre *Arete* sea Arete Guazu o Arete Puco de la imagen 27 significa la fiesta grande o la fiesta larga, presentada en la festividad de la cosecha del maíz, que por su cercanía a las carnestolendas se la toma como carnaval.

El arete es considerado como una festividad pagana que coincide con el ciclo más importante del año agrícola, el tiempo de la cosecha del maíz. Para esta festividad las mujeres preparan chicha, usan un traje llamado tipoy, los músicos se preparan para tocar por varias horas y también se recuerda a los muertos como menciona María Crespo Arauco en su libro *Ñeora (esperanza)*: “...En el arete celebramos la cosecha del maíz, recordamos a nuestros ancestros y nuestros padres se pintan las mejillas con un polvo blanco para recordar a nuestros muertos. El blanco es el color de nuestro muertos y con ellos hay que festejar.” (1998: 14).

#### IV.5.2.2 Descripción de la danza

En la danza se presenta una coreografía del pasado lejano como es el ña-ña, el juego de palo, de un pasado reciente como es la representación del tigre originario de América “yagua nao” que se bate a duelo con el toro toro, entre ambos personajes existe todo un ritual y una historia que se va desarrollando al compás de la música.

Generalmente la rueda está intercalada por danzarines de ambos sexos. El ritmo de la danza determina la primera pareja que se encuentra en la fila, en algunos casos se camina haciendo un zigzag, formando ruedas agarrados de la mano.

#### IV.5.2.3 Vestimenta

Las mujeres llevan un *tipoi* vestimenta típica de la región similar a un vestido largo, sin mangas que llega hasta las pantorrillas, con mucho adorno y colorido, con franjas de colores en la parte inferior.

Las *chaquiras* que son collares de diferentes formas y colores, antiguamente eran elaborados de granos de cachira, piedritas de colores y conchas, también portan en la cabeza una especie de rozones característica de la vestimenta que destaca.

El maquillaje consiste en pintarse las mejillas con un círculo rojo en cada lado con el *urucu*, tinte extraído de una planta, y las cejas de color morado.

**Imagen 27**

La danza del Arete



QUEREIMBA (Apuntes sobre los ava - guaraní de Bolivia)/David Acebey Delgadillo: (1992:103)

Así lo describe María Crespo Arauco: “...la mujer todavía usa el tipoy a diario y se pinta las mejillas con una planta que se llama urucu. Se machuca la semilla de esta plana y se obtiene un color rojo. Mi abuelita también usaba un collar que se llama chaquirá que se hace con monedas, semillas y piedritas de colores...” (Ñeora Esperanza, 1998: 14, 15).

Los hombres llevan un sombrero, una pañueleta en el cuello, una camisa blanca, una faja en la cintura y pantalón.

#### IV.5.2.4 Figuras

Las figuras de la danza son varias como lo menciona Manuel A. Rojas B.: “...el “Arete”, incorpora a personajes como el “Aña Aña”, el “Cuña Cuña”, el “Cuchi Cuchi”, el “Yagua Yagua”, el “Toro Toro”, que representan una parte de la historia con el propio pueblo originario y colono. ¿De dónde viene el toro?: llega con el español, el Yawa Yawa es el tigre americano...” (1997: 72).

Los ña ña son personajes que se colocan máscaras rituales y que participan en danza a paso lento, son una mezcla entre bufones y autoridad, controlan que todos bailen, hacen representaciones graciosas. Llevan en la mano una especie de bastón que generalmente es una rama de la planta de itapallo, vestidos con ropas viejas.

Los cuchi chuquis son niños empapados de lodo, persiguen a las mujeres para ensuciarles los vestidos.

El cuña cuña lleva una máscara y carga un porongo o calabaza, en colaboración con los ña ña que se burlan de problemas conyugales.

#### IV.5.2.5 Música e instrumentos

Los instrumentos en el arete son el *temimbi* o quena, dirige los cambios tonales de percusión.

*Anguas* o cajas, especie de tambores hecho de corteza de árbol, por el número de cajeros se determina la calidad de la fiesta.

Los ritmos ejecutados son variados según David Acebey Delgadillo: “... las palabras de Justo Santos Aureyu eran ciertas. El nos dijo, que las melodías del arete pasan de cien y, que quienes como él, las saben todas, no repiten las ya ejecutadas. También indicó que sólo una de estas tendría nombre propio: el Yagua – yagua que se la interpreta cuando el personaje que representa al tigre sale en escena.” (1992: 89, 90).

### IV.6 Departamento de Tarija

En la cultura tarijeña las manifestaciones y expresiones culturales están condicionadas por las actividades

#### Imagen 28

La danza de La caña, depto. de Tarija.  
Presentación del cañero como personaje principal.



productivas agropecuarias, relacionadas con lo religioso. Las diferentes fiestas que se desarrollan en el transcurso del año son marcadas por las distintas fases del año agrícola.

Carlos Vaca Flores Rivero dice: *“Este ordenamiento se expresa, desde un punto de vista, en base a tres referentes importantes: 1) las fechas de las fiestas religiosas; 2) las épocas de los instrumentos musicales; y 3) las épocas de las tonadas chapacas...”* (1999: 186).

La interpretación de los instrumentos musicales tradicionales chapacos, responden a la época de lluvias y la época seca del año agrícola, definidas por ciertas fiestas religiosas. De esta forma las danzas autóctonas de este departamento están caracterizadas principalmente por el tipo de instrumento que se interpreta en cierta época del año.

#### **IV.6.1 La caña**

##### **IV.6.1.1 Origen**

La caña que se observa en la imagen 28 tiene su origen en el departamento de Tarija, marca la época de tiempo seco y frío que se inicia en el mes de mayo y termina en septiembre, los bailarines que tocan el instrumento de la caña participan en grupo o individualmente.

La danza se presenta especialmente en las procesiones de la fiesta de San Roque en fecha 16 de agosto.

##### **IV.6.1.2 Descripción de la danza**

Principalmente el cañero, va transitando por las calles sólo o en grupo en las tardes de la fiesta tocando su instrumento entrecruzado entre la gente que lo observa, pero no es nada extraño que en ocasiones amenice a grupos de bailarines, quienes danzan alrededor del cañero quien interpreta diferentes tonadas se aprecia en la imagen 29.

##### **IV.6.1.3 Vestimenta**

La vestimenta es idéntica a la del músico que toca el erke, lleva un sombrero, una pañueleta roja atada en el cuello, una camisa blanca con las mangas suspendidas hasta el codo, un pantalón blanco y unas abarcas.

##### **IV.6.1.4. Música e instrumentos**

El instrumento que destaca y da nombre a esta danza es la caña bastante larga, puede ser considerada como una trompeta tarijeña de aproximadamente cuatro metros de longitud.

#### **Imagen 29**

El cañero, amenizando a un grupo de bailarines.



Consta de dos partes el aeroconductor por donde circula la corriente de aire hecho de caña de castilla y la bocina realizada del cuero de la cola de baca.

Las notas producidas por la caña son graves, pausadas, fuertes, vibrantes.

La música no es muy rica en ritmo, suena algo monótona, al escucharla se siente un aire de melancolía y tristeza: “... *“con la ternura de las reminiscencias un tanto dulces, un tanto amargas, pero lozanas y renovadas siempre”*. (Manuel Rigoberto Paredes, 1981: 29).

## IV.6.2 Erke

### IV.6.2.1 Origen

El erke se toca en el carnaval de Tarija acompañado con la caja chapaca, se interpreta en la época de lluvias.

La época del erke está principalmente marcada por la Fiesta de la Virgen del Rosario que inicia el 2º domingo de octubre, el erke es interpretado hasta el segundo domingo de carnaval.

### IV.6.2.2 Descripción de la danza

Alrededor del músico los bailarines forman una rueda en la que participan tanto hombres como mujeres, donde realizan el zapateo característico de la época.

Los danzantes bailan al compás de la música y concluye cuando estos deciden terminarla, momento en el que el erke presente en la imagen 30 toca las notas finales para terminar el baile.

### IV.6.2.3 Vestimenta

El músico que interpreta el erke lleva un sombrero, una pañueleta roja atada en el cuello, una camisa blanca con las mangas suspendidas hasta el codo, un pantalón blanco y unas abarcas.

### IV.6.2.4 Música e instrumentos

El erke llamado también wakachupa, parecido a un clarinete rústico, hecho con un cuerno o asta vacío de vacuno que sirve como bocina, al soplar produce sonidos similares a los mujidos de una vaca, aunque etimológicamente el sonido se parece al llanto de un niño de 4 años. Freddy Bustillos Vallejo plantea que: *“El erke se compone de dos piezas, la cañita que sirve de embocadura y el cuerpo llamado también pabellón que es el que amplifica el sonido...”* (1987: 3).

Los músicos tarijeños son respetuosos de la interpretación de sus instrumentos en esas épocas destinadas, según Bustillos:

### Imagen 30

El **erke**, denominación atribuida al músico interprete del instrumento erke conjuntamente con la caja chapaca.



*“...el intérprete no mezcla las interpretaciones de diversos instrumentos, porque si faltase a esta regla, puede esperar ser castigado con diferentes males, así en el caso que nos preocupa, si el chapaco tocara el erke en otra época del año que no sea el carnaval: “viviría persuadido de sucumbir en la maldición de la sarna, por el solo hecho de contradecir una práctica establecida”...” (1987: 5).*

Las melodías interpretadas por el erke dependen del pueblo al que pertenezca.

Tanto el erke como la caja son tocadas por el mismo intérprete haciendo uso de sus dos manos, es necesaria bastante coordinación para marcar el ritmo musical con los dos instrumentos.

La caja chapaca tiene la apariencia de un tamborcillo pequeño según el Diccionario Enciclopédico de Instrumentos Musicales de Ernesto Cavour Aramayo: *“Caja chapaca Pequeña tambor oriundo del depto. de Tarija de aprox. 23 cm. de diámetro x 7.5 cm. de alto en su tamaño clásico...”* (2005: 28). Acompaña al erke en la entonación rítmica de las diferentes coplas que se entonan.

Está realizada de madera laminada, como membranas utilizan en sus dos extremos cuero de oveja, cabra u otro animal, el resueno al golpear el instrumento se obtiene con la atadura de un cordel, en su parte posterior lleva espinos o un pequeño palito.

En la revista Carnaval Chapaco se describe la caja:

*“Suspendida de una mano a través de una manija de cuero o hilo, el ejecutante –hombre o mujer-, percute el parche con la “Wajtana” o palillo con mango de madera, que ternita en una pelotita de lana forjada con tela. La Wajtana está sujeta a la manija por medio de un hilo o cordón.” (2000: 14).*

## IV.7 Departamento de Beni

### IV.7.1 Machetero, tontochis o chiripieru

#### IV.7.1.1 Origen

San Ignacio es una provincia que se encuentra en el departamento del Beni, lugar donde se realiza la fiesta más importante de los ignacianos, la fiesta patronal es el 31 de julio, cuenta con una indiscutible influencia religiosa a causa de las misiones jesuíticas.

En esta fiesta se presentan los macheteros tal como se observa en la imagen 31 aunque el significado de su origen es desconocido, como dice Becerra C.: *“...en ningún informe de los jesuitas se relata el origen preciso y certero de esta manifestación artística de los primitivos moxeños, quedando su procedencia perdida en el recuerdo del tiempo...”* (S.F.: 122).

Cabe mencionar que antiguamente Beni era llamada Moxos, región que forma parte de la amazonía de Bolivia.

#### Imagen 31

La danza del Machetero, depto. de Beni





Se cree que es una danza guerrera y su nombre lo debe al machete de madera que portan los danzarines, según la Dirección Nacional de Antropología: “...los “MACHETEROS”, bailarines que, en la fiesta patronal, interpretan una danza mística guerrera cuyo nombre deriva de los “Machetes” de madera que portan en la mano derecha y con las que complementan la coreografía...” (1966: 148).

A estos machetes de madera también se los llaman “tontochis” por el nombre rítmico producido por la percusión del ton ton y el chiss de los paichachis (semillas de forma hueca tostadas en el fuego y que suenan como cascabeles).

#### IV.7.1.2 Descripción de la danza

En la danza participan sólo hombres, muchos de ellos ancianos, que forman dos filas, simulando a guerreros que recorren caminos y pueblos, van marchando al compás de la música de costado. El ritmo es marcado por el movimiento de los machetes de madera:

*“ Con el machete que llevan como arma de combate, y ya en pleno baile, hacen ademanes de lucha, cortan los aires, se defienden, dan vueltas violentas, avanzan, retroceden, genuflexionan y terminan con honrosas reverencias, ataviados con plumaje delante de la columna: procesión del Santo.” (Becerra C. Rogers, S.F.: 125).*

#### IV.7.1.3 Vestimenta

Llevan un imponente plumaje en forma de abanico sujeto en la parte posterior de la cabeza (proji), plumas extraídas de la cola del ave parba (vuroro) de colores rojo, azul y amarillo bastante enormes y atrayentes, insertadas en un armazón y forradas con pieles de matico y de otras aves sujetos con un lazo de pita debajo de la barba. En la parte trasera del armazón cuelga una cola (tajiki) que llega hasta los talones, su material es de cuero que imita el color del tigre y termina con un adorno de plumas de tojo.

Encima los hombros llevan pañuelos grandes a veces de color azul y otras de celeste, con túnicas blancas hechas de algodón hilado tejidas por las mujeres de la comunidad llamada *camiseta* (muiriare), sin mangas ni cuello y con franjas de hilos de colores en ambos costados. Antiguamente se obtenían de la confección de fibra de bibosi, la que era machacada para obtener su flexibilidad.

Además del machete de madera que llevan en la mano derecha llamado chiriqui, también portan atados a los tobillos el “paichichi”, especie de cascabeles, con los pies descalzos.

Los músicos llevan un plumaje distinto en forma circular.

#### IV.7.1.4 Música e instrumentos

Bailan al compás de la tonada de los macheteros interpretada con la flauta de bato, flautas transversas, tambor y zancuti. Rebeca de Ott en el libro Danzas folklóricas y días especiales de los ignacianos menciona:

*“...la tonada típica de ellos se produce con tres instrumentos tocados por dos hombres que marchan entremedio de las dos filas de bailarines cacheteros. Un hombre toca una ocarina hecho de arcilla de dos tonos (chuyu´i), alternando con una quena de un tono (cáyure), mientras el otro hombre toca una quena de tres tonos (jerure).” (1971: 3).*



La tonada que llevan es acogedora pero monótona, algunas de sus melodías parecería que nunca terminan, con el sonido onomatopéyico de *ton* guían el ritmo del paso de los danzarines.

La mayoría de los danzarines están estrechamente unidos a la iglesia y sus tradiciones, y es muy probable que sus costumbres y tradiciones, estén influenciadas por las misiones jesuíticas. La misión jesuítica fue fundada entre los ignacianos en el año 1689.

## IV.8 Departamento de Santa Cruz

### IV.8.1 Sarao o trenza

#### IV.8.1.1 Origen

Conocida como la danza de las cintas de colores o sarao, se practica en la zona oriental de Bolivia, en los departamentos de Beni y Santa Cruz, traída al continente por los españoles en la época del coloniaje.

Principalmente se practica en las fiestas patronales del 26 de noviembre para recordar los santos esposarios y Semana Santa, tal como lo explica Celestino Campos Iglesias en su libro *Música, danza e instrumentos folklóricos de Bolivia: "Los Santos esposarios recuerdan la celebración de las nupcias de la Virgen María con San José, podemos concluir que la estructura actual de esta danza es fruto de la simbiosis musical aborigen – hispánica."* (2003: 58).

El significado de la danza según Rogers Becerra C. en su libro *Reliquias de Moxos* es el siguiente: *"...Simboliza esta danza el "homenaje que los nativos rinden al tejido"...."* (S.F.: 95). Con este baile se manifiesta el profundo simbolismo religioso – cristiano especialmente del pueblo beniano.

#### IV.8.1.2 Descripción de la danza

La danza es definida como mixta en género y colectiva, por que se baila sin formar parejas.

De una vara de aproximadamente tres metros penden cintas de diversos colores, el extremo superior de la vara remata en un aro adornado de flores.

En la posición inicial, todos los danzarines ingresan bailando en dos filas, cada uno va agarrando una cinta por su extremo libre ya que cuelgan alrededor de la vara. Esta vara es llevada por el denominado porta estandarte quien define el lugar donde ubicarla, los danzarines intercalados entre hombres y mujeres se colocan en círculo, rodeando al estandarte de cintas empiezan a bailar dando vueltas en un mismo sitio, para luego empezar a avanzar en sentido circular, así las cintas de diversos colores, por el movimiento circular de la vara se va trenzando y destrenzando, *"...al final de este movimiento las cintas aparecen maravillosamente trenzados sobre el mástil de palo de balsa."* (Campos Iglesias, 2003: 58).

Para terminar la danza los participantes realizan una reverencia en sentido de adoración.

#### IV.8.1.3 Coreografía

En esta danza encontramos cinco figuras que se realizan en torno al mástil o estandarte:

1ª figura: en un mismo lugar las mujeres acompañan el ritmo del canto con balanceos del cuerpo, sujetando con la mano izquierda una cinta, mientras que los varones no realizan ningún movimiento.

2ª figura: tanto hombres como mujeres dan pasos iguales de afuera hacia el centro del mástil, repitiéndolos al son del canto que entonan, para posteriormente dar giros en 180º por la izquierda en sus propios lugares.

3ª figura: los hombres avanzan en el sentido del reloj levantando la mano derecha que agarra la cinta para dar paso a las mujeres, que avanzan en sentido contrario y pasan por debajo de los brazos de los hombres comenzando así el trenzado.

4ª figura: al finalizar el trenzado se realiza un nuevo canto, y se repiten la figura 1ª, 2ª y 3ª nuevamente.

5ª figura: se repite la 1ª y 2ª figura pero todo en sentido contrario para destrenzar el tejido que se produjo en la vara.

#### IV.8.1.4 Vestimenta

Los hombres llevan camisa blanca de mangas largas, un pañuelo de color rojo atado en el cuello, pantalón blanco, abarcas y un sombrero de paja.

Las mujeres también llamadas móperas al igual que los hombres llevan sombreros de paja, el cabello lo tienen trenzado con bastantes cintas de color como se describe en el libro *Reliquias de Moxos* de Rogers Becerra C.: “... *cabellos largos trenzados, empapados en aceite de cusi, ataviados con “jarichi” (cintas) de color, cuelgan por los hombros hasta el pecho o la espalda...*” (S.F.: 96).

En el cuello llevan como adorno collares, elaborados con monedas de plata de diferentes tamaños y semillas silvestres, los vestidos también llamados tipoyes no llevan mangas, son elaborados de telas vistosas.

#### IV.8.1.5 Música e instrumentos

Los instrumentos usados son todos los entonados en la región e incluso se incorpora en ciertas ocasiones instrumentos de cuerda.

La música es acompañada con coplas cantadas a coro en el dialecto propio de cada región, la melodía cambia dependiendo del tipo de coreografía que se realiza. De manera más poética es descrita la música por Rogers Becerra C. *Reliquias de Moxos*: “*De ritmo majestuoso, la música del Sarao es variada y animosa. Cada cambio de fraseología musical es un nuevo colorido que convierte la danza en animada ronda...*” (S.F.: 96).

## CAPÍTULO V MARCO PRÁCTICO

### V.1 RESULTADOS DEL TRABAJO DE CAMPO

Los resultados que se reflejan en el presente capítulo se basan en las opiniones y puntos de vista de parte de profesionales del Diseño Gráfico, mismos que producen diferentes materiales visuales, entre ellos, el cartel, del cual se quiso conocer las perspectivas de las técnicas empleadas y aquellos recursos de mayor utilización en la generación y/o producción gráfica. Estos resultados, fueron obtenidos de cada una de las preguntas que forman parte de la encuesta presente en el anexo 1.

#### V.1.1 Características Generales

##### V.1.1.1 Género de la población encuestada

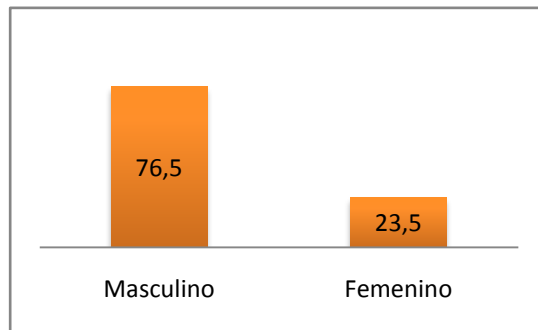
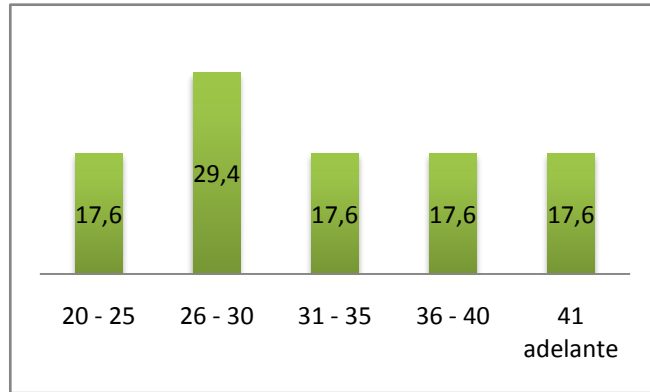


Gráfico N° 1: Género de la población encuestada

De acuerdo al levantamiento de datos, se logró obtener criterios y puntos de vista de profesionales o en todo caso personas involucradas en el trabajo del Diseño Gráfico, de éstos, el 76% fueron del género masculino, y el restante 24% del femenino. Es importante, destacar la participación de éste último en el campo del diseño, puesto que sus aportes a mencionada área también son importantes para el campo profesional y técnico.

Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3,

### V.1.1.2 Edad

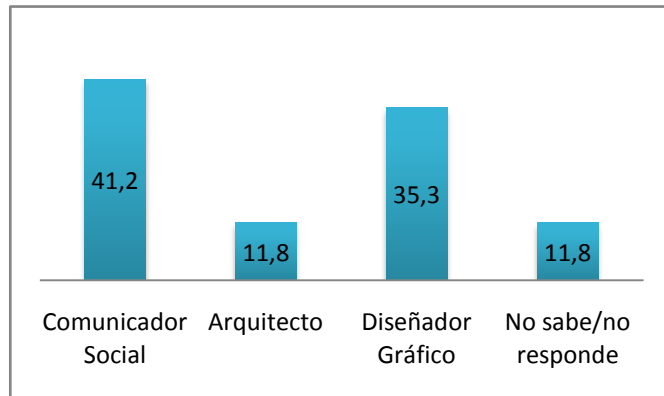


Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3,

**Gráfico N° 2: Edad**

En base a los participantes que fueron encuestados, como se logra apreciar en el gráfico, se identifica personas de diversa edad, sin embargo, se destacan aquellos que se encuentran en un promedio de 26 – 30 años en su mayoría, en la presente investigación se constituyen en el 29,4%, y las demás edades, de 20 hasta más de los 41 años, contienen un porcentaje de participación del 17,6%. Es importante destacar la participación activa de jóvenes involucrados en el arte del diseño gráfico, mismos que se desempeñan en diversas organizaciones privadas, públicas o realizan sus trabajos de manera independiente, como se podrá apreciar en los posteriores resultados.

### V.1.1.3 Nivel Académico



Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3,

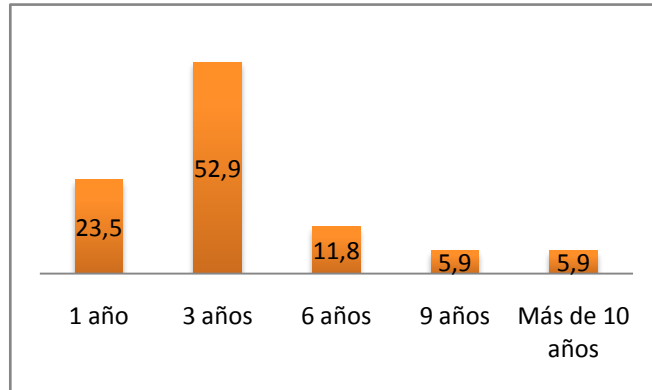
**Gráfico N° 3: Nivel Académico**

En relación al nivel académico de los encuestados, es importante destacar que la mayoría de éstos tiene una profesión de Comunicador Social, aspecto que llega el 41% de los involucrados en el levantamiento de datos, asimismo, se encuentra Diseñadores Gráficos, en un 35%, en menor grado a Arquitectos, que sólo llegan al 12%.

La actividad laboral de los involucrados en el diseño gráfico no necesariamente es aquella población que se involucra en el área específica de éste campo, como se logra apreciar los resultados, éstos aclaran que muchas veces personas de otras ramas profesionales, también adoptan su participación en este campo, situación que también,

refleja la importante competencia que posee el área del Diseño Gráfico.

#### V.1.1.4 Experiencia en el campo del Diseño Gráfico



Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3,

Gráfico N° 4: Experiencia en el campo del Diseño Gráfico

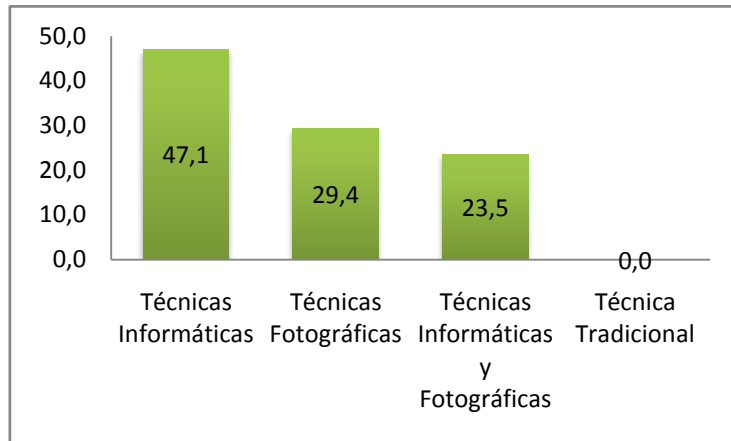
En cuanto la experiencia de los encuestados como Diseñadores Gráficos, se tiene que el 52,9% se encuentra en un promedio de 3 años que tienen involucramiento en mencionada área, un 23,5% sólo alcanza a 1 año, mientras que de 6 años adelante tiene una representación mínima.

#### V.1.2 Técnicas

##### V.1.2.1 Técnica mayormente empleada por el diseñador

Gráfico N° 5: Técnica mayormente empleada por el diseñador

Considerando la profesión de los Diseñadores Gráficos, se identifica claramente que el uso de técnicas en su actividad, se basan normalmente en el uso de los medios informáticos, siendo éste la mayoría, 47,1% de la población encuestada, seguidamente, se tiene aquellos que emplean la fotografía como recursos trascendental en sus trabajos, llegando al 29,4%, y finalmente se tiene un empleo mixto de las anteriores técnicas, que son el 23,5%.

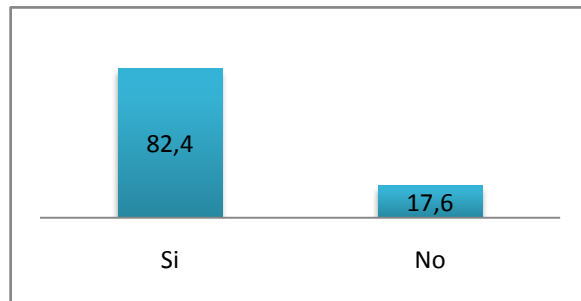


Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3, Ítem. 8.

Se aprecia claramente que la técnica tradicional, no es tomada en cuenta por parte de los diseñadores, siendo que sus preferencias se centran en los medios tecnológicos que hoy en día son ampliamente empleados. Estos resultados dan a entender que las denominadas en la presente investigación como “Técnicas Tradicionales” no tienen aceptación por parte de los involucrados en el arte del diseño.

### V.1.2.2 Fotomontaje como técnica mayormente empleada por los diseñadores

**Gráfico N° 6: Fotomontaje como técnica mayormente empleada**

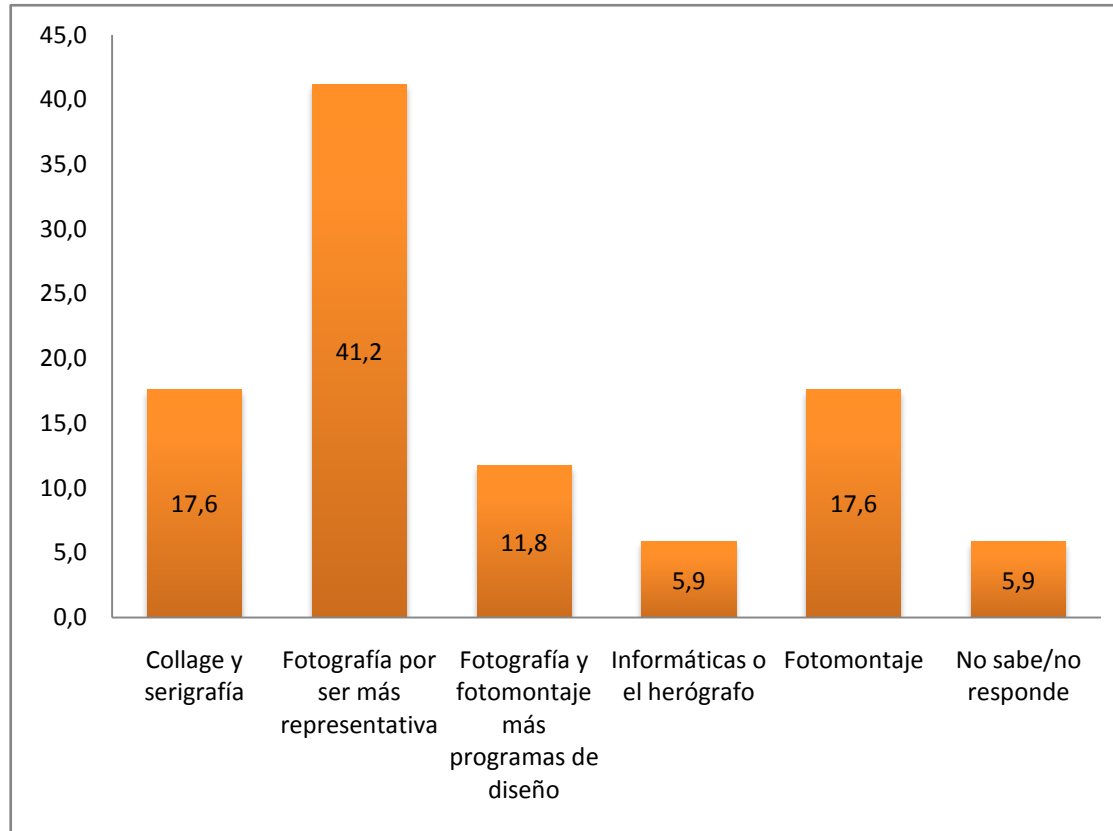


Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3, Ítem. 3.

De acuerdo a la investigación obtenida, se puede apreciar claramente que el 82,4% emplea el fotomontaje como la técnica mayormente adoptada en la preparación de trabajos, sólo el 17,6% son aquellos que negaron la anterior postura. No cabe duda que el fotomontaje es el medio, recurso mayormente preferido por los diseñadores gráficos, es por ello, que de acuerdo a los carteles que son evaluados en la presente investigación, se aprecia claramente una adopción importante de esta técnica que es plasmada en producción de carteles.

### V.1.2.3 Técnica empleada en la producción del cartel relacionado al folklore boliviano

Gráfico N° 7: Técnica para la producción del cartel



Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3, Item. 11.

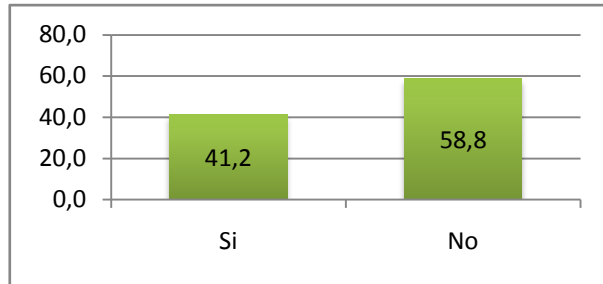
El uso de técnicas para la creación, diseño y producción visual de carteles con temáticas basadas en el folklore boliviano, se identifica que el 41,2% emplea la fotografía como técnica adoptada por el diseñador, asimismo, se tiene aquellos que resaltan el fotomontaje, postura apoyada por el 17,6%, y con el mismos porcentaje se tienen aquellos que insinúan al Collage y Serigrafía, entre los principales recursos técnicos tomados en cuenta por el encuestado.



### V.1.3 Técnica Tradicional

#### V.1.3.1 Conocimiento de las Técnicas Tradicionales

Gráfico N° 8: Conocimiento de las Técnicas Tradicionales

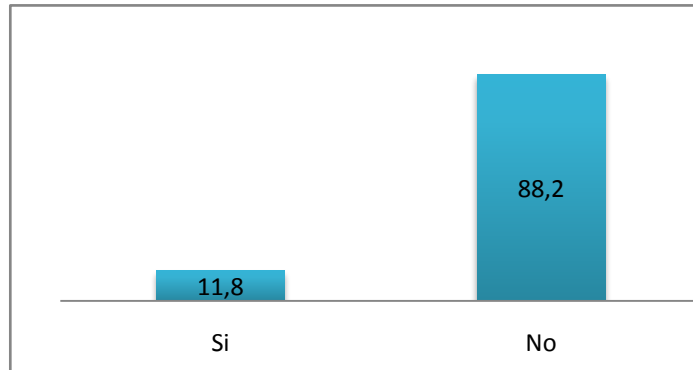


Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3, Item. 1.

En cuanto al conocimiento de las Técnicas Tradicionales, se aprecia claramente que el 59%, más de la mitad de los encuestados negaron conocer éste recurso y los elementos que la componen, sólo el 41% afirmó positivamente.

#### V.1.3.2 Utilización frecuente de las técnicas tradicionales

Gráfico N° 9: Utilización frecuente de las técnicas tradicionales

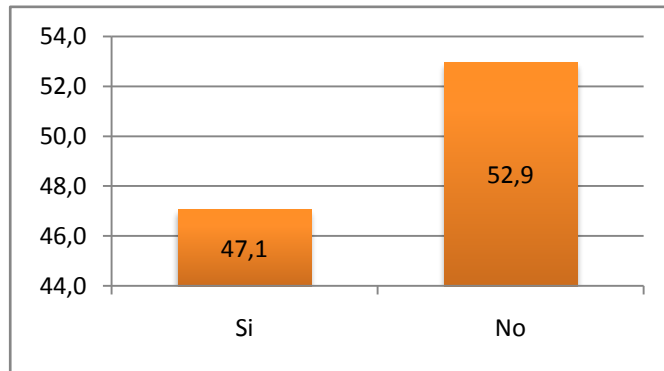


Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3, Item. 2.

Como se logra apreciar anteriormente, la mayoría de los encuestados no conocen las Técnicas Tradicionales, por ello, en el presente resultado es obvio que su empleo y/o utilización es también negativa, en este caso con más contundencia, siendo que el 88,2% niega conocer este campo como también tomar en cuenta en sus trabajos.

### V.1.3.3 Importancia de las Técnicas Tradicionales para el Diseño Gráfico

Gráfico N° 10: Importancia de las Técnicas Tradicionales para el Diseño Gráfico

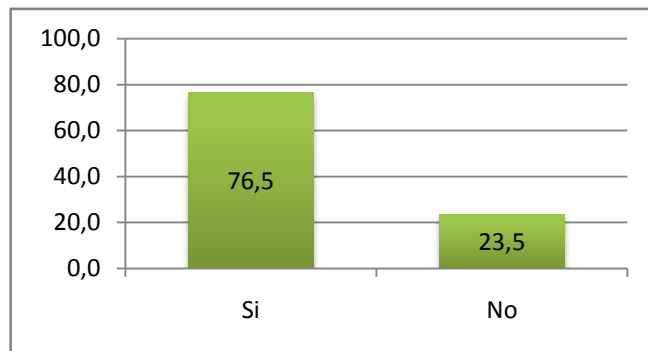


Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3, Ítem. 4.

La importancia de las Técnicas Tradicionales para los encuestados se aprecia su negativa, por el 53%, en cambio el 47% afirma su aceptación y valor que brinda a este recurso que se tiene en ámbito del Diseño Gráfico.

### V.1.3.4 Técnicas Tradicionales como enriquecimiento al valor estético de los diseños visuales

Gráfico N° 11: Técnicas Tradicionales como enriquecimiento a los diseños visuales

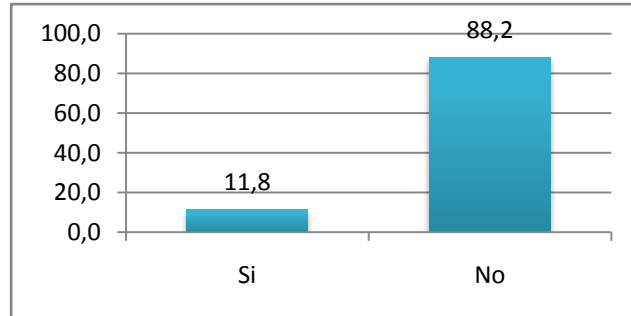


Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3, Ítem. 5.

Muchos de los encuestados indican que las Técnicas Tradicionales se constituyen como recursos importantes y de gran valor como contribución a la producción gráfica, situación apoyada por el 76%, sin embargo, el restante 24% niega este aspecto.

### V.1.3.5 Uso de las Técnicas Tradicionales en la elaboración de trabajos

**Gráfico N° 12: Uso de las Técnicas Tradicionales en la elaboración de trabajos**



Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3, Ítem. 6.

En cuanto la producción del Diseño Gráfico, según los encuestados las Técnicas Tradicionales no son tomadas en cuenta, ya que el 88% corrobora esta postura, sólo el 12% insinuó lo contrario.

Por lo tanto, cabe destacar que el diseñador prefiere emplear los recursos técnicos que le brindan mayor accesibilidad y efectividad en su producción, es por ello, que es oportuno recordar que se prefiere los recursos técnicos informáticos como el principal

método adoptado por el generador de arte.

### V.1.3.6 Valoración de las Técnicas Tradicionales

**Gráfico N° 13: Valoración de las Técnicas Tradicionales**



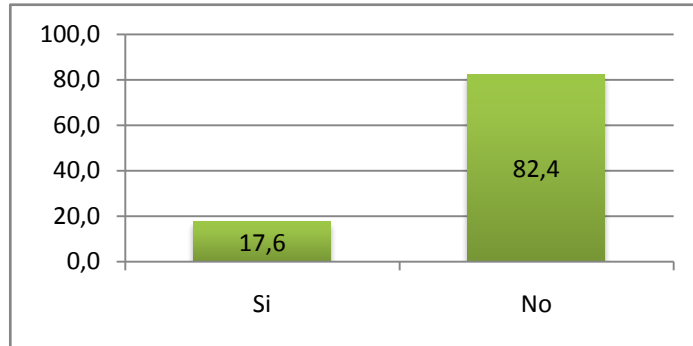
Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3, Ítem. 7.

En cuanto la valoración que se brinda a las Técnicas Tradicionales, se tiene que el 29,4% considera buena pero no imprescindible dentro del campo de la reproducción, creación, diseño de artes visuales, en tanto, que el 23,5% no conoce mencionado campo, asimismo, otros consideran como efímero a este recurso técnico.

Sólo existe postura mínimas que rescatan y otorgan valor a las Técnicas Tradicionales, como ser que algunos indicaron la importancia de rescatar este recurso técnico, como aquellos que indican su trascendencia en facilitar los trabajos.

### V.1.3.7 Uso de las Técnicas Tradicionales para la elaboración de un cartel

Gráfico N° 14: Uso de las Técnicas Tradicionales para la elaboración de un cartel



Fuente: Elaboración propia en base al Anexo N° 3, Ítem. 10.

En cuanto el empleo de las Técnicas Tradicionales para la producción de carteles es contundente las respuestas, siendo que el 82% niega aceptar o el empleo en la creación visual y/o gráfica.

## V.2 DIAGNÓSTICO DE LA PRODUCCIÓN DE CARTELES PUBLICITARIOS

A continuación se presenta el análisis de carteles que manifiestan la temática del folklore, que fueron parte del levantamiento de información. La intención de éste punto, se traduce en identificar cada una de las técnicas o métodos que emplean los diseñadores al momento de plasmar sus ideas técnicas en medios impresos como es el cartel, por lo tanto, se podrá apreciar una diversa y variada agrupación de técnicas. De tal manera, se emplea un cuadro en el que se presenta la imagen, seguidamente los datos referenciales, además de su análisis técnico, como también se llega a algún tipo de inferencia objetiva según la evaluación realizada.

Cuadro 2: Carnaval de Oruro

	ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL	
	COMPOSICIÓN	La composición se manifiesta en una fuerte línea diagonal, por la ubicación de los elementos, el dinamismo y fuerza son evidentes.
	COLOR	Primordialmente se trabajó bajo la teoría de la complementariedad del color, en este caso entre el verde y el rojo.
	IMAGEN	<p>La imagen está trabajada bajo el concepto de la principal danza representativa de la región como es la diablada y lo que esta simboliza. Se hace uso a un alto grado de iconicidad, por esta razón el uso de la fotografía.</p> <p>La figura principal del danzarín se presenta en un ambiente mítico relacionado con el simbolismo de la danza.</p> <p>También se apela a la historicidad de la imagen a través de la misma danza en 1968.</p>
DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL		<p>El eslogan utilizado es: “<i>¿Quién dijo que los diablos sólo están en el infierno?</i>”, hecho que viene a reforzar el concepto de la imagen.</p> <p>El uso de la tipografía es variada.</p>
<p>Tema: Carnaval de Oruro  Diseño: -----  Técnica: Fotomontaje  Formato: 50 x 70 cm.  Proporcionado en: Vice ministerio de cultura  Tipo de público: Urbano  Fecha: 2006</p>		

**Cuadro 3: Festifolk**

<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
<b>COMPOSICIÓN</b>	<p>La composición está basada en líneas de tensión horizontales, otorgando cierto orden tanto a las imágenes como al texto, pero esta estabilidad y tranquilidad que manifiesta la línea horizontal no acompaña al tema del cartel.</p> <p>Aún así la cantidad y diversidad de elementos tienden a recargar la composición.</p>
<b>COLOR</b>	<p>Principalmente dominan los colores cálidos, en contraste con el fondo negro.</p>
<b>IMAGEN</b>	<p>Todas las imágenes van a reforzar el motivo del evento, a través de las fotografías de los danzarines.</p> <p>Estas imágenes cumplen la función denotativa y son altamente icónicas.</p>
<b>TEXTO</b>	<p>En este caso no existe eslogan, todo el texto presente es informativo y referencial.</p> <p>Por el trato visual y compositivo dado al párrafo “1er Encuentro de Fraternidades” se observa que es el punto de atención principal, por lo que la imagen refuerza lo que el texto indica.</p> <p>Se usa diversidad de tipografías, en algunos párrafos los efectos visuales utilizados perjudican la legibilidad.</p>

<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>	
<p>Tema: Encuentro de fraternidades  Diseño: -----  Técnica: Fotomontaje  Formato: 60 x 40 cm.  Proporcionado en: Prefectura de La Paz  Tipo de público: Urbano  Fecha: 2006</p>	

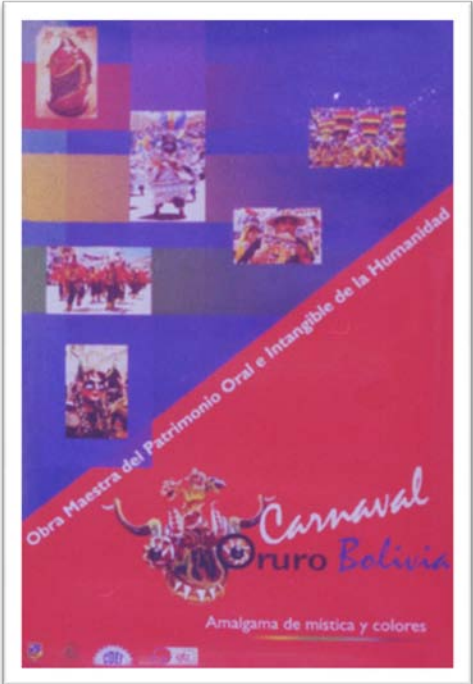


**Cuadro 4: Carnaval de Oruro Bolivia**

<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
<b>COMPOSICIÓN</b>	Claramente marcada por una línea de tensión diagonal divisoria, lo que proporciona dinamismo a la composición. Lamentablemente los elementos de la parte superior izquierda se encuentran dispersos sin relación alguna.
<b>COLOR</b>	El color azul clasificado como frío se usa como fondo, actúa en contraste con las fotografías. El color rojo clasificado como cálido por su intensidad y espacio que ocupa tiende a ser el color dominante.
<b>IMAGEN</b>	Las diversas fotografías denotan las múltiples danzas que se presentan en el carnaval de Oruro. Exceptuando la fotografía de la virgen del socavón que además connota fe y devoción. Es importante destacar que también se encuentra representada la máscara de la danza de la diablada dibujada y pintada en una técnica tradicional tiene un lenguaje visual distinto al de las fotografías.
<b>TEXTO</b>	El eslogan utilizado es “ <i>Amalgama de mística y colores</i> ”, que en cierta parte acompaña al concepto del cartel y la elección de colores. Se utilizó diversidad de tipografías.

<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>	
<b>Tema:</b> Carnaval Oruro Bolivia	
<b>Diseño:</b> - - - - -	
<b>Técnica:</b> Mixta	
<b>Formato:</b> x cm.	
<b>Proporcionado en:</b> Prefectura de La Paz	
<b>Tipo de público:</b> Urbano	
<b>Fecha:</b> 2006	

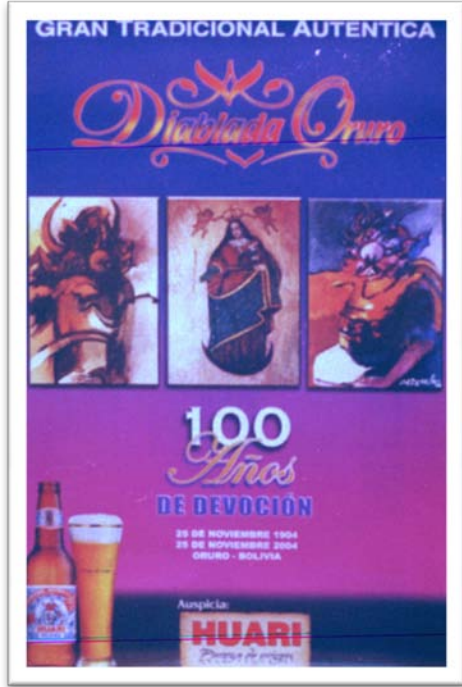


**Cuadro 5: Diablada de Oruro**

<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
<b>COMPOSICIÓN</b>	La composición es central, todos los elementos descansan sobre líneas horizontales, lo que otorga bastante formalidad al diseño en su totalidad.
<b>COLOR</b>	Predominan los colores fríos en una gama de azul a violeta. También se trabaja bajo el contraste del color por medio de su intensidad y el uso de colores cálidos.
<b>IMAGEN</b>	El cartel fue trabajado bajo la simbología de las tres imágenes principales, la devoción a la virgen y la diablada de Oruro. Se diferencia dos tipos de imágenes, la fotografía del producto que se publicita altamente icónica y estética. La serie de tres fotografías de pinturas connotativas enriquecen la expresión visual del cartel.
<b>TEXTOS</b>	Se utilizan dos eslóganes el más importante por su ubicación es: “100 años de devoción”, apoyando este concepto se apela al segundo eslogan “Gran tradicional auténtica”. Estos mensajes además de destacar las cualidades y características propias de la danza de la diablada indirectamente se las atribuyen al producto.

<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>	
<p>Tema: Diablada de Oruro 100 años de devoción</p> <p>Diseño: - - - - -</p> <p>Técnica: Fotografía</p> <p>Formato: 58.6 x 38.6 cm.</p> <p>Proporcionado en: Vice ministerio de cultura</p> <p>Tipo de público: Urbano Fecha: 2004</p>	



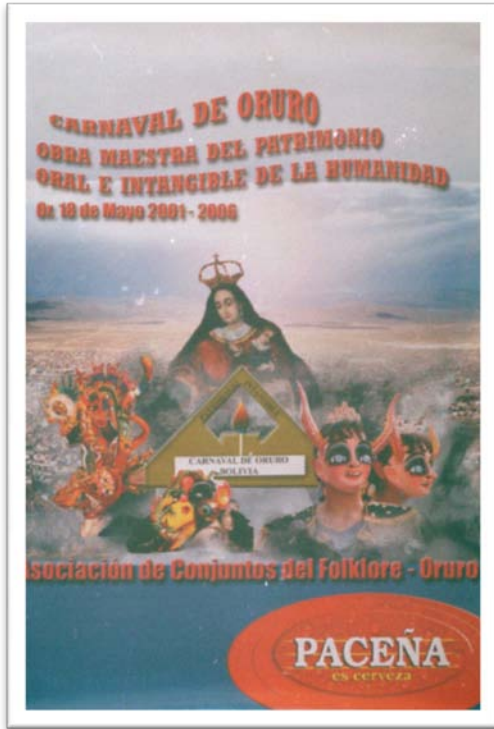


**Cuadro 6: Carnaval de Oruro**

<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
<b>COMPOSICIÓN</b>	<p>La composición está basada en la forma geométrica del triángulo. Por la direccionalidad visual que tiene este tipo de composición el centro de interés indudablemente es la imagen de la virgen del socavón, ya que se encuentra en la parte superior del triángulo.</p> <p>Se aprecia una excesiva carga de elementos en toda la composición.</p>
<b>COLOR</b>	<p>Predominan los colores fríos, grises y con tendencia al azul.</p> <p>Se utiliza el contraste con el fondo a través de la intensidad del color rojo para facilitar su lectura del texto.</p>
<b>IMAGEN</b>	<p>De igual forma que los anteriores carteles alusivos al carnaval de Oruro, las imágenes van a reafirmar la devoción presente en esta entrada y se destaca la danza de la diablada a través de varias fotografías de los personajes principales.</p> <p>Todos los elementos gráficos se superponen sobre una imagen referencial, la ciudad de Oruro.</p> <p>A través de la imagen se busca el impacto visual.</p>
<b>TEXTO</b>	<p>Todo el texto presente aclara lo que simbolizan las imágenes, y son informativos y referenciales.</p> <p>Se usan dos tipos de tipografías, aunque su legibilidad queda mermada por el tipo elegido y el espacio otorgado al texto.</p>

<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>	
<p>Tema: Carnaval de Oruro</p> <p>Diseño: - - - - -</p> <p>Técnica: Fotomontaje</p> <p>Formato: 61.2 x 40 cm.</p> <p>Proporcionado en: Vice ministerio de cultura</p> <p>Tipo de público: Urbano</p> <p>Fecha: 2006</p>	



**Cuadro 7: Festival Internacional de la Cultura**

<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
<b>COMPOSICIÓN</b>	<p>La composición está basada en dos líneas de contraposición principales una horizontal y otra vertical. El centro de interés se encuentra en la fotografía de la máscara por encontrarse en un punto áureo.</p>
<b>COLOR</b>	<p>Se exagera el aprovechamiento del blanco del papel como fondo, razón por la cual la composición tiende a parecer vacía. Los colores cálidos se centran en la fotografía de la máscara, también se percibe una armonía de colores análogos. Los colores fríos se encuentran en menor proporción.</p>
<b>IMAGEN</b>	<p>Se apela a la simbología de la imagen icónica a través de la fotografía de la máscara, acentuando el motivo del cartel la “cultura”. El trato entre fondo y forma aplicado en el número romano “XI”, es otra forma de utilizar la imagen aprovechando su textura, color, simbología y forma.</p>
<b>TEXTO</b>	<p>No se utiliza un eslogan, el texto es informativo y aclaratorio apoyando a la imagen. Se utiliza un tipo de tipografía, lo que produce orden y unión al diseño. Elementos de diseño como tamaño de tipografía, tipo de tipografía, color, disposición de la misma no fueron elecciones al azar, ya que se aprecia unión y orden dentro el diseño.</p>
<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>	
<p>Tema: Festival internacional de la cultura Diseño: Ydar Céspedes D. Técnica: Fotografía y fotomontaje Formato: 62 x 41.8 cm. Proporcionado en: Vice ministerio de la cultura Tipo de público: Urbano Fecha: 2004</p>	



**Cuadro 8: Esito sería la vida es un carnaval**

<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
<b>COMPOSICIÓN</b>	La composición es central, el centro de atención se encuentra en la máscara de la diablada, ya que se encuentra en un punto focal determinado por las principales líneas de composición que convergen en este punto.
<b>COLOR</b>	Probablemente se realizaron modificaciones tonales en la fotografía para connotar una estación del año. Se advierte el dominio del color rojo por el uso de un filtro de color, usado para armonizar los innumerables colores que capta la fotografía.
<b>IMAGEN</b>	La imagen está trabajada bajo el concepto de la película. Se hace uso de un alto grado de iconicidad, por esta razón el uso de la fotografía. Se cuida bastante la pose, iluminación, locación, composición y número de elementos para que vayan a apoyar el concepto del cartel.
<b>TEXTO</b>	No existe eslogan sólo el título de la película, para la que se usa dos tipos de tipografía, una formal y la otra con líneas sueltas e irregulares.



**DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL**

Tema: Película “Esito sería la vida es un carnaval”  
 Diseño: Milton Guzman  
 Técnica: Fotografía  
 Formato: 60 x 40 cm.  
 Proporcionado en: Vice ministerio de cultura  
 Tipo de público: Urbano  
 Fecha: 2004

**Cuadro 9: Record de caporales**

<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
<b>COMPOSICIÓN</b>	<p>La estructura de la composición se basa en formas geométricas. Como centro de interés se encuentra en la imagen de los danzarines, destacados por las líneas direccionales diagonales.</p> <p>Existe una recarga de elementos gráficos que tienden a saturar la composición.</p>
<b>COLOR</b>	<p>El uso del color es variado, existen, armonías por contrastes, por familia de colores, complementarios, cálidos y fríos; se puede destacar el azul por el espacio que ocupa y su proporción en relación a los otros colores.</p>
<b>IMAGEN</b>	<p>Las imágenes son diversas, se presentan figuras geométricas, símbolos, imágenes icónicas que pelean con el texto ya que no se toma en cuenta el espacio que ocupa cada elemento. No se destaca ninguna imagen en particular ni por color, forma, espacio que ocupa o trato visual dado a la imagen.</p>
<b>TEXTO</b>	<p>Existen dos eslóganes, “<i>De Bolivia al mundo</i>” y “<i>¡Los caporales son de Bolivia!</i>”, que ayudan a comprender la multiplicidad de imágenes. De igual manera que en las imágenes existe variedad de tipografías, de similar tamaño de fuente y en distintas direcciones que tienden a competir con la imagen para llamar la atención.</p>

<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>	
<p>Tema: Record de caporales                      Diseño: -----                      Técnica: Fotografía y fotomontaje                      Formato: 63.2 x 42.2 cm.                      Proporcionado en: Vice ministerio de cultura                      Tipo de público: Urbano                      Fecha: 2005</p>	

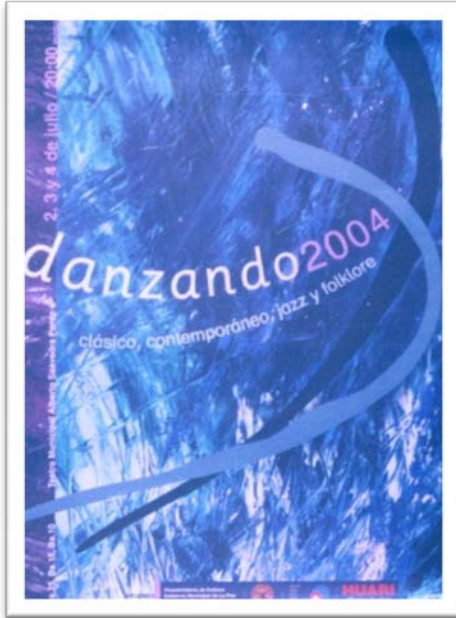


Cuadro 10: Danzando 2004

ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL	
COMPOSICIÓN	<p>Se trabajó bajo la función de la línea por si misma en la composición.</p> <p>Se encuentra mucho dinamismo por el uso de líneas diagonales ascendentes, sensualidad y movimiento por las líneas curvas.</p>
COLOR	<p>Se tiene una analogía de colores fríos entre azules y violetas.</p> <p>Se aprovecho bastante las propiedades del color como son matiz, tono y saturación.</p>
IMAGEN	<p>Se destaca el valor de la línea gráfica por si misma en toda su expresión.</p> <p>Como fondo del cartel se tiene una imagen abstracta.</p>
TEXTO	<p>No existe eslogan, solamente se encuentra el texto aclaratorio del evento, de mayor tamaño que el texto informativo, se tomó en cuenta el tamaño, tipo, espacio y dirección que ocupa la tipografía, cuidando que no rompa con la composición en general y aclare la significación de la imagen.</p>

**DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL**

Tema: Presentación de ballets folklóricos, clásicos, contemporáneos.  
 Diseño: Medeiros + Canelas  
 Técnica: Pintura artística  
 Formato: 70 x 50 cm.  
 Proporcionado en: Vice ministerio de cultura  
 Tipo de público: Urbano  
 Fecha: 2004



**Cuadro 11: Juventud estrellas del Gran Poder**

<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
<b>COMPOSICIÓN</b>	<p>La composición basada en formas geométricas como el óvalo, diversas líneas curvas que de igual forma proporcionan movimiento.</p> <p>Se tiene hasta seis planos por la disposición de los elementos. Dentro de la composición no existe ningún elemento sea este imagen o texto en torno al cual gire la composición o se destaque de esta.</p>
<b>COLOR</b>	<p>El uso del color es variado, sin alguna relación en particular, sin el dominio de algún color o armonía cromática, tampoco existe un buen uso del valor tonal para diferenciar los planos.</p>
<b>IMAGEN</b>	<p>Se hace uso de imágenes, representativas ya que se destaca las características de la danza a través de vestimenta y personajes, altamente icónicas por el uso de la fotografía y referenciales del lugar donde se presenta la danza.</p> <p>En relación a los danzarines se escogen poses bastante dinámicas, e imágenes emblemáticas de la ciudad de La Paz.</p>
<b>TEXTO</b>	<p>No existe un eslogan que anime a formar parte de la fraternidad, pero se hace uso del nombre de la misma como título principal del cartel.</p> <p>La tipografía tiende a mezclarse con la multiplicidad de imágenes, formas y colores que muestra toda la composición tendiendo a recargarla aún más.</p>

<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>	
<p>Tema: Invitación para formar parte de la Fraternidad Juventud Wacas</p> <p>Diseño: - - - - -</p> <p>Técnica: Fotomontaje</p> <p>Formato: 42 x 32 cm.</p> <p>Proporcionado en: Diseño y bordados Lucy</p> <p>Tipo de público: Urbano</p> <p>Fecha: 2004</p>	



### V.3 CARTELES CULTURALES DE EVENTOS Y DANZAS FOLKLÓRICAS AUTÓCTONAS

Cuadro 12: Festival Autóctono de Música

ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL	
COMPOSICIÓN	Se observa una composición bastante formal y geométrica por el uso de formas rectangulares, líneas verticales y en mayor cantidad líneas horizontales que otorgan bastante estabilidad y tranquilidad.
COLOR	Se usa el color institucional del auspiciante “Mendocina” en gran parte de la superficie del cartel. La elección del blanco se debe al contraste entre un color oscuro y claro para facilitar la legibilidad.
IMAGEN	Las fotografías muestran escenas generales y de medio cuerpo referentes al tema del cartel. No llevan ningún trato estético visual para destacar alguna de ellas. La imagen institucional del auspicio de “Mendocina” destaca por tamaño y contraste.
<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>	
<p>Tema: Festival autóctono de música y danza interprovincial</p> <p>Diseño: - - - - -</p> <p>Técnica: Fotografía</p> <p>Formato: 32 x 50 cm.</p> <p>Proporcionado en: Prefectura de La Paz</p> <p>Tipo de público: Urbano - Rural</p> <p>Fecha: 2004</p>	<p style="text-align: center;">TEXTO</p> <p>Se utiliza el eslogan “<i>La Paz en la diversidad cultural</i>” usado por la prefectura, no pensado para el cartel.</p> <p>Se observa una cantidad importante de texto, en tipografía formal de tipo informativo.</p> <p>La fecha del evento en tipografía de trazo más libre para que no pase desapercibida.</p>



**Cuadro 13: Entrada Autóctona de Integración Normalista**

ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL	
<b>COMPOSICIÓN</b>	<p>La composición es central, gran parte de los elementos giran en torno a la única imagen, aún así se nota algo sobrecargada por la cantidad de elementos existente en la parte izquierda del cartel que provocan un desequilibrio en toda la composición.</p> <p>Es evidente que no hubo una decisión entre destacar la imagen o el titular del cartel.</p>
<b>COLOR</b>	<p>El gris, como color neutro suaviza el contraste tan directo que existiría con un fondo blanco.</p> <p>Los colores cálidos como fríos responden a una armonía por intensidad y analogía.</p> <p>El uso del color blanco por su luminosidad llama la atención innecesariamente.</p>
<b>IMAGEN</b>	<p>La imagen es un dibujo a pluma, con bastante riqueza tonal, se aprecian diferentes texturas que destacan el uso de la línea.</p> <p>La técnica empleada en la imagen acentúa el aspecto rústico que acompaña al concepto autóctono.</p>
<b>TEXTO</b>	<p>Se utiliza una tipografía formal de un solo tipo que acompaña a la imagen y la aclara.</p>

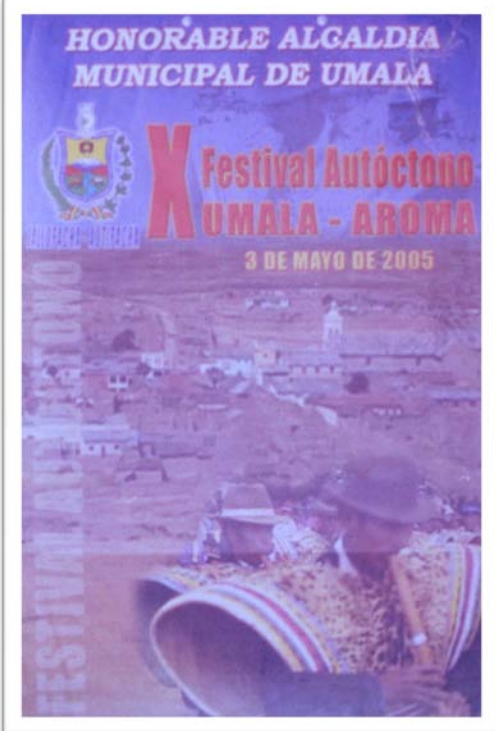


**DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL**

Tema: Encuentro de fraternidades  
 Diseño: -----  
 Técnica: Técnica tradicional  
 Formato: 38.7 x 58.3 cm.  
 Proporcionado en: Prefectura de La Paz  
 Tipo de público: Urbano  
 Fecha: 2006



**Cuadro 14: X Festival Autóctono UMALA - AROMA**

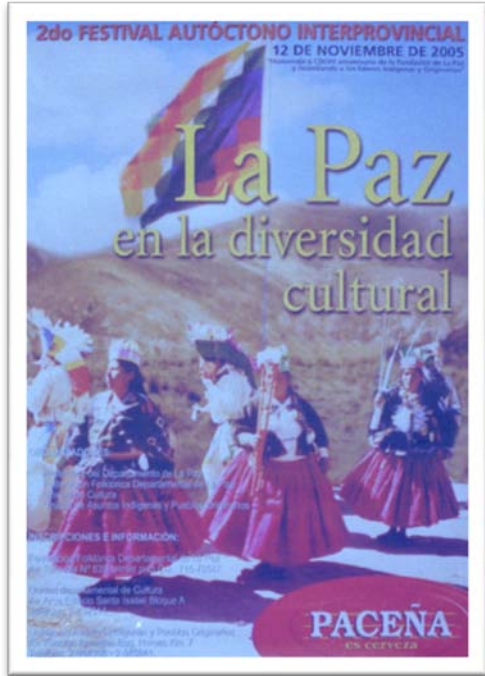
	<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
	<b>COMPOSICIÓN</b>	<p>La estructura de la composición basada en formas rectangulares superpuestas.</p> <p>El centro de interés es el texto de “X Festival Autóctono...”, el recorrido visual obedece sólo a la lectura del texto.</p> <p>No se encuentra unidad dentro la composición puesto que ciertos elementos se encuentran aislados y otros no contribuyen a la armonía.</p>
	<b>COLOR</b>	<p>Dominan los sepias resultado de la fotografía, seguido de los azules y rojos seleccionados por motivos de contraste, al igual que el amarillo.</p>
	<b>IMAGEN</b>	<p>Se utiliza una fotografía panorámica de ubicación geográfica, que no ayuda mucho al impacto visual por su color y generalidad. La segunda imagen superpuesta a la anterior, la de los músicos destaca mejor el evento autóctono por mostrar un enfoque más específico del tema, la tercera imagen en la parte superior derecha apenas perceptible, confusa solo tiende a dificultar la lectura visual.</p>
<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>		
<p>Tema: X Festival Autóctono UMALA - AROMA</p> <p>Diseño: -----</p> <p>Técnica: Fotomontaje</p> <p>Formato: 38.3 x 58.5 cm.</p> <p>Proporcionado en: Prefectura de La Paz</p> <p>Tipo de público: Urbano - Rural</p> <p>Fecha: 2005</p>		
<b>TEXTO</b>	<p>En el texto se presentan dos tipos de tipografías formales, que destacan sobre la imagen por el color que llevan, su lectura no se dificulta debido al color aplicado.</p>	

Cuadro 15: 2º Festival Autóctono


ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL	
COMPOSICIÓN	<p>La composición es informal por el combinado de líneas horizontales y perpendiculares con curvas.</p> <p>Los elementos responden a un recorrido visual que le otorga orden a la composición, a pesar de la cantidad de elementos se encuentra una composición agradable por la presencia de líneas curvas.</p>
COLOR	<p>El color armonizado por tonos y valores cálidos. La luminosidad del color blanco en contraste con el negro sumado a la intensidad del rojo ayuda bastante al recorrido visual.</p>
IMAGEN	<p>La imagen de los danzarines presenta una escena agradable por el ángulo de la fotografía, está se encuentra superpuesta al paisaje que satura la composición por toda la información gráfica que esta lleva. La imagen de la bandera es de aplicación simbólica.</p>
TEXTO	<p>Se destaca el eslogan utilizado por la prefectura “<i>La Paz en la diversidad cultural</i>”, tanto por el tamaño, espacio y color otorgado. Se utiliza diversas fuentes tipográficas pero todas formales. Es importante destacar la poca legibilidad que lleva el texto inferior izquierdo por el color que lleva.</p>


DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL	
<p>Tema: 2º Festival Autóctono Interprovincial</p> <p>Diseño: -----</p> <p>Técnica: Fotomontaje</p> <p>Formato: 60 x 40 cm.</p> <p>Proporcionado en: Prefectura de La Paz</p> <p>Tipo de público: Urbano</p> <p>Fecha: 2005</p>	



**Cuadro 16: 4º Entrada de Músicos y Danzas autóctonas**

DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL		ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL	
	<p><b>COMPOSICIÓN</b></p>	<p>La composición basada en líneas horizontales. Existe una saturación de elementos visuales, que se presentan en cierto orden pero no ofrecen un espacio para el descanso visual, al igual que existe una lucha por llamar la atención entre imágenes y texto por ocupar espacios similares, y por el uso del color. Esta ambigüedad en la composición hace que el tema del cartel quede relegado a segundo plano, destacándose en primer lugar al auspiciante.</p>	
	<p><b>COLOR</b></p>	<p>Se trabaja bajo el concepto de la complementariedad del color entre el rojo y el verde, el amarillo ayuda a destacar ciertas partes del texto, mientras que en las fotografías se encuentra diversidad de matices y valores tonales.</p>	
<p>Tema: 4<sup>ta</sup> Entrada de música y danzas autóctonas de las 20 provincias                  Diseño: -----                  Técnica: Fotomontaje                  Formato: 69.5 x 39.8 cm.</p>	<p><b>IMAGEN</b></p>	<p>La imagen compuesta por varias fotografías, que muestran diversas danzas, al ser las fotografías tan generales no se puede destacar ninguna.</p>	
<p>Proporcionado en: Prefectura de La Paz                  Tipo de público: Urbano - Rural                  Fecha: 2006</p>	<p><b>TEXTO</b></p>	<p>Se cuenta con gran cantidad de texto, que al no estar organizado adecuadamente provoca el uso de diferentes fuentes tipográficas como recurso gráfico para destacar ciertas partes del texto.</p>	

Cuadro 17: VI Entrada de música y danza autóctona andina

ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL	
	<p><b>COMPOSICIÓN</b></p> <p>La composición basada en líneas perpendiculares y horizontales, el centro de interés se encuentra en el texto. A pesar de la cantidad de elementos se tiene orden y armonía por que se cuidó la proporción de elementos, y su disposición.</p>
	<p><b>COLOR</b></p> <p>Se tiene un agradable uso del color, sobre un color sobrio como es el negro, se trabajo con la intensidad, calidez y analogía del color amarillo y el siena. El color blanco combinado con el negro determina el centro de atención por ser una de las combinaciones de mayor contraste.</p>
<p><b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b></p>	<p><b>IMAGEN</b></p> <p>Se apela a la connotación religiosa y mística de la imagen derecha superior. Las imágenes que se encuentran en la parte inferior derecha incluidas por motivos estéticos, mientras que las imágenes de la izquierda contribuyen a destacar el concepto del cartel.</p>
<p>Tema: VI Entrada de música y danza autóctona andina Diseño: ----- Técnica: Fotomontaje Formato: 62 x 42.5 cm. Proporcionado en: Prefectura de La Paz Tipo de público: Urbano Fecha: 2006</p>	<p><b>TEXTO</b></p> <p>Aún con la cantidad de texto presente su distribución contribuye al orden de la composición. Se eligen tipografías tanto formales como informales que contribuyen a un diseño más dinámico y no tan rígido como puede ser apreciado en el texto que informa la fecha del evento.</p>

**Cuadro 18: 1er Festival Cultural autóctono de los pueblos originarios de la nación Jatun Killkas Asanajaqi**

	<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
	<b>COMPOSICIÓN</b>	<p>Aunque la composición podría identificarse como central por el recuadro que existe al centro del cartel, la cantidad excesiva de elementos gráficos confluyen en un caos y saturación visual.</p>
<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>	<b>COLOR</b>	<p>En general se utilizaron colores cálidos y análogos entre amarillos y naranjas, pero el manejo del color es arbitrario pues no existen criterios de diseño en su aplicación.</p>
<p>Tema: 1er Festival Cultural autóctono de los pueblos originarios de la Nación Jatun Killakas Asanajaqi          Diseño: -----          Técnica: Fotomontaje          Formato: 54 x 438.2 cm.          Proporcionado en: Vice ministerio de cultura          Tipo de público: Urbano - Rural          Fecha: 2004</p>	<b>IMAGEN</b>	<p>Existe cantidad de imágenes, que muestran diferentes escenas, que confunden el motivo del cartel, al estar superpuestas unas a otras no llevan algún orden relativo. Por la profundidad de los planos se puede destacar la imagen izquierda por encontrarse en primer plano y por el espacio mayor que ocupa en relación con las demás.          El fondo del cartel presenta la imagen de un tejido que pierde totalmente su riqueza gráfica.</p>
	<b>TEXTO</b>	<p>El texto se encuentra distribuido por toda la superficie del cartel llenando cualquier espacio que podría denominarse vacío. Su legibilidad es dificultosa debido a los efectos visuales aplicados y al poco contraste con el fondo.</p>

**Cuadro 19: Carnaval Chapaco**

<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
<b>COMPOSICIÓN</b>	La composición basada en el valor de las líneas tanto curvas como onduladas, que otorgan gracia, movimiento y dinamismo.
<b>COLOR</b>	Colores vivos, intensos, cálidos en su mayoría, que acompañan el concepto de alegría del carnaval.
<b>IMAGEN</b>	<p>Se puede evidenciar tres tipos de imágenes por lo que cada una simboliza y no así por la técnica empleada ya que todas son fotografías.</p> <p>El tema del cartel es el carnaval, representado por la vestimenta tradicional que distingue al departamento, una imagen denotativa.</p> <p>Las imágenes de los globos típicos para señalar el carnaval que además connotan fiesta, alegría.</p> <p>La fotografía de la cascada, una imagen referencial que alude al carácter valluno de la región.</p>
<b>TEXTO</b>	El texto apoya a lo que muestra la imagen, se recurre nombrar el evento en tipografía informal, que acompaña el concepto del cartel.

<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>	
<p>Tema: Carnaval Chapaco  Diseño: Eternity Graphic Desing  Técnica: Fotomontaje  Formato: 48.8 x 68.7 cm.  Proporcionado en: Vice ministerio de cultura  Tipo de público: Urbano  Fecha: 2006</p>	




**Cuadro 20: Encuentro de revalorización de la música danza autóctona**

	<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
	<b>COMPOSICIÓN</b>	La composición basada en la letra “C”, que marca el recorrido visual con exactitud, existe más de cinco planos.
	<b>COLOR</b>	En su mayoría se trabaja con colores cálidos, por tratarse de fotografías se encuentra diversos valores tonales. Para marcar el primer plano se emplea la intensidad del color.
	<b>IMAGEN</b>	<p>La elección de las fotografías responden al lugar geográfico donde se desarrolla el evento, la monumentalidad de los cerros, las ruinas aluden a la simbología y mística del evento, al igual que el personaje de mayor tamaño con gesto de contemplación que personifica y simboliza a los ancestros.</p> <p>En la parte inferior se arma una escena en base a diversas fotografías de música, danza y festejo acorde con el tema. La imagen en general es el centro principal de atención.</p>
<p><b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b></p> <p>Tema: Primer encuentro de revalorización de la música danza autóctona aymará en Tayka Marka Tiwanaku            Diseño: Lino Condori Ayaru            Técnica: Fotomontaje            Formato: 49.8 x 70 cm.            Proporcionado en: Vice ministerio de cultura            Tipo de público: Urbano            Fecha: 2005</p>		<b>TEXTO</b>
		<p>El texto principalmente destaca el motivo del evento, bajo una tipografía informal en contraste con el color de fondo facilitando su legibilidad.</p> <p>A modo de eslogan y para apoyar al simbolismo de toda la composición se tiene un párrafo que explica y aclara en su totalidad la presencia de todas las imágenes, lamentablemente su legibilidad es mermada por el color que lleva.</p>

**Cuadro 21: Campaña de Protección del Patrimonio Cultural Boliviano**

<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
<b>COMPOSICIÓN</b>	Una composición bastante formal y simétrica donde se aprovecha el equilibrio de las formas. No existe dinamismo o espontaneidad dentro el diseño por lo que se torna algo aburrido.
<b>COLOR</b>	La elección del color ayuda a reafirmar el carácter formal de la composición, con la solemnidad del negro se emplea el contraste directo con el blanco y el rojo. Por la connotación psicológica de fuerza, energía, el rojo ayuda a destacar lo que indica el texto.
<b>IMAGEN</b>	Las imágenes fueron elegidas para destacar el conjunto de manifestaciones culturales de nuestro país, algunas mucho más específica y mejor tratadas visualmente en relación a otras. Las imágenes forman todo el concepto del cartel.
<b>TEXTO</b>	El texto aclara el motivo del cartel, con tipografía formal y legible. El eslogan utilizado es: <i>“Es tiempo de proteger”</i> , con tipografía informal, por su disposición trata de otorgar algo de movimiento a la composición, su legibilidad también está favorecida por el contraste del color.



**DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL**

Tema: Campaña de protección del patrimonio cultural boliviano  
 Diseño: Hisbol  
 Técnica: Fotografía  
 Formato: 49x 70 cm.  
 Proporcionado en: Vice ministerio de cultura  
 Tipo de público: Urbano  
 Fecha: 2005

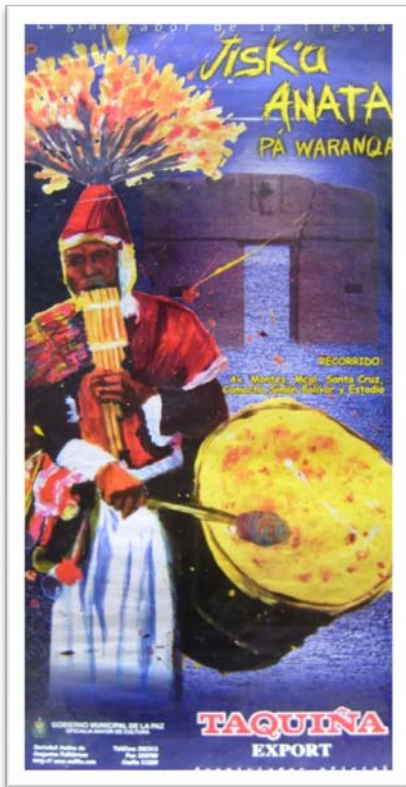


Cuadro 22: Carnaval Ch ukuta

	<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
	<p><b>COMPOSICIÓN</b></p>	<p>La composición es central, se aprecian diferentes planos muy bien diferenciados por color y perspectiva. Las líneas de la composición son muy dinámicas, entre curvas y diagonales.</p>
<p><b>COLOR</b></p>	<p>Predominan los colores cálidos y la armonía de análogos es evidente. El uso de complementarios sirve para destacar y centrar la mirada en la composición, además de utilizar los colores de departamento de La Paz de manera simbólica.</p>	
<p><b>IMAGEN</b></p>	<p>La imagen está principalmente enfocada en el evento, es importante mencionar que todos los personajes que se presentan destacan aquellos elementos que diferencian al carnaval de La Paz. Se tuvo cuidada en la expresión del rostro de los personajes como también sus posturas. La riqueza visual que fue aprovechada para este cartel, enriquece el concepto del cartel y evidentemente está presente el impacto visual a través de la imagen.</p>	
<p><b>TEXTO</b></p>	<p>El texto apoya todo lo que expresa la imagen, no compete con ella. Solamente fue necesario el nombre del evento en tipografía informal que acompaña a la calidad estética de la imagen y armoniza con la composición.</p>	
<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>		
<p>Tema: Carnaval Ch`ukuta          Diseño: -----          Acuarela: Javier Fernández          Técnica: Acuarela          Formato: 58.5 x 38.3 cm.          Proporcionado en: -----          Tipo de público: Urbano          Fecha: 2005</p>		

Cuadro 23: Jisk a Anata

ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL	
COMPOSICIÓN	<p>La composición en “C”, el recorrido visual empieza en el texto y pasa por toda la figura del personaje que es el centro de atención.</p> <p>El ruido visual es notable por aquellos elementos innecesarios, como las manchas de pintura que ensucian la composición, al igual que otras imágenes innecesarias.</p>
COLOR	<p>Se trabaja bajo el contraste y complementariedad del color. El amarillo por su intensidad ayuda a destacar aquellas partes que se han considerado necesarias, mientras que el violeta del fondo ayuda a la profundidad de campo.</p>
IMAGEN	<p>La imagen del músico realizada en la técnica del acrílico, queda desmerecida por las manchas sobrepuestas ya que no ayudan a esta imagen.</p> <p>Una imagen innecesaria es la fotografía de la puerta del sol tanto por la técnica en que está representada, por ir en contra del mensaje que se quiere transmitir visualmente con la primera imagen, y por el lugar otorgado dentro de la composición.</p> <p>La textura del fondo tiende a recargar y perjudicar la comunicación.</p>
TEXTO	<p>El eslogan “<i>El gran sabor de la fiesta</i>” no tiene relación con la imagen, su legibilidad también queda mermada por el tipo de tipografía elegido.</p> <p>El título principal del cartel queda destacado por el color que se le asigna, lleva una tipografía, informal por las líneas cortantes y angulares presentes en su estructura, al igual que aclara el significado de la imagen.</p>
<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>	
<p>Tema: Jisk´a Anata            Diseño: -----            Técnica: Mixta            Formato: 34.7 x 68.2 cm.            Proporcionado en: -----            Tipo de público: Urbano            Fecha: 2005</p>	



**Cuadro 24: Carnaval de Tarija**

	<b>ANÁLISIS TÉCNICO DEL CARTEL</b>	
	<b>COMPOSICIÓN</b>	<p>La composición es central y simétrica, fuertemente marcada por líneas verticales, que producen el efecto de fuerza, haciendo que la vista baya de abajo hacia arriba.</p>
	<b>COLOR</b>	<p>En mayor presencia se encuentra el blanco, no tanto por elección sino para acompañar la vestimenta típica de la región. Los colores cálidos en especial el rojo está presente por ser el color institucional del auspiciante.</p>
	<b>IMAGEN</b>	<p>En la imagen se cuida los detalles como la serpentina alusiva al evento el carnaval, bajo este concepto la fotografía corresponde a estos requerimientos y también al eslogan. La imagen está bastante trabaja en cuanto a pose, locación y expresión. La imagen dibujada de la cholita tarijeña como parte del texto, es innecesaria ya que la información visual que presenta es redundante y presenta otro tipo de expresión visual que no tiene lugar con la imagen principal.</p>
<b>DATOS REFERENCIALES DEL CARTEL</b>		
<p>Tema: Carnaval de Tarija</p>		
<p>Diseño: -----</p>		
<p>Técnica: Fotomontaje</p>		
<p>Formato: 50 x 70 cm.</p>		
<p>Proporcionado en: -----</p>		
<p>Tipo de público: Urbano</p>		
<p>Fecha: 2007</p>		
	<b>TEXTO</b>	<p>Se maneja el eslogan “<i>Nuestro carnaval es el más churo, y por eso es nuestro</i>”, que complementa a la imagen de manera ideal, he incluso le da un doble significado al evento. La tipografía en general acorde con el tema, es legible y dinámica. En su estructura lleva formas curvas e irregulares que aportan espontaneidad al diseño.</p>



## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- ACEBEY, Delgadillo David  
1992 *Quereimba, (apuntes sobre los ava-guaraní en Bolivia)*. Ed. Gráficas “E.G.”, La Paz.
- ACOSTA, Manuel  
1972 *Danzas folklóricas bolivianas*. Ed. I.N.S.E.F., La Paz.
- ARGUEDAS, Costas José Felipe  
1950 *Folklore de Yamparáez*. Ed. Escuela tipográfica Salesiana, Sucre.
- AGUILAR, Gomez Roberto  
2006 *Monografías Danzas entrada folklorica universitaria*. Ed. Mercurio, La Paz.
- BARNICOAT, John  
1997 *Los carteles su historia y su lenguaje*. Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona.
- BECERRA, Rogers  
s.f. *Reliquias de Moxos*. Ed. Inti, La Paz.
- BOZAL, V..... y LLORENS T.....  
1989 *Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*. Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona.
- BRAUNSTEIN, Mercedes  
2005 *Todo sobre la técnica del color*. Ed. Párramon S.A., Barcelona.
- BUSTILLOS, Vallejo Freddy  
1987 *....Reunión anual de etnología*. Ed. MUSEF, La Paz.
- COSTA, Joan  
2003 *Diseño para los ojos*. Ed. Desing, Buenos Aires.
- COSTA, Joan



- 1987 *Imagen global*. Ed. Ceac S.A., Barcelona.  
CAMPOS, Iglesias Celestino
- 2005 *Música, danza e instrumentos folklóricos de Bolivia*. Ed. CIMA, La Paz.  
CANAL, Fernanda
- 2003 *Todo sobre la técnica de ilustración*. Ed. Párramon, S.A., Barcelona.  
CAVOUR, Aramayo Ernesto
- 2003 *Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia*. Ed. Cima, La Paz.  
COTTON, Bob
- 1994 *La nueva guía del diseño gráfico*. Ed. Blume, Barcelona.  
CRESPO, Arauco María
- 1998 *Ñeora (Esperanza)*. Ed. Fundación cultural quipus, Sucre.  
CHAVES, Norberto
- 2001 *El oficio de diseñar*. Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona.  
CHUMA, Madani Antonio Reynaldo
- 2000 *XIII Reunión anual de etnología*. Ed. MUSEF, La Paz.  
DALLEY, Terence
- 1981 *Guía completa de ilustración y diseño*. Ed. Blume, Madrid.  
FRASCARA, Jorge
- 2000 *Diseño gráfico para la gente*. Ed. Infinito, Buenos Aires.  
GUTIERREZ, C. Ramiro
- 1992 *...Reunión anual de etnología Tomo II*. Ed. MUSEF, La Paz.  
HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto y otros.
- 2001 *Metodología de la Investigación*. Edic. 4. Ed. Mc Graw Hill. México.



- HUIDORO, Bellido José, ARCE, Freddy Helguero y otros  
1994 *La verdadera escritura aymara*. Ed. Cima, La Paz.
- KHAN, Louis I.  
1984 *Forma y diseño*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
- LAING, Jhon  
1985 *Haga usted mismo su diseño gráfico*. Ed. Blume, Madrid.
- LUSHER, Max  
1990 *Test de los colores*. Ed. Paidós, Buenos Aires.
- MOLES, Abraham A.  
s.f. *El afiche en la sociedad urbana*
- MOLES, Abraham y COSTA Joan  
2005 *Publicidad y diseño*. Ed. Infinito, Buenos Aires.
- MOLES, Abraham y JANISEWSKI Luc  
1990 *Grafismo funcional*. Ed. Ceac S.A., Barcelona.
- OTT, Rebeca de  
1971 *Danzas folklóricas y día especial de los ignacianos*. Ed. ILV, Cochabamba.
- PAREDES, Rigoberto Manuel  
1970 *El arte folklórico de Bolivia*. Ed. Camarlinghi, La Paz.
- PAREDES, Rigoberto  
1949 *El arte folklórico de Bolivia*. Ed. Urquiza, La Paz.
- POTER, Tom y GOODMAN, Sue  
1990 *Manual de diseño*. Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona.
- RAMIREZ, Juan Antonio



- 1997 *Medios de masas e historia del arte.* Ed. Catedra S.A., Madrid.  
REANU, Joseph
- 1976 *Función social del cartel.* Ed. J. Dumenech – Conde Altea, Valencia.  
ROJAS, Boyan Manuel
- s.f. *El hombre andino*  
ROJAS, B. Manuel A.
- s.f. *En defensa del patrimonio cultural boliviano*  
SALAZAR, Paredes Elssa de
- 1976 *Presencia de nuestro pueblo.* Ed. Universo, La Paz.  
SLADE, Catherine
- 2002 *Enciclopedia de técnicas de ilustración.* Ed. Acanto, S.A., Barcelona.  
SWAN, Alan
- 1990 *Bases del diseño gráfico.* Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona.  
SWAN, Alan
- 1993 *La creación de bocetos gráficos.* Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona.  
SWAN, Alan
- 1993 *El color en el diseño gráfico.* Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona.  
TUBAU, Ivan
- 1979 *Dibujando Carteles.* Ed. Ceac S.A., Barcelona.  
VACAFLORES, Rivero Carlos
- 1999 *XIII Reunión anual de etnología.* Ed. MUSEF, La Paz.  
VALERIANO, Thola Emmo
- 1995 *....Reunión anual de etnología.* Ed. MUSEF, La Paz.

VANDYKE, Scout

1987 *De la línea al diseño*. Ed. GG, México

MUSEF

1987 *....Reunión anual de etnología*. Ed. MUSEF, La Paz.

<http://es.wikipedia.org>

[www.allposters.com](http://www.allposters.com)

[www.mexicodesconocido.com](http://www.mexicodesconocido.com)

[www.cnca.gob](http://www.cnca.gob)

[www.embafrancia-argentina.org](http://www.embafrancia-argentina.org)

[www.delyrarte.com](http://www.delyrarte.com)

[www.desarrolloweb.com](http://www.desarrolloweb.com)







# ANEXOS

Anexo N° 1

Encuesta dirigida a profesionales del Diseño Gráfico

**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS  
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS**

Edad:		Sexo:	Masculino		Femenino	
Experiencia:		Nivel Académico:				
Ocupación:		Lugar de trabajo:				

1. ¿Como diseñador gráfico conoce técnicas tradicionales tales como acuarela, pastel, acrílico, etc.?  

SI                      NO
  
2. ¿Usted cree que en el diseño gráfico se usa con bastante frecuencia las técnicas tradicionales?  

SI                      NO
  
3. ¿Usted cree que el fotomontaje es la técnica mayormente empleada en cualquier producción gráfica?  

SI                      NO
  
4. ¿Considera que el conocimiento y aplicación de las técnicas tradicionales son muy importantes dentro el diseño gráfico?  

SI                      NO
  
5. ¿Considera que las técnicas tradicionales enriquecen el valor estético de las propuestas de diseños facilitando la comunicación visual?  

SI                      NO
  
6. ¿Como diseñador gráfico emplea las técnicas tradicionales en la elaboración de sus trabajos?  

SI                      NO
  
7. ¿Qué opinión tiene usted hacia las técnicas tradicionales?  
 R.....

8. ¿Cuáles son las técnicas que mayormente emplea en sus diseños?

a.	Técnicas informáticas	
b.	Técnicas fotográficas	
c.	Técnicas tradicionales	

¿Por qué?.....

9. ¿Conoce usted las siguientes técnicas?

Técnica	SI	NO	¿Qué opinión tiene para cada una de ellas?
Dibujo a Tinta			..... ..... .....
Acuarela			..... ..... .....
Pastel			..... ..... .....
Acrílico			..... ..... .....
Collage			..... ..... .....
Reserva			..... ..... .....

10. ¿Al momento de diseñar un cartel usted emplea alguna técnica tradicional?

SI                      NO

11. Al momento de solicitarle el diseño y propuesta para la creación de un cartel basado en la temática de difundir una actividad relacionada al folklore boliviano, ¿usted qué técnica emplearía?

R.....

Gracias por su gentil colaboración....

## Anexo N° 2

### Entrevista a experto del Diseño Gráfico

Entrevistado: Lic. Fernando Navia  
Profesión: Diseñador Gráfico  
Cargo: JEFE DE LA CARRERA DE DISEÑO GRÁFICO Y COMUNICACIÓN VISUAL  
Universidad Católica Boliviana "San Pablo"

1. ¿Usted conoce las técnicas tradicionales del diseño gráfico?  
R. Algunas, la mayoría llevan el nombre del material que se usa no?, pero la técnica de reserva desconozco.
2. ¿Qué opina sobre la investigación de las técnicas tradicionales del diseño gráfico?  
R. Sería un documento muy importante por su valor histórico, porque en la actualidad ya no se aplican.
3. ¿A usted le parece que el usar técnicas tradicionales enriquecen el valor estético de las propuestas de diseño?  
R. No, eso es una mentira lo estético es muy digámoslo subjetivo, lo que a mi me parece lindo a ti te puede parecer feo, entonces no hay forma de comprobar eso, el argumento de lo estético no entra como valor.
4. ¿Cuánto cree usted que afecta el proceso de impresión a un diseño elaborado en una técnica tradicional?  
R. Cuando un diseño hecho en una técnica tradicional pasa por el proceso de producción masiva sea bajo cualquier proceso de impresión como el offset, todas las cualidades del material que se ha usado se pierden. Pongamos un ejemplo, si vamos a ver a una galería un cuadro pintado al acrílico se pueden apreciar texturas en tres dimensiones, que además ofrecen diferentes valores y sombras, pero cuando este cuadro pasa por un proceso de digitalización para su impresión pierde esos valores propios del material.
5. ¿Qué tipo de valor le atribuye a un diseño elaborado en una técnica tradicional?  
R. El original, claro que tiene mucho valor por que las cualidades del material pueden ser apreciados sin cambio alguno, vale mucho por ser el original único, pero es imposible que puedas transmitir sus características en una producción masiva, a menos que pienses realizar 20 cuadros carteles para distribuirlos en ciertas partes de la ciudad y aún así cada uno sería distinto.
6. ¿Cree que al observar un impreso se pueda identificar y apreciar la técnica usada para la elaboración del diseño con total claridad?  
R. Eso es imposible si yo te muestro esta portada de revista tu con que técnica o material crees que está elaborado el diseño?  
- Lápiz grafito y carboncillo o pastel graso en ciertas partes.  
Pues no te equivocas está enteramente elaborado en computadora con las herramientas que tienen los programas.  
Esta comprobado que cuando un diseño es digitalizado y se convierte la imagen en píxeles es imposible identificar con exactitud que material se usó para su producción, y como ya he mencionado el material pierde todas las cualidades que lo caracterizan.
7. ¿El conocer diferentes técnicas tradicionales y aplicarlas cree que favorece a estimular la creatividad en los diseñadores?  
R. Para nada, yo no puedo conocer ninguna de esas técnicas pero puedo ser muchísimo mas creativo que tu, su conocimiento o no, no tiene nada que ver con el desarrollo de la creatividad.
8. ¿Qué tipo de formación se da en la Universidad Católica a los Diseñadores Gráficos?  
R. Aquí formamos a diseñadores dentro de la comunicación visual, como tiene que ser, la efectividad y claridad del mensaje, el diseño se diferencia totalmente del arte.
9. ¿Qué opina de la formación que se le da a los diseñadores formados en la UMSA?  
R. Creo que hay una total confusión en la UMSA, no saben si quieren formar artistas o artistas diseñadores. El diseño no es arte tienen funciones diferentes.

### Anexo N° 3 Vaciado de Datos

#### 1. Edad

Indicadores	Frecuencia	%
20 - 25	3	17,6
26 - 30	5	29,4
31 - 35	3	17,6
36 - 40	3	17,6
41 adelante	3	17,6
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

#### 2. Género

Indicadores	Frecuencia	%
Masculino	13	76,5
Femenino	4	23,5
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

#### 3. Experiencia en el área

Indicadores	Frecuencia	%
1 año	4	23,5
3 años	9	52,9
6 años	2	11,8
9 años	1	5,9
Más de 10 años	1	5,9
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

#### 4. Nivel Académico

Indicadores	Frecuencia	%
Comunicador Social	7	41,2
Arquitecto	2	11,8
Diseñador Gráfico	6	35,3
No sabe/no responde	2	11,8
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

5. ¿Cómo diseñador gráfico conoce técnicas tradicionales tales como acuarela, pastel, acrílico, etc.?

Indicadores	Frecuencia	%
Si	7	41,2
No	10	58,8
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

6. ¿Usted cree que en el diseño gráfico se usa con bastante frecuencia las técnicas tradicionales

Indicadores	Frecuencia	%
Si	2	11,8
No	15	88,2
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

7. ¿Usted cree que el fotomontaje es la técnica mayormente empleada en cualquier producción gráfica?

8. ¿Considera que el conocimiento y aplicación de las técnicas tradicionales son muy importantes dentro del diseño gráfico?

Indicadores	Frecuencia	%
Si	14	82,4
No	3	17,6
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

9. ¿Considera que las técnicas tradicionales enriquecen el valor estético de las propuestas de diseño facilitando la comunicación visual?

Indicadores	Frecuencia	%
Si	13	76,5
No	4	23,5
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

Indicadores	Frecuencia	%
Si	8	47,1
No	9	52,9
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

10. ¿Cómo diseñador gráfico emplea las técnicas tradicionales en la elaboración de sus trabajos?

Indicadores	Frecuencia	%
Si	2	11,8
No	15	88,2
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

11. ¿Qué opinión tiene usted hacia las técnicas tradicionales?

Indicadores	Frecuencia	%
Deberían rescatarse para la utilización gráfica	2	11,8
Facilitan las propuestas alternativas	3	17,6
En el Diseño Gráfico es muy relativo y efímero	3	17,6
Son buenas pero no imprescindible	5	29,4
No conoce	4	23,5
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

12. ¿Cuáles son las técnicas que mayormente emplea en sus diseños?

Indicadores	Frecuencia	%
Técnicas Informáticas	8	47,1
Técnicas Fotográficas	5	29,4
Técnicas Informáticas y Fotográficas	4	23,5
Técnica Tradicional	0	0,0
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

13. ¿Cuáles son las técnicas que mayormente emplea en sus diseños? ¿Por qué?

Indicadores	Frecuencia	%
Es más accesible	3	17,6
Son herramientas esenciales para el diseñador	5	29,4
Técnicas contemporáneas que efectivizan el trabajo	7	41,2
Facilitan el trabajo	2	11,8
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

14. ¿Conoce usted las siguientes técnicas?

Dibujo a Tinta		
Si	5	29,4
No	12	70,6
	17	100,0
Se utiliza para tonos y trazos oscuros		
	3	17,6
Toma mucho tiempo	2	11,8
No sabe/no responde	12	70,6
	17	100,0
Acuarela		
Si	6	35,3
No	11	64,7
	17	100,0
Se emplea para bellas obras	1	5,9
Se usa para cuadros y pinturas	2	11,8
Colores más suaves	1	5,9
Se utiliza para altos contrastes	2	11,8
No sabe/no responde	11	64,7
	17	100,0
Pastel		
Si	2	11,8
No	15	88,2
	17	100,0

Su uso es en retratos	1	5,9
Utilización para colores planos	1	5,9
No sabe/no responde	15	88,2
	17	100,0
Acrílico		
Si	2	11,8
No	15	88,2
	17	100,0
Material alternativo al óleo		
	1	5,9
Sirve más para secado rápido	1	5,9
No sabe/no responde	15	88,2
	17	100,0
Collage		
Si	6	35,3
No	11	64,7
	17	100,0
Facilita el fotomontaje	2	11,8
Similar al fotomontaje digital	3	17,6
Se utiliza para composiciones	1	5,9
No sabe/no responde	11	64,7
	17	100,0
Reserva		
Si	0	0,0
No	17	100,0

15. ¿Al momento de diseñar un cartel usted emplea alguna técnica tradicional?

Indicadores	Frecuencia	%
Si	3	17,6
No	14	82,4
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

16. Al momento de solicitarle el diseño y propuesta para la creación de un cartel basado en la temática de difundir una actividad relacionada al folklore boliviano, ¿usted qué técnica emplearía?

Indicadores	Frecuencia	%
Collage y serigrafía	3	17,6
Fotografía por ser más representativa	7	41,2
Fotografía y fotomontaje más programas de diseño	2	11,8
Informáticas o el aerógrafo	1	5,9
Fotomontaje	3	17,6
No sabe/no responde	1	5,9
<b>Total</b>	<b>17</b>	<b>100,0</b>

