



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
CUAUTILÁN**

**DISEÑO DE LIBRO ALTERNATIVO INFANTIL:
"UN PASEO POR EL CIELO".**

TESIS

**QUE PARA OBTNER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL**

**PRESENTA:
MIRNA MARIANA CÁRDENAS HERRERA
ASESOR: LDG AURORA MUÑOZ BONILLA**

CUAUTILÁN IZCALLI, ESTADO DE MÉXICO.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLAN
UNIDAD DE ADMINISTRACION ESCOLAR
DEPARTAMENTO DE EXAMENES PROFESIONALES**

U. N. A. M.
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLAN
ASUNTO: VOTOS APROBATORIOS

**DRA. SUEMI RODRIGUEZ ROMO
DIRECTORA DE LA FES CUAUTITLAN
PRESENTE**



ATN: L.A. ARACELI HERRERA HERNANDEZ
Jefa del Departamento de Exámenes Profesionales de la FES Cuautitlán.

Con base en el Art. 28 del Reglamento General de Exámenes, nos permitimos comunicar a usted que revisamos la Tesis:

Diseño de Libro Alternativo Infantil "Un paseo por el cielo".

Que presenta la pasante Mirna Mariana Cárdenas Herrera

Con número de cuenta: 096081150 para obtener el título de:

Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Considerando que dicho trabajo reúne los requisitos necesarios para ser discutido en el EXAMEN PROFESIONAL correspondiente, otorgamos nuestro VOTO APROBATORIO.

ATENTAMENTE
"POR MI RAZA HÁBLARA EL ESPIRITU"
Cuautitlan Izcalli, Mex. a

PRESIDENTE MAV. Héctor Morales Mejía
VOCAL LDG. Aurora Muñoz Bonilla
SECRETARIO MAV. Marco Antonio Sandoval Valle
1er SUPLENTE LDJG. Fermín de Jesús Anaya Cárdenas
2º SUPLENTE LDCG. José Luis Tobías Carranza

Néstor M. Velázquez
[Firma]
[Firma]
[Firma]



A mí papá por ser ejemplo de entrega y cariño ,
a mí mamá por ser ejemplo de esfuerzo y perseverancia,
a los dos por su confianza y apoyo incondicional.
A Iván y Diego.

8	Introducción
13	Capítulo 1 El libro y su historia
13	1.1 Definición de libro
14	1.2 Reseña histórica
23	1.2.1 Semblanza de los libros infantiles
25	1.2.2 Semblanza de los libros infantiles en México
27	1.3 Tipos de libros
28	1.3.1 Libro convencional
29	1.3.2 Libros alternativos
30	1.3.2.1 Libro de artista
31	1.3.2.2 Libro objeto
32	1.3.2.3 Libro pop up
35	1.4 Estructura del libro
35	1.4.1 Estructura interna
36	1.4.2 Estructura física
41	Capítulo 2 Fundamentos del diseño
42	2.1 Diseño editorial
43	2.1.1 Elementos formales
43	2.1.1.1 Papel
47	2.1.1.2 Retícula
50	2.1.1.3 Tipografía
56	2.1.1.4 Imagen
64	2.1.1.5 Color
66	2.2 Proceso editorial
67	2.2.1 Sistemas de impresión
67	2.2.2 Sistemas de encuadernación
69	2.3 Diseño Tridimensional: El proceso de la configuración a la construcción.
70	2.3.1 Elementos Conceptuales
70	2.3.2 Elementos Visuales
71	2.3.3 Elementos de Relación

2.3.4 Elementos Constructivos	72
Capítulo 3 Libros infantiles: una ventana de la lúdica al conocimiento	77
3.1 Un acercamiento a la psicología del niño	77
3.1.1 Modelos del pensamiento según Piaget	77
3.2 El carácter educativo de los libros	80
3.2.1 Géneros literarios	81
3.2.2 De la fantasía a la creatividad	81
3.2.3 El valor formativo de los libros	83
3.3 El lenguaje visual en los libros infantiles	84
3.3.1 La ilustración	85
3.3.2 El texto	87
3.3.3 Imagen-texto	87
Capítulo 4 Desarrollo del proyecto	91
4.1 Metodología Proyectual de Bruno Munari	91
4.2 Definición del problema	93
4.3 Recopilación y análisis de datos	94
4.4 Creatividad	95
4.4.1 Materiales y Tecnología	98
4.4.2 Pruebas y Ensayos	98
4.5 Muestra Definitiva	99
4.5.1 Verificación	102
4.5.2 Dibujos Constructivos	105
4.5.3 Solución	105
Conclusiones	107
Bibliografía	108

INTRODUCCIÓN

El hombre por naturaleza es un ser sensitivo, y desde temprana edad inicia la búsqueda de aquello que le haga experimentar y conocer el mundo que lo rodea. Por tanto, persigue todo aquello que le estimule sus sentidos externos e internos; de tal manera que en el libro encuentre la ventana a una transmisión visual, que puede extenderse a ser táctil e incluso sonora; atendiendo una necesidad de diseños creativos y funcionales en los libros que nos acerquen a un conocimiento, pues, “escaso interés suele merecer el papel y la encuadernación del libro, el color de la tinta y todos aquellos elementos con los que se realiza el libro como objeto”, Munari¹ apunta de igual forma al poco interés que se dispone a la tipografía, los espacios en blanco, los márgenes y demás detalles que igualmente comunican; así podemos decir que los libros no terminan su ejercicio de comunicación en ser leíbles pues en su estructura, soporte y diseño editorial también lo hacen y más aún si el libro puede ser explorable.

De esta manera el lector puede obtener un libro con formato alternativo al convencional, que complemente el trabajo visual por medio de formas tridimensionales y formatos inimaginables, dando paso a una interacción entre el libro y el lector; para que a través de la exploración y manipulación de impreso se adquiera un conocimiento empírico, estimulando así sus sentidos, la estética, la inteligencia y la creatividad.

Los libros alternativos son una propuesta diferente en relación al convencional ya que el autor lo crea con entera libertad, se permite experimentar con los materiales que soportan las ideas y rompe con que sea únicamente el papel, busca nuevas formas de impresión y encuadernado, la tipografía toma un nuevo valor, la condición de lectura será distinta a como la hacemos desde niños, aquí el diseñador realiza el trabajo íntegro de la pieza, por lo que su labor va más allá de trabajar con el diseño editorial sino crear el libro en sí, pero sin olvidar que sea un vehículo más para establecer la interacción comunicativa fungiendo de igual manera como elemento educativo; así se logrará la preferencia del lector, seduciéndolo mediante un diseño óptimo como resultado de utilizar la metodología adecuadamente.

Esto resulta un desafío para el diseñador, pues a lo largo de su formación se establece que su labor es el quehacer editorial y las ilustraciones que se mantienen sujetas al texto que contendrá al libro; sin embargo por esta misma formación que se adquiere puede ser capaz de desarrollar en su totalidad libros que comuniquen por sí mismos, ese campo de los libros alternativos es poco explorado por los diseñadores pero es un área más para crear y comunicar, así se puede mostrar al público este tipo de libros con los que pocos están relacionados.

Con formatos diferentes, principalmente dirigidos a niños, podemos tener una opción más que permita un acercamiento de los niños con libros, sabiendo bien que

¹ Cfr. www.italica.raj.it, consultada el 1 de diciembre de 2010.

Bruno Munari. Nace en Milán, Italia en 1907. Artista y diseñador que trabajó en el campo de la Pintura, el Diseño Industrial, Gráfico y Arquitectónico, así como en la Experimentación Didáctica, la Publicidad y la Fotografía.

En 1948 funda Movimiento de Arte Concreto (MAC). En su historial se encuentran numerosas exposiciones como la de “Libros Ilegibles” en 1951. Muere el 30 de septiembre de 1998.

México no es un país de lectores y siendo un hábito que debe existir desde pequeños, el encuentro debe ser grato para que se establezca y afiance esta relación.

Así pues, partiendo de lo dicho anteriormente se pueden destacar tres puntos que son motivación de la siguiente investigación: primero presentar que el formato alternativo mantiene un ejercicio de comunicación; segundo, que el diseñador posee en “los otros libros” una opción más para desarrollarse; y tercero, que estos formatos propician novedad y asombro para suscitar un agradable encuentro con los libros.

Este trabajo se encuentra dividido en cuatro capítulos; los tres primeros nos van presentando a través de la investigación los elementos teóricos que nos conduzcan óptimamente a la realización del proyecto; que se describe en el último apartado.

El primer capítulo se remonta a los orígenes del libro y la evolución que tiene hasta nuestros días; esto con la finalidad de entender como es que llegaron a ser como hoy los concebimos y porque se prefirieron o no formatos y materiales. En éste apartado también encontraremos la definición de libro para comprender que son mucho más que simples conjuntos de hojas encuadernadas sino que son un instrumento de comunicación cultural.

Dentro del capítulo 2 se destaca la importancia que tiene el diseñador al encargarse del trabajo conceptual del libro, de como por los conocimientos que él tiene sobre los elementos del diseño editorial es quien logra que el ejemplar sea funcional, estético y comunique con el mismo diseño. También veremos los elementos tridimensionales del diseño para construir formas con volumen.

El tercer capítulo es un apoyo multidisciplinario al diseñador para que éste pueda hacer su labor adecuadamente.

Por último, en el cuarto capítulo se encuentra la práctica desarrollada por medio de una metodología que nos auxilie, en esta ocasión se ha seleccionado el uso de la metodología proyectual de Bruno Munari; que nos ayuda a definir el problema y dividirlo a su vez en pequeños problemas que se vayan resolviendo para así tener la mejor solución. También veremos cada una de las etapas de solución y como se fue materializando el libro hasta llegar a tenerlo en nuestras manos.





CAPÍTULO 1
EL LIBRO Y SU HISTORIA



Capítulo 1 El libro y su historia

1.1 Definición de libro.

Para entender en su totalidad lo que es un libro debemos recurrir a su definición; sabiendo que existen varias definiciones comenzaremos por la llamada nominal, que se refiere al nombre, es decir a su raíz, ésta “solamente nos orienta acerca del sentido que tiene la palabra definida”², aquí lo adecuado es recurrir a la etimología de la palabra.

Libro: “del latín liber, libri; en el sentido original de corteza de árbol. Del griego biblos; conjunto de hojas”³.

Como menciona Raúl Gutiérrez en su texto acerca de que la definición nominal no satisface el deseo de exactitud, debemos pues recurrir a la definición real; que nos da un acercamiento riguroso al sentido que persigue, ya que ésta “se refiere a la cosa u objeto significado”⁴, es decir, trata de remitir a la exposición de las propiedades del objeto.

Mencionado reducidamente encontramos una definición de libro que intenta reflejar lo anterior; “obra científica o literaria que forma un volumen”⁵. Sin embargo no comprendemos en su totalidad su fin y forma física; para responder a esto nos encontramos que en la definición real existen subdivisiones, una de ellas es la descriptiva, que atiende a la enumeración de características físicas.

Es por esto que se expone la siguiente definición real: “reunión de muchas hojas de papel, vitela, etc. cosidas o encuadernadas juntas en un volumen”⁶. En correspondencia con la definición real, la UNESCO sugiere como definición oficial del libro “todo impreso que, sin ser periódico, reúna en un solo volumen cuarenta y nueve o más páginas, excluidas las cubiertas”. Claramente podemos observar que la definición extraída del Diccionario Enciclopédico Salvat y la ofrecida por la UNESCO se limitan a darnos una descripción física del objeto.

Aún no comprendemos en su totalidad su fin, por lo que a pesar de la definición nominal y real se puede sentir una sensación de vacío, no ha habido saciedad con lo mencionado.

Para resolver esto existe la definición real esencial, ésta “consiste en descomponer un concepto precisamente en su género más próximo y su correspondiente diferencia específica”⁷. Raúl Gutiérrez menciona más adelante en su texto que son contadas las definiciones que plantean lo anterior, pero su valor es indiscutible.

Sin pretender realizar la difícil y respetable tarea del ejercicio del filólogo, retomo las aportaciones de diversos autores para concluir que partiendo de la definición etimológica y considerando la real y real esencial, puntualizo, refiriendo al libro como un instrumento de comunicación, reflejo del pensamiento y hechos del hombre, que se entrega al resto de la sociedad para la recreación, didáctica y el conocimiento.

Si cerramos nuestros ojos y echamos un vistazo a nuestra mente encontraremos al libro materializado tal y como lo conocemos desde que somos pequeños, ese rectángulo que esta formado de hojas unidas por un externo. ¿Será esto todo lo que es un libro?.

² GUTIERREZ SAENZ, Raúl (1980) *Introducción a la lógica*. México, Editorial Esfinge S.A. p. 122.

³ AAW Diccionario Enciclopédico. Barcelona, Salvat, 1982. Tomo 7.

⁴ op. cit. R. Gutierrez Saenz, *Introducción a la lógica*, p. 123.

⁵ AAW Diccionario Enciclopédico. Barcelona, Salvat, 1982. Tomo 7.

⁶ MARTÍN, Euniciano,(1970) *La composición en las artes gráficas*, Barcelona, Ediciones Don Bosco. p. 364.

⁷op. cit. R. Gutierrez Saenz, *Introducción a la lógica*, p. 123.

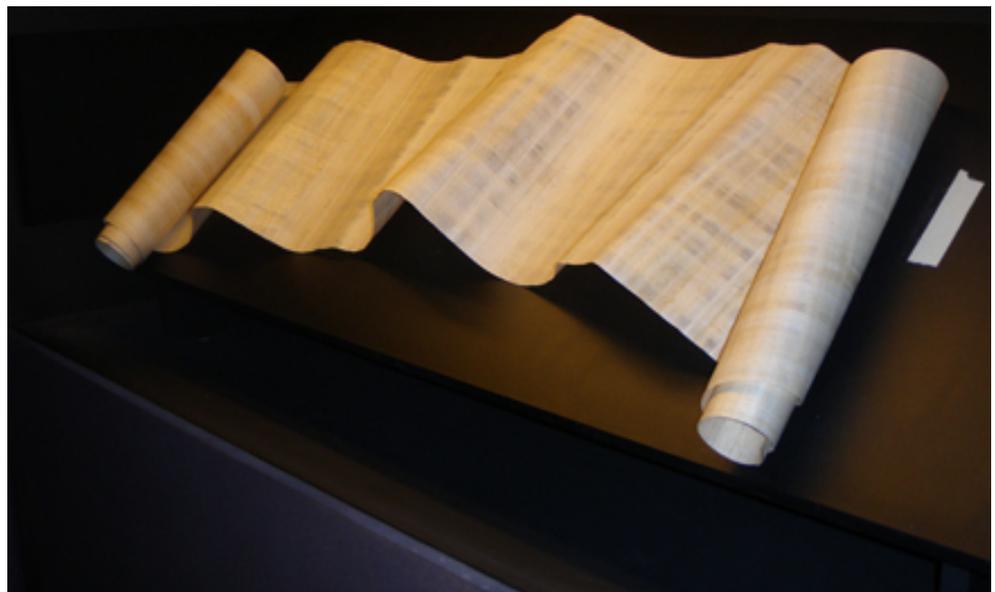
1.2 Reseña Histórica.

Vayamos ahora a dar un recorrido por el tiempo y entendamos porque y como surgen los libros, esto nos ayudará a comprender aún mejor el apartado anterior y dará paso al tercero.

El hombre siempre ha tenido la necesidad de comunicarse con sus semejantes para diversas finalidades por lo que se originó el lenguaje, pero aún así necesitaba el medio que le permitiera conservar su pensamiento, sus emociones, sus ideas, para lograrlo tuvo que buscar como hacerlo; aquí damos un salto en el que el hombre desarrollo diferentes tipos de lenguaje que comenzó por la imagen y signos que fueron evolucionando hasta desarrollar la escritura.

El hombre encuentra en la pictografía, y posteriormente en la escritura la posibilidad de registrar acontecimientos y pensamientos, perpetuándolos para conservar y comunicar no sólo a las personas que estaban en ese espacio y en ese tiempo sino que quedaban para cualquier otro momento que se quisiera o necesitara leer e interpretar. Estas primeras inscripciones se realizaron en piedras monumentales como soporte y tenemos aquí un gran parte aguas en la historia del hombre, pues es lo que divide la prehistoria de la historia del hombre mismo, pues ya existe un testimonio que permite que nos permite estudiar hechos y formas.

Entrando de lleno al origen del libro, este se remonta a una historia milenaria, el surgimiento del libro se vincula con los soportes de escritura, pero no es sino hasta que son manejables y transportables que se les considera libros. El inicio se da con la madera, considerada como el primer soporte de un verdadero libro, la fecha no ha sido determinada, pero se tiene conocimiento y referencia de ellas gracias a unas tablillas de madera halladas en la isla de Pascua.



Hacia el milenio III antes de nuestra era se recurrió a otro soporte que fue ampliamente utilizado en Mesopotamia, este material fue arcilla, que fue igualmente empleado por babilonios, sumerios y asirios, quienes tenían una bien organizada fabricación de libros que los llevó a tener grandes bibliotecas. Los temas de estos escritos eran cartas, contratos, ordenes, decretos y leyes.

A lo largo del tiempo las distintas civilizaciones fueron experimentando con el uso de otros materiales; en la búsqueda por lograr la optimización de los soportes los chinos echaron mano del hueso, el carey y el bronce; los semitas y griegos lo hicieron con las conchas marinas y trozos de cerámica; de igual manera se emplearon tabiques, marfil, hojas de palmera y algunos metales. Sin embargo ninguno de los anteriores logró el impacto que tuvo el papiro, que fue el principal soporte para los egipcios ya a mediados del tercer milenio de nuestra era, y que tuvo alcance a los griegos y romanos. Rollos de 6 a 10m de longitud constituidos por la unión de hojas era lo que daba forma a los libros de papiro, eran escritos en columnas verticales y para ser leídos se desenrollaban de manera horizontal. Eran poco prácticos debido a la dificultad para manipularlos y leerlos, al no poder desplazarse fácilmente de un lado al otro del texto sin antes enrollar y desenrollar el libro; a pesar de todo éste formato sobrevivió hasta los siglos X u XI de nuestra era.

Durante este tiempo los egipcios mantuvieron un gran imperio por el dominio y la influencia del uso del papiro, lo que llevó a varios intentos por sustituirlo mediante el uso de soportes como el cuero y la piel, sin embargo en estos intentos por acabar con el monopolio no se acertó, hasta que Eumenes II, rey de Pérgamo, sometió a varios tratamientos las pieles de carnero, ternero, cabra, entre otras, para un mejor uso de ellas, dando paso a un nuevo material al que en latín se llamaba pergamineum, de donde se derivó la palabra pergamino, llevando a Pérgamo a ser un importante centro de fabricación.

El material resultó más sólido y flexible que el papiro, además de que en este se tenía la oportunidad de borrar al raspar el material. Su empleo comenzó a extender paulatinamente, de tal manera que los rollos de papiro y su forma tradicional llamados volumen (en latín) fueron suplantados por el codex entre los siglos II y IV de nuestra era, el formato de estos eran folios encartados y do-



blados que constituían cuadernos unidos. Este suceso fue de capital importancia en la historia del libro ya que obligaba al lector a cambiar por completo su actitud física.

Hasta antes de los codex los materiales que fueron fungiendo como soporte eran parte de lo que determinaba la estructura del libro pues de acuerdo a las características de la materia prima se daba como trabajar el mecanismo para ser leído.

Por unos instantes alejémonos de la concepción estructural del libro actual para comprender que cada ejemplar fue distinto, un ejercicio por lograr lo que hoy esta materializado, entendiendo esto hoy reconocemos la revolución del formato que comenzó poco a poco a popularizarse.

Los expertos afirman que es poca y fragmentaria la información que se tiene del período de la Gracia Clásica. A pesar de que se sabe que en la época homérica el libro ya existía, es escasa la información con que se cuenta. Es en el periodo helenístico en el que se tiene constancia por medio de las bibliotecas de la cultura griega que el libro vivía un periodo de difusión.

El comercio de los libros en Roma se acostumbra gracias a inmigrantes griegos, pero la edición propiamente dicha aparece hasta el desarrollo de la literatura latina. Estas obras son conocidas a nivel mundial por escritores tan importantes como Platón.

Con los inicios del cristianismo se generó la necesidad amplia por preservar textos de su doctrina, lo que llevó al origen de las bibliotecas monásticas y eran precisamente los monjes quienes hacían las copias de los escritos, y no sólo eran copias religiosas, igualmente transmitieron parte importante de la cultura clásica por medio de copistas que hacían su trabajo en talleres monásticos.

Durante la Edad Media los manuscritos se vieron influenciados por la corriente bizantina, los colores se aplicaban sin preparación sobre el pergamino o en fondos dorados.

Los monasterios contaban con un scriptorium que “era el lugar reservado para la copia y la decoración de los manuscritos”⁸, un taller donde también se encuadernaban los libros; el trabajo estaba a cargo de la dirección de un monje con experiencia suficiente, la escritura se hacía en cuadernillos que posteriormente se unían para encuadernarse. El armarius “se encargaba del abastecimiento de materiales para el taller, repartía y dirigía el trabajo, supervisaba la ejecución”⁹; el armarius con frecuencia fungía como bibliotecario para garantizar la custodia de los libros.

La elaboración de un manuscrito de esta época podía ser el resultado de un solo trabajador o de un esfuerzo colectivo. Estos libros tenían el valor en la decoración, sus ilustraciones y el encuadernado. Como soporte de escritura era caro, se solían raspar pergaminos ya escritos y que actualmente se puede visualizar la primera escritura de los palimpsestos al ser sometido a tratamientos químicos. El encuadernado estaba hecho a partir de cuadernos que se agrupaban y se agregaba una cubierta.

Es hasta el siglo XIII cuando se da una transformación en el procedimiento de producción, pues las scriptoria sólo continuaban fabricando manuscritos que fueran litúrgicos. El libro tomó tinte laico, la vida intelectual había retornado a las ciudades y estos impresos se tornaban urbanos, maestros y estudiantes lucharon por lograr la

⁸ LABARRE, Albert (1980) *Historia del libro*. México, Editorial Siglo XXI. p. 28.

⁹ *Ibidem*, p. 30

autonomía ante el monopolio del periodo monástico. Además comenzaba a florecer el Renacimiento, que promovía el culto al estudio, se manifestaba un periodo renovador como fruto de la caída del Imperio Bizantino.

Ahora el oficio de los libros recaía en las universidades a pesar de que compartían el privilegio del control. Surgió el ejemplar que era el impreso modelo del cual se podían obtener copias por medio del sistema de pecia que multiplicaba impresos copiados del ejemplar. Los compradores de libros comenzaron a ser un sector cada vez más amplio al existir mayores géneros en las letras, ya no sólo eran libros eruditos, sino que la producción se extendió a novelas, cuentos y libros de entretenimiento. El incremento en la producción de los libros no hubiese sido posible sin el bajo costo que representaba la fabricación; esto porque durante el siglo XIV se manufacturaba el papel ya en Europa luego de que los árabes lo introdujeron al Occidente tras las cruzadas y que a su vez el mundo árabe la conocía por los chinos.

El paso del clero a los laicos sobre la manufactura de los libros fue paulatina, así como la decoración. Ya en el siglo XVI la parte ornamental se distinguía como nunca antes, de igual modo la miniatura que se refiere a la ilustración, generalmente eran del tamaño total de una página. Sin embargo la miniatura entró rápidamente en decadencia debido a los innovadores procesos de grabado.

Mientras todo esto ocurría en Europa los orientales había desarrollado toda una cultura en torno al libro, pues los chinos lo conocían desde el II milenio antes de nuestra era.

Del Oriente se conservan libros los cuales eran completamente ajenos al formato contemporáneo, eran "cuatro rayas verticales, atravesadas horizontalmente por un anillo ancho, es una representación de las tablillas de madera sobre las cuales se escribía verticalmente"¹⁰; sin embargo este tipo de estructura cambió rápidamente, se optó por tiras de seda que eran enrolladas en un bastón fabricado de madera.

En el año 105 de nuestra era se logró la invención del papel; de la mezcla de cáñamo corteza de morera y trapos viejos triturados se obtenía una pasta, la cual utilizaban como soporte para escribir.

Los libros que presentaban el formato de rollo por sus complicaciones para ser leídos se vieron suplantados; aparecieron los libros remolinos, su estructura era similar a un biombo, esto se lograba uniendo por los bordes pliegos de papel, debido a su fragilidad de estas ediciones surgieron los libros mariposa, los cuales eran hojas plegadas que se plegaban por su doblez, pero solamente se aprovechaba una cara del manuscrito así que pronto se ideó que se cosieran ya no por lo dobleces sino por sus orillas. Los libros remolino y mariposa eran formatos utilizados en Japón.

Se observa claramente que por su proceso de fabricación los libros que hasta ahora hemos estudiado eran ejemplares únicos, con propuestas muy diferentes unas de otras que surgieron por el resultado de experimentar formatos que les permitieran favorecer las condiciones para leerlo mejor y que el libro tuviera mayor duración y posibilidad de conservación.

¹⁰ *Ibidem*, p. 50

Libro Sutra de Diamante
Fuente:www.tarja46.wordpress.com



El primer libro impreso que se conserva completo estaba manufacturado por hojas que habían sido pegadas extremo con extremo y data de 868, llamado Sutra de Diamante¹¹.

Mientras que para la civilización árabe el libro se presentaba como un manuscrito caligrafiado -que alargó su modelo hasta el siglo XIX- el resto de los orientales afirmaba que existía la necesidad de una fabricación rápida, que los llevó a explorar nuevas posibilidades para acelerar el proceso. Los chinos fueron los primeros en utilizar la técnica de la xilografía, esta técnica era utilizada por la cultura egipcia desde el siglo IV; sin embargo los chinos en el siglo IX o X adaptaron el proceso para poder imprimir en papel y hasta finales de siglo XIV se extendió por Europa.

El trabajo que implicaba la xilografía se prolongaba en varias jornadas debido a que los caracteres se graban uno por uno para formar el texto, los bloques para realizar el grabado se desgastaban rápidamente así que solo se podían realizar algunas copias y había que volver a hacer todo el trabajo para obtener más, lo que obligó a buscar la forma en que los caracteres fueran hechos de un material que tuviera mayor resistencia, así surgen los caracteres metálicos. Ahora se producían idénticos para que pudieran combinarse y hacerse móviles, aquí comenzaba lo que inspiró a Gutenberg; el papel contribuyó a que la fabricación de libros en serie fuera una realidad; la resistencia y flexibilidad del material permitían una presión mecánica con gran fuerza, la prensa de imprimir había nacido. Documentos que dan testimonio del inicio de la prensa están registrados en 1444 y se considera a la Biblia como el primero de los libros impresos.

Con la llegada de la imprenta llegó también una nueva era en la historia del libro, se alcanzó una difusión como nunca antes, y a pesar de una alta demanda por los intelectuales es, el desarrollo del uso del metal lo que conduce el verdadero impulso por lograr un procedimiento que permitió la evolución del libro en sí, esa época vio llegar su plenitud como medio de comunicación; a pesar de que Gutenberg solo buscaba un procedimiento para producir textos.

Nacida la imprenta en 1440 en Alemania se expande a los Países Bajos, Barcelona, Venecia, hasta que se conoce en toda Europa, sin embargo antes de que llegara a las últimas ciudades del viejo continente llegó a América, México fue el primer país en recibir el invento en 1539 y paulatinamente se extendió a lo largo del continente. Al Oriente llega más tarde, a Japón en 1590.

Los talleres tipográficos surgieron sobre todo en ciudades universitarias, que era donde había mayor demanda; otros lugares donde se establecieron los impresores fue en ciudades comerciales, aquí había un mercado más amplio pues se solicitaban

¹¹ Cfr. LABARRE, Albert (1980) *Historia del libro. México*, Editorial Siglo XXI. p. 51.



Biblia Impresa por Gutenberg
Fuente:www.kalipedia.com

mayor número de géneros literarios, pues los libros tenían salida a otras ciudades.

Los libros surgidos durante los inicios de la imprenta eran semejantes a los que existían antes del invento, incluso la letra era como la de los manuscritos y aunque se utilizaron tipografías distintas mantenían la apariencia de los surgidos antes de la imprenta; a este tipo de libros se les conoce como incunables, aquí se encuentran todos los impresos realizados hasta 1500. Una de las características de estos libros era el texto denso y los márgenes mínimos; su formato dependía del número de dobleces que se hacían en los pliegos de papel. La producción de los libros alcanzó las 35 000 ediciones durante el siglo XV, lo que dio paso a 20 millones de ejemplares, puntualizando que Europa llegaba a los 100 millones de habitantes.

Durante esta época se comenzó a indicar el autor, el título de la obra y el lugar y la fecha donde se había hecho la edición, era importante indicar el nombre del impresor acompañado de una marca que distinguía quien lo imprimía –lo que se convirtió en la marca de la casa editorial siglos después–, así surge el colofón. Otra cosa que cambió fue dejar la primera hoja en blanco para que no se maltratara el escrito, lo que originó que hubiera una primera página que solo exhibiera el título; así comienza a utilizarse la portada interior, pero es hasta finales del siglo XIV que se hace común su uso.

Se continuaba haciendo uso de las ilustraciones, que quedaron en manos de artistas que las realizaban por medio de grabados.



Libro Incunable
Fuente: mortualia.wordpress.com

Capítulo 1

Aunque es impreciso señalar el fin del periodo medieval, en referencia a la historia del libro, se distingue por la interrupción de las ediciones que se presentan alrededor de 1520, y aunque se continúan difundiendo textos de la Edad Media lentamente se vieron reemplazados por libros nuevos con los que se ganaba mayor número de clientes.

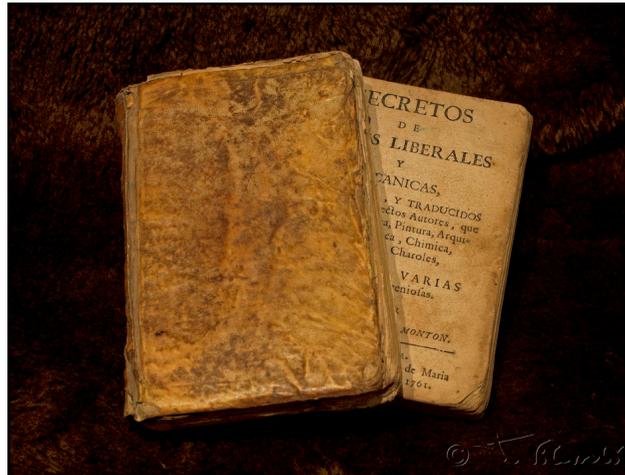
Dentro del periodo renacentista se manifiesta el humanismo que pretendía el acercamiento del hombre con su esencia o naturaleza misma. El humanismo aparece durante el siglo xiv y se extiende a gran parte de Europa, propagando principalmente dos tendencias: el humanismo cristiano que hace referencia a que la trascendencia del hombre se encuentra en la vida después de la muerte, es decir, cuando logra convertirse en un ser espiritual; y el humanismo renacentista trata de exaltar la humanidad en la misma naturaleza, de ahí surge una corriente que se apoya en los valores clásicos y otra que busca renovar al hombre a partir de la crítica a los valores medievales. A pesar de que los humanistas se dividían entre quienes como eruditos buscaban el ideal de tiempos clásicos y aquellos que buscaban un hombre nuevo en base a los ataques los valores medievales, ambos se centraban – hablando de un ámbito literario- en fomentar la educación y la cultura a partir de las humanidades. Por lo anterior los textos clásicos se tradujeron y se restauraron para extenderse en varios países. Los tópicos fueron principalmente de historia, literatura, geografía y en menor grado ediciones científicas. Todo este trabajo se logró porque los impresores se vieron, como consecuencia del humanismo, contagiados por ser eficaces y no ser sólo hábiles impresores, sino ser ellos mismos los eruditos.

En razón de lo planteado por una de las corrientes humanistas nace la Reforma como consecuencia del cuestionamiento de algunos dogmas del catolicismo por parte de Lutero, quien pudo propagar sus ideas gracias a la imprenta, lo que desencadenó en la petición de controlar la venta de libros que hablaban sobre la fe cristiana. El libro se tomaba como un instrumento para propagar fácilmente todo tipo de ideas que causaron guerras en varios países europeos, lo que nos indica el grado de difusión tan grande que tuvo durante la Reforma. Existía un control en las ediciones y la venta. Pronto vino la contrarreforma que igualmente usó el libro como medio de difusión.

En la segunda mitad del siglo xvi vendían los libros que ellos fabricaban y los intercambiaban con colegas para el consumo del público, aunque el trabajo no lo realiza una sola persona. El financiamiento para la producción era elevado, así surgió el patrocinio, que era quien aportaba el capital y éste asumía las responsabilidades, así nace el oficio del editor que se encargaba de vender los libros. En la producción también intervenía el cajista que realizaba la composición, el prensista quien hacía la labor en la prensa de imprimir y el corrector; todo esto en jornadas que prolongan por más de diez horas para realizar un tiraje de dos mil quinientas hojas. Los oficios del libro tomaban una estructura capitalista.

Al hacerse ordinaria y generosa la comercialización hubo la necesidad de prevenir la falsificación que sólo se daba cuando algún editor hacía la producción de un libro

de otro colega, ahorrándose así los gastos de preparación de la edición y la corrección. Los conflictos entre editores crecieron, esto desembocó en un despliegado de privilegios y censuras para intentar mantener orden. Un privilegio consistía en que la editorial podía prohibir la reproducción de una publicación de sus obras por un tiempo determinado, esto



Libro del siglo XVIII
Fuente: www.ojodigital.com

apareció en Francia durante el periodo del reinado de Luis XII y quien los concedía era el Canciller real, el parlamento o jurisdicciones menores.

El desarrollo de la Reforma intensificó el control en la producción y venta de libros, sin embargo, hubo situaciones que al no ser previstas desembocaron en un sistema inconveniente. Los privilegios podían transformarse en monopolios al ser extensos o tener la posibilidad de renovarlos indefinidamente; además al no existir un convenio internacional los privilegios terminaban donde la frontera. El Concilio de Trento que finalizó en 1563 trajo consigo la Contrarreforma que usó el libro como medio de difusión.

Un aporte verdaderamente importante de este periodo fue que los autores obtenían un provecho regular por concepto de sus obras, los editores eran quienes les pagaban, pero en el siglo XVII esto cambió, ahora los autores vendían sus manuscritos a los libreros, recibiendo un único pago que favorecía a las editoriales que recibían un mayor capital por la venta de los libros si estos tenían éxito, es decir, altas ventas. Un año decisivo es 1710 cuando jurídicamente se establece el derecho de reproducción llamado copyright, que se otorgaba al autor para reconocerlo como verdadero propietario de su obra. "La protección internacional del derecho de autor no fue puesta en efecto sino por las convenciones de Berna en 1886 y de Ginebra en 1952, revisadas en París en 1971¹²". Los estudios tipográficos repercutieron directamente en el formato del texto al modificar la alineación del párrafo, los espacios entre las líneas y, los márgenes. Era primordial la calidad de la legibilidad.

El siglo XVII, llamado siglo de las luces fue testigo de las propuestas que pretendían una adecuada reglamentación del libro, que ante múltiples intentos, estos resultaban inútiles. Durante este tiempo se renueva el aspecto tipográfico que refresca la presentación del libro al liberarlo de la antigua ornamentación que le renueva y le brinda un aspecto moderno.

La fabricación de los libros aún era lenta, la prensa de brazo había cambiado un poco desde Gutenberg. La Revolución Industrial había llegado, había profundas

Libro de la era moderna
Fuente: blog.pucp.edu.pe



transformaciones en el ámbito económico y político, que simultáneamente repercutían en lo social y lo espiritual. Surgieron mejoramientos e innovaciones en los sistemas mecánicos, así llegó en 1780 la prensa conocida como de un golpe, que construyó Didot.

Los libros comunes conservaron y a una presentación clásica en referencia a su composición interna, su presentación física igualmente evolucionó. El encuadernado era una constante, pero surgió la Portada Rústica, que era ya no sólo una hoja de papel igual al resto de

las demás, la hora era de un material más resistente; inicialmente eran blancas, pero a principios del siglo XIX se colocaba una ilustración en este espacio, con lo que la importancia en el empleo de la ilustración se vio forzada, que desde el siglo XVII se consideraba no tanto como una decoración sino que se pretendía la asociación híbrida de una imagen y un concepto que en ocasiones era metafórica. Es importante señalar que a pesar del nacimiento de la fotografía no tiene un lugar considerable sino hasta el siglo XX pues brillaba el impresionismo y los aportes en el uso de la ilustración por parte de Toulouse-Lautrec, con lo que se consiguió que para la presentación de un libro se echara mano de la imagen.

Los pequeños, pero no por eso menos importantes sistemas mecánicos que se inventaron, significaron la simplificación en la fabricación del libro; el lomo se cortaba con guillotina y ya no se solían coser los impresos, se pegan con un adhesivo fuerte, así surgieron libros económicos que duraban menos.

El papel, soporte del libro era producción limitada debido a que escaseaba el trazo, la materia prima para su fabricación, al igual que la producción manual y que es un proceso largo, y que hasta 1798 ya se fabricaba a máquina por el invento de Louis-Nicolas Robert, que más adelante Gamble perfeccionó. En 1890 la pasta de madera se había convertido en la materia prima del papel, pero el papel fabricado con esta materia prima tenía la desventaja de ser poco resistente y tornarse amarillo con el paso del tiempo debido a la presencia de lignina.

Las ventas comenzaban a verse afectadas porque los libros subieron los costos ya que los tirajes se habían reducido por competencias ilegales y para hacerlos más accesibles al público surgieron las entregas, se vendían en cuadernos separados.

En 1852 surgen las ediciones escolares que produce la librería Hachette. Por esos años se presentan escritos dirigidos a jóvenes que hasta antes de este siglo no figuraban.

Los años fueron pasando y el formato de los libros no fue variando, se había adoptado una estructura que permitía un fácil manejo, se podían ya reproducir copias

¹² op.cit. A.Labarre, *Historia del libro. México*, 1980, p. 97.

facilmente debido a los avances técnicos y a una economía favorable a las publicaciones en referencia a producción y venta.

Con la propagación de la educación a todas las clases sociales y la renovación de reglamentos para la edición se marca el inicio de la Era Moderna. Se dio un incremento en la cantidad de ediciones y la producción de tirajes. Además, la fotografía invadió al libro como forma de ilustración, con esto se dio un giro en los libros de arte, de viajes, etc.

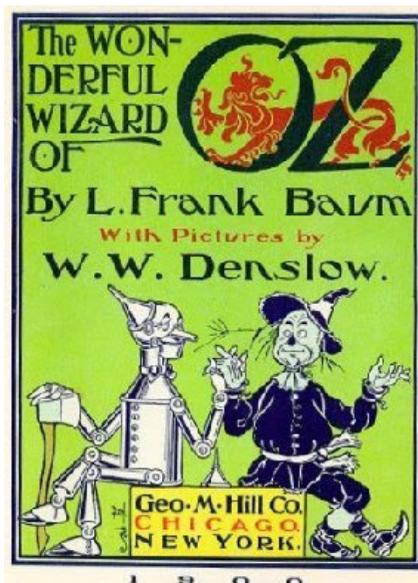
Pero esto solo refiere a la producción de textos; el libro entendido como una estructura visual había tenido un estancamiento, una estacamiento que fue sacudido fuertemente por los surrealistas, pues dan al libro una visión que no se limita a referirlo no como un contenedor de ideas si no que se pretende valorar a libro como un objeto. Con estas ideas llegan otras que con el paso del tiempo se han ido solidificando para resaltar cada uno de los valores que podemos encontrar el los libros.

Por otro lado, debido a los avances tecnológicos y las nuevas propuestas audiovisuales los libros han dejado su forma ortodoxa y se ha abierto paso a nuevas propuestas como son los audio libros, los libros digitales y todas las variantes experimentales que encuentran cabida en los libros alternativos.

1.2.1 Historia de los libros infantiles.

A través de la historia de libro se observa que durante muchos años la temática en los textos fue de tópicos muy variados, éstos y la manufactura fueron realizadas durante mucho tiempo pensando en los adultos. Existen muchas diferencias en reconocer cual libro fue hecho pensado totalmente en los niños. Resulta difícil hablar de los libros infantiles en referencia únicamente a su descripción física porque tenemos que hablar simultáneamente de la historia de la literatura infantil.

La literatura infantil se manifiesta en sus inicios como literatura oral, que sustenta el empleo estético del lenguaje hablado, desde entonces la temática estaba estrechamente vinculado con la educación de acuerdo a la idiosincrasia de cada cultura. La literatura escrita reforzó que los textos debían estar enfocados en la transmisión de principios morales religiosos y sociales. Con el paso del tiempo la literatura infantil fue adquiriendo su propia identidad, paulatinamente se fue afianzando y con la masificación que se logró con la llegada de la im-



Portada original del Mago de Oz del año 1900
Fuente: www.elultimolibro.net

prenta la imaginación y la fantasía como elementos en los libros infantiles fue cada vez más recurrente; había relatos, mitos, leyendas, épicas, cuentos, fábulas, incluso poesía.

Aunque es impreciso hablar de los inicios del libro infantil se considera como el primero al realizado por el pedagogo checo Jan Amos Comenius llamado *Orbis Pictus*¹³, era un libro ilustrado, publicado en Alemania en 1658; a pesar de que en su momento no fue concebido para un público infantil, la investigadora española Ana Garrafón señala como primer libro infantil a las *Fábulas de Esopo*, impreso en 1484 en Inglaterra, considerándolo así, porque como producto editorial era destinado para niños.

La prioridad formativa en la literatura infantil se hizo presente como una gran misión durante los siglos XVIII y principios el XIX, y aunque en el siglo XVIII es cuando se reconocen las diferencias entre adultos y niños y se inician estudios pedagógicos con mayor influencia, es hasta fines del siglo XIX que las ideas de la psicología propician el estudio de los niños y permiten una conjugación entre la literatura y la pedagogía que se ve reflejada en una nueva forma de hacer los textos y la edición, lo que gradualmente generó un progreso cualitativo que se vió prolífero hacia los años cincuentas y se manifiesta análogamente, un enorme desarrollo cuantitativo al aumentar las filas de autores y editoriales que prestan atención al quehacer de las publicaciones infantiles.

Uno de los logros más destacados fue haber generado impresos independizados de la escuela.

Si bien es importante este vistazo por la historia refiriendo a la literatura sería provechoso para el quehacer del diseñador ver en que momento y como fue que los libros para niños fueron manufactrados considerando las características cognitivas y físicas del niño, pues al realizar un libro infantil, en lo que al diseñador atañe debe considerar el material, uno más resistente, la tipografía adecuada al tamaño y la familia para que pueda ser leída sin problemas, el uso de la ilustración, los colores y cada detalle que lo diferencia de un libro para adultos. Se puede ver que es hasta principios del siglo XX con los estudios de psicología que se tiene conciencia de que los niños no eran personas pequeñas y se desarrolla el estudio de pedagogía así comienzan a fabricarse libros con particularidades para ellos.

A pesar de que ya había libros con una intención pedagógica desde el siglo XVII que se realizaron diversos países como Japón, Alemania, Italia, entre otros, se logra una madurez didáctica hasta el siglo XIX, donde el libro ilustrado vio el surgimiento de los primeros ilustradores.

Alrededor del mundo proliferaron escritores e ilustradores que a pesar de ir realizando un trabajo estable se veía detenido por las constantes guerras nacionales e internacionales. Sin embargo la ilustración ha sido una cima muy difícil de conquistar debido a su elevada inversión, de tal manera que causó una baja producción de textos originales y se recurrió a la reedición de clásicos.

La mayoría de las producciones de albumnes gráficos se realizaban en Europa, en

¹³ Cfr. NOBILE, Angelo (1992) *Literatura infantil y juvenil*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. p. 88.

latinoamérica solo se veían las reediciones y el trabajo original era tan escaso por los altos costos que no representaban ser negocio para las editoriales y librerías además porque no había un público cautivo que pagara el precio de estos ejemplares, aún así se han desarrollado programas para poder compartir y reducir el costo de la manufactura.

En la actualidad existen editoriales comprometidas con el trabajo especial para los niños con colecciones enteras dirigidas incluso a edades específicas, con la intención de materiales y diseño integral que satisfacen las necesidades de los pequeños.

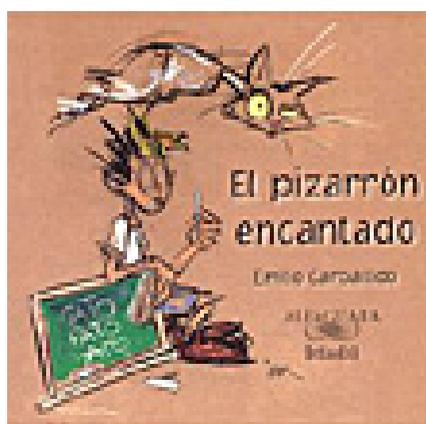
1.2.2 Los libros infantiles en México.

Es importante la valoración particular de los libros para niños en nuestro país dado que es aquí donde se desarrolla el trabajo y a pesar de la globalización en la que se encuentra sumergida la sociedad se necesita observar las peculiaridades del medio, de como es el acercamiento de los niños con los libros, de como y cuando se comenzaron a hacer libros aquí y como se han visto con el pasar de los años.

A lo largo de la época prehispánica nace la literatura oral infantil que expresaba cantos, juegos y adivinanzas aztecas que se transmitían de generación en generación. En cuanto a la parte escrita se reconocen con un argumento basado en el origen del mundo y la parte de la naturaleza, aunque por la ideología, aquellas culturas no se consideran totalmente para niños por su calidad bélica. Destacan los textos de calidad formativa que expresaban el valor de la disciplina, la condición religiosa, apuntaban hacia la moral y la familia.

El pueblo de Tenochtitlán enfrenta en 1521 la invasión ibérica con la que se inicia la Época Colonial en la que se tenía la misión de evangelizar a los indígenas e integrarlos a la llamada Nueva España, de esta manera los textos que imprimían con la llegada de la prensa al continente americano, eran de carácter religioso, como la Biblia y vidas de santos. Los libros estaban a cargo de los monasterios y era casi nula la producción literaria ajena a la evangelización; se prohibía que llegaran ediciones extranjeras con historias profanas, pero algunos libros franceses aparecieron en el continente americano y propiciaron un nacionalismo que contribuyó a que Fernández Lizardi escribiera la novela Periquillo Sarmiento .

México logró su independencia y con ello se pudo avanzar en la producción literaria, pero es hasta principios del siglo XIX en que el género infantil refleja tintes pedagógicos en los que la didáctica y la recreación estaban por encima de las pretensiones estéticas. Los niños pasaban apresuradamente a la adultez por lo que muchas ediciones eran de temáti-



Portada de "El pizarrón encantado"
Fuente: www.gandhi.com.mx

ca moral. Es a finales del siglo XIX, en la plenitud del Modernismo, que se enriquece con esta ideología a los escritos. A pesar de que ya se habían producido periódicos y revistas que le brindaban a los niños espacios con narraciones, juegos, adivinanzas y cantos; los libros infantiles como tales eran mínimos y con el establecimiento de la SEP cobra un nuevo brío y se aumenta el número de libros. Uno de los primeros libros publicado por la SEP es "Pulgarcito", más tarde Vasconcelos recopila lecturas clásicas y estando él a cargo de la Secretaría se publica "El maestro".

En 1942 sale a la venta "Chapulín" que incluía teatro, cuento y poesía, destacando que los textos eran de autores nacionales; de 1957 a 1960 a cargo de maestros de educación primaria se publica "Cuatitos" y se realiza el libro "Pájaros", estos tenían un corte cultural que se mezclaba con el entretenimiento, bajo esta influencia surgió "El amigo de los niños" en 1965. Un trabajo importante fue la enciclopedia "Colibrí" que apareció en 1979 y que con publicaciones mensuales llegó a su fin en 1984, contenía textos de diversos autores y el trabajo de los ilustradores fue destacado. En 1986 fue reformada y dividida en temas de historia, arte, ciencia, técnica, juegos, cuentos y leyendas. La producción de libros para niños consiguió no sólo ganar un sitio en las editoriales sino que alcanzó consolidarse.

Bajo la dirección de Carmen Esteva y Pilar Gómez se inaugura en 1981 la Primera Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil (FILIJ), este evento propició además de la respuesta de la visita de los niños, un esfuerzo común entre escritores y editores por aumentar la producción de impresos infantiles a pesar de que existía un interés económico. Surgieron textos como "Los Cuentos del Tío Palota" de Eduardo Robles en 1983, en 1986 "Los Sueños de Don Silvestre" de Roberto López Moreno, de Emilio Carvellido "El Pizarrón encantado" en 1993 y una larga lista que generó que la FILIJ se mantenga con éxito año tras año en el que se hacen presentes editoriales como la SEP, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Editorial Alfaguara, Ediciones de Ermitaño, LECTORUM, Ediciones Grijalbo, INBA, Porrúa y SM entre otros. Sin embargo estas editoriales contaban en su mayoría con reediciones extranjeras porque era más barato y no era altamente remunerable costear para la realización de un libro original. Fondo de Cultura Económica lanzó una colección llamada A la orillade viento, que surgió con la intención de producir ediciones nacionales para niños y así captar nuevos lectores, SM siguió sus pasos con la colección Barco de Vapor, con libros que se dividían en categorías de acorde a las distintas edades del público, estos ejemplares son primordialmente de contenido literario a diferencia de los mostrados por FCE que son principalmente ilustrados. CONACULTA se encarriló en estas filas para empujar el trabajo de escritores e ilustradores mexicanos, pero las producciones seguían siendo bajas. No es sino hasta entrando el año 2000 que se lanza un programa llamado "Proyecto de Aula" que impulsado por el gobierno federal y la SEP se convoca a la realización de ejemplares que se sometieran a concurso para seleccionar los libros primeramente por un jurado y posteriormente por las escuelas públicas de todo el país para que financiado por el gobierno se editaran

esos ejemplares y así debido a la gran demanda era bien pagado el trabajo de los creadores. Al ver esto las editoriales y librerías se dieron cuenta que podían mejorar las condiciones de mercadeo y así decidieron producir, distribuir y exhibir libros nacionales. Se inició la búsqueda de nuevos espacios comerciales, la ampliación de las áreas infantiles de venta, las producciones se hicieron cada vez más sofisticadas y de alto nivel gráfico que en nada envidian a las ediciones extranjeras. Todo esto ha desembocado en que las librerías se hayan llenado de colecciones para niños, así México ha logrado colocar a la industria editorial infantil como un consumo de masas que se observa claramente en el aumento de la venta de los libros, este esfuerzo se ve favorecido por programas de fomento a la lectura surgiendo la Asociación Mexicana del Fomento del Libro Infantil y Juvenil. La preocupación por el hábito de la lectura y publicaciones nacionales de calidad, ha llevado a instituciones y editoriales a organizar concursos de creaciones de libros infantiles, siendo una plataforma importante para los escritores, ilustradores, artistas y diseñadores, de aquí han salido propuestas de gran calidad. Libros de autores mexicanos y extranjeros que principalmente ofertan trabajos de libros ilustrados.

1.3 Tipos de libros

Ya hemos visto en la historia del libro que los formatos fueron cambiando al pasar del tiempo y aún así cada uno de ellos fue considerado como libros a pesar de ser tan diferentes unos de otros y que con la llegada de la imprenta se adopta un formato que perdura hasta nuestros días, ese pasar de los años nos llevó a concebir una idea ortodoxa de los libros.

A lo largo de la recopilación de la información para estructurar este apartado me doy cuenta que para hablar del libro sería absolutamente necesario y oportuno referir a su verdadera esencia o mencionar los valores que en él podemos hallar.

Primero y sin orden de importancia podemos decir que el libro es un instrumento de comunicación pues aquí es donde encuentra su origen, por lo que guarda pensamientos del hombre por medio de las diferentes manifestaciones del lenguaje, funge así como un recipiente y conservador anacrónico de ideas y segundo el libro como un objeto es una estructura visual que también comunica por sí mismo; de tal modo que si el texto es tan variado y emocionante o monótono en su apariencia física igualmente lo es; pero todo esto nos lleva a una discusión acerca de las formas de los libros.

En ocasiones es de difícil acceso el material bibliográfico al ser ediciones extranjeras que no están a la venta en nuestro país y libros mexicanos que no se reeditaron, añadido no sé si por lo reciente del tema o quizá por la exploración que continuamente se realiza y la carencia en la unidad de los criterios por parte de los propios protagonistas, presento los datos que he hallado, y sin aventurarme a intentar la pro-

puesta de una clasificación, incluyo cada una de las denominaciones con las que me he encontrado, dejando claro que esto no es absoluto en virtud de su constante evolución y que nunca se ha establecido la unidad de opiniones.

Esta es la visión de mi realidad por la experiencia del día a día en mi trato con los libros aunado a que es mi visión como lectora y diseñadora, como público pero igualmente como creadora.

1.3.1 Libro convencional

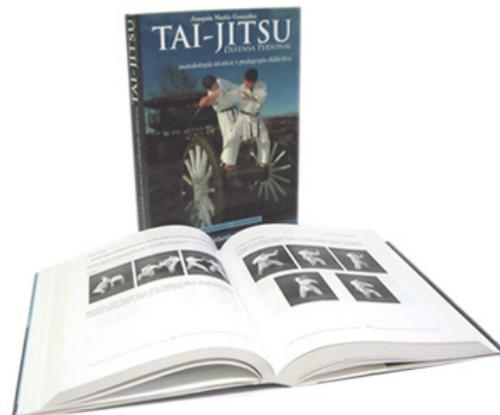
Dentro de las consultas que realicé ninguno de los investigadores comulga con el uso del calificativo para referirse a los libros como tradicionalmente los conocemos. Los llamo libros convencionales en razón de que el adjetivo convencional establece que resulta "en virtud de precedentes o de costumbres"¹¹, es decir lo que percibimos como común, el libro como lo identificamos en su anatomía desde que somos pequeños, el libro de escuela, el de la librería o la biblioteca, los que han heredado su forma y se generaron a partir del invento de Gutenberg que conservan las características que tradicionalmente han distinguido a este tipo de libros.

De manera general guardan un formato rectangular, hojas impresas encuadernadas cubiertas por una portada y una contraportada. Que contiene texto con una estructura convencional de lectura, en ocasiones con imágenes siempre bidimensionales que nacen por un texto previo y que así lo describen; esto en un papel especial pero común para impresiones bibliográficas, el cual funge como soporte.

La diversidad o lo que puede calificar y cualificar a la edición es el tópico, el tipo de papel, de encuadernado, las pastas y el tamaño; pero conserva su prioridad de que el valor recae en el contenido literario, en las imágenes y en segundo término la calidad de la edición, manifestándose así en ediciones económicas, de lujo o especiales, más nunca rompe su formato bidimensional estandarizado de forma radical.

El libro visto como un mero soporte sólo guarda el pensamiento y la información verbal por medio de la palabra escrita y en ocasiones icónica, se puede reproducir sencillamente y mantiene regularmente la característica de ser fácilmente transportable.

Pensemos en cuantas veces nos hemos encontrado con libros de hojas casi transparentes, con letras tan pequeñas de mala calidad de impresión, portadas que nada tiene que ver con el contenido, encuadernados que al leerse se quiebran dando paso a un nuevo libro en tomos, peor aún la piratería que ha llegado hasta este terreno. Los



Libro Convencional

libros han caído por la economía, los intereses de algunas editoriales y la indiferencia de la gente, pero sobreviven gracias al gusto de bibliófilos que gozan de tener en sus manos libros de mayor calidad, dignos de conservarse y admirarse una y otra vez, haciendo digno el quehacer de editoriales y diseñadores que marcan la diferencia aún en los libros convencionales con ediciones especiales y de lujo.

1.3.2 Libros alternativos

Utilizo este adjetivo al referir que son una opción diferente a la propuesta de los libros convencionales, encontrando una alternativa en referencia al formato, materiales, encuadernado, etc. Estos libros encuentran su naturaleza en la concepción del artista, que crea la obra con entera libertad, aquí todo está permitido al establecer totalmente el diseño íntegro del libro, desde materiales hasta el texto mismo.

Son una materialización distinta a los libros convencionales, libros en que la variación del formato es mínima al pertenecer a un estándar, contrario a esto los impresos alternativos encierran un sin fin de posibilidades que se ven ilimitados ante la creatividad del artista, que juega con las combinaciones para generar ejemplares únicos; a pesar de esta libertad los libros conservan una o varias generalidades que los caracterizan; entendiendo que no sólo el texto comunica, sino que se establece un mensaje a través de cada elemento formal del diseño editorial, el libro puede o no contener texto; lo que le da una de las principales diferencias con los convencionales.

Es experimentado por nosotros la lectura en una edición convencional, esta va dictada a razón de nuestra forma de escribir (de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo) y los formatos los encontramos así en cada página, lo anterior se llega a romper en el caso de las ediciones alternativas, aquí el autor genera la ruta que habrá de seguir la lectura rompiendo los esquemas tradicionales, esto lo puede lograr de diversas maneras como haciendo el uso de la experimentación visual, táctil y en ocasiones hasta auditiva por medio de la aplicación de tan inimaginables materiales y técnicas empleadas en la construcción del libro; esta manufactura es realizada por el propio artista que se involucra en cada parte de la elaboración, incluso en la impresión. Algo muy importante es que el libro sea concebido de tal forma que el lector interactúe página a página, lo que lo convierte no sólo en un espectador sino en protagonista.

El soporte elegido por el creador genera no sólo un material estético sino que se mantiene como un soporte de comunicación que es capaz de contener cualquier tema desde fantasía hasta una realidad social. Confirmando que la comunicación no sólo se genera por medio de un material de información escrita, sino que en adición a un lenguaje visual que contempla forma, color e imagen, cada elemento pertenece a un sistema de signos que estructura un lenguaje semántico.

El creador establece sus propios códigos de comunicación ante el objetivo que implica la continua interacción entre el libro y el receptor, que se manifiesta simultáneamente lector, espectador y protagonista.

¹⁴AAW Diccionario Enciclopédico. Barcelona, Salvat, 1982. Tomo 3.

En estos libros la monotonía no encuentra cabida y la pluralidad es el desafío mismo a la imaginación. Son libros alternativos porque hay algo de convencional en ellos, son intrínsecos; recordemos que son convencionales sí es de la forma común, se usa el material común como el papel, contiene y comunica por medio del lenguaje escrito, es manipulable, guarda las condiciones habituales de lectura y es fácilmente reproducible; será alternativo sí apuesta por modificar lo anterior, pero siempre deberá haber un elemento que nos lleve a pensar en los primeros pues son inseparables en su esencia de comunicar y para existir deben mantener el delgado hilo que los une.

Cabe mencionar que hay grandes discusiones acerca de como y porque definir éste tipo de libros que ofrecen mucho más que los convencionales, sin embargo no hay unidad de criterios, aún así muchos artistas comparten las reflexiones hechas por Ulises Carrión, escritor mexicano de profesión que se convirtió en un fuerte exponente defensor de como él los llama: "nuevos libros" y que podemos entender su pensamiento en el artículo "El arte nuevo de hacer libros" incluido en la Revista Plural, en este artículo se sustentan o surgen muchas otras opiniones que van proponiendo más y más posturas. Entre otras cosas Carrión plantea que en el arte nuevo se desatiende las intenciones, la utilidad y se vuelve sobre sí mismo; razón principal por la que tuvo la necesidad de proponer algo más, ya que llega a negarse y desconocer el antecedente, pero en el antecedente encontramos la esencia misma por la que nacen, surgiendo por la necesidad de comunicar, preservar, conservar el pensamiento del hombre y negar la esencia sería negar el libro mismo, olvidar lo que lo hace ser sería no ser.

A través de los años han surgido denominaciones en los libros como libro de artista, libro de arte, libro objeto, etc. Al buscarse la definición de éstos no hay compatibilidad, de tal forma que los menciono y me refiero a ellos como surgieron en el tiempo, retomo estudios ya hechos sobre ellos y concluyo con mi reflexión y experiencia, sin ser estos como otros escritos no definitivos más sí propositivos a partir de la investigación y el razonamiento.

1.3.2.1 Libro de artista

Recordemos que el libro se considera como un instrumento de comunicación, un medio de difusión; en el caso del libro de artista se manifiesta como soporte de una expresión estética, netamente artística creada a través de un oficio que siguiendo una técnica perfectamente desarrollada; sentimientos que emanan del creador para plasmar su obra en el libro de artista. Los libros son únicos, es decir se han realizado manual o artesanalmente, pueden estar hechos de tela, metal, madera, plástico, etc.; así se encuentran ajenos a todo proceso en serie o industrial. El texto o contenido literario queda en otro plano.

La definición de éstos libros podemos encontrarla en la enciclopedia diciendo: "aquél que da especial relieve a la calidad de los materiales empleados en su con-

¹⁵ Ulises Carrión. Escritor y artista mexicano, en Amsterdam entra en contacto con el arte alternativo y se convierte en el pionero del arte conceptual.

fección, a la riqueza tipográfica en la presentación del texto y a la iconografía que generalmente acompaña a éste”.

Queda claro que los llamados “libros de artistas” se concretan a un solo ejemplar, “repiten el ánimo renacentista frente a la industrialización de la literatura que, como se soslaya jamás producirá arte auténtico en lo que se refiere al cuerpo del libro”¹⁶

1.3.2.2 Libro objeto

Surgen en medio de la manifestación artística surrealista, corriente que perseguía dar cauce a los impulsos latentes en la intelectualidad tras la posguerra. El surrealismo propone explorar posibilidades, expresa que la creación se debe dar a partir de una libertad de espíritu como señala André Bretón y no condicionada por la razón ni por valoraciones estéticas o morales establecidas. Enarbola lo maravilloso, lo insólito; reúne objetos incongruentes bajo un contexto ajeno a ambos. Se basa en un principio de contradicción, la conjugación de la realidad y el sueño para originar una superrealidad.

Georges Hugnet un artista parisiense es el primero en referirlos como libro objeto alrededor de 1835; los cuales exaltan su cualidad como aspecto de objeto haciendo de lado su función comunicativa, que conceptualizados en medio de un contexto artístico surrealista encuentran su razón de ser.

El libro objeto resulta de la exploración de posibilidades que se expone en aquel tiempo, dando paso al desecho de la estructura convencional del libro luego de propuestas viscerales que hacen diferente cada elemento que los integra; así el libro comunica a través de la composición.

Su definición la podemos encontrar en la enciclopedia que textualmente dice “tipo de libro que se presenta como un objeto funcional, y por lo general, pintoresco y original y en el cual el contenido propiamente literario aparece como secundario con relación a los detalles formales que definen su estructura visible”.

Aunque explora en su formato con estructuras inimaginables pueden ser igualmente más apegados a la concepción de la forma de los convencionales pero son siempre concientes de lo que es en sí, usando eficazmente la forma, espacios, medidas, colores, materiales, cada elemento lo hace ser un libro en sí. Catherine Coleman lo describe perfecto en el artículo “El libro de artista en España” apuntando que es el libro mismo el sujeto de la investigación.



¹⁶ Renán, Raúl (2009) Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial. México, UNAM. p. 10

1.3.2.3 Libro Pop up

Se reconoce como libro "pop up" a aquel que muestra imágenes en papel de forma tridimensional por medio de algún mecanismo que permita la interacción, por ejemplo a través de pestañas que se jalan y que están igualmente hechas de papel. Existen mecanismos ya establecidos, estudiados y comunmente usados, entre los más comunes se encuentran las *transformaciones*, que refiere a imagenes formadas por tiras verticales que al jalar una pestaña lateral se cubren por otras tiras para formar una nueva imagen, *volvelles* son piezas de papel o cartón giratorias superpuestas y sostenidas por anillos metálicos, *flaps*, solapas que se levantan y descubren imágenes, *pull tabs* son pestañas que se deslizan o jalan, *pop-outs* son imágenes emergentes y muchos otros mecanismos que los hacen llamarse lo mismo libros pop up que libros móviles, animados o desplegados.

La historia de estos libros encuentra sus antecedentes en el siglo XIII con un documento escrito a mano, el cual tenía discos fijados por la parte central que los permitía girar para así ir descubriendo palabras o símbolos en cada página; es así que se tiene el primer registro de un elemento interactivo en un libro, estos libros contenían tópicos místicos sobre profecías o para crear códigos secretos.

En el siglo XIV se encuentra otro tipo de elemento que rompe el esquema de los libros convencionales, eran capas de papel superpuestas en las páginas del libro que exponían detalles de anatomía humana y eran utilizados por estudiantes, representando un auxilio en sus estudios. Las láminas tenían pestañas de papel, uno de los estudiantes en 1583 realizó un libro con más de cinco capas que contenían diagramas de anatomía.

Con el paso del tiempo se fueron perfeccionando las técnicas de estos elementos y fueron surgiendo otros mecanismos que originaron que en el siglo XVIII, por medio de la ingeniería de papel se incorporan a libros de diversos temas, particularmente

de entretenimiento con mayor demanda por parte de niño consumidores, incrementando su solicitud gracias a la combinación de impresos de gran calidad bajos costos y así surgió en el mercado un nuevo género: los libros infantiles. En 1810 apareció manufacturado por The Fullers, una empresa dedicada a la fabricación de novedosos juguetes, algo verdaderamente ingenioso, los Paper Doll Books, que son libros de muñecas de papel que pueden vestirse con ropa de papel fijando a las muñecas por medio de unas pestañas que



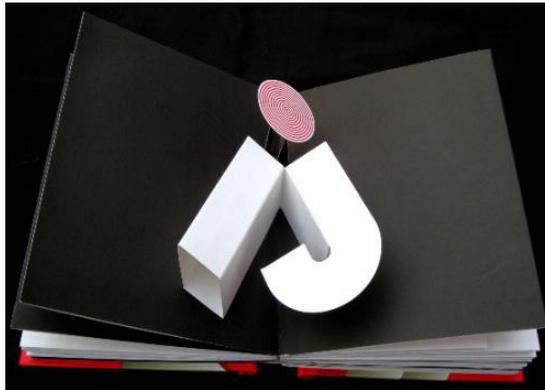
se doblan. De este tipo de libros, el más famoso fue "The History of Little Fanny".

Stacy Grimaldi publicó en 1820 el primer libro pop up diseñado especialmente para niños, el mecanismo que mostraba eran tapas o alas que se levantaban en cada página, aunque quien tiene la concesión como verdadero creador de este tipo de libros es la compañía londinense Dean & son, quienes lograron producir exitosamente alrededor de cincuenta títulos diferentes entre los años 1850 y 1900.

Otra compañía con éxito hasta 1870 fue Darton de origen británico, pero pronto se vieron despojados Dean & Son y Darton; los alemanes comenzaron a competir fuertemente para ganar el mercado, Rafael Tuck que realizaba libros infantiles porque estaban llenos de colorido y un sello particular fue la calidad de sus ilustraciones. Tuck tenía sus estudios de diseño en Londres, pero los libros eran impresos en tierras Germanas.

Un alemán más se incorporaba a la competencia a finales del siglo XIX, contribuyendo con detalles innovadores en los libros con movimiento.

Las industrias construidas alrededor de la producción de los libros pop era elitista y para destacar era un verdadero reto, la creatividad del germano Lothar Meggendorfer hizo que su trabajo brillara y creciera ante la tempestad. Meggendorfer con su ingenio desarrolló mecanismos con una alta complicación pero que aplicados a los libros generaba que fueran caros, sin embargo para los consumidores no fue obstáculo para adquirirlos, pues sus impresos a pesar de que sus mecanismos eran frágiles y los niños los rompían con facilidad, se vendieron alrededor del mundo traducidos al



ABC3D
Marion Bataille



Libro Un Punto Rojo
David A. Carter

idioma de cada país. Este artista logró una gran evolución en la ingeniería con papel.

Los libros pop up se encontraban en tiempos prolíferos, la competencia y la experiencia habían generado continuas innovaciones y la búsqueda por lograr un crecimiento en la calidad de impresos. Todo esto pronto encontraría un obstáculo que significó el freno del trabajo por varios años. En 1914 el mundo fue testigo de la Primera Guerra Mundial, periodo que trajo una sequía cultural hasta 1918, año en que terminó la guerra y unos años más tarde la sociedad mundial recobraba el orden. El conflicto mundial significó el fin de una era llamada de oro, por ser un periodo de la experimentación de la ingeniería con papel aplicada a los libros.

A principios de los años treinta el libro pop up comenzaba a resurgir, el británico Louis Giraud que editaba libros para niños por encargo del periódico Daily Express; pronto Giraud se independizó e inició la producción de la serie Bookans Stories que se reconocen porque cada escena se extendía a una doble página .

Los pop up iniciaban su historia en América y es en Estados Unidos donde "Blue Ribbon" se manifiesta como una notable editorial que a pesar de que contaba con mecanismos bien elaborados tenían las desventajas que para los estándares modernos el material empleado rebajaba la calidad del libro, el papel era de una mínima resistencia lo que representaba un periodo de vida corto para las ediciones que se enfrentaban al despreocupado uso de los niños.

Blue Ribbon se une a Harold Lentz que representaba una garantía en el trabajo de la ingeniería con papel; la sociedad resultó exitosa pues la contundencia de su trabajo bien hecho dio paso a una serie de libros que ya eran denominados pop up y que se inspiraron con las animaciones de Walt Disney.

Cuando nuevamente alcanzaban un progreso los pop up, se interrumpe el avance por la Segunda Guerra Mundial, a pesar de esto se logra una innovación importante, un mecanismo de apoyo y no necesitaban de pestañas pegadas; y se popularizan a mediados de los cincuenta. Por estos años Voutech Subasta artista que trabajaba para la compañía Bancroft and Company of London realizó libros que destacaban por su diseño de ingeniería del papel y la integración que tenía con sus historias de hadas, con la Compañía de Praga lograron vender treinta millones de copias que se tradujeron a treinta y siete idiomas, su éxito estuvo vigente hasta los años setenta.

En 1974 Waldorf Hunt crea la compañía Intervisual Communications Inc. en Estados Unidos, que realizó trabajos brillantes encabezados, entre otros expertos, por Tor Lokvig y Wally Hunt que junto con Jean Pienkowski, revolucionaron los pop up pues en una sola página incluían varios mecanismos.

Un nuevo protagonista aparecía en las filas de creadores pop up, el holandés Ron van der Meer, ilustrador especialista en ediciones para niños que además diseñaba juguetes educativos. En la actualidad destacan ingenieros con papel que transforman imágenes planas y estáticas en extraordinarias formas multidimensionales y con gran movilidad, como el famoso David Carter, quien menciona crear sus libros con distintos procedimientos que lo mismo pueden ir a partir de un texto que surgir formas

libres que se adaptan a un proyecto.

A lo largo de la historia hemos visto que se han realizado libros pop up que presentan mecanismos bidimensionales y tridimensionales, en los que ambos son capaces de establecer la interacción con el lector.

1.4 Estructura del libro

Refiriendo a los libros convencionales cuentan con una estructura externa que corresponde a los elementos físicos y una interna que atañe al texto en sí, el contenido literario y los legales que la obra debe tener.

Sería necesario reconocer cada parte de este tipo de estructura para así poder proponer un formato alternativo que es finalente el punto a donde hemos de llegar.

Vayamos ahora a cada punto, sin detenernos detalladamente en la estructura interna, al no ser sustancialmente nuestro objeto de análisis.

1.4.1 Estructura interna

En lo que se refiere a la parte interna se considera 4 divisiones.

1. Exteriores

Aclarando para no confundirnos, que en su función de informar sobre la obra y datos que a esta refieren son considerados externos por estar ubicados físicamente dentro del estudio en los exteriores del libro, pero en relación a lo que atañe al estudio de la parte interna; pero más adelante retomaremos la estructura externa en su función de la descripción física del libro.¹⁷

a) Cubierta o primera de forros. En esta se indica el título y subtítulo de la obra, nombre del autor y editorial.

b) Segunda y tercera de forros o reiteración de la portada. Generalmente va en blanco, en algunas ocasiones para publicitar otras obras del autor o de la colección según el caso.

c) Lomo. Indica el título de la obra, el autor y el sello de la editorial. La estructura en que se escribe (vertical u horizontal) es determinada por el país donde se imprime.

d) Guardas

e) Contra portada o cuarta de forros. Es común que muestre una presentación del libro o biografía del autor.

2. Preliminares

a) Páginas falsas o de cortesías. Esto es desde tiempos antiguos en que los editores solían dejar una página en blanco por si no se podía pagar una encuadernación se protegiera mínimamente y se conserva hasta la actualidad y son regularmente la página 1 y 2.

b) Portadilla, falsa portada o anteportada. Esta página siempre se encuentra de

¹⁷ Cfr. ZAVALA, Ruíz (1998) *El libro y sus orillas*. México, UNAM. p.21.

lado derecho es primera hoja impresa y contiene solo el título de la obra, aunque alguna veces incluye el sello de la casa editorial o indica si pertenece a una colección o serie.

c) Contraportada o portada ilustrada. Llamada así por ser el reverso de la portada, en ocasiones suele ir ilustrada o decorada, incluyendo el nombre del ilustrador, de lo contrario se deja en blanco,

d) Portada. Debe incluir nombre del autor, título de la obra, subtítulo si fuese al caso, nombre de la editorial y su logotipo, la ciudad y el año en que se imprimió y si así corresponde el número de tomo. El orden de los datos dependerá del país donde se imprima.

e) Página legal. Contiene lo que por ley debe llevar, que es el propietario de los derechos de autor, fecha y número de la publicación, nombre de la editorial y su dirección, si es una traducción y el nombre del traductor, nombres de quienes colaboran en el libro (diseñador editorial, creador de portada, ilustrador, fotógrafo, etc.) y el ISBN

f) Notas previas. Son escritas por el autor y/u otros. Son el prólogo, prefacio, proemio, preámbulo, preliminar, exordio, al lector, advertencias, aclaración, introducción, presentación, etc. Estas pueden ser o no incluidas parcial o totalmente.

g) Índice. Muestra los capítulos y algunas subdivisiones del texto. Puede ser colocado al principio o al final de la obra.

3. Texto. Es el contenido literario, considerado el cuerpo de la obra, las ilustraciones forman parte de él. El texto empezará en página de lado derecho (impar) y si fuese necesario dividirlo en secciones debe incluirse una página falsa y comenzar nuevamente en impar.

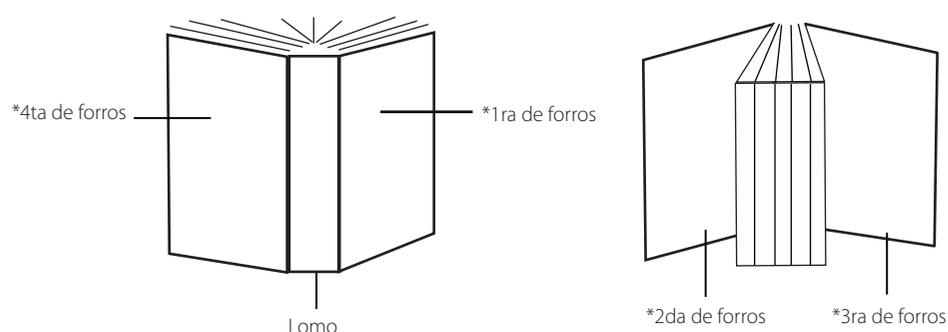
4. Finales. Es información que facilita la consulta de un libro, por lo que es contenida en textos de consulta, obras técnicas y científicas. Esta información puede ser total o parcialmente la siguiente:

- Apéndice o anexos
- Cuadros y material gráfico
- Notas
- Bibliografía
- Glosario
- Índices analíticos (nombres, lugares etc.)
- Colofón
- Fe de erratas

1.4.2 Estructura Física

En este apartado tenemos las partes externas, que son determinantes en nuestro estudio, ya que como fue mencionado anteriormente es lo que lo define como libro.

Es importante mencionar que las partes pueden variar dependiendo del tipo de edición, pues atendiendo a las limitaciones económicas se han desarrollado "ediciones



Estructura externa del libro

económicas" contrapuestas a la de "lujo".

Tomando en cuenta que la prioridad de la estructura externa es la de proteger al libro y conservarlo en buen estado, este problema puede ser resuelto de diversas maneras.

La edición más común es la cubierta rústica, como puede ser muy elevado el costo de encuadernar con tapas o cubiertas rígidas en esta edición se usan cartulinas muy delgadas, en su mayoría protegidas por una lámina de plástico translúcido, lo que puede ser desfavorable al no responder óptimamente a la humedad y las temperaturas variables o extremas y la cubierta puede contraerse o expandirse. Las cubiertas rústicas son encoladas al lomo que forman el paquete de los pliegos, llevan un corte recto y por esta razón el lomo también lo es.

Siendo así que se deja de lado la función primaria de la estructura externa por la reducción de costos.

Afortunadamente algunas de las editoriales aún apuestan por tirajes que aunque elevan sus costos igualan paralelamente su calidad, esto en respuesta a lectores que aprecian el valor de conservar en buen estado sus libros.

Las tapas rígidas son una opción, están construidas por cartón grueso forrado de papel, tela o piel. Otra variante para una mejor conservación es que los pliegos sean cosidos y encolados y no solo esto último.

En algunas ediciones el corte de los pliegos suele ir de color, con la finalidad de hacer la función de un sello para el polvo.

Otro punto importante es la altura de la tapas, que en algunas ocasiones es mayor al de los pliegos para así protegerlos de dobleces o roturas, aunque se tiene la desventaja de que si el peso de las hojas es mucho se desprendan de la tapas.

Algunas ediciones cuentan con una pieza llamada sobre cubierta, que en función primaria de proteger al libro desde su proceso de distribución lo envuelve y aunque puede ser permanente pues "a menos de que se trate de un coleccionista el lector genuino las descarta antes de empezar a leer y la guardaría en una caja"¹⁸.

Dependiendo la edición los libros cuentan con solapas que son una extensión de las tapas o de las sobrecubiertas.

¹⁸ BUEN, Unna Jorge A (2000) Manual de Diseño Editorial. México, Editorial Santillana. p.361





CAPÍTULO 2
FUNDAMENTOS DEL DISEÑO



Capítulo 2 Fundamentos del diseño

El diseño es considerado como una actividad que encuentra soluciones creativas a los problemas que surgen dentro de una sociedad, a través de la investigación consigue propuestas que satisfacen diversas necesidades.

El diseño es algo tan cotidiano que la mayor parte de las ocasiones no percibimos que está a nuestro alrededor; es así que, necesitamos estudiarlo para reconocerlo, si concebimos diseñar como “la actividad objeto de estudio del diseño que en tanto disciplina estudia el comportamiento de las formas, sus combinaciones, su coherencia asociativa, sus posibilidades funcionales y sus valores estéticos captados en su integridad”¹⁹, comprenderemos entonces que a través del ejercicio de diseñar lograremos el justo equilibrio entre función y estética, ya que al comprender las necesidades del sistema social se articulan los elementos del diseño con una solución no sólo funcional, sino que en consecuencia del dominio y la adecuada composición se obtiene la estética del objeto, integrando la optimización de la forma que invite e ser experimentado.

Por esta razón en este capítulo abriremos espacio al estudio de los elementos del diseño (conceptuales, visuales y de composición), ya que un diseñador debe tener dominio de los conceptos que describen el lenguaje visual y que son los fundamentos que dan paso al orden icónico cuando nos referimos a un diseño bidimensional, considerando que a partir de este podemos generar la ilusión y la realidad de la tridimensionalidad, atendiendo de igual manera al orden estructural.

Para lograr un buen diseño es necesario tener algunos conceptos básicos claros; comencemos con los elementos conceptuales: punto, línea, plano y volumen.

- Punto: considerado como la unidad más pequeña e irreducible de acuerdo con Dondis en su texto *La Sintaxis de la Imagen*. El punto dirige la mirada por su poder de atracción visual; nos indica posición.
- Línea: la prolongación de un punto da paso a la línea, tiene largo pero no ancho, cuenta con las propiedades de longitud, dirección, posición y forma (recta, curvilínea, mixta). Ésta al no ser estática, representa energía.
- Plano: la extensión de un línea produce un plano cuyas características son longitud y anchura, forma, superficie y posición.
- Volumen: la extensión de un plano se convierte en volumen, cuenta con las características de longitud, anchura y profundidad.

Cuando lo elementos mencionados se hacen visibles es porque ya se han convertido en forma, es decir ya son reales en un papel o espacio, obteniendo así características que los describen, así encontramos a éstas características como los elementos visuales:

¹⁹ VILCHIS, Luz del Carmen. *Metodología del Diseño. Fundamentos teóricos*. México, Editorial Claves Latinoamericana. p. 32

- Forma: la figura, son los elementos conceptuales hechos visibles. Pueden ser geométricas (construidas matemáticamente), orgánicas (curvas libres), rectilíneas e irregulares o mixtas.
- Color: describe su valor tonal y cromático.
- Medida: la cualidad de la forma de poder ser medida.
- Textura: la calidad de la superficie, ésta puede ser visual o táctil.

El diseñador al enfrentar un espacio en blanco debe realizar la composición gráfica que se construye a razón de los elementos de composición:

- Equilibrio: refiere a la estabilidad, al centro de gravedad, pero en un sentido menos literal pues no sólo hay que concentrarse en un elemento sino en todos los que se encuentren en el campo; sin pensar únicamente en igualdad de partes.
- Simetría: la forma más simple de controlar las atracciones opuestas mediante un eje central, ya sea horizontal o vertical.
- Movimiento: Implica dos ideas: cambio y tiempo. El lugar dentro del campo y la ilusión del recorrido del o las formas.
- Ritmo: una progresión regular, afecta directamente al movimiento al acelerarlo o retardarlo y puede ser por medio del tamaño, tono y/o textura visual.
- Jerarquía: cuando un elemento del diseño predomina más en relación al resto, llamando así más la atención, se logra mediante el tamaño, color, textura y/o ubicación.

2.1 Diseño editorial.

Se denomina diseño editorial a la maquetación y composición de impresos como revistas, periódicos, libros, manuales, instructivos, boletines, folletos, catálogos, y demás publicaciones informativas.

El diseño editorial abarca desde ediciones limitadas o de colección hasta impresos de carácter masivo.

En el desarrollo de la tarea del diseño se tiene la encomienda de distribuir adecuadamente los elementos que intervienen en un medio impreso, y que ésta sea la más acertada para guiar al lector durante la consulta. Se debe mantener un equilibrio entre tipografía, ilustración y jerarquía del texto.

El trabajo de un diseñador editorial es arduo ya que debe conocer y manipular adecuadamente cada uno de los elementos formales para manifestar un diseño integral del cual resulte la exacta composición; para lo cual se debe considerar el tipo de publicación que se producirá, tomando en cuenta el género del impreso y el contenido del temático para definir características propias en cuanto a formato, composición, contenido de la páginas e incluso la jerarquía de los elementos tales como títulos, imágenes, etc.

Todo lo anterior sin perder nunca de vista el tipo de consumidor al que va dirigido la publicación, ya que la composición en gran medida es en razón del destinatario. El diseñador tiene la enorme labor de que los elementos formales y editoriales comuniquen por sí mismos .

Entremos pues de lleno a la descripción de cada uno de los elementos que intervienen en el quehacer editorial.

2.1.1 Elementos formales.

Se denominan elementos formales a todos aquellos componentes que permiten establecer una relación equilibrada para la obtención de un mensaje por medio del diseño editorial.

La optimización de cada uno de los elementos nos conduce a la estructura de un mensaje con lógica y complemento entre cada uno de los signos que en él intervienen.

Por su carga semántica y agregando valor estético, se le atribuye que determinan la forma luego de asociarlo con el contenido.

En cada uno de estos elementos encontraremos cualidades particulares que fortalezcan el mensaje; comunicaran por sí mismos y en conjunción para representar el estímulo que el diseñador pretende provocar en el receptor.

Estos componentes agregan sentido al libro, atendiendo a que cada uno de ellos transmite la finalidad del impreso; de esta manera se determina la representación individual del elemento sin aislarlo, se integran y complementan para dar unidad al resultado final.

2.1.1.1 Papel

El papel es un elemento principal en la elaboración de un libro, que determina entre otras cosas el diseño, formato, presentación y costo, adicionado a un valor estético y comunicativo. Al no ser solo el simple soporte del texto se necesita especial cuidado en decir que papel habrá de usarse en la edición, tomando en cuenta sus características para así elegir por la mejor opción. Veamos pues cada una de las características mencionadas por Jorge Buen Unna en su Manual de Diseño.

Peso. El peso determinado por la industria papelera, a través del sistema de identificación de gramaje obtenido de la resma de un determinado tipo de papel. Los gramos de un pliego de papel son su peso por cada metro cuadrado.

Para diseñar un libro puede realizarse una maqueta con el papel elegido para calcular el volumen de éste o preguntarlo directamente al fabricante, pues debido a que algunos papeles son más densos que otros el gramaje no puede dar una designación exacta del volumen.

Opacidad. Indica la capacidad de translucidez de un papel. Esto es importante en función de la claridad tipográfica que se tenga. Podría pensarse que un papel delgado es más translúcido que uno grueso, pero esto puede resultar desacertado, ya que ante el uso de un papel grueso normalmente se obtiene un mayor volumen, ante esto los fabricantes han buscado materiales de bajo peso y alta opacidad, pero como consecuencia aumenta de precio.

Textura. Existen tres texturas básicas:

1. Alisado: es rugoso y áspero, funciona para una obra de texto.
2. Satinado: es terso y refinado; esto se logra cuando las hojas pasan húmedas a través de una máquina llamada calandria, que tiene rodillos calientes que al deslizar el papel entre ellos poco a poco le dan brillo, y es más alto dependiendo de la intensidad de calor y la presión al que sea sometido el papel; en base a esto puede ser un satinado ligero, normal o fuerte. Existen papeles satinados por una sola cara o por ambas.
3. Estucado: igualmente conocido como couche, se obtiene de agregar al papel, una capa de caolín, arcilla blanca o sulfato de hario; la aplicación de estos químicos da como resultado una superficie casi sin poros al pasar por la calandria. Este tipo de papel es excelente para imprimir detalles finos, así que es mayormente utilizado para ilustraciones.

Para las imprentas existen los papeles naturales, es decir que no tienen recubrimientos y los size press que son pigmentados, con encolados superficiales y los couches.

•Hidratación.

Atiende al grado de impermeabilidad; algunos papeles retienen mayor humedad y esto produce dificultad al imprimir sobre ellos. Como respuesta a la humedad si no se prevé el grado de absorción al imprimir el papel puede arrugarse, contraerse o dilatarse.

•Dirección de la fibra.

Debido al proceso de fabricación del papel éste se compone de pequeñas fibras que resultan de tal importancia que su dirección puede influir en los resultados del uso que el papel reciba, como al momento de cortarlo, doblarlo, pintar o imprimir en él, entre otros efectos; por lo que habrá de considerarse esta característica antes de realizar cualquier trabajo en él.

Para reconocer la dirección de la fibra si esta no es indicada por el fabricante existen distintos procesos sencillos que consiguen averiguarlo:

- Rasgando el papel. Si el corte es casi recto ese será el sentido de la fibra. Si se rasgara en sentido contrario el corte sería irregular.

- Caída. Con dos tiras del pliego, una en sentido longitudinal y otra en transversal, se toman con los dedos, una caerá y la otra se mantendrá erguida debido a que tiene las fibras a lo largo.

- Mojando el papel. Al mojarlo por una de los cantos el líquido se esparcirá más en sentido de la fibra.

•Resistencia.

Refiriendo a la duración de vida de un libro respecto al paso del tiempo esta se ve afectada por diversos factores, como su materia prima, la cantidad de fibras, las colas, los procesos de secado y satinado, los cortes, dobleces y hasta la impresión.

•Color.

El papel adquiere un ligero colorido a partir de la materia prima, el proceso mecánico y los químicos. En otras ocasiones se agregan tintes para un color mucho más definido.

El color debe considerarse, ya que éste influye en el resultado final de la impresión, pues puede alterarlo; además de facilitar o dificultar la lectura.

•Tamaño.

Existen diversas medidas de papel en consecuencia de costumbres y tradiciones culturales de cada país; la falta de acuerdos para unificar tamaños llevó a la lucha por conseguirlo. Uno de los primeros intentos fue el sistema DIN, que perseguía el equilibrio entre lo estético y lo práctico, a través de cálculos matemáticos consiguió el trazo del rectángulo iso 216, este sistema ha sido adoptado por varios países.

Estandarizar formatos representa que estos sean compatibles con tarjetas, sobres, archivos, carpetas y hasta con los librerías.

Las medidas comerciales más comunes son las siguientes:

77 x 110 y 77 x 55 cm

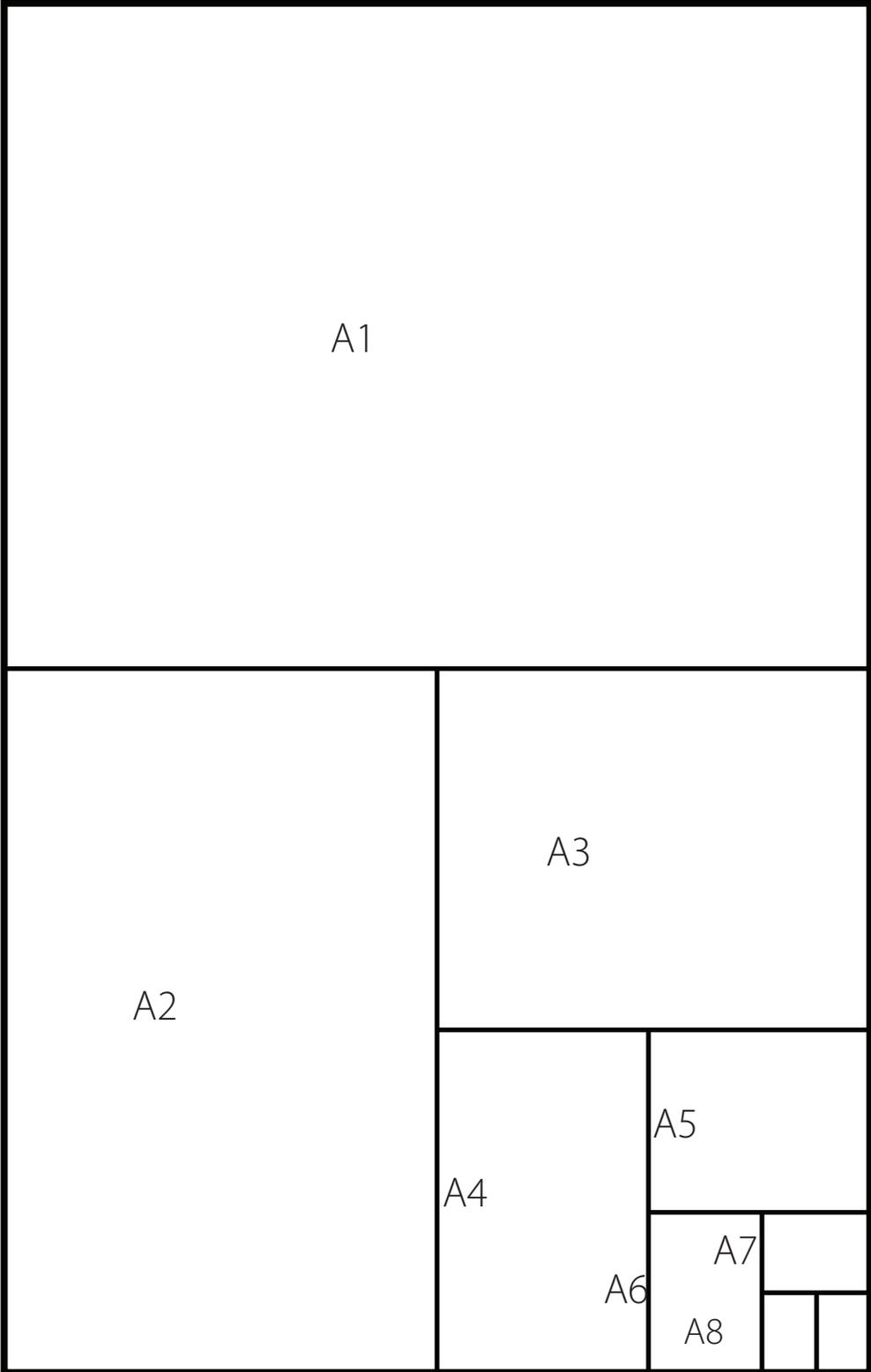
70 x 100 y 70 x 50 cm

64 x 88 y 65 x 90 cm

64 x 44 y 65 x 45 cm

56 x 88 cm

56 x 44cm



Divisiones del rectángulo normalizado

En México los más utilizados son 57x 87 cm que corresponde al pliego carta, del que se consiguen al cortarlo hojas tamaño carta sin tener desperdicios y el pliego oficio de 87 x 114cm, del cual se obtiene formato oficio sin que haya sobrante.

Se debe pensar en los valores estéticos y las propiedades utilitarias del papel; es decir en la impresión, los dobleces, el encuadernado y el terminado.

De acuerdo a su apariencia y uso se clasifican en 4.

No podemos dejar de mencionar un factor que resulta determinante en el formato de los libros: el papel, pues generalmente el tamaño deriva de las medidas de sus pliegos, esto debido a que se adecuan las medidas para no dejar residuos y así reducir gastos, aunque existen excepciones en donde se antepone el diseño a la economía, ya que hay opiniones que se expresan en contra de los estándares que los limitan y los hace parte de la monotonía.

Impulsado por el alemán Jorge Cristóbal Lichtenberg aparece el sistema DIN, con lo que pretendía unificar formatos y terminar con los caprichos de las variaciones de los pliegos al tiempo de establecer un lenguaje común que cualquiera pudiera comprender. En el intento por derrumbar la anarquía de los papeleros, realizó estudios que atendían a la estética y la utilidad, tomando en cuenta como principio la proporción $1:\sqrt{2}$ de un rectángulo genera un sistema internacional en referencia al tamaño (fig). A pesar del esfuerzo existen los llamados formatos europeos y de pulgadas que aunque mantienen comunes las medidas usan una expresión distinta que crea divisiones.

2.1.1.2 Retícula

La retícula es un instrumento del diseñador, que le permite organizar cada elemento que interviene en la composición para lograr una lógica visual que conduzca a un diseño funcional y estético, proporcionando unidad en la presentación de la información.

La retícula corresponde a los campos generados a partir de divisiones hechas en la superficie o espacio donde se ha de trabajar. Para realizar esta división existen diversos métodos que se aplican según convenga el caso.²⁰

Una vez que se tiene el formato definitivo, todo el texto e imágenes que se utilizarán se puede comenzar. Con el texto se determina el número de columnas y su ancho, el tamaño del tipo y el interlineado para dar origen a la mancha tipográfica.

El uso de la retícula genera orden en la construcción de elementos, esta puede aplicarse en una superficie bidimensional y en espacios tridimensionales; en referencia al quehacer editorial debemos atender a la retícula tipográfica que determina el espacio para las líneas de texto para se manifieste legibilidad. Una vez que se tiene el formato definitivo, el texto e imágenes que se utilizarán, se puede comenzar. Con el

²⁰ Cfr. BROCKMAN, Müller Josef (1992) *Sistemas de retículas*. México, Ed. Gustavo Gilli. p. 179.

texto se determina el número de columnas y su ancho, el tamaño de tipo y el interlineado, lo que genera la mancha tipográfica sin perder de vista los campos reticulares en donde interviene la ubicación de las imágenes además del texto. En cuanto a las imágenes se señala que deben ajustarse de tamaño si es necesario. De acuerdo con los campos reticulares, las imágenes deben aumentar o disminuir proporcionalmente para conservar unidad en la presentación de esta parte de la información.

Otro punto donde se debe fijar la atención es en el porcentaje de espacios blancos que resultan luego de colocar la mancha. Mas estos blancos no deben ser arbitrarios, sino que son un elemento conciente dentro de la construcción de la retícula; por razones técnicas se mantienen los blancos al prever variaciones en los cortes, pero sobre todo una elección correcta de este elemento desemboca en incrementar el deleite de la lectura. La estética que se genera es el resultado de cálculos matemáticos o de la sección áurea.

A pesar de estos cálculos que se producen en razón matemática el tema trasciende a la manera en que el lector lo percibe, mientras que como factor repercute en la economía se ve condicionado y limitado, pues se percibe la máxima ganancia, incluso a costa de reducir costos indiscriminadamente aunque el impreso se vea afectado de tal forma que el sector cualitativo desciende considerablemente. Los editores, bajo el argumento de disminuir el precio, han renunciado al empleo de los márgenes y olvidan que son un elemento más que comunica, y con su uso se prevé que se pueda perder parte del texto al cortar el papel que comúnmente le resta 2 ó 3mm de cada lado, evitando que el texto pueda cubrirse al encuadernarse; además de permitir la manipulación de las hojas sin tocarlo con los dedos.

Los blancos generan en el lector una sensación de avance rápido en su lectura, les provoca una visión grata que no los fatiga.

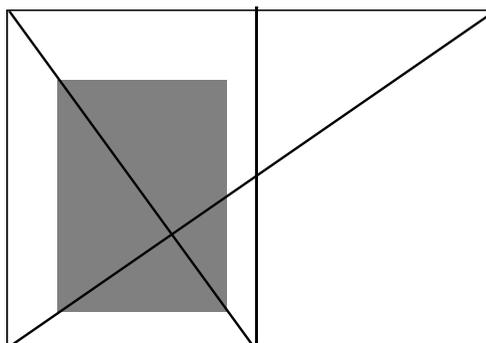
Los trabajos bibliográficos antiguos se presentan con márgenes cuidados que tomaban en cuenta algunas de las reglas que Jorge de Buen Unna muestra en su libro "Manual de Diseño Editorial".

1. La diagonal de la caja debía coincidir con la diagonal de la página.
2. La altura de la caja debía ser igual a la anchura de la página.
3. El margen exterior (o "de corte" debía ser el doble del margen interior (o "del lomo").
4. El margen superior (o "de cabeza") debía ser la mitad del margen inferior (o "de pie"). Esta regla es la consecuencia de las tres anteriores.

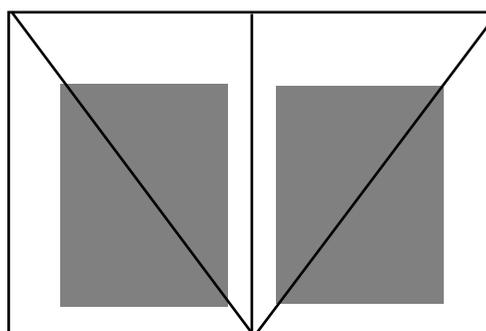
Para lograr un efecto visual grato se emplean diversos métodos.

Método de la diagonal.

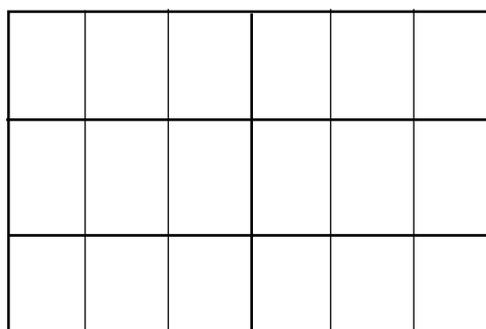
Se centra en la primera regla, pues basta que la diagonal del papel y la mancha descansen sobre la misma línea para lograr armonía.

**Método de la doble página.**

Cumpliendo con las reglas 1, 3 y 4 el margen se consigue del trazo diagonal en una doble página, en la primera diagonal se marca la esquina superior izquierda de la mancha tipográfica de forma indistinta, desde ese punto se prologa una línea horizontal hasta que interseccione con la otra diagonal para generar la esquina superior derecha, de ahí se traza una vertical para dar paso al límite inferior del texto donde interseccionó con la primera diagonal. Es método es también conocido como sección aurea.

**Canon Terciario**

Propagado en 1953 por Jan Tschichold consiste en hacer cumplir las cuatro reglas mediante una proporción de la página en 2:3 de tal forma que el blanco conserva la misma medida del margen de pie y la suma de los laterales.

**Novenos**

Derivado del canon terciario, Raúl Rosarivo observó que la página queda dividida en nueve partes horizontalmente y verticalmente generando 81 rectángulos, manteniendo la proporción 2:3.

Escala universal

Debido al argentino Rosarivo existe la escala universal, se divide la página en igual número de partes en ambas direcciones (horizontal y vertical), pero siendo siempre múltiplos de tres y se considera blanco una división en sentido vertical.

Método Van Der Graaf

Este método se aleja de cálculos aritméticos y recurre a la geometría, trazando 6 diagonales en una doble página de la forma en se refiere en la figura x.

Aplicando cualquier método para generar los blancos incluso los arbitrarios, a los que algunos diseñadores recurren no deben dejar de lado que el texto se pierda al imprimir, cortar o encuadernar y permitir la manipulación de las hojas.

Con la determinación del margen que se usará se obtiene el espacio para la mancha tipográfica, en la que ahora se habrá de determinar el número y la medida de los campos reticulares lo que nos ayuda a decidir el número de columnas que se emplearán, hasta que se tiene el total del texto e imágenes. Reitero, teniendo ya determinado el puntaje de la letra y el interlineado, todo esto también se verá condicionado por el carácter del impreso. En los libros el formato de una columna es mayormente recurrido debido a que presenta un solo texto que facilita la continuidad de la lectura, aquí también se puede mostrar una sola imagen o acompañada de texto. Los formatos con dos y o tres columnas brindan la posibilidad para combinar textos e imágenes en tamaños distintos. Los formatos de cuatro o más columnas son favorables en el uso de periódicos pues se tiene un abanico de alternativas en la composición si el texto es mucho y se complementa por imágenes.

2.1.1.3 Tipografía.

Para hablar sobre tipografía y el mensaje gráfico que ésta puede transmitir es necesario antes mencionar que la tipometría es "el conjunto de medidas y sistemas de medición de los caracteres de imprenta, de los blancos y en general de todo material gráfico"²¹.

Desde los inicios de la imprenta y con el paso del tiempo se fueron generando gran cantidad de tipos y tamaños. Eran tan caprichosas y arbitrarias estas medidas que era necesario el uso de un lenguaje común. Pierre Simón Fournier²² con la inquietud de unificar las medidas se basó en el carácter más pequeño que se fundía (nomparella), lo dividió en 6 partes, a cada una de estas partes la llamó punto, que a su vez a cada 12 de estos puntos los denominó cícero; con estas medidas se comenzaron a fundir estos tipos a partir de 1742. El punto equivalía a 0.35mm.

La búsqueda de precisión hizo que en poco tiempo Francois Ambrose Didot perfeccionara el sistema de Fournier y dio paso a un nuevo punto que equivale a 0.376065mm; esto generó la convención alemana DIN 1650 en el año de 1954, en la que se unifica el cícero con una equivalencia a 4.512mm.

Nelson W. Hawaks con base en el sistema de Fournier y la pulgada inglesa, calculó el llamado punto americano, mide un setentaidosavo de pulgada; 12 de estos puntos forman una pica, que en milímetros equivale a 4.233mm.

²¹TENA PARERA, Daniel (2001) *Diseño gráfico y comunicación*. Barcelona, Pearson Prentice Hall. p. 103.

²² P.S. Fournier.: Grabador y forjador de tipos francés, destacó por su ornamentación tipográfica de estilo rococó.

Este sistema de medición es utilizado por Inglaterra y Estados Unidos y por la influencia de este país en algunas naciones de Latinoamérica son igualmente usados, como es el caso de México, sin embargo en gran parte del mundo aún es utilizado el sistema Didot, lo que lleva a que aún no sea estandarizada la medida tipográfica, pero podemos comprenderlas.

No hay que olvidar la tipología; que se refiere a los elementos de la página, como la letra y su forma, el interlineado y tipo de párrafo.

Con la intención de seguir un orden que nos lleve a la óptima comprensión del campo tipológico comenzaremos por estudiar los rasgos que integran la anatomía de la letra.

Debemos tener clara cada una de las líneas que acabamos de analizar, ya que son las que determinan la forma de cada carácter.

Resulta complejo el estudio de los caracteres, para facilitar esta tarea debemos saber que de acuerdo con el trazo general de la letra se han hecho clasificaciones desde la antigüedad. Los estudios los iniciaron P. Simon Fournier y posteriormente Bodoni; pero hasta el siglo xx se establecen las actuales clasificaciones de los caracteres.

Thibaudeau propone en 1924 una clasificación, plantea que los caracteres provienen de alguno de los cuatro grupos estilísticos. Esta categorización está determinada por el asta y el remate como elementos decorativos.

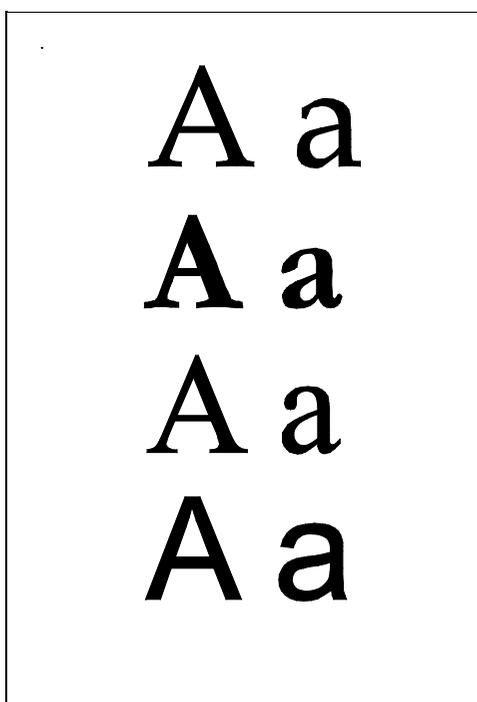
1. Romano antiguo. El patín o elemento decorativo es semejante a la forma triangular, con un asta moderada; esta inspirada en manuscritos de la época humanista y refleja un estilo clásico del impreso.

2. Romano Moderno. El elemento decorativo es recto y fino, asta contrastada. Inspirada en el arte arquitectónico griego, de carácter rígido, recto y con grandes contrastes. Representa clasicismo más adaptado a la realidad cotidiana.

3. Letras Egipcias. Su remate es rectangular, su asta es uniforme. Nos remite a una sensación de firmeza, por el grosor de su trazo, por lo que no es recomendable en un tamaño reducido porque se hace ilegible.

4. Palo seco. Carece de patín por lo que su asta es uniforme. Su uso proliferó gracias a la Bauhaus.

Cada uno de estos grupos es nombrado estilo. Cada uno de estos estilos



Estilos de caracteres según Thibaudeau

presenta variaciones. Antes de continuar pongamos atención a las siguientes definiciones extraídas del libro “La composición en las artes gráficas” escrito por Euniciano Martín en su primer tomo.

Estilo: es la forma o características peculiares de un alfabeto o grupo de caracteres.

Familia: es el conjunto o colección de caracteres de los distintos cuerpos y series que son del mismo estilo, han sido obtenidos partiendo del mismo diseño básico y tienen el mismo nombre.

Serie: es cada una de las variedades dentro de una misma familia: redondo, cursiva, negra, estrecha, ancha, etc.

Ahora entendemos que lo propuesto por Thibaudeau²³ corresponde a lo que es conocido como estilo.

Apuntado que no es la única clasificación sino que existen diversas, y la que se expone en este estudio es comúnmente seleccionada por su sencillez y claridad.

Una propuesta destacada de estas divisiones es la que propuso Maximilien Vox en 1924, esta “fue adoptada por la Asociación Tipográfica Internacional en 1964”²⁴. Ésta propone nueve grupos, determinados por el trazo general de la letra, resultando: Manuales, humanas, garaldas, reales, didonas, mecanas, lineales, incisas y escritas.

De acuerdo con Daniel Tena se recomienda la clasificación de Thibaudeau, y así cada estilo pueda dividirse en familias para corresponder a lo que establece Euniciano Martín en su texto; y así cada familia reciba el nombre correspondiente de acuerdo a lo que la distinga e identifique del resto.

La serie de cada familia serán las variaciones de su forma. Las diferentes series que hay son: redonda, cursiva, negra, versalita, estrecha, ancha, etc.

Redonda. Se denominan comunes al emplearse en textos amplios. Es de trazo vertical y fino.

Cursiva. Igualmente conocido como itálica por ser su lugar de origen. Son de trazo inclinado aunque del mismo tamaño y familia que las redondas.

Versalitas. Son letras mayúsculas.

Negritas. Son de trazo grueso del mismo cuerpo y tamaño que las redondas, se utilizan para enmarcar el sentido o importancia de una palabra.

La anatomía de la letra está determinada por elementos que sirven para identificar a que fuente pertenece. Los componentes son:

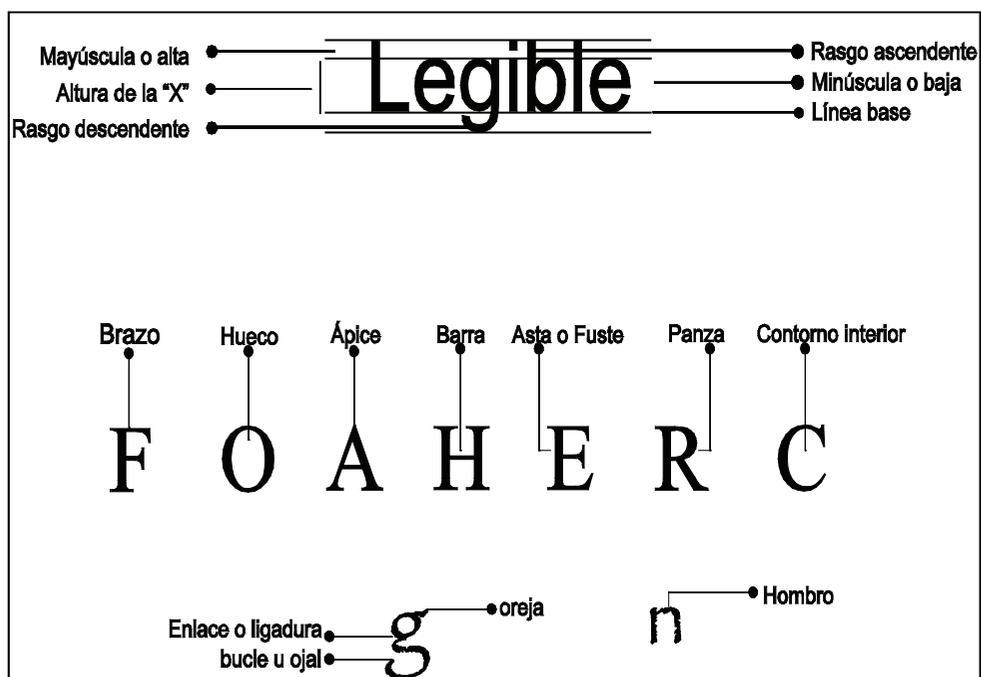
Altura de la “x”. la dimensión vertical de las minúsculas sin contar rasgos ascendentes ni descendentes y su representan por medio de la “x”.

Ascendentes. Parte de las minúsculas que pasa de la altura de la “x”.

Descendentes. Rasgo que asoma por debajo del cuerpo de la “x”.

²³ Thibaudeau. Tipógrafo francés, destaca la clasificación tipográfica que realizó en 1921, ésta se basa en el contraste de astas y especialmente en la forma de terminales.

²⁴ op. cit. D. Tena Parera, Diseño gráfico y comunicación, Barcelona, Pearson Prentice, 2001, p. 103.



Anatomía de la letra

Línea base. Donde descansan todas las letras.

Mayúsculas o altas. Ocupan el espacio de la "x" más el del rasgo ascendente.

Minúsculas o bajas. La altura de la "x" y en ocasiones el rasgo ascendente o descendente.

Patín o remate. Rasgo terminal que se asienta en la parte inferior de la letra.

Asta o fuste. Trazo principal de la letra.

Ojo. Espacio interior de la letra.

Contorno interior. Espacio interior de letras abiertas o cerradas que guarda el blanco.

Brazo. Línea horizontal que pasa del trazo principal.

Versalitas. Son mayúsculas a la altura de la "x", pueden funcionar para diversificar.

Hueco. Parte interna de una letra cerrada.

Gancho o cola. Es un rasgo de adorno que habitualmente sale del cuerpo de la letra.

Oreja. Trazo que sobresale de la letra y adopta distintas formas.

Barra. Línea horizontal que presente entre dos líneas de cualquier forma.

Hombro. Rasgo curvo que sale del asta hacia la parte de arriba.

Ápice. Vértice donde se unen dos astas inclinadas.

Panza. Curva que sale del asta.

"La tipografía es una herramienta de comunicación que se debe enfatizar en absoluta claridad y legibilidad; la comunicación no se debe deteriorar por una estética a priori"²⁵, de tal forma que el diseñador debe encontrar la unidad armónica entre

²⁵ GÓMEZ, Gerardo Romero. (1992) *Diseño Integral de Tipografía*. México. p. 21.

función y forma, que se atiende a su función comunicativa y a la estética para que entre otros objetivos el lector se vea favorecido para que el mensaje sea comprensible; un factor determinante para que esto suceda es legibilidad del texto; aquí intervienen “el diseño de la letra, su tamaño y peso, interlineado. La longitud de la línea, la justificación del párrafo, el color y la calidad de la impresión, iluminación, velocidad de lectura, interrupciones e interés por parte del lector”²⁶.

light
normal
bold

Otras características de variación en la morfología de la letra son peso, inclinación y anchura. El peso modifica el grosor de la estructura de la letra, las más utilizadas son fina o light que sugiere ligereza, elegancia, utilizada para resaltar. Además existen la extra fina y extra bold.

normal
cursiva
inversa

La inclinación se refiere al ángulo dentro del centro de la letra, las más comunes solo la recta pero existen inclinadas a la derecha llamadas itálicas o cursiva usadas para títulos o para resaltar y las inclinadas al lado opuesto conocidas como izquierdillas o inversas, pero son empleadas en menor grado.

Condensada
Normal
Expandida

La anchura se centra en la extensión horizontal de las letras, y se encuentran 3 tipos, condensada que como su nombre lo indica se juntan para dar una sensación de que el texto está comprimido; la normal respeta la naturaleza de la letra, es usada para textos extensos; y la expandida que se alarga en la extensión de la línea.

Dentro de la realización de la composición del texto se involucra además de la fuente el interlineado, la medida y tipo de párrafo.

Se reconocen tres tipos de interlineado:

1. Real. Distancia entre dos líneas consecutivas.
2. Efectivo. Refiere al espacio en blanco entre dos líneas consecutivas que resulta de sustraer el grafismo del carácter.
3. Ideal. Aquel que en el interlineado efectivo equivale al espacio que ocupa el carácter que se utilice.

²⁶ D. TENA PARERA, *Diseño gráfico y comunicación*, Barcelona, Pearson Prentice Hall, 2000, p. 105.

El interlineado resulta importante partiendo de que puede provocar una mejora en la calidad visual de la lectura o deformarla ante una mala elección. El lector puede presentar un mal campo óptico que le haga renunciar a seguir el texto.

Se debe procurar una composición que brinde funcionalidad, orden y estética.

Ya que el interlineado se utiliza para generar legibilidad se deben considerar tres reglas para lograrlo:

1. Para tamaños de textos ordinarios 1 o 2 puntos de interlineado es suficiente.
2. Las letras de cuerpo pequeño 1 punto es suficiente.
3. A medida que aumenta la longitud de la línea es mayor a la necesidad de interlineado para cualquier letra.

La alineación del párrafo se refiere a la forma en que un bloque de texto es alineado en ambas direcciones horizontales para obtener mayor capacidad de ser leíble; por lo que existen diversas maneras de lograrlo.

Justificado. Esta alineado a la izquierda y a la derecha, de tal forma que ocupa toda la extensión de la línea, modificando la distancia entre cada palabra o haciendo uso del guión. Este tipo de alineación es utilizada para textos largos.

Sin pretender realizar la difícil y respetable tarea del ejercicio del filólogo, retomo las aportaciones de diversos autores para concluir que partiendo de la definición etimológica y considerando la real y real esencial, puntualizo, refiriendo al libro como un instrumento de comunicación, reflejo del pensamiento y hechos del hombre, en el que se entrega al resto de la sociedad para la recreación, didáctica y el conocimiento

Alineado a la izquierda. Cada línea comienza en el mismo punto del lado izquierdo, y el derecho es desigual, lo que hace que el espacio entre cada palabra sea uniforme al no importar la longitud de la línea.

Sin pretender realizar la difícil y respetable tarea del ejercicio del filólogo, retomo las aportaciones de diversos autores para concluir que partiendo de la definición etimológica y considerando la real y real esencial, puntualizo, refiriendo al libro como un instrumento de comunicación, reflejo del pensamiento y hechos del hombre, en el que se entrega al resto de la sociedad para la recreación, didáctica y el conocimiento

Alineado a la derecha. Se forma un borde recto del lado derecho y la parte izquierda resulta desigual, lo que complica leerlo, ya que se tiene que buscar el inicio de cada renglón.

Sin pretender realizar la difícil y respetable tarea del ejercicio del filólogo, retomo las aportaciones de diversos autores para concluir que partiendo de la definición etimológica y considerando la real y real esencial, puntualizo, refiriendo al libro como un instrumento de comunicación, reflejo del pensamiento y hechos del hombre, en el que se entrega al resto de la sociedad para la recreación, didáctica y el conocimiento

Sin pretender realizar la difícil y respetable tarea del ejercicio del filólogo, retomo las aportaciones de diversos autores para concluir que partiendo de la definición etimológica y considerando la real y real esencial, puntualizo, refiriendo al libro como un instrumento de comunicación, rpara la recreación, didáctica y el conocimiento

Alineado al centro. El texto se equilibra en el centro y los extremos se mantienen desiguales. No se recomienda en textos largos y se utiliza comúnmente en encabezados o frases cortas.

Sin pretender realizar la difícil y respetable tarea del ejercicio del filólogo, retomo las aportaciones de diversos autores para concluir que partiendo de la definición etimológica y considerando la real y real esencial, puntualizo, refiriendo al libro como un instrumento de comunicación, rpara la recreación, didáctica y el conocimiento

Alineado especial. Es variable porque se adapta al contorno de alguna ilustración o forma, es normalmente utilizado en revistas.

2.1.1.4 Imagen.

De acuerdo con Abraham Moles²⁷ la imagen es soporte de la comunicación visual en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo y que presenta la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo.

La imagen es considerada como una forma más de comunicación, por tanto hace posible emitir mensajes a través de sí misma, por lo que es de vital importancia en la función comunicativa del libro; ejerce el complemento perfecto al contenido literario.

Ante su capacidad de transmitir emociones funciona conjuntamente con el tema del libro y el diseño del mismo; de esta manera tiene la capacidad de decorar, explicar y documentar.

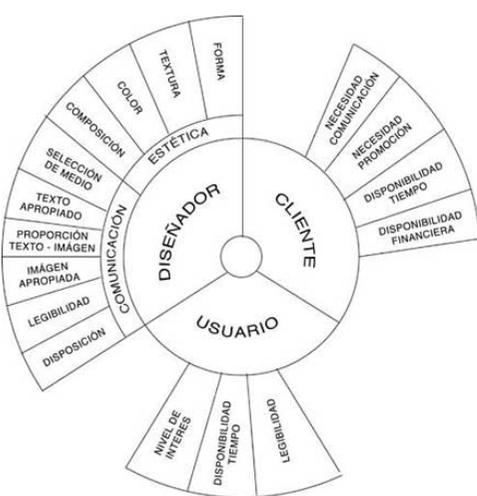
Dondis plantea que el diseño trabaja con 4 tipos de imágenes, esquemas que muestran sistemas o procesos, ilustraciones por la necesidad pre-fotográfica retratan realidad o ficción, fotografía como un reflejo de la realidad y la digitalización.

Esquemas

Los esquemas se utilizan para poder representar gráficamente y con un carácter simbólico, seres inmateriales, ya que en ocasiones resultaría complicado e incluso im-

²⁷Abraham Moles. Filósofo, sociólogo y físico francés. Estudió sobre la cultura de las masas, destacan sus libros *Comunicación y lenguaje* y *La imagen comunicación funcional*.

posible mostrar una ilustración, es decir, una concretización de algo que se concibe mentalmente y que no es capaz de materializarse, ante esta dificultad se recurre al uso de la simbología que puede en estos casos remitirnos a la abstracción del pensamiento, creando un lenguaje para comunicarnos de manera visual y tangible. En esta categoría se simplifican las ideas para lograr la representación haciendo de esta información visual el que sea clara, sencilla y con una carga significativa que se puede expresar en líneas y o caracteres. Generalmente con los esquemas se logran esbozar sistemas para el desglose de información o la explicación de procesos auxiliándonos para la comprensión de algún tema.



Ilustraciones

La ilustración es la interpretación gráfica de una idea, de los sentimientos humanos, de tal forma que es primero concebida en la mente y toma vida cuando se lleva a un papel, permitiendo que no solo retrate la realidad sino que en esto nazca su principal cualidad, poder reflejar la imaginación, el deseo, en cualquier época, cualquier lugar, la libre expresión del artista para producir la imagen.

En el quehacer editorial debe relacionarse con el texto y reforzarlo, por lo que se integra a lo que el autor plantea, más no se limita o se subordina a las ideas establecidas sino que la creatividad del artista podrá realzar e incluso mejorar el trabajo del escritor ante las ilimitadas posibilidades que encierra.

Para que el ilustrador realice el trabajo adecuado debe conocer la clasificación que existe.



Ilustración infantil

Tiene un campo prodigioso, es utilizado para cuentos, historietas, aventuras, narraciones extraordinarias, aventuras y libros. La ilustración para niños es muy importante, ya que pueden llegar a educar incluso más que el texto. La imagen va variando dependiendo de la edad del público; estas variaciones radican en el color, la sencillez de la forma, etc.



Ilustración fantástica. Es también llamada de ciencia ficción, esta basada en mitos, leyendas o historias populares; son la imagen de algo irreal creado por la mente humana. Es clásica de los años 60's, ya para los años 70's presentan una influencia en el comic, relatos literarios y películas, pero no es sino hasta los 80's en que ve la plenitud, reflejada en revistas, portadas de novelas, portadas de cd's, posters, libros, etc.



Ilustración publicitaria. Tiene un carácter masivo, comunica por excelencia. Tiene su origen con el cartel y los artistas Chéret y Toulouse con el Art Nouveau adquiere un sentido propagandístico. Para la segunda guerra mundial presenta cambios bruscos; busca causar impacto, ya sirven para anunciar enfatizar y/o llamar la atención

Ilustración médica. Su origen esta en el siglo xv con Leonardo Da Vinci con los dibujos del cuerpo humano utilizados para estudios de anatomía. Su importancia radica en ilustrar algo sin imágenes reales como lo visto en el microscopio, ya que esquematiza con conocimiento e imaginación.

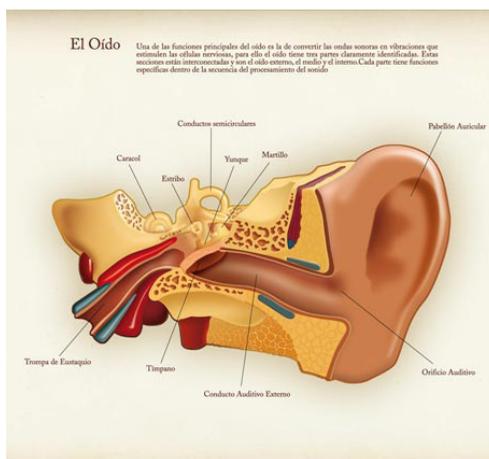


Ilustración natural. El ilustrador plasma el mundo natural, como plantas, flores o animales.

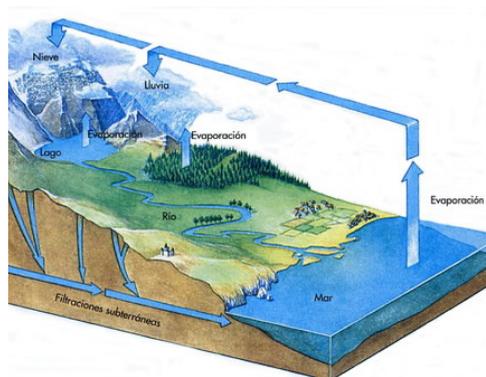


Ilustración técnica. Muestra algo que se quiere ver, describe como será o se armará un objeto. Esto comenzó en la segunda guerra mundial para aprender a ensamblar armas. Aquí es fundamental la perspectiva y el isométrico. Da Vinci es el primero que la emplea para describir el ensamblado y funcionamiento del uso de una bomba de agua.

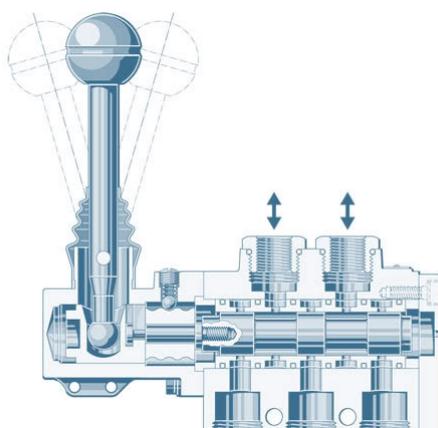




Ilustración informativa. Se toma a la ilustración como medio de divulgación científica auxiliando al lenguaje escrito apropiado para que este sea aclarado o reforzado.

La imagen al tener un fin concreto permite que el ilustrador pueda poner énfasis donde sea determinante, ya sea en el color, los contrastes, etc., pero sobre todo en utilizar la técnica y el material adecuado para lograr la atención del lector. Existen una gran variedad de medios para llegar a lo antes mencionado. Veamos los siguientes estilos:



Estevé Frances

Pluma y tinta. Es uno de los más tradicionales, permite marcar la intensidad de las líneas, sombras y regularmente se resuelve mediante ahurado. En esta técnica los errores son evidentes.



Leonardo Bellio

Carboncillo. Puede ser considerado fuerte, por su amplia gama de tonalidades se puede obtener un buen resultado en la iluminación. El carboncillo es adecuado en dibujos grandes.



Sabina Álvarez Schürmann

Lápiz. Relacionado con un dibujo clásico se considera como una de las técnicas más antiguas y económicas por aplicarse de manera directa. Es sutil y suave, es comúnmente utilizado para bocetar, se pueden obtener trabajos realistas por el detalle por la posibilidad de realizar trazos precisos y finos.

Lápices de colores. Puede ser considerado fuerte, rico en tonalidades y conserva el sentido del dibujo. El papel en este estilo determina el acabado. Permite trabajar detalles.



Hache Holguin

Pastel. Adecuado para dibujos grandes y sin detalles. Sus colores pueden ser puros, pero por su capacidad de mezclarse resulta favorable sus tonos impuros.



Natalia Colombo

Acuarela. De un acabado translúcido que sugiere ligereza, es sutil y manifiesta limpieza. Requiere de papeles especiales para aplicarse; la acuarela se encuentra en presentaciones líquidas y sólidas, se debe aplicar por medio de pinceles.



Francisca Bustamante

Gouche. La cualidad del pigmento permite cubrir áreas grandes por lo que da resultados limpios. Es opaca, tiene colores claros y brillantes. Para aplicarse se debe mezclar con agua.



Marta Romera Blay

Acrílico. Tiene brillo, es resistente al agua, debe aplicarse con pincel y seca de manera rápida.



Roger Ycaza



Aaron Jasinski

Óleo. Requiere de solventes y telas especiales para poder aplicarse. Tiene una amplia gama de tonalidades, regularmente se trabaja con pinceles y tarda en secar.



Edisson Estévez A.

Aerografía. El color líquido es aplicado mediante una pistola aerográfica a través de aire a presión, que puede graduarse para una distribución fina o gruesa. Tiene un efecto reluciente, pero se requiere de una gran habilidad para no manchar el trabajo, en ocasiones se requiere de la colocación de máscaras adhesivas para proteger áreas específicas.



Lydialys Selimalthigazi

Fotografía. La cámara fotográfica es un medio más que permite registrar imágenes, la cámara oscura contiene material fotosensible, que por medio de un lente vincula la información al material fotosensible que cambia al exponerse a la luz, posteriormente se procesa con químicos para revelar y fijar la imagen en la película llamada

negativo, para así proceder a imprimir en un papel fotográfico utilizando una ampliadora para convertir la imagen en positivo y fijarla a través de químicos, finalmente se lava y seca para obtener la fotografía.

Esto se logró en 1835 cuando Louis Daguerre colocó casualmente en su armario una placa de yoduro de plata, que no presentaba imagen alguna hasta que abrió el armario y se encontró con una imagen revelada en la placa; se cuenta como leyenda que el vapor de mercurio de un termómetro roto funcionó como revelador, pero no fue sino hasta 1837 que se normalizó el proceso.

En sus orígenes la fotografía se encontraba únicamente en blanco y negro, posteriormente podían retocarse con color de manera manual una vez impresa la fotografía; sin embargo, en blanco y negro puramente, y ya existiendo el color de manera simultánea puede simplificarse e intensificarse los elementos esenciales del tópico: su contorno, textura y variantes de la luz y sombra.

El contorno revela la forma de lo registrado, la luz es una parte fundamental en la fotografía, ya que crea sombras y zonas brillantes que a su vez revelan forma, tona-

lidad y textura; la textura crea visualmente una sensación de tacto. Esto ocurre de forma similar en la fotografía de color, por medio de matices y tonalidades el color define la forma y comunica un contenido emotivo y un estado de ánimo.

La fotografía es una reproducción exacta de la realidad y permite mayor grado de precisión que el blanco y el negro, más no solo retrata la realidad sino que crea al buscar componer con matices, valores y contrastes de tonalidades. La esencia de la fotografía es lo que el fotógrafo ve y la forma en que registra la imagen, él debe saber lo que es importante incluir y lo que no, concibiendo así la fotografía se encuentran en ella valores estéticos.

Con la opción de este tipo de imagen se generaron temas entre los fotógrafos como el hombre y sus actividades, sentimientos costumbres, etc., animales, plantas, paisajes y tantos otros que se practican con distintas finalidades.

La tecnología ha ido incluyendo objetos útiles que auxilian en la calidad de la fotografía desde luces y angulares en el momento de tomar la foto hasta químicos, papeles y máquinas para revelar y fijar en el papel.

Cada vez va tomando más terreno la denominada fotografía digital que permite tener la imagen de inmediato en un ordenador y poder corregir o editar detalles que abren todo un abanico de posibilidades; veamos el siguiente punto para ver más características de éste tipo de imágenes.

Digitalización.

Se denomina digital porque es creada en un ordenador o instrumento de captura. Este tipo de imagen corresponde a la interpretación de valores de luminosidad y color de una imagen.

Cuando se construye en la pantalla del ordenador lo podemos considerar como un panel formado por celdas cuadradas, cada una de estas al recibir estimulación eléctrica de las partículas de fósforo hace que manifieste un color u otro.

A partir de esta concepción las imágenes digitales las podemos dividir en dos grupos:

1. Raster o vectoriales. En estas la información de cada punto se extrae en forma de ecuación matemática que lo relaciona con el resto de los puntos que forman la



imagen. Este grupo es adecuado para trabajos con diseño de línea y figura. La calidad de la imagen no se ve afectada ante una variación de tamaño pues la información de cada punto es relativa al resto de la imagen y no absoluta.

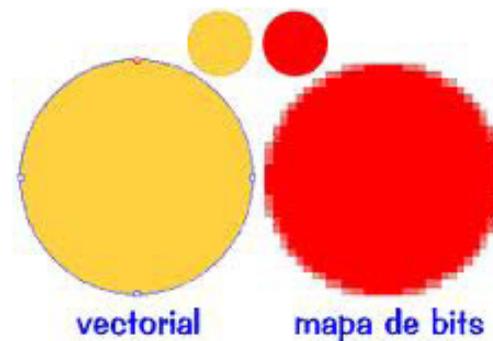


Imagen de vectores y mapa de bit

2. Mapa de bits o bitmap. Se componen de la descripción de cada uno de los puntos que conforman la imagen, de esta manera llevan información acerca de la posición y el color de cada punto, estas imágenes manifiestan una amplia gama tonal, favorables en las representaciones reales; como desventaja encontramos que la variación del tamaño afectará directamente en la calidad pues el número de celdas que constituyen

la imagen permanece invariable.

Hemos mencionado que la imagen digital esta compuesta por puntos lados píxeles, que forman una matriz con filas y columnas. Los píxeles almacenan información de tono o luminosidad, esto en un formato binario.

La imagen final esta compuesta por síntesis aditiva, es decir tres “imágenes”, una con la parte roja, otra verde y otra azul, que se unifican para una imagen a color que le corresponden las siglas RGB.

El tamaño se define en píxeles de la matriz o cuadrícula, pero hay otro detalle en el que ha de ponerse atención, la resolución, que es la medida de cantidad de píxeles por longitud, usualmente píxeles por pulgada. La resolución determina la definición no solo en el ordenador sino una vez impresa la imagen.

Como mencionamos las imágenes se pueden crear a partir de fórmulas matemáticas que se limitan a determinar forma y color, pero además existen las que se pueden fabricar con algún dispositivo y/o herramienta virtual con un procedimiento semejante al tradicional; la imagen puede resultar igualmente por un instrumento de captura como escáner o cámara fotográfica, y finalmente la mezcla de cada una de las anteriores, denominadas mixtas.

2.1.1.5 Color.

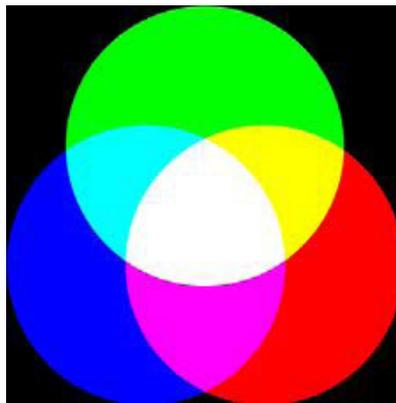
“El color es la cualidad que tienen los objetos de reflejar o dejar pasar ciertos rayos de luz y absorber otros produciendo así una estimulación en la retina que es transmitida al cerebro humano donde se obtiene conciencia de él”²⁸.

²⁸ op. cit. D. Tena Parera, *Diseño gráfico ...*, p. 105.

Si consideramos al color como un fenómeno físico y además para el diseñador gráfico como una cualidad de la luz reflejada en una superficie, entonces resulta importante atender a dos conceptos.

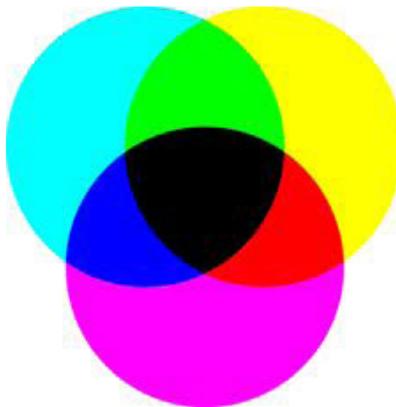
Síntesis Aditiva

El primero la síntesis aditiva, como su nombre lo indica refiere a la adición de las luces, al sumarlas en su totalidad obtendremos el blanco. De aquí provienen los llamados colores luz que en base a los estudios realizados por Newton las radiaciones para obtener la luz blanca son tres, el rojo, verde y azul-violeta, conocidos como colores luz primarios.



Síntesis sustractiva

El segundo concepto es la mezcla sustractiva, que opuesto al anterior resta longitudes de onda y de esta manera se reducen luces que han incidido en el objeto, que si se sustraen en su totalidad obtenemos el negro. De esto resultan los colores pigmentos que no se pueden obtener por medio de mezclas, el amarillo, cyan y magenta.



Esto sólo corresponde al estudio cromatológico, pues el diseñador reconoce dos valores en el color, el sintáctico y el semántico. El valor sintáctico atiende a la conexión lógica de los signos para elaborar un discurso. Por otra parte, así como la sintaxis dentro de la gramática aporta la coherencia en el lenguaje escrito, aquí encontramos que se debe estructurar adecuadamente el eslabonamiento para asegurar que la composición del mensaje sea correcta, y verdaderamente tendrá una misión comunicativa eficaz; habrá que estudiar dónde y cómo tendrá que colocarse el color para poder establecer una comunicación y simultáneamente lograr unidad entre los signos persiguiendo ser legible y comprensible para causar una buena impresión. Con esto claro entendemos que el diseñador no utiliza el color arbitrariamente, sino que tiene la capacidad de justificar su uso de ser un vehículo más de la comunica-



ción gráfica; prestemos atención al valor semántico en el que el diseñador establece el mensaje, la semántica está íntimamente ligada a la interpretación que dicta el signo, es decir, el significado, que evoca una realidad ausente. Los colores tienen la capacidad de sugerir psicológicamente y por esta cualidad pueden transmitir estados de ánimo o desarrollar asociaciones para provocar atmósferas. Mediante el color el diseñador logra persuadir al receptor para no sólo atraer sino mantener su atención en el significado. Para que el color logre su intención comunicativa, el diseñador debe analizar a su receptor pues la significación del color irá en razón de la idiosincrasia de quien lea el mensaje, ya que para cada cultura evocará distintas asociaciones de ideas y estados de ánimo.

El valor sintáctico y el semántico dan como consecuencia un tercer valor: el pragmático. Toda composición mira a un fin, el cual es punto de referencia para el diseñador en el proceso de comunicación. Cuando dicho objetivo se logra, podemos percibir una utilidad en la composición cromatológica, manifestándose así el valor pragmático.

2.2 Proceso Editorial.

Una vez estudiado acerca de los elementos que intervienen en el diseño editorial y que se tiene el texto, las imágenes y el concepto del diseño que se aplicará en el libro se puede comenzar a realizar la maqueta del documento.

En la actualidad la computadora es la herramienta principal para hacer este trabajo, existen diversos programas diseñados especialmente para el quehacer editorial, uno de los más utilizados por todas las opciones que brinda es el InDesign; es un programa para desarrollar la maquetación profesional de un libro, periódico, revista, folleto o cualquier material gráfico que en su mayoría se aplique el uso de la tipografía.

Surgió en 1999 y se ha ido consolidando hasta llegar a su más reciente versión Creative Suite4 (CS4), que es un paquete completo de Adobe. Este programa es ya usado comúnmente en las imprentas para la producción de ejemplares.

Ya tenemos nuestro documento y debemos pasar al proceso en el que produciremos las copias del ejemplar, es decir el proceso editorial, pero antes debemos asegurarnos de que la impresión por medio de un original muestre todo como el diseñador lo maquetó, con tipografía, márgenes e imágenes correctas, el texto sin errores y todos los detalles que se hayan considerado. Hecho esto se pasa a la etapa de impresión en donde se selecciona el procedimiento adecuado dependiendo de las características del papel y el diseño en sí además de la cuestión económica y cantidad del tiraje. Por último se pasa a la etapa de post impresión o encuadernado para así darle el acabado y tener por fin el libro en nuestras manos.

2.2.1 Sistemas de impresión

El sistema de impresión es el proceso para reproducir el número de copias que se requiere.

Hasta hace unos años se usaban principalmente tres procedimientos, la tipográfica o relieve, planográfica o de superficie y huecograbado; éstos fueron quedando atrás con el uso del offset, el cual es un procedimiento litográfico de impresión indirecta por máquinas rotativas. La plancha metálica que es una hoja de cinc o aluminio, se graba en positivo sin inversión y se arrolla al cilindro de impresión, el primero de los cuatro que consta básicamente una máquina de tipo. Todos ellos son de igual tamaño aunque distintos tipos en la máquina. Este primer cilindro lleva a ambos lados dos series de rodillos, unos proporcionan el agua y otros la tinta, tangencialmente a él va colocado el segundo cilindro de presión, y entre ambos pasa el papel, generalmente continuo, que hay que imprimir. El cuarto cilindro, de recepción, recoge el papel ya impreso y está situado debajo del de presión. Con estas máquinas se pueden imprimir dos tintas a la vez, para más colores se colocan más cilindros.

Aunque éste método es de los más usados en la actualidad, la tecnología brinda diversas formas de obtener el impreso y dependerá de muchos factores como el número de tintas o copias para determinar el más favorable. Por otra parte aún se pueden encontrar métodos más artesanales como el mimeógrafo para la impresión.

2.2.2 Sistemas de encuadernación.

Sabemos que encuadernar es el sistema o proceso de unir hojas ya sea por sus márgenes o por la mitad de ellas para formar un libro o cuadernillo; por tanto tenemos que la encuadernación es la acción de encuadernar y simultáneamente encuadernación refiere a la apariencia final que el libro adquiere tras dicho proceso, concretamente al terminado de la cubierta según el material con que se elabore.

Primero apuntaremos a los dos procedimientos que existen para unir las hojas.

a. Encuadernación a caballo o caballete.

Resulta cuando un conjunto de hojas se apilan y se doblan por la mitad quedando una dentro de otra, aquí se unen de la primera a la última hoja formando el lomo, se unen generalmente con grapas de acero o cobre y en algunas ocasiones se cosen con hilo resistente. Este engrapado y cosido puede ser en el centro o dos laterales. Se usa este sistema cuando son pocas hojas y se le conoce por el nombre de "silla"; tras este proceso se obtiene un cuadernillo.

Cuando es más el espesor del libro se realiza otro método conocido como "atravesado", aquí se apilan varios cuadernillos y se pasa la grapa desde la primera hasta la

última hoja pero por el frente de la hoja es decir por el margen y no por lo que será el lomo como en el anterior.

El encuadernado de caballete es el más económico y sencillo, sin embargo se debe tomar en cuenta que en el de "silla" aunque se puede abrir totalmente el ejemplar y facilita su lectura el libro será de poca hojas, éstas serán milimétricamente más pequeñas las primeras y las últimas respecto a las del centro como resultado del doblez central; al tener el cuadernillo se hace un corte de unos milímetros para igualar las hojas. En el "atravesado" al estar la grapa dentro de la superficie de la hoja le resta espacio y así los márgenes quedan determinados por el encuadernado mismo, puesto que se debe considerar que no se abrirá totalmente y así el texto debe estar más hacia los laterales.

a. Encuadernación de espiral. Aquí se apilan hojas para formar bloques y por un extremo de las hojas se hacen una fila de agujeros y por éstos se pasa un espiral de alambre. El sistema es económico y se usa generalmente para materiales que se usan frecuentemente pero por un tiempo breve, el grosor de éstos no debe ser demasiado.

Respecto a la referencia del acabado de la cubierta del libro describamos ahora lo que llamaremos tipos de encuadernación para diferenciarlos de los anteriores.

b. Encuadernación Rústica. Consiste en una cartulina unida al lomo de los cuadernillos ya sea pegada (apilando varios cuadernillos sin coser o engrapar se cortan del extremo 3mm aproximadamente, se les aplica cola por el lomo y se pega la cubierta) o cosida (con los cuadernillos cosidos y sin cortar se encola en lomo y se pega la cubierta).

Es la forma más habitual, económica y sencilla de revestir un libro. La cubierta es del mismo tamaño de las hojas y es flexible. Pueden ir o no con solapas, que son prolongaciones laterales de la misma cubierta y se doblan hacia el interior del libro. El acabado de la portada puede estar plastificada o barnizada.

c. Encuadernación de Tapa Dura. Recibe este nombre porque la cubierta esta hecha de cartón compacto, siendo más rígido y así más resistente, el acabado consiste en una pasta hecha de tres cartones que son recubiertos con piel, tela o papeles que en algunas ocasiones van plastificados o barnizados. La forma en que la cubierta se une a las hojas depende de la forma del lomo, ésta puede ser plana o redonda, la plana se hace con cartón y la redonda se hace con cartulina. Los cartones se encolan y se adhieren la tela o el papel para revestir, una vez que los cartones ya están forrados con el material seleccionado se pegan las boras

Para concluir este apartado se puntualiza que la encuadernación tiene como finalidad primordial que contribuya a que el libro se conserve, que se pueda tener un fácil manejo del ejemplar y que tenga una presentación artística.

Hasta aquí sólo hemos visto cada uno de los elementos formales y el proceso editorial de los que se encarga un diseñador en la realización de un libro convencional, su labor sin duda alguna es importante y determinante en el ejemplar, conocer

y saber manejar cada uno de los elementos adecuadamente lo llevará a aplicarlos tanto en generalidades como en necesidades especiales, su labor es ardua pero ya esta previamente determinada a diferencia de lo que se puede observar en los alternativos; ya conociendo el quehacer común de un diseñador en la labor convencional y con el conocimiento de los elementos veamos que provecho pueden ofrecernos en la elaboración de un libro alternativo

2.3 Diseño Tri-dimensional: El proceso de la configuración a la construcción.

Para la manufactura de un libro alternativo se debe tomar en cuenta no solamente poder realizar el bocetaje a nivel bidimensional sino llegar hasta la materialización del objeto, por lo que el artista debe ser claro en si podrá o no realizar lo que tiene en mente, si es necesario puede hacer experimentos para comprobar que sea posible. Aunque el autor es libre en la composición del objeto en sí, para la etapa en la que el diseñador boceta todo en un plano bidimensional podemos denominarla configuración, aquí bien se puede trabajar por medio de la proyección gráfica, la cual se basa en tres caras de un cubo de seis que sea el inferior o planta y dos adyacentes para así obtener los detalles del largo, alto y ancho del objeto así podemos entender y mostrar con claridad la forma y dimensiones precisas.

Para lograr la configuración del objeto se tienen múltiples caminos para hacer la representación o perspectiva, aquí se realizan los dibujos que muestran la disposición de cada una de las partes que formarán un todo; esto es posible mediante la aplicación de los principios que estudia el dibujo técnico o constructivo, y dar el salto a la construcción que refiere a la técnica de fabricar el objeto en sí, de como traducimos y hacemos real todo lo trazado en papel, dando paso aquí al diseño tridimensional, que es el que se enfoca en la composición de objetos conformados con una profundidad no ilusoria, originando así cuerpos con volumen.

El mundo tridimensional es en el que vivimos, es la realidad de tres dimensiones, todo lo que nos rodea no es una imagen plana como se concibe en un mundo bidimensional que refiere solo a dos dimensiones: longitud y anchura y no tiene siquiera la ilusión de profundidad, tal como lo encontramos en el dibujar.

En el campo tridimensional se busca establecer una armonía y un orden visual, enfocado previamente en un propósito; debe tenerse especial cuidado ya que se consideran varias perspectivas simultáneamente, pero guarda sencillez ya que experimenta formas y materiales tangibles de un espacio real.

En la realidad cada cuerpo posee un lugar en el espacio y por tanto tiene diferentes caras, es explorable o rodeable, así que para entender la forma de un objeto tenemos

que observarlo de distintos ángulos e incluso de varias distancias.

Para realizar este ejercicio de comprensión debemos saber que existen tres direcciones primarias que son:

*Largo. Corresponde a la trayectoria vertical que va de arriba hacia abajo.

*Ancho. Pertenece al eje horizontal que se establece de izquierda a derecha.

*Profundo. Muestra el eje transversal que recorre la trayectoria de atrás hacia delante.

Wicius Wong²⁹ muestra una figura en su libro "Fundamentos del diseño" que permite una clara comprensión de éstas direcciones primarias y establece su recorrido para llegar a que cada cuerpo puede encajar en un cubo para el estudio de cada una de sus caras. Gracias a esto llegamos a establecer tres perspectivas que encajan en las caras del cubo; con lo que conocemos como teoría de la proyección, que es un sistema que se basa en estas tres perspectivas tomadas de un cubo de seis caras, el inferior y dos adyacentes.

Planta o visión plana. Muestra la forma aérea y así el largo y ancho

Elevación o visión frontal. Es la forma como es vista desde adelante, mostrando largo y ancho.

Elevación o visión lateral. Es la forma vista de un costado y muestra alto y ancho.

El diseñador debe tener la capacidad de abstracción mental de las tres perspectivas plana, frontal y lateral, para explorar y jugar con el espacio y la masa. Como resultado de este quehacer el receptor no solo se limita a ser un observador de la obra y ser pasivo, sino que en algunos casos interactúa y explora físicamente la obra.

2.3.1 Elementos Conceptuales.

Como ya sabemos los esta clase de elementos no son visibles Elementos conceptuales

Punto. Indica los extremos de la línea, intersecciones y vértices en una forma.

Línea. Señala el límite de un plano y/o la intersección de planos.

Plano. Define límites externos en volumen.

2.3.2 Elementos Visuales.

Cuando los elementos conceptuales se hacen visibles surgen estos elementos y refieren a todo aquello que se percibe visualmente del objeto.

Vayamos ahora al estudio de cada uno de ellos no sin antes mencionar que no debemos olvidar que para comprender la forma debemos observarla de diferentes ángulos y distancias para lograr entenderla perfectamente.

FIGURA La forma que presenta.

TAMAÑO. Aquí el tamaño ya no será algo relativo a lo grande o pequeño sino la precisión y exactitud de las medidas de cualquiera de sus direcciones altura, ancho y grosor .

COLOR. La cualidad que lo distingue de otros, el color en sí; con su presencia de intensidad que refiere a la cantidad de brillantez y por último a su valor tonal que es el contenido de claro u oscuro, es decir de blanco o negro que el color posee. La cualidad de este color debe referir si es el color natural del material o si éste fue adicionado de manera artificial con algún tipo de pintura u otra técnica.

TEXTURA. Es la calidad de la superficie, ya sea la del material usado al natural o lo que se haya trabajado en el diseño para lograr una característica en particular. La textura puede ser visual correspondiendo a un plano bidimensional, pues solo el ojo lo percibe o puede ser táctil que la conduce hasta un plano tridimensional. La calidad de la superficie puede ser lisa, rugosa, suave, dura, brillante o mate y tantas como se desee.

2.3.3 Elementos de Relación.

A estos elementos les atañe su ubicación dentro de un espacio tridimensional y la manera en que interactúan los cuerpos que en él se encuentren.

POSICIÓN. Podemos determinarla por su ubicación en relación a los planos (planta, tapa, lateral derecho e izquierdo y plano frontal y posterior).

DIRECCIÓN. Trayectoria que siguen los elementos visuales en una composición.

ESPACIO. El área tridimensional que ocupa o deja vacía la forma sólida.

GRAVEDAD. La posición que toda estructura adquiere. La gravedad aquí es real y no illusoria como en el plano bidimensional portanto habrá limitantes u obstáculos para lograr algunas disposiciones del o los elementos.

2.4.4 Elementos Constructivos.

Están directamente ligados a las estructuras geométricas y refieren a las cualidades estructurales, ayudándonos a definir la forma al describirla.

VÉRTICE. Es el punto conceptual donde dos o más planos coinciden, los vértices son puntiagudos y se marcan.

FILO. Es la unión de dos planos paralelos por alguna de sus líneas conceptuales, estas líneas forman ángulos rectos o agudos.

CARA. Son los planos que encierran un volumen, pues el plano se convierte en una superfi llamándole también cara.

Habiendo desarrollado la configuración gráfica sustentada preferentemente en un principio matemático y entendiendo estos conceptos ya podemos materializar el proyecto. Hago una pausa para mencionar que no hay un libro que contenga paso a paso como hacer esta materiaización, de como al tener trazos llegar al objeto, así mi trabajo corresponde a la forma empírica y hasta intuitiva para lograrlo, en donde se pueden echar mano de los conocimientos que aisladamente se han adquirido, sin

²⁹ Wicius Wong. Pintor y diseñador chino, autor de obras como *Principios del diseño bidimensional* y *Fundamentos del diseño*.

enfrentarnos al reto de crear uno de éstos.

embargo me parecía importante un sustento teórico que dé cimientos de lo que se transformó en estructuras; por eso considerar estos principios que aunque básicos ayudan a lograr la construcción tras la abstracción de la forma y quedaría la extensa tarea de explorar y experimentar para aprender y desarrollar aptitudes para perfeccionar la materialización.

El diseño en los libros alternativos.

Es importante reconocer a los libros convencionales, como están constituidos, saber como funcionan y observar el valor que tienen los elementos de las ediciones convencionales para así poder revalorarlos y manipularlos de la manera más conveniente para que se integren en un libro alternativo. Sabemos que en este tipo de ejemplares el artista o autor es libre, no está sujeto o condicionado a las reglas de como usar cada uno de los elementos, los manipula a favor de la obra, para enriquecerla e ir más allá en el experimento los renueva; en la materia prima rompe con los formatos estandarizados, prueba el uso de otros papeles y llega hasta el uso de tela, plásticos, madera, vidrio o lo que se imagine.

Conocer las cualidades, propiedades y limitaciones de los elementos favorece al momento de recurrir a su uso pues se adecuan o incluso se transforman como el caso de la tipografía, los espacios en blanco, la disposición de la lectura, etc. El proceso editorial queda reconstituido por completo, el sistema de impresión puede estar o no presente, el proceso en la mayoría de las ocasiones es artesanal por lo que pueden o no utilizarse programas de diseño editorial y el encuadernado se ve sustituido por mecanismos sorprendentes que pueden ser igualmente complejos que simples; todo esto replantea la forma de leer el libro, que extiende la lectura no limitándose al texto sino hasta el objeto mismo, a cada detalle que conforma el libro.

La imagen y el color son elementos que igualmente se adaptan al planteamiento del artista que los usa a favor de la obra hasta donde su imaginación lo lleva. Todos estos elementos no se ven sujetos uno a condición del otro si no que surgen simultáneamente en la concepción de la obra, no nace uno a razón del otro más bien se complementan e integran para ser uno mismo, un libro alternativo, en donde las reglas las dicta el artista a partir del conocimiento pleno de cada uno de ellos; así como Picasso pudo llegar al cubismo por tener el dominio del dibujo de academia y no por mera casualidad.

El diseñador tiene una formación ortodoxa que le marce los lineamientos de su quehacer en la realización de los libros, recibe cátedras de como lograr un buen trabajo editorial, conoce y domina los elementos formales; de igual manera se sabe capaz de desarrollar el trabajo de ilustración, llegando a trabajos artísticos de muy buen nivel. Desde mi experiencia poco o nada se habla de "los otros libros" y menos de

Se nos ha inculcado que al diseñar debemos estar sujetos primordialmente a la funcionalidad pero sin dejar de ver la delgada línea que puede entre otras cosas dividir al diseño del arte, y sin pretender hacer arte, encuentro que el diseñador puede echar mano de todo sus conocimientos y habilidades para ser capaz de realizar totalmente un libro alternativo, más aún cuando nuestra formación no es sólo de diseñadores sino de comunicadores y recordemos que la esencia de un libro es comunicar.



The background consists of several overlapping geometric shapes in various shades of blue and black. On the left, there are vertical bars of different heights and widths. On the right, there are horizontal bars and a large square. The overall composition is abstract and modern.

CAPÍTULO 3
LIBROS INFANTILES: UNA VENTANA
DE LA LÚDICA AL CONOCIMIENTO



CAPÍTULO 3

Libros infantiles: una ventana de la lúdica al conocimiento

3.1 Un acercamiento a la psicología del niño

Para comprender los factores que influyen en el desarrollo de la vida debemos comenzar por los primeros años y aunque resulte difícil de creer no es sino hasta el siglo XVIII que se considera al niño como algo diferente al adulto, Philippe Aries³⁰ plantea que debido a la cantidad de infantes que morían se ignoraban las condiciones entre niños y adultos, ya que pretendían indiferencia para no ligarse a ellos.

Son dos razones las que principalmente motivan al conocimiento sobre los niños: la primera es que gracias a los avances médicos el periodo de vida se alarga y al tener mayor tiempo para educarlos se motiva a aprender sobre ellos. Y la segunda, que como consecuencia del protestantismo los padres adquieren mayor responsabilidad en la formación de sus hijos. En 1822 Charles Darwin publica notas sobre el desarrollo infantil y así se comienza a adquirir un tinte científico. Más adelante, ya puestos los niños bajo el microscopio de la Psicología, Piaget da a conocer sus teorías sobre el aprendizaje infantil.

En la actualidad se observan principalmente dos métodos para el análisis del desarrollo. El método transversal que obtiene la información por las diferencias de comportamiento, o acciones en el crecimiento tras comparar a individuos de distintas edades. El método longitudinal se basa en la observación en distintas etapas y registrar los cambios que se van generando a través del tiempo. Pero hasta aquí sólo se ha perseguido cómo se manifiesta el desarrollo, pero en la continua búsqueda del porqué, han surgido diversas teorías que intentan explicarlo, aunque los individuos coinciden al experimentar las etapas de desarrollo en un orden similar no siempre lo hacen en la misma edad. La teoría de Jean Piaget plantea un desarrollo cognitivo que enmarca la motivación interior y la maduración con la influencia del ambiente.

A lo largo del crecimiento del niño no sólo debemos considerar el desarrollo físico y sus habilidades motoras, que por ser visiblemente obvias olvidamos la manera en que él puede percibir y responder en su vida diaria. No se debe olvidar que el individuo se desarrolla en tres campos principales, el físico, el cognitivo y el psicosocial.

3.1.1 Modelo del pensamiento según Piaget

Jean Piaget, psicólogo y biólogo nacido en Suiza en 1896 tras años arduos de estudios e investigaciones que pudieran explicar y describir uno de los niveles de desarro-

³⁰ Philippe Aries. Historiador francés. 1914-1984.

llo cognitivo que refieren al proceso para adquirir el conocimiento, formuló su propia teoría. Piaget plantea "la existencia de una capacidad, continuamente en crecimiento, para la adquisición de conocimiento, capacidad que se desarrolla en una secuencia ordenada", con esto podemos entender que, ya que la capacidad se desarrolla de forma secuencial a cada momento en que ocurre, Piaget lo asocia a etapas de crecimiento del ser humano.

Este psicólogo destaca que la interacción será un elemento fundamental en la adquisición del conocimiento, ya que el niño participa de forma activa en su mundo cognitivo, catalogándolo no sólo como un receptor pasivo, influenciado sólo por el medio que lo rodea. Piaget supone que la madurez y la experiencia lo llevarán a un nuevo desarrollo ya que a partir de lo que el niño experimente lo hará madurar y así obtener la capacidad de aprender.

En sus estudios, él reconoció patrones en las respuestas infantiles, esto porque al aplicar cuestionarios a los niños, observó las respuestas erróneas e identificó que los razonamientos estaban relacionados con la edad, es decir, los niños de la misma edad tienen características propias al momento de responder.

Piaget clasifica los niveles del pensamiento infantil en cuatro etapas:

PERIODOS	EDADES	CARACTERISTICAS
Sensomotriz	Del nacimiento hasta los 2 años	Coordinación de movimientos físicos, prerrepresentacional y preverbal
Preoperatorio	De 2 a 7 años	Habilidad para representarse la acción mediante el pensamiento y el lenguaje; prelógico.
Operaciones concretas	De 7 a 11 años	Pensamiento lógico, pero limitado a la realidad física.
Operaciones formales	De 11 a 15 años	Pensamiento lógico, abstracto e ilimitado

SENSORIO MOTOR (del nacimiento a los dos años)

Durante este periodo los niños a través de sus sentidos y de su conducta motora es como aprenden a conocer el mundo, en esta etapa resalta que el aprendizaje se genera a partir de la acción, pues la actividad la organiza de acuerdo a su entorno. Algo que resulta de gran valor en este tiempo es que comprenden que aunque ya no puedan ver un objeto o persona, sigue existiendo, esto se conoce como el concepto de permanencia del objeto. Esto es verdaderamente importante ya que cuando un niño alcanza a comprenderlo totalmente pueden comenzar a separarse de sus padres con confianza porque saben que volverán; de igual manera pueden separarse de los objetos porque saben en donde estarán después. En este periodo el niño realiza formas simples de imitación, en primera instancia se da por la presencia de un modelo, alrededor de los dieciocho meses el niño tendrá la capacidad de imitar algo complicado a pesar de no tener la representación de un modelo, lo que se conoce como imitación diferida de esta manera Piaget infiere que el niño ha progresado de la representación en vivo a la representación en el pensamiento, esto marca la transición al periodo preoperatorio.

PERIODO PREOPERATORIA (2 a 7 años)

La principal característica de este periodo es la habilidad que tienen para utilizar símbolos; a través del uso del lenguaje el niño puede con una palabra representar personas, objetos, lugares y de esta manera pensar también en personas o cosas que no tienen frente a él. Ya no necesita actuar en situaciones externas, sino que sus acciones las realiza internamente por el uso de imágenes mentales y palabras como consecuencia de ejercer la interiorización puede comenzar a tener conciencia no sólo del presente sino que hace uso del pasado y comienza a familiarizarse a anticipar o entender el futuro. Puede aprender números y hacer uso del lenguaje como mayor satisfacción. Ahora comienza a entender que un objeto puede ser el mismo aunque cambie su forma. Tienen ya la capacidad de comprender la relación entre dos sucesos y asociar la relación entre ellos.

Al principio de esta etapa el niño tiene una forma de juego llamada juego simbólico, aquí el niño imita sus propias conductas en el que utiliza para representar un objeto algo que no lo es, como jugar a que come y simboliza la cuchara por medio de un lápiz. A través de este juego el niño adecua la realidad en función de su representación mental, además pueden incorporar patrones para representar a personas u objetos.

Durante el periodo preoperatorio se presentan los juegos compensatorios en los que encuentran la posibilidad de representar actos que comúnmente están prohibidos o el revivir situaciones desagradables, aquí el niño puede darle un final feliz a la representación.



A los cuatro años tienen atención por los detalles y practican juegos de construcción en los que reflejan organización y aproximación a la realidad al reconstruir. Al final de esta etapa integran a sus juegos la condición de reglas y participan con otros niños manifestándose juegos socializados, aunque tienen la dificultad de considerar el punto de vista de otra persona, revelándose el egocentrismo.

Piaget atribuye una nueva capacidad del pensamiento lógico durante el periodo preoperatorio.

PERIODO DE OPERACIONES CONCRETAS (DE 7 A 11 AÑOS)

Ahora ya pueden realizar clasificaciones de las cosas en categorías que ellos, o un modelo les establezcan, ya pueden trabajar con números y al abandonar el egocentrismo entienden y usan nuevos conceptos, y son capaces de empatizar con los demás al ponerse en el lugar de otra persona, lo que lo lleva a entender a los demás y generar juicios morales.

A lo largo del desarrollo del niño se manifiesta primero el dominio de masa, luego peso y es hasta este momento en que entiende en concepto de volumen, y tiene ya la habilidad para reconocer que dos cantidades iguales de materia contienen lo mismo aunque se organicen de diferentes maneras, con lo que asimila la conservación de volumen, con lo anterior también desarrollan la habilidad de conservar distintas dimensiones en distintos momentos, aquí se observa que ya entienden el concepto de reversibilidad, el de identidad y compensación.

3.2 El carácter educativo de los libros.

El papel que el libro mantiene como un elemento educativo y formativo es determinante en el desarrollo, no sólo intelectual del niño, sino que afecta en su desarrollo integral. En lo que atañe a la lectura, estimula su capacidad psíquica, potencializando sus facultades lógicas. Se debe resaltar su extraordinaria colaboración en el enriquecimiento lingüístico que no sólo se refleja en el habla, sino como consecuencia de su esencia se nutre el aprender a escuchar y se refuerza la actividad de leer y escribir. Al realizar la lectura, el niño ejerce un juicio sobre el contenido que le fomenta una actividad crítica al recibir información.

Si nos referimos al contenido de los libros, que es tan variado, nos extenderíamos a hablar acerca de que el niño encuentra una ventana inmensa abierta al conocimiento con textos de historia, ciencia, tecnología, arte, aventura e innumerables temas que le aportan una ganancia cultural. El contenido literario tiene la capacidad de crearle y o reforzarle valores. Los libros contribuyen a incrementar su nivel de fantasía e imaginación, despierta su creatividad y les cultiva su sentido estético.

Ya sea en los libros convencionales o alternativos, se pueden encontrar estos elementos que ejercen sobre el niño una función educativa a nivel intelectual y axiológico.

gico, pero los libros alternativos ofrecen además una posibilidad de trabajo cognoscitivo reforzado con la intervención de la motricidad del infante.

3.2.1 Géneros literarios

Se considera género literario al grupo de textos que conserva las mismas características lingüísticas. Cada género contiene rasgos particulares que lo hacen ser y algunos a través del tiempo han ido evolucionado o enriqueciéndose. Cada género persigue una función básica y tomando por modelo textos clásicos, hacia el siglo XIX se establece una calcificación en tres grupos:

1. Épica: necesita de un narrador para describir los sucesos de algún pueblo y puede o no participar en la historia como testigo o protagonista.

2. Lírica: Se basa en la expresión de las emociones, exponiendo la intimidad de quien lo escribe de manera formal. Este género conserva características tales como ritmo, rima y frecuencia entre otras.

3. Drama: Es simultáneamente objetiva y subjetiva. Representa situaciones y conflictos en los que los personajes se hacen presentes, no solamente por diálogo, sino que se hace uso de la comunicación verbal a través de la descripción de gestos, movimientos, entornos, etc.

A pesar de que aún se consideran como grandes géneros tradicionales, debido a la libertad creativa que se manifiesta en el siglo xx, acrecientan su producción narrativa y se amplían los géneros.

NOVELA. Es una narración extensa que relata la historia de uno o varios personajes en la que se describe situaciones cotidianas con detalles afectivos o emocionales.

CUENTO. Es una narración breve de uno o dos personajes y que se caracteriza, lo que lo diferencia de la novela es, entre otras cosas, la extensión del texto.

COMEDIA. Describe una situación excepcional en la que se involucran varios personajes en la que se persigue una reacción catártica por parte del lector por lo que los personajes son reflejo de ideales y confusiones.

POESÍA. Es un texto que está escrito en verso que hace uso de un lenguaje figurado, aquí el autor realiza la expresión de sus sentimientos.

3.2.2 De la fantasía a la creatividad

Para quienes tienen interés en indagar el mundo del infante es innegable la analogía niño-fantasía, y con esta analogía la relación de un concepto más: la imaginación. Para la literatura infantil estos conceptos son eje importante para cumplir con sus objetivos comunicativos y estéticos, además de que tiene vinculación directa con la creatividad, concepto que está ligado estrechamente con la experiencia infantil. Niño, fantasía, imaginación y creatividad, son conceptos, capacidades, experiencias que se conjugan para escudriñar la enigmática realidad del infante.

Por fantasía entendemos, la facultad que tiene ánimo de reproducir, por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar los ideales en forma sensible o de idealizar las reales.

¿Qué es la imaginación? "Es la facultad en virtud de la cual combinamos los estados de conciencia en diversa forma de aquella en que han sido recibidos... no hay reproducción de lo percibido ni de lo acumulado, sino una forma nueva de verdadera construcción..."³¹.

En el relato fantástico se reúne, materializa y traduce un mundo amplio de deseos, se transforma el universo y el individuo mismo; según su deseo y voluntad. En el caso del párvulo, es imprescindible destacar la importancia del deseo. Al enfrentarse a la realidad que lo rodea, naturaleza, juguetes, familia, etc., despierta en él deseos de gran diversidad y entonces se engendran procesos de crecimiento y creatividad. En el niño se logran traducir sensaciones de la alegría al terror, incluso del sin sentido a lo lógico.

La imaginación permite que el niño camine por terrenos de la creatividad u de evasión que trascienden las categorías espacio-temporales, es decir, la misma realidad. La imaginación es constante apertura, es flexible y dócil a la voluntad.

Otro aspecto importante en la literatura infantil es la presentación de símbolos, que el niño capta y desarrolla en su pensamiento a través de la imaginación que se proyecta en la fantasía, dicho de otro modo, en pensamiento creador. Imaginación-fantasía, son elementos importantes en la interpretación del símbolo.

Para el niño la fantasía, tiene importancia por encima de la inteligencia misma, por ejemplo, el niño realiza su proceso de socialización en la medida en que se familiariza con su entorno y cuanto percibe lo agranda o minimiza, ejercitando su fantasía.

La fantasía infantil parte de la fantasía lúdica. A través del juego, el niño presume la ambigüedad con la que percibe la realidad y cómo la interpreta. Este inicio de la fantasía se ubica en la etapa animista (de dos a seis años) en la que ocupa un lugar excepcional la narración oral del cuento. El niño descubre en la palabra, una capacidad lúdica apoyada tanto en la onomatopeya, el trabalenguas, el refrán, etc., ya que desde temprana edad se acostumbra a este tipo de relaciones sinestéticas, logrando que el niño viva dos mundos, el de la realidad y la fantasía que puede estimular a partir del cuento, por citar un ejemplo.

De la fantasía lúdica a la fantasía creadora, existe una fantasía intermedia: la fantasía desiderativa y temerosa, es aquella que se orienta hacia la evasión y ocultamiento de la realidad. Por ejemplo en la etapa imaginativa (seis a ocho años) el niño refleja sus deseos, miedos o complejos a través del antropomorfismo y de la construcción de algunos lugares extraordinarios con una serie de connotaciones fantásticas.

Para dar cabida a la comprensión del mensaje, el texto se apoya en las posibilidades sensoriales provocando la incursión en la etapa fantástico-realista. Aquí se conjugan todos los elementos sensoriales y comunicativos para establecer un fuerte

³¹RUIZ, Luis E. (1986) *Tratado elemental de pedagogía*. México, UNAM. p. 49.

vínculo entre fantasía y realidad: Un ejemplo claro de esta plataforma es la presencia de los protagonistas en la literatura infantil que son apoyados por el animismo, la animación de la naturaleza y de juguetes principalmente. La transmisión comunicativa se verifica por medio de un lenguaje onomatopéyico sinestético. Por ejemplo el mundo de la locomoción y de los grandes viajes en trenes, coches, aviones y barcos maravillosos que entretengan la aventura diaria y realista con procesos casi rayando en lo absurdo y apoyados en el animismo.

La literatura infantil, primera experiencia estética.

La primera experiencia del niño cercana al arte es el juego. El juego, al igual que el arte, es un fin en si mismo, es decir, no dependen de ninguna preocupación utilitaria. El arte y el juego deben alimentarse de ficciones e imágenes. En ambos es característico la evasión de la realidad que es sustituida por un amplio mundo imaginario y ficticio. Es un universo lleno de imágenes de perfecta flexibilidad, que permiten hacerlas propias, es decir, asimilarlas y al mismo tiempo permiten una adhesión total del ser. Nada es tan cualificado como el niño para animar las cosas e identificarse con ellas.

El juego encuentra cobijo en el alma misma del niño, lo que permite un apasionamiento que lo conduce por experiencias intemporales y exentas, como dijimos, de preocupaciones prácticas y utilitarias.

También es cierto que el niño se muestra muy inmaduro en la captación de la forma de la belleza, es decir difícilmente percibe la perfección que da la geometría por ejemplo. A él le motiva la forma de vida ya que para él está primero la emoción estética antes que el gusto estético, por lo tanto, en el ámbito de la educación estética, es conveniente para el educador, reconocer en el niño sus emociones por efímeras que sean, aunque disten del concepto estético del adulto.

A esta experiencia le sumamos dos aspectos importantes, uno la función recreativa del arte que desemboca en diversión, la cual permite aliviar y purificar las malas experiencias y sin sabores de la existencia, y en segundo momento, la función en donde por el arte se idealiza la realidad, se perfecciona y se propone como modelo, como anhelo de cada individuo respecto a su realidad. Aquí se encuentra el vértice de unión del arte, de la literatura con la moral, además su contribución a la educación. La literatura aprovecha las facultades que la fantasía y la imaginación tienen para proponer valores como aquellos ideales que la misma fantasía anhela

3.2.3 El valor formativo de los libros infantiles.

Literatura, valor educativo.

Entonces el arte se convierte en un instrumento pedagógico por medio de sus mismos procedimientos, a saber: la armonía y el ritmo. Si la educación parte de la estética que brinda buena disposición y correspondencia de los componentes, el niño capta

el gusto por el ritmo y la armonía, y en consecuencia acepta con gusto vivir de acuerdo a aquellos parámetros que le prometen orden personal y social.

Experiencia moral

Desde el punto de vista etimológico la palabra moral del latín *morales*, de *mos*, *moris*, significa costumbre. En un sentido real, hace referencia a sistemas de normas que sin propuestos al hombre desde el exterior para juzgar la maldad o bondad de los actos humanos; sistemas que son propuestos por diversas sociedades (familia, religión, Iglesia, comunidad, escuela, etc). De la experiencia moral que el individuo goza desde pequeño, se vislumbran dos aspectos importantes, por un lado el del bien y por otro el de la obligación. Sin embargo, en el niño no se desarrolla aún una conciencia moral como tal, en razón de su desenvolvimiento egocentrista, es decir de la constante búsqueda de sí solo contempla de deseabilidad. Por lo que el niño sólo conoce un estado de anomia (sin ley) moral.

Lo que aparece primero en la conciencia del niño es la noción de deber. Durante mucho tiempo únicamente estará conciente de una moral basada en el constreñimiento, es decir, mediante presión, que será ejercida por el adulto. Piaget apoya esta teoría diciendo que el niño proyecta esta sumisión rigorista en su comportamiento respecto a sus juegos. Por lo que los textos se ven limitados, en la mayoría de los casos a presentar la orientación de los adultos por medio de ciertos ejemplos cotidianos.

La auténtica moral en la que el niño está dispuesto a crecer, es por medio de la libertad, el respeto y la cooperación mutua entre él y el adulto. "El punto crucial... consiste en facilitar al niño el paso de la moral de constreñimiento a la de la cooperación"³². La auténtica educación se hace desde el propio niño, no desde fuera, si el niño descubre que el adulto también obedece a la ley moral, él se prepara para acceder a la moralidad racional, la de aceptación conciente y libre.

3.3 El lenguaje visual en los libros infantiles

Lenguaje responde ser un sistema de signos que son expuestos para comunicar pensamientos, por tanto el lenguaje encierra una carga simbólica por el hecho de representar lo que deseamos expresar, es decir, es una manera de reproducir fielmente lo que se quiere aún siendo intangible. Se torna aún más complejo cuando no solo queremos expresar algo con referencia física sino que además entra el mundo psíquico, el mundo de los sentimientos y las emociones; así que el hombre ha perseguido acercarse a la exactitud del entendimiento al establecer la emisión del mensaje y pretender lograr una verdadera comunicación. Se ha recorrido a la creación de diversos lenguajes que son consecuencia de alguna necesidad especial para lograr la interacción comunicativa a través de un sistema de signos que lo ayude a determinar

³² COLLIN, G (1974) *Compendio de psicología infantil*. Buenos Aires, Editorial Kalpusz. p. 118.

precisión como el lenguaje científico, o ser meramente alternativo como forma de expresión como el poético, incluso lenguajes artificiales como el matemático.

En referencia a los libros infantiles se hace presente un lenguaje visual por medio del texto y la imagen para lograr el ejercicio comunicativo; evidentemente este sistema de signos atiende a la necesidad del niño, pues al ser éste el receptor se debe considerar su condición intelectual y manejar un lenguaje que él pueda comprender claramente, y que paralelamente le estimule su desarrollo cognitivo, ya que el texto y la imagen son la abstracción del símbolo verbal.

3.3.1 La ilustración

La ilustración dentro del campo de los libros infantiles resulta un elemento fundamental, por varias razones se considera un valor casi insustituible que enriquece a la edición. Los aportes que la ilustración brinda al impreso son varios; como una función primaria se evidencia al integrar y reforzar el contenido literario, con lo que se favorece a la comprensión del texto al introducirnos en la atmósfera del escrito, de tal forma que simultáneamente vigoriza y complementa la estructura narrativa.

La imagen puede determinar la atracción suficiente para que el lector se acerque al libro motivándolo a la lectura, la ilustración sugiere pero no revela el contenido escrito, pues el correcto uso de la información gráfica es capaz de mantener su didáctica sin desmerecer la narración. Otra cualidad que se encuentra es que auxilia al niño en la memorización de la historia y los personajes, así que paralelamente incentiva a la observación.

“A nivel psicológico profundo, la representación figurativa cumple a través de los mecanismos de identificación y proyección”³³, así el niño logra por medio de la lectura liberar sus emociones contenidas o expresar abiertamente su personalidad, haciéndose presente una catarsis, de este modo se identifica “la interiorización del yo en la que se perfilan la evolución de la afectividad, los procesos emocionales, el descubrimiento progresivo del sentimiento moral y las interrelaciones de la voluntad y la inteligencia con un subrayado en la complementariedad de pensamiento-imaginación”³⁴, lo que favorece en el desarrollo de su individualidad.

Cuando el texto es mínimo y la imagen presenta un porcentaje mayor ejerce entonces una función de narrador, que guía al niño a lo largo del libro para así comenzar a introducirlo al mundo de los libros.

La ilustración no debe ser un retrato de lo que ya se ha dicho en el lenguaje escrito sino que debe perseguir el propiciar la creatividad para que se estimule el sector lógico del niño y su imaginación. La manera de expresarse no debe ser obvia por pretender que el lector la comprenda, pues acorde al periodo de madurez debe proponer eficazmente que le resulte atractiva y le enriquezca visualmente, que logre aportarle

³³NOBILE, Angelo. (1992) *Literatura infantil y juvenil*. Madrid, Ediciones Morata S.A. P 190.

³⁴GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes. (1991) *El protagonista niño en la literatura infantil del siglo XX*. Barcelona, Narcea, S.A de Ediciones. p. 105.

información que refuerce y adicione su conocimiento, previendo que no se genere porque las imágenes puedan ser ineficientes al resultarles sosas o complejas. Debe existir equilibrio en el trabajo gráfico para no extremarse en la simplicidad y reducción o anulación de detalles ni ser tajantemente realistas. La sensibilidad respecto a la estética icónica se verá cultivada por el lector desde los primeros años.

Actualmente nos encontramos inmersos en un mundo saturado de imágenes, están a nuestro alcance todo tipo de ellas, por lo que el ilustrador de libros infantiles se enfrenta a la competencia de imágenes manifestadas lo mismo en comics que en imágenes en movimientos como la televisión o los videojuegos. La solución que el ilustrador proponga para el espacio cognitivo y recreativo que representan las ediciones infantiles debe ser eficaz para lograr la preferencia de ese público. Al ser un sector prodigioso de la ilustración editorial se debe estudiar la estrategia, pues en la mayoría de los impresos tiene más importancia la imagen que el texto. El ilustrador debe tener clara las edades a las que se dirigirá en la edición, ya que como hemos mencionado, la complejidad del dibujo va en función de la etapa de conocimiento que atraviese el niño ya que el estilo y complejidad del dibujo va en función de la edad del niño; sin perder de vista elementos como el color y resolver el trabajo con sugerencia imaginativa para que el niño no se limite a la realidad, sino que por el contrario encuentre una puerta a su desarrollo y ejerza una acción connotativa sobre cada imagen.

La ilustración no debe considerarse solo como un elemento que se subordina al texto, pues se restaría valor al lenguaje gráfico y sin ser solo un elemento didáctico se debe entender como un lenguaje icónico, con un valor educativo que comunica.

La transmisión del significado

En la recepción del significado del texto literario el niño realiza una doble captación, por un lado “la comunicación que le brinda el vocabulario y por otro las referencias extralingüísticas que posee la palabra”³⁵ y el texto mismo. Aquí el niño realiza una reconstrucción mediante la denotación y la connotación.

Un ejemplo claro de esta diversidad semántica la encontramos en la metáfora. Cuando el niño se ubica frente a esta figura retórica capta la irradiación de la belleza sustentada en la subjetividad que implica los estados de ánimo y sentimientos.

“El lenguaje metafórico es uno de los principales canales lúdicos para el niño lector”³⁶ En la metáfora la traslación de los conceptos se hace de manera mental, lo que permite que el niño se concentre en la búsqueda del enigma de la palabra. La metáfora ofrece tal flexibilidad en el lenguaje que fácilmente se puede llegar al absurdo y a la emisión de disparates, sin embargo, él mismo asume tal responsabilidad.

Para el niño lector el uso del lenguaje literario es muy importante al igual que el coloquial, ambos se concentran en la metáfora.

³⁵ *Ibidem* p. 110

³⁶ *Idem*

3.3.2 El texto

Podemos referirnos al texto como una imagen más en razón de que se le considera signo lingüístico, partiendo del planteamiento de Saussure.

La literatura infantil debe contener un lenguaje sencillo pero no por eso limitado, pues a pesar de que el niño accede a la lectura de la imagen de manera más rápida no debemos olvidarnos que comienza a hacerse participe de la lectura, del texto literario, aquí el niño debe ver favorecida su progresión lingüística al ser el contenido un factor que enriquece su producción verbal.

Durante las experiencias en las que el niño tiene contacto con los libros recurre a los medios léxico-semánticos, los cuales va adquiriendo, diversificando y actualizando, pues al comprenderlos los hace suyos, ya sea por medio de la coadaptación de la imagen o la comprensión del significado que se da de manera intuitiva.

Morris propone tres perspectivas de cómo es que se llega a la captación del significado: se dan a través de relaciones; primero, dice, existen algunas relaciones dadas que se refieren a muchos significados; en segundo lugar existe la relación signo-objeto que se da a partir de una motivación sensorial; y por último la relación entre el signo y las personas que lo usan.

Para el niño resulta sobresaliente la semántica al verse “en la connotación afectiva del lenguaje y del vocabulario”. Ahora bien, cuando el niño lector se enfrenta a la literatura infantil es necesario tener en cuenta cierta dinámica y diversidad en los componentes del significado. “En la literatura infantil es importante tener en cuenta de una parte de análisis de los componentes de una estructura semántica léxica y, de otra, las relaciones de dichas, unidades entre sí o los llamados campos semánticos”³⁷.

El niño aborda al texto a partir de una interpretación connotativa, perspectiva que el mismo texto ofrece. La connotación arroja una estructura semiótica provisional ya que el texto seguirá conservando muchos misterios. Este aspecto es común en el proceso de apropiación que realiza el niño al entrar en contacto con la literatura infantil.

Esta apreciación se realiza por aproximaciones e intuiciones no de forma denotativa ni a partir de las referencias habituales que el adulto realiza. Sabemos que la comprensión del significado en un texto depende mucho de contexto. El contexto para el niño implica procesos de connotación que a su vez transmite de manera implícita valores y experiencias, estas en relación a su emocionalidad y sentimientos, que se ubican en la estructura espacio-temporal que sirve de fondo y actualiza.

3.3.3 Imagen-texto

Se han resaltado los valores que cada elemento posee y de qué manera opera cada uno, sin embargo, al referirnos a un trabajo destinado para niños debemos decir que

³⁷ *Ibid* p. 14

la mayoría de las ocasiones este binomio opera inseparable, siendo así, se debe destacar que uno no se ve subordinado al otro, por el contrario se enriquecen simultáneamente al hacer uso correcto.

La imagen dentro del texto manifiesta igualmente una función narrativa y de comunicación; cuando hay equilibrio se expresa una intención con el lenguaje escrito al favorecer la comprensión de lectura ; así se complementan y no compiten, pues su combinación incentiva el interés por los libros, juntos asumen una función pluriformativa que no reduce una a la decoración y a la otra al contenido literario, por el contrario, unidos se exaltan uno al otro para generar un mayor impacto comunicativo que estimule la relación con el receptor y establecer un ir y venir de ideas.

Así se pretende no someter uno al otro para no desvalorarlos, sino que al reconocer sus cualidades aporten más para lograr un mejor resultado en lo que a los álbumes ilustrados respecta

The background features a complex arrangement of geometric shapes in various shades of blue and black. A prominent vertical bar on the left transitions from black at the top to a light blue at the bottom. To its right, several horizontal and vertical bars of different shades of blue are stacked and offset, creating a layered, architectural effect. The overall composition is clean and modern.

CAPÍTULO 4
PROYECTO FINAL: LIBRO
TRIDIMENSIONAL PARA NIÑOS



CAPITULO 4 DESARROLLO DE PROYECTO

Hasta aquí hemos recopilado la información necesaria que nos conduce a una solución precisa que se exige a partir del planteamiento de una necesidad expresada al inicio del trabajo. Esta investigación nos brinda el conocimiento para el óptimo diseño; pero ahora debemos manejar toda esta información con una lógica para que sea verdaderamente útil y haya sido en pro de un correcto resultado, que no se obtiene sólo por la recopilación misma (datos en sí), sino que estando en la etapa práctica debemos seguir una metodología de diseño que nos muestre una serie de operaciones que generen orden, den esencia profesional y formalidad al trabajo dando así un verdadero título de diseño.

Para este trabajo utilizaré la Metodología Proyectual de Bruno Munari; él ve en su método para el quehacer del diseño al protagonista como “un proyectista”, así el diseñador debe concebir un proyecto y desmenuarlo paso a paso acompañado de lógica para que así al ir resolviendo problema por problema llegue al resultado de una estructura coherente con un objeto justo y equilibrado en su forma, función y estética.

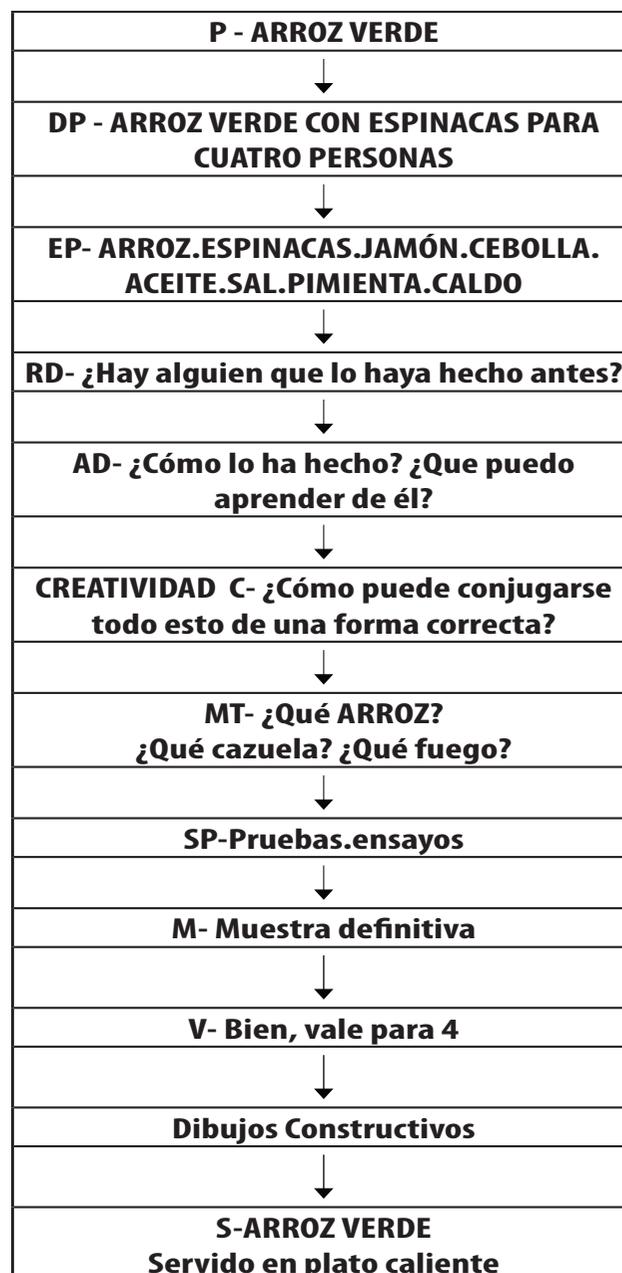
Todo esto sin perder de vista que el diseñador es un comunicador visual y debe asegurarse que el mensaje sea recibido plenamente. Munari puntualiza en su método “no debe considerarse absoluto y definitivo; y que por tanto es modificable”. Pero sin duda alguna la clave del éxito es saber proyectar, el identificar y definir correctamente el problema, así nuestro método seleccionado es un método proyectual, describe un problema y lo soluciona para enumerar problemas sencillos que al final resuelven el planteado en un inicio; pero siempre debemos seguir el paso correcto, sin saltarnos o intercambiar el orden de éstos, pues el “*método proyectual consiste simplemente en una serie de operaciones necesarias, dispuestas en un orden lógico dictado por la experiencia. Su finalidad es la de conseguir un máximo resultado en un mínimo esfuerzo*”, así apunta su creador en su libro ¿Cómo nacen los objetos?.

4.1 Metodología Proyectual de Bruno Munari

¿Porqué elegir esta metodología de entres otras? Recordemos que la intención es desarrollar un libro alternativo para niños, y que nos encontramos con la dificultad para definir los tipos de libros y la incompatibilidad de opiniones acerca del tema; bien, para Munari es familiar la situación ya que él mismo en el libro arriba mencionado plantea, experimenta y demuestra que el libro tiene más valores que ser un simple vehículo de textos, concluyendo que el libro tiene un valor como objeto y que por sí mismo comunica.

El seguir una metodología nos conducirá a un orden que desembocará en el

verdadero ejercicio del diseño, siendo así que el método será la guía para un buen quehacer, aquí se plantea qué “todo problema es susceptible de ser descompuesto en pequeños problemas particulares, de tal manera que se puedan solucionar parcialmente”¹. Partiendo de esta idea observemos el modelo y vayamos resolviendo nuestro problema paso a paso.



4.2 Definición del problema.

La primera letra del modelo refiere al “problema”. En este caso nuestro problema es realizar un libro alternativo para niños.

Aquí debemos mirar con ojos objetivos para ayudar a que nuestro problema sea una necesidad verdadera y no una inventada, una necesidad que al ser resuelta nos ayude a tener una mejor calidad de vida.

De acuerdo con estadísticas de encuestas nacionales, México no es un país de lectores; si queremos que esto cambie, parte fundamental sería fomentar desde pequeños la amistad con los libros, una forma puede ser a través de libros diferentes que los seduzcan por medio de un formato alternativo que los envuelva por la curiosidad del mecanismo que funciona hasta que el lector entre en contacto con él. Un libro que lo entretenga y esté de acuerdo al desarrollo físico del niño, es decir que pueda comprender. Así podemos definir nuestro problema de la siguiente manera, diseñar un libro alternativo infantil, para niños de entre 9 y 11 años de edad, en el que la estructura física del libro diferente a las convencionales provoque su interés .

La siguiente etapa corresponde a (EP) Elementos del Problema, aquí debemos observar que el problema está conformado a su vez por subproblemas que al ser paralelamente resueltos de forma individual beneficia.

Bruno Munari plantea: “Cualquier problema puede ser descompuesto en sus elementos, Esta operación facilita la proyectación porque tiende a descubrir los pequeños problemas particulares que se ocultan tras los subproblemas”.² Por tanto, aquí escudriñaremos nuestro problema y partiendo de la pregunta ¿qué es un libro alternativo para niños de 9 a 11 años? nos haremos tantas preguntas como sean necesarias.

¿Cuál será el formato?

¿Qué medida tendrá?

¿Cuál será el tema del libro?

¿Tendrá contenido literario?

¿Qué tipografía y a que tamaño se usara?

¿Tendrá ilustraciones?

¿Qué papel o material que se usará?

¿Cuál será el mecanismo?

¿Lo podrá manipular un niño?

¿Resistirá el manejo del usuario?

¿Se podrá fabricar en serie y cómo?

¿Llevará embalaje?

¿Cuánto costará?

Ahora corresponde ir contestando cada una de las preguntas planteadas, sabiendo que no son absolutas, pues pueden modificarse en pro de una mejor solución; además de que hay cuestionamientos que hasta esta etapa aún no pueden responderse.

4.3 Recopilación y análisis de datos.

Para cada uno de los elementos del problema se deben buscar más datos, esta información ha sido mayormente recopilada en la investigación para la conformación de los capítulos 1 y 2, pero todos estos datos deben ser analizados para hacer la elección adecuada.

Tenemos clara la idea de que los libros alternativos tienen como una de sus características más importantes, experimentar con el uso de materiales y estructuras diferentes a como concebimos un libro, sin embargo para que un niño mantenga la idea de que es un libro y logremos la intención de que éste se interese por ellos debemos mantener de alguna forma, ya sea en el material, en la estructura, el texto, etc. la idea que lo lleve a asociar de que al tener nuestro trabajo en las manos piense que es un libro, si no podremos confundirlo.

Recordemos que los 3 capítulos anteriores son datos que nos ayudarán a diseñar nuestro libro correctamente, intentar vaciarlos ya analizados en este apartado sería demasiado, pero una vez realizada la investigación y el análisis podemos incluir aquí datos relevantes que nos conduzcan a la solución sin perder de vista que todos fueron tomados en cuenta y no sólo los que aquí se incluyen.

Del capítulo 1 rescatamos las primeras formas que tenían los libros, desde los inicios en que se pretendía preservar y compartir el pensamiento del hombre con aquellos primeros soportes de piedra, madera y muchos más hasta llegar al papel, estos experimentos que presentaban distintas condiciones de postura física del hombre para leerlos y que eran diferentes a las que ahora adoptamos habitualmente ante la estructura de los libros con los que en el día a día convivimos en la escuela, en el trabajo, la casa, las bibliotecas, etc.; pero si pensamos en los libros convencionales o en los que se manufacturaban hace miles de años o los que hoy proponen un trabajo editorial distinto podemos mantener la idea de que es un libro porque conservan su esencia que no es más que la de comunicarse, expresarse. Con esta idea entender lo que es un libro alternativo es más sencillo, recogemos la definición planteada y así sabemos que podemos proponer cuanto se no ocurra siempre y cuando mantenga la característica de que comunique, no como contenedor de ideas pero sí como un objeto visual que presenta ideas de forma integra.

Del capítulo 2, ya habiendo entendido cuales son y como funcionan los fundamentos el diseño editorial convencional, podamos aplicar y darle un nuevo sentido en la creación de un formato alternativo.

Por último en el capítulo 3 reconocemos el desarrollo físico y cognitivo del niño para que sea traducido en si podrá o no manipular el mecanismo que se realice, la historia, pensando en si podrá leerla y entenderla, el estudiar cuales son los elementos que fortalecen el proceso de entendimiento y aceptación para lograr un mejor acercamiento con los libros, saber que necesita y que lo estimula es un factor determinante.

De acuerdo con lo que Munari señala en su diagrama de metodología refiere que en éste paso se observe si alguien ya ha hecho esto antes y podamos ver el trabajo para así observar, aprender de éste antes de realizar nuestro ejercicio.

El mismo autor hizo un experimento con lo que él llamó los *libro ilegible* y *prelibros*. "El objetivo de esta experimentación ha sido el de comprobar si se puede utilizar el material con el que se hace un libro (excluido el texto) como lenguaje visual. El problema por consiguiente es: ¿ se puede visual y táctilmente sólo con los medios editoriales de producción de un libro? O bien: el libro como objeto, con independencia de la letra impresa, ¿puede comunicar algo? Y de ser así, ¿qué?".

Esto derivó con un segundo experimento, *los Prelibros*, aquí pretendía realizar libros para que la gente se interesara en los libros y no los concibiera como algo aburrido, así realizó una colección pensando en los niños. Él buscaba objetos que pareciesen libros y que aportarán más en lo visual, táctil, sonoro, etc.

Nos podemos dar cuenta que es un campo ya planteado pero en el que se puede seguir experimentando y jugando con los elementos que lo conforman para poder proponer nuevos formatos que pretendan lograr despertar éste interés por los libros y reconocer los valores que éste tiene en su diseño y no sólo en su contenido literario.

4.4 Creatividad

Antes de comenzar con el proyecto surgieron algunas ideas que, creía serían las adecuadas, sin embargo fue hasta tener la información suficiente que pude tener claridad para lograrlo.

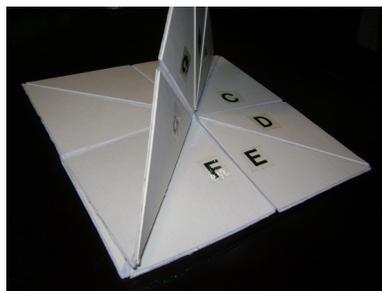
La etapa creativa es la interpretación de toda investigación que se materializa perfilandonos a una solución.

Es importante señalar que en el apartado anterior el autor no pretende que se realice una copia de los objetos ya existentes que tienen una buena evaluación sino que nos ayuden a considerar materiales, tecnología e incluso costo, y por encima de todo proyectar de forma creativa; sin embargo, al ser flexible esta metodología no haré verificación de lo que existe en un ejercicio de análisis con la finalidad de no presentar influencia o condicionante en mi trabajo y sólo se ha limitado a un vistazo para entender cómo son los libros alternativos pero sin ir más allá.

Si nos remitimos a la definición de creatividad obtendremos, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia, que es "producir algo de la nada", sin embargo Luz Carmen Vilchis en su libro Metodología del Diseño señala que "se habla de creatividad cuando a partir de la realidad dada se genera un original y nuevo"; así existe una correspondencia con la sugerencia de Munari de analizar los objetos ya existentes para considerarlos en la solución de nuestro problema.

Creatividad -C- ¿Cómo puede conjugarse todo esto de forma correcta?

Plantea como llegar a la solución, así que volviendo a nuestro problema he llegado a la muestra de un libro alternativo que al manipularlo implique destreza por parte del lector, que tenga contenido literario que se traduzca en una narración breve de una historia que no sea compleja o grande para así persuadirlo paso a paso; que contenga ilustraciones que estimulen la imaginación y así el libro no esté condicionado o sujeto por un texto ya que por sí solo el libro es.



La primera idea que intente desarrollar fue hecha con papel ilustración, consistía en una base con forma cuadrada que sobre ella tenía una igual pero que estaba dividida en ocho partes iguales partiendo del centro hacia los extremos, pero esta tenía movimiento a partir de una tela que se encontraba por el medio y así se podía manipular. La intención era generar varias imágenes a partir de un solo trazo, después pensé en que funcionara como lo que los surrealistas llaman un *cadaver exquisito*, **sin embargo tras varios intentos y por el largo tiempo que ya había empleado sin encontrar la solución total decidí cambiar de formato y continuar experimentando.**

De pronto luego de intentar generar ideas a partir de un formato fue cuando tuve la necesidad de hacer algo a partir del tema de la muerte. Cuando tuve claro el tema del libro lo primero fue determinar la intención que éste tendría. Mi idea era encontrar en el libro la necesidad que en muchas ocasiones el hombre tiene de descargar o depositar en algo físico nuestros sentimientos, pensamiento, recuerdos, etc. Ante la ausencia de quien amas se busca encontrar en algún objeto esa presencia y pensé que el libro sería una opción. El tema me arrojó simultáneamente la historia y las ilustraciones, así como encontrar un mecanismo que le diera al lector ese objeto que le generara la representación física de la persona. Lo importante de esto es que ninguno de los elementos anteriores se vieron condicionados entre sí, sino que cada uno surgió y se integró sin depender uno del otro, es decir, se dieron individualmente pero pensando en un todo.

Así sin tener la respuesta absoluta de las preguntas planteadas al inicio de este apartado decidí que mi formato perseguiría, a pesar de ser diferente, seguir experimentando que sea por medio de un pasar de páginas y se realice ese movimiento. La medida deberá estar en relación al tamaño de las manos de niños de entre 9 y 11 años por lo que un formato de entre 15 y 40cm será adecuado. El tema en esta ocasión obedece a la pérdida que tuve de mi abuela, y que a pesar de mi edad entender la muerte es difícil siempre, para un adulto explicarle a un niño la pérdida de alguien puede resultar complicado, por lo que el libro pretende ser una historia y simultáneamente un objeto que metaforice la historia; por lo que sí tendrá, aunque mínimo, un contenido literario con ilustraciones. El material se determinará por las necesidades del mecanismo y pensando en la resistencia por el uso de los niños.

Sin orden de importancia lo primero fue desarrollar la historia, hice un primer borrador que sólo marcará el principio, el desarrollo y el desenlace de la historia. La idea era “un niño que quiere a su abuela, la visita y la pasan bien juntos, pero un día el niño llega a verla y ella ya no está. El niño no sabe que hacer pero recuerda algo que su abuela le enseñó y lo ayuda a que a pesar de que ella no esté, él la sienta cerca”.

Sabía que en todo esto debía estar incluida una estrella por mi asociación personal pero común, de que las personas se van al cielo y desde ahí nos acompañan.

Lo siguiente fue desarrollar un *storyboard* en donde surgieran ilustraciones que fueran marcando la pauta para el texto de la historia. Así la narración creció y con la conciencia de no ser escritora pero habiendo tomado en cuenta los datos del capítulo 3 presenté la historia por medio de mi hermano con un profesor de la Universidad de la Ciudad de México, siendo él escritor podría criticar y señalar lo necesario en la historia. Las sugerencias fueron claras, breves y sustanciosas. El consejo de cuánto texto ya lee sin dificultad un niño de la edad en la que se pensaba, el lenguaje era el adecuado y la estructura de la historia estaba bien. Básicamente corrigió vicios de redacción y señaló que la ilustración podía sugerir detalles cómicos y que esta fuera menos descriptiva y más un vehículo a la imaginación o a la reflexión.

Después de esto el texto y el borrador de las imágenes quedaron definidos. Lo siguiente fue hacer el bocetaje de los personajes, tenía claro que quería las ilustraciones lo más simples posibles a razón de dejarle equilibrio con el texto y el formato pero sobre todo por contraponerse a la complejidad del tema. Comencé por el niño, las imágenes fueron muchas pero escogí la más simple. Del niño desarrollé frentes y perfiles en cuerpo completo. Después de hacer todo en lápiz iluminé con la técnica de acuarela para las pruebas; yo quería algo más nostálgico, así decidí hacerlo monocromático, en el azul encontré ese refuerzo del mensaje, las pruebas estaban acercándose más a lo que imaginaba. Desarrollé el personaje de la abuela, hice pruebas con distintas imágenes para cada página y seleccioné las que se quedarían para cada una. Debo mencionar que primero dejé que lo que determinara las páginas fueran



las medidas de los pliegos de papel y cuántas podría sacar de cada uno, pero después esto cambió porque regresé a la conciencia de no pensar como si se elaborara un libro convencional. Esto modificó el número de cuadros que contenía el libro.

4.4.1 Materiales y tecnología.

Munari sugiere aquí recoger datos relativos a materiales y tecnología que el diseñador tiene para hacer su trabajo, pero sobre todo pensar en experimentar con materiales que no se usan precisamente para ese fin.

Originalmente pensaba que el soporte fuese de papel por lo que me di a la tarea de revisar los que pudieran servirme, usé desde batería, ilustración, couche de distintos gramajes, tela y finalmente madera. La madera me dió la posibilidad de poder manipular cortes sesgados. Para la técnica de representación probé con acuarela, acrílicos y lápices de colores; pero de la experimentación, de los beneficios y contras de éstos los mencionaré en el siguiente apartado.

4.4.2 Soluciones posibles

Era momento de pensar en el mecanismo, tenía claro que quería incluir una estrella así que a partir de eso sería el formato, lo primero era poco arriesgado y lo concebí como un libro más cercano a un pop up, que aunque siendo alternativo en su estructura se inclina la balanza a un libro convencional, éste perseguía que al abrir la última página se viera el movimiento de como la abuela iba subiendo al cielo hasta convertirse en estrella de tal modo que al quedar totalmente abierta sólo se viera una estrella, dejé de lado esa idea y surgió otra basandome en que el libro fuera visto por el niño como un objeto que le recordara a la abuela que éste simulase ser una caja de donde podía sacar ese recuerdo cuantas veces quisiera y que fuese una caja pensan-

do en que muchos tenemos una donde guardamos recuerdos. Había que integrar ahora una estrella que fuese el objeto con el que asociara a la abuela y lo pudiera tocar. Así pensé en un libro que aparentara ser una caja que al abrirse se leyera la historia y al final encontrara la estrella. La estructura sería alternativa, la condición de lectura se conservara y se agregara un detalle tridimensional que complementa la historia. La caja la fabri-



qué con cartulina couché de 20 puntos, el armado no requería uso de pegamento, esta era de una forma cuadrada y el primer intento fue de 20 x 20 cm; pero al tenerla armada el espacio no correspondía a las medidas de las páginas del libro por lo que se agregaron 3 cm de cada lado, resultando una caja de 23 x 23 cm con 3 cm de grosor. En el interior de la tapa coloqué el cuadernillo que presentaría la historia y en los 3 cm de profundidad que quedaba encajaría la estrella tridimensional que el niño podría sacar y tocar una y otra vez.

Desarrollé cada una de las ilustraciones sobre papel fabriano con la técnica de acuarela en hojas de 20x 20 cm, en un formato cuadrado, al terminarlas las escanee una a una y ajuste en brillo y contraste en el programa de Photoshop, posteriormente las maqueté en el programa InDesign, aquí mismo edité el texto. Estaba listo para madar a imprimirse en offset, la prueba fue en papel couche mate. La caja sería impresa también por esta técnica. Estaba todo listo, solamente hacía falta como realizar la estrella. La primera prueba fue construirla con papel pero esta resultó poco resistente, posteriormente pensé en hacer un cojín de hule espuma con un hueco en forma de estrella en donde la pieza que encajara fuera de tela con relleno.

Esta idea me parecía adecuada hasta el momento en que leí más sobre los libros alternativos y decidí arriesgar más en la propuesta de un uso de materiales y formas diferentes a los ya explorados, pero siempre manteniendo un vínculo que estableciera la idea de un convencional.

4.5 Muestra Definitiva.

La primera idea fue sustituir el papel como soporte por tablas de fibracel, lo que rápidamente fue desechado porque al experimentar con el uso del acrílico, estas se pandeaban; entonces decidí utilizar triplay de pino de media pulgada, lo primero fue sellarlo para que tuviera mayor resistencia a la humedad de la pintura; una vez probando que funcionaba, determiné que este sería el material, sin embargo más adelante



al darme cuenta que el corte sesgado en el triplay terminaba por astillarse sin posibilidad de resanarse en algunas ocasiones fue que opté por comprimido chileno, es cartón unido bajo presión que permitía cortar para generar los picos de la estrella y las áreas para doblar. Fue importante tener buena relación con el carpintero para que me dejase experimentar con sus herramientas y para que pudiera darme los consejos que la experiencia en el oficio le han dejado; así me sugirió probar con el material que quedó en el libro definitivo.

Para conformar el mecanismo, las tablas tendrían una formación de biombo. Al usar diez tablas podría generar cinco picos de una estrella y así obtendría lo que estaba buscando. Pensando en que los vértices de cada pico quedarán en triángulo tuve que realizar un corte que matemáticamente no pude calcular y simplemente tracé varias estrellas a partir de un pentágono y busqué que llegaría a la medida que deseaba en cada lado hasta acercarme al ángulo que necesitaba, y así corté una tabla que por lo frágil del material se quebró con facilidad. Busqué ser quien hiciera el corte pero se necesitaba precisión y experiencia para cortar con el cepillo, pues la sierra no permitía el corte como se desaba. El carpintero realizó el corte en el resto de las tablas una vez que calculé los grados.

Los cuadros de las tablas quedaron de 16 x 16 cm para que al sobreponer una tras otra, quedara un cubo de 16 x 16 x 16 cm ya que cada tabla tenía un grosor de 1.6 cm, así el cubo podría caber en la caja que guardaría al libro.

Lijé las orillas de cada tabla y pinté el frente con acrílico blanco, dos veces en un intervalo de una hora; finalmente lijé la superficie para que el pincel pudiera deslizarse con facilidad pues de lo contrario cuando pintaba en sentido contrario a las pinceladas de la base blanca resultaba difícil trazar continuo.

Para comenzar el proceso de ilustración hice un primer trazo a lápiz y posteriormente utilicé la técnica del acrílico. La tipografía fue hecha a mano con el pincel. Una vez terminada la ilustración apliqué una mano de barniz damar que es usado tradicionalmente para pintura al óleo. Previamente en una tabla igual a las que usé hice una prueba con una laca, un sellador y dos tipos de barniz, aplicándolos sobre pintura acrílica; la aplicación del primero se dificultaba por su rápido secado; el segundo no protegía lo suficiente la ilustración pues al roce se raspaba la pintura. El primer barniz por el acabado mate lo descarté pero sobre todo porque al aplicarlo generaba un poco de sangrado en la pintura, finalmente el barniz damar a pesar del largo tiempo de secado que requiere mantenía y resaltaba la ilustración. Sin embargo en la muestra definitiva cambié de barniz por uno especial para acrílico, lo que aceleró el tiempo secado.

Necesitaba ahora algo que fungiera como bizagras para generar el movimiento que abriera y cerrara adecuadamente cada tabla. El material seleccionado fue tela, una loneta ahulada azul que se pegó a la madera con pegamento 7000 siguiendo el proceso habitual de untar la cola en ambas superficies y al paso de unos minutos unirlos.





Luego de una prueba me di cuenta de que en apariencia la tela se había adherido perfecto a la tela y se podía realizar el movimiento sin problema pero con el uso el resultado fue que la tela se desprendió, luego de buscar porque llegué a la simple pero determinante conclusión de que debía pegar la tela en el sentido del hilo respecto al eje vertical para que esta tuviera mayor resistencia al doblez.

En filo superior decidí colocar mármol para dar textura y que fuera un elemento más para atraer la atención, sin embargo por su peso en la muestra definitiva lo sustituí por sal comestible que pegue con resistol blanco y que se adhirió con mayor fuerza luego de cubrirlo con el acrílico.

Para conservar el libro fabriqué una caja hecha con tablas de comprimido de 3mm de grosor. Usé este material por su ligereza para no hacer más pesado el libro, pero que permitiera soportarlo y contenerlo; para eso solo se debió agregar grapas en las esquinas y poar abajo sostener con clavos de l 1, cada tapa está unida con pegamento blanco profesional poliform; finalmente fue forrada pintada con acrílico blanco y barnizada para su acabado. La caja fungirá como portada del libro.

4.5.1 Verificación

Hasta aquí fue el momento de verificar con la primera prueba hecha con triplay de pino y observé como puntos encontra que el material no favorecía para el acabado porque la madera se astilla con facilidad, en segundo punto encontré que para favorecer a la conservación del libro al forrarlo debía ser en sentido al hilo de la tela porque al manipularlo ésta facilmente se despega, pude ver que el lugar de ir cortado la tela solo para dos bloques podía sacar la longitud de los 10 bloques y evitar que se vieran las uniones. Algo muy importante es que al trazar la medida para cortar la tela la hice exacta en correspondencia con la medida de las tablas y al pegarla quedó bien sin embargo noté que al doblarla y formarla estrella se hacía resistencia, no se lograba formar comodamente pues había que sotenerla para que se mantuviera la forma;

así pues concluí que debía dejar un par de milímetros de tela entre tabla y tabla para permitir la flexión. Un punto más fue decidir cambiar de barniz porque el damar tardaba mucho en secar y con el tiempo a la fricción le ocasionaba rayones a las pinturas. Al realizar la siguiente muestra hice cambio de material, se uso comprimido chileno para una apariencia más lisa pero al tener mayor peso decidí seleccionar un grosor menor para compensar. El forro lo hice a una sola pieza y el barniz fue especial para acrílico, el procedimiento para realizar las ilustraciones fue el mismo.

Llegó el momento de probar su uso con niños. Aquí se sugiere verificar la solución posible ante un grupo que pueda ejercer un juicio y determinar si el resultado ha sido el óptimo o debemos proceder a realizar alguna modificación ya sea por algo no previsto, por algún mal funcionamiento o por alguna mejora a partir de ver el funcionamiento con las personas.

En este caso acudí a solicitar un permiso a una escuela primaria para tener la oportunidad de que niños ajenos a mí y a mi proyecto interactuaran con él y recoger su experiencia, opiniones y sugerencias.

Yo no estuve presente al momento en que los niños seleccionados arbitrariamente interactuaron con el libro, sin embargo tengo al material videograbado para observar cada una de sus reacciones y opiniones.

Se entregó el libro a tres niños de 9 años y 3 más de 10. Su primera reacción fue de incertidumbre ya que lo único que podían ver era la caja, por lo que se les tuvo que sugerir que lo abrieran para que vieran lo que contenía. Después de abrirla comenzaron a sacar de manera paulatina el libro y a leer la historia. Cuando terminaron se pudo observar varias cosas:

1o. Gusto por la historia leída.

2o. Interés por la forma en que se les presentaba la historia, desde los materiales hasta el hecho de que podían manipular de una manera diferente el libro lo que les causaba sorpresa y complacencia.





3o. Cuando terminaron de leer, su reacción fue regresar el libro a la forma que tenía cuando lo vieron por primera vez en la caja, por lo que se les tuvo que sugerir de manera un tanto sutil que si el libro estaba hecho con esos materiales y tuviera cierta flexibilidad, era porque podían encontrar a la abuelita de la historia. Uno de ellos emocionado dijo: ¡"La abuelita ahora es una estrella"! Entonces los tres se dispusieron a buscar la estrella formada por el mismo libro, lo cual les causó sorpresa y satisfacción cuando lograron formarla.

Por ahora no mencionaré la evaluación de la experiencia de la interacción entre los niños y el libro, solamente hablaré de la evaluación física del proyecto. Con la muestra definitiva se logró una mejora en la calidad y el acabado pues se ve más liso, la tela hizo bien la función de bisagra para el movimiento de los cuadros, resistió y permitió la libre manipulación por parte de los niños, en cuanto al tamaño y peso no se hizo referencia de que no fuera adecuado o resultara incómodo, ellos pudieron moverlo con facilidad, sacarlo y guardarlo en la caja, abrirla y cerrarla.

Podemos concluir que físicamente fue adecuado y se tuvo mejoras respecto a la primera prueba.

Embalaje. En este caso la caja sirve como estuche del libro, los protege perfecto en su manipulación y traslado.

Utilidad declarada. Se cumple con la función de que el niño se acerque a la lectura, que descubra y conozca formatos alternativos de libros y se divierta al manipularlo.

Funcionalidad. Se logró que el mecanismo formara una estrella sin ninguna resistencia por la tela y permanezca la forma sin forzar la estructura, permite la exploración de nuevas formas y resulta fácil sacarlo y meterlo en su caja.

Mantenimiento. Básicamente no requiere mantenimiento más que protegerlo del polvo.

Ergonomía. Tomando en cuenta de que sea manipulado por niños a partir de 9 años las medidas están de acorde a la ergonomía de un pequeño de esa edad, tal vez en algunos casos pueda interferir un poco el peso y puntualizar que se requiere de una superficie amplia para desplegarlo.

Acabados. El barniz protege adecuadamente las ilustraciones al roce y contacto entre las tablas, la tela genera un acabado liso en la parte trasera que solo muestra una unión.

Manejabilidad. La caja permite que sea fácilmente transportable y el libro de forma independiente al plegarse puede llevar de un lado a otro con facilidad.

Duración. Las piezas están solidamente unidas por la tela y ésta se encuentra perfectamente pegadas. Se ha expuesto al libre movimiento por parte de los niños y ha resistido hasta este momento, solo podría decir que solo el uso y el pasar del tiempo puede decir que tanta durabilidad tiene.

Toxicidad. Debo decir que es hasta este momento en que pienso en esto y el barniz aplicado presenta un grado de toxicidad, puedo agregar que el grado de exposición a riesgo sería mínima considerando la edad de los niños.

Valor Social. Puedo apuntar que el libro contribuye a generar una mejora cultural en la sociedad al tener como fin un contacto con los libros y la lectura, que el agrado por este libro conduzca a la búsqueda y acercamiento de los libros en general, ya que éstos generan conocimiento y así un bienestar.

Escencialidad. El objeto contiene lo esencial para su funcionamiento y finalidad, solo puede considerarse como un adorno la textura incluida en la parte superior. Además propongo que la parte posterior en donde está lisa la tela sirva para que el niño pueda pintar su propia historia.

Conclusiones

En la definición del problema mencioné que era hacer libro alternativo para niños, lo cual se cumplió, sin embargo la situación no fue tan sencilla pues a lo largo del trabajo me fui dando cuenta lo que era un libro alternativo, me crucé con ideas diferentes de esto y tuve que ejercer mi propio juicio a partir de diversas lecturas, de mi experiencia con los libros convencionales, de como he interactuado con ellos, de lo que me gusta y no, de mi percepción como un receptor más, como diseñadora. Puedo decir que no concibo al libro como un simple contenedor de ideas que deja de lado, sin valor a los elementos que lo hacen ser, que contribuyen a que comunique y exprese. El libro es en su totalidad contenga o no texto, muestre o no ilustraciones un instrumento para preservar el pensamiento y sentimientos del hombre, es un más de comunicación, es generador de conocimiento y reconocimiento y mientras conserve esta finalidad, genere un vehículo de comunicación a pesar de que muestre una estructura física diferente a la convencional se considere un libro alternativo porque en esencia persiguen la misma finalidad y uno no se desmerece ante el otro, pues uno hace existir a la contraparte, es algo intrínseco, no podría existir alternativo sin haber convencional.

Lo que me parece no debemos permitir de ninguna manera ni como lectores y menos como diseñadores el hecho que un libro se reduzca a mostrar texto y no porque éste no tenga su valor si no que debemos reconocer en los libros cada uno de los elementos que lo hacen comunicar y que ya hemos estudiado y resaltado.

Los formatos alternativos continúan manteniendo una comunicación; el diseñador tiene aquí una opción más para desarrollarse, pues estos libros permiten realizar el proceso creativo sin límites para la producción, investigación y experimentación visual. Estos formatos propician novedad y asombro para generar un grato encuentro con los libros.

La experiencia de realizar un libro con formato alternativo resultó enormemente enriquecedora, pude descubrir un campo en los libros que apenas conocía, saber que hay todo un mundo por explorar solo me deja con la pauta para seguir aprendiendo, disfrutando y sobretodo desarrollar propuestas para seguir trabajando.

- ARNOLD, Eugene. (1982) **Técnicas de ilustración**. Barcelona: Las ediciones de Arte. p. 128.
- BEST, John B. (2002) **Psicología Cognoscitiva**. México: Thomson Editores. p. 507.
- BROCKMAN, Müller Josef. (1992) **Sistemas de retículas**. México: Ed Gustavo Gilli. p. 179.
- BUEN, Unna Jorge. (2000) **Manual de Diseño Editorial**. México: Editorial Santillana. p. 361.
- COLLIN, G. (1974) **Compendio de psicología infantil**. Buenos Aires: Editorial Kapulsz. p. 118.
- DONDIS, Donis A. (1992) **La Sintaxis de la imagen**. México: Ed Gustavo Gili. p. 326.
- FAWCETT-TANG, Roger. (2004) **Formatos experimentales**. Fawcett-Tang. p. 2004.
- FRUTIGER, Adrián. (2002) **En torno a la tipografía**. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli. p. 94.
- GÓMEZ, Gerardo Romero. (1992) **Diseño integral de tipografía**. México p. 21.
- GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes.(1991) **El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX**. Barcelona: Narcea, S.A. de Ediciones. p 105.
- GUTIÉRREZ, Saenz Raúl. (1980) **Introducción a la lógica**. México: Editorial esfinge. p. 331.
- LABARRE, Albert . (1980) **Historia del libro**. México: Editorial Siglo XXI. p. 150
- MARTÍN, Euniciano (1970) **La Composición en las artes gráficas**. Barcelona: Ediciones Don Bosco. p. 364.
- MUNARI, Bruno.(1981) **¿Cómo nacen los objetos?**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili p.384.
- NOBILE, Angelo. (1992) **Literatura infantil y juvenil**. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencias.
- PAPALIA, Diane E. (1998) **Psicología**. U.S.A. :Mc. Graw-Hill Inc. p. 762

RENAN, Raúl. (1988) **Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial**. México: UNAM. p. 96.

RUIZ, Luis E. (1986) **Tratado elemental de pedagogía**. México: UNAM. p. 49.

TENA, Parera Daniel. (2001) **Diseño gráfico y comunicación**. Barcelona: Pearson Prentice Hall. p. 103.

TABORGA, Huascar. (1990) **Como hacer una tesis**. México: Ed. Grijalbo. p. 220

VILCHES, Lorenza. (2002) **La Lectura de la Imagen**. Barcelona: Editorial Paidós. p. 248.

VILCHIS, Luz del Carmen. **Metodología del diseño**. Fundamentos teóricos. México: Editorial Claves Latinoamericana. p.161.

WONG, Wicius. (1995) **Fundamentos del diseño**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli p. 352.

WONG, Wicius. (1990) **Principios del Color**. México: Editorial Gustavo Gilli. p. 209.

ZAVALA, Ruíz Roberto.(1998) **El libro y sus orillas**. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM. p. 400