

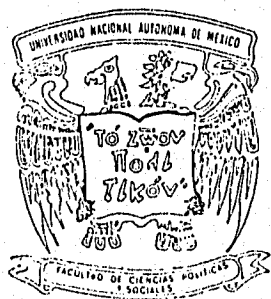
21
2º



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**LA IMPORTANCIA DEL DISEÑO EDITORIAL EN LA
ELABORACION DE MATERIALES
DIDACTICOS IMPRESOS.**

*Una evaluación de los materiales didácticos
impresos del SUA-FCPyS*



Tesis que para obtener el título de licenciada
en Ciencias de la Comunicación presenta:

GABRIELA CABALLERO CHAVEZ

Asesora: Profra. Francisca Robles

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

INDICE

	Págs.
INTRODUCCION	5
1. LA COMUNICACION IMPRESA	13
1.1 LA PALABRA ESCRITA	17
1.2 LA COMUNICACION IMPRESA	19
1.2.1 El proceso de comunicación impresa	20
1.2.2 Funciones de la comunicación impresa	22
2. EL LIBRO COMO MEDIO TRADICIONAL DE COMUNICACION IMPRESA	29
2.1 HISTORIA Y EVOLUCION DEL LIBRO	30
2.1.1 Los primeros materiales	30
2.1.2 Las primeras características formales	32
2.1.3 La primer imprenta	32
2.1.4 La evolución en los procesos de impresión	35
2.1.5 Semblanza del libro en México	38
2.2 EL LIBRO: CONCEPTO	43
2.3 PARTES DEL LIBRO	44
2.3.1 Parte exterior	45
2.3.2 Parte interior	47
2.4 TIPOS DE LIBROS	49
2.5 FUNCIONES DEL LIBRO	51
3. LA RUTA DE PRODUCCION DE LOS MATERIALES IMPRESOS, GENESIS DEL PROCESO COMUNICATIVO	59
3.1 ETAPAS DEL PROCESO EDITORIAL	63
3.1.1 Creación de la obra	63
3.1.2 Corrección técnica o de concepto	64
3.1.3 Corrección de estilo	64
3.1.4 Formación de originales mecánicos	67
3.1.4.1 Composición tipográfica	67
3.1.4.2 Revisión de galeras	69
3.1.5 Impresión	70
3.1.5.1 Fotomecánica	70

3.1.5.2	Revisión de pruebas de rol y/o negativos y/o copias heliográficas	71
3.1.5.3	Transporte	72
3.1.5.4	Impresión en <i>offset</i>	72
3.1.6	Encuadernación y acabado	73
4.	EL DISEÑO EDITORIAL, ELEMENTO DETERMINANTE DE LA COMUNICACION IMPRESA	79
4.1	CONCEPTO	79
4.2	ELEMENTOS DEL DISEÑO EDITORIAL	80
4.2.1	Contenido	81
4.2.2	Presentación	82
4.2.2.1	Elementos físicos	83
4.2.2.2	Elementos gráficos	88
4.3	FUNCIONES DEL DISEÑO EDITORIAL	99
4.3.1	Función comunicativa	100
4.3.2	Función estética	103
4.3.3	Función comercializadora	105
4.4	RELACION FORMA-CONTENIDO	107
4.5	EL DISEÑO EN EL PROCESO DE ELABORACION DE LIBROS	112
5.	LA IMPORTANCIA DEL MATERIAL DIDACTICO EN LOS SISTEMAS DE EDUCACION ABIERTA	117
5.1	EDUCACION ABIERTA: ANTECEDENTES	117
5.2	EDUCACION ABIERTA: CONCEPTO E IMPLICACIONES	119
5.3	EL SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA, UNAM	120
5.4	EL SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES: SURGIMIENTO Y CARACTERISTICAS	122
5.5	LOS ELEMENTOS COMUNICATIVOS EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	124
5.6	EL MATERIAL DIDACTICO: OBJETIVOS, FUNCIONES, CARACTERISTICAS Y FORMAS	126

6.	EVALUACION DEL DISEÑO EDITORIAL DE LOS MATERIALES DIDÁCTICOS IMPRESOS DEL SUA-FCPyS	133
6.1	SELECCION Y DESCRIPCION DE LA MUESTRA	134
6.2	DESCRIPCION DE LOS MATERIALES	139
6.2.1	Descripción física	139
6.2.2	Descripción gráfica	141
6.2.3	Descripción de los elementos de enlace de los materiales didácticos para el proceso de enseñanza aprendizaje	158
6.3	EVALUACION DE LA MUESTRA	163
6.3.1	Evaluación de las características físicas	165
6.3.2	Evaluación de las características gráficas	169
6.3.3	Evaluación de los elementos de enlace de los materiales didácticos para el proceso de enseñanza- aprendizaje	189
	CONCLUSIONES	193
	BIBLIOGRAFIA GENERAL	205
ANEXO 1	TABLA DE MATERIAS DE LA LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION	213
ANEXO 2	SELECCION DE PAGINAS DEL LIBRO <i>DE LA OFERTA A LA DEMANDA Y DE LA DEMANDA A LA OFERTA</i>	217
ANEXO 3	SELECCION DE PAGINAS DEL LIBRO <i>MEXICO: PODER Y SUMISION</i>	243
ANEXO 4	SELECCION DE PAGINAS DEL LIBRO <i>ENTRE LA CERTEZA Y LA DUDA</i>	255
ANEXO 5	RELACION DE CUADROS, ILUSTRACIONES Y ESQUEMAS	285

INTRODUCCION

El ser humano tiene necesidad de comunicarse y el lenguaje es su medio de comunicación por excelencia. Pero debido a la lejanía de sus interlocutores, la necesidad de conservar la información, la especialización de los conocimientos y otras circunstancias que la civilización nos ha impuesto, se hace necesario el uso de otros medios de comunicación.¹ Uno de esos medios es el lenguaje escrito, el cual se revolucionó a partir del siglo XV con la invención de la imprenta, marcando el inicio de lo que hoy conocemos como comunicación impresa.

No obstante, la comunicación impresa y su creciente innovación tecnológica,² han tenido que afrontar y solucionar diversos problemas.

Actualmente, uno de los grandes problemas que enfrenta esta disciplina, y en particular el diseño editorial, es que (y a pesar de que se ha simplificado el proceso de elaboración de materiales impresos) no siempre se le da el mismo valor en la ejecución del diseño, a los componentes del material; es decir, al contenido y a la forma. En ese sentido, si no se toman en cuenta las características del mensaje (contenido) y las características específicas del medio a utilizarse (forma) y se establece una relación armoniosa entre los elementos que integran cada uno de ellos, el proceso de comunicación de mensajes impresos se verá afectado.

Un caso concreto de lo anteriormente mencionado se puede observar en la Unidad de Producción de Materiales Impresos, de la División del Sistema de Universidad Abierta de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Esta unidad tiene a su cargo la elaboración de materiales impresos y realiza el proceso de producción editorial desde que el autor entrega el texto original, hasta la elaboración del original mecánico.

1. ESTRADA, Luis. et. al. "Introducción". Acerca de la edición de libros científicos. p. 14.

2. De la prensa de mano pasamos por el uso de la prensa electrónica, la impresión con realce, llegando hasta la edición computarizada.

Posteriormente, lo que se lleva a cabo es la supervisión del proceso de impresión.

El área tiene que ejecutar la corrección de estilo, pasando por el diseño de portadas y páginas interiores, formación de textos, hasta la preparación del original mecánico. Sin embargo, y a pesar de que todas las actividades que tienen que realizar se llevan a cabo, se ha notado la carencia de criterios editoriales en la producción de sus materiales impresos, carencia claramente reflejada en la calidad de los mismos y en diseños poco atractivos y funcionales. Asimismo, se ha observado que -y es el aspecto que nos ocupa y preocupa- esta ausencia de criterios y de diseño editoriales repercute negativamente en el proceso de comunicación de los mensajes impresos y, por tanto, en el proceso de enseñanza aprendizaje del sistema de educación abierta.

Lo anterior, remite a pensar en la importancia del diseño editorial en la producción de materiales impresos y, por tanto, lo que un buen diseño implica en términos de calidad y comunicación, pues éste es parte integral del proceso de transmisión de ideas organizadas y comprensibles; en donde la conjunción del arte y la técnica de la distribución y características del material informativo se propone; por un lado, conseguir un efecto estético y un equilibrio óptico que conjugue el placer visual y la facilidad de lectura ante el receptor; y por el otro, la ejecución de la obra en el menor tiempo posible y con el mínimo de costos.³

Es importante señalar que los materiales publicados por el SUA-FCPyS son elaborados específicamente para sus estudiantes, con una metodología y contenidos específicos. Todos ellos acordes con los objetivos del Sistema de Universidad Abierta. Sin embargo, se observa que no existe un diseño que facilite la captación del mensaje escrito y una línea editorial que proporcione al SUA-FCPyS una imagen como instancia dentro de la Universidad, así como al exterior de ella.

3. SANTILLAN PALA, Judith. *Funciones del diseño periodístico en las revistas*. Tesis de licenciatura. p.p. 20.

Una imagen que permita al usuario identificar "a primera vista" la producción editorial del SUA-FCPyS, pues es a partir de esta identificación, de este encuentro entre tutor (emisor)-usuario (receptor) que se inicia el proceso de comunicación, en donde la forma, es decir, la presentación física y gráfica de la publicación juega un papel preponderante.

Por lo anteriormente expuesto y con el propósito de auxiliar en el mejoramiento del trabajo editorial que se desarrolla en esta área es que se consideró conveniente realizar la presente investigación.

Este trabajo de investigación partió del siguiente problema:

- En el SUA-FCPyS no existen criterios editoriales claros y definidos para la producción de materiales impresos.

Y de la siguiente hipótesis:

- La ausencia de criterios editoriales en la producción de los materiales impresos del SUA-FCPyS, repercute negativamente en el proceso de comunicación de mensajes impresos en el contexto de la educación abierta.

Tanto el planteamiento del problema como la hipótesis se derivaron de la observación de que no existe una línea editorial que permita establecer una relación entre las diversas partes de la obra y entre esta última y otras. "El diseño del libro debe ser consistente en todas sus partes, incluyendo portada y, si es posible, cubierta. Todas las demás páginas ...[deben estar] concebidas según esta unidad de creación; de manera que estilo, tipo, cuerpo, interlineado, entradas, áreas impresas y espacios en blanco, etc., correspondan a un criterio global"⁴.

4. RUDER, Emil. *Manual de diseño tipográfico*. p. 174.

Para abordar el problema y verificar la hipótesis, se realizó una investigación documental que permitió sustentar 4 aspectos fundamentales: el proceso de comunicación impresa, el libro como medio de comunicación impresa, la ruta de producción del libro y el diseño editorial como una herramienta que puede facilitar el proceso de comunicación impresa al permitir producir materiales funcionales y estéticos.

Asimismo, se realizó un ejercicio de observación y evaluación de una muestra de materiales impresos publicados en el SUA-FCPyS, la cual se sustentó tomando como marco teórico al diseño editorial. Así, se describieron y analizaron los aspectos físicos y gráficos de tres publicaciones, a saber:

- De la oferta a la demanda y de la demanda a la oferta
- México: poder y sumisión
- Entre la certeza y la duda

Tanto la descripción como la evaluación, se realizó dividiendo el material en:

- a) aspectos físicos: tamaño, formato y papel
- b) aspectos gráficos: tipografía, imágenes, recuadros, color, recursos gráficos y fotográficos

Y en:

- 1) parte exterior: portada y contra portada
- 2) parte interior: 2ª y 3ª de forros, preliminares y páginas tipo

Este ejercicio de evaluación tuvo como propósito verificar la importancia del diseño editorial en la producción de materiales impresos para obtener libros funcionales (legibles y manuales) y estéticos (agradables a la vista), así como ver la importancia de la relación forma contenido para el proceso de comunicación de mensajes impresos, particularmente en el contexto de la educación abierta.

Esta investigación consta de 6 capítulos, 5 de ellos contienen la parte documental y son el sustento teórico del último capítulo, que corresponde a la evaluación.

Esperamos que este trabajo sirva para sensibilizar y revalorar la importancia de la relación forma-contenido en la comunicación de mensajes impresos y se manifieste en un apoyo para el trabajo que realizan en la Unidad de Producción de Materiales del SUA-FCPyS y, de esta manera, contar con materiales de mejor calidad en términos de comunicación (legibilidad) y estética (atractivos y agradables visualmente).

CAPITULO 1

LA COMUNICACION IMPRESA

1. LA COMUNICACION IMPRESA

Todo ser humano emite y recibe signos y señales a fin de interactuar en armonía con su entorno. Si el cielo está nublado, es una señal de que hará frío, y por tanto, debemos abrigarnos. Si por la mañana, al salir de casa nos topamos con el vecino y éste no nos devuelve el saludo, es señal probable de que no se encuentra de muy buen humor. Si estamos en la oficina, la escuela, la casa, el café, el club deportivo o en una reunión política, establecemos contacto, interactuamos con los otros, haciendo uso del lenguaje a través del habla y la palabra escrita, los gestos y las actitudes.

Pero si nos interesa saber que sucede más allá del espacio físico en el que nos ubicamos, recurrimos a prender la radio, la televisión o simplemente leemos el periódico. En estos medios buscamos la información que satisfaga nuestras expectativas para estar en contacto con nuestro entorno.

Todo lo anterior, el contacto con los otros, nuestra actividad social, es posible gracias a la comunicación humana o como lo explica Antonio Pasquali: la puesta en común "de derechos y deberes, bienes y servicios, creencias y formas de vida (todo lo que constituye la esencia de la convivencia, de la comunidad y de la sociabilidad humanas), pasa por la capacidad previa de comunicarse, y depende del modo, forma y condiciones de dicha comunicación"¹; la cual -y aquí tomamos la definición de Rivadeneira- "comprende los lenguajes naturales -chillidos, gesticulaciones-, los lenguajes arbitrarios -señales iconográficas, la palabra oral y escrita- y los complejos elementos de la ciencia cibernética"². Elementos, todos ellos, que han impreso matices diferentes a las formas de comunicación entre los hombres y, por tanto, han creado áreas de estudio específicas dentro de la comunicación. Si se considera la relación de los participantes en el acto de comunicación, podemos referirnos a:

1. Comunicación intrapersonal. Es la manipulación de señales que se produce dentro del individuo en ausencia de otras personas (aunque tal vez estén simbólicamente presentes en su imaginación). Es también el intercambio de significados entre una persona y su

medio ambiente, pues en este proceso de interacción del individuo consigo mismo, está presente el entorno social.³ Un ejemplo de este tipo de comunicación puede ser la reflexión que hace una persona antes de tomar una decisión.

2. Comunicación interpersonal. Para Carl I. Horland la comunicación interpersonal es la "interacción en la que un individuo (comunicador o emisor) transmite, en una situación frente a frente, estímulos [símbolos verbales, gestuales, táctiles] para modificar la conducta de otros individuos".⁴ En esta interacción los participantes gozan de la ventaja de poder apreciar inmediatamente el efecto de sus mensajes. Como ejemplo tenemos el diálogo que llevan a cabo un jefe y su empleado en una oficina de gobierno.

3. Comunicación grupal. Esta se divide en comunicación intragrupal y en comunicación intergrupala. La primera se refiere al intercambio de significados y a la interacción que se da entre los distintos miembros de un grupo; por ejemplo, si consideramos el grupo familiar, podremos observar que el padre, la madre y los hijos desempeñan un rol específico y, por tanto, tienen una estructura de relación específica. La relación entre hermanos será distinta que la relación entre padre e hijo o entre marido y esposa. La comunicación intergrupala se refiere a la interacción que se establece entre distintos grupos. Entre las funciones que cumple la comunicación dentro del grupo esta la de darle una estructura jerárquica y organizativa y proveerle de la compatibilidad necesaria para poder articularse con otros grupos. Función que se lleva a cabo a través de redes comunicativas de mantenimiento y desarrollo.⁵ Un ejemplo de comunicación intergrupala es la que se establece entre el gobierno con los empresarios.

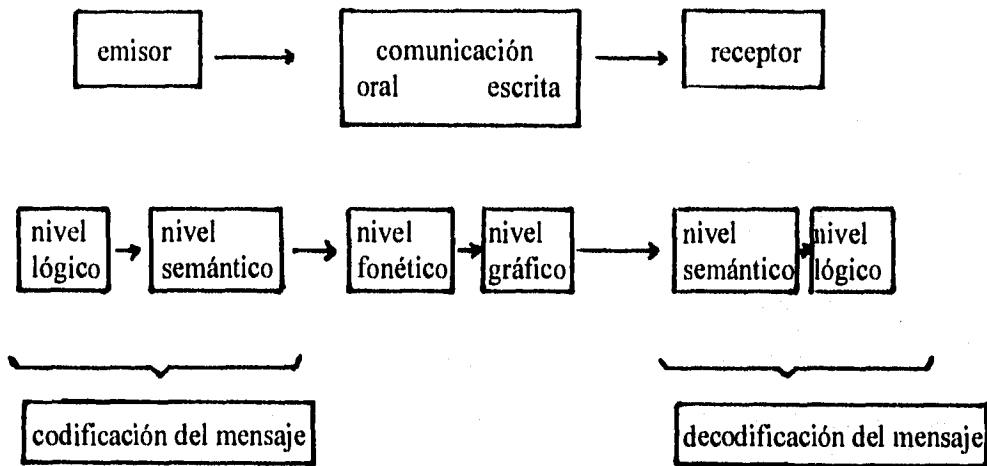
4. Comunicación colectiva: Se caracteriza por estar dirigida a un auditorio relativamente grande, heterogéneo y anónimo, los mensajes son transmitidos públicamente, y muchas veces llegan simultáneamente a gran cantidad de personas y en forma transitoria.⁶ Este tipo de comunicación se vale de medios como la prensa, radio y televisión, entre otros, para transmitir sus mensajes. Como ejemplo tenemos la difusión por radio y televisión del informe presidencial.

Esta tipificación, como referimos anteriormente, considera la relación de los participantes en el acto de comunicación; pero si se considera la forma en que se presenta el mensaje, podemos hablar de comunicación impresa, visual, auditiva y audiovisual. Lo anterior implica retomar procesos específicos de comunicación según el tipo y medio utilizado. Sin embargo, la comunicación como acto socializante es " la relación entre dos o más sujetos, mediante el cual se evoca en común un significado"⁷, es decir, aquello que nos representamos mentalmente al captar un sonido, una palabra, un gesto o cualquier tipo de señal. Este acto requiere de experiencias similares, de experiencias en común. Por ejemplo, si dos personas escuchan el ruido que produce el motor de un tren podrán evocar la imagen de éste, siempre y cuando ambos manejen ese referente en común.

Para comunicarnos a través del lenguaje, que es el medio de comunicación por excelencia, la herramienta más perfecta de que disponemos para la comunicación interpersonal, necesitamos hablar la misma lengua, es decir, tener un mismo tipo de codificación, el cual, a través de la formulación de pensamientos e ideas, nos permita reflejar la realidad "... y nuestros pensamientos acerca de la realidad, como también las experiencias emocionales, estéticas, volitivas, etc. concomitantes"⁸. Estos pensamientos y experiencias se transmiten en forma de mensajes enviados al receptor por los medios que el emisor elija para darlos a conocer.

"El lenguaje es un instrumento de comunicación variable según el contenido y el propósito del mensaje"⁹. Así, la comunicación está integrada por signos lingüísticos (conjunción de significante-palabra y significado-concepto) que se relacionan lineal (porque no se dan dos a la vez) y ordenadamente para adquirir sentido. "Las palabras, caracterizadas por construir una unidad gramatical y una unidad semántica, son signos lingüísticos cuyo empleo depende del conocimiento de la morfosintaxis, de la semántica y de la lógica".¹⁰

La comunicación oral y escrita se establece lineal y ordenadamente de la siguiente forma:



ESQUEMA 1. PROCESO DE COMUNICACION ORAL Y ESCRITA

Adaptado de GONZALEZ REYNA, SUSANA. *Manual de redacción e investigación documental*. p. 44.

El emisor al expresar lo que desea comunicar (deseos, emociones, pensamientos) emplea el lenguaje (palabras, enunciados, argumentos) y otros signos (luces, dibujos, sonidos, gestos) que complementan o sustituyen la articulación de palabras en el proceso de comunicación.

La comunicación oral se efectúa gracias al canal fonético. La comunicación escrita emplea el canal gráfico. En ambos canales se producen tres pasos para la codificación; es decir que el emisor primero plantea lógicamente su idea y simultáneamente ordena las palabras para que adquieran una significación específica y correspondan precisamente a aquello que quería expresar.

Por su parte, el receptor también efectuará los tres pasos pero en sentido inverso, es decir, decodifica el significado de las palabras según el planteamiento lógico de éstas y finalmente emite su respuesta. "Para lograr una buena comunicación, el hablante necesita conocer:

- a) El significado de las palabras, tanto en su aspecto descriptivo como contextual.
- b) Las distintas formas y la significación específica que pueden adoptar las palabras al articularse en los enunciados".¹¹

Si partimos de que la comunicación es el acto de relación entre dos o más personas mediante el cual se evoca un significado en común sobre la realidad y la experiencia en torno a ella, ¿cómo podríamos definir la comunicación impresa?, ¿cuáles son sus características?, ¿cuáles sus funciones?, ¿cómo se da el proceso de comunicación impresa? Antes de dar respuesta a estas interrogantes hablemos sobre el antecedente inmediato de nuestro objeto de estudio: la palabra escrita.

1.1 LA PALABRA ESCRITA

El hombre con el fin de ampliar sus fronteras de relación de un nivel meramente interpersonal a un nivel colectivo, se ha valido de diversos medios, encontrándose entre los más antiguos la palabra escrita.

La palabra escrita, "representación visual de los sonidos...[permitió que] mediante los trazos gráficos se visualizaran ya no las imágenes de *buey* y *casa*, sino los sonidos articulados por la voz humana; los segmentos audibles de 'b', 'u', 'e', 'y', y de 'c', 'a', 's', 'a', entrelazados y combinados de manera tal que forman la palabra 'buey' y la palabra 'casa'"¹².

Con la palabra escrita, entendida como una extensión de la palabra hablada, fue posible tener evidencia de los acontecimientos, dejando atrás la gran limitación del lenguaje hablado, en tanto que este último sólo podía transmitir el conocimiento en forma oral.

La importancia de la palabra escrita radicó en el valor documental que representó poder contar con evidencias físicas del pensamiento humano, no importando cuanto tiempo hubiera pasado, si una hora o un siglo. La escritura, como dice Rivadeneira, "se convirtió en el sustituto parcial de la memoria del hombre".

No obstante su importancia, es hasta la segunda mitad del siglo XV, con la aparición de la imprenta, que la palabra escrita logra adiquirir un impacto social importante, accediendo a lo que hoy conocemos como comunicación impresa.

Aunque antes de que Gutenberg inventara los tipos móviles ya existían procesos de impresión a base de grabado en madera, con este método sólo era posible imprimir un texto cuyo molde era tallado a mano, con un tiempo de manufactura demasiado largo y del cual no se podía transmitir más que un mensaje.

Como podemos observar, la palabra impresa no es producto exclusivo de la imprenta Gutenberg; pero lo que sí es exclusivo de ella es la reducción del tiempo para la producción y multiplicación de los mensajes impresos.¹³

Es con el uso de la imprenta que se hizo posible la difusión del saber y también del poder, así como la extensión de los principios de continuidad, uniformidad y repetibilidad que implica el impreso. Continuidad, porque el material impreso perdura a través del tiempo, uniformidad y repetibilidad, porque se pueden imprimir tantos ejemplares idénticos como el editor o el autor lo deseen. Estos principios confirieron al material impreso, y en particular al libro, un nuevo y extraño carácter de mercancía a precio fijo y uniforme, además de las cualidades de ser portátil y accesible, características de las que adolecía el manuscrito.

Macluhan lo explica de la siguiente manera:

"Directamente asociada a estas cualidades expresivas [las de la palabra impresa] figuró la revolución de la expresión. Bajo las condiciones del manuscrito, el papel del autor era vago e inseguro como el del juglar. Por ende la autoexpresión tenía poco interés. La tipografía creó, sin embargo, un medio con el que era posible hablar muy alto y osadamente al mundo, del mismo modo que era posible cincunnavegar el universo de los libros que antes estaba guardado bajo llave en un mundo pluralista de celdas monásticas. La osadía del tipo de imprenta creó la osadía de la expresión"¹⁴.

Expresión que a través de los panfletos, hojas volantes, libelos, libros, revistas y periódicos ha sido gestora y testigo de la transformación de los valores de la humanidad a lo largo de la historia.

Fue la palabra impresa la que obligó a regular la ortografía y la gramática; la que condujo a la afición por la lectura y "la que puso al descubierto y divulgó ampliamente la estructura de la escritura"¹⁵; la alfabetización y educación universales. Fue la que trajo consigo el nacionalismo, el industrialismo y los mercados de masa. Fue ella, también, la que dio vitalidad a la propaganda y, por ende, a la censura.

Pero independientemente de sus implicaciones, ¿qué entendemos por comunicación impresa?

1.2 LA COMUNICACION IMPRESA

La comunicación impresa es el acto de comunicación entre dos o más personas que se vale de un medio impreso¹⁶ para la transmisión de mensajes, llámese éste revista, folleto, libro, cartel, volante, etc.

Su principal característica es su alcance colectivo, pues está inmersa en todos los ámbitos de nuestro quehacer social. Turnbull lo explica muy claramente: "Pagamos con papel moneda [impreso] nuestras facturas impresas; también con cheques o tarjetas de crédito impresos. Conocemos los artículos de consumo mediante la publicidad impresa, y los llevamos a casa en cajas de cartón o bolsas impresas.

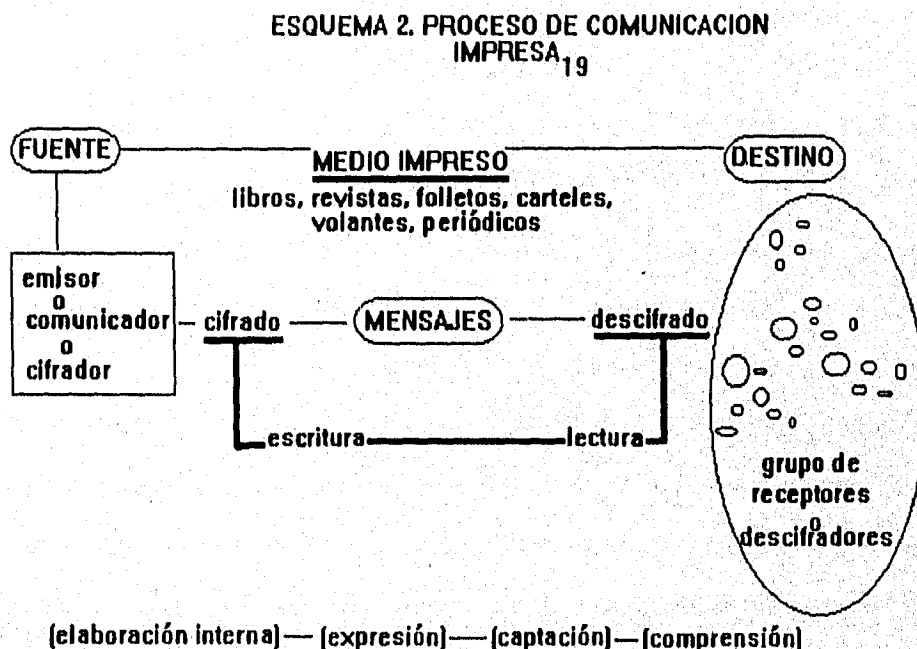
"Nuestro día se alegra con revistas, libros y tarjetas de felicitación. Ampliamos nuestro conocimiento por medio de los libros de texto, así como de publicaciones técnicas... Viajamos guiados por mapas impresos de carreteras. Las bibliotecas, las librerías, los aparadores de exhibición de supermercados y farmacias, nuestras repisas para libros se encuentran todos atestados de materiales impresos"¹⁷.

Este carácter colectivo implica además que los mensajes estén dirigidos a auditorios heterogéneos y anónimos, en donde el comunicador no puede actuar cara a cara con los receptores.

La comunicación impresa también se caracteriza por ser pública y permanente. Pública porque "en tanto el mensaje no va dirigido a nadie en especial su contenido está abierto a la atención pública".¹⁸ Permanente porque el material con que está elaborado el medio impreso permite almacenar por largo tiempo los mensajes contenidos en él. Esta última característica nos da la oportunidad de regresar al mensaje las veces que sean necesarias, ya como consulta, análisis o simple entretenimiento y otorga al medio impreso una gran ventaja sobre la radio y la televisión, cuyos mensajes son breves, rápidos y transitorios.

1.2.1 El proceso de comunicación impresa

Podemos representar el proceso de comunicación impresa con el siguiente esquema:



En el proceso de comunicación impresa podemos observar los siguientes elementos:

a) Emisor o comunicador. Es el productor de mensajes humanos destinados a uno o más receptores, que puede representar a una sola persona o a un órgano de comunicación (institución o empresa); es decir, la persona que habla por la institución. Su función básica consiste en cifrar en códigos (la escritura, por ejemplo) convencionales el mensaje a emitir.

b) Mensajes. El mensaje es una forma de información construida por un sintagma de señales significantes referidas a un código. En la comunicación impresa el mensaje se caracteriza por ser indirecto, unilateral y público. Es indirecto porque no existe contacto entre el emisor y el receptor; unilateral porque difícilmente el emisor recibirá una respuesta, aunque esto no significa que no la haya; es público porque no va dirigido a una persona en particular.

c) Medio. Es el canal técnico portador de los mensajes. Su función es reunir y transportar la información (los mensajes); Macluhan diría que su función es extender la capacidad humana de comunicación. Los periódicos, los carteles, las revistas, los libros y los volantes son algunos ejemplos de medios impresos.

d) Receptor. Es a quien va dirigido el mensaje. Su función es descifrarlo y comprenderlo. En la comunicación impresa se habla de receptores (en plural), en virtud de que el mensaje se dirige a varias personas a la vez, a las que podemos identificar como público, cuyas características son su heterogeneidad y anonimato.

En el proceso de comunicación impresa el emisor necesita elaborar internamente la información; cifrarla en los códigos propios de la comunicación impresa, a saber, el lenguaje escrito y gráfico (imágenes fotográficas, dibujos, señales no lingüísticas, etc). El mensaje es captado por el emisor a través de la lectura. Al momento de realizar la lectura el receptor va descifrando el mensaje. Sólo si es descifrado correctamente se podrá comprender.

Por las características de la comunicación impresa, el proceso comunicativo tiende a ser indirecto, pues la fuente y el destino no tienen ninguna cercanía; unilateral, porque el receptor no da una respuesta directa ni inmediata al emisor; pública, ya que el emisor no conoce al destinatario.

No obstante, la unilateralidad del proceso comunicativo, y de que el receptor se informa, descifra e interpreta los mensajes de manera individual, éste tiene la ventaja de estar conectado con un grupo, donde reinterpreta el mensaje y a menudo hace algo con él.²⁰

1.2.2 Funciones de la comunicación impresa

Por su carácter colectivo, la comunicación impresa cubre las siguientes funciones dentro de la sociedad:

1. *De extensión.* El hombre con el uso de medios impresos ensancha su capacidad de hablar y escuchar, de expresarse y comprender.²¹ Al momento de leer en el periódico un acontecimiento en alguna ciudad o país del mundo, algo que sucede fuera del ámbito del lector, éste extiende su capacidad de comunicación, de estar en contacto con el resto del mundo.

2. *De información.* Porque se informa sobre acontecimientos actuales o hechos históricos; sucesos de rutina²² como programas de radio y cine, anuncios de negocios o de artículos de consumo; y de todo aquello que sea digno de ser comunicado. La información sirve al individuo para enterarse de los acontecimientos significativos del entorno, de la sociedad y del mundo.

3. *De orientación.* A través de comentarios y puntos de vista se orienta al público para que elija ciertas pautas de comportamiento y adopte posturas específicas en torno a situaciones específicas. Los individuos buscan consejo para solucionar cuestiones prácticas y para tomar decisiones. Un ejemplo claro es la información previa a un proceso electoral que se publica en diarios y revistas en forma de noticias, artículos de opinión,

reportajes, etc. Lo que se plantea en ellos orientará al receptor sobre su postura ante dicho proceso electoral.

4. *De entretenimiento.* Porque se fomentan actividades de socialización²³ y de esparcimiento mental. También se satisface la curiosidad y el interés general. Ejemplo de ello son los crucigramas, los comics, la cartelera cinematográfica publicada en los diarios y las revistas femeninas.

5. *De status social.* A través del conocimiento que se adquiere al estar bien informado se busca adquirir seguridad, además de prestigio social. Quien maneja más información y más elementos de análisis, tendrá más oportunidades de ubicarse al frente de los demás miembros del grupo social al que pertenece.

Con estas cinco funciones se propicia la transformación de valores, la interpretación de la realidad y una mayor integración e interacción social.

Es importante señalar que estas funciones no se dan de manera aislada, siempre están presentes en el proceso de comunicación, sólo que su mayor o menor énfasis estará determinado por las necesidades de los sujetos de la comunicación y por el rol o roles que éstos desempeñen dentro de la sociedad.

Una vez familiarizados con el concepto de comunicación impresa, con su proceso, con los elementos que intervienen en este proceso, así como con sus funciones, corresponde hablar sobre el libro, el medio de comunicación impresa más importante. El cual es el origen y el sentido del diseño editorial. De ese elemento que abastece al medio impreso y que ayuda a que este último cumpla con el cometido de comunicar mensajes de una manera atractiva, estética y fácil de leer.

El diseño editorial, en ese sentido, se convierte en una herramienta de suma importancia para la comunicación impresa y, en particular, de la producción de libros.

NOTAS

1. PASQUALI, Antonio. **Comprender la comunicación**. pp. 44.
2. RIVADENEIRA, Raúl. **Periodismo. La teoría general de los sistemas y la ciencia de la comunicación**. p. 5.
3. GALLARDO CANO, Alejandro. **Curso de teorías de la comunicación**. p. 40.
4. **idem**. p. 40.
5. **Ibidem**. p. 55.
6. WRIGHT, CH. R. **Comunicación de masas**. p. 15.
7. PAOLI, Antonio. **Comunicación e información**. p. 11.
8. SHAFF, Adam. **Introducción a la semántica**. p 318.
9. GONZALEZ REYNA, Susana. **Manual de redacción e investigación documental**. p. 33.
10. **Ibidem**. p. 44.
11. GONZALEZ REYNA, Susana. **Op. cit.** p. 44.
12. RIVADENEIRA, Raúl. **Op cit.** pp. 137-138.
13. **ibid.** p. 12.
14. MACLUHAN, Marshall. **La comprensión de los medios como extensiones del hombre**. pp. 222-223.
15. **ibid.** p. 218.
16. Se les llama medios impresos porque todos ellos se llevan a cabo bajo el mismo principio mecánico de reproducción, no importando el procedimiento o técnica (offset, fotocomposición, huecograbado, serigrafía, etc.) que se utilice. Para mayor información sobre las técnicas de impresión ver: TURNBULL, Arthur y Russell N. Baird. **Comunicación gráfica**. Trillas, México, 1992. 417 p.
17. TURNBULL, Arthur y Russell N. Baird. **Comunicación gráfica**. pp. 15-16.
18. WRIGHT. Ch. R. **Op. cit.** p. 13.

19. Adaptado de: BASULTO, Hilda "Generalidades sobre la redacción en **Curso de redacción**. p 17 y de "Scharmm: Diagrama de comunicación colectiva" en GALLARDO CANO, Alejandro. **Curso de Teorías de la comunicación**. p. 145.
20. GALLARDO, Alejandro. **Op. cit.** p. 145.
21. PASQUALI, Antonio. **Op. cit.** p. 37.
22. WRIGHT. Ch.R. **Op. cit.** p 19.
23. **idem.** p 25.

CAPITULO 2

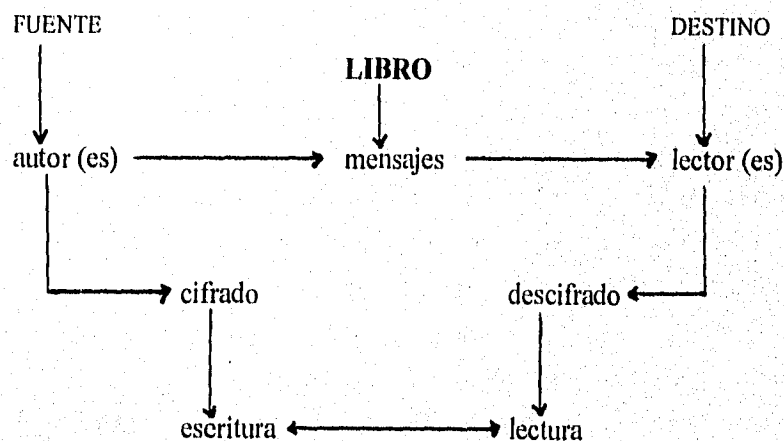
EL LIBRO COMO MEDIO TRADICIONAL DE COMUNICACION IMPRESA

*"Hay quienes pueden imaginar un mundo sin pájaros;
hay quienes pueden imaginar un mundo sin agua;
en lo que a mí se refiere, soy incapaz de imaginar un mundo sin libros"*
Jorge Luis Borges.

2. EL LIBRO COMO MEDIO TRADICIONAL DE COMUNICACION IMPRESA

Como se señaló en el capítulo anterior, la comunicación impresa es el acto de comunicación que se establece entre dos o más personas que se vale de un medio impreso para la transmisión de mensajes. El libro es uno de estos medios y quizá, como veremos más adelante, el más representativo e importante. Este permite que una persona, el autor, pueda acercar sus ideas, sus pensamientos y reflexiones a una persona o grupo de personas, los lectores. El libro es el punto de unión, el contacto entre el primero, el emisor, y los segundos, los receptores.

La comunicación a través del libro se puede establecer de la siguiente manera:



(elaboración interna) → (expresión) → (captación) → (comprensión)

ESQUEMA 3. EL LIBRO COMO MEDIO DE COMUNICACION IMPRESA

El autor para allegar sus ideas, reflexiones y conocimiento acerca de la realidad a un mayor número de personas, hace uso del medio impreso llamado libro, el cual contiene los mensajes producto de la elaboración interna del autor. Estos mensajes son expresados o cifrados a través de la escritura (código de la comunicación impresa) y plasmados en el libro para que el lector o lectores por medio del proceso de lectura capten los mensajes. Al momento de realizar la lectura, el mensaje se va descifrando. Y si éste es descifrando correctamente se logrará una mejor comprensión.

2.1 HISTORIA Y EVOLUCION DEL LIBRO

Para comprender con mayor claridad al libro como medio de comunicación, es necesario definirlo, saber cuáles son sus elementos, clasificarlo, definir sus funciones, conocer sus elementos y su origen y evolución a lo largo de la historia, ya que ello nos acercará por consiguiente, al origen del diseño editorial, del cual hablaremos en el capítulo cuatro de este trabajo.

2.1.1 Los primeros materiales

Los primeros indicios de materiales escritos los aportaron los egipcios, quienes transcribían sus conocimientos (literatura y arte pictórico) en hojas tersas y flexibles llamadas *papyrus*. El papiro era obtenido de la médula de una planta con el mismo nombre, la cual crecía abundantemente en el río Nilo. Estos escritos se presentaban en forma de rollo y la escritura se iniciaba en el extremo superior derecho, de tal manera que para descifrar el contenido se hacía imprescindible desenrollarlo. Entre los egipcios, sólo las clases gobernantes y los sacerdotes, tenían acceso a la lectura, por lo que la circulación de los papiros se restringía a estos dos sectores.

Por su parte, en China, conocida como la cuna del papel y la impresión, se contaba desde el año 3000 A.C. con manifestaciones escritas en materiales como conchas y huesos. Aunque con el paso del tiempo empezaron a practicar con inscripciones hechas en tablas de madera. También fueron los primeros en emplear la seda, producto caro pero que ofrecía enormes ventajas con relación a los otros materiales, pues resistía más las inclemencias del tiempo y permitía una mayor manipulación; "sobre el [la seda] se escribía con manguillos de bambú tallado en punta o bien con pinceles de pelo, utilizando tinta negra común [...] preparada con hollín de pino y cola"¹.

Los asirios utilizaron tablillas de arcilla para difundir la escritura cuneiforme y la literatura sumeria. Sobre la arcilla fresca y blanda y sobre el lado plano, se escribían

los signos del texto para posteriormente poner la tablilla a secar directamente al sol o cociéndola en un horno.

Por otro lado, encontramos que tanto los griegos como los romanos fueron de las culturas que mayor producción de rollos tuvieron. Como simple dato, los investigadores en el tema estiman que sólo la biblioteca de Alejandría contaba con más de 700 mil. El procedimiento para elaborar los rollos era el siguiente:

"los escribas que hacían los manuscritos corregían su propio texto, o bien esta tarea la realizaban los correctores que, además, solían hacer observaciones marginales"².

También era común que para la transcripción de los textos se valieran del trabajo de "esclavos especializados", a quienes el librero pagaba un salario. Los rollos en su parte final llevaban una indicación con el título de la obra.

Más tarde, alrededor del siglo III D.C., se empezó a utilizar el cuero curtido para escribir sobre él. El cuero contaba con considerables ventajas pues era más resistente que el papiro a la acción del tiempo y podía escribirse sobre las dos caras, tallarlas y volver a escribir sobre el mismo material.

El cuero utilizado como material de *escriptorio* (taller donde se escribían, ilustraban y encuadernaban los libros) adquirió el nombre de pergamino, porque fue en la ciudad de Pérgamo, ubicada en Asia menor, donde se inició el tratamiento del cuero de cordero para los fines antes descritos.

Al principio, al igual que el papiro, el pergamino se utilizó en rollo, pero poco a poco fue adquiriendo la forma de *codex* o cuaderno, que consistía en "varias hojas superpuestas cosidas por uno de los lados [...] modalidad que se derivó de las tablillas de madera enceradas que utilizaron los griegos y después los romanos para borradores, apuntes, testamentos y aprendizaje de los niños".³

Los chinos nunca dejaron de trabajar para conseguir un material más económico y que les facilitara el trabajo de inscripción: el papel.

Este material, descubierto por la cultura china y difundido a occidente por los árabes, desplazó rápidamente las tablillas de madera y seda, así como al papiro, que para el siglo XIII había casi desaparecido.

Sin embargo, es hasta el siglo XV y en adelante, que se registra un notable incremento en la producción del papel, al tiempo que se mejora la técnica de fabricación. Ferández Serna señala que las causas que propiciaron este incremento y el perfeccionamiento de la técnica fueron; por un lado, la invención de la imprenta durante la segunda mitad del siglo XV y el desarrollo de la mecánica aplicada a los siglos XVI y XVII y; por el otro, las implicaciones de la Revolución Industrial a fines del siglo XVIII.

2.1.2 Las primeras características formales

El libro de la Edad Media se caracteriza por tener grandes letras ornamentadas y coloreadas; por hacer uso de la imagen, pues en algunos casos se llegaban a pintar escenas completas de las obras y; también, por el intenso uso de colores, sobre todo de tonalidades oscuras.

Esto en lo que se refiere a los interiores. Para los exteriores de los libros litúrgicos se utilizaban placas de madera decoradas con marfil, plata y oro; así como incrustaciones de piedras preciosas y esmaltes. En los manuscritos monásticos y de uso corriente, las tapas eran de pergamino o de madera cubiertas con cuero y decoradas de diversas formas, pero mucho más modestamente que las tapas de los libros litúrgicos.

La escritura carolingia o románica, compuesta de minúsculas, fue la que se utilizó en este periodo y de la cual se derivó la escritura gótica (ver esquema 4).

Durante el Renacimiento los aspectos formales que destacan son las ilustraciones con motivos ornamentales del periodo clásico. El tipo de escritura cambia de la cursiva carolingia a la latina.

2.1.3 La primer imprenta

Antes de que se diera a conocer el gran invento de Gutenberg y que provocara una auténtica revolución cultural, se tiene referencia de que en el viejo continente se hicieron intentos por imprimir en planchas de madera o metal; los motivos impresos eran muy variados, desde imágenes de santos, pasando por calendarios y naipes. Sin embargo, el proceso todavía resultaba muy lento y laborioso.

Antes de seguir con la exposición es pertinente abrir un paréntesis para señalar que, con seis siglos de anticipación, en China se conoció la forma de grabar en relieve sobre madera para reproducir el texto y las ilustraciones de los libros.

No obstante lo anterior, es en Europa, a mediados del siglo XV, que surge el gran invento: la imprenta. En un periodo en el que la cultura occidental alcanza su máximo florecimiento y su máxima capacidad de expresión. Es también un periodo en el que las condiciones se vuelven idóneas para que el libro, gracias a la mecanización del proceso de impresión, adquiera la posibilidad de multiplicarse indefinidamente y difundirse en núcleos cada vez más amplios.⁴

Gutenberg, quien se formó en los talleres xilográficos (método de impresión en relieve) de Lorenzo J. Coster, fue quien diseñó los tipos móviles de metal, que con ayuda de matrices de plomo o latón permitían reproducir muchas letras iguales, al

ESQUEMA 4. ESCRITURA GOTICA

A H

a Q

B e H

G g

moldear cada letra al extremo de un prisma metálico y mediante la utilización de una prensa de roble.

Hacia 1448 Gutenberg obtuvo de un negociante, Johann Fust, un préstamo de 1600 florines para imprimir, haciendo uso de su invento, la famosa *Biblia* de 42 líneas, la cual consta de dos tomos y más de 1200 páginas divididas en dos columnas; cuya impresión fue terminada hacia 1456. Para 1460, cuatro años después de su primer libro, impreme el célebre *Catholicón*.

Por motivos desconocidos, Gutenberg y Fust rompen su sociedad. Gutenberg, se ve obligado a pagar con materiales y maquinaria la deuda de 1600 florines adquirida una década atrás. Fust, por su parte, inicia sus trabajos de imprenta con el alemán Peter Schoeffer, quienes para 1457 editan *El solitario de Maguncia* y poco a poco consiguen perfeccionar el proceso de impresión. Una de las innovaciones que el par Fust-Schoeffer dieron a la práctica editorial fue la inclusión de elementos de crédito en la edición, como el lugar y fecha de la impresión y el nombre del editor.

Después de estas primeras prácticas, la imprenta se introduce por doquier: en Italia en 1464; en París en 1470; en Londres y España a mediados de la década de 1470. Fueron suficientes veinte años para que el oficio de impresor se extendiera por toda Europa.

Los primeros libros impresos reciben el nombre de incunables (del latín *incunabulum*, cuna) para indicar su condición primigenia en el arte tipográfico. Son incunables los libros impresos en los años que van de 1450 a 1500, estimándose en unas 35 mil las ediciones hechas en este periodo.⁵

Con los incunables, el libro empezó a adquirir las características que ahora le conocemos. Algunas de las características de estos primeros libros son:

- 1) Sus tamaños eran de 35, 30 y 25 centímetros.
- 2) El título se ubicaba al inicio, formando parte del texto después de la palabra *explicit* (aquí comienza).
- 3) En los primeros años carecieron de pie de imprenta.
- 4) El texto se imprimía de corrido. No había divisiones entre párrafo y párrafo.
- 5) La mayoría de los textos impresos tenían capitulares, las cuales eran dibujadas a mano por los calígrafos.
- 6) El empleo de signos de puntuación se introdujo de forma muy lenta.
- 7) La naturaleza del papel y su grosor era muy desigual.
- 8) Los más antiguos carecen de paginación.
- 9) La tipografía es muy tosca y de difícil lectura.
- 10) El texto abunda en abreviaturas.

2.1.4 La evolución en los procesos de impresión

Durante 350 años, tanto la producción del libro como los procedimientos de impresión se mantuvieron sin grandes cambios, lo que es atribuido a la falta de "presiones sociales que afectaran la funcionalidad del libro".⁶

En estos tres siglos y medio se utilizó papel verjurado o filigrana, fabricado hoja por hoja y a mano para la impresión de los textos, el cual se realizaba en una prensa de madera accionada a brazo por un hombre, mientras otro entintaba a mano con bolas de cuero la plancha del texto. La composición tipográfica también se hacía a mano y hoja por hoja.

Es hasta el siglo XIX que se observan grandes y sustantivos cambios en la historia del libro. Cambios que encuentran sus bases en la extraordinaria creación literaria de la época, en los adelantos técnicos de la Revolución Industrial y en las transformaciones socioculturales que produjeron la Revolución Francesa y las grandes corrientes del pensamiento filosófico.⁷

Gracias a la invención de nuevas máquinas se hizo posible que la producción de libros pasara de un nivel artesanal a un nivel industrial. El primer paso se da con la prensa mecánica y posteriormente con la linotipia (composición en líneas).

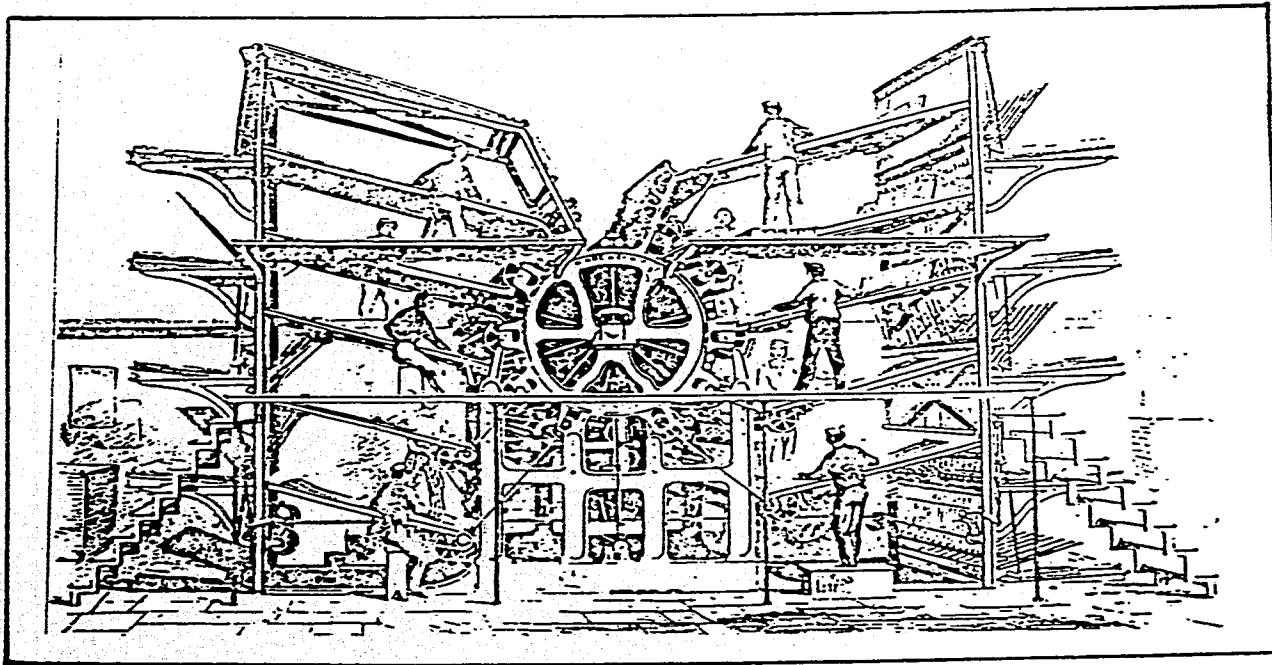
La primer máquina de imprimir con resultados realmente satisfactorios se le atribuye al alemán Friedrich Koenig, quien construyó una máquina totalmente automática movida por vapor y que no necesitaba más que dos hombres, uno para introducir el papel y otro para retirar la hoja impresa. Hipólito Escolar, en *Historia del libro*, señala que la producción de esta máquina llegaba hasta 800 ejemplares por hora (ver ilustración 1).

Este invento y el proceso de producción fue mejorado gracias al uso de un molde de cartón, ya que su flexibilidad se adaptaba perfectamente al cilindro impresor de las rotativas. A este procedimiento, que hiciera posible las grandes tiradas de los periódicos y abriera paso al periodismo como amplia forma de expresión, se le dió el nombre de estereotipia.

Más tarde, entre 1876 y 1890, otro alemán de nombre Ottmar Mergenthaler construye un linotipo, máquina provista de matrices de latón que contenían letras, números y signos auxiliares. Estas matrices eran guardadas en sus respectivos canales. También forman parte de la máquina un crisol con plomo fundido y un teclado que manda las matrices a un receptáculo. Este adelanto técnico permitió al impresor formar los caracteres tipográficos por bloques de líneas.

En 1887, Tolbert Lanston fabrica un prototipo de monotipia, aunque es diez años después que se logra el rendimiento efectivo de éste. La máquina consta de dos

ILUSTRACION 1.



Rotativa empleada para la impresión de The Times, 1857

partes independientes: el teclado y la fundidora. Su ventaja consiste en hacer más fácil la labor de corrección, pues funde las letras individualmente y no en línea.

"Con estas dos máquinas la velocidad de impresión se multiplicó por cinco, pues mientras un buen cajista sólo podía componer unas dos mil letras a la hora, un linotipista o un monotipista alcanzan las diez mil".⁸

Finalmente, encontramos que las últimas décadas del siglo XIX son muy propicias para el desarrollo de otro tipo de técnicas como la litografía, el fotograbado, la fototipia, la serigrafía* y, más recientemente, el offset, que al intercalarse con la monotipia y la linotipia, dan una idea muy completa de las importantes transformaciones de este periodo.

Al convertirse el libro en un medio de difusión colectivo y al perfeccionarse el proceso de impresión, se propicia también una notable diversificación en su presentación. Observamos una evolución y adaptación constante en los tipos de letras, en las formas de encuadernación, en los tipos de papel. El libro sufre una importante mutación: se convierte en mercancía. Se amplían los espacios para su comercialización y difusión; se legisla sobre su producción, distribución y derechos de autoría; se fundan las grandes casas editoriales. No obstante todo lo anterior, es hasta el siglo XX que se vive la consolidación de la industria editorial. Es en este periodo que las grandes casas editoriales como Mac Milan en Inglaterra; la casa Tauchnitz en Alemania; Hachette y Laurusse en Francia; G. Barbera y Le Monnier en Italia; y en España Espasa-Calpe, Salvat, Bruguera, Gustavo Gili, Taurus, Aguilar, por mencionar algunas de las más importantes, adquieren fuerza y prestigio.

* El fotograbado es un conjunto de técnicas que utilizan el efecto de la luz en ciertas sustancias fotosensibles, para realizar, por medios automáticos, el paso de un modelo a su reproducción imprimible (plancha mecánica). Todos los procedimientos actuales de impresión necesitan pasar por el intermediario del fotograbado para reproducir ilustraciones. Existe un fotograbado tipográfico, en el cual los elementos impresores están en relieve; un fotograbado offset, en el cual los elementos impresores y no impresores están casi en el mismo plano, y un fotograbado huecográfico, en el que los elementos impresores están en hueco. La fototipia es un procedimiento de impresión, inventado hace un siglo, que tuvo gran éxito en la reproducción de fotografías monoeromáticas. Actualmente sólo se utiliza para tiradas de lujo ya que es muy lento. Su impresión es plana y se basa en el principio de la repulsión recíproca del agua y de los cuerpos grasos. La serigrafía es un medio de reproducción en el que la tinta se transmite al soporte de impresión por medio de una pantalla.

Un papel importante para la difusión del libro, lo han desempeñado las bibliotecas que, aunque tenemos conocimientos de ella desde el siglo II A. C., es hasta finales del siglo pasado y lo que va del presente que se observa una constante preocupación por mejorar las instalaciones, así como por propiciar el desarrollo de técnicas avanzadas de clasificación y préstamo de libros.

2.1.5 Semblanza del libro en México

Las primeras manifestaciones del libro en México se encuentran plasmadas en los códices prehispánicos, los cuales eran hechos con hojas de papel amate o pieles de venado y de jaguar. Las hojas eran dispuestas en largas tiras plegadas y barnizadas de blanco, en donde se dibujaba y coloreaba por ambos lados. Sus dimensiones eran pequeñas y los extremos estaban protegidos con madera.

Antes de que llegaran los españoles al continente americano, toda la manifestación literaria producida por los indígenas mexicanos; su visión cosmogónica, su pensamiento mítico, su poesía, fue plasmada por medio de procedimientos pictográficos en materiales como la corteza de amate, la piel de venado o papel vegetal extraído del maguey. Ejemplos de la riqueza literaria de la época precolombina son el *Libro del Consejo* o *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*.

Su lectura estaba reservada para los gobernantes y sacerdotes. Se guardaban en las casas reales y en los templos; eran ejemplares únicos. Su sistema de representación y de escritura es principalmente pictográfico (imágenes estilizadas de dioses, gobernantes, animales, personajes, plantas, etc), ideográfico (con representaciones convencionales de ideas), con escasos elementos fonéticos y jeroglíficos para designar nombres de personajes y de lugares.

Con el descubrimiento y conquista de América y la necesidad de integrar a los indios de México a la cultura occidental, se crearon circunstancias que hicieron necesaria la instalación de la imprenta en la colonia española. La difusión de su cultura y la evangelización de los indios requería de medios de difusión efectivos. La palabra impresa sería uno de ellos.

Los antecedentes del traslado e instalación de la imprenta en el Nuevo Mundo se encuentran en las gestiones que Fray Juan de Zumárraga y Don Antonio de Mendoza, Primer Obispo y Primer Virrey de la Nueva España, respectivamente, hicieron ante la Corona española.⁹

La imprenta se instaló formalmente en el año de 1539, en la Casa de las Campanas, al enviar de Sevilla a Juan Cronberger y a Juan Pablos, los primeros impresores que a fines de ese año habrían publicado la obra *Breve y más compendiosa Doctrina*

Christiana en lenguas cristianas y castellanas que contienen las cosas más necesarias de nuestra sancta fe cathólica, para el aprovechamiento de estos indios y la salvación de sus almas, escrita por el propio Zumárraga.¹⁰

Durante diez años Cronberger tuvo el privilegio de ser el único impresor y abastecedor de libros en la Nueva España, lo que retrasó el establecimiento de otros talleres tipográficos.

De 1539 a 1545 se imprimieron 7 obras, la citada unas líneas arriba y las que a continuación se relacionan: *Manual de Adultos*, *Relación del espantable terremoto que agora nuevamente ha acontecido en la ciudad de Guatemala* (1541), *Doctrina breve muy provechosa de las cosas que pertenecen a la fe cathólica* (1543), *Tripartito* y el *Compendio breve que trata de la manera de como se han de hazer las procesiones* (1544) y la *Doctrina Cristiana* de Zumárraga (1545).

Durante el primer siglo de la imprenta en México se produjeron ciento ochenta obras impresas, que además de su carácter primigenio contaron con una gran diversidad en temas: teología, lingüística, filosofía, medicina, botánica y de difusión de la doctrina cristiana.

Para las primeras ediciones se usó papel de buena calidad, grueso y con filigrana o marca de agua. Casi todas las páginas estaban impresas a página entera, aunque cuando se trataba de textos bilingües iban formados en dos columnas. La mayoría de los libros se adornaban con grabados y viñetas en madera. La encuadernación se hacía en pergamino, escribiendo sobre el lomo, en tinta negra, el título abreviado de cada obra.¹¹

Respecto a su contenido, las obras de este periodo se clasifican en cuatro grupos (ver ilustraciones 2 y 3):¹²

a) Normativas. Son los que contienen los pensamientos de las dos enormes fuerzas que por ese entonces regían la acción del hombre: la iglesia y el Estado. Desde el inicio de la imprenta en México, la literatura normativa impregnará la vida total del novohispano, formará su mentalidad y manera de ser. Como ejemplo de este tipo de libros podemos citar la *Doctrina Christiana para la instrucción e información de los indios por manera de historia* de Fray Pedro de Córdova (1544) y de Juan Fray de Zumárraga *Flores de Consolación* (1550).

b) Enseñantes. Dentro de la categoría de las obras normativas y de carácter moral y religioso, se encuentran los libros destinados a la enseñanza de los indios y al aprendizaje de sus lenguas. En lo que a éstos respecta, podemos citar las obras de Alonso de Molina *Vocabulario de la lengua castellana y mexicana* (1555); el *Arte*

**GRANDEZA
MEXICANA**

DEL BACHILLER BER
nardo de Balbuena,

DIRIGIDA AL ILVS
trísimo y Reuerendísimo Don Fr.
García de Mendoza y Zuñiga
Arcoobispo de Mexico. Del
cōsejo de su Magestad.

✱

CON PRIVILEGIO

En Mexico Por Melchior Ocharte.
Año De. 1604.

Graduale
Dominicale.



**Secūdum normam Vissalisonou: ex decreto
Sancti Concilij Triden. nunc demum, et industria, studio & labore admodum Ioseph
reudi Bachalauri Joannis Bernandez excussum, et in numeris mendis & lo
perissitatibus (quibus scaturiebat) notularum cantus repurgatum. Su
per additis et de nouo compositis per eundem Bachalaurum, tum An
trochibus officij, tum Gradualibus, Elleuiis, & Tractibus, tum demū
Offertorijs, & Communionibus, quorum antea non fuerat vna.**

Verici.
Inedibus Antoni Spinosa.
Sumptibus et expensis Petri Ocharte.
1576.

Portadas de dos libros impresos por la familia Ocharte



Portada del libro "Exposición astronómica de el cometa
que en el año de 1680... de Francisco Luprecio

de la lengua de Mechuacán de Fray Maturino Gilberti y el *Arte de la lengua zapoteca* de Fray Juan de Córdova (1578).

c) Organizativas. También ubicados en la categoría de los libros normativos. Estos son los que fijaron las pautas jurídicas de la sociedad novohispana y contuvieron las disposiciones legales y políticas que la Metrópoli impuso al Nuevo Mundo. Entre otros libros destacan *Las Ordenanzas Reales de Castilla*, emitidas por los Reyes Católicos, así como la *Recopilación de las leyes de la Indias* de 1680.

d) Literatura científica y humanística. Las prensas novohispanas también se preocuparon por la producción de obras cuyo contenido revela el alto nivel intelectual al que aspiraba la Nueva España. Como ejemplos tenemos los *Diálogos latinos* de Francisco Cervantes Salazar (1554); *Túmulo imperial* de Juan Luis Vires (1559); y la obra del jesuita Francisco Toledo *Introductio in Dialecticam Aristóteles*, entre muchos más.

A la par de las obras filosóficas y literarias, surgen otras que muestran el desarrollo científico y el interés por el cultivo de las ciencias puras y aplicadas. *Opera medicinalia, in quibus quam plurima extant scitu médico necessaria in 40 libros digesta, quae página versa continentur* de Francisco Bravo (1570); *Summa y recopilación de chirurgia, con un arte para sangrar, muy útil y provechosa*, escrita por Alonso López (1578); *Instrucción náutica para el buen uso y regimiento de las naos, su traza y gobierno conforme a la altura de México*, del doctor Diego García Palacio (1578), son algunas de las obras que podemos ubicar en este rubro.

Entre los impresores del siglo XVI figuran además de Cronberger (1539-1548) y Juan Pablos (1548-1560); Antonio de Espinoza (1559-1576); Antonio Álvarez (1563); Pedro Ocharte (1563-1592); Pedro Balli (1574-1600); Antonio Ricardo (1577-1579); la viuda de Pedro Ocharte (1594-1597); Cornelio Adrián César (1597-1633); Melchor Ocharte (1597-1605); y Enrico Martínez (1599-1611).¹³

No obstante el auge en el arte de imprimir, característica de la decimosexta centuria, en el siglo posterior se observa un notable descenso, aún cuando surgen obras importantes que revelan la calidad de los autores y el dominio en las artes del libro. Por su parte, en el siglo XVIII tenemos un aumento en la producción tipográfica, la cual siguió el estilo barroco predominante en las artes. Son los talleres de Hogal y la Nueva Imprenta Mexicana a los que se les debe este mérito. Sin embargo, se vuelve a notar otro lamentable descenso en el arte de imprimir hacia el segundo tercio del siglo, a tal grado que al iniciar el siglo XIX, sólo quedaban 3 imprentas de las 6 que había en la ciudad de México.¹⁴ Las imprentas que funcionaban eran las de Mariano José de Zúñiga y Ontiveros, Manuel Antonio Valdés y María Fernández de Sáuregui.

Aunque durante la emancipación de 1810 a 1821 se difundió y divulgó la imprenta y su oficio, fue hasta consumada la independencia que el arte editorial vuelve a tomar nuevos bríos. A lo largo de la década de 1820 fue agarrando seguridad y estilo. Se hicieron algunas importaciones, se utilizaron métodos modernos de composición y para 1827 se contaba con treinta imprentas en el territorio nacional.

De aquí en adelante, al igual que en el resto del mundo, la industria editorial se desarrollará y será partícipe de las ventajas de la innovación tecnológica y de las transformaciones que ésta traiga consigo, tanto en el proceso de producción como en el libro mismo.

2.2 EL LIBRO: CONCEPTO

En términos estrictos podemos definir al libro como cualquier obra de extensión considerable - de acuerdo a la UNESCO no menor de 50 páginas, sin contar cubiertas-, manuscritas o impresas en hojas de papel, pergamino u otra materia, con cubierta o pasta, y que forman un volumen cuya característica es ser única, en tanto que el trabajo del autor o los autores es el único contenido del volumen y porque se escribe por única vez y no como parte de una actividad periódica, como es el caso de los diarios y revistas.

En términos más amplios, consideramos que un libro es mucho más que un conjunto de hojas impresas sujetas por algún medio. El libro concentra los conocimientos que los seres humanos han elaborado durante largos milenios. Es la expresión de la razón y la inteligencia del hombre - y aquí estamos de acuerdo con Carlos Sánchez-, "...es un medio de expresión donde han quedado asentados los conocimientos, ideas, imaginación, esperanzas y hasta sufrimientos del ser humano, acumulados durante siglos [...] un medio de transmisión de la sabiduría humana"¹⁵. El libro es contenido y forma fundidos para concretar su esencia: "El libro no sólo enseña el mensaje sino también su arquitectura"¹⁶.

Además, el libro como medio de comunicación cuenta con apreciables ventajas, pues es manuable y sencillo, su variedad en tamaños, formatos, caracteres tipográficos y todas las combinaciones que surgen de éstos, así como la opción de las ilustraciones, le permiten adaptarse a la lectura sistemática y prolongada y de una página a otra. La disponibilidad es otra de sus ventajas, siempre está dispuesto a descubrir algo nuevo e interesante cada vez que se le tome entre las manos y se abran sus hojas; a expresar y registrar las creaciones y acontecimientos a lo largo de la historia humana. Finalmente, podemos decir que el libro cuenta con otra importante ventaja -incluso en relación a otros medios de comunicación- que es su versatilidad para adaptarse -como

objeto y como medio de expresión- a los diferentes estilos artísticos, sociales y culturales imperantes a lo largo de la historia.

Además de todas estas características, a lo largo de sus cinco milenios de existencia, observamos que el libro a mantenido constantes 6 elementos, a saber:

1. Un soporte fijo de hojas o partes ligadas. Todo libro, no importa el tipo de encuadernación (a caballo, rústica o de lujo), está unido para formar un volumen.
2. Reproducción ordenada de letras, signos y o figuras permanentes. El contenido se presenta de adelante hacia atrás, con un orden de lectura de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.
3. Percepción directa del contenido. No necesita de ningún tipo de aparato intermedio para la interpretación de su contenido; es de percepción inmediata, basta con tomar el libro en nuestras manos y pasar una por una sus hojas para tener acceso al mensaje.
4. Manuabilidad. Para que un libro pueda ser aprovechado en el momento que se le necesite, ya sea para leerlo, releerlo, estudiarlo, consultarlo o cualquier otro uso que el lector le quiera dar, tiene que contar con un material y tamaño adecuado para facilitar su manipulación, su uso.
5. Mensaje de estructura orgánica. El contenido es un todo, es una concatenación de pensamientos organizados y unidos bajo un esquema surgido de la propia razón, un discurso metódico que obedece a un plan preconcebido.
6. Confección de la obra para circulación pública. Si un libro se publica es para que sea leído por los demás, para ser difundido. El libro se convierte en mercancía, se vende, se compra, se cambia.¹⁷

2.3 PARTES DEL LIBRO¹⁸

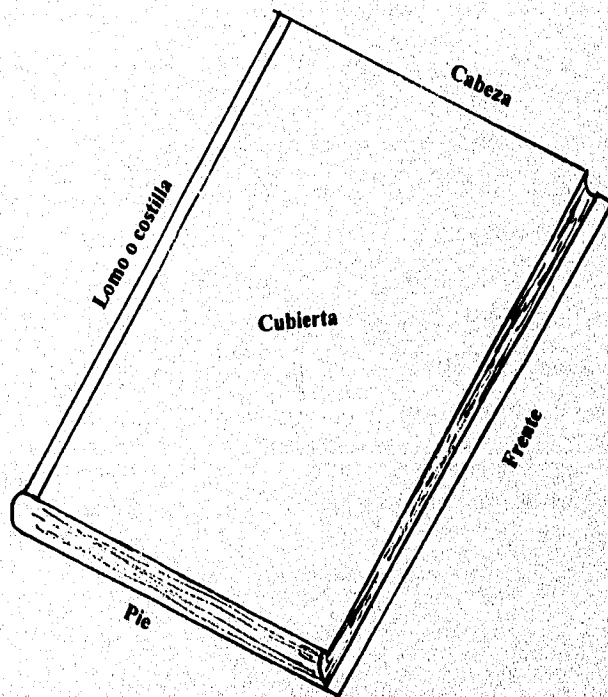
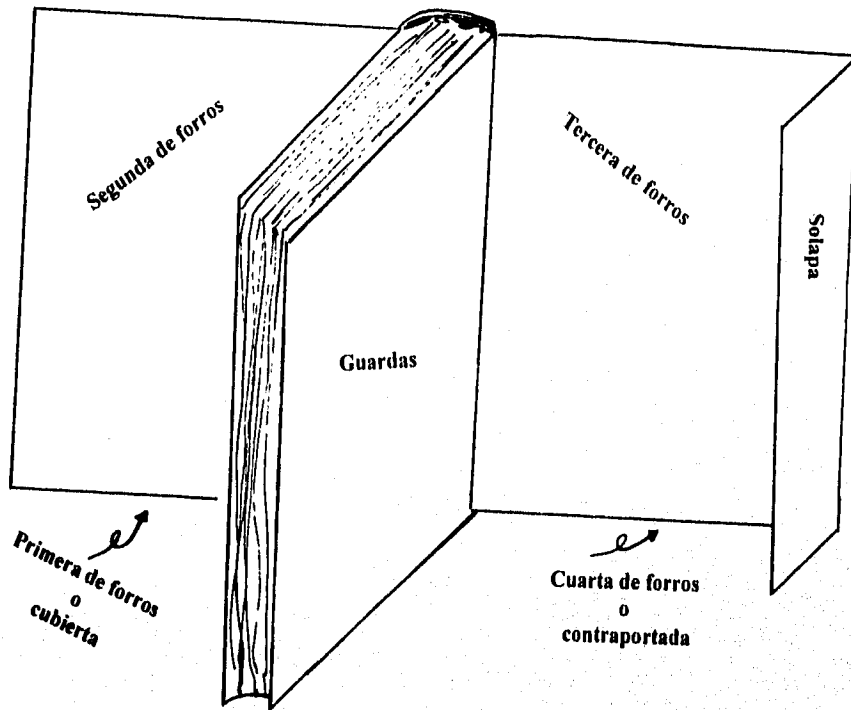
El libro está conformado por dos elementos fundamentales: su contenido y su forma. El contenido se refiere a los mensajes que aparecen como textos. La forma es la presentación física y gráfica en la que aparecen estos textos. Ambos elementos, que a menudo se presentan por separado, deben formar una unidad y deben estar en armonía.

El libro en su presentación física y gráfica puede dividirse, a su vez, en dos partes: la externa y la interna. Cada una de ellas, a su vez, está compuesta por una serie de elementos que a continuación se describen.

2.3.1 Parte exterior

1. Sobrecubierta. No todos los libros cuentan con este elemento, pero cuando el encuadernado es en tela, la sobrecubierta es una hoja de papel couché, la cual es igual a la portada, aunque generalmente de color distinto. Tiene dos funciones: una comercial, con el propósito de llamar la atención usando colores llamativos pero acordes al contenido de la obra, otra práctica, para proteger del polvo y del desgaste manual.
2. Cubierta o primera de forros. Es la envoltura que protege al libro. En ella deben indicarse los siguientes datos: nombre del autor, título y subtítulo de la obra, número del volumen, tomo, nombre de la editorial y logotipo. En la cubierta generalmente se incluye algún dibujo o fotografía que ilustre el tema de la obra.
3. Retiración de la portada o segunda de forros. Generalmente va en blanco, aunque en algunos casos lleva la impresión de tablas o dibujos del libro, o simplemente se aprovecha el espacio para anunciar otras obras del autor, los títulos de la colección a la que pertenece el libro o publicidad de la casa editorial.
4. Guardas. Son las hojas que se hallan al principio y al final del libro, éstas sujetan el libro a la cubierta para darle fuerza y protección, pueden ir blancas o impresas o ser de papel de color.
5. Retiración de contraportada o tercera de forros. Tiene el mismo uso que la segunda de forros. Con frecuencia se deja sin imprimir, aunque también se le da un uso publicitario.
6. Solapas. Algunos de los forros tienen prolongaciones laterales que van dobladas hacia el interior. Estas prolongaciones algunas veces contienen los datos biográficos del autor, alguna reseña o comentario acerca de la obra. También se utiliza este espacio para hacerle propaganda a otros títulos del autor o de la serie.
7. Cuarta de forros o contraportada. Es el último de los elementos exteriores del libro y puede servir para continuar con la impresión de la cubierta. Se utiliza para incluir datos del autor (su perfil académico, por ejemplo) o del libro, alguna crítica o reseña del material e incluso un mensaje del autor o del editor.
8. Lomo o costilla. Es el sitio en el cual están sujetas las hojas; lleva impreso el título del libro, el nombre del autor y de la casa editorial y, si es el caso, el número de la colección. El lomo puede ser plano o convexo dependiendo del tipo de encuadernación (ver esquema 5).

ESQUEMA 5. PARTE EXTERIOR DEL LIBRO



2.3.2 Parte interior

La parte interior se subdivide a su vez en: elementos preliminares, elementos del texto y elementos finales.

1. Elementos preliminares. Se les conocen también como principios o romanas. Generalmente, corresponden a las 6 primeras páginas del libro, aunque el número puede variar de una edición a otra en función de costos y de materiales.

- Página falsa u hoja de respeto. Son las páginas 1 y 2 que suelen ir en blanco.

- Falsa portada o anteportada. Es la página 3 y generalmente tiene escrito sólo el título de la obra. En ocasiones el título se presenta en forma abreviada y se le conoce como falso título. Si la obra pertenece a una colección o serie, en esta parte debe registrarse el nombre de la misma y de quien la dirige.

- Contraportada. Es la página 4, aunque normalmente se deja en blanco, puede utilizarse para incluir los datos del ilustrador o traductor, en caso de que así fuere.

- Portada, frontispicio o portadilla. Es la página 5 y en ella se registran los siguientes datos: título del libro, nombre del autor, subtítulo del libro (si lo tiene); nombres del prologista, del traductor, del revisor técnico y de los colaboradores del autor (si los hay); nombre y logotipo de la editorial; lugar o lugares donde la editorial se halla establecida y el año de la publicación, si éste no se incluye en la página legal.

- Página legal. Es la página número 6 o el reverso de la portadilla. La primera mitad de la página se reserva a la casa editora, en donde se anotan los créditos para el editor, el supervisor editorial o tipógrafo, el número de la edición y si se trata de traducción el título original de la obra. En la segunda mitad de la hoja se citan los números de los registros legales correspondientes a la edición, los permisos de las comisiones implicadas, la advertencia de derechos reservados, así como la fecha de la edición junto con el símbolo internacional (c), debiéndose registrar el nombre de la editorial a la que pertenecen los derechos y el de la casa editora o autor que los cede. Finalmente, en la parte interior de la hoja se anota el país en que se publica.

Ubicados inmediatamente después de las primeras 6 páginas arriba descritas, encontramos los siguientes elementos:

- Dedicatoria o epígrafes. Cuando aparecen se colocan en página non o impar e inmediatamente después de la portada. La página siguiente a la dedicatoria aparecerá en blanco, con el fin de que el texto inicie en página impar.

- Textos complementarios. Existen obras que van precedidas con textos que complementan el libro, pero que no son necesariamente parte de él, los cuales deberán

ser incluidos en el siguiente orden: Advertencia, prólogo, prefacio, presentación, agradecimientos.

2. Elementos del texto o cuerpo del libro. Es la parte sustancial de la obra y se distinguen los siguientes elementos:

- Índice General. Es una lista o tabla de las partes o divisiones del libro. Nos permite ubicar con detalle el contenido del libro y su principal función es optimizar el manejo del libro, ya sea para consulta, estudio o simple lectura.

- Introducción. En este apartado se da una explicación detallada del criterio que se ha utilizado para tratar el tema; se explica la utilidad o razón de ser de cada capítulo y puede sugerirse también la forma en que se deberá utilizar el libro.

- Seccionamiento. Este dependerá de la forma que el autor elija para exponer el tema¹⁹ y, por supuesto, de las características específicas del tema aunque, en cualquier caso, procurando proporcionar siempre la mayor claridad a la exposición. Las divisiones más comunes son en: partes, capítulos, secciones, subsecciones, sub-subsecciones y cabezas de párrafo. Tanto las partes como los capítulos se inician, por lo general, en página non y se utiliza un tipo de letra mayor para su título con el fin de señalar el comienzo y la terminación de cada uno.

- Ilustraciones y complementos del texto. Como parte del texto podemos encontrar diversos tipos de ilustraciones: fotografías, mapas y dibujos. También podemos encontrar cuadros, gráficas, diagramas, esquemas y cuadros sinópticos, cuya función es complementar o brindar una visión más clara y esquemática del contenido de la obra.

- Notas de pie de página. Brindan información extra o aclaratoria de conceptos o ideas. Tienen tres opciones de colocación: al final de la página, al final del capítulo o al final de la obra.

- Referencias. Es una cita a otra obra, donde se encontró información importante que sirve; por un lado, para dar sustento a los conceptos manejados por el autor y; por el otro, para establecer, sin lugar a confusión, los créditos originales.

- Notas o apostillas marginales. Se emplean como elementos de ayuda visual o referencia rápida a los conceptos definidos o utilizados en el texto.

- Bibliografía. Es la lista de los libros consultados para la redacción de la obra. Esta es de utilidad para el lector, pues puede consultarla si desea profundizar en algún tema o conocer, de manera más específica, los enfoques de los autores consultados. Puede incluirse al final de cada capítulo, pero por lo general se ubica al final de la obra y en orden alfabético.

3. Elementos finales o complementarios.

- Apéndices o anexos. Son los materiales, complemento del libro, que sirven para enriquecer la obra, como cuadros, tablas, etc. En la página en donde se desarrolla el tema se anota el nombre del apéndice correspondiente.
- Glosario. Es una lista de palabras de significado no muy claro o en desuso que se utilizan a lo largo del texto y siempre van acompañadas de una definición a manera de diccionario.
- Índice alfabético, tabla de materias o índice analítico. Es una lista que consta de los temas o nombres contenidos en la obra. Indican las páginas en donde se encuentran, y aparecen ordenados alfabéticamente. Los índices analíticos pueden ser de materias, de nombres, de lugares, de obras citadas, de ilustraciones, etc.
- Colofón. Es la penúltima hoja del libro. Incluye datos como: el pie de imprenta (nombre y dirección del impresor), la fecha de terminación de la edición y el número de ejemplares. También puede incluirse el tipo de papel utilizado, la familia y los cuerpos empleados y los datos del encuadernador y de quienes realizaron la edición.
- Fé de erratas. Es la lista de errores aparecidos en el libro, con la correspondiente corrección. Suele ubicarse en el último pliego del libro, pero también puede imprimirse en una hoja suelta.

2.4 TIPOS DE LIBROS

La clasificación del libro obedece a varios criterios, por lo que suelen encontrarse diversas versiones al respecto; hay quienes los clasifican de acuerdo a su contenido y origen; algunos por su constitución material; otros por la disposición y forma del contenido; y finalmente, quienes utilizan para su clasificación criterios estrictamente comerciales. Para efectos de exposición, utilizaremos la que expone Juan Oleachea en *El libro en el ecosistema de la comunicación cultural*, por parecernos ésta, la más completa y clara.

No sin antes advertirnos sobre las reservas y dificultades de una clasificación de esta naturaleza, nuestro autor propone cinco grandes grupos:

1. Obras de consulta, no de lectura. Son volúmenes de contenido muy diverso y temas con poca estructura orgánica; es decir, que no están muy desarrollados. Su objetivo es brindar información específica y mínima para resolver alguna interrogante u obtener un dato concreto. Por ejemplo, la fecha de nacimiento de algún personaje histórico, el significado de alguna palabra o su correcta ortografía, la extensión y ubicación geográfica de algún río, los datos demográficos de algún país, entre otros.

Estas obras son de carácter instrumental y su función es, en ocasiones, sustituida por otros medios de comunicación. El banco de datos es un ejemplo de ello.

En esta tipología se ubican, entre otros: el Diccionario que contiene definiciones de las palabras de un idioma o la terminología de una materia determinada; el Vocabulario, que es un diccionario abreviado, con las palabras más usuales de una lengua y; la Enciclopedia, la cual contiene y trata de manera general el conjunto de los conocimientos humanos o el de una materia determinada. El orden de presentación en cualquiera de los tres casos puede ser alfabético o temático.

2. Libros de lectura seleccionada. Estas obras atraen por su título o por su tema y aunque no son necesarias para el desempeño de una actividad profesional, resultan de interés para el lector. Su lectura no es muy metódica por lo que se vuelve más informativa que analítica. En esta tipología podemos encontrar: manuales, monografías, antologías y un gran número de temas como juegos, artesanías, astrología, etc.

3. Tratados y libros de estudio. Son obras que hacen el tratamiento de los temas en forma sistemática y requieren atenta y detenida lectura, así como recapitular de vez en cuando sobre el contenido. Como ejemplo tenemos los libros de texto o materiales didácticos, que se utilizan oficialmente para la enseñanza de cualquier materia y en cualquier grado escolar. También podemos ubicar los libros técnicos o científicos de interés para los profesionistas y los cuales abarcan todas las especialidades, desde las ciencias exactas hasta las sociales.

4. Obras de creación o ficción. En esta clase de obras interesa la forma de expresión y la utilización del lenguaje. Aquí, el hombre realiza una función creadora al imaginarse el argumento, al describir a los personajes, al experimentar con nuevas formas de expresión y combinaciones de tramas, al transportar al lector y suscitar en él todo tipo de sentimientos. De entre los géneros literarios que podemos ubicar en esta tipología destacan el cuento, la novela y la poesía.

5. Obras de pensamiento. En ellas predomina la reflexión sobre asuntos sociales, políticos, religiosos, etc. Más que los hechos de naturaleza concreta, se busca la interpretación, las tesis que han causado impacto en los conocimientos de la humanidad.

De la tipología que acabamos de describir se desprenderán las funciones del libro, las cuales a su vez, nos permitirán entender por qué, desde sus inicios, el libro ha sido un medio de comunicación tan importante, así como la trascendencia de su papel en relación a otros medios de comunicación.

2.5 FUNCIONES DEL LIBRO

Las funciones del libro son básicamente seis: formativa, informativa, literaria, mercantil, creadora y de entretenimiento. Por razones de exposición las presentamos por separado, pero éstas no se dan aisladas, aunque generalmente predomina una sobre las otras, de acuerdo a las necesidades del autor y del lector y a las características del libro. Expliquemos en qué consiste cada una de ellas:

1. **Formativa.** El libro es un vehículo esencial de la creación cultural y científica de la sociedad. Nos permite penetrar en la magia del pensamiento humano, pues tiene la capacidad de almacenar el saber generado por los hombres a lo largo de la historia. Desde sus inicios, el libro se constituyó en la base de la enseñanza. El libro escolar o de texto es quizá el ejemplo más característico para ubicar claramente la función pedagógica del libro. Su uso tiene un fin utilitario y responde a una necesidad práctica que fácilmente se puede definir, marcar y evaluar.

2. **Informativa.** Permite acceder al cúmulo de información contenida en sus páginas. Su marco referencial toma como base el mundo real, sustentado en el orden de la naturaleza, el desarrollo de la civilización, las etapas históricas de la humanidad, el diálogo entre técnica y naturaleza humana, el desarrollo industrial, la revolución tecnológica, por mencionar algunos de sus aspectos.²⁰

Todas estas referencias servirán al lector para interactuar más armónica y activamente con su entorno. Robert Escarpit señala que el libro es una "máquina de información"²¹, no sólo en el sentido de archivo, de reserva de nociones intelectuales o de formas verbales, que pueden ser usadas de acuerdo a las necesidades de cada individuo; sino porque además de su alto contenido formal e intelectual, pasa fácilmente de mano en mano y porque puede ser copiado y multiplicado a voluntad.

3. **Literaria.** Se dice que la mejor y verdadera utilización del libro es la literaria, es decir, la que satisface las necesidades "culturales" del lector. Cuando se hace de la obra un fin y no un medio. La función literaria está claramente definida por el diálogo que se establece entre el lector y el autor. Gabino Fernández Serna y Omar Vite Bonilla, abundan sobre esta idea de la siguiente manera:

"...se lee el libro, se toman sus mensajes y por sí mismo uno responde a estos estímulos escribiendo en su cabeza y en su corazón el libro que quisiera escribir. Se ha rehecho el libro, leyéndolo. La soledad del autor o del que lee no son soledades asociales; son medios para encontrarse los seres unos con otros".²²

4. **Mercantil.** Es cuando el libro se considera como mero objeto de consumo, en donde interesan más sus características físicas (encuadernación en piel, tipo de papel,

impresión en letras en lámina de oro, etc.) que su contenido. Dentro de esta función podemos distinguir claramente tres usos:

- Como inversión. Hay personas -por ejemplo, los bibliófilos-, que tienden a adquirir libros antiguos o ediciones curiosas por considerarlas una buena inversión.

- Como objeto decorativo. Hay quienes desean adquirir colecciones encuadernadas en piel o con características específicas para adornar la biblioteca de su mansión. También puede ser utilizado como un accesorio decorativo por aquel que desea dar una atmósfera confortable "de rincón viejo" a la sala de su casa.

- Como símbolo del poder adquisitivo de determinada clase o categoría social.

Estos usos, señala Escarpit²³, jamás se dan solos, por el contrario, se entrecruzan y se combinan infinitamente.

5. Creadora. El libro cumple una función creadora en tanto que sirve al autor como medio de expresión de sus ideas y pensamientos. Gracias a él, éste puede además de manifestar, difundir libremente su visión del mundo; revisar su historia, replantearla e incluso crearla. Puede, también, experimentar con nuevas formas de expresión alimentando su imaginación y trascendiéndola.

6. De entretenimiento. Muchas veces, el lector más que buscar información y la comprensión de ésta, necesita pasar un buen rato, leyendo algo que lo divierta o simplemente lo entretenga sin necesidad de realizar un esfuerzo intelectual sistemático de reflexión y análisis. Las historietas o las novelas ligeras son un ejemplo de libros que cumplen con esta función.

A continuación presentamos un cuadro comparativo que relaciona las funciones y los tipos de libros:

CUADRO I. RELACION TIPO-FUNCION DEL LIBRO	
TIPO	FUNCION
1. obras consulta	informativa
2. lectura seleccionada	formativa informativa entretenimiento
3. tratados y libros de estudio	formativa informativa
4. obras de creación o ficción	informativa creadora formativa entretenimiento literaria
5. obras de pensamiento	informativa formativa literaria

Como se puede observar, un tipo de libro puede cumplir simultáneamente más de una función. El tipo de libro está determinado por su contenido y por la forma en que se presenta este contenido. La función está determinada por el uso que tanto el autor como el lector hacen de ese contenido.

En el cuadro anterior, nos faltó ubicar la función mercantil, ya que está como excepción de las demás, no tiene que ver con el contenido sino con su presentación. Los lectores ven al libro como objeto de consumo, de inversión, así como un objeto decorativo. En ese sentido, también, cualquier tipo de libro podrá tener una función mercantil, según el usuario.

Como se pudo observar a lo largo de este capítulo, el libro es uno de los vínculos de comunicación más importantes. Es un medio que extiende la memoria y la imaginación de los hombres y los une a través del tiempo y del espacio.

Los libros, como señaló Roselina Indisano, son "ventanas al mundo", "humanidad impresa". Son medios de comunicación que modifican al ser humano con sólo tocarlos.

Pero el libro es lo que es no sólo por su contenido, también influye mucho la forma en que se presenta. Su soporte físico y sus apoyos gráficos. La correcta conjunción de los elementos forma y contenido; lo atractivo y estético del primero, con lo interesante y correcta expresión del segundo es lo que hacen del libro un medio de comunicación sin comparación.

El contenido es el mensaje y la forma es el soporte físico y gráfico en el que se ubica al mensaje. En ese sentido, la forma también es parte del mensaje y de ésta dependerá - en gran medida- la fácil y adecuada recepción del contenido.

Para lograr una correcta expresión y la unidad entre el binomio forma-contenido, el diseño editorial juega un papel determinante, pues éste abastecerá al libro de las características necesarias para que el mensaje que éste difunde sea comunicativo.

NOTAS

1. FERNANDEZ SERNA, Gabino y Omar Vite Bonilla. **La evolución del libro. Breviario histórico** . p.10.
2. **Idem.** p. 14.
3. **Ibidem.** p. 16.
4. TORRE VILLAR, Ernesto de la. **Breve historia del libro en México** . p. 27.
5. FERNANDEZ SERNA, Gabino. **Op. Cit.** p. 41.
6. ESCOLAR, Hipólito. **Historia del libro.** p. 530.
7. FERNANDEZ SERNA, Gabino. **Op. Cit.** p. 71.
8. ESCOLAR, Hipólito. **Op. Cit.** p. 532.
9. POMPA Y POMPA, Antonio. **450 años de la imprenta tipográfica en México.** p. 19.
10. FERNANDEZ SERNA, Gabino. **Op. Cit.** p. 121.
11. **Idem.** p. 128-130.
12. TORRE VILLAR, Ernesto de la. **Op. Cit.** p. 42-66.
13. POMPA Y POMPA, Antonio. **Op. Cit.** p. 21.
14. FERNANDEZ SERNA, Gabino. **Op. Cit.** p. 134.
15. SANCHEZ, Carlos. **Cómo se hace un libro** . p. 15
16. OLEACHEA, Juan. **El libro en el ecosistema de la comunicación cultural.** p. 214.
17. **Idem.** p.133.
18. Para conformar este apartado tomamos como base las siguientes fuentes: SANCHEZ Y GANDARA, Arturo. **et. al.** **El arte editorial en la literatura científica.** pp. 35-58; ZAVALA RUIZ, Roberto. **El libro y sus orillas.** pp. 11-15; LEON PENAGOS, Jorge E. de. **El libro** . pp. 26-34; y SANCHEZ, Carlos. **Op. Cit.** pp. 18-19.
19. El seccionamiento de una novela obedecerá a criterios completamente diferentes (concepción de la obra, secuencia narrativa) que los utilizados para un libro de texto.
20. VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística** . p.200.
21. ESCARPIT, Robert. **La Révolution du livre** . p. 15.
22. FERNANDEZ SERNA, Gabino. **Op. Cit.** p. 98.
23. ESCARPIT, Robert. **Op. Cit.** p. 34.

CAPITULO 3

LA RUTA DE PRODUCCION DE LOS MATERIALES IMPRESOS, GENESIS DEL PROCESO COMUNICATIVO

3. LA RUTA DE PRODUCCION DE LOS MATERIALES IMPRESOS, GENESIS DEL PROCESO COMUNICATIVO

Este capítulo tiene el propósito de presentar las fases por las que pasa el proceso de elaboración de cualquier material impreso, describir las actividades que se realizan en cada una de ellas y, lo más importante, ubicar en que parte del proceso se ubica el diseño editorial.

Para que un libro se materialice como tal, como lo conceptualizamos, es necesario que se desarrollen diferentes pasos coordinados, que van desde la concepción de la obra (manuscrito), pasando por su corrección, diseño y diagramación hasta su impresión y encuadernación.

En una casa editorial, estos pasos están perfectamente definidos y corresponde a un coordinador y su departamento ejecutar cada uno de ellos.

John Dreyfus y François Richaudeau en su *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*, señalan que la edición de cualquier texto comienza en el momento en que se empieza a pensar en la confección del original, en su realización posterior y en la puesta en marcha de cada una de las operaciones técnicas necesarias para convertirlo en un impreso, que puede ser desde un volante hasta un diccionario enciclopédico de varios volúmenes.

Así, podemos decir que la edición necesita de una mente creadora, el *autor*; una mente rectora y coordinadora, el *editor*; una mente creativa, el *diseñador* y; de un realizador, el *productor*. Este último, además, se coordina con otra serie de personas especializadas en fotocomposición, impresión, encuadernación, etcétera. En síntesis, podemos decir que la edición necesita de la contribución técnica de una serie de especialistas para que cada uno de los pasos se lleven a cabo con seguridad y precisión.

Por tanto, el oficio de hacer libros encierra en sí una estrecha relación de trabajo entre el autor, el diseñador, el productor y todo un equipo que colabora en el desarrollo de la manufactura y plan de comercialización del libro.

En ese sentido, las actividades que desarrolla una casa editorial, sin importar su tamaño o especialización, se clasifican en cinco áreas:

1. Editorial. Que consiste en buscar y coordinar autores, trabajar conjuntamente con ellos y preparar los manuscritos para la publicación.
2. Producción. Esta área tiene bajo su responsabilidad el control y seguimiento de cada obra, desde el diseño, hasta la supervisión del proceso de transformación de los manuscritos a productos comercializables: libros.
3. Distribución. Se encarga de almacenar, entregar, facturar y cobrar el producto.
4. Venta. Tiene a su cargo la promoción y comercialización de cada título, hasta que llega al cliente o comprador.
5. Finanzas y contabilidad. Esta área coordina la contabilidad interna, los procesos fiscales y las regalías que genera el producto.

Las áreas editorial y de producción son las encargadas directas de la transformación del producto en libro. Aquí intervienen las siguientes personas:

- **El editor.** Éste es el primer socio del autor, quien estudia y enjuicia el manuscrito y sus posibilidades materiales. También propone a sus autores aquellos temas que considere más idóneos para ellos. Es quien, además, escoge a los colaboradores para los diversos trabajos en el proceso de elaboración del libro y quien coordina las tareas de los diferentes departamentos. Es el responsable legal de todo el proceso y, por tanto, la persona que determina, a fin de cuentas, los libros que se publicarán y la inversión que los hará posibles.

Es, finalmente, quien organiza el plan editorial: selecciona, contrata, coordina o supervisa a los autores y cuida la obra durante su proceso de creación y producción.

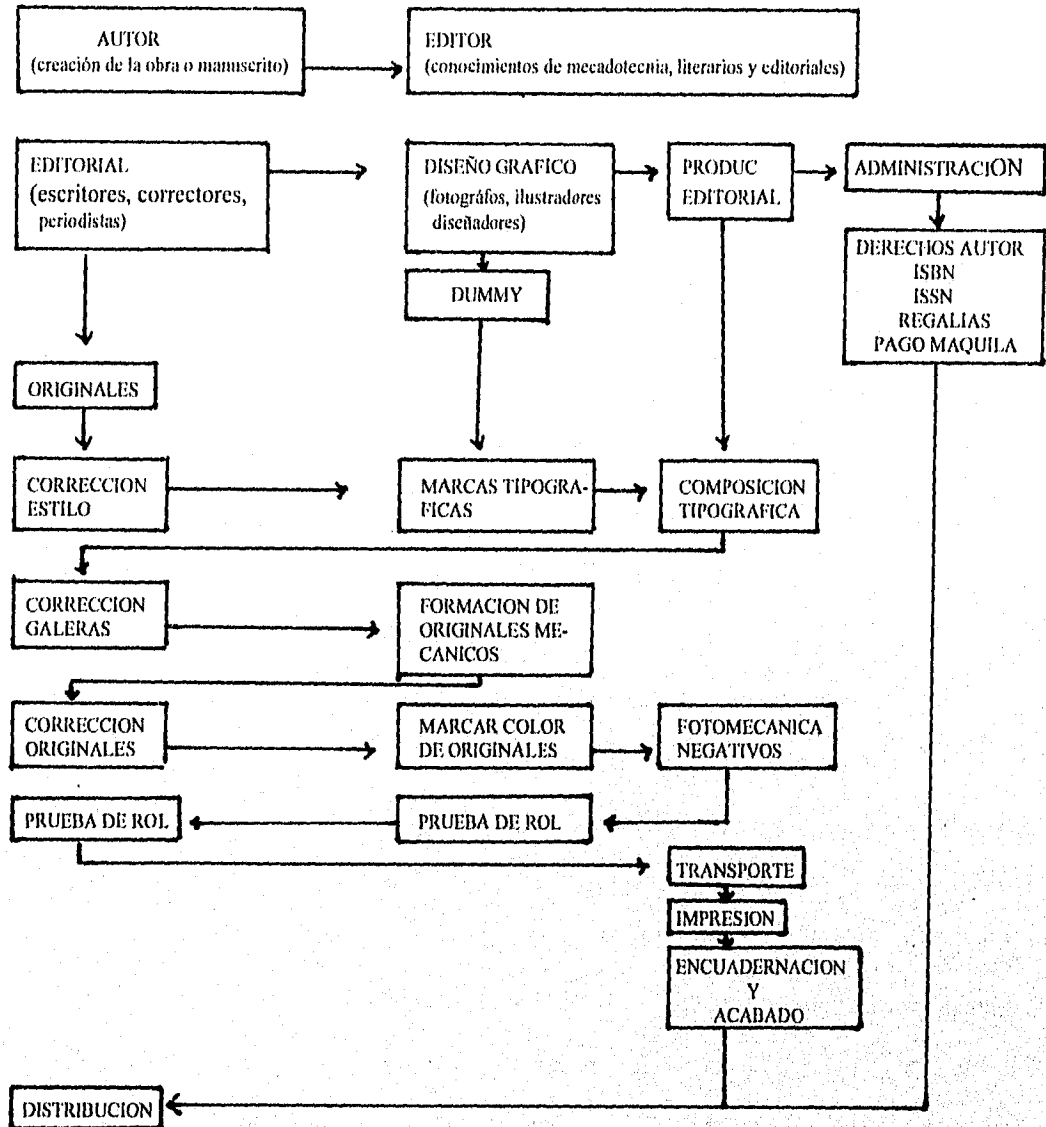
- El encargado de **compra de derechos.** Es el representante del editor ante sus autores y sus agentes. Presentan y reciben propuestas, leen los manuscritos y los analizan. Firman los contratos con los autores de interés. En ocasiones, si la compañía editorial es pequeña, el editor asume estas funciones.

- El **corrector de estilo**. Trabaja sobre los manuscritos terminados. Revisa desde detalles de estilo literario, hasta sintácticos y ortográficos. El corrector de estilo cuenta con un auxiliar, el cual es el encargado de capturar el manuscrito.
- El **diseñador**. Se encarga de los aspectos relacionados con el impacto visual de la obra. Aunque el diseño de la portada y el forro constituyen la parte más visible de su trabajo, el diseñador también se encarga de revisar los tipos de letra, diagramar e integrar los elementos gráficos (ilustraciones, dibujos, gráficas, tablas, etc.) que enriquecerán y formarán parte del texto. Los diseñadores, a su vez, se auxilian de uno o varios ilustradores y de fotógrafos para realizar su trabajo creativo.
- Personal de **producción**. Trabaja en estrecha relación con los diagramadores, fotograbadores, fotocomponedores, impresores, papeleros y encuadernadores. Los gerentes de producción y su personal distribuyen los manuscritos e ilustraciones, consiguen presupuestos, controlan costos y hacen circular las pruebas de imprenta entre los editores y autores. Es su responsabilidad programar la manufactura del libro, así como la elección del papel (peso, calidad, textura, durabilidad).

Antes de avanzar con la exposición de este capítulo, resulta importante dejar clara la diferencia entre la labor del editor y la del productor. Los primeros, crean el libro, lo promueven, lo financian, lo distribuyen; los segundos, lo componen, lo arman, lo imprimen, lo encuadernan; unos, son el origen y la idea; otros, son la ejecución y el medio.¹ Sin embargo, aunque diferentes en esencia, estas actividades son sucesivas y complementarias. Asimismo, es pertinente señalar que cada etapa en el proceso de realización del libro es importante: el tratamiento del manuscrito, la cuidadosa supervisión de su transformación en volumen, el aspecto exterior de éste, su cubierta, la tipografía, los textos de presentación, etc.

Pero expliquemos con mayor detenimiento en que consiste el proceso de edición del libro (ver esquema 6).

ESQUEMA 6. LA RUTA DE PRODUCCION DEL LIBRO



3.1 ETAPAS DEL PROCESO EDITORIAL

El libro, señala José Martínez de Sousa, es el impreso de más compleja realización. Comprende varias etapas importantes, cada una de las cuales es decisiva para la buena marcha de las siguientes. Las etapas a las que nos referimos se describen a continuación:

3.1.1 Creación de la obra

La creación de la obra es el primer paso para la publicación. Aquí el autor generará ideas, les dará forma y las plasmará en un manuscrito, también llamado original. El manuscrito podrá ser elaborado por iniciativa del autor o por encargo del editor. Asimismo, podrá realizarse en forma individual o colectiva; ser una obra concebida en el país o en el extranjero. Si la obra a publicarse está escrita en otro idioma, se contratarán servicios de traducción. Una vez que está listo el manuscrito, deberá ser entregado al editor, quien evaluará los siguientes aspectos: originalidad de la obra, oportunidad, tratamiento, enfoque del tema, otras obras semejantes en el mercado y posibles destinatarios. Si la evaluación es positiva se firma un contrato por parte de la casa editora con el autor. El manuscrito, mecanografiado o capturado en una computadora, pasa a manos del editor, el cual lo turna al área de corrección de estilo. Si el manuscrito se encuentra en otro idioma, antes de turnarlo a corrección de estilo se pasa por el proceso de traducción y corrección técnica o de concepto. Paralelamente, se inician los siguientes trámites legales: derechos de autor y créditos del material (ilustraciones y fotografías) tanto para textos inéditos como para los ya publicados.

Cabe aclarar que una vez que se ha aprobado un material para publicarse, se realiza un presupuesto tentativo para ver cuál será su incidencia económica y el posible precio de venta.

3.1.2 Corrección técnica o de concepto

En ocasiones el editor y su equipo de colaboradores considera pertinente que una obra traducida, de tema científico o técnico, sea sometida a corrección de concepto por parte de un especialista en la materia. Lo anterior se debe a que el traductor aunque conozca a la perfección ambas lenguas (la extranjera y la suya propia), no necesariamente expondrá con propiedad la terminología de las ciencias y de las técnicas. Cabe aclarar que los materiales que con mayor frecuencia se someten a la corrección técnica son las traducciones, sin embargo, habrá editores que consideren pertinente corregir técnicamente los materiales técnicos o científicos que lleguen a sus manos.

3.1.3 Corrección de estilo

Antes de iniciar este punto indicaremos algunas especificaciones acerca de cómo deben ser entregados los manuscritos a la editorial.

1. Totalmente mecanografiados para que no haya lugar a una interpretación errónea de la caligrafía.
2. No entregar copias, pues éstas pueden resultar poco claras.
3. Con doble espacio para poder asentar entre renglón y renglón las correcciones e indicaciones a que haya lugar.
4. En papel suficientemente grueso para evitar que se arrugue o rompa con facilidad y con el fin de facilitar la lectura.
5. Sin marcas interrogativas.
6. Entregarse cuando ya no tenga enmiendas ni supresiones.²

Una vez aclarado este punto, podemos decir que la corrección de estilo consiste en la preparación literaria del original y que es el inicio del trabajo editorial propiamente dicho, consiste en leer con atención y cuidado el manuscrito con el propósito de detectar, por un lado, erratas, faltas de ortografía, errores gramaticales tales como discordancias de género, número o tiempo, ambigüedades, cacofonías, barbarismos, entre otros vicios del

lenguaje; por el otro, esclarecer párrafos imprecisos y dar uniformidad al texto a fin de que tenga el mínimo de errores.

La corrección es una tarea delicada y difícil que requiere además de experiencia y conocimiento, de prudencia para saber qué se debe corregir y qué no, de acuerdo al amplio y debidamente fundamentado criterio del corrector. Martínez de Sousa al respecto señala lo siguiente: "No debería olvidarse, como regla fundamental, que el corrector de estilo no corrige el estilo (que pertenece al autor) ni debe tampoco sentirse en la obligación de rehacer literalmente una obra (ésta, si tan clamitoso es su estado literario, debe devolverse a su autor o traductor); en segundo lugar, debe corregir sólo aquello que deba ser corregido, teniendo siempre presente la regla de oro de la corrección de estilo: no tocar un original si su presentación es tan correcta que no lo necesita" ³

La revisión debe llevarse a cabo sobre las hojas mecanografiadas del original, también llamadas cuartillas (que son aproximadamente de 28 líneas de 62 golpes). Las marcaciones deben anotarse en los márgenes, las letras con que se escriban las modificaciones o correcciones deben ser tan claras que no den pie a ningún tipo de confusión. Finalmente, lo corregido no deberá tacharse, pues si el autor no se muestra de acuerdo con los cambios pueda conservarse el texto tal cual.

Otras de las recomendaciones al revisar estilo son: no hacer modificaciones para justificar el trabajo únicamente, corregir lo indudablemente erróneo y detallar con el editor los criterios de corrección. Poner atención en estos puntos, elevará, sin lugar a dudas, la calidad del trabajo del corrector y, por supuesto, la calidad de la publicación.

El trabajo editorial, como cualquier oficio, cuenta con herramientas para facilitar su elaboración. Para la corrección de originales y pruebas de imprenta, se cuenta con una serie de símbolos que permiten prescindir de anotaciones que más bien provocarían errores y confusiones. A continuación enlistamos algunos de los signos más usuales:

llamada //	quitar ψ	unir letras o palabras 4)
unir líneas E	separar palabras letras γL	separar líneas E
sangrar E	alinear: a la izquierda o a la derecha E	subíndice \wedge
exponente \vee	transposición de letras o palabras S	punto y seguido S
punto y aparte L	mayúsculas o minúsculas S	vale lo tachado
insertar coma, punto punto y coma, dos puntos, guión $\vee \vee \vee \vee \vee$	centrar $\rightarrow \leftarrow$	al margen: derecho o izquierdo E
versales blancas E	versalitas E	cursiva —
versales cursivas E	negritas w	versales negritas E

El revisor de textos, debe tener conocimientos de redacción, gramática, lexicología y cultura general. Por lo delicado de su trabajo requiere de buen juicio y seriedad para presentar de la mejor manera los textos del autor sin alterar su esencia.

Toda vez que se ha concluido la revisión de estilo del manuscrito, se procede a ejecutar el diseño de la misma, el cual consiste en establecer sus características visuales: físicas y gráficas.

Ya que se ha decidido cuál será la presentación del material, en el manuscrito se señalan todas las indicaciones al respecto para que sean ejecutadas: la medida de la composición, el ojo y cuerpo de letra para cada una de las partes de la obra (cuerpo de ésta, cuadros,

intercalados, notas, bibliografías), el modelo del párrafo, la cantidad de sangría, interlineado, tamaño de caja, ubicación de folios, tipo de papel, color. etc.

3.1.4 Formación de originales mecánicos

Una vez realizadas las especificaciones anteriores el material está listo para pasar al proceso de composición y formación de las pruebas de galeras.

El término formación de originales se refiere al acomodamiento de la tipografía (títulos y texto), ilustraciones (fotografías y dibujos) y a la ubicación de todos aquellos elementos gráficos propios del diseño (líneas, recuadros, plecas, cornisas, etc.). En la formación se asientan, también, las instrucciones para la reproducción (guía de color y tonalidades de fotografías y textos sobre la camisa).

La formación se hace sobre papel rígido, previamente reticulado con líneas guía en color azul claro (medidas y divisiones de la caja tipográfica).⁴

A este proceso se le conoce como "paste up" y al resultado de la formación se le conoce como original mecánico.

Los originales son básicamente de 3 clases: a) A línea. Corresponde al trabajo compuesto únicamente de los colores blanco y negro en oposición a los de tono continuo; b) De medio tono. Es el original que abarca la gama de tonos intermedios entre el blanco y el negro y; c) De color. Los colores deben estar perfectamente definidos. Pueden ser de línea o selección a color. Los originales mecánicos son la materia prima para iniciar el proceso de impresión.

3.1.4.1 Composición tipográfica

Actualmente, con el uso de nuevas tecnologías, específicamente de la computadora, en el campo de la edición, el proceso de elaboración de originales se ve agilizado gracias al uso de programas de cómputo desarrollados específicamente para el trabajo editorial, como Ventura Publisher, Page Maker, Corel Draw (este programa es para crear ilustraciones y

diseños de portadas), por mencionar algunos, que además de reducir tiempos en la elaboración, reducen costos de producción.⁵

El manuscrito se captura en algún procesador de palabras compatible con el programa de edición que se vaya a utilizar, en el se incluyen las correcciones de estilo y técnicas que se hayan considerado pertinentes. Posteriormente, se entrega al formador o tipógrafo un disco que incluye los archivos con el material capturado y una copia impresa de éste con las especificaciones de las características tipográficas que deberá tener la publicación.

Algunas de las reglas tipográficas al momento de formar las páginas son las siguientes:

1. Todas las páginas deberán tener el mismo tamaño de caja.
2. No dejar líneas solas de punto y aparte (viudas) al empezar o terminar una página.
3. En casos en que se necesite llenar el alto de una página, la composición se abrirá en los punto y aparte o en los títulos y subtítulos.
4. Dejar siempre la misma altura de cortesía o cabeza (espacio en blanco al principio de todos los capítulos, apéndices y anexos).
5. Considerar siempre el espacio para la cornisa.
6. Tomar en cuenta los límites de refine al colocar figuras que rebasen el tamaño de la caja.
7. Dar uniformidad a todo el libro.
8. Colocar las figuras y tablas, cuadros, gráficas y demás ilustraciones, lo más cerca posible del lugar donde se hace la cita de ellos por primera vez.
9. Evitar los formatos apaisados.
10. Iniciar los capítulos en páginas non (a menos que exista un diseño especial)
11. Colocar "camisas" en todas las páginas.⁶

Una vez que se ha "bajado" la tipografía se procede a realizar la revisión de galeras.

3.1.4.2 Revisión de galeras

El proceso de formación de textos nunca estará exento de erratas (equivocación de los dedos, no de los conceptos, en tanto que estos últimos se checaron en la corrección de estilo), por lo que deben ser revisados a fin de supervisar su correcta ejecución. Esta revisión idealmente la deben realizar el corrector tipográfico, el autor o, en su caso, el traductor o editor literario.

El corrector tipográfico al realizar la revisión de las primeras pruebas -cotejando siempre con el original-, puede encontrar frases o palabras cortadas, repetidas, erratas, inversiones, etcétera, lo cual deberá indicarse en las galeras con los signos de corrección correspondientes. Asimismo, debe verificar los siguientes aspectos:

- a) Las sangrías, para que sean iguales todas las que pertenezcan a una misma medida.
- b) La regularidad del espaciado entre palabra y palabra, entre línea y línea y entre párrafo y párrafo, para que en líneas seguidas no existan diferencias muy marcadas.
- c) El número de divisiones de palabras seguidas (en medidas cortas se permiten 4 divisiones seguidas, y tres en los demás casos).
- d) La coincidencia, en medio o al final de dos o más líneas consecutivas, de palabras o partes de palabras iguales.
- e) La foliación consecutiva de las páginas, la numeración consecutiva y concordancia de los títulos que se citan en el índice con los del cuerpo del texto y la concordancia de páginas entre estos dos.
- f) La numeración y relación de las notas de pie de página.
- g) La correcta ubicación de las figuras, tablas e ilustraciones y su continuidad.
- h) Checar que las referencias bibliográficas estén completas y que no haya llamadas a referencias que no estén en la bibliografía de la obra.
- i) La unificación de grafías de palabras, de los antropónimos y topónimos, de las mayúsculas y minúsculas, de los grupos vocálicos (-ae-, -oe-, -oo-, etc.), y consonánticos (-bs-, -ns-, -mn-, -ps-, -pn-, etc.).^{7,8}

Una vez terminada esta operación, se ejecutan las correcciones y se vuelven a revisar para que se vayan el menor número de errores y se saca la impresión de las pruebas finales, también llamados originales para imprenta u originales mecánicos.

3.1.5 Impresión

En el proceso de impresión, el original mecánico es sometido a los siguientes pasos: fotomecánica, transporte, impresión y acabado. Aunque esta etapa ya no corresponde al diseño editorial, se debe tener control (y conocimiento) sobre ella, ya que es donde se materializan todas las ideas del diseñador de la edición.

3.1.5.1 Fotomecánica

En esta etapa se fotografían los originales por página y después se forman los pliegos en 32, 16, 8 o 4 páginas cada uno, en función de las características del trabajo, del papel y del tipo de máquina en donde se vaya a imprimir. A este paso se le conoce como imposición de pliegos.

Ya que se hizo la imposición de pliegos, se procede a fotografiar los originales que según su configuración pueden ser en blanco y negro (de línea y medio tono) y en color. A este proceso se le llama también fotomecánica o fotolito.

Al fotografiar los originales mecánicos se obtienen los negativos. Estos pueden ser de línea, de medio tono y de color. La línea se capta directamente, son los más sencillos ya que no necesitan pantalla. Los negativos de línea se obtienen de originales compuestos por áreas que no tienen tonos intermedios, la imagen se forma por líneas de alta densidad y contrasta con el fondo en que están hechos. También se llaman de alto contraste, ejemplos son el texto tipográfico, los dibujos a línea y los dibujos a pluma.

Los medios tonos o tonos continuos se procesan por separado, ya que tendrán una trama⁹ específica. Este tipo de negativos requiere de una pantalla sobre la película para que puedan ser captados los diferentes tonos de grises. La luz varía de acuerdo a la intensidad

de los tonos. En las partes claras se refleja mucha luz, en los tonos intermedios menos y en las zonas oscuras casi no se refleja nada. La variación de reflejo de luz al filtrarse por la pantalla, forma puntos de diferentes tamaños. En las zonas claras estos puntos están muy cerrados y en las zonas oscuras estarán muy abiertos, pero todos tendrán la misma intensidad. De esta manera se obtiene el efecto de grises deseado. Éstos, posteriormente se insertan a los negativos de línea. Ejemplos de este tipo de originales son las fotografías, los dibujos a tinta aguada y los esfumados.

Los originales a color poseen toda la gama de colores; existen una gran variedad, como acuarelas, fotografías, dibujos y pinturas al óleo y los acrílicos. Se les llama también opacos. A las fotografías que se pueden ver a trasluz se les llama originales transparentes o diapositivas. Para los negativos de color se necesita hacer una separación de sus componentes (amarillo, cyan, magenta y negro), ésta se hace en una cámara fotomecánica a través de filtros y emulsiones que producen negativos, en los que tres colores se pierden y uno se conserva. Este paso, conocido como selección de color permite obtener un positivo por color, el cual se invierte en la formación. Una vez en negativo, se obtienen pruebas impresas por medio de cromalín¹⁰, prueba de rol o copias heliográficas.

Dependiendo de la naturaleza del original se obtienen:

original en línea - negativo en línea.

original en tono continuo - negativo tramado de medio tono.

original en color por medio de selección de color - positivos tramados.

3.1.5.2 Revisión de pruebas de rol y/o negativos y/o copias heliográficas

Es la última prueba que puede verse antes de la impresión. Aquí se revisan los siguientes aspectos:

- a) Los folios para estar seguros que cada página está en su lugar.
- b) La ubicación de las ilustraciones, que pueden estar al revés (la cabeza al pie) o invertidos (la derecha a la izquierda).

- c) Que las páginas ocupen su lugar.
 - d) La ubicación de títulos en portadillas, página de derechos, los arranques de capítulo, índices, etc.
 - e) La calidad de la impresión (que las áreas impresas estén bien determinadas y que no haya manchones).
 - f) El color (si va a colores).
 - g) La correcta exposición fotográfica de los medios tonos.
 - h) Y todas aquellas erratas que no se detectaron en la revisión de estilo y en la de galeras.
- Para revisar color, se pueden realizar los siguientes tipos de pruebas: cromalín, color key, paps y naps y prueba de rol.

3.1.5.3 Transporte

Los negativos se transportan a láminas especiales que después son utilizadas como matriz o placa en la máquina impresora. Es importante señalar que se debe realizar una lámina o placa por cada negativo.

Las láminas pueden ser monometálicas, polimetálicas y de plástico o papel. El tipo que se seleccione estará determinado por el tiraje que se haya establecido.

Las máquinas *offset* pueden utilizar placas de papel en tiros reducidos; y de metal para tirajes más grandes.

3.1.5.4 Impresión en *offset*

Una vez que se ha realizado la corrección de cromalines y el transporte en láminas, se procede a ejecutar la impresión.

La impresión es la acción de transferir una imagen de superficie a otra por medio de la tinta. Esta transferencia de imagen se hace en grandes cantidades y se logra por varios procesos de impresión: tipográfica o directa, litografía, *offset* y serigrafía.

El *offset*, que es el sistema más utilizado hoy en día para imprimir, "es un sistema de impresión indirecto cuya base es la repelencia del agua y la tinta. La impresión se realiza por medio de rodillos mojadores, que depositan una fina película de agua sobre las láminas en las áreas que no llevan imagen y unos rodillos entintadores cubiertos por una mantilla de hule o caucho, entinta el área que no fue tocada por el agua. La mantilla traslada la imagen y la imprime sobre el papel."¹¹

Antes de iniciar el tiraje, es conveniente realizar algunas pruebas de impresión para garantizar la claridad y calidad de la impresión. Aunque es pertinente señalar que estos dos aspectos están determinados por el cuidado con que se realicen los pasos anteriores y por la calidad del material que se haya seleccionado para tales efectos.

Para las pruebas de impresión a color son de gran ayuda las guías de color y los cromalines, con el propósito de que ésta sea lo más fiel posible.

Durante la impresión, se deben vigilar los pliegos o la cinta de papel impreso para comprobar la buena marcha del proceso.

3.1.6 Encuadernación y acabado

Cuando se termina la impresión, se procede a la encuadernación, última etapa del proceso de elaboración del libro. La encuadernación consiste en reunir los pliegos que integran el libro para protegerlo con una pasta o cubierta. Existen varias clases de encuadernación, las cuales están muy bien definidas y valoradas. Hay encuadernaciones de arte, pastas enteras o medias pastas, los encartonados, en tela, las industriales y las encuadernaciones a la rústica.

La encuadernación se realiza en los siguientes pasos:

a) **Prensado.** Los pliegos se doblan para formar los cuadernillos, mismos que se apilan y se colocan bajo una prensa para eliminar el aire de los dobleces. El prensado sirve para fijar el extremo doblado y proporcionar estabilidad a los cuadernillos.

b) Alce. Consiste en reunir en el orden adecuado los pliegos del libro. La máquina que realiza esta operación se llama alzadora.

c) Costura. Los cuadernillos perfectamente ordenados y acomodados, se unen por medio de un hilo (tipo Smyth) o del fresado (unión de los pliegos a base de un pegamento plástico).

d) Pegado de pastas. Cuando se han cosido los pliegos, se procede a pegarles la pasta. Si la encuadernación es en rústica se realiza en una máquina llamada encuadernadora.

e) Refine. Es el corte trilateral (cabeza, frente y pie) del libro. Esta operación se realiza en una guillotina provista de tres cuchillas.

El acabado es la parte que concreta la encuadernación, en donde se verifica que este paso haya sido realizado con exactitud y calidad y en donde se corrigen algunos de los defectos que pudiera presentar la encuadernación.

Como se puede observar, la producción de un libro implica un gran manejo de elementos técnicos y de una gran habilidad y destreza por parte de quienes lo realizan. Asimismo, cada una de sus fases, aunque sucesivas y complementarias para la impresión, en cuanto al manejo de maquinaria, desarrollo de habilidades técnicas y manuales y en cuanto al lenguaje técnico que manejan requiere de una gran especialización; así, encontramos a los correctores, diseñadores, formadores, laministas, prensistas, fotógrafos, encuadernadores, etc.

Finalmente, podemos señalar que para realizar el diseño editorial, es necesario que el diseñador cuente con información sobre todas las fases arriba mencionadas y, si no las domina, sí sepa cuales son las opciones de que se puede valer para optimizar su trabajo en cuanto a calidad y economía.

NOTAS

1. VILLEGAS, Benjamín. "El diseño: etapas fundamentales del diseño editorial". En CALLE, Angela María. **Manual del diseño y la ilustración del libro**. p. 49.
2. REYES CORIA, Bulmaro. **Manual de estilo editorial**. pp.93-94.
3. MARTINEZ DE SOUSA, José. "La ruta de producción del libro" en DREYFUS John y François Richaudeau. **Diccionario de la edición y de las artes gráficas**. p 509.
4. ROBLES, Francisca. **Guía práctica para elaborar revistas**. p. 50.
5. Existen cuatro sistemas básicos de composición tipográfica: a) La composición en caliente, que se hace de manera individual (monotipia) o en línea (linotipia). En la monotipia se emplea un teclado y un dispositivo de fundición en donde se produce un caracter individual que posteriormente se dispone en líneas o galeras. En la linotipia se pulsán las teclas y se desprende una matriz de un almacén que se dispone en una línea que se justifica automáticamente. Se aprieta una palanca que envía las líneas a fundición para fundir la línea. b) La fotocomposición consiste en componer textos mediante fotografía. Un teclado y una unidad fotográfica automática producen los textos sobre la película o papel. c) La composición en frío o directa (mecnografía normal). Se realiza con máquinas de escribir diseñadas específicamente para procesar textos (*IBM compouser* y *verytapper*). d) Las letras transferibles son diversas familias tipográficas impresas en el dorso de una hoja transparente y cubiertas con un adhesivo especial. Se aplica por frotación sobre el original que se reproducirá.
6. SANCHEZ, Carlos. **Cómo se hace un libro**. p. 68
7. MARTINEZ DE SOUSA, José. **Op. cit.** p.512.
8. SANCHEZ Y GANDARA, Arturo. et. al. **El arte editorial en la literatura científica**. pp.26-27.
9. La trama es la descomposición en puntos (medios tonos o tonos intermedios) de las imágenes que dan la idea de tener un tono continuo como las fotografías o transparencias.

10. El cromalín es una prueba impresa de la selección de color. Su utilidad es estética pero también sirve de guía al impresor. Asimismo, sirve para marcar las últimas correcciones a que podrá someterse el material a imprimirse.

11. ROBLES , Francisca. **Op. cit.** p.56.

CAPITULO 4

EL DISEÑO EDITORIAL, ELEMENTO DETERMINANTE DE LA COMUNICACION IMPRESA

4. EL DISEÑO EDITORIAL, ELEMENTO DETERMINANTE DE LA COMUNICACION IMPRESA

En el proceso de elaboración y producción de libros, el diseño de la edición es un elemento de suma importancia, ya que éste ayudará a que el libro cumpla con su función comunicativa.

El libro es un medio de comunicación impresa formado por dos elementos: el contenido y la forma. El contenido es el mensaje (casi siempre lingüístico), y la forma es el soporte gráfico y físico en el que ubicamos este mensaje. La forma es también parte del mensaje, y no sólo eso, ella facilitará o no la recepción de éste.

Es aquí donde el diseño editorial juega un papel importante, pues dotará al libro de las características necesarias -formato, tipo y tamaño de letra, ubicación de imágenes, interlineado, tipo de papel, color, etc.- para que el mensaje que éste contiene sea comunicativo. Un diseño adecuado, facilitará la lectura y, por ende, la comunicación entre el emisor (autor) y el receptor (lector). Un mal diseño o la ausencia de éste, entorpecerá todo el proceso comunicativo. Pero ¿qué entendemos por diseño editorial?

4.1 CONCEPTO

El diseño es un programa. Un plan para desarrollar algo. Es un instrumento de organización de los objetos, la información y la tecnología, con el fin de obtener un resultado eficiente, seguro y adecuado¹. El resultado cumplirá con estas características si es funcional, es decir, si facilita la lectura y, por ende, la comunicación entre emisor-receptor. Lo anterior, dependerá de la habilidad del diseñador para estructurar un texto de manera tal que pueda ser captado por el lector sin ningún esfuerzo, de dar un orden que permita la visión de conjunto de lo impreso.

El diseño editorial es una herramienta que permite hacer llegar el mensaje en forma correcta y darle "vida" a la información. Diseñar, de acuerdo con Raúl Rivadeneria "es, a la vez, el arte y la técnica de la distribución del material informativo dentro de una estructura formal básica llamada estilo"².

Es arte porque propone conseguir un efecto estético en el receptor, un equilibrio óptico que "conjugue el placer visual y la facilidad de lectura". Es técnica porque su objetivo es ejecutar la obra en el menor tiempo posible y al menor costo, buscando el equilibrio entre los elementos que dan lugar al medio impreso; a saber, la presentación física (papel, tamaño, forma), la apariencia gráfica (textos, fotografías, impresión, color) y el contenido en sí mismo. Elementos íntimamente relacionados que se fusionan para dar sentido al diseño editorial.

Diseñar en el campo editorial es entender lo que se quiere comunicar y saber escoger los recursos disponibles para hacerlo. Su finalidad es presentar un contenido en forma óptima a partir de una correcta visualización de los mensajes y de un principio estético, en donde además de armonía, se logre un orden visual de los signos y símbolos plasmados en forma de textos y apoyos gráficos. La forma debe ser el resultado y no el origen. Realizar lo anterior requiere de disciplina y orden: primero comprender para luego diseñar.³

El diseñador deberá "determinar las imágenes más convenientes, las que mejor puedan ilustrar la idea del libro, la tipografía que ha de utilizarse teniendo en cuenta al receptor, la clase y el objetivo del contenido que se pretende transmitir, el formato que transportará las imágenes y su disposición, para lograr la presentación final adecuada del libro"⁴.

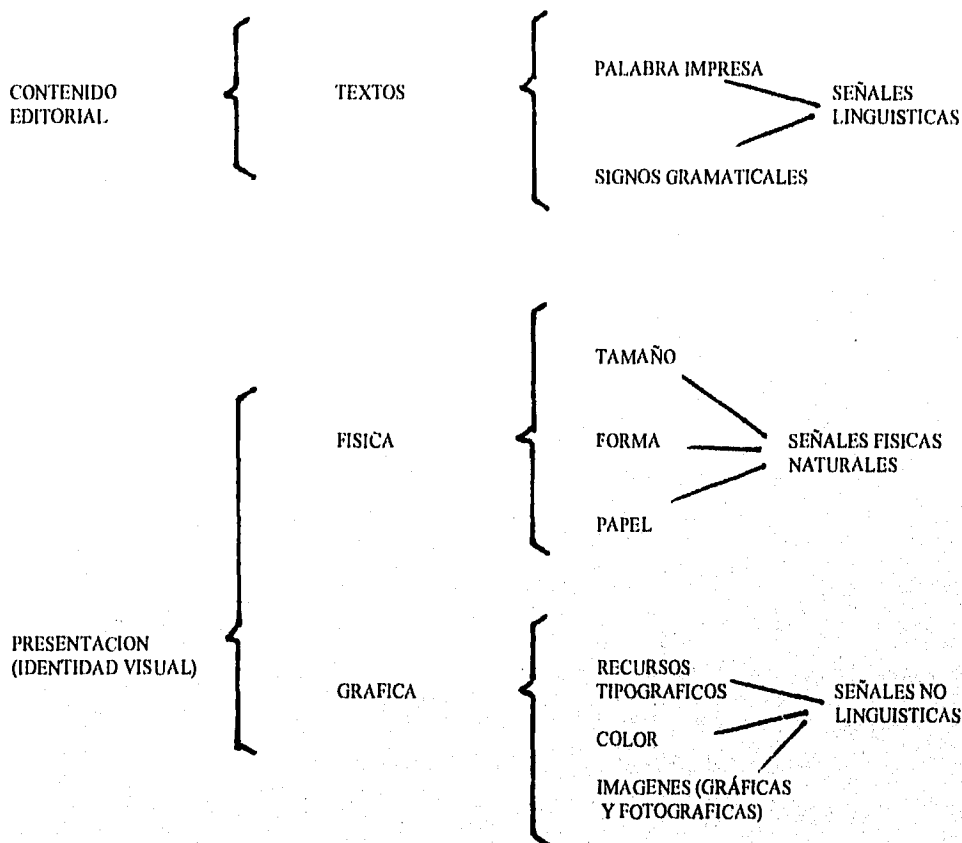
En la comunicación impresa, de acuerdo con las categorías que plantea Raúl Rivadeneira, encontramos elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos. Los elementos semánticos se refieren al sentido de las palabras y al uso correcto del lenguaje escrito. Los elementos pragmáticos hacen referencia al sistema de relaciones de orden psicosocial; es decir, a las relaciones entre las señales significantes y las personas, a los emisores y receptores de mensajes. Los elementos sintácticos tienen que ver directamente con las señales físicas y la relación entre las diferentes señales.

Todos estos elementos están relacionados y no pueden existir los unos sin los otros. Sin embargo, para el diseño editorial, resulta de vital importancia la relación entre los elementos semánticos y sintácticos, para poder hacer uso de los segundos, pues estos son la materia prima con la que el diseñador trabaja (combina y transforma) para dar lugar al material impreso: el libro.

4.2 ELEMENTOS DEL DISEÑO EDITORIAL

El diseñador trabaja con dos elementos básicos: la forma (presentación) y el contenido (los textos). Para ello, deberá leer cuidadosamente el contenido, familiarizarse con el tema y con las imágenes para, entonces, poder proponer una presentación (identidad visual) que logre apoyar visualmente la publicación al conjuntar armoniosamente ambos elementos.

Es importante señalar que tanto presentación como contenido están integrados, a su vez, por otros elementos, como se puede observar en el siguiente esquema:



ESQUEMA 7. ELEMENTOS DEL DISEÑO EDITORIAL

4.2.1 Contenido

El contenido es la parte que realiza el autor de la obra, la persona que firma el material escrito. Está integrado por los textos que pueden ser de múltiples temas, expresados en un código muy específico: la palabra escrita, es decir, los signos arbitrarios con los que se representa cada uno de los elementos que permiten la expresión escrita de pensamientos acerca de la realidad, experiencias emocionales, estéticas y volitivas, correspondientes a la lengua del grupo sociocultural al que pertenezca el autor. En el contenido también están integradas las imágenes que ilustran y apoyan la comprensión de los textos. El contenido en la publicación estará determinado por las necesidades de comunicación del autor, por su capacidad intelectual y por su estilo literario; de ahí que la palabra

impresa y la utilización de los signos gramaticales varíen -dentro de los cánones que impone el buen uso del lenguaje escrito- de un autor a otro.

En el contenido, señala Roland Bartres, las ideas, entidades apenas distinguibles en la interlocución [...] son puestas en relieve aquí, disimuladas ahí o en contraste allá, se ven favorecidas por los signos gramaticales que "se agregan a la 'ganancias' de la escritura: el paréntesis que no existe en el habla y que permite señalar con claridad la naturaleza secundaria o digresiva de la idea, y la puntuación que divide el sentido..."⁵. En la palabra escrita, el texto se vuelve jerárquico, adquiere estructura.

El diseñador editorial, deberá estar familiarizado con las ideas que el autor del manuscrito desea transmitir para que la presentación posea las características visuales (físicas y gráficas) que más se ajusten al mensaje del autor, y aún más, formen parte de este mensaje, a fin de lograr una unidad entre contenido y forma.

4.2.2 Presentación

La presentación de un material impreso hace referencia a las características físicas y gráficas de que estará dotado. La presentación nos permitirá conceptualizar visualmente al libro. Las características físicas están determinadas por el tamaño, el tipo de papel, peso y forma del material impreso. Las gráficas están determinadas, por su parte, por los recursos tipográficos, el color y por las imágenes gráficas y fotográficas que se utilicen.

Una de las funciones principales de la presentación debe ser, además de facilitar el proceso de lectura, atraer la atención del lector para inducirlo a leer el texto. De la correcta selección, combinación y uso de los elementos que conforman la composición del mensaje, dependerá el cumplimiento o no de esta función. Para alcanzar este objetivo, es necesario que el diseñador, por un lado, conozca y domine las leyes de la composición para lograr un efecto estético y armónico y, por el otro, valore el fin último del material impreso, su función comunicativa, para no supeditar la forma al contenido, ya que es muy común observar en las publicaciones un abuso constante de los recursos visuales que aunque cumplen con el objetivo de llamar la atención, obstaculizan la lectura a causa de una saturación de imágenes y recursos gráficos. Estos materiales cumplen con el requisito de visibilidad, pero no con el de legibilidad. Sin embargo, se abundará sobre este punto al exponer las funciones del diseño editorial. Antes, se explicará en que consisten cada uno de los elementos físicos y gráficos que intervienen en el diseño de un libro.

4.2.2.1 Elementos físicos

Son tres los elementos físicos : el tamaño o formato, la forma y el papel.

- El **tamaño** o formato hace referencia a las dimensiones (ancho y largo) del libro, este tamaño se relaciona con los tamaños comerciales de papel. A su vez, el papel se fabrica tomando en cuenta los tamaños aceptados por las máquinas impresoras (prensas). Los tamaños comerciales de papel son pliegos (hojas) de 70 x 95 centímetros (pliego mayor) y 57 x 87 centímetros (pliego menor). Estos pliegos ya impresos, se someten a diversos dobleces para obtener su tamaño final.

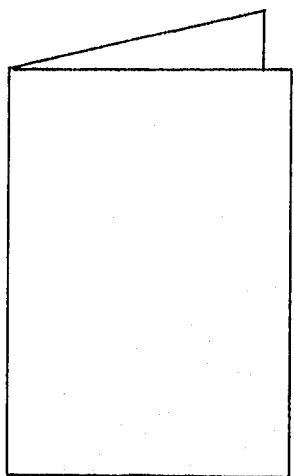
La clasificación según la forma de encuadernar es: francés, cuadrado italiano y estrecho y se designan de la siguiente manera:

- en plano o folio mayor, todas las obras de más de 50 cm de alto;
- en folio, todas las obras de 35,5 a 50 cm de alto;
- en cuarto, todas las obras de 25,5 a 35 cm de alto;
- en octavo mayor, todas las obras de 23 a 25 cm de alto;
- en octavo, todas las obras de 20 a 22,5 cm de alto;
- en doceavo, todas las obras de 12 a 19,5 cm de alto;
- enanos, todas las obras de menos de 10 cm de alto.⁶

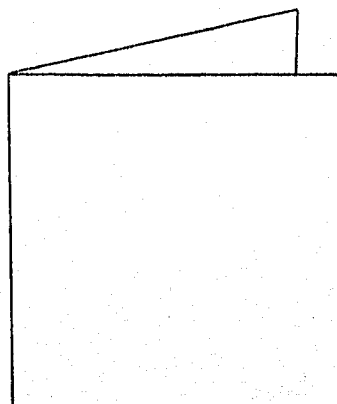
El tamaño del libro o formato es un factor variable, aunque limitado por sus dimensiones corporales y facilidades manipulatorias, que a su vez, estarán determinadas por el contenido que en él se maneje (ver ilustración 4).

- La **forma** incluye elementos de figura y fondo. La figura incluye las señales impresas del lenguaje escrito, así como las imágenes gráficas y fotográficas. Es un complejo de códigos visuales dispuestos según el contenido. El fondo representa la superficie no impresa: márgenes, espacios blancos entre líneas y entre columnas, etc. Ambos, figura y fondo, área impresa y área no impresa, determinan la forma general. El área impresa, sólo puede percibirse en conjunción con lo no impreso; por tanto, este último es un elemento esencial de lo impreso.⁷ La organización surge casi inmediatamente con la presencia del fondo blanco del papel con dimensiones definidas y de tamaño concreto y la figura de la masa negra que contiene las señales lingüísticas (textos) y las representaciones gráficas (ver ilustración 5).

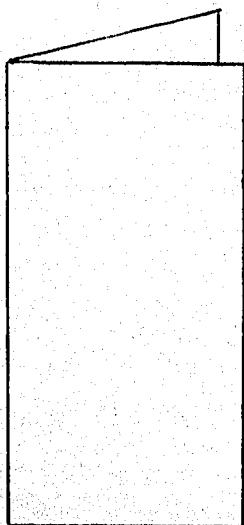
ILUSTRACION 4. FORMATOS DE LIBROS



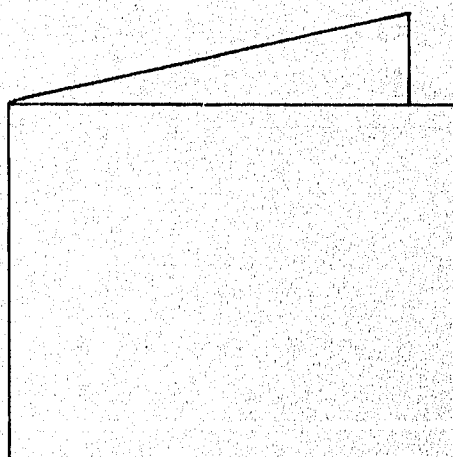
Formato francés



Formato cuadrado



Formato estrecho



Formato italiano

ILUSTRACION 5. FORMA (MANCHA TIPOGRÁFICA)



THE NEWSHEET

• Opinion differ and all that. Even so it's a bit strange that the two key jobs which the Partners failed to get into D&AD last year were the *only* jobs which *Communication Arts* in America judged worthy acceptance. Somewhere in the Honeywell Annual Review and *Earthlife Poedre* Last supplement links the transatlantic swim.

• Post Giddul, there's no scolding at pop music. Now it gets the ultimate cultural endorsement. The British Council ("pop is dialogue at its most direct") will tour a British Pop exhibition around 35 countries for the next five years. A bit of flag waving won't come amiss. Most of the world apparently thinks that Elton John, Dire Straits *et al* are American (probably because the US Top Twenty some weeks has more British than American records). So revisionist material is now on its way to places like Lesotho, in an exhibition designed by Jirina Kerr. The Partners are doing the graphics, which had to be decent, credible, updatable, and airtight.

• The Partners are not mad for growth, so they get bigger this month in space but not size. A new top floor gives more space for admit people, meetings and storage, but the designers stay together, enjoying a few extra inches on the floor below.




MARGATE



The Centre in Margate is not a large shopping precinct, so what is needed is not signing in the where-is-the-X-ray-department sense, but signing as hullo and welcome. Add warmth, said redevelopment architects Leslie Jones (who did their bit by covering the malls with Victorian arcades). The Partners thought seaside. Gulls settle on their signs and perch in the atrium. Flagpoles fly kites. The designers respond to the flight idea with naturalist accuracy in the birds, and a lift in the ideas.






LONDON 66m

CAR PARK

-John Dreyfus y Francois Richaudeau en su **Diccionario de la edición y de las artes gráficas**, definen al **papel** como la materia sólida y seca que se presenta en forma de hoja fina y se utiliza como soporte de impresión. Esencialmente, está constituido por un aglomerado de fibras de celulosa a las que se añaden diversas sustancias que le confieren ciertas características. La fibra utilizada determinará las características básicas del papel, por ejemplo, la pulpa de madera suave tiene fibras largas que darán al papel resistencia al desgarramiento, en tanto, la pulpa de madera dura, que tiene fibras cortas, le dará al papel más cuerpo. El papel como soporte y estructura física de la información, debe tener especial consideración por parte del diseñador. Además de lo anterior, el papel cuenta con ciertas particularidades físicas, éstas son el grano, el peso, el cuerpo, el color y el acabado.⁸

El **grano** es la dirección en la que se disponen las fibras en el momento de la fabricación y es en esta dirección que el papel se rompe con mayor facilidad. Si el sentido de la fibra corre a lo largo del papel se denomina "grano largo", si corre a lo ancho se le llama "grano corto". El sentido de la fibra es de gran importancia al momento de elegir el papel más adecuado para nuestra publicación, por lo siguiente:

- a) el papel dobla más fácil a lo largo del sentido de la fibra;
- b) contra la fibra, se quiebra o da un pliegue burdo y ;
- c) el papel es más rígido en dirección a la fibra.

Se recomienda que en la publicación de libros y catálogos, el sentido de la fibra esté paralelo al lomo, porque de lo contrario, las páginas darán vuelta con menos facilidad y luego, el libro no cerrará en forma plana.

El término **peso** se utiliza para hacer referencia con una dimensión determinada. Se le llama **cuerpo** al grueso del papel y **opacidad** a la capacidad del papel de ser impreso sin que trasluzca al otro lado, esta característica está determinada por el peso y el cuerpo.

El **color** es otra de las particularidades físicas del papel. Existen diferentes tonos, especialmente de blancos. Los tonos varían desde el blanco amarilloso hasta el azulado. El color del papel afectará todo lo que en él se imprima. El **acabado**, por su parte, se refiere al término final del papel, al que se le pueden agregar texturas o esmaltes, lo que afectará directamente el cuerpo del mismo.

Existen infinidad de tipos de papel, destinados a usos diferentes. Los más utilizados en las artes gráficas pertenecen al grupo 'impresión-escritura', al cual, durante su elaboración, se le añaden productos de encolado que impiden a la tinta correrse. Algunas de las clases más comunes se presentan en el siguiente cuadro.⁹

CUADRO 2. USO Y CARACTERISTICAS DEL PAPEL

CLASE	USO	CARACTERISTICAS
papel periódico	ordinario	Es poroso y delgado
papel pluma	ediciones baratas	
papel offset	especialmente diseñado para imprimir bajo la técnica de offset.	Es prácticamente liso, pero no satinado.
papel satinado por una cara	se utiliza para carteles	Es liso por una sola cara
papel satinado o calandrado	para el campo del folheto	Es semiliso por las dos caras
papel estucado o couché	se utiliza en impresiones finas con grabados directos, para folletos, portadas y en algunas ocasiones para imprimir interiores.	Está recubierto por una o por las dos, de una delgada capa mineral aglomerada por un aglutinante que lo hace muy blanco, liso y brillante.
bond	se utilizan para interiores	Es blanco y liso
cultural	se utilizan para interiores	Su color tiende hacia el amarillo. Es liso

Para elegir el papel más adecuado se tienen que considerar cuatro factores:

1. Su color. El papel más blanco no es necesariamente el más adecuado. Hay papeles teñidos casi imperceptiblemente de amarillo o rosa que pueden resultar muy agradables a la vista y facilitar la lectura. Algunos conocedores de papel desaconsejan los blancos agrisados.
2. Su grosor. El grosor del papel dependerá de la extensión de nuestro impreso. Si el material es de pocas páginas es conveniente utilizar un papel grueso. Si comprende muchas páginas, hay que hacer lo contrario para restarle volumen. El grosor de un papel esta determinado por su gramaje, es decir, su peso en gramos por metro cuadrado. Los gramajes más usuales son 64, 72, 80, 90, 100, 112, 125 y 140.
3. Su imprimibilidad. Hay papeles en los que se imprime fácilmente, otros en los que se producen motas y reciben mal la tinta o no seca demasiado rápido.
4. Su precio. La elección del papel estará determinada por la capacidad económica de quien edite el libro.¹⁰

Además de estos factores, a la hora de elegir el papel se deberá tomar en cuenta el tamaño de pliego que se ajuste mejor al formato de nuestro libro, con el fin de optimizar al máximo su uso y evitar desperdicios innecesarios.

Si las dimensiones de la hoja son 70 x 95 cm, obtendremos formatos múltiplos del tamaño oficio (21,5 x 34 cm); a saber:

- formato medio oficio (cabe 16 veces en un pliego);
- formato un oficio (cabe 8 veces en un pliego);
- formato doble oficio (cabe 4 veces en un pliego) y;
- formato cuatro oficios (cabe 2 veces en un pliego).

Si por el contrario, las dimensiones de la hoja son 57 x 87 cm, los formatos que resultarán serán múltiplos de tamaño carta (21,5 x 28 cm), como se muestra a continuación:

- formato media carta (cabe 16 veces en un pliego);
- formato una carta (cabe 8 veces en un pliego);
- formato doble carta (cabe 4 veces en un pliego) y;
- Formato cuatro cartas (cabe 2 veces en un pliego).¹¹

Conocer las características del material sobre el cual se va a trabajar y conocer las ventajas o desventajas del mismo es un factor muy importante a tomar en cuenta en el momento de planear el diseño, así como en el momento de realizarlo.

La elección del papel también estará sujeta a la técnica de impresión (aunque casi todos los libros se imprimen en offset) y a la maquinaria que se tenga acceso (las prensas imprimen en pliegos menores).

4.2.2 Elementos gráficos

Los elementos gráficos o señales no lingüísticas que tienen que ponerse en juego para realizar el diseño editorial son los recursos tipográficos, el color y las imágenes gráficas y fotográficas. Además de ellos, hay que considerar como verdaderos recursos gráficos la distribución armónica de los blancos y el esquema arquitectónico que sustenta la página, los cuales estarán determinados por la selección tipográfica, por el uso del color y por la colocación y distribución de las imágenes.

-Una de las herramientas de comunicación en el diseño editorial es la **tipografía**. Su esencia reposa en la interpretación clara de las palabras y, por ende, del sentido. Su objetivo es comunicar información por medio de la letra impresa y procurar su efectividad.

Arnold Edmond define la tipografía como el arte y proceso de acomodar elementos tipográficos sobre una página, entendiendo por elemento tipográfico cualquier cosa que

coloca una imagen entintada sobre una hoja de papel. Estos elementos pueden ser los caracteres del alfabeto latino, números, signos de puntuación y signos especiales, reglas, márgenes y ornamentación o fotografías de cualquier tipo.¹²

Pero la tipografía es más que marcas negras sobre papel. Es la representación visual de las palabras creadas por las líneas negras, curvas, rectas y los ángulos que denominamos caracteres, los cuales influyen de manera directa en la percepción de los mensajes.

La tipografía es la osamenta de una obra. Su rigor geométrico y sus normas rigen la construcción de la página y condicionan su armonía. Debe ante todo ayudar a la lectura y concentrar la atención.

Para lograr lo anterior, se hace necesario tomar en consideración los siguientes aspectos: tipo y tamaño de letra; tamaño de la línea; interlineado, es decir, el espacio blanco que existe entre una línea y otra; los atributos (negrillas, cursivas, versales, versalitas, etc.) que se le otorgarán a determinados caracteres para darles cierta jerarquización dentro del texto o, simplemente, resaltarlos y; la justificación, es decir, la alineación de las líneas hacia ambos márgenes de la página.

Manejar correctamente los aspectos anteriores requiere del dominio y conocimiento del arte tipográfico, conocer y diferenciar las fuentes tipográficas en existencia; estar familiarizado con la mecánica de la composición, con la tecnología y con las corrientes y estilos imperantes. Así como saber reconocer las ventajas y desventajas de un determinado tipo de letra o familia tipográfica en relación a las características del manuscrito.

El arte tipográfico se organiza por familias, fuentes y series, y las unidades de medición que utiliza son muy específicas, a saber, el punto, la pica, la eme y la unidad. Expliquemos en que consiste cada una de ellas.¹³

a) Familia. Es un grupo de letras con diseño afín y constante. En cada familia puede haber cierto número de variedades en amplitud, peso y posición. A estas características se les conoce como estilos tipográficos.

b) Fuente. Son los caracteres que constituyen una rama de una familia de determinado tamaño.

c) Serie. Es la variedad de tamaños de una fuente tipográfica.

d) Punto. El tamaño del tipo se mide en puntos. Los tamaños de los tipos fluctúan entre los 4 y los 72 puntos. Los tamaños de tipos más comunes para el cuerpo de texto de los libros van de los 6 a los 12.

e) Pica. Se utiliza para medir la longitud de la línea. Para tener una referencia respecto al tamaño de una pica, pondremos la equivalencia en pulgadas: 6 picas corresponden a una pulgada y 12 puntos corresponden a una pica. Hay 72 puntos en una pulgada.

f) Eme. Es un cuadrado del tamaño del tipo que se está componiendo.

g) Unidad. Es una fracción del ancho de la *eme*.

Una vez familiarizados con algunos de los elementos de la terminología, resulta conveniente hablar de los fundamentos de la tipografía, la cual se basa en dos factores inalterables: la linearidad del alfabeto latino y la fisiología del aparato humano para realizar la lectura.¹⁴ Estos fundamentos nos remiten de manera necesaria a dos aspectos importantísimos de la tipografía: la legibilidad y la propiedad.

La legibilidad se refiere a la interacción entre la composición y el lector, en la que deberá estar implícita la comprensión del mensaje. "La comprensión es un resultado del procesamiento de la información [...] y determina la velocidad a la que se mueven a lo largo de la composición los ojos del lector. Si todas las demás condiciones, incluyendo la comprensión, bajo las que se hace la lectura son constantes, el tipo que se lee más rápido que otro podría establecerse como más legible"¹⁵ Los factores que intervienen en la legibilidad son el diseño de la letra, el tamaño, el interlineado, la longitud de la línea, los márgenes, las líneas justificadas o no justificadas, la tinta, el papel, la impresión y el interés del lector.

La propiedad tipográfica se refiere a los atributos de los factores arriba señalados. En otras palabras, la propiedad tiene que ver directamente con la selección de letras de acuerdo a las impresiones psicológicas que sustentan; con la adaptación de las reglas de legibilidad a los niveles educativos y cronológicos del lector y con el uso de letras en armonía con los otros elementos del diseño del mensaje impreso.¹⁶

La eficacia de la composición tipográfica, es decir, lograr captar la atención del lector e invitarlo a la lectura, estará determinada por el criterio que utilice el diseñador para ordenar los elementos que entran en juego. Sin embargo, existen reglas más o menos flexibles que nos permitirán alcanzar el resultado esperado. A continuación las enlistamos:

1. Fraccionar el texto si éste es prolongado con el fin de agilizar la lectura. Para ello existen varias técnicas: sangrar los párrafos, agregar espacio adicional entre párrafo y párrafo, no quitar todas las viudas (línea sola que se ubica al principio o final de una página).
2. Componer el original con una extensión de línea aproximada de 60 golpes o 10 palabras.

3. Evitar la combinación excesiva de tipos de letras. Muchas veces resulta más apropiado explotar todas las variantes (negritas, itálicas, versales, versalitas, así como sus diferentes tamaños) de un sólo tipo de letra.

4. Evitar las inversiones de texto, cuando el original es muy extenso, así como textos sobre ilustraciones o áreas entintadas, a menos que se tenga la seguridad de que hay suficiente contraste.

5. Justificar el texto a la izquierda o a ambos lados es lo más recomendable. La justificación irregular a ambos lados no es conveniente en textos prolongados, pues el ojo está acostumbrado a volver a un punto en común después de llegar al final de la línea.

6. Los tipos de 10, 11 y 12 puntos para el cuerpo del texto son los más fáciles de leer.

7. Considerar el interlineado a medida que aumenta la longitud de la línea.¹⁷

-Un elemento que da mucho dinamismo y proporciona respaldos dentro de un impreso es la **imagen**, que puede tomar gran variedad de formas, desde un esbozo de dibujo o mapa, hasta la ilustración técnica, pintura al óleo o fotografía. En otras palabras, pueden ir desde simples figuras de línea hasta obras de arte que contienen una gama completa de tonalidades y colores. Para seleccionar las ilustraciones, es importante considerar el medio y estilo de la imagen, así como su contenido, que además debe ser representativo del material escrito.

La diferencia de las imágenes en relación con el texto tipográfico que es lineal y va revelando su contenido a lo largo de un periodo de texto a medida que se lee, es que las primeras son icónicas; es decir, el observador las capta al momento. En ese sentido, "el poder de las imágenes como medio de comunicar instantáneamente ideas que sería laborioso hacerlo por texto"¹⁸, debe ser explotado, pero sin abusar del recurso.

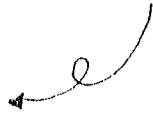
Las ilustraciones pueden clasificarse por la técnica utilizada para su elaboración, o por el proceso de reproducción al que estarán sometidas para formar parte de la publicación. Si nos referimos a la primera clasificación, podemos hablar de xilografías, acuarelas, pasteles, aerografías, imágenes digitalizadas y fotografías, por mencionar sólo algunas. Si nos referimos a la segunda, tenemos dos tipos básicos de ilustraciones: de línea y de medio tono (ver ilustraciones 6 y 7).

Los dibujos, gráficas y diagramas que estén compuestos con tonos sólidos, sólo de líneas negras sobre un fondo blanco reciben el nombre de dibujos "a línea".

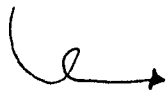
Las fotografías, acuarelas o cualquier trabajo de tono continuo (es decir que van del negro al blanco pasando suave y naturalmente por todos los tonos de gris) se procesan para obtener medios tonos.¹⁹



ILUSTRACION 6. DE LINEA



ILUSTRACION 7. DE MEDIO TONO



Ahora bien, las funciones que cumplen los apoyos gráficos y fotográficos son básicamente tres:

1) Atraer y capturar la atención. Una imagen impactante es la mejor forma de provocar que la mirada del receptor se vuelva hacia la página impresa. La fotografía, por su capacidad para reproducir fielmente la realidad, llama la atención con rapidez y fuerza; por tal motivo, es el tipo de ilustración que se selecciona con más frecuencia.

2) Explicar. En ocasiones una ilustración puede ser un apoyo importante para la comprensión de materias o procesos complicados. Las pictografías, las gráficas (de barras, circulares y lineales), los diagramas esquemáticos y los mapas son algunos de los tipos de ilustraciones explicativas y auxiliares de los elementos verbales.

3) Entretener. Las caricaturas políticas y las tiras cómicas son algunos ejemplos de las ilustraciones que se utilizan para entretener al lector. Por su parte, las primeras cumplen otra importante función: influir en la opinión de los receptores.

Para terminar, hablaremos de las denominaciones de las ilustraciones de acuerdo a su ubicación en la página; éstas son:

1) De caja. Son las ilustraciones que van encuadradas dentro de los límites del área de impresión.

2) A media sangre. Son las que salen un poco del área de impresión, generalmente la mitad del espacio que comprenden los márgenes de la página.

3) A sangre. Son aquellas que rebasan el formato de la página (ver ilustraciones 8,9 y 10).²⁰



Fotografía/ ALLSPORT

Panorama del Mundial Estados Unidos

1994

ILUSTRACION 8. A SANGRE

los asiáticos, Estados Unidos 94 significó el nacimiento de Arabia Saudita como un fútbol de respeto, ya que llegó en su primera participación a octavos de final, lo que redituó a los jugadores premios millonarios al regresar a su país.

Por su parte, Brasil salvó el honor de América, y ¡de qué forma! Con el título mundial que lo convierte en el primer tetracampeón de la historia de los mundiales.

Su juego vistoso y efectivo cautivó al aficionado en todo el mundo, porque cuando gana Brasil, ganan todos y, principalmente, el fútbol.

El papel que hicieron las selecciones de Colombia, Bolivia y Argentina dejó mucho que desear, y México tuvo la oportunidad de hacer más, pero otra vez los decidi-



Fotografía/ ALLSPORT

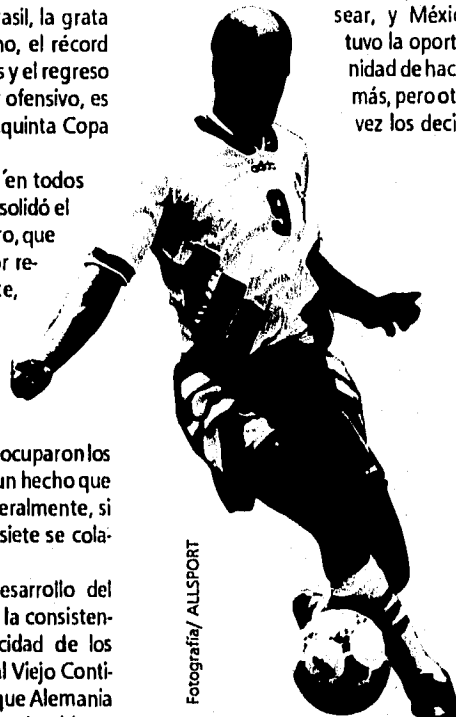
Pienso que todos quedamos satisfechos. Los resultados obtenidos durante el Mundial de Estados Unidos 94 superaron, como dije anteriormente, todas las expectativas.

El cuarto título para Brasil, la grata realidad del fútbol africano, el récord de asistencia a los estadios y el regreso de un juego más abierto y ofensivo, es el balance de esta decimaquinta Copa del Mundo.

Fue un evento exitoso en todos los sentidos, donde se consolidó el fútbol del Continente Negro, que en Nigeria tuvo a su mejor representante. Por su parte, Camerún, aunque no fue el mismo de hace cuatro años, ha dejado de ser un participante sin posibilidades.

Si recordamos quiénes ocuparon los sitios más destacados, es un hecho que los europeos arrasaron literalmente, si tomamos en cuenta que siete se colaron a cuartos de final.

Fue significativo el desarrollo del fútbol búlgaro y rumano; la consistencia de Suecia y la tenacidad de los italianos, sin olvidar que al Viejo Continente se le fue el título y que Alemania no fue ni la so 94 de lo que ha sido en el Mundial de Italia, mientras que para



Fotografía/ ALLSPORT

vos tiros de penal nos dejaron fuera del Mundial y con la espina nuevamente clavada.

Estados Unidos 94 ya tiene a su campeón, a su rey que es Romario, a sus goleadores Salenko y Stoichkov, el recuerdo de los partidos jugados en un estadio techado con pasto natural y el reconocimiento mundial por su calidad como organizador y anfitrión.

Ahora, los ojos del mundo se orientan a Francia, donde ya no serán 24 sino 32 selecciones, donde el Mundial corre el peligro del gigantismo y la calidad poco comprobada; pero para hablar con conocimiento de causa, será mejor esperar hasta 1998.



HISTORIAS DEL VATICANO

En cada centímetro cuadrado de las paredes del Vaticano hay más tesoros, arte y tradición que en cualquier otra parte del mundo

Imelda Gutiérrez *



Decir que El Vaticano es el asiento de la Iglesia Católica en el mundo, es señalar una verdad, pero es también decir muy poco. La ciudad del Vaticano es eso, pero además es un Estado independiente, reconocido por más de 150 naciones en el mundo.

Ubicado dentro de la ciudad de Roma, El Vaticano ocupa sólo unos pocos kilómetros cuadrados, estrechados por unos muros que celosamente atesoran una fuerte tradición de poder, espiritualidad, arte y traiciones.

Su ancestral historia vinculada al catolicismo data de unos

dos mil años aproximadamente; sin embargo, hoy día su actividad e influencia es indiscutible. Allí vive el Papa, Sumo Pontífice de la Iglesia Católica, que tiene un doble papel: el de jefe espiritual de su Iglesia y el de mandatario supremo de su Estado, cuyo poder se extiende por los cinco continentes a los que ha llegado la religión católica.

La independencia del Vaticano como Estado soberano viene del Tratado de Letrán, cuando Italia le reconoce como tal en el año de 1929. De sus riquezas se pueden señalar los palacios y jardines, la gran Basílica de San Pedro y otros edificios administrativos y habitacionales; en estos últimos viven de manera permanente cerca de dos mil personas.

El Vaticano posee, además, diversas iglesias y palacios en otros sitios de Roma, como la Iglesia de Santa María la Mayor; la Catedral de Roma, también conocida como la Iglesia de San Juan de Letrán; la Iglesia de San Pablo y el Palacio de Castel-

* Licenciada en Periodismo y Comunicación. Colaboró como editora de la mesa internacional en NOTIMEX. Actualmente labora en la Dirección General de Servicios de Cómputo Académico de la UNAM.

ILUSTRACION 9. DE CAJA



95

La primera ruta comercial inaugurada en 1919 se abrió sobre el Canal de la Mancha, con viajes entre Londres y París que duraban 21 horas y media.

Actualmente, los viajes en avión pueden realizarse a cualquier parte del mundo con mayor frecuencia y rapidez, permitiendo incluso ganarle la carrera al tiempo. El 31 de diciembre de 1992, tras festejar el año nuevo en Shannon, República de Irlanda, 97 pasajeros del *Concorde* partieron a las 00:10 horas hacia Bernabú, o donde llegaron a las 23:21, con tiempo suficiente para festejar un segundo año nuevo.

Durante siglos el cielo fue visto como un símbolo de libertad, por ello seguramente nunca se les ocurrió a los pioneros de la aviación que llegaría un momento en el cual sería tal la cantidad de aviones que podría provocarse un embotellamiento aéreo.

Hoy, volar en avión es cosa de todos los días, el tránsito aéreo se incrementa cada vez más,

tan sólo el aeropuerto internacional O'Hare Field de Chicago, Illinois, EU, es utilizado por 50 aerolíneas comerciales; atiende a 55 millones de personas al año y, diariamente despegan y aterrizan en sus pistas 2,200 aviones.

El tránsito aéreo crece a un ritmo anual del 20%, aproximadamente, por lo que los riesgos de colisión entre aeronaves podrían incrementarse igual. Sin embargo, se han establecido normas que reducen la incidencia de accidentes. Casi desde el inicio de la aviación comercial a gran escala, se establecieron las reglas para el control del tránsito aéreo: el espacio fue dividido en zonas de control y corredores aéreos, donde se delimitan las rutas de navegación. Por ejemplo, en los corredores que unen Londres y Nueva York, los aviones viajan separados por una distancia vertical de 610 m y 110 km de distancia horizontal sobre el océano.

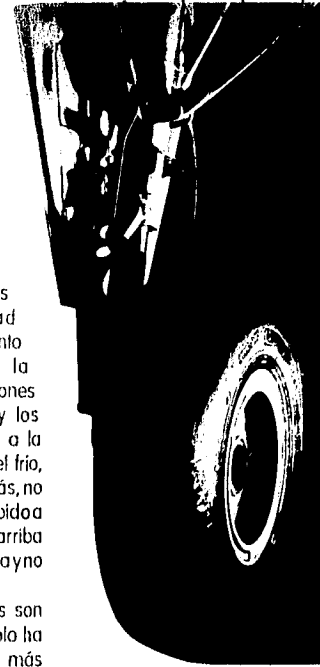
Asimismo, los controladores se encargan de evitar que las aeronaves salgan del corredor de vuelo asignado y trozodo desde antes de despegar. Gracias al radar y los computadores se puede seguir el

recorrido de cada avión que despegue y aterrice en los aeropuertos, desde la torre de control.

Dentro de los aviones, las medidas de seguridad también han ido en aumento desde los inicios de la aviación. Los primeros aviones no estaban cerrados y los pasajeros debían viajar a la intemperie, a merced del frío, el viento y la lluvia; además, no podían subir muy alto debido a que la densidad del aire arriba de los 3,000 m es muy baja y no se puede respirar.

Hoy en día, las cabinas son herméticas, lo cual no sólo ha hecho los viajes aéreos más cómodos, sino que, gracias al aire presurizado permiten la respiración normal de los pasajeros a 10,500 m de altura. Alcanzar esa distancia del suelo también tiene sus ventajas: los motores de reacción funcionan mejor en aire menos denso y se evita el mal tiempo que hay abajo.

Asimismo, el uso de sistemas

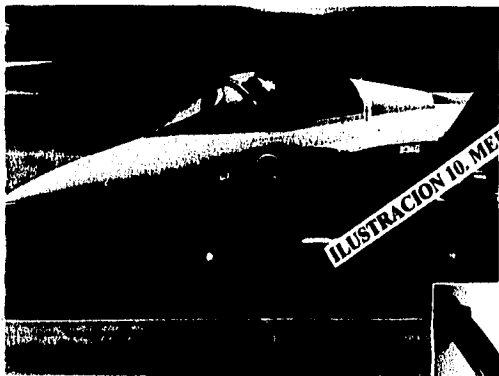


guiados por ordenador ha dado seguridad a los viajes en avión, como el control automático de un aterrizaje a ciegas (cuando hay neblina o está nevando), la actualización constante y rápida de las rutas por medio de Informes computarizados que alertan sobre los cambios en las condiciones del clima, etc.

La velocidad en aviación

La velocidad de un avión depende de la velocidad del viento que es la suma de la velocidad de su cuerpo en movimiento, es decir, la velocidad local del viento. Véase el ejemplo siguiente: "Después de haber estado en un avión que se mueva a 200 km/h, un avión del mismo tipo que se mueva a 200 km/h en la misma dirección".

Una gran medida de velocidad en un avión es de 8,529.86 km/h, lograda por el capitán Edward W. Byrnes, en el *Maya* George J. Morgan II, en un *Boeing 581A* que despegó en 18 de julio de 1976 cerca de la Base de la Fuerza Aérea Beale en California, EU.



ILUSTRACION 10. MEDIA SANGRE



-El **color** es otro de los elementos gráficos que intervienen en la presentación de un impreso y un recurso de gran valor para efectuar el diseño.

El color constituye un elemento primordial para el éxito del diseño. Este se basa no sólo en los trazos plasmados en el papel, representando una idea correctamente simplificada, sino también en una adecuada selección de colores que armonicen entre sí.

Aunque el primer contacto visual se logra a través de la forma, el color funge como un elemento fundamental para retener la atención y actuar sobre la capacidad emocional del individuo. Ivan Tubau señala en su libro **Dibujando Carteles**, que el impacto y poder de captación de un color dependen de su tonalidad, luminosidad y saturación, así como de la superficie que cada color ocupa y de los colores que lo rodean, factores muy importantes al momento de efectuar el diseño.

La tonalidad es el atributo de un color que le permite distinguirse de otro. La luminosidad es la cantidad de gris que contiene un color. Es un valor de claridad comparado con el negro o su valor de oscuridad comparado con el blanco. La saturación describe la fuerza de intensidad de una tonalidad. Por ejemplo, un color rosa puede aumentar su saturación hasta alcanzar un magenta.

Otra característica del color es su contraste, el cual se obtiene de la yuxtaposición de dos colores diferentes y de tonalidades opuestas, o de dos colores igualmente diferentes, pero de tonalidades iguales. Este contraste de unos colores respecto a otros nos refiere a la clasificación de éstos en próximos y distantes.

La gama de colores próximos está constituida por los colores cálidos: amarillo, naranja y rojo. Éstos dan la ilusión de adelantarse; es decir, de situarse más en un primer plano que los colores restantes, de resaltar, además de ser estimulantes.

Los colores fríos, en cambio, constituyen la gama de los distantes: azul, violeta, gris. Aparentan estar más lejos; es decir, dan una sensación de profundidad. Son relajantes.

Por su parte, el verde y el púrpura están considerados como colores neutrales, pues se ubican entre los cálidos y los fríos.²¹

Los investigadores sobre el color afirman que la diferenciación entre cálidos y fríos se debe a asociaciones mentales o emocionales; a experiencias previas. Un determinado color, generalmente nos recuerda las cosas concretas en las que domine ese color. Por ejemplo, el azul se asocia con el cielo y el mar; el rojo con el fuego o la sangre. También existen asociaciones indirectas en las que el color no remite a cosas o situaciones concretas, sino a ideas: El rojo púrpura, por ejemplo, sugiere poder.

El color tiene una afinidad intensa con las emociones del ser humano, esta cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes.

Las significaciones adicionales atribuidas a los colores han sido producto de las asociaciones que estos producen en el individuo con base en sus experiencias. Tales asociaciones han permitido construir una simbología del color bastante amplia, como se muestra en el siguiente cuadro y que el diseñador deberá explotar para dar el efecto deseado a su diseño.

CUADRO 3. SIMBOLOGIA DEL COLOR*

ROJO. Es el color más cálido que existe, por lo que no hay color que lo domine. Se asocia con el fuego y la sangre. Simboliza violencia.

NARANJA. Penetra en el individuo con viveza. Si contiene un porcentaje mínimo de color rojo produce la sensación de placidez, pero si lo aumenta crea armonías ricas y de fuerte impacto que producen a su vez cansancio con prontitud. Tanto el naranja como el rojo desprenden fuerza, calor y energía.

AMARILLO. Este color alegra la vista. Comunica calor y luz. El amarillo-oro simboliza riqueza y alegría; mientras que el amarillo limón se asocia con la antipatía.

VIOLETA. Produce ciertas sensaciones de incomodidad y melancolía. Simboliza en algunos casos lujo y pompa y en otros, miedo. Es un color místico, se relaciona con la religión.

AZUL. Es el más frío de los colores. Los colores cálidos aumentan su contraste sobre él, por lo que es ideal para los fondos, siempre y cuando no se sature el espacio de colores cálidos. Es considerado suave y dulce; simboliza virtudes como la honradez y la felicidad. En tonalidad clara simboliza fe.

VERDE. Comunica frescor, tranquilidad, sensación de descanso; en algunas de sus tonalidades cierta euforia. Simboliza esperanza.

MARRON Y GRIS. Son adecuados para los fondos. No hay color que contraste mal con el gris.

NEGRO. Todos los colores aumentan su visibilidad cuando se colocan sobre el negro y éste a su vez adquiere luminosidad cuando se pone sobre otro color. Se asocia con la muerte.

BLANCO. Los colores pierden luz y tono sobre el blanco. Se asocia con la pureza, la limpieza, el frío. Simboliza paz e inocencia.

* Adaptado de TUBAU, Iván. *Dibujando Carteles*. CEAC, España, 1987.

Cabe aclarar que el color puede ser utilizado de manera simbólica o de una forma racional y exacta.

Finalmente, las funciones del color en la producción de un libro son: llamar la atención, producir efectos psicológicos, desarrollar asociaciones, lograr la retención y crear una atmósfera estéticamente agradable. El color se puede aplicar como :

a) elemento decorativo,

- b) fondo,
- c) elemento de unidad a través del libro y,
- d) herramienta para resaltar y enfatizar.

Por otro lado, el color estará justificado en el diseño si:

- 1) ayuda a la comprensión del lector,
- 2) aclara relaciones complejas,
- 3) genera un ánimo específico frente a la lectura,
- 4) genera continuidad a través de una historia y,
- 5) relaciona el texto a determinada imagen del libro.

No importa la combinación de colores que se haga, ni las tonalidades que se utilicen, siempre y cuando estos no afecten las funciones que debe cubrir el color en el material impreso para facilitar la comunicación entre el emisor (autor) y el receptor (lector).

4.3 FUNCIONES DEL DISEÑO EDITORIAL

El diseñador antes que nada es un comunicador. Un profesional que debe reconocer que el fin último de un impreso es transmitir información de una mente o conjunto de mentes, a otro. Debe saber que no hay comunicación a menos que el lector reciba el mensaje del escritor. Para cumplir con su papel de comunicador, debe dominar las artes gráficas para persuadir al lector de que reciba el mensaje y lo entienda. En este sentido, las funciones del diseño editorial tienen que valorarse en términos de comunicación, de estética y de resultados comerciales.

El diseño en términos de comunicación debe procurar la legibilidad; es decir la facilidad de lectura del material. Debe ayudar al lector a asimilar y entender el mensaje, por medio del ordenamiento y adaptación de los elementos del diseño a las necesidades comunicativas del lector.

La función estética hace referencia al equilibrio y armonía entre los elementos gráficos y físicos del libro, lo cual resultará de su correcta composición. La confrontación de dichos elementos deberá tender, también, hacia la unidad.

En términos publicitarios, es decir, de resultados comerciales, el diseño tiene que influir en cuatro aspectos fundamentales: llamar la atención, satisfacer las exigencias del lector, despertar la curiosidad del observador y animarle a adquirir el libro para, posteriormente, leerlo. Si el libro es un artículo de venta, el diseño de éste debe tender hacia ese fin.

4.3.1 Función comunicativa

En este nivel, el diseñador tiene que enfrentar el problema referente al mecanismo de la lectura, ya que resulta una actividad difícil y de mucho esfuerzo. En ese sentido, el diseño editorial debe proporcionar los elementos para que el proceso de lectura sea físicamente fácil.

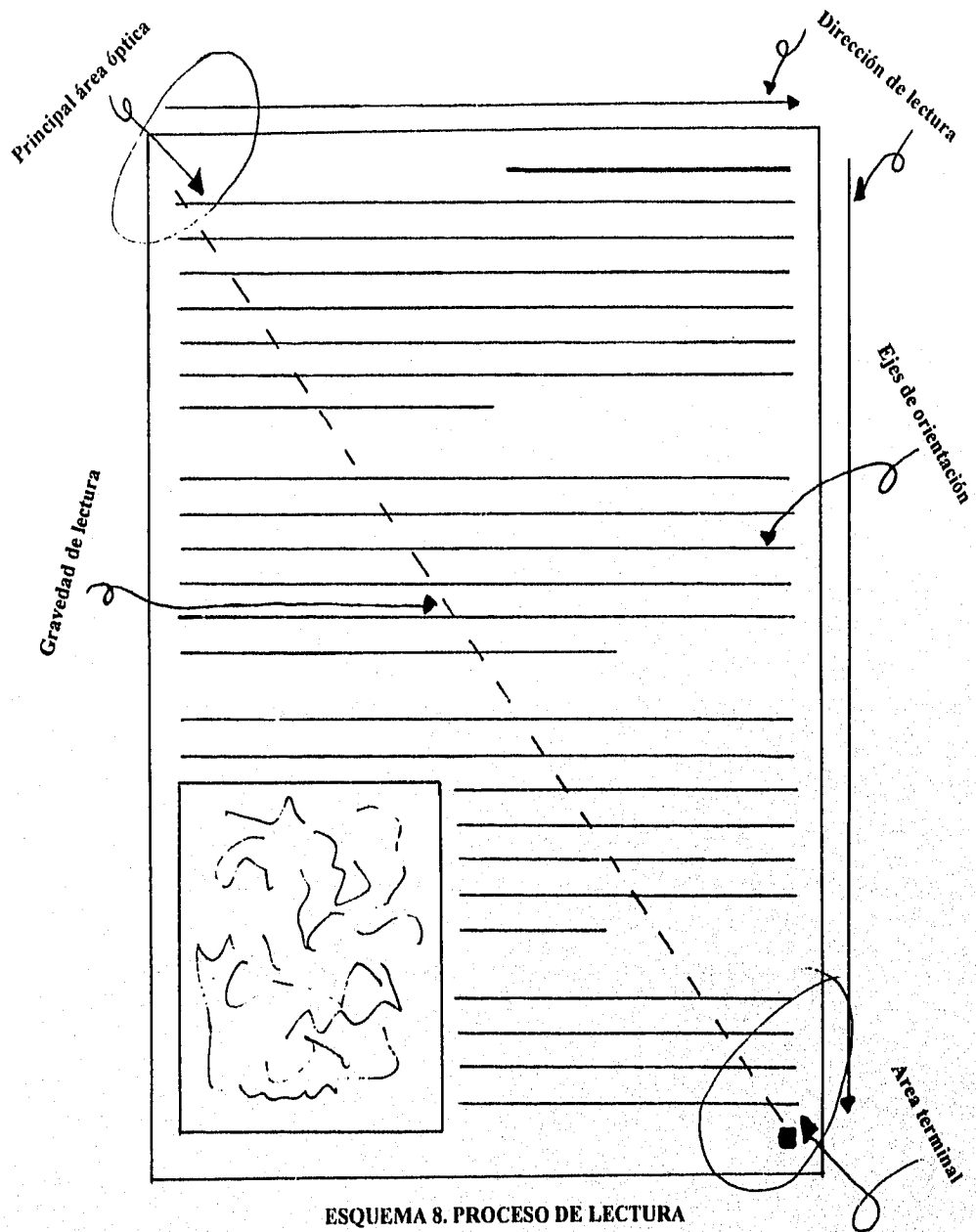
"Al atraer e interesar, el mensaje ya inició el proceso comunicativo, éste se cierra cuando el lector lo asimila y reacciona ante él; cuando el emisor logró el diálogo (a través de la lectura) con el emisor"²² y cuando el lenguaje, tanto visual como textual fue comprendido por éste.

Para que el proceso se lleve a cabo de la manera más eficaz, hay que procurar que el libro cumpla con la característica de legibilidad. Como mencionamos en el apartado de recursos tipográficos, la legibilidad o no de un material impreso estará determinada por las características compositivas de los recursos gráficos, por el tipo y color del papel y por el tamaño del impreso.

Asimismo, la legibilidad tiene varias implicaciones, que van desde la perceptibilidad de los caracteres y de las palabras, hasta la facilidad y rapidez de lectura de los textos sometidos a diseño, pasando por la forma en que está condicionado el ojo humano para realizar el proceso de lectura.

En relación a este último punto, podemos decir que la facilidad perceptiva de los elementos verbales y la mayor o menor velocidad de lectura dependen; por un lado, de que los códigos lingüísticos utilizados por el autor tengan la misma significación para el receptor; y por el otro, que la colocación de los elementos verbales que conforman este código, se ajuste y haga más sencillo el proceso de lectura.

El hombre occidental, señala Germani-Fabris en su libro **Fundamentos del proyecto gráfico**, ha aprendido a mover el ojo de izquierda a derecha y de arriba a abajo y a trasladarse siguiendo un movimiento rotatorio, de la parte superior izquierda a la parte inferior derecha de la superficie impresa. Siendo congruentes con este principio mecánico, la ubicación de los elementos de la composición que corresponde a la posición natural de los ojos y que por ende permite una lectura más fácil es la lineal horizontal (ver esquema 8).



ESQUEMA 8. PROCESO DE LECTURA

Además de tomar en cuenta este aspecto, hay que establecer la relación visual de los elementos tipográficos, la cual estará determinada por su tamaño, grosor y el lugar que ocupen en la composición. La relación visual permite distinguir el rango e importancia de los distintos elementos que serán determinantes para obtener la legibilidad y comprensión del mensaje.

Otro aspecto importante es la estructuración tipográfica. Una mala estructuración dificultará la legibilidad. El lector rechazará cualquier texto si no logra ubicar dónde comienza lo que desea leer.

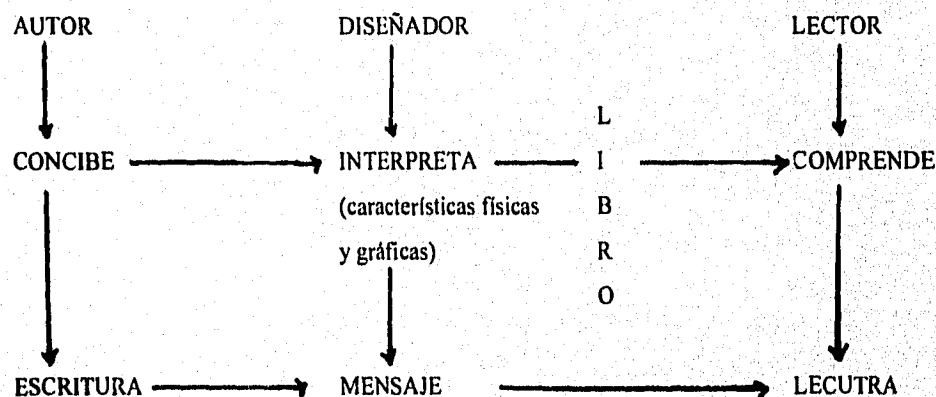
La división correcta y el espacio idóneo entre letras, palabras, renglones y párrafos jugará, también, un papel determinante para que cada uno de estos sea diferenciado y captado fácilmente.

Finalmente, el número de letras por línea será importante para la legibilidad. Una línea de 50 a 60 letras es fácil de leer. Una composición muy ancha no incita a la lectura; en cambio, la vuelta al principio de cada línea actúa como estímulo. El lector está más atento al principio de cada línea y siente cierta fatiga a su final.²³

En este sentido, podemos concluir que una página ordenada y legible es una página funcional. El conjunto de páginas con estas características dará como resultado un impreso que cumplirá con su función comunicativa en tanto facilitará el proceso de asimilación y comprensión del mensaje por parte del receptor.

El diseño editorial cumple con su función comunicativa si logra, en primer momento, atraer la atención del lector, en segunda instancia, si invita a la lectura y, en tercer lugar, si facilita la realización del laborioso proceso de lectura (ver esquema 9).

ESQUEMA 9. FUNCION COMUNICATIVA DEL DISEÑO EDITORIAL



El diseñador editorial es un intermediario entre el emisor (autor) y el receptor (lector), que interpreta el mensaje del autor para dotar al medio que transporta este mensaje (el libro), de las características físicas y gráficas que lo hagan, además de atractivo, legible para el lector.

De esta manera, el diseñador editorial, como sujeto y el diseño editorial, como actividad, sirven como facilitadores del acto comunicativo entre el autor y el lector.

4.3.2 Función estética

El lector al entrar en contacto con el material impreso está altamente influido por la primera impresión visual. De esta primera impresión, dependerá que adquiera el impreso o no, que lo lea o no. Por otra parte, lo que el receptor recordará en un primer momento será la forma en que se presenta el mensaje, posteriormente se remitirá al contenido, a lo que se decía y cómo se decía. De ahí que una presentación atractiva y armónica sea de vital importancia para conseguir que el receptor decida acercarse al impreso.

Para lograr un efecto estético en el impreso, deberán tomarse en cuenta dos componentes principales: el físico y el psicológico. El componente físico se refiere a la forma que a tener el objeto que se ha de proyectar. El componente psicológico se refiere a la relación entre el objeto y el usuario.

En este sentido, el fin último de la función estética es atraer e interesar al lector, producir efectos psicológicos y asociaciones múltiples a partir de una presentación armoniosa, agradable.

La armonía procede de la selección congruente de formas visuales en relación al tema o a los lectores del mensaje que está siendo transmitido.

En los libros, la armonía entre el tema y los recursos gráficos y fotográficos representa el poder de atracción, basado en la conjunción del contenido y la presentación, en donde la portada juega un papel de primordial importancia. En ellos, recaerá posteriormente la capacidad de despertar el interés del lector para finalmente lograr la comunicación y provocar una respuesta en él.²⁴

El diseñador deberá poner especial énfasis en la composición de los elementos del diseño, que es, tal vez, uno de los aspectos más importantes en la solución del problema visual. En términos de Angela María Calle, la composición es el medio destinado a controlar la reinterpretación del mensaje por el lector. "El resultado final será la forma como se relacionen los elementos del contenido (mensaje-significado) y de la forma (medio-orden)".²⁵

En otras palabras, es disponer dentro de nuestro espacio-formato varios signos o elementos de diseño de acuerdo a una idea directriz, para así obtener, además del efecto estético deseado, un material de lectura fácil y cómodo.

Es conveniente señalar que en una composición, ningún elemento particular puede bastarse a sí mismo. Al proyectar un libro, ninguna parte de éste, tanto interior como exterior puede concebirse totalmente independiente.

En composición llamamos estético al aspecto expresivo y agradable del signo. Este aspecto depende de la configuración física del instrumento técnico-práctico con que es realizado el diseño y para lograrlo, el diseñador debe estar familiarizado con las leyes de la composición. Estas son la ley de unidad, de ritmo, de equilibrio de resalte y de interés. La unidad es la organización de fuerzas y el principio fundamental del orden estético. Se refiere a la justa distribución de los elementos visuales en el espacio; es decir, la subordinación adecuada de las partes componentes del todo. En el libro, la unidad se logrará de acuerdo a la forma en que se organicen los elementos de la composición; a saber: formato, color, imágenes, tipografía, longitud de línea, tamaño de la caja, blancos, etcétera.

El ritmo se refiere al elemento lógico de los valores visuales, la proporción de sus medidas y tamaños. El movimiento se consigue a través de la repetición, orden y disposición de los elementos gráficos. En otras palabras, podemos decir que el ritmo es la sucesión y armonía de los valores visuales: dibujo, espacio, clarooscuro, color, equilibrio y dimensión.

El equilibrio es el resultado exterior de una composición y el principio que rige su propia configuración. Es la justa medida de todos los valores (variedad, interés, resalte, subordinación, simetría, intensidad); es decir, todas las leyes en cuestión que pueden concurrir en una composición. En esta búsqueda de una justa medida, el equilibrio es el principal medio coordinador y la unidad el resultado final.

El resalte se refiere al elemento dominante que cohesiona el conjunto de la composición y el cual estará determinado por el significado y la finalidad de la misma composición.

El interés está determinado por la variedad al elegir, combinar y disponer los elementos de la composición. Se suscita mediante su contraste y sus tensiones. Entre más variada sea una composición, mayor será el interés que suscite.

Las leyes que acabamos de esbozar, se aplican sobre los entes de la composición: el espacio-formato y el signo.

Germani-Fabris se refiere a estos entes como negro y blanco. El negro, explica, es cualquier superficie-formato: los caracteres, las orlas, las ilustraciones. El blanco indica el soporte de la impresión, la hoja, el espacio entre los negros y dentro de ellos.

Asimismo, Fabris explica que en relación a la extensión, dimensión y forma de estos entes, se dividen en punto, que tiene las mínimas dimensiones posibles; en línea, signo que se caracteriza por tener como única dimensión la longitud y; en masa, que es cualquier superficie contenida en una línea cerrada que determina la forma y el contorno. Estos, punto, línea y masa, serán siempre el lugar de partida para el diseñador y el lugar de llegada para el receptor.

Finalmente, y de acuerdo con Fanny Escalante, tenemos cuatro tipos básicos de composición:

- 1) Dinámica. En la que domina el contraste entre los diferentes elementos (ver ilustración 11).
- 2) Estática. En la que actúa el sentido de continuidad. Es la valoración entre signos iguales y relaciones iguales (ver ilustración 12).
- 3) Continua. En donde la acción de los elementos visuales se desarrolla dominando el espacio-formato con una narración continua, donde domina la repetición (ver ilustración 13).
- 4) Espiral. Los elementos se expanden hacia el exterior del formato (ver ilustración 14).

De la forma en que el diseñador seleccione los entes compositivos, aplique las leyes y establezca el tipo de composición, dependerá que logre cumplir con la función estética del diseño editorial, la cual tiene como finalidad lograr un producto armonioso, sutil y agradable para atraer la atención del lector en un primer momento, y mantener el interés, después. Para hacer, además de que el libro se vea bien, una obra de arte, propiamente.

4.3.3 Función comercializadora

En este renglón tenemos que señalar que el libro, antes que nada es un artículo de consumo y el diseño de las páginas interiores y exteriores determinarán en gran medida su nivel de venta.

En este sentido, es necesario un diseño de edición atractivo para que el libro desarrolle su efecto como artículo de consumo, que consiste en:

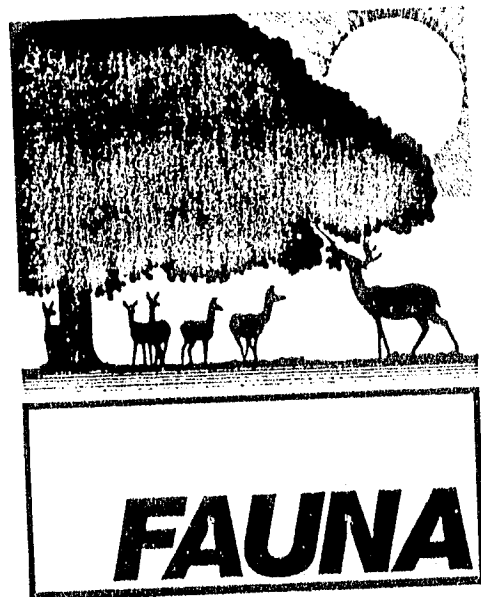
- llamar la atención al interesar al consumidor (lector) en el o los temas que aborda.
- Atraer al lector por su presentación
- motivar a la lectura²⁶

El diseñador, por tanto, deberá preocuparse por lograr que el lector potencial se fije en un libro determinado, que compre el libro y que finalmente lo lea. Esta preocupación nos remite necesariamente al valor utilitario del material de lectura, quién lo usa y cómo lo usa.



ILUSTRACION 11. COMPOSICION DINAMICA

ILUSTRACION 12. COMPOSICION ESTATICA



ILUSTRACION 13.
COMPOSICION CONTINUA

ILUSTRACION 14.
COMPOSICION EN ESPIRAL



El buen diseño deberá ayudar al lector a descubrir y a entender el contenido del libro. Motivará, excitará la curiosidad y despertará el interés. Este "buen diseño" estará de terminado por una correcta solución en la composición de sus elementos. Sin embargo, cada libro produce un efecto en el lector que facilita o dificulta su acceso al contenido y si los libros se editan para ser vendidos y leídos, éstos deberán cumplir con los siguientes requisitos:

- ser manuales y resistentes
- no ser demasiado voluminosos, gruesos o pesados ya que incóscientemente se evita lo incómodo.
- ser fáciles de hojear
- disponer de un margen blanco suficientemente grande (para evitar molestias en la lectura).

Para fines comerciales, la portada del libro desempeña un papel muy importante, ya que es lo que primero visualiza el comprador. La cubierta está destinada a comunicar al lector en forma ilustrada algo sobre el contenido. Debe ser un auxiliar para la venta. Entre las múltiples funciones que desempeña la portada del libro (orientar sobre el contenido, proteger al libro, llamar la atención, entre otras), destaca en este punto la de ser un estímulo para la compra.

Como se puede observar, las funciones del diseño editorial son tres: comunicativa, estética y comercializadora. Todas ellas se abocan a fines específicos del material impreso, del libro. La primera pone mayor énfasis en la legibilidad del mensaje para la comunicación; la segunda, en el aspecto armonioso y atractivo de la presentación y; la tercera, en el aspecto utilitario del libro. Sin embargo, y aunque aparecen por separado para fines de exposición, consideramos que estas funciones son complementarias y, aún más, no pueden ir unas sin las otras. Cuando mucho, se le dará más peso y valor a alguna, por ejemplo, el diseñador prestará atención al aspecto estético y comunicativo; el editor, quizás al publicitario-comercial.

4.4 RELACION FORMA-CONTENIDO

A lo largo del capítulo hemos estado mencionando la importancia del binomio forma-contenido y la necesidad de producir una unidad entre ambos.

También hemos señalado que las características de este binomio estarán determinadas por el uso y funciones que desempeñará el material impreso.

Tenemos entonces, que la relación forma-contenido se establece en dos niveles: El primero está determinado por el contenido particular de la obra; es decir, por la

información, el mensaje que desee transmitir el autor. Esta información determinará la extensión de la obra y sus características físicas y gráficas específicas. El segundo nivel, está determinado por el tipo de libro y el uso que de él haga el lector. Se refiere a los elementos visuales (físicos y gráficos) que son comunes entre los diferentes libros de acuerdo al grupo dentro del cual están clasificados para su edición y al tipo de lector al cual van dirigidos; se refiere también a los requisitos que deberá cumplir la presentación para cubrir los fines a que está destinado el libro.

Sabemos que el contenido es parte fundamental del libro; pero no lo es menos su presentación, la cual determina a tomarlo y leerlo. El contenido es la esencia de la publicación, pero el primer contacto que tiene el lector con ésta es a través de la forma. La forma es la primera impresión respecto al libro; impresión que atrae o distrae, que se acepta o se rechaza.

Forma y contenido son complementarios, tanto que pueden ir en el mismo sentido o contradecirse. Una presentación desagradable, por ejemplo, puede alejar a un lector, incluso si el contenido le interesa, pues se pierde su poder de captación. Una presentación agradable, por su parte, puede compensar el poco interés respecto al contenido.

No obstante lo anterior, no hay que olvidar que el contenido nunca deberá ser mutilado sólo para lograr un paquete bonito, aunque sí, el contenido deberá estar respaldado en todo momento por la forma.

En este sentido, el diseñador deberá hacer de ambos elementos uno sólo, para que a partir del equilibrio entre las partes se logre un material que cumpla óptimamente con las funciones y usos para los que ha sido creado.

Cuando se va a publicar una obra se necesita tomar en cuenta tres cuestiones fundamentales:

- El propósito de la obra.
- A quién va dirigida.
- La importancia del obra en sí misma.²⁷

El análisis del primer punto influirá necesariamente en la determinación de la forma del libro (tipografía, apariencia, etc.). El segundo punto, aunque tiene que ver más con el tipo de consumidor (hábitos, poder de compra, nivel sociocultural, etc.), también ejercerá influencia en la determinación del formato y el grado de calidad. El cuestionamiento sobre el tercero influirá nuevamente en el tamaño, presentación, calidad, tipo de papel, número de colores y tintas a usar, etcétera.

Asimismo, las respuestas a estos tres cuestionamientos remitirán, necesariamente, a ubicar la obra dentro de una tipología; la cual, a su vez, estará determinada por el uso y

modo de lectura que el receptor haga del libro. Como se sabe, los distintos tipos de libros (profesionales, de cocina, arte, novelas, enciclopedias, de texto, entre otros), son leídos de maneras distintas; es decir, son utilizados para fines diferentes. Esto determinará, también, su diseño. Reinhard Schubert señala que "el buen diseño en un libro se pone de manifiesto cuando concuerda con la forma de lectura", con su uso.

De acuerdo a lo anterior podemos concluir que existe una diferenciación de la forma del libro de acuerdo a la tipología libraria. Cada tipo de libro corresponde a un diseño determinado.

A continuación presentamos un ejemplo de clasificación de acuerdo a la relación contenida (tipo)-uso-forma (diseño).

CUADRO 4. RELACION CONTENIDO-USO-FORMA DEL LIBRO

TIPOLOGIA	USO LECTOR	DISEÑO	EJEMPLO
A. Obras de consulta	Lectura discontinua o en extractos. El lector sólo lee el punto de su interés. (consulta)	Estructuración homogénea con ilustraciones	Diccionarios, enciclopedias, etc.
B. De lectura seleccionada o de materia	Lectura en extractos. El lector sólo lee el punto de su interés. (consulta)	Estructuración diferenciante	Guías turísticas, manuales, monografías, libros de cocina, de juegos, de astrología, etc.
C. Obras de creación o ficción	Lectura lineal (recreación)	Estructuración uniforme	libros de literatura (novelas, cuentos)
D. Tratados, libros de estudio y obras de pensamiento	Lectura atenta y detenida, aunque no necesariamente lineal. (aprendizaje)	Estructuración diferenciante	libros científicos y técnicos
	En el libro de texto confluyen todas las formas de leer. (aprendizaje)	Estructuración didáctica	libros de texto

Adaptado de SCUBERT, Reinhard. "Diseño de libros" en Revista Libros de México. No. 9, Cepromex, México, octubre-diciembre 1987.

A. Obras de Consulta. Son volúmenes de contenido muy diverso y temas con poca estructuración orgánica. Su objetivo es brindar información específica y mínima para resolver alguna interrogante u obtener un dato. En esta tipología se ubican los diccionarios, las bibliografías y enciclopedias, por mencionar sólo algunos ejemplos.

- **Uso.** Estos libros tienen con frecuencia significados muy distintos y son utilizados de forma diferente: para resolver alguna interrogante, obtener un dato concreto, etc. El tipo

de lectura, en consecuencia, es en extractos. El lector se remite únicamente a la información de su interés.

- **Diseño.** El diseño que corresponde a esta tipología se denomina de estructuración homogénea que puede llevar ilustraciones, se caracteriza por el tamaño de tipos, un mayor número de caracteres por línea, mayor cantidad de líneas por página e ilustraciones de dimensiones reducidas. La composición generalmente se realiza a dos o más columnas.

B. Libros de lectura seleccionada. Estos libros atraen por su título o su tema y aunque no son necesarios para el desempeño de alguna actividad profesional, resultan de interés para el lector. Algunos ejemplos son las guías turísticas, libros de cocina, de juegos, astrología, manuales, monografías, entre muchos otros.

- **Uso.** Su lectura no es muy metódica por lo que se vuelve más informativa que analítica, ésta se realiza en extractos. Al igual que en la tipología anterior, el lector únicamente lee lo que le interesa.

- **Diseño.** Los libros incluidos en este rubro se caracterizan por tener un diseño de estructuración diferenciante. Los textos tienden a ser más o menos cortos y a contener más títulos y subtítulos que en otras clasificaciones. La composición puede ser de una columna o más. Las líneas suelen ser más cortas. También es común utilizar dos familias de tipos. Juega un papel importante en el diseño la combinación de ilustraciones y texto para animar al observador a leer y mirar.

C. Obras de creación y ficción. En esta clase de obras interesa la forma de expresión y la utilización del lenguaje. Aquí el hombre realiza una función creadora. Ejemplo de estos libros son las obras literarias y de entretenimiento.

- **Uso.** En estos libros se explotan las formas narrativas. Acercan al lector a un mundo que puede ser real o imaginario. A través de su lectura se pueden producir un sinnúmero de reacciones y emociones. La relación entre autor-lector es más íntima. Estos libros no requieren (en algunos casos) de una lectura tan estricta y cuidadosa, pero sí que sea lineal, es decir, línea por línea.

- **Diseño.** El diseño de estas publicaciones es el de estructuración uniforme, en donde la composición de los elementos se realiza a una columna (aproximadamente 60 pulsaciones por línea) y en forma de bloque (30 a 40 líneas por página). Se utiliza, por lo general, un sólo tipo de letra en sus distintos tamaños y la justificación es determinada en proporción al tamaño del libro. Si se incorporan ilustraciones éstas deben producir una atmósfera

agradable, ser apoyo para la interpretación y acentuar el contenido. Las ilustraciones deberán constituirse en una visión paralela al texto.

D. Tratados, libros de estudio y obras de pensamiento. Son obras que se caracterizan por un contenido abordado en forma sistemática. Ejemplos de éstos son los libros de texto, las publicaciones científicas y técnicas.

- **Uso.** Los libros ubicados en esta tipología tienen un uso meramente utilitario, responden a necesidades de carácter práctico. Su lectura es atenta y detenida, aunque no necesariamente lineal. En el libro de texto, sin embargo, confluyen todas las formas de lectura y todos los tipos de texto de acuerdo a la intención del profesor o al grado de conocimiento de los estudiantes.

- **Diseño.** El diseño de estructuración diferenciante es común en los tratados técnicos y científicos. Como este libro se dirige a lectores profesionales y motivados, las exigencias frente a la lectura son forzosamente más altas. El diseño contribuye a ordenar y articular, sintetiza y dirige la mirada del lector a las informaciones importantes. La tipografía debe ser objetiva y altamente legible. Los dibujos deben aparecer con el mismo espesor y la misma clase y tamaño de tipografía. Estos deberán ser apoyos para la explicación y la descripción. El diseño cumple su función cuando sirve para esclarecer el ordenamiento interno y la estructura del libro. Por su parte, el diseño de estructuración didáctica se aplica a los libros de texto. Este debe apoyar la intención pedagógica del estudiante y facilitar su aprendizaje. Según la edad del alumno, el diseño de este libro se acercará al del libro infantil, técnico o científico. La página debe constituirse en una unidad didáctica que signifique un avance en el aprendizaje. Debe tener una clara distribución de los diferentes enunciados por medio de: tipo, tamaño, grosor de letra. La tipografía debe ayudar a la legibilidad. Los modelos, tablas, imágenes, cuadros y recuadros deben tener una función descriptiva y aclaratoria.

La clasificación que acabamos de presentar, nos lleva a otro tipo de diseño producto de esta diversificación: El diseño integral. La gran cantidad de obras impresas que se integran a una u otra tipología, hacen que cada vez con menor frecuencia se les considere como algo aislado y único. Los libros pertenecen a un campo especializado de una editorial y en ese sentido, las características físicas y gráficas del libro, y el libro en sí mismo, formarán parte y compartirán elementos que los ubicarán dentro de un grupo de libros, los cuales, a su vez, los distinguirán de otros. En un libro con un diseño integral, ninguna página resaltará más que el resto, y éstas reflejarán un concepto global en la individualidad de la obra; pero también, los títulos que integran el grupo o serie, se conformarán como un diseño global y este elemento de unidad puede ser el color, el

símbolo, el tipo de letra o la composición en general. El libro de bolsillo es un ejemplo de este tipo de tendencia; aquí el diseñador debe dar a los volúmenes de una misma serie un estilo único y reconocible de inmediato.

Finalmente, podemos decir que la relación que exista en el binomio forma-contenido será determinante para lograr un diseño acorde, por un lado, con las necesidades del lector y, por el otro, con las expectativas del editor, quien ve al producto libro como material de lectura pero, sobre todo, como artículo de venta.

Como se pudo observar a lo largo de este capítulo el diseño editorial es una herramienta fundamental en el proceso de elaboración del libro, ya que funge como facilitador para que éste último cumpla con sus funciones. El diseño editorial es la herramienta que materializa la parte formal del impreso (la presentación), la que integra los elementos físicos y gráficos, la que da unidad a la forma y al contenido. Unidad, esta última, que permite conceptualizar al libro como tal.

Finalmente, podemos concluir que un buen diseño es la adecuada planificación y elaboración de un concepto editorial, que debe ajustarse siempre a las expectativas del lector.

4.5 EL DISEÑO EN EL PROCESO DE ELABORACION DE LIBROS

En el proceso de producción del libro, el diseño desempeña un papel muy importante, pues es éste el que determinará la presentación del material impreso.

Para efectuar el diseño es necesario tener una idea del tipo de libro que se va a realizar, fijando las características e indicaciones necesarias para su realización.

Es importante señalar que el diseño deberá estar aprobado por el autor y el editor.

Durante el proceso de realización del libro, el diseño interviene en varias de las etapas. Al inicio, en su concepción, en seguir las características formales (física y gráfica). Aquí, el diseñador elabora una maqueta para dar una idea de cómo se verá el libro ya terminado. Éste, sugiere tipos de papel, tamaños, colores, tipografía, colores y posibles ilustraciones. También elabora la portada y contraportada. Propone dos o tres diseños de portada para que el editor y el autor elijan el que más les agrada visualmente y el que más se ajuste a la imagen de la casa editorial.

Toda vez que estos detalles han sido precisados, se procede a ejecutar el diseño. Se "baja" la tipografía con las respectivas especificaciones (tipo de letra, tamaños para cuerpo de texto y para títulos y subtítulos, largo de línea, tamaño de caja, interlineado, sangrías). Si el material lleva ilustraciones, al momento de formar, el encargado de esta tarea debe seguir las indicaciones del diseñador para ubicar en los espacios correspondientes el material gráfico.

Dependiendo del giro de la empresa editorial y de su tamaño, los pasos arriba señalados, pueden ser realizados por el mismo diseñador o por personas distintas.

El diseñador debe supervisar, en todo momento, que se lleven a cabo las indicaciones propuestas. Una vez que se ha integrado el original para imprenta (interiores, portada y contraportada), el diseñador deberá verificar que, en el proceso de impresión, las ilustraciones (si son de medios tonos) hayan sido ubicadas en los lugares correspondientes, que se hayan expuesto con calidad (podrían estar muy oscuras o muy claras). Asimismo, deberá checar que la selección de color, tanto en interiores como en exteriores, corresponda al que se eligió como parte del diseño.

Como se puede observar, aunque la concepción del diseño se lleva a cabo en la parte inicial del proceso, tiene que tener un seguimiento meticuloso a lo largo de éste. Lo anterior se debe a que la calidad del libro tanto en su presentación física como gráfica, está determinada por las características del diseño, pero también, por el cuidado con que se realicen las distintas etapas de elaboración del libro y por los materiales utilizados. Un buen diseño puede verse demeritado si los materiales con que fue laborado son de mala calidad; por el contrario, un diseño mediocre puede verse favorecido con el uso de materiales finos.

En la producción del libro, por tanto, son de gran importancia tanto la concepción de su forma (diseño), como los procedimientos y técnicas para ejecutarlo, así como el tipo de material que se utilice (calidad de papel, tintas, químicos, negativos, láminas, etc.).

NOTAS

1. CALLE, Angela María. **Manual del diseño y la ilustración del libro.** p. 15.
2. Citado en: SANTILLAN PALA, Judith. **Funciones del diseño periodístico en las revistas.** p. 20
3. VILLEGAS, Benjamín. "El diseño Etapas fundamentales del diseño editorial". en CALLE, Angela María. **op. cit.** p. 50.
4. **idem.** p. 5.
5. BARTHES, Roland. "Del habla a la escritura". **El grano de la voz.** p. 14.
6. DREYFUS, John y Francois Richaudeau. **Diccionario de la edición y de las artes gráficas.** p. 217-218.
7. RUDER, Emil. **Manual de diseño tipográfico,** p. 48.
8. CALLE, Angela María. **op. cit.** p. 35.
9. Adaptado de DREYFUS, John. **op. cit.** p. 595.
10. **idem.** pp. 430 y 431.
11. ESCALANTE, Fanny. **El diseño editorial.** p. 11.
12. ARNOLD, Edmond. **Diseño total de un periódico.** p. 33
13. TURNBULL, Arthur T. y Russell N. Baird. **Comunicación gráfica.** pp. 75-84.
14. ARNOLD, Edmond. **op. cit.** p. 33
15. TURNBULL, Arthur T. y Russell N. Baird. **op. cit.** p. 99.
16. **Idem.** p. 108.
17. **Ibidem.** p. 110.
18. COLLIER, David y Bob Cotton. **Diseño para la autoedición.** p. 64.
19. SANTILLAN PALA, Judith. **Funciones del diseño periodístico en las revistas.** p. 46.
20. CALLE, Angela María. **op. cit.** p. 39.
21. PARRAMON, José María. **et. al. Así se pinta un cartel.** p. 128.
22. SANTILLAN PALA, Judith. **op. cit.** p. 24
23. RUDER, Emil. **op. cit.** p. 40
24. SANTILLAN PALA, Judith. **op. cit.** p. 24.
25. CALLE, Angela María. **op. cit.** p.17.
26. SCHUBERT, Reinhard. "Diseño de libros". en la revista **Libros de México.** p. 25.
27. VERA BOLEA, Antonio "Apuntes sobre planeación y producción en la industria editorial". en Revista **Libros de México.** p. 19

CAPITULO 5

LA IMPORTANCIA DEL MATERIAL DIDACTICO EN LOS SISTEMAS DE EDUCACION ABIERTA

5. LA IMPORTANCIA DEL MATERIAL DIDACTICO EN LOS SISTEMAS DE EDUCACION ABIERTA

En este capítulo se pretende dar una visión muy general de las características de la educación abierta como propuesta metodológica de educación, de sus objetivos y de las herramientas de que se vale para cumplir con dichos objetivos. Asimismo, se contextualiza sobre su origen y establecimiento como sistema educativo en la UNAM, para luego abordar el tema de los materiales didácticos, los cuales se conciben como base y soporte del sistema de educación abierta. En este punto se hablará de los tipos de materiales didácticos y, en especial, de los materiales impresos, los cuales son el objeto de nuestro estudio.

5.1 LA EDUCACION ABIERTA: ANTECEDENTES

Los sistemas no presenciales o abiertos han surgido como una alternativa para responder a las demandas educativas de sociedades que tienen crecientes y complejas necesidades. Una de ellas es la de atender grupos que por sus condiciones personales no tienen acceso a la educación en los tiempos y en los lugares que demanda la educación tradicional.

En su historia aparece como pionera la *Open University*, surgida en Inglaterra en 1967, la cual se caracteriza por adoptar un sistema de enseñanza sin ningún tipo de exigencia académica para la admisión de sus alumnos.

Desde sus inicios, este modelo educativo se proponía resolver el problema de aumentar la calidad de la fuerza de trabajo a través de la educación universitaria, con métodos que no se contrapusieran con los ritmos y compromisos de trabajo de los alumnos. Asimismo, la *Open University* se planteaba como propósitos reciclar y actualizar a los trabajadores de las diversas áreas productivas con las que estableciera contacto, con conocimientos y técnicas para generar mayor productividad.

Así, la *Open University* se convirtió en uno de los adelantos docentes y sociales más importantes de Inglaterra, ya que facilitaba -y sigue facilitando- la enseñanza

universitaria, independientemente de los antecedentes académicos del alumno y empleaba -y sigue empleando- métodos docentes muy diversos.

Las características que sobresalen de este modelo de educación abierta son las siguientes:

- Los temas son preparados expresamente para la materia y los estudiantes, además de ser enviados a los domicilios de los alumnos.
- Los planes de estudio están apoyados con programas que la BBC transmite nacionalmente y con materiales para el estudio por correspondencia.
- Los alumnos residen en sus domicilios y estudian en sus ratos libres.
- Los docentes dan asesorías directas en las localidades donde habitan los alumnos y se imparten cursos de verano en escuelas donde los estudiantes asisten en épocas precisas.
- La reunión entre estudiantes y profesores, aunque sistemática, no es diaria, lo cual se suple con los materiales y programas antes mencionados.

Finalmente, podemos decir que su nivel académico es reconocido por otras instancias de educación superior y, por todo el sistema educativo del país. Su certificación es aceptada para hacer estudios o continuarlos en otras instituciones educativas a nivel superior y sus materiales de estudio son ampliamente utilizados y recomendados.

Después de esta breve semblanza de la *Open University*, podemos decir que su experiencia sirvió como incentivo para que surgieran otras instituciones con características similares, como la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en España; la *Open University*, en Israel; la Universidad de Educación a Distancia de Costa Rica; la Universidad Nacional Abierta de Venezuela; la Universidad Nacional de la Plata en Argentina y; en México, el Sistema de Universidad Abierta de la UNAM, el Tecnológico Abierto de los Institutos Regionales de la SEP, el Sistema Abierto de Enseñanza Superior de la Escuela Superior de Comercio y Administración del IPN y el Sistema de Educación a Distancia de la Universidad Pedagógica Nacional.

5.2 EDUCACION ABIERTA: CONCEPTO E IMPLICACIONES

En México, el modelo que predomina es el de educación abierta, el cual se encuentra fuertemente ligado a las instituciones de educación superior tradicionales.

"La educación abierta es concebida como una alternativa que permite atacar los problemas del rezago educativo, la incapacidad para atender la creciente demanda en educación y los requerimientos de preparación, actualización y capacitación por parte de los sectores demandantes".¹ En ese sentido, la educación abierta abarca la educación de adultos, la educación técnica, el bachillerato universitario, la educación superior universitaria y la formación y actualización docente.

Su proceso de enseñanza aprendizaje se caracteriza por la forma en que se establece la relación entre el alumno, el docente y el material didáctico; por la disociación de la relación cara a cara entre el maestro y el alumno. En el sistema abierto el alumno debe presentar una conducta autodidacta y practicar el aprendizaje independiente. Éste ha de estudiar y aprender sin la presencia directa del tutor. El maestro, por su parte, debe orientar y ofrecer pautas al estudiante para reforzar el autodidactismo. Finalmente, el material didáctico debe ser elaborado para facilitar la adquisición de nuevos conocimientos.

Además, en la educación abierta el proceso de enseñanza - aprendizaje sale del aula, para ubicarse en lugares tan distintos como alumnos pueda haber.

La idea de universidad abierta tiene como antecedentes inmediatos dos factores o fenómenos: uno tecnológico y otro ideológico. El tecnológico tiene que ver con el arribo de los medios de comunicación de masas y el predominio de su utilización en el sector educativo a partir de los años 30, especialmente en programas de alfabetización y en campañas de educación informativa y sanitaria. En México, adquiere mayor relevancia en la capacitación de maestros, en la década de los 40, y la telesecundaria a partir de 1967.²

El aspecto ideológico está íntimamente relacionado con la forma de concebir el proceso de enseñanza-aprendizaje y con el objetivo de la educación a distancia, que pone énfasis en la formación de profesionales sin la exigencia de presentarse físicamente y con regularidad a clases y sentarse frente a un profesor a escuchar pasivamente cómo se expone un tema. La educación abierta funciona bajo el principio de que el alumno debe seguir su propio ritmo, para lo cual se le dota de los elementos y técnicas que le permitan ser un agente activo de su propia educación.

Un aspecto también importante en la educación abierta es el financiero, ya que éstos no requieren de los edificios e instalaciones del sistema presencial; por otro lado, los costos de los programas radiofónicos o de televisión no se incrementan en relación al aumento de la curricula y; finalmente, el costo de impresión y reproducción de materiales escritos y de correspondencia tienen un valor unitario menor en la medida en que es mayor el número de ejemplares que se editan.³

5.3 EL SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA, UNAM

El proyecto de Universidad Abierta de la UNAM surge en un contexto de reforma universitaria que inició en 1966, pero es hasta 1972, durante el periodo de rectoría del profesor González Casanova, que se instituye como tal. Sin embargo, y a pesar de que el Sua tiene poco más de 20 años de constituido, no es hasta los últimos 6 años que empezó a adquirir mayor fuerza, apoyándose en textos impresos de autoestudio, en los recursos humanos y en la infraestructura de las diferentes Facultades y Escuelas existentes.

José Sarukhán, actual rector de la Universidad Nacional, divide la historia del Sua en dos grandes etapas. La que abarca la primera década de su existencia, marcada por un proyecto democratizador que se proponía poner al alcance de aquellos que no tuvieron la oportunidad de incorporarse a la modalidad escolarizada una opción de formación y capacitación profesional. La segunda etapa, señala, se ha orientado más a servir de apoyo al sistema escolarizado al tiempo que presentarlo como una nueva alternativa.

El Sistema de Universidad Abierta de la UNAM actualmente cuenta con nueve divisiones, a saber: Sua Veterinaria, Sua Ciencias Políticas, Sua Psicología, Sua Odontología, Sua Derecho, Sua Economía, Sua Enfermería, Sua Contaduría y Sua Filosofía y Letras.

Todas estas divisiones surgieron con la intención de ofrecer capacitación a profesores y personal académico en general, así como de representar un apoyo ante la irregular asistencia de los estudiantes a la universidad y, principalmente, con el propósito de implementar acciones que facilitaran al profesional que no terminó sus estudios en la Univeridad, el que pudiera terminarlos.

Los Sua's de la Universidad, operan bajo los mismos principios y objetivos, aunque cada uno de ellos han adquirido características específicas que están determinadas por las disciplinas que se imparten y por el nivel de estudios que ofrecen. Como ejemplos podemos citar la División de la Escuela Nacional de Enfermería y Obstetricia que imparte la licenciatura en Enfermería, así como la carrera técnica; y el caso de la División de la Facultad de Veterinaria, en donde se imparten únicamente especialidades. Las disciplinas y los grados en los que se capacitan a los educandos han requerido de una serie de ajustes, tanto en estrategias como en acciones de carácter académico y administrativo para poderlas hacer operativas, ofrecer una educación de calidad y cumplir con la demanda educativa. En esencia todas las divisiones se rigen bajo los mismos principios que son: ofrecer un sistema flexible que facilite y propicie la participación del estudiante con una modalidad que exige poco tiempo en la escuela; fomentar el estudio independiente trabajando con materiales de estudio y asistiendo a sesiones de tutoría sólo para aclarar dudas y profundizar en el aprendizaje; establecer una nueva y distinta relación entre el estudiante y el profesor, la cual se convierte en una relación individual (durante las asesorías) e indirecta (durante el estudio a través de correspondencia, computadoras, televisión, material impreso o cualquier otro tipo de tecnología educativa).

5.4 EL SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES: SURGIMIENTO Y CARACTERISTICAS

El Sua en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales se instaura en 1972, con la tarea inmediata de constituirse en un apoyo al sistema escolarizado, experimentando para ello, con la producción de material didáctico y trasladando sus resultados al sistema escolarizado. Es decir, el Sua es concebido como un laboratorio en el que se ensayarán diversos métodos de planeación educativa y de evaluación del aprendizaje. Así, el SUA-FCPyS se planteaba como objetivos elevar los niveles académicos en la enseñanza y el aprendizaje de las ciencias políticas y sociales; optimizar el aprovechamiento de la infraestructura educativa y, finalmente, incorporar íntegramente a la organización académica administrativa y a la infraestructura académica los avances de la didáctica, la pedagogía y la administración. Pero no es hasta 1976 que se inicia la fase operativa con la especialidad de sociología, adoptándose la asesoría individual y, como método de evaluación, el uso de un "banco de reactivos". Ocho años después, entran en operación las cuatro especialidades restantes (Administración Pública, Ciencias de la Comunicación, Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales). Para ese entonces, se cuenta con materiales de enseñanza programada elaborados específicamente para la modalidad educativa.

Durante los años de 1981 a 1984, se generan los cambios que hoy caracterizan y describen al SUA-FCPyS, ya que es en ese periodo cuando se instauran las asesorías en los días sábados, se elaboran y emplean las guías didácticas como materiales didácticos básicos y se crean las áreas administrativas y académicas que normarán las acciones académicas del sistema.⁴

Actualmente, el Sua cuenta con una estructura orgánica que le permite implementar estrategias y realizar las acciones pertinentes para cumplir con los objetivos del sistema abierto.

En términos generales, el Sua funciona de la siguiente manera: está integrado por una jefatura de división, la cual es el enlace entre la Dirección de la Facultad y la Coordinación Sua, sus objetivos son los de dirigir todas las actividades que se generen en la división, así como decidir todas aquellas cuestiones que favorezcan el cumplimiento de los objetivos. Para ello, se auxilia de dos áreas: la secretaría académica y la secretaría técnica. La primera, apoyada a su vez por 5 unidades académicas correspondientes a cada una de las carreras que se imparten (Sociología, Relaciones Internacionales, Ciencias de la Comunicación, Ciencia Política y Administración Pública y Formación Básica Común), tiene entre sus funciones apoyar todos aquellos aspectos relacionados con la docencia y con el proceso de enseñanza-aprendizaje. La segunda, integrada también por 5 áreas (producción de materiales didácticos, servicio social e idiomas, difusión y extensión, venta de materiales, asesoría pedagógica y trámites escolares), está encargada de proporcionar todos los apoyos de carácter técnico para que los objetivos del sistema sean cubiertos.

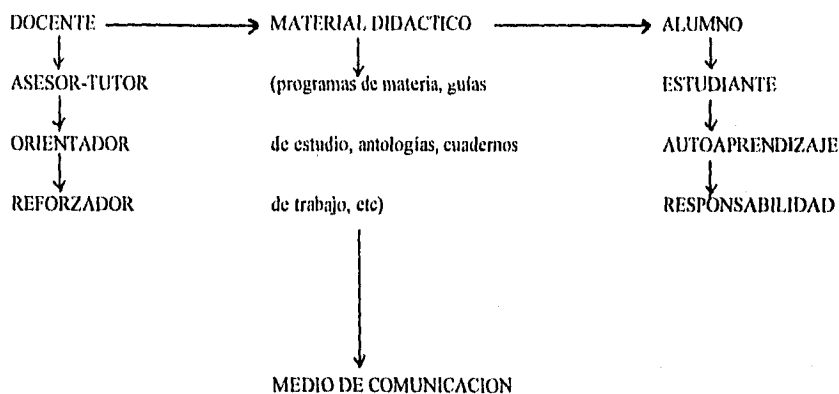
Esta estructura es la que regula y supervisa el proceso de enseñanza aprendizaje del sistema abierto. La que dota a los estudiantes y tutores de las herramientas para poder desempeñar sus funciones: realizar el estudio de manera individual y autodirigida y ser un asesor que oriente y fomente la organización y retroalimentación entre los sujetos del proceso educativo, respectivamente.

En el Sua, a diferencia del sistema escolarizado, la relación que se establece entre el asesor, el alumno y el material didáctico, además de ser la característica que lo diferencia de otros sistemas educativos, es fundamental para el logro de los objetivos de aprendizaje, pues a partir de esta relación -en donde el material didáctico juega el papel de intermediario entre los dos sujetos del aprendizaje- gira todo el proceso educativo.

5.5 LOS ELEMENTOS COMUNICATIVOS EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE

El proceso de enseñanza-aprendizaje está determinado por 3 elementos: el asesor, el material didáctico y el alumno. En el sistema abierto, las funciones y papeles de los sujetos interactuantes se transforman. El alumno se convierte en el eje activo del proceso, quien estará considerado en función de su propia capacidad y responsabilidad para el estudio individual y el autaprendizaje; éste, debe desarrollar la capacidad de manejar cotidianamente grandes cantidades de información, para ello, deberá adquirir el gusto y el hábito por la lectura (ya que hasta la fecha, el material impreso no ha sido superado como el eje de los materiales didácticos en esta modalidad educativa), aplicar técnicas que le permitan ser capaz de revisar textos aprehendiendo, estructurando y sintetizando los conceptos e ideas fundamentales. Por otra parte, las obligaciones y funciones del docente se transforman en las de asesorar y ofrecer las condiciones y situaciones indispensables que refuercen y hagan posible el proceso de autoaprendizaje del estudiante, en ese sentido, se entiende que el asesor deberá dominar la tecnología educativa y ser un diestro comunicador. Asimismo, y como en el sistema abierto no hay una relación directa- o por lo menos tan frecuente como en el sistema escolarizado-, no existe una conversación continua entre asesores y estudiantes, la comunicación entre asesor-alumno se realiza fundamentalmente por medio de una combinación de materiales didácticos: guías de estudio, programas de radio y de televisión, y materiales audiovisuales, complementados por la asesoría y por la interacción escrita o telefónica, según los casos.⁵ Esta situación hace que los materiales usados sean la clave del éxito de la modalidad educativa abierta y/o a distancia. Así, materiales didácticos bien estructurados garantizarán el logro de los objetivos, materiales deficientes llevarán al fracaso del sistema (ver esquema 10).

ESQUEMA 10. ELEMENTOS DEL PROCESO DE ENSEÑANZA- APRENDIZAJE



Por ejemplo, en el SUA-FCPyS el estudiante realiza su estudio independiente durante la semana; con antelación, el asesor le orienta y le informa sobre el programa de estudio (temas y tiempos en que deberán realizarse las actividades de aprendizaje), el estudiante se apoya en el material didáctico y en otras fuentes que considere convenientes, para que cada sábado se realicen las sesiones de asesoría, en donde mediante la orientación, reflexión y evaluación se verifiquen los conocimientos adquiridos independientemente durante la semana.

Resultaría importante aclarar que en la FCPyS, los estudiantes tienen que cursar cinco materias por semestre (independientemente de la carrera que se estudie), por lo cual se programan las sesiones de asesoría para cada materia cada quince días; así, los alumnos asisten un sábado a la asesoría de dos materias, y el otro, a la asesoría de tres.

Sin embargo, lo que nos interesa destacar en este trabajo es la trascendencia y la función del material didáctico, especialmente el impreso, ya que los aspectos que tienen que ver con su presentación son el objeto de estudio de esta investigación.

5.6 EL MATERIAL DIDACTICO: OBJETIVOS, FUNCIONES, CARACTERISTICAS Y FORMAS

El material didáctico es el medio principal de que se valen estudiantes y asesores del sistema abierto para lograr los objetivos de aprendizaje, en ese sentido, cumplirá la función de motivador y reforzador de los procesos mentales que implica el desarrollo de una nueva capacidad.

Los materiales didácticos deben propiciar tanto una actitud como una actividad científica, inducir a la investigación y fomentar en el alumno un espíritu crítico y autocrítico.

Los materiales didácticos de acuerdo con Daniel Trilnick, se conforman en el centro y el corazón del sistema abierto. Constituyen un eslabón en la relación alumno-profesor. Motivo por el cual, su preparación y diseño requieren de especial atención y cuidado. Los criterios que se deben tomar en cuenta para ello son dos: las necesidades curriculares (es decir, cuál es el mejor medio para enseñar tal o cual curso o tema dentro de una determinada asignatura) y las posibilidades y necesidades del alumno real y potencial. Así, distintas asignaturas requieren distintos materiales, así como la heterogeneidad en los alumnos exige pluralidad en lo que se refiere a materiales didácticos.

Los materiales didácticos en la educación a distancia son básicamente de dos tipos: los escritos o impresos y los que requieren soportes electrónicos de diversa índole (programas de radio y televisión, paquetes de cómputo, consultas telefónicas, videos, etc). Cabe aclarar que si bien un soporte puede ser más efectivo que otro para lograr determinados objetivos de aprendizaje, todos ellos pueden ser utilizados efectivamente para la enseñanza. Sin embargo, el material impreso o libro de estudios en cualquiera de sus tipos (guía de estudio, material de autoinstrucción, antología, crestomatía, etc) es el material didáctico por excelencia dada su facilidad de reproducción, distribución y accesibilidad de consulta, ya que "va con nosotros a donde queramos, está dispuesto a ser abierto a la hora que nos resulte más cómodo y no necesita de un lugar específico para ser utilizado".⁶ Por tal motivo, el uso de medios electrónicos se limita a cubrir espacios

didácticos que no pueden ser cubiertos por el material escrito y, para el desarrollo de más amplios y profundos estratos de interacción.

Las formas en que se presentan los materiales didácticos impresos en el SUA-FCPyS son:

CUADRO 5. TIPOS DE MATERIAL DIDACTICO IMPRESO			
Tipo	Objetivo	Uso	Presentación Física
Programas	Brindar tanto al estudiante como al tutor un esquema de lo que se deberá abordar a lo largo del curso. En un programa únicamente se enuncian los temas a estudiar y se distribuyen entre el número de sesiones del semestre. Se sugiere bibliografía para abordar cada tema y se enuncian los objetivos por cada unidad. También puede establecerse el mecanismo de evaluación del aprendizaje.	Es una guía que orienta sobre los temas a estudiar y sobre las fuentes de consulta. No es un material de estudio. Es un auxiliar.	Hojas mecanografiadas. Casi nunca se somete a impresión.
Guía didáctica	Proporcionar al estudiante herramientas didácticas para desarrollar un estudio auto-dirigido, a partir de la definición de cada uno de los pasos a seguir para conseguir los objetivos de aprendizaje. Las guías didácticas están determinadas por una corriente teórico-metodológica y en función de ella adquirirá características específicas en lo que a la estructuración del contenido se refiere y en cuanto a la elección de ejercicios y actividades de aprendizaje.	Es un material de estudio con recomendaciones sobre como abordar los contenidos con ejercicios y actividades de aprendizaje claramente diseñadas.	Es una especie de cuadernillo (tamaño carta o medio oficio, con pastas delgadas y engrapado, pues su extensión no excede las 50 páginas en la mayoría de los casos. Su presentación (características físicas y gráficas) tiende a ser modesta.
Antología	Facilitar al alumno en un sólo volumen la selección de lecturas que tendrá que realizar a lo largo del semestre. De manera que no tenga que recurrir a varias fuentes para poder acercarse a la información.	Es un material de estudio y de lectura que deber ser procesado para realizar los ejercicios y actividades de aprendizaje.	Generalmente se presenta en tamaño carta (vertical o apaisado). Con forros más gruesos que los interiores y pegado a lomo, pues el número de páginas tiende a ser mayor de doscientas.
Ensayos Temáticos	Ofrecer un desarrollo del tema (o los temas) de cada unidad, elaborado expresamente para el curso, con el cual el alumno pueda tener una visión integral del tema en cuestión, para que, posteriormente, con el auxilio de la antología profundice en el tema y se acerque a las fuentes originales del conocimiento. Los ensayos temáticos contienen, además, los elementos de un programa de la materia, pues cuentan con temario, objetivos particulares, recomendación de lecturas y actividades de aprendizaje.	Es a la vez guía y material de estudio. Tiene la ventaja de ofrecer una visión integral del tema, de llamar la atención sobre los puntos de interés y ofrecer una explicación o interpretación sobre los puntos nodales de cada unidad.	Cuenta con una supervisión editorial más elaborada (aunque no siempre bien lograda). Su presentación es tamaño carta o medio oficio. Pegado a lomo. Su extensión es de 50 páginas en adelante.

Crestomatía	Reunir en un sólo volumen tanto la guía didáctica como la antología o los ensayos temáticos con la antología. En términos amplios, una crestomatía es una selección de textos, sin embargo, en el SUA-FCPyS, una crestomatía es un material escrito que contiene las características arriba mencionadas.	Material de estudio que contiene en un sólo volumen la información necesaria para cumplir con los objetivos de aprendizaje.	Tamaño carta (vertical o apaisado) Pegado a lomo. Generalmente contienen un número excesivo de páginas.
-------------	--	---	---

Una vez que se han establecido los tipos de materiales didácticos impresos, sus usos, las diferencias entre cada uno de ellos y su importancia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los sistemas abiertos, procederemos a seleccionar y describir la muestra objeto de nuestra investigación; para posteriormente, hacer una evaluación tanto de sus características físicas, como de la relación entre forma y contenido; siempre, claro está, en función de su objetivo: facilitar el proceso de comunicación entre los sujetos del aprendizaje (tutor y alumno).

NOTAS

1. JIMENEZ C, Edgar. "Perspectivas latinoamericanas de la sociología de la educación", en **Diplomado en Educación a Distancia**. Módulo I, Sua, UNAM, México, 1993. pp. 125-156.
2. VILLALOBOS, Nelly. "Algunas consideraciones sobre el concepto de universidad abierta" en **Op. cit.** Módulo I, Sua, UNAM, México, 1993. pp. 31-40
3. **idem.** pp. 31-40
4. RODRIGUEZ PONCE, Gabriel. **Hacia la conformación de una política académica abierta de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**. Tesis, UNAM, FCPyS. 1990. p.87
5. **La educación abierta en México**, SEP, UNAM. mimeografiado. p.18
6. TRILNICK, Daniel. "Materiales didácticos en los sistemas de educación abierta y a distancia". **Diplomado de educación a distancia**. Módulo I, Sua, UNAM, México, 1993. pp. 189-202.

CAPITULO 6

EVALUACION DEL DISEÑO EDITORIAL DE LOS MATERIALES DIDACTICOS IMPRESOS DEL SUA-FCPyS

6. EVALUACION DEL DISEÑO EDITORIAL DE LOS MATERIALES DIDACTICOS IMPRESOS DEL SUA-FCPyS

En este capítulo se presenta la descripción de una muestra de 3 materiales didácticos impresos y una evaluación de las características editoriales de los mismos.

Esta evaluación parte de la premisa de que si los materiales didácticos impresos se constituyen en un medio de comunicación para que los sujetos de la comunicación (tutores y alumnos) cumplan con un determinado objetivo de aprendizaje, es necesario que dichos materiales estén dotados de una relación forma-contenido que facilite el logro de este objetivo de aprendizaje, y por ende, el proceso de comunicación entre los sujetos de la educación. Si el material es agradable a la vista, fácil de manipular y de leer es porque cuenta con un diseño editorial funcional, bien logrado, el cual busca que el material didáctico impreso se convierta en un vehículo facilitador de la comunicación educativa, en vistas a la consecución de objetivos de aprendizaje. Por el contrario, si el material didáctico no cuenta con estas características, la comunicación educativa se verá interferida y la consecución de los objetivos de aprendizaje se dificultará.

Así, en este capítulo se pretende rescatar la importancia de la forma en los materiales didácticos y, sobre todo, la importancia de la relación forma-contenido, en donde cada uno de estos elementos se ve determinado por el otro. No se pueden concebir determinadas características físicas y gráficas para un contenido, si no se conoce este último y si no se tienen claros los objetivos que se pretenden conseguir con la lectura de ese contenido. De este modo, la forma adquiere importancia en el momento en que se dimensionan sus potencialidades como una característica (o conjunto de características) que determinarán que el mensaje (textos) sea atractivo a la vista e invite a su lectura. En este sentido, la forma se vuelve parte del mensaje.

6.1 SELECCION Y DESCRIPCION DE LA MUESTRA

En virtud de la importancia que tienen los materiales didácticos impresos para el proceso de enseñanza aprendizaje como medio de comunicación entre el asesor y el estudiante, se hace indispensable manejar adecuadamente la relación forma-contenido en dichos materiales, ya que el cumplimiento de su función estará determinada tanto por su contenido, como por las características físicas y gráficas de este contenido.

En el punto 5.5 del capítulo anterior se explicaba que los materiales didácticos se constituyen en un eslabón en la relación alumno-profesor. Asimismo, se señalaba que dentro de los materiales didácticos, los impresos son los más representativos y socorridos por su facilidad de reproducción, distribución y consulta.

El SUA-FCPyS a partir de la firma de un convenio con la Universidad de Chiapas para impartir la carrera de Ciencias de la Comunicación en ese Estado, desde 1992 se ha dado a la tarea -y como parte de los acuerdos de dicho convenio-, de diseñar y producir los materiales didácticos para cubrir los planes y programas de estudio de la carrera. En ese entendido, además de los materiales audiovisuales, se ha tenido que elaborar un material impreso por asignatura. Así, para cada semestre hay que publicar 5 títulos, ya que se cursan 5 materias por semestre (ver anexo 1).

Generalmente, el SUA-FCPyS ocupa libros especializados publicados por casas editoras -utilizados también para el sistema escolarizado- para cubrir los programas de las asignaturas, y sólo solicita a los profesores la elaboración de guías de estudio y desarrollo de temarios con objetivos por materia que permitan tanto al asesor como al estudiante organizar y dosificar el estudio de los contenidos.

Cabe aclarar que el plan de estudios de la FCPyS está diseñado para cursar cualquiera de las 5 carreras que se imparten en 8 semestres, de los cuales, los 3 primeros corresponden a la Formación Básica Común, en donde, independientemente del área que se desee cursar, se tienen que acreditar las mismas materias, siendo hasta el 4º semestre que los alumnos toman las cátedras correspondientes a la carrera de su elección.

Aunque inicialmente la idea de diseñar estos materiales estaba dirigida a los alumnos de Chiapas, su aplicación se extendió a todos los estudiantes de la Formación Básica Común del SUA-FCPyS.

Los primeros materiales impresos producto de este compromiso académico aparecieron en septiembre de 1992. Se produjeron cinco títulos en 7 volúmenes para el primer semestre:

MATERIA	TITULO
TEORIA SOCIAL I	ENTRE LA RAZÓN Y LA FE (libro de lecturas o antología) ENTRE LA RAZON Y LA FE (ensayos temáticos)
TALLER DE INVESTIGACION Y REDACCION	RUMBO AL CONOCIMIENTO (cuaderno de trabajo o guía didáctica) RUMBO AL CONOCIMIENTO (antología)
FORMACION SOCIAL MEXICANA I	MEXICO PODER Y SUMISION (crestomatía)
HISTORIA MUNDIAL ECONOMICA Y SOCIAL I	CULTURA Y CIVILIZACIONES (crestomatía)
ECONOMIA POLITICA I	DE LA OFERTA A LA DEMANDA Y DE LA DEMANDA A LA OFERTA (crestomatía)

Para marzo de 1993 estaban publicados los 5 materiales programados para el 2 semestre:

MATERIA	TITULO
ECONOMIA POLITICA II	CAPITALISMO Y REPRODUCCION (crestomatía)
HISTORIA MUNDIAL ECONOMICA Y SOCIAL II	EXPANSION CAPITALISTA Y DEVENIR HISTORICO (crestomatía)
FORMACION SOCIAL MEXICANA II	CONSOLIDACION DEL ESTADO MEXICANO (crestomatía)

METODOLOGIA I	EXPLICACION Y COMPRESION (crestomatía)
TEORIA SOCIAL II	EL SABER ES PODER (crestomatía)

En agosto de ese mismo año, se publicaron los materiales correspondientes al tercer semestre, teniendo como resultado los siguientes títulos:

MATERIA	TITULO
METODOLOGIA II	ENTRE LA CERTEZA Y LA DUDA (ensayos temáticos y antología) (2 volúmenes)
HISTORIA MUNDIAL ECONOMICA Y SOCIAL III	LA EPOCA CONTEMPORANEA (ensayos temáticos y antología) (2 volúmenes)
ECONOMIA POLITICA III	CAPITALISMO, CRISIS Y ALTERNATIVAS (ensayos temáticos y antología) (2 volúmenes)
TEORIA SOCIAL III	LA TEORIA SOCIAL DEL SIGLO XX (ensayos temáticos y antología) (2 volúmenes)

De los 15 títulos y 20 volúmenes producidos para la Formación Básica Común durante 1992 y 1993, se seleccionarán y analizarán los siguientes por considerar que con ellos abarcamos todas las variantes de materiales impresos publicados:

A) Libro 1

TITULO	De la oferta a la demanda y de la demanda a la oferta
AUTOR	Jacobo González Baños
MATERIA	Economía Política I

ESTRUCTURA

Índice General, **Primera Parte:** Contenido del curso, presentación, Introducción general, objetivos Generales, Cronograma del curso, **Unidad I.** La economía política como ciencia

(objetivos, temario, indicación, cuestionario, apoyo didáctico, bibliografía complementaria), **Unidad II.** La economía política marxista (objetivos, indicación, cuestionario, apoyo didáctico, bibliografía complementaria), **Unidad III.** La economía política marginalista (objetivos, temario, indicación, cuestionario, apoyo didáctico, bibliografía complementaria), **Unidad IV.** La crítica a las teorías marxista y marginalista (objetivos, indicación, cuestionario, apoyo didáctico, bibliografía complementaria), Bibliografía General, **Segunda Parte:** Lecturas (las lecturas están ubicadas por unidad).

B) libro 2

TITULO	México poder y sumisión
AUTOR	Rosendo Bolívar Meza
MATERIA	Formación Social Mexicana I

ESTRUCTURA

No tiene índice. Presentación; Objetivo general del curso; **Unidad I.** Mesoamérica y España, objetivo particular, temario, introducción a la temática, indicación, cuestionario de evaluación, bibliografía complementaria; **Unidad II.** La conquista, objetivo particular, temario, introducción a la temática, indicación, cuestionario de evaluación, bibliografía complementaria; **Unidad III.** El proceso de integración del sistema colonial. Siglos XVI y XVII, objetivo particular, temario, introducción a la temática, indicación, cuestionario de evaluación, bibliografía complementaria; **Unidad IV.** Las reformas borbónicas, objetivo particular, temario, introducción a la temática, indicación, cuestionario de evaluación, bibliografía complementaria; **Unidad V.** La independencia, objetivo particular, temario, introducción a la temática, indicación, cuestionario de evaluación, bibliografía complementaria; **Unidad VI,** Política, sociedad y economía (1824-1854), objetivo particular, temario, introducción a la temática, indicación, cuestionario de evaluación, bibliografía complementaria; recapitulación.

C) libro 3

TITULO Entre la certeza y la duda
(Ensayos y lecturas) (2 volúmenes)

AUTOR Laura Cházaro (coordinadora)

MATERIA Metodología II

ESTRUCTURA

Ensayos

Índice, Presentación, Introducción general, objetivos generales; **Unidad 1.** Entre la certeza y la duda, introducción a la unidad, temario, "los paradigmas teórico, metodológicos de la investigación social", indicación, actividades de aprendizaje, requerimientos para realizar las actividades de aprendizaje, bibliografía complementaria; **Unidad 2.** El planteamiento del problema, introducción a la unidad, temario, "consideraciones generales para la elaboración de un proyecto de investigación social: una aproximación", indicación, actividades de aprendizaje, requerimientos para realizar las actividades de aprendizaje, bibliografía complementaria; **Unidad 3.** La hipótesis y su prueba, introducción a la unidad, temario, "la hipótesis y su relación con la investigación científica", indicación, actividades de aprendizaje, requerimientos para realizar las actividades de aprendizaje, bibliografía complementaria; **Unidad 4.** El difícil arte de obtener datos, introducción a la unidad, temario, "los datos y la información en un proyecto de investigación", indicación, actividades de aprendizaje, requerimientos para realizar las actividades de aprendizaje; **Unidad 5.** Para armar un rompecabezas, introducción a la unidad, temario, "para armar un rompecabezas: vayamos por pasos", indicación, actividades de aprendizaje, requerimientos para realizar las actividades de aprendizaje, preguntas de evaluación; bibliografía general.

Antología

Este volumen contiene la selección de lecturas y aparecen ubicadas por unidad.

Los dos primeros títulos corresponden al primer semestre, y el último al tercero. Su selección obedece a que tanto en la estructura del contenido como en el diseño editorial presentan características distintas como veremos a lo largo del desarrollo de este punto.

6.2 DESCRIPCION DE LOS MATERIALES

A continuación se hará una descripción general de las características físicas y gráficas de la muestra de materiales didácticos, para que posteriormente se realice un análisis en dos niveles: el primero tomando únicamente como punto de análisis la consistencia del diseño editorial en cuanto a la ubicación de los elementos gráficos y selección de elementos físicos; el segundo, tomará como punto de evaluación la relación entre contenido y forma de los elementos clave del discurso educativo para la consecución de los objetivos de aprendizaje.

6.2.1 Descripción física

En el capítulo 4 se señaló que en el diseño editorial se trabaja con dos elementos: el contenido y la forma. El contenido corresponde a los textos; la forma a la presentación física y gráfica que tendrán dichos textos. A continuación sólo nos ocuparemos de describir las características físicas de los tres libros que hemos seleccionado como muestra para nuestro análisis. Las características físicas están determinadas por el tamaño, el tipo de papel y forma del material impreso.

A) Libro 1. De la oferta a la demanda y de la demanda a la oferta

DIMENSIONES	21.1 x 27.8 cm con lomo de 1.5 cm pegado a lomo (hot meal)
FORMATO	Francés, tamaño carta
EXTENSION	298 páginas foliadas más 10 páginas de preliminares y portadillas.

PAPEL Forros: couché 169 kg
Interiores: cultural 36 kg

TINTAS Forros: 2 tintas
Interiores: 1 tinta

B) Libro 2. México poder y sumisión

DIMENSIONES 21.3 x 27.8 cm con lomo de .55 cm pegado a lomo (hot mealt)

FORMATO Francés, tamaño carta

EXTENSION 91 páginas foliadas más 5 páginas de preliminares
y portadillas.

PAPEL Forros: couché 169 kg
Interiores: cultural 36 kg

TINTAS Forros: 2 tintas
Interiores: 1 tinta

C) Libro 3. Entre la certeza y la duda. (2 volúmenes)

DIMENSIONES **libro de ensayos:** 17.8 x 21.4 cm con lomo de 1.0 cm pegado
a lomo (hot mealt)

Libro de lecturas: 28.2 x 21.1 cm con lomo de 1.3 cm
pegado a lomo (hot mealt)

FORMATO **libro ensayos:** Cuadrado, tamaño medio oficio

libro de lecturas: Italiano, tamaño carta

EXTENSION **Libro ensayos:** 185 páginas foliadas más 8 páginas de
preliminares.

libro de lecturas: 223 páginas foliadas más 8 de preliminares.

PAPEL Forros: couché 200 kg
Interiores: cultural 36 kg

TINTAS

Forros: 2 tintas

Interiores: 1 tinta

Como se puede observar hay cierta consistencia en las características físicas de los materiales, pues dos de los libros presentan el mismo tamaño (hay una pequeña diferencia en el ancho del material, el cual, seguramente fue causado al momento de refinar el libro) y el mismo formato. El tercer título presenta otras dimensiones (tamaño medio oficio, formato cuadrado) en el primer volumen, pero éstas están determinadas por el criterio editorial que siguió el responsable de realizar el diseño; en el segundo volumen las dimensiones son las mismas que en los dos primeros títulos, sólo que el formato es apaisado o italiano. El papel en interiores de los tres materiales es el mismo (cultural de 36 kg). El papel en forros sólo cambia en el tercer título, ya que tiene un gramaje mayor (200 kg contra 169 kg de los otros dos). El tipo de papel en todos los títulos es el mismo: couché mate. Finalmente, todos los volúmenes hacen uso de 2 tintas para forros y una para interiores.

6.2.2 Descripción gráfica

En este apartado se describirán las características gráficas de los materiales seleccionados. Por elementos gráficos se entienden todas aquellas señales lingüísticas (letras) y no lingüísticas (recursos tipográficos, color e imágenes) con las que cuenta un material impreso, que lo hacen único.

Para realizar la descripción gráfica, se dividirán los materiales en dos partes: la exterior que comprende portada y contraportada; y la interior, que comprende segunda y tercera de forros, páginas preliminares y páginas tipo. Esta división, nos permitirá, de una manera ordenada, mencionar todos los elementos gráficos que se están utilizando y las características de cada uno de ellos.

Asimismo, en este apartado se hará mención al color, al tipo y tamaño de letra, a la ubicación de las imágenes (tipo y tamaño); características del cuerpo del texto, de títulos y subtítulos, extensión de líneas, tamaño de cajas, interlineados, ubicación de folios, uso de cornisas y plecas, características y usos de recuadros, etc.

Esta descripción de los elementos físicos y gráficos de los materiales impresos, será la base para realizar la evaluación sobre su ubicación y uso y sobre la relación de éstos con el contenido.

A) Libro 1. De la oferta a la demanda y de la demanda a la oferta

1. Exteriores

- **Color** Forros: plasta beige con letras en color sepia.

- **Portada o primera de forros.** En la portada aparecen de arriba hacia abajo los créditos institucionales, el nombre de la materia, el título del libro y el logo del Sua. Todos los elementos aparecen cargados a la derecha a excepción del logo que está ubicado en la parte inferior izquierda de la portada el cual tiene una medida de 3.3 cm de base por 1.4 cm de alto. Se utilizan dos tipos de letra: los créditos institucionales aparecen en *swiss* en variantes de 14, 12 y 10 puntos, y *times new roman* en altas para el nombre de la materia y el título del libro, el primero en 22 y 20 puntos respectivamente. El título del volumen aparece rodeando una gráfica (de línea) alusiva al título del libro en la parte inferior derecha de la portada. Las dimensiones de la gráfica son 7.3 x 9.5 cm (ver anexo 2, ilustración 1).

- **Contraportada o cuarta de forros.** En la contraportada el único elemento gráfico es el logotipo de la UNAM, el cual "aparentemente" aparece centrado al pie de la página. Las dimensiones del logotipo son 2.0 cm de base por x 2.3 cm de alto (ver anexo 2, ilustración 2).

- **Segunda y tercera de forros.** En la segunda de forros aparecen los créditos institucionales de la UNAM, de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y de la

Coordinación Sistema Universidad Abierta. El tipo de letra utilizado es *Times new roman* en 14 puntos y altas para UNAM, FCPyS y Sua. El nombre de los funcionarios de la UNAM aparece en 12 puntos en altas y bajas y el cargo en 8 puntos, también en altas y bajas. Los nombres de los funcionarios de la FCPyS y del Sua tienen un tamaño de 10 puntos (ver anexo 2, ilustración 3).

En la tercera de forros, en la parte inferior de la página con los elementos alineados al centro está ubicado el colofón, en *Times new roman* 8 puntos y altas (ver anexo 2, ilustración 4).

Tanto en segunda como en tercera de forros el fondo es blanco con la tipografía en negro.

2. Interiores

- Preliminares

No tiene guarda.

Página 1. Falsa portada con los mismos elementos que en la portada más el crédito del autor ubicado justo abajo del título del libro en letra *times new roman* a 16 puntos en altas. El nombre del autor está colocado fuera de la caja lo que da una impresión visual de texto caído (ver anexo 2, ilustración 5).

Página 2. Blanca.

Página 3. Portadilla con el título de la materia, el nombre del libro y el nombre del autor. Todos los datos aparecen en negrillas a 18 puntos con dos cambios tipográficos: *Times new roman* para nombre de la materia y título y *swiss* para el nombre del autor. Los dos primeros elementos están justificados al centro y ubicados en la mitad superior de la caja. El nombre del autor aparece alineado a la derecha y en la mitad inferior de la caja. Los elementos tipográficos se encuentran dentro de un recuadro de un punto de ancho. Las dimensiones de este último son de 17.5 x 23.7 cm (ver anexo 2, ilustración 6).

Página 4. Blanca.

Página 5. Página de derechos. Los datos que se manejan son: Número de edición y año, material utilizado para fines no lucrativos, DR, impreso y hecho en México. La información está alineada al centro, en negrillas y en combinación de altas y bajas a 8 puntos. Sólo "impreso y hecho en México" aparece en 10 puntos, altas y bajas en cursivas. El espacio de la caja que ocupan estos elementos es el inferior (ver anexo 2, ilustración 7).

Página 6. Blanca.

Página 7. Esta página contiene los créditos de la materia y los créditos de los colaboradores para la realización del volumen, así como el año de edición. En esta página la información también aparece en un recuadro con las mismas dimensiones que el ubicado en la página 3. El tipo de letra utilizado es *Swiss* en altas y bajas, con algunas variantes en negrillas, el tamaño de la letra es de 14 puntos. La información está justificada hacia el centro y ocupa la parte inferior de la caja (ver anexo 2, ilustración 8).

Página 8. Blanca

Página 9. Índice General. Los elementos tipográficos están al igual que en las páginas 3 y 7 ubicados dentro de un recuadro. La información se presenta en dos tipos de letras: *Times new roman* para "Índice general", "primera parte: contenido del curso" y "segunda parte: lecturas" en altas y negrillas; el resto de la información aparece en *Swiss*, negrillas y tipo normal. Las variantes de tamaño de letra son: 14 puntos para "Índice general" y 12 para los demás datos (ver anexo 2, ilustración 9).

Página 10. Blanca.

Lo primero que se observa en las páginas preliminares es que hubo un error en la formación, ya que la página 5, correspondiente a la leyenda de derechos reservados, debió ocupar el lugar de la página 2, que en este caso aparece como blanca. Asimismo, la página 8 que contiene los créditos de la materia y de los colaboradores debió aparecer como página 4 que, también, aparece como blanca. Este error, provoca que en lugar de tener 4 páginas preliminares, se tengan 10, lo cual, además de un desperdicio de papel

rompe con el diseño y la unidad del libro. Otro aspecto que genera confusión es la ubicación de los créditos del libro, pues existen formas muy establecidas para formar las preliminares. En estos casos lo que cambia es el diseño, pero la ubicación de los datos tiende a ser la misma en todas las publicaciones.

- **Páginas tipo.** Se puede abordar la descripción de este libro en dos partes, que corresponden a las divisiones del contenido del volumen. La primera parte correspondiente al "contenido del curso", presenta las siguientes características gráficas. El cuerpo del texto está en *Swiss* de 13 puntos con una extensión de línea de 36 picas y un interlineado de 13 puntos. La mayor parte de los títulos aparecen en *Times new roman* de 14 puntos, centrados, en negrillas y altas; aunque el título de apoyos didácticos aparece en 12 puntos, el título "cuestionario" en una ocasión aparece en *Swiss* de 14 puntos, al igual que todos los títulos "indicación" (ver anexo 2, ilustraciones 10, 10a, 10b y 10c). El título "cronograma del curso economía política I" aparece en un recuadro al igual que el título de la bibliografía complementaria. Estos son los únicos títulos que aparecen en recuadros (ver anexo 2, ilustraciones 11y 11a). Como se puede observar, resulta obvio percibir que no hay unidad ni continuidad en la presentación de títulos. Por su parte, sólo la unidad 3 cuenta con subtítulos, éstos aparecen en *Swiss* de 12 puntos, en altas y en negrillas alineadas hacia la izquierda (ver anexo 2, ilustración 12).

Los folios están ubicados en la parte inferior derecha de la página a 15 puntos en negrillas y en tipo *Times new roman*. Asimismo, las páginas cuentan con plecas y cornisas tanto en la parte superior como en la parte inferior de la hoja. Las plecas son de un punto de ancho y de una extensión de 27 picas la superior y 36.5 la inferior. La cornisa superior aparece en *times new roman* en altas, negrillas y en un tamaño de 8 puntos y está ubicada a un lado de la pleca en la parte externa de la hoja. La cornisa inferior, por su parte, aparece en altas y bajas a 10 puntos en negrillas; y está ubicada abajo de la pleca (ver anexo 2, ilustración 13).

En la sección de "apoyo didáctico" de cada unidad, se presentan diagramas de flujo en una tipografía de la familia *roman* en distintos tamaños, que varían de los 12 a los 8 puntos (ver anexo 2, ilustración 14). En cada unidad también aparecen recuadros de indicación que contienen instrucciones para realizar las lecturas correspondientes a cada unidad. El ancho de estos recuadros es de medio punto y sus dimensiones varían de acuerdo al número de lecturas que se incluyan en cada unidad. Los tamaños de los recuadros son los siguientes: 12.3 cm de ancho x 6.9 de alto, 12.3 x 12.1 y 10.7 x 7.0 cm; como se puede observar el alto del recuadro está determinado por la cantidad de texto que en él se incluye; sin embargo, detectamos un cambio en el ancho de uno de los recuadros, lo que demuestra que en este caso no se respetó el largo de línea que se había establecido para el contenido de éstos (ver anexo 2, ilustración 15). Asimismo, encontramos otro recuadro con el título "cronograma del curso de economía política I" este recuadro está formado por una línea exterior de 1 punto de ancho y líneas divisorias interiores menores a 1/2 punto (hairline). El contenido del recuadro se presenta en *Swiss* al igual que el cuerpo del texto y los títulos de columnas en *Times new roman*. Las dimensiones de este recuadro son 16.5 cm de ancho por 20.8 cm de alto (ver anexo 2, ilustración 11).

La segunda parte es la correspondiente a la selección de lecturas que deberán realizar los estudiantes para cumplir con los objetivos del curso y del material didáctico. Esta parte cuenta con una portadilla que divide la primera de la segunda parte del libro, un índice de lecturas, las lecturas ubicadas por unidad y separadas por una portadilla. Las portadillas tienen los elementos tipográficos al centro y ubicados dentro de un recuadro de una línea de 2 puntos de ancho con las siguientes dimensiones: 17.3 x 23.8 cm, los textos están centrados a lo largo y lo ancho de la hoja en un tamaño de 18 puntos en altas y negrillas. Sólo la portadilla de segunda parte tiene cambio tipográfico: el nombre del libro aparece en *Times new roman* y "segunda parte: lecturas" en *swiss*, ambos en 18 puntos (ver anexo 2, ilustraciones 16 y 17).

Finalmente podemos observar que la portadilla de la unidad uno está ubicada a la mitad de las lecturas de la segunda unidad y que la bibliografía general se repite 2 veces, al final de la primera parte y al final del libro. Es importante señalar que esta parte del libro no tiene unidad alguna, pues la selección de lecturas ha sido tomada de diversos libros con diseños y ediciones completamente diferentes(ver anexo 2, ilustraciones 18,19 y 20).

B) Libro 2. México poder y sumisión

1. Exteriores

- **Color** Forros: plasta beige con letras en color sepia.

- **Portada o primera de forros.** En la portada aparecen de arriba hacia abajo los créditos institucionales, el nombre de la materia, el tipo de material, el título del libro y el logo del Sua. Todos los elementos aparecen cargados a la derecha a excepción del logo que está ubicado en la parte inferior izquierda de la portada. Se utilizan dos tipos de letra: *times new roman* abajo del logo en 6 puntos y variantes de 8 a 16 puntos en los demás créditos en *swiss*. El título del volumen aparece rodeando una ilustración (de línea) alusiva al título del libro que se ubica en la parte inferior derecha de la portada. Las dimensiones de la ilustración son 7.4 x 9.1 cm. En la contra portada el único elemento gráfico es el logotipo de la UNAM, ubicado en la parte inferior centro (aunque cargado hacia la izquierda). Las dimensiones del logotipo son 2.1 x 2.4 cm.

La ubicación del título presenta una separación entre palabras muy irregular lo que dificulta la lectura. Asimismo, se le da más importancia al nombre de la materia que al título del libro. También presenta un cambio tipográfico que rompe con la unidad en la portada. La imagen que ilustra al libro es un calendario azteca que presenta una mala definición porque el original tenía poca definición, la cual se ve más afectada por la poca calidad en la impresión. Es muy probable que fuera un medio tono y se procesara como negativo de línea.

Por otro lado, la ubicación del nombre de la materia (ubicada en el centro del espacio) produce la sensación de que es el elemento más importante de la portada, restándole importancia al título del libro que, aunque aparece 4 veces y al mismo tamaño que el nombre del libro, por su ubicación y distribución da la impresión óptica de ser más pequeño. Asimismo, estamos acostumbrados a identificar un libro por su título y autor, curiosamente en esta portada tampoco se incluye este último dato (ver anexo 3, ilustración 1).

- **Contraportada y cuarta de forros.** En la contraportada el único elemento que encontramos es el logo de la UNAM, ubicado "aparentemente" en la parte centro inferior de la hoja en un tamaño de 2.1 x 2.4 cm (ver anexo 3, ilustración 2).

-**Segunda y tercera de forros.** En la segunda de forros aparecen los créditos institucionales de la UNAM, de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y de la Coordinación Sistema Universidad Abierta. El tipo de letra utilizado es *Times new roman* en 14 puntos y altas para UNAM, FCPyS y Sua. El nombre de los funcionarios de la UNAM aparece en 12 puntos en altas y bajas y el cargo en 8 puntos, también en altas y bajas. Los nombres de los funcionarios de la FCPyS y del Sua tienen un tamaño de 10 puntos.

En la tercera de forros, en la parte inferior de la página con los elementos alineados al centro está ubicado el colofón, en *Times new roman* 8 puntos y altas (ver ilustraciones 3 y 4 del anexo 2).

Tanto en segunda como en tercera de forros el fondo es blanco con la tipografía en negro.

2. Interiores

- Preliminares

Contiene una guarda.

Página 1. Falsa Portada. Esta página contiene los mismos elementos que la portada más el nombre del autor en altas en *times new roman* en 12 puntos, el cual está ubicada a bajo del tipo de material (ver anexo 3, ilustración 3).

Página 2. Blanca.

Página 3. En esta página aparecen los créditos de la materia, del autor y de los colaboradores. También se localiza la fecha y el nombre de la materia. El texto aparece ubicado al centro de dos recuadros con una línea de 1 punto de ancho. Las dimensiones del recuadro exterior son 16.3 x 22.7 cm y las del recuadro interior 10.8 x 20.0 cm. El nombre de la materia es el único elemento que aparece en *times new roman* de 14 puntos y en negrillas. Los demás datos aparecen en *Swiss* en combinaciones de altas y bajas en 12 y 14 puntos (ver anexo 3, ilustración 4).

- **Páginas tipo.** Este libro, en relación con el anterior, sólo consta de una parte que corresponde al contenido del curso, ya que las lecturas que deberán realizar los alumnos están comprendidas en materiales publicados básicamente por el Colegio de México, lo cual facilita la adquisición del material por parte de los estudiantes.

La foliación está ubicada en la parte inferior centro de la hoja en *times new roman* a 14 puntos en negritas. Es importante aclarar que la foliación de la página empieza en el número 2 cuando debería iniciar en la número 6. Asimismo, los inicios de unidad comienzan indistintamente en páginas pares e impares (ver anexo 3, ilustraciones 5 y 6).

Los títulos de unidad están alineados a la izquierda en *times new roman* en un tamaño de 12 puntos en negrillas y en altas. El cuerpo del texto también aparece en *times new roman* de 12 puntos con una extensión de línea de 39 picas con un interlineado de 13 puntos. Los subtítulos aparecen en altas, alineados a la izquierda en 14 puntos y en letra normal (ver anexo 3, ilustraciones 7 y 8).

A lo largo del texto aparecen dos tipos de recuadro, uno que contiene la bibliografía sugerida para que el alumno realice lecturas sobre el tema y otro ubicado al final de cada unidad que contiene un mensaje que invita al estudiante a proseguir con el estudio de la

siguiente unidad. El primer recuadro que contiene el título "indicación" tiene un tamaño bastante irregular, ya que depende del número de lecturas sugeridas. No tiene ningún tipo de pantalla y la línea que lo delimita es de 1 punto en todos los casos (ver anexo 3, ilustración 8). El segundo tipo muestra más problemas ya que su tamaño debería ser el mismo en todos los casos, quizá la única variación debería ser el ancho, pues las palabras utilizadas pueden ser más cortas o largas. Sin embargo, el alto debería ser el mismo en todos los casos, pues el contenido del recuadro es sólo una línea de texto con un tamaño de letra uniforme; no obstante, se encuentran variaciones en el ancho de estos recuadros hasta de 6 milímetros (ver anexo 3, ilustración 9). Otro aspecto que se observa es que el espacio que existe entre el fin del párrafo anterior a los recuadros es diferente en cada caso. En el recuadro de indicación la distancia varía de 1.4 cm a 2.6 cm. En el segundo tipo de recuadro la distancia varía de 1 cm a 2.8 cm. Las medidas que observamos son las siguientes: para el cuadro de indicación las medidas son 7.8 x 16.7 cm, 7.1 x 16.7 cm, 7.05 x 17.1 cm, 8 x 17.2 cm, 7 x 16.9 cm, 8.7 x 16.9 cm. Como se puede observar, no se respeta el largo de línea del texto contenido en los recuadros; en el segundo recuadro las dimensiones son 1.2 x 9.9 cm, .9 x 9.6 cm, .8 x 9.3 cm, .95 x 9.8 cm, 1.4 x 9.1 cm. Es este caso lo que se observa es poca unidad en cuanto al alto de los recuadros ya que ninguno presenta la misma altura a pesar de que el contenido de éstos siempre tiene el mismo tamaño y tipo de letra, así como en una sola línea.

Finalmente, nos referiremos al tamaño de la caja tipográfica del libro, el ancho de la caja tipográfica es de 16.4 cm. en todos los casos. Sin embargo, notamos mucha irregularidad en el alto, ya que la primera página impresa, correspondiente a la presentación del libro, tiene un alto de 20.8 cm, si tomamos esta primer hoja como tipo para establecer la caja tipográfica, nos daremos cuenta que tenemos tantas cajas como hojas impresas tiene este volumen, pues encontramos páginas en donde el alto de la caja tipográfica es desde 21.2 hasta 22.7, es decir que hay una variación en el alto de hasta 2.9 cm, lo cual refleja la

poca consistencia en el diseño y la falta de un criterio para lograr la unidad y uniformidad en la pieza publicada.

C) Libro 3. Entre la certeza y la duda. (2 volúmenes)

1. Exteriores

- **Color** Forros: plasta color naranja con letras en color negro.
- **Portada o primera de forros.** En el libro de ensayos los elementos tipográficos que se manejan en la portada son: Nombre la institución, dependencia, nombre del libro, tipo de material, Sistema Universidad Abierta y nombre de la materia. Los elementos gráficos son una ilustración alusiva al tema del libro, el logo del Sua, recuadros y 2 líneas paralelas. Los recuadros se utilizan para enmarcar tanto la ilustración como el logo del Sua. Entre las líneas se encuentra el nombre de la materia. Las dimensiones del recuadro que contiene la ilustración son 9.4 x 10.6 cm un un grueso de línea de 2 puntos. El recuadro que contiene el logo del Sua tiene un tamaño de 5.4 x 3.0 cm con un grueso de línea de 1 punto. Las líneas ubicadas en la parte inferior de la portada se extienden paralelamente y en sentido horizontal de un extremo a otro de la superficie formato y se prolongan hasta la portada. El grueso de éstas es de 2 puntos con una distancia entre una y otra de 1.2 cm. La plasta de la portada es de color naranja, con la tipografía y las ilustraciones en negro y con fondo calado en blanco para el recuadro que contiene el logo y el espacio entre las dos líneas inferiores. El tipo de letra utilizado es *Swiss* en combinaciones de altas, altas y bajas y negrillas. Los tamaños utilizados son: 14 puntos para el nombre de la materia, título del libro y tipo de material; El nombre de la institución, de la facultad y del sistema de universidad abierta en 10 puntos. Todos los elementos aparecen justificados al centro y el eje de la composición es el recuadro que contiene la ilustración el cual está ubicado al centro de la superficie formato. El título y el tipo del libro están ubicados verticalmente a uno y otro lado del recuadro referido. En esta composición se observa una distribución más armónica de los elementos y los colores son

más alegres. No se nota competencia entre los elementos tipográficos, aunque en este caso sigue resaltando el nombre de la materia respecto al título del libro. Asimismo, la ubicación y tamaño del logotipo (4.2 cm de base x 1.9 cm de alto) hace que la mirada se concentre en ese punto (ver anexo 4, ilustración 1).

Los elementos que se manejan en la portada del libro de lecturas son exactamente los mismos que los que contiene la portada del libro de ensayos, lo único que varía es el tamaño de los recuadros, de la ilustración, del logo y la tipografía, ya que los volúmenes son de diferentes tamaños y formatos. Los tamaños de letras son los siguientes, 14 puntos para el nombre de la institución y el nombre de la materia, 12 puntos para el nombre de la dependencia y del Sua y para el título y tipo del libro 18 puntos. La dimensión del recuadro de la ilustración es de 15.1 x 12 cm y del que contiene el logo son 6.9 x 4.2 cm. y la distancia entre las líneas paralelas ubicadas en la parte inferior de la portada es de 1.4 cm (ver anexo 4, ilustración 2).

Es importante señalar que en ambos casos no aparece el crédito del autor del material en la portada.

- **Contraportada o cuarta de forros.** En ambos casos, las líneas paralelas que aparecen en la portada se prologan hasta la cuarta de forros. El espacio que hay entre ambas líneas es de color blanco. Arriba de la primera línea se encuentra ubicado el escudo de la Universidad alineado al centro y en color negro. La plasta de la contraportada es color naranja. Las dimensiones de los escudos son: 2.0 x 2.3 cm para el del libro de ensayos y 3.3 x 3.8 para el libro de lecturas (ver anexo 4, ilustraciones 3 y 4).

- **Segunda y tercera de forros.** En la segunda de forros aparecen los créditos institucionales de la UNAM, de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y de la Coordinación Sistema Universidad Abierta. El tipo de letra utilizado es *Times new roman* en 14 puntos y altas para UNAM, FCPyS y Sua en el libro de lecturas. En el libro de ensayos el tamaño utilizado es de 10 puntos. El nombre de los funcionarios de la UNAM aparece en 12 puntos en altas y bajas y el cargo en 8 puntos, también en altas y bajas. Los

nombres de los funcionarios de la FCPyS y del Sua tienen un tamaño de 10 puntos en ambos volúmenes (ver anexo 4, ilustraciones 5 y 6).

En la tercera de forros, en los dos libros, en la parte inferior de la página con los elementos alineados al centro está ubicado el colofón, en *Times new roman* 8 puntos y altas (ver anexo 4, ilustraciones 7 y 8).

Tanto en segunda como en tercera de forros el fondo es blanco con la tipografía en negro para ambos libros.

2. Interiores

- Preliminares

Libro de ensayos

Contiene una guarda.

Página 1. Portadilla. Esta página cuenta con los siguientes datos:

1. Nombre de la materia: "Metodología II" en *Swiss* de 12 puntos, en letra normal y en altas y bajas.
2. Título del libro: "Entre la certeza y la duda" en *Swiss* de 14 puntos en altas y en negritas.
3. Tipo de libro: "Ensayos" en *Swiss* de 12 puntos en letra normal.
4. El año de edición: "1993" en *Swiss* de 12 puntos en letra normal.

Todos los elementos tipográficos están alineados al centro. Los primeros 3 datos se localizan en la parte superior de la hoja y el último elemento en la parte inferior (ver anexo 4, ilustración 9).

Página 2. En esta página aparece el crédito a la ilustración, el número de edición y el año, así como la leyenda "impreso y hecho en México". El tipo de letra utilizado es *Swiss* en 6 puntos y en negritas. Todos los elementos están ubicados en la parte inferior izquierda de la hoja (ver anexo 4, ilustración 10).

Página 3. En esta página aparecen los créditos de la materia, del coordinador y de los coautores. Repite el nombre de la materia, el título del libro y el logotipo del Sua con el nombre de la universidad, facultad y sistema abierto justo abajo de éste. Aparecen como datos adicionales el nombre de la coordinadora del texto y el de los colaboradores. Todos los elementos están alineados al centro. Los tamaños de la letra varían en combinaciones de altas y bajas (sólo el título aparece en altas) en variantes de 6 (los datos abajo del logo), 10 (los nombres de los colaboradores y las palabras "coordinadora" y "colaboración"), 12 (el nombre del autor y de la materia) y 14 puntos (el título del libro) en la familia tipográfica *Swiss*. Tanto el nombre de la materia, el título del libro como el nombre de la coordinadora aparecen en negrillas. En la parte inferior centro de la hoja se ubica el logo del Sua con el siguiente tamaño: 3.9 cm de base x 1.7 cm de alto (ver anexo 4, ilustración 11).

Página 4. En esta página se ubican los créditos de los colaboradores en la producción del libro. Asimismo, se incluye al Consejo Editorial. Los elementos están alineados a la izquierda de la página y a partir de la mitad inferior hacia abajo de la misma. El tipo de letra es *Swiss* en altas para definir el tipo de colaboración en un tamaño de 12 puntos, los dos primeros datos aparecen en negrillas, el resto en letra normal. Los nombres de los colaboradores aparecen en altas y bajas en un tamaño de 8 puntos (ver anexo 4, ilustración 12).

Página 5. índice. Toda la tipografía está en *Swiss* de 10 puntos en altas y bajas, a excepción de la palabra "índice" que aparecen en altas, negrillas, a 14 puntos y centrado. La extensión de las líneas es de 25 picas, 4 picas más chica que en las páginas tipo. El alto de la caja tipográfica es de 14 cm; es decir, 4 cm más chica que en las páginas tipo. En negrillas también aparecen todas las palabras "unidad" y su respectivo número (ver anexo 4, ilustración 13).

Página 6. Blanca

Libro de lecturas

Página 1. Portadilla. Aparecen como se enumeran los siguientes elementos: el nombre de la materia, el título del libro, la palabra "compiladores" el nombre de la coordinadora, la palabra "(coordinadora)" y los nombres de los compiladores; el logo del Sua con los letreros de Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y Sistema Universidad Abierta. Todos los elementos aparecen centrados en el espacio de la hoja. El nombre de la materia, los nombres de los compiladores y la palabra "(coordinadora)" tienen un tamaño de 12 puntos. El título de la materia aparece en altas, negrillas y a 14 puntos. El nombre de la coordinadora está en negrillas a 14 puntos también, pero en altas y bajas. La palabra "compiladores" tiene un tamaño de 10 puntos. El logo del Sua está ubicado en la parte inferior centro de la página y sus dimensiones son las siguientes: 4.2 cm de base x 1.8 cm de alto. La información que se ubica abajo del logo aparece en altas y bajas y en un tamaño de 6 puntos. Toda la tipografía está en *Swiss* (ver anexo 4, ilustración 14).

Página 2. Blanca

Página 3. En esta página aparece el crédito a la ilustración, el número de edición y el año, así como la leyenda "impreso y hecho en México". El tipo de letra utilizado es *Swiss* en 8 puntos y en negritas. Todos los elementos están ubicados en la parte inferior izquierda de la hoja. Aquí encontramos un error en la formación, pues estos datos debieron aparecer en la página 2, que se presenta como blanca (ver anexo 4, ilustración 15).

Página 4. Blanca

- **Páginas tipo.** En el libro de ensayos el tamaño de caja es de 12.2 cm de ancho x 17.2 cm de alto, aunque se presentan variantes en el alto de la caja que van 16.5 cm para los casos de inicio de unidad e inicio de ensayos, hasta 18.00 cm en páginas con notas de pie de página. El cuerpo del texto aparece en *Swiss* de 10 puntos y la extensión de línea es de 29 picas con un interlineado de 15 puntos. Las líneas por página varían de 21 a 25 a lo largo del texto. El interlineado entre títulos y primera línea de texto es de 3 picas en

algunos casos y de 2.5 en otros; por su parte, el interlineado entre párrafo y párrafo es de 2.5 picas. La foliación se ubica en el extremo inferior derecho de la página en un tamaño de 10 puntos en letra normal. Los títulos están en altas y negrillas a un tamaño de 12 puntos y centrados en la página (ver anexo 4, ilustración 16). El título de los ensayos en todas las unidades está en 12 puntos en altas y bajas en negrillas y centrados. El nombre del autor del ensayo aparece en 8 puntos en letra normal justo abajo del título del ensayo y alineado a la derecha. Los subtítulos aparecen en 10 puntos, negrillas, altas y bajas y alineados a la izquierda (ver anexo 4, ilustración 17). Las notas de pie de página están referidas con el número en ubicación supraíndice en un tamaño de 8 puntos al igual que el texto de las notas. El texto se encuentra separado de las notas por una línea de 5.2 cm de largo con un ancho de medio punto. El libro cuenta, además, con una cornisa de 8 puntos en cursivas que se ubica en la parte superior de la página, alineada a la izquierda en la página par y a la derecha en la impar (ver anexo 4, ilustración 18).

Al igual que el texto anterior cuenta con 2 tipos de recuadros, el primero que contiene el texto "A continuación realice la lectura de siguiente ensayo", el cual se ubica inmediatamente después del temario. El contenido del recuadro aparece en altas y bajas, en negrillas y cursivas en un tamaño de 10 puntos. Las dimensiones del recuadro varían de 10 cm, 10.5 cm y 10.7 cm de ancho por .6 cm y .8 cm de alto con un grueso de línea de un punto (ver anexo 4, ilustración 19). Como se puede observar, al igual que en el libro anterior, hay inconsistencia en el manejo de los tamaños de los recuadros ya que no hay variación en el largo de la línea del texto puesto que la misma frase aparece en todas las ocasiones y tampoco existen cambios en el tamaño de la letra, por lo que no se justifica la diferencia de tamaños en ninguno de los casos. Por su parte, el recuadro de "indicación" que contiene las fichas bibliográficas de las lecturas que deberán realizar los alumnos, tiene un tamaño que está determinado por la cantidad de texto que en él se incluye. Cabe aclarar que su contenido tiene las mismas características que el cuerpo del texto (10 puntos en *Swiss*). Los títulos de los recuadros aparecen en 12 puntos. El grueso

de la línea del recuadro es de un punto y sus dimensiones son las siguientes: 10.6 cm de ancho x 7 cm de largo, 12 cm de ancho x 8.2 cm de largo, 12 cm de largo x 9.1 cm de ancho, 12.5 x 10.6 cm y 12.7 x 9 cm (ver anexo 4, ilustración 20).

La sangría que hay al inicio de cada párrafo y en la bibliografía general es de 3 picas (ver anexo 4, ilustración 21). En los casos de sangría francesa, que se utiliza para la enumeración puntos y en los incisos, en la bibliografía del cuadro de indicación y en la complementaria, el tamaño es de 2 picas (ver anexo 4, ilustración 22).

Asimismo, este volumen cuenta con una portadilla por cada unidad, ésta contiene el nombre de la unidad centrado hacia lo alto y hacia lo ancho de la hoja en *Swiss* de 14 puntos en altas y negrillas; también cuenta con el número de la unidad, el cual aparece en la parte superior de la página, alineado a la derecha y en un recuadro de una línea de dos puntos de ancho. El tamaño del número es de 24 puntos y aparece en negrillas. El tamaño del recuadro en todos los casos es de 1.7 x 1.5 cm. En estas páginas encontramos otra vez errores de formación, ya que en algunos casos aparece ubicada correctamente la página y en otros hacia la izquierda y hacia arriba, también hay casos en los que el texto aparece cargado hacia la izquierda y hacia arriba (ver anexo 4, ilustración 23).

En el libro de lecturas el texto aparece a dos columnas, con distintos tamaños y tipos de letras, pues todos ellos corresponden a las características específicas que tienen las ediciones de los libros de los que fueron tomadas. En ese sentido observamos que existen variantes tanto en los tamaños de caja como en la distancia que hay entre columnas; sin embargo, en este libro se nota mayor uniformidad que la sección de lecturas del libro "De la oferta a la demanda y de la demanda a la oferta", descrito en primer lugar (ver anexo 4, ilustraciones 24 y 25). Este volumen también contiene una portadilla por unidad, sólo que en este caso el nombre de la unidad aparece en un tamaño mayor (18 puntos) pero con los mismos atributos que las portadillas del libro de ensayos al igual que el número; sólo hay una pequeña variante en el tamaño del recuadro que contiene a este último, ya que las dimensiones que presenta son 1.5 cm x 1.4 cm. También se puede observar el mismo

problema que presenta el libro de ensayos en la formación de las portadillas (ver anexo 4, ilustración 26).

La foliación aparece en *swiss* de 10 puntos en letra normal en la parte inferior exterior de la página (ver anexo 4, ilustración 19). El índice, por su parte, también se presenta en dos columnas en letra *Swiss* de 10 puntos en altas y bajas. Sólo las palabras índice, unidad y el número de la unidad aparecen en negrillas. Además, la palabra índice está en altas, centrada en la primer columna y a un tamaño de 14 puntos. El ancho de las columnas es de 25 picas con una distancia entre columnas de 3.5 picas y una línea vertical de medio punto que separa a una de la otra. El tamaño de caja del índice es de 17.7 cm de alto por 22.6 cm de ancho (ver anexo 4, ilustración 27).

En este caso, entre un volumen y otro, aunque cada uno con sus defectos e inconsistencias, se observa cierta unidad, ya que tanto en forros como en interiores (en este último caso, en la medida que la selección de lecturas tomadas de otras ediciones lo permite), se busca manejar los mismos elementos gráficos, ajustándolos solamente a las dimensiones del material y al contenido específico de cada uno.

6.2.3 Descripción de los elementos de enlace de los materiales didácticos para el proceso de enseñanza aprendizaje

En este apartado describiremos lo que llamamos elementos de enlace que intervienen en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Pero antes de describir estos elementos se hace necesario precisar qué entendemos por proceso de enseñanza-aprendizaje. Este es el proceso de comunicación entre un emisor (tutor) y un receptor (alumno) en un *contexto* específico (escuela, salón de clases o cualquier espacio destinado para el aprendizaje) en el cual se busca la interacción entre los sujetos de la comunicación para adquirir o acumular cierto caudal de elementos "culturales". Este proceso de comunicación se establece gracias a que existe una retroalimentación (de pregunta-respuesta, de trabajo práctico, de ejercicio activo, de análisis) que estará determinada por el tipo de relación

que se establezca entre los sujetos y los medios de comunicación para acercarse al conocimiento. En este sentido, podemos hablar de :

- a) relaciones personales entre dos individuos.
- b) relaciones individuo y libro o texto, en las cuales es necesario el desarrollo de la habilidad de la lectura para poder acercarse al conocimiento y ejecutar las indicaciones en él contenidas.
- c) relaciones audiovisuales, en donde el sujeto recibe imágenes fijas acompañadas de comentarios grabados.
- d) relaciones a distancia, en donde el emisor está lejos y es inaccesible, por lo que el mensaje se emite a través de la televisión de manera estereotipada y a ritmo constante.
- e) relaciones individuo y máquina, en donde la computadora reemplaza al profesor. Todo universo de conocimientos está presentado en el interior de la computadora.

Es necesario señalar que estas relaciones se pueden dar de manera complementaria en el proceso de comunicación didáctica y que no son excluyentes unas de las otras.

Una vez precisados los puntos anteriores, podemos señalar que en el sistema abierto de la FCPyS, las interacciones de aprendizaje más frecuentes son las relaciones personales y las de individuo-texto. Las primeras tienen lugar cuando tutores y alumnos se reúnen en sus sesiones de asesoría, las cuales se llevan a cabo cada 8 días. Las segundas, se realizan a lo largo de la semana, cuando el estudiante recurre al libro para desarrollar su estudio autodirigido. Es en este tipo de interacción donde los elementos de enlace del proceso de enseñanza-aprendizaje juegan un papel determinante, pues el material didáctico o libro de texto está conformado por herramientas que permiten tener una acción sistemática y un diálogo con el autor-tutor y el estudiante, valiéndose del vehículo libro. Estos elementos de enlace se obtienen respondiendo a las preguntas del esquema de comunicación planteado por Lasswell, agregando además el cómo, el cuándo y el dónde:

quién	----->	autor
qué	----->	temario (mensaje)

por qué medio ----->	guía didáctica, ensayos temáticos, programas, crestomatía, etc.
cómo ----->	indicaciones y actividades de aprendizaje
cuándo ----->	cuadro programático
dónde ----->	lecturas
con qué efecto ----->	objetivos de aprendizaje

Estos elementos son los que denominamos "elementos de enlace", los cuales son la estructura y el eje del contenido. Son los que dan la pauta para determinar la forma en que se establecerá la comunicación didáctica. Así, el autor manda un mensaje (temario y desarrollo del mismo) valiéndose de un medio impreso (guía didáctica, crestomatía, ensayos temáticos, programas, etc) para hacerlo llegar al receptor (alumno). En este medio impreso estará establecida otra serie de informaciones para que el alumno actúe y forme parte activa del proceso de aprendizaje. De esta forma, el libro de texto se convierte en la voz del emisor.

Así, podemos encontrar en las unidades temáticas elementos como los siguientes: Introducción a la unidad, temario, objetivos particulares, indicaciones, actividades de aprendizaje y bibliografía complementaria. Además de un cuadro programático general ubicado antes de la primera unidad y la bibliografía general al final del texto.

Introducción a la unidad. Este apartado proporciona al alumno una idea general del contenido de la unidad. Tiene como objetivo contextualizar al estudiante.

Temario. En esta parte únicamente se enuncian los tópicos que se incluyen como parte de la unidad.

Objetivos particulares. Aquí se indica al alumno los logros, habilidades y ejercicios analíticos que se pretenden conseguir al término de la unidad.

Indicaciones. Están contenidas en un recuadro y en él se orienta al alumno sobre las lecturas que deberá realizar para cumplir con el temario de la unidad.

Actividades de aprendizaje. Son una serie de ejercicios de distinta índole con los cuales el alumno ejercitará su capacidad analítica y reflexiva para procesar la información obtenida, cuya ejecución, además, servirá tanto al tutor como al alumno para evaluar el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Bibliografía complementaria. Es una información adicional para que el alumno, en caso de necesitar recurrir a otras fuentes para abundar sobre el tema en cuestión, pueda saber a dónde dirigirse. Únicamente incluye referencias bibliográficas.

Cuadro programático. Este indicará tanto al tutor como al alumno los tiempos y la dosificación de información a lo largo del semestre. Es una especie de organizador de las actividades que regirán el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Bibliografía General. Está ubicada al final del texto e incluye todas las referencias bibliográficas que se utilizaron como fuente de consulta para hacer el libro.

Ensayos. En el caso de los libros conceptualizados como "ensayos temáticos" según la clasificación de tipos de materiales impresos, se incluye como parte del contenido de la unidad un ensayo elaborado exprofeso para abordar los temas correspondientes. Los ensayos presentan una visión sistematizada e integral de los temas. Es una especie de resumen, en el cual, además, se explicita el punto de vista y la interpretación que el autor hace sobre la temática en cuestión.

Lecturas. Pueden estar contenidas en un volumen independiente (antología), o integradas como parte de la guía didáctica o ensayos temáticos (crestomatía).

No todos los libros contienen todos los elementos de enlace arriba mencionados. Su inclusión o no depende del tipo de texto (guía, ensayos, programa, etc.).

Los tres libros seleccionados para este análisis manejan los siguientes elementos de enlace:

A) De la oferta a la demanda y de la demanda a la oferta (crestomatía).

Los elementos de enlace de este libro son: presentación, introducción general, objetivos generales, cronograma del curso (cuadro programático). Cada unidad cuenta con: introducción a la unidad, objetivos particulares, temario, indicación, cuestionario, apoyo didáctico, bibliografía complementaria. Bibliografía general y la selección de lecturas.

Cabe aclarar que la introducción a la unidad no aparece con este título, sino con el nombre de la unidad. Por otro lado, en lugar de actividades de aprendizaje, el texto cuenta con un cuestionario, el cual es un tipo de actividad de aprendizaje. El apoyo didáctico es una especie de diagrama o esquema del contenido de la unidad. Este último es un elemento adicional que el autor agregó para facilitar la comprensión de los temas (es un elemento de enlace que no se encuentra en ninguno de los otros textos seleccionados).

B) México: poder y sumisión (crestomatía)

Los elementos de enlace de este libro son: presentación, objetivo general del curso. Cada unidad cuenta con: objetivo particular, temario, introducción a la temática, indicación, cuestionario de evaluación, bibliografía complementaria; recapitulación.

Este texto no cuenta con cuadro programático y con bibliografía general. La introducción a la unidad temática aparece mucho más extensa que en los otros materiales, pero tampoco llega a ser un ensayo y, al igual que en el texto anterior, aparece el cuestionario de evaluación como una variante de las actividades de aprendizaje. Este texto no incluye lecturas y tampoco cuenta con una antología, ya que las lecturas recomendadas corresponden al título **Historia General de México**, publicado por el Colegio de México.

C) Entre la certeza y la duda (ensayos temáticos)

Los elementos de enlace de este libro son: presentación, introducción general, objetivos generales. Cada unidad cuenta con: introducción a la unidad, temario, ensayo, indicación, actividades de aprendizaje, requerimientos para realizar las actividades de aprendizaje,

bibliografía complementaria; sólo dos unidades no cuentan con bibliografía complementaria y, sólo una unidad cuenta con un apartado de "preguntas de evaluación", además de las actividades de aprendizaje; lo que en los textos anteriores corresponde al cuestionario o cuestionario de evaluación. Finalmente, el texto cuenta con una bibliografía general. Como elemento adicional, en este texto encontramos los "requerimientos para realizar las actividades de aprendizaje", los cuales señalan los pasos previos que hay que seguir y los requisitos necesarios para llevar a buen término las actividades de aprendizaje, es una especie de orientación para el alumno.

Una vez descritos los elementos físicos, gráficos y de enlace, base de nuestro estudio, procederemos a realizar una evaluación de cada uno de ellos para, posteriormente, relacionar la forma (elementos físicos y gráficos del texto) con su contenido (los elementos de enlace) y la importancia de esta relación para apoyar el proceso de enseñanza aprendizaje en el sistema abierto (función comunicativa).

6.3 EVALUACION DE LA MUESTRA

En el capítulo 4, señalamos que el diseño editorial es una herramienta que permite hacer llegar el mensaje impreso en forma correcta y darle "vida" a la información; que el diseño editorial es, a la vez, el arte y la técnica de la distribución del material informativo que busca lograr un efecto estético y un equilibrio óptico al conjugar el placer visual y la facilidad de lectura. Asimismo, el diseño editorial tiene como propósito ejecutar la obra en el menor tiempo posible y al menor costo, para encontrar un equilibrio entre los elementos del medio impreso: forma (la presentación física y la apariencia gráfica) y contenido (los textos). Sus objetivos son presentar un contenido en forma óptima a partir de una correcta visualización de los mensajes y de un principio estético, en donde además de armonía, se logre un orden visual de los signos y símbolos plasmados en forma de textos y apoyos gráficos, tendientes a lograr que el material impreso sea atractivo a la vista, pero sobre todo, legible. Para ello, se deben tomar en cuenta tanto los elementos

físicos de que estará dotado el libro (tamaño, forma y papel), como los elementos gráficos (tipografía, imágenes gráficas y fotográficas, color); todos ellos distribuidos en el espacio-formato, valiéndose de las herramientas del diseño editorial (uso de una caja tipográfica, el establecimiento de retículas, la determinación de interlineados, extensión de líneas, selección y distribución de la tipografía, alineaciones, ubicación de imágenes, determinación del tamaño y la forma del impreso, etc), así como de las leyes de la composición (unidad, equilibrio, ritmo y resalte) para conseguir un efecto estético en la presentación del material a partir de la correcta utilización de éstos.

Resulta importante señalar que el diseño editorial tiene sentido, siempre y cuando se logre establecer una unidad y una coherencia entre la forma y el contenido del libro, pues, como vimos en el capítulo 4, existen -incluso- maneras establecidas para presentar los distintos tipos de libros (obras literarias, de consulta, de divulgación, científicas, libros de texto) que obedecen a los principios arriba descritos, los cuales están determinados por la función principal del libro (informativa, formativa, de entretenimiento, etc).

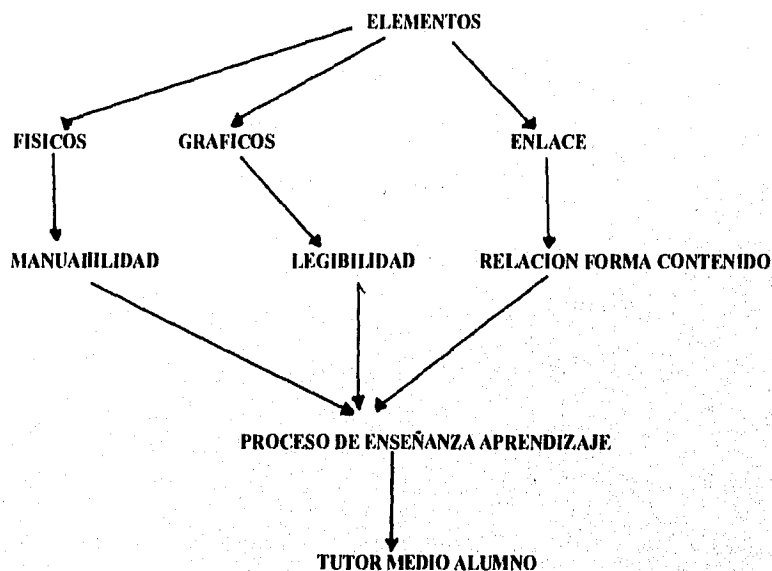
Una vez que se ha precisado que se entiende por diseño editorial y su importancia para la elaboración de materiales impresos, procederemos a evaluar los materiales descritos en el apartado anterior.

Tomando en cuenta en todo momento la relación forma-contenido, los puntos de evaluación serán los siguientes:

- 1) Si las características físicas de los materiales didácticos impresos del SUA-FCPyS, favorecen o no el proceso de enseñanza-aprendizaje del sistema abierto.
- 2) Si las características gráficas de dichos materiales son atractivos y gratos a la vista (requisito estético) y fáciles de leer (requisito funcional) para lograr el máximo de legibilidad.
- 3) Si los elementos de enlace (eje y estructura del contenido) cuentan con un lugar y características homogéneas dentro del espacio-formato que permitan su fácil y rápida ubicación.

Los tres puntos señalados, estarán sujetos en primer lugar a una evaluación del diseño editorial en sí mismo, es decir, establecer si las herramientas del diseño editorial son utilizadas a favor del material escrito y; en segundo, a una evaluación para verificar si dichas características favorecen la relación entre sujeto-libro en pro del proceso de enseñanza-aprendizaje (función comunicativa)(ver esquema 11).

ESQUEMA 11. FUNCION COMUNICATIVA DEL DISEÑO EDITORIAL



6.3.1 Evaluación de las características físicas

Como se pudo observar en el apartado 6.2.1, la muestra de materiales didácticos impresos del SUA-FCPyS cuenta con ciertas características físicas, las cuales corresponden al tamaño, la extensión, el formato y papel utilizado.

Veamos si estas características son las más apropiadas para el tipo y función del material didáctico.

CUADRO 6. EVALUACION FISICA DE LOS MATERIALES DIDACTICOS

TITULO	CARACTERISTICAS	EVALUACION
<p>A) Libro 1. De la oferta a la demanda y de la demanda a la oferta</p>	<p>Tamaño: carta (21.1 x 27.8 cm) Formato: francés Extensión: 298 páginas foliadas más preliminares y portadillas. papel: forros (couche 169 kg) Interiores (cultural 36 kg) Tintas: forros (2 x 1) interiores (1 x 1)</p>	<p>Por la extensión y concepción del libro, el tamaño (carta) y el formato (francés) utilizado resulta el más adecuado, sin embargo, el libro tiene una extensión de poco más de 300 páginas, lo que lo hace muy pesado y de difícil manejo, quizá hubiera convenido presentarlo en dos volúmenes, separando la selección de lecturas de la guía didáctica, a fin de obtener dos ejemplares de una extensión regular que permita una mejor manipulación. El papel en interiores (cultural de 36 kilogramos) es un papel que por su color es apropiado para la lectura, pues no produce brillos y da la sensación de claridad, el único inconveniente es que el gramaje (grosor de papel) resulta un poco bajo, lo que ocasiona una reducción considerable en la legibilidad, pues lo que se ganó con las características intrínsecas del papel, se pierde al transparentarse la tinta al otro lado de la hoja. Por su parte, el papel en exteriores (couché de 169 kg) tampoco es lo suficientemente grueso para proteger a un libro con un número de páginas tan extenso y de uso tan frecuente. Se transporta cotidianamente durante un semestre, se lee, se estudia, se consulta... se vuelve a él cuantas veces es necesario. Por tanto, necesita de una buena protección (forros) para que pueda conservarse en buen estado el mayor tiempo posible.</p>
<p>B) Libro 2. México: poder y sumisión</p>	<p>Tamaño: carta (21.3 x 27.8 cm) Formato: Francés Extensión: 91 páginas foliadas más 5 páginas de preliminares Papel: Forros (couché 169 Kg) Interiores (cultural 36 Kg) Tintas: Forros (2 x 1) Interiores (1 x 1)</p>	<p>Este libro presenta las mismas características físicas que el texto anterior, a excepción de la extensión del texto, ya que este cuenta únicamente con 91 páginas, pues no incluye lecturas, sólo lo que corresponde a las indicaciones de cómo debo abordar el alumno el estudio de cada unidad. En este caso, consideramos que sería más adecuado presentar el material en un tamaño más pequeño (medio folio, por ejemplo), a fin de darle más cuerpo al volumen, pues éste, al contrario del otro material, es excesivamente delgado. Por otro lado, elegir un tamaño más pequeño facilita el manejo del libro y permite ahorrar papel. En cuanto a los forros, al ser manejado un formato más pequeño y la extensión del libro no es excesiva (100 a 200 páginas, por manejar una cifra), el grosor del papel de forros utilizado serviría muy bien. Respecto a las demás características físicas, los resultados son iguales a los del libro anterior.</p>

<p>C) Libro 3. Entre la certeza y la duda</p>	<p>Tamaño: libro de ensayos: 17,8 x 21,4 cm libro de lecturas: 28,2 x 21,1 cm Formato: libro ensayos: Cuadrado, tamaño medio oficina libro de lecturas: Italiano, tamaño carta Extensión: libro ensayos: 185 páginas foliadas más 8 páginas de preliminares. libro de lecturas: 223 páginas foliadas más 8 de preliminares Papel: Forros (couche 200 kg) Interiores (cultural 36 kg) Tintas: Forros (2 x 1) Interiores (1 x 1)</p>	<p>Este título aparece en dos volúmenes, en el primero aparecen los ensayos temáticos, en el segundo la antología. Los ensayos temáticos tienen un formato cuadrado y el tamaño es medio oficina. Esta opción resulta bastante práctica, pues el volumen -de casi 200 páginas de extensión- es bastante accesible para su manipulación y transporte. Por su parte, la antología es tamaño carta y el formato es apaisado. Esta opción, aunque no es la mejor, resulta más funcional pues como las lecturas son tomadas de otras ediciones y su tamaño sólo permite la posibilidad de ubicar los textos en dos columnas, el formato obliga a que la encuadernación sea de acuerdo a la posición de las páginas. De lo contrario, sucedería lo que en el primer libro, donde hay que girar el libro para poder leer los textos. Asimismo, su manejo es mucho más accesible, pues aunque el texto es tamaño carta, el libro tiene una extensión más reducida. En relación a los otros dos textos, estos volúmenes tienen forros más gruesos (couche de 200 Kg) lo que da una idea de mayor espesor, visto más al libro y, por supuesto, protege mucho mejor a los materiales. El único inconveniente es que el papel utilizado en interiores es del mismo tipo y gramaje que los anteriores, por lo que las desventajas son iguales.</p>
---	---	---

Si hablamos en términos del proceso de enseñanza-aprendizaje el material diáctico del Sua puede ser considerado como un libro de texto, el cual es utilizado como material de estudio entre los alumnos, es de uso diario y constante consulta. En términos de comunicación educativa, el material didáctico del Sua es el medio que utilizan los emisores (autores y tutores) y los receptores (estudiantes) para la transmisión de los mensajes educativos. En este sentido, los aspectos físicos de la forma de estos libros debe adquirir características específicas. Por ejemplo, si son materiales de uso diario se hace necesario concebir un tamaño que facilite su manipulación y transporte. Un tamaño apropiado podría ser de 21 a 22 cm de alto en formato francés o cuadrado. Asimismo, es importante tomar en cuenta la extensión; es más fácil manipular un libro de una extensión no mayor a las 250 páginas, que uno de mayor volumen, y si a esto le agregamos un tamaño carta (27 cm) de alto, hacemos del material un volumen aparatoso, pesado y con mayores posibilidades para deshojarse. En este sentido, es importante conocer el contenido del libro y conceptualizarlo antes de decidir su tamaño y forma. En el caso de estos materiales, es conveniente presentarlos en dos volúmenes, ya que el contenido se presta para ello, pues está claramente diferenciada la parte de lecturas de la guía de estudio o ensayos temáticos.

Respecto al papel en las páginas interiores, podemos decir que es muy importante en libros que son utilizados para el estudio elegir papeles con un gramaje lo suficientemente grueso para no permitir la filtración de la tinta de una cara u otra de la hoja, así como que se transparente, pues esto, además de dar un aspecto antiestético, entorpece el proceso de lectura, pues se convierte en un distractor para quien está tratando de descifrar el mensaje. Utilizar papel bond o cultural de 72 kg resultaría más apropiado, pues su color no produce brillos y resulta agradable para la vista y su gramaje es lo suficientemente grueso para no permitir que se transparente o se filtre la tinta.

En los forros, el papel cumple una función muy importante, que es la de proteger al material. En este caso, como estamos hablando de materiales que se manipulan a lo largo de un semestre, es necesario dotarlos de un forro lo suficientemente grueso para que al término del curso o semestre se mantenga en las mejores condiciones posibles, por supuesto que el cuidado también estará determinado por quien lo manipula. Asimismo, un libro de mayor tamaño y extensión necesitará forros más gruesos que un libro con tamaño y extensión más reducidas. Como se puede observar, en los materiales que estamos analizando el papel y gramaje utilizado es el mismo para los dos primeros (couché de 169 gr) que tienen el mismo tamaño pero distinta extensión. El criterio para estos materiales no puede ser el mismo. Por el contrario, en el tercer libro el papel es de un gramaje más alto (200gr), si se manipula el material, incluso podemos percibir más consistencia en los volúmenes, aunque son también de distintos tamaños.

Como se puede observar, las características físicas no pueden ser seleccionadas arbitrariamente, éstas deben corresponder a las características del contenido, al tipo de material que se pretende generar y al uso principal del mismo. También, podemos señalar que en este caso la elección las características físicas tienen un fin más funcional que estético, pues lo que se busca con estos materiales es facilitar la comunicación entre tutores y alumnos a partir de un máximo de legibilidad y manueabilidad. No interesa el uso de papeles finos ni de exportación, pues no nos interesa producir ediciones de lujo, ya que

son materiales con públicos cautivos y con una comercialización cerrada, pero lo anterior no significa que se deben utilizar materiales de tercera. Hay que recordar que los elementos físicos son los que dan corporeidad al libro y que de la vista, pero también del tacto surge el amor.

6.3.2 Evaluación de las características gráficas

Las características que a continuación se evaluarán son las que llamamos gráficas. Si los elementos físicos son los que contienen al contenido, los elementos gráficos son los que lo visten. El diseño editorial es el que se encarga de vestirlos y de determinar cuáles son los atuendos que mejor les van para cumplir con el fin último de los materiales didácticos: ser legibles, pero además, agradables a la vista.

En este apartado, debido a que hay características similares entre los materiales sujetos a evaluación, tomaremos como ejemplo el primer libro y sólo mencionaremos los puntos no abordados o diferentes de los otros dos libros; todo ello, con el fin de agilizar la evaluación y evitar ser reiterativos en la información.

A) Libro 1. De la oferta a la demanda y de la demanda a la oferta

1. Exteriores

- **Portada o primera de forros.** Lo primero que se puede señalar en la portada es que el cambio tipográfico resulta muy brusco pues se combinan 2 familias tipográficas que no presentan ningún rasgo en común (*times new roman* y *swiss*). Lo recomendable es jugar con un sólo tipo de letra, o con dos pero con diseños similares, y explotar todas las combinaciones posibles tanto en atributos (normal, negrillas, cursivas, versales, altas, altas y bajas, subrayadas, etc) como en tamaños. Por otro lado, la tipografía se ve muy plana, pues todos los textos están en altas, no hay juego de tipografía en altas y bajas por ejemplo. Por otra parte, el título del libro es difícil de ubicar porque el nombre de la materia está ocupando el centro del espacio-formato y aparece con un tamaño de letra

mayor. Asimismo, la lectura del título resulta muy difícil pues su distribución (horizontal, vertical y de cabeza) hace que se pierda el eje de lectura. También, se observa una distribución poco armónica de los elementos de portada, los márgenes son muy irregulares, la mancha tipográfica está cargada hacia arriba y a la derecha de la superficie del formato. Los elementos que están cargados hacia la derecha tienen distintos límites, lo que indica que no se respeta el eje dentro de la composición. Por otro lado, la imagen que ilustra la portada, aunque alusiva al tema, parece ser una mala fotocopia, pues la impresión está mordida en algunas partes y las dos palabras al interior de la imagen están emplastadas. Además la imagen que corresponde a dos gráficas cada una encerrada en un rectángulo y colocadas superpuestas, dan una sensación de austeridad (ver anexo 2, ilustración 1).

Un elemento de suma importancia en el diseño es el color, y su uso en la portada resulta determinante, pues este se basa no sólo en los trazos plasmados en el papel, sino también en una adecuada selección de colores que armonicen entre sí para retener la atención del lector y actuar sobre la capacidad emocional del individuo. Como señalamos en el apartado 6.2.1 el color utilizado en la portada de este libro es para el fondo beige y para la tipografía sepia. Estos colores, aunque combinan perfectamente por su tonalidad, dan la impresión de que el material es viejo; asimismo, producen una sensación de austeridad. La inversión de los colores, es decir, poner en el fondo el sepia y el beige en la tipografía hubiera dado un mejor resultado, pues el marrón es más luminoso e intenso, más vivo.

- **Contra portada o cuarta de forros.** La contraportada únicamente tiene el escudo de la UNAM, con lo cual consideramos que es un espacio que está siendo desperdiciado pues, en él puede incluirse información adicional para el alumno; por ejemplo, un resumen del contenido del libro o una pequeña explicación de los objetivos que persigue. También se podría incluir la serie de títulos que corresponde al semestre de la Formación Básica Común al que pertenece el libro en cuestión. Así, se ofrece más información al alumno y se promueven los demás títulos. La contraportada, que aparentemente no tiene mucha

importancia, es el segundo lugar al que se dirige nuestra mirada. Si observamos, lo primero que llama nuestra atención es la portada, el manejo de colores y la composición de la misma, después el título del libro, si logra interesarnos, el siguiente movimiento es leer la contraportada para ver que más de interesante tiene para decidir su adquisición o no. Es cierto que la adquisición de los materiales del Sua está determinada por obligaciones académicas (y no por el gusto de comprar un libro, el cual puede ser o no indispensable). Sea o no agradable a la vista, sea o no de fácil lectura, hay que adquirirlo, pues es nuestra principal herramienta de trabajo. Sin embargo, tener lectores cautivos no es razón para que los materiales no cuenten con las características que hagan más fácil y agradable la lectura (ver anexo 2, ilustración 2).

- **Segunda y tercera de forros.** La segunda de forros contiene los créditos institucionales, el manejo de la tipografía (tamaños y atributos) es adecuado, únicamente haríamos una observación en cuanto a la disposición de ésta pues no hay un manejo uniforme en la ubicación de los títulos, ya que Universidad Nacional y Coordinación Sua aparecen en una línea y Facultad de Ciencias Políticas en dos. Visualmente brinca, pues el primer título tiene una línea muy prolongada y los otros dos no. Por otro lado, los dos últimos títulos están dispuestos en la misma línea, tomando como eje de disposición el primer título que está centrado en la página. Sin embargo, el título ubicado en la columna izquierda aparece más hacia afuera del espacio-formato en relación al primer título que el tercero, lo cual produce un efecto de asimetría, que estoy segura, no es la intención del diseñador. Por otro lado, los elementos textuales son fáciles de ubicar (ver anexo 2, ilustración 3).

En la tercera de forros está ubicado el colofón, el tamaño y tipo de letra es adecuado ya que es discreto y fácil de leer y la disposición de la tipografía produce un efecto de dinamismo (líneas centradas y de diferentes longitudes), a pesar de que todo el texto está en mayúsculas. Es un espacio bien aprovechado porque en la mayoría de los libros se

utiliza una página para el colofón y generalmente se deja en blanco la tercera de forros. (ver anexo 2, ilustración 4).

2. Interiores

- **Preliminares.** En las preliminares los elementos de evaluación son la tipografía, la ubicación del logo del Sua, la ilustración de la portadilla y los recuadros que contienen la información de las mismas. En la primer página preliminar se repiten todos los elementos de la portada dispuestos en el mismo orden y con las mismas características. Para dar un poco más de dinamismo al diseño del texto es más conveniente repetir algunos de los elementos de la portada en la falsa portada y omitir o disponer de otra forma los elementos restantes. Por que en este caso, las deficiencias que se percibieron en la portada, se vuelven a repetir en la primer página del texto. En este caso, el único elemento adicional en portadilla es el nombre del autor del libro, que aparece en *times new roman* de 16 puntos, el cual además está ubicado fuera de la caja tipográfica establecida para las preliminares. El texto se observa caído y cuesta trabajo ubicarlo con la vista en relación a los demás elementos gráficos (ver anexo 2, ilustración 5). La siguiente preliminar impresa corresponde a la página 3 o portadilla. En este espacio, el tamaño de la letra resulta adecuado para la lectura, sólo que la disposición de los elementos es poco armónico pues tanto el título del libro como el nombre de la materia dan la impresión de estar muy amontonados. Por otro lado, los elementos anteriores están centrados a lo ancho de la página, en tanto que el nombre del autor aparece alineado a la derecha, dando una impresión visual de texto movido. Asimismo, se observa un cambio muy brusco en la tipografía pues los dos primeros elementos están en *times new roman*, en tanto se utiliza el tipo de letra *swiss* para el título del libro. Resulta más conveniente jugar con un mismo tipo de letra en sus diferentes combinaciones (altas y bajas, negrillas, cursivas, tamaños, etc.) lo cual, además, le da más dinamismo al diseño. Por último, en esta página encontramos un recuadro que contiene a los elementos tipográficos. El recuadro, en este

caso, tiene la función exclusiva de adornar la página; sin embargo, tiene un efecto adverso pues acentúa la impresión de texto movido (anexo 2, ilustración 6). La página cuatro es blanca, cuando en este espacio debió aparecer la página legal, es decir, la información sobre los derechos reservados, los registros y el lugar de impresión, sin embargo, estos elementos aparecen en la página cinco. Esta página no tiene el recuadro con el que cuenta la página tres, lo que produce una sensación de rompimiento, ya que la página anterior y la posterior, incluyendo el índice, si lo tienen. En esta página los elementos tipográficos están ubicados en la parte inferior centro de la hoja y justificados al centro. La leyenda que contiene es muy corta y con un tipo de letra muy pequeño (8 puntos para el año de edición y para la leyenda de derechos reservados y 10 puntos para el lugar de impresión) en *times new roman* (ver anexo 2, ilustración 7). Como se puede observar, el espacio formato es muy grande para tan poca información, da la impresión de hacer falta elementos dentro de la página, lo cual se ve acentuado con una tipografía tan pequeña; además de representar un desperdicio de papel innecesario, pues estos elementos podrían haberse colocado junto con los elementos de la página siguiente en donde se incluyen los créditos de la materia en la que se utilizará el volumen, así como los créditos de los colaboradores. En la página 7 la mancha tipográfica tiene una mayor extensión, la cual se ve favorecida con un tipo de letra más grande (13 puntos en *swiss*) y más acorde con el tamaño de la página, no obstante son elementos que pudieron colocarse junto con los de la página anterior en la página dos o cuatro, pues aunque es información que debe incluirse, no tiene tanta importancia como el nombre del autor y del libro (ver anexo 2, ilustración 8).

La página 8 es blanca y en la nueve se localiza el índice, el cual cuenta con un recuadro al igual que las páginas tres y siete. En esta página la mancha tipográfica es más homogénea y los elementos tipográficos se encuentran ubicados con mayor orden, asimismo, aunque se manejan dos tipos de letra distintos, el cambio tipográfico no se siente forzado, pues se observa un balance entre los tamaños de letra y su disposición dentro de la caja. En este

caso aunque todas las letras aparecen en mayúsculas el uso de sangrías y el tamaño de los interlineados dan la sensación de movimiento y orden. Se puede diferenciar con claridad cada una de las partes y unidades del libro (ver anexo 2, ilustración 9).

- Páginas tipo

Al diseñar un libro se busca la unidad entre los elementos que lo integran; así, el cuerpo del texto debe tener los mismos atributos a lo largo de todo el libro; las diferentes categorías de texto, como títulos, subtítulos, incisos, deberán aparecer en el mismo lugar y con los mismos atributos (tipo, tamaño, altas y bajas, negritas, versalitas, cursivas, subrayadas, etc). Se debe establecer asimismo, un tamaño de caja (márgenes) que delimitará el lugar en donde se ubicarán todos y cada uno de los elementos gráficos.

Para realizar la evaluación de los elementos gráficos de este volumen, nos basaremos en la división del contenido del libro; por un lado, revisaremos la primera parte "contenido del curso" y, por el otro, la segunda parte "lecturas", pues como se observó en el apartado de descripción, sus características son muy distintas y, hasta podría decirse, independientes.

En lo que corresponde a la parte "contenido del curso" un primer aspecto que podemos detectar es que la caja tipográfica, es decir, el espacio dentro del cual se ubicarán los elementos gráficos, es distinta en cada una de las páginas que integran la sección. El ancho de la caja (15.2 cm) sí es el mismo en todos los casos, pero el alto varía de uno a dos centímetros. Si tomamos en cuenta que la caja tipográfica es la guía que nos permite acomodar el texto en forma ordenada en cada una de las páginas, y dar equilibrio a la composición de los elementos que en ellas se ubican, observamos que hay páginas muy saturadas de elementos gráficos y otras casi vacías. Por otro lado, se detectaron varios cambios tipográficos. El cuerpo del texto aparece en *swiss*, mientras que la mayoría de los títulos en *times new roman*, en tanto otros aparecen en *swiss* y, otros dentro de recuadro. Lo anterior es un error de diseño, pues las características y atributos de que se les doten a cada uno de los diferentes tipos de elementos tipográficos, deberán ser respetados a lo

largo del volumen, a fin de darle unidad al libro; lo anterior, tiene un propósito estético, pero también tiene un propósito funcional, pues para la consulta es más fácil localizar la información que se requiere, si al visualizar un elemento dentro del libro sabemos que por sus características se trata de un título, un subtítulo, un inciso etc.. En el cuerpo del texto se encontraron otros dos tipos de letra: *terminal* y *sanserif*. Esta arbitrariedad en los cambios tipográficos demeritan mucho la presentación de libro, pues dan la idea de ausencia de criterios editoriales. Además, visualmente distraen la atención de los lectores, en tanto se observan como brincos entre una página y otra (ver anexo 2, ilustraciones 10, 10b, 11 y 14).

Otro aspecto que resulta importante resaltar es que hay páginas muy cargadas de elementos gráficos (tipografía, gráficas, cuadros, etc.) y otras, en donde más de la mitad de la página queda en blanco. Esta situación repercute también negativamente, pues se vuelve a percibir un texto desbalanceado en el que, por sí fuera poco, hay un gasto inútil de papel y en el que se debió visualizar la necesidad de ahorro de páginas por ser un texto muy extenso (ver anexo 2, ilustraciones 10c y 13).

El tamaño de letra (13 puntos), por su parte, resulta bastante visible y, por consiguiente, de fácil lectura. Asimismo, el interlineado en relación a los puntos de la tipografía está bien proporcionado (15 puntos).

En los folios, volvemos a encontrar un cambio tipográfico, estos aparecen en *times new roman* en la parte inferior-exterior de la página, en un tamaño de 15 puntos en negrillas. Aquí el problema que observamos es que la ubicación de los folios no es constante, pues en unas páginas aparecen ubicados a la altura de la pleca inferior y en otras, hasta medio centímetro abajo de la pleca. Por otro lado, a partir de la segunda parte del volumen, los folios se ubican en la parte inferior-centro de la página. Insisto en que se debe buscar la unidad, la armonía y, sobre todo, la funcionalidad en la presentación de los materiales impresos (ver anexo 2 ilustraciones 10a y 10b).

Entre los apoyos gráficos que encontramos están las cornisas y las plecas, las cuales se ubican tanto en la parte inferior como en la parte superior de la superficie impresa. En este caso resulta innecesario saturar de líneas (plecas) y cornisas el texto, pues el uso principal de éstas es adornar el texto y en este caso, como es un material de estudio se convierten en distractores. En ocasiones, la función de la cornisa, cuando se ubica en la parte superior de la página y corresponde al título de cada capítulo, es ayudar al lector a ubicar con mayor facilidad cada uno de los capítulos del libro; sin embargo, en este libro lo que se repite como cornisa en cada una de las páginas del libro es el título del libro y Sistema Universidad Abierta, FCPyS. En todo caso, hubiera resultado más conveniente dejar la cornisa y la pleca superior y omitir la inferior (ver anexo 2, ilustración 12).

Finalmente, en los recuadros que se utilizaron para resaltar de manera especial las lecturas adicionales que deberá realizar el alumno-lector del volumen, encontramos poco cuidado en la disposición de los elementos gráficos, pues el ancho de los recuadros varía en cada uno de ellos. El alto es entendible porque depende de la cantidad de información que se ubique dentro de él, pero el ancho debe suponerse que es el mismo, pues el largo de línea debe ser homogéneo. Estos recuadros cuentan con una trama como fondo, la cual dificulta la legibilidad, y si la intención era resaltar o diferenciar del resto del texto el incluido en el recuadro, la opción hubiera quedado solucionada con una pantalla de 20 % de negro para dar el efecto de fondo gris deseado, no que lo que obtuvimos fue un efecto de *muaré** (ver anexo 2, ilustración 15).

**Muaré* es el defecto que se presenta en la elaboración de las películas para impresión. Este defecto se presenta al tener un original de mala calidad o cuando el trabajo se ejecuta en forma equivocada. La forma en que se observa este error es cuando en una prueba de color (cromalín, prueba de rol, color key) se aprecian líneas que se cruzan en toda la fotografía.

Por otra parte, cuando el trabajo se realiza en forma equivocada, es decir, cuando la inclinación del punto se cruza, se propicia que se note el punto y se vean las líneas que cruzan de un lado a otro.

Roseta. Al igual que el anterior, este defecto se presenta al tomar un original de mala resolución o al ser elaborado en forma incorrecta, a diferencia del *muaré*, el defecto consiste en observar la impresión como si el original de donde se tomó para ser reproducido estuviera tramado con puntos concéntricos.

La segunda parte del libro, correspondiente a la selección de lecturas, resulta en términos de diseño editorial más difícil de solucionar, pues los textos incluidos son fotocopias de otros volúmenes, los cuales cuentan con características tipográficas propias y muy distintas entre sí. Sin embargo, es necesario buscar una solución que permita acercarse a la unificación de criterios y características. Uno de ellos es ubicar en un volumen diferente las lecturas, para no tener un rompimiento tan brusco entre una sección y otra. En este caso, observamos que la ubicación de los textos entre una parte y otra es distinta, pues en la primera los textos se ubican verticalmente, en tanto en la segunda están, en su mayoría, con una ubicación horizontal. Es imposible determinar un tamaño de caja, hay textos completamente rebasados y otros con mucho aire hacia cualquiera de los cuatro lados (ver anexo 2, ilustraciones 18 y 19). La foliación está ubicada en la parte inferior centro de la página, pero con distancias entre el borde de la hoja y el texto muy distintas; además, en la primera parte del volumen la foliación está ubicada en la parte inferior-externa de la página. Todo ello, demerita sustancialmente la presentación del libro, pues si el objetivo era reunir una antología fotocopiada, no era necesario gastar recursos en un laborioso proceso de impresión y encuadernación. Es cierto que las posibilidades de transformar la selección de lecturas son pocas, a menos que se capture una por una y se rediseñen, pero se puede recurrir a la opción de ampliación o reducción de las reproducciones a fin de hacer que se ajusten, en la medida de lo posible, al tamaño de caja. También, se debe buscar la manera de ubicar todas las lecturas en un mismo sentido (vertical u horizontal) para no romper con la estructura visual del volumen y no entorpecer el proceso de lectura (ver anexo 2, ilustraciones 19 y 20). Asimismo, se puede recurrir a un tipo de adorno (como plecas o cornisas) para dar un toque distintivo al volumen y dejar ver la creatividad del diseñador.

B) Libro 2. México poder y sumisión

1. Exteriores

- **Portada o primera de forros.** En este libro observamos que hay más unidad en el manejo de la tipografía, ya que los elementos más importantes aparecen en un sólo tipo de letra (swiss), sólo las letras que se ubican abajo del logo del Sua aparecen en *times new roman*; sin embargo, el hecho de poner toda la tipografía en altas hace muy plano y estático el diseño, no se percibe movilidad. Es importante jugar con distintos tamaños y combinar las letras en altas y bajas. Respecto a la localización del título del libro, este volumen presenta el mismo problema que el anterior, pues el punto de atracción, por su ubicación y tamaño es el nombre de la materia y el tipo de material. Aquí, por ejemplo, se le da igual importancia a estos dos elementos, cuando, desde mi punto de vista el tipo de material (crestomatía) es un elemento secundario. Siempre el elemento tipográfico más importante en una portada es el título del libro, en segundo lugar el autor y en tercer lugar el resto de los elementos, aunque un papel muy importante lo desempeña la ilustración, pues ésta es el primer punto de atracción e interés para la vista. Asimismo, la distribución de los elementos gráficos es poco armónica, la alineación de los elementos hacia la izquierda queda completamente rota con la ubicación del logo del Sua en la parte inferior izquierda de la portada.

La distribución del título del libro también resulta de difícil lectura (vertical horizontal, vertical, horizontal) y, además, cuesta trabajo identificar en donde empieza la frase. La ilustración aunque alusiva al tema, también es de pésima calidad y cuesta trabajo distinguir qué figura es. Respecto al color, observamos el mismo problema que en el volumen anterior (Ver anexo 3, ilustración 1).

2. Interiores

- **Preliminares.** Este volumen sólo cuenta con una guarda y 3 páginas preliminares; la primera repite los elementos de portada más el nombre del autor (un elemento muy

importante que se omite en la portada). El nombre del autor aparece en una tipografía distinta al resto de la preliminar, lo que rompe con la unidad que había logrado en la portada el manejo de una misma familia tipográfica (ver anexo 3, ilustración 3). La segunda preliminar es blanca, siendo que en ésta debieron estar incluidos tanto la literatura legal, los créditos al año de edición y lugar de impresión, los cuales no aparecen en ninguna parte del libro. La tercer preliminar que contiene los créditos de la materia y de realización editorial nada tiene que ver con la línea seguida en la primer preliminar, en donde los elementos están cargados hacia la derecha de la página, aquí la tipografía aparece centrada y dentro de dos recuadros que para nada están relacionados con los que se utilizan en las páginas tipo, ya que éstos tienen los extremos terminados en curva y los otros en ángulo. Si tomamos esta página de manera independiente, podemos observar una distribución agradable de los elementos, con una correcta jerarquización y con un tamaño propicio para la lectura; sin embargo, debemos entender que las páginas de un libro dependen unas de las otras y deben ser diseñadas bajo un mismo esquema editorial, en donde se pueda jugar con los elementos gráficos, pero siempre buscando la unidad. En este sentido, la preliminar en cuestión nada tiene que ver con el resto de las páginas del libro (ver anexo 3, ilustración 4).

-Páginas tipo. En lo que se refiere a las páginas tipo, podemos observar un mejor logro en la distribución de la tipografía, las páginas son más homogéneas en cuanto a ubicación de títulos y subtítulos, distribución de la mancha tipográfica y tipografía (se usa *times new roman* tanto para títulos y subtítulos, como para el cuerpo del texto y la foliación), y el tipo y tamaño de letra (de 12 puntos) resulta bastante legible. Sin embargo, aquí al igual que en el otro volumen se observan cajas tipográficas de diferentes tamaños con variaciones de hasta 2 centímetros de alto, lo cual es evidencia de la falta de un esquema para formar el libro. Asimismo, se observa que varios de los inicios de unidad, así como la presentación del libro, no empiezan en página non y cabe recordar que es una norma empezar los capítulos en página non, ya que permite ubicarlos con mayor facilidad; no

obstante, hay materiales en donde se opta por empezar indistintamente en páginas pares o impares los capítulos, pero tiene que ver con una cuestión de ahorro de papel cuando el volumen es muy grueso, cuyo caso no es el nuestro, pues este material es de escasas 91 páginas. Por otro lado, observamos que entre los títulos y los subtítulos hay una pelea en cuanto a jerarquía, pues ambos aparecen en altas y aunque los títulos aparecen en negrillas, los subtítulos son un punto más grandes que los títulos, si observamos una página impresa en donde aparezcan juntos un título y un subtítulo, nos daremos cuenta que aunque diferenciados por las negrillas se les está dando un valor similar en términos visuales. Un aspecto que debe cuidarse en el diseño es que todos los títulos y subtítulos de nuestro volumen estén ubicados en la misma posición en cada una de las páginas donde aparezcan y con los mismos atributos, en este volumen observamos que el último título aparece centrado y con un tamaño de letra dos puntos más grande. Otra regla del diseño es que los títulos no llevan puntuación final, pues como son frases muy cortas, en general, y a veces el título lo conforma una sola palabra, no es necesario ponerla. En este material observamos que varios de los títulos y subtítulos llevan la puntuación final, lo que además refleja la falta de cuidado al realizar la corrección de estilo, pues por lo menos se hubiera unificado el criterio: todos con puntuación o ninguno con puntuación (ver anexo 3, ilustraciones 6, 8 y 9).

Este material, no incluye la sección de lecturas por lo que cuenta con mayor unidad, armonía y manuableidad que el volumen anterior. Sin embargo, tiene un grave error, y es que no contiene índice.

C) Libro 3. Entre la certeza y la duda

1. Exteriores

- **Portada o primera de forros.** En el libro de ensayos observamos una marcada diferencia en relación a los dos anteriores, ya que aquí el elemento de mayor atención es la ilustración, la cual aparece en blanco y negro y ubicada al centro de la página. Los

demás elementos gráficos están ubicados en relación a la ilustración; es decir, que la ilustración es el centro de la composición de la portada. En la parte superior de la ilustración aparecen los créditos institucionales en un juego de altas y bajas, toda la tipografía es *swiss*. El título del libro y el tipo de material están ubicados a los costados izquierdo y derecho respectivamente de la ilustración. En la parte inferior de la ilustración y sobre puesto, encontramos ubicado el logotipo del Sua y en la parte inferior de la página dentro de una franja blanca aparece el nombre de la materia. Dicha ubicación, el tamaño de letra utilizado, el juego de la tipografía en altas y bajas y la ubicación en el espacio-formato de los elementos gráficos, le da mayor dinamismo a la portada, además, de orden y jerarquía. En este trabajo se observa claramente que el eje de la composición es el centro de la página, el cual permite distribuir más armónicamente los elementos de que está compuesto. Aunque esta portada está mejor lograda que las anteriores en términos de diseño, nos damos cuenta que el título del libro sigue resultando de difícil lectura por su ubicación vertical, que no aparece el nombre del autor y que la ilustración, aunque se nota un mayor cuidado en su selección e impresión, sigue tendiendo deficiencias en cuanto a la calidad en la impresión. Asimismo, se observa, aunque no tan marcado como en los volúmenes anteriores, una competencia entre el título del libro y el nombre de la materia, en donde este último debería ocupar un lugar secundario (ver anexo 4, ilustración 1).

En la antología (recordemos que este material es en dos volúmenes) la portada tiene la misma línea que en el libro de ensayos, lo único que cambia son las dimensiones de los elementos gráficos pues el texto es tamaño carta con formato apaisado (italiano). Aquí lo que observamos es una diferencia en el tamaño del título del libro en relación a la demás tipografía, ya que el formato favorece la ampliación de esta tipografía, lo que hace que la competencia entre el título del libro con el nombre de la materia que señalábamos en el libro de ensayos, en este caso desaparezca. Sin embargo, notamos un grave defecto y es que la ilustración aparece distorsionada, pues la composición de ésta es vertical; es decir, que su ampliación o reducción debe ser vertical, y como el formato del volumen es

horizontal, para poder incluir la ilustración en esta posición, hubo que distorcionarla (ver anexo 4, ilustraciones 1 y 2). Lo anterior, es un problema que tiene su origen en la planeación del diseño, ya que si estamos concibiendo 2 volúmenes con formatos y tamaños distintos, debemos conceptualizar un diseño que permita mantener la misma línea sin alterar ninguno de los elementos gráficos en juego (a excepción del tamaño).

Respecto a la segunda, tercera y cuarta de forros, en ambos volúmenes encontramos las mismas características que en el primer libro analizado. Las variaciones que se observan son en términos de tamaño de letra, pero la distribución de los elementos gráficos es la misma. Asimismo, en la cuarta de forros el elemento adicional que se destaca es la prolongación de la franja blanca delimitada por dos líneas en color negro que aparece en la portada. Este elemento adicional en la contraportada o cuarta de forros le da mayor realce y viveza; sin embargo, sigue sin ser lo suficientemente explotado este espacio (Ver anexo 4, ilustraciones 3 y 4).

2. Interiores

-Preliminares. El libro de ensayos tiene 4 preliminares, las cuales presentan mayor orden y coherencia con el tamaño, formato y diseño de interiores del libro. En la primer preliminar no se repite la portada, pero aparecen centrados los elementos de presentación del volumen (título, tipo del material, materia a la que pertenece y año de edición). Se observa una página mucho más armónica en donde se utiliza un sólo tipo de letra y en donde se juega con los atributos de los caracteres, con los tamaños de letra y con la ubicación de la tipografía a lo largo y ancho de la página. En este caso, es mucho más visible y está en primer plano el título del libro (altas, negritas y en un tamaño de 14 puntos), los otros tres elementos, aunque legibles aparecen en segundo término (altas y bajas, en letra normal y en un tamaño de 12 puntos), pues no son tan importantes (Ver anexo 4, ilustración 9).

La segunda preliminar, que es la página legal, mancha la misma tipografía pero en 8 puntos en letra normal y en altas y bajas pues los datos que aparecen corresponden a trámites legales y no requieren de llamar la atención ni ser tan legibles, pero resulta imprescindible incluirlos. Sin embargo, observamos que hace falta el registro (ISBN*) y la leyenda de derechos reservados. Asimismo, encontramos un error en la formación pues los elementos aparecen en la parte inferior centro de la página, cuando deberían estar ubicados en la parte inferior izquierda, igual que los elementos gráficos de la cuarta preliminar, como veremos más adelante (ver anexo 4, ilustración 10).

En la tercer preliminar, sin embargo, encontramos una falla, pues todos los elementos aparecen centrados, a excepción de los créditos a la colaboración autorial, los cuales aparecen cargados hacia la derecha, lo que rompe con el criterio que se había utilizado desde la portada. También encontramos que hasta la tercer página interior aparece el crédito de los autores, cuando es un elemento de suma importancia en la presentación de un libro. Por otro lado, la página se siente muy saturada de información y el título del libro se observa caído. Esta página visualmente hubiera quedado mejor si los créditos autoriales estuvieran centrados al igual que los demás elementos gráficos y en un punto más pequeño (9 en lugar de 10 puntos), así como invertir la posición del título del libro con la del nombre de la materia, ya que la parte superior está muy cargada de información y la inferior está muy vacía (ver anexo 4, ilustración 11).

*ISBN (*International Standard Book Number*).

La segunda preliminar, que es la página legal, maneja la misma tipografía pero en 8 puntos en letra normal y en altas y bajas pues los datos que aparecen corresponden a trámites legales y no requieren de llamar la atención ni ser tan legibles, pero resulta imprescindible incluirlos. Sin embargo, observamos que hace falta el registro (ISBN*) y la leyenda de derechos reservados. Asimismo, encontramos un error en la formación pues los elementos aparecen en la parte inferior centro de la página, cuando deberían estar ubicados en la parte inferior izquierda, igual que los elementos gráficos de la cuarta preliminar, como veremos más adelante (ver anexo 4, ilustración 10).

En la tercer preliminar, sin embargo, encontramos una falla, pues todos los elementos aparecen centrados, a excepción de los créditos a la colaboración autorial, los cuales aparecen cargados hacia la derecha, lo que rompe con el criterio que se había utilizado desde la portada. También encontramos que hasta la tercer página interior aparece el crédito de los autores, cuando es un elemento de suma importancia en la presentación de un libro. Por otro lado, la página se siente muy saturada de información y el título del libro se observa caído. Esta página visualmente hubiera quedado mejor si los créditos autoriales estuvieran centrados al igual que los demás elementos gráficos y en un punto más pequeño (9 en lugar de 10 puntos), así como invertir la posición del título del libro con la del nombre de la materia, ya que la parte superior está muy cargada de información y la inferior está muy vacía (ver anexo 4, ilustración 11).

*ISBN (*International Standard Book Number*).

La última página preliminar contiene los créditos del consejo editorial, los de supervisión pedagógica y los editoriales. Aquí, en relación a los créditos contenidos en las preliminares uno y tres, se nota una correcta jerarquización, ya que estos elementos deben incluirse en el volumen, pero no son información preponderante. Así, la distribución y ubicación dentro de la página, como el tamaño de letra utilizado es correcto; además de presentar un orden que permite ubicar rápidamente el tipo de crédito. Asimismo, la página dos y cuatro, guardan unidad, pues como ambas son de créditos secundarios, manejan la tipografía en el mismo tamaño y ubicada en la parte inferior izquierda de la página (ver anexo 4, ilustración 12).

Por su parte, el libro de lecturas cuenta con sólo dos preliminares, la primera que equivale a la tercer preliminar del libro de ensayos, sólo que en este volumen la tipografía aparece con un puntaje más alto y se observa un mayor logro en la distribución de ésta, ya que a diferencia del anterior, en éste todos los elementos aparecen centrados, existe un mayor orden en la distribución y se observa una inversión en los créditos, primero aparece el nombre de la materia, después el título del libro, en tercer lugar los nombres de los compiladores y colaboradores y, finalmente el logo del Sua; esta distribución, conjuntado con el tamaño y atributos de la tipografía hacen que visualmente exista un orden de lectura, en donde los primeros elementos que se observan son el título del libro y el nombre del compilador (si se comparan ambas preliminares se podrá observar la diferencia) (ver anexo 4, ilustración 14). La segunda preliminar corresponde a los créditos legales y es igual a la del libro de ensayos; esta preliminar también observa un problema de formación, sólo que aquí en lugar de estar ubicada en la página dos, aparece en la página tres (ver anexo 4, ilustración 15).

En último lugar tenemos los índices de ambos libros, en ellos se logra diferenciar claramente el número de unidades de que está compuesto el volumen, así como el título de cada una de ellas.

El índice del libro de ensayos está compuesto en una columna, mientras que el de la antología está compuesto a dos. Las razones de esta diferencia obedecen, en primer lugar al tamaño y formato de los volúmenes; en segundo lugar a la composición de las páginas tipo de cada uno de ellos. Ambos manejan la tipografía en el mismo tamaño, a excepción de la palabra índice que aparece a 12 puntos en el libro de ensayos y a 14 en la antología. Un elemento adicional es que el índice de la antología cuenta con una línea vertical de medio punto que separa una columna de otra. Esta línea, además de fungir como adorno, ayuda a lograr un mayor orden en los elementos que entran en la composición (ver anexo 4, ilustraciones 13 y 27).

-Páginas tipo. Concebir este tipo de material didáctico en dos volúmenes resulta muy propicio, pues además de obtener materiales más manejables en términos de grosor y tamaño, se logra dar mayor unidad al diseño de las páginas interiores del libro. El libro de ensayos cuenta con páginas tipo más uniformes y con una mejor distribución de los elementos gráficos (tipografía y recuadros). Todas las páginas cuentan con la misma tipografía (*swiss*), en un tamaño muy apropiado para la lectura (10 puntos), además de que por sus dimensiones, el número de líneas por página (24 en promedio) y la extensión de la línea (29 picas) ayudan a realizar una lectura ágil. Asimismo, en este volumen se observa un mejor cuidado en el manejo de títulos y subtítulos, los cuales aparecen en el mismo tipo de letra, pero se diferencian por su ubicación, por su tamaño y por los atributos adicionales de que están dotados. Por ejemplo, todos los títulos aparecen centrados, en altas y negrillas con un tamaño de 12 puntos; mientras que los subtítulos aparecen en el mismo tamaño que el cuerpo de texto, sólo que en altas y bajas, en negrillas y alineados a la izquierda. Los títulos de los ensayos, por ejemplo, aparecen en 12 puntos en negrillas centrados, pero a diferencia de los demás títulos, en altas y bajas. Asimismo, se pueden ubicar y diferenciar fácilmente las notas de pie de página en relación al cuerpo del texto, pues aparecen a 8 puntos y separadas del cuerpo del texto por una línea de 12 picas de largo y medio punto de ancho. Asimismo, las plecas que están

ubicadas en la parte superior-exterior de las páginas y que aparecen en 8 puntos y en cursivas, adornan al libro, refuerzan el título del material y cuentan con la ventaja -por sus características- de no distraer la atención del lector (ver anexo 4, ilustraciones 16,17 y 18).

Sin embargo, seguimos encontrando cajas tipográficas de distintos tamaños, con variaciones de hasta un centímetro. No obstante lo anterior se observa una mejor intergración tanto de los elementos físicos como de los elementos gráficos que en los dos libros anteriores.

Finalmente, tenemos el volumen de la antología, que aunque con deficiencias, tiene la ventaja de tener todos los elementos gráficos dispuestos en relación al formato del libro (horizontal o apaisado). Asimismo, se observa más homogeneidad en la distribución de las lecturas, ya que todas están dispuestas en dos columnas y en el mismo sentido, de tal manera que no se hace necesario (como en el primer libro) girar el volumen para realizar la lectura (ver anexo 4, ilustración 24). De igual forma se observa que aunque no existe una caja tipográfica, son mucho más homogéneos los márgenes de las páginas.

De los 3 materiales analizados podemos resumir lo siguiente:

1. No existe unidad en ninguno de los libros vistos independiente como en conjunto pues aunque coinciden en color y formato (libro 1 y 2), el tipo de letra utilizado, el tamaño de cajas y extensión de líneas son distintas. También encontramos diferencias en la ubicación de títulos y subtítulos, ya que en algunos casos aparecen centrados y en otros alineados a la izquierda, incluso dentro del mismo volumen.
2. En ninguno de los 3 casos está determinada la caja tipográfica, ya que pueden detectarse tantas cajas tipográficas como páginas impresas tengan los libros.
3. En las portadas de los dos primeros libros los cambios tipográficos se notan muy forzados y la ubicación de los elementos da mayor importancia al nombre de la materia que al título del libro. Asimismo, la ubicación del título del libro hace que su lectura resulte muy difícil.

4. Se observan cambios tipográficos en los títulos de los dos primeros textos. En algunos casos aparece en *Swiss* y en otros en *Times new roman*. En cambio, en el tercer libro, se advierte mayor unidad y congruencia en el manejo de la tipografía (sólo se hace uso de un tipo de letra y se juega con varias combinaciones de la misma).
5. En el texto número 2 los inicios de unidad aparecen indistintamente en páginas pares o impares.
6. En todos los textos, los recursos gráficos como cornisas y plecas aparecen en tamaños, posiciones, tipos de letra, etc, distintos.
7. Las preliminares son distintas en cada uno de los casos, tanto en número como en distribución y ubicación de los textos. No existe un criterio para manejar los créditos de autoría y de asesoría.
8. El tamaño del primer texto, por la cantidad de páginas que contiene, resulta de muy difícil manejo, ya que un material de estudio (no de consulta como es el caso de los diccionarios o enciclopedias), requiere de un tamaño y peso accesible para su manipulación, pues de lo contrario resulta muy complicado su transporte y su manejo para la lectura. Por otra parte, el segundo libro es demasiado delgado. En este caso hubiera convenido publicar el libro en un tamaño más pequeño, para darle un poco de cuerpo al material, además de que permite economizar el papel. El tamaño y la separación del contenido utilizado en el texto 3, nos resultan más adecuados, pues el contenido se distribuye en dos volúmenes que hacen más accesible el acceso al material y el tamaño y formato se ajusta a las características del contenido, ya que la primera parte está compuesta de la guía de estudio y de los ensayos, que pueden diseñarse con mayor libertad y; el otro volumen está integrado por las lecturas de apoyo, que por pertenecer a publicaciones de distintas características, resultan difíciles de adaptar a las características editoriales de los materiales de los que formarán parte. Asimismo, la distribución del contenido en dos volúmenes hace mucho más manejable y manipulable el texto, ya que de lo contrario, el libro sería muy grueso y dificultaría su uso.

9. Los recuadros de los 3 materiales en lo único que muestran congruencia es en el ancho de la línea que los delimitan, ya que en las dimensiones todos presentan largos y anchos distintos.

10. Los folios en dos de los textos están ubicados en la parte inferior derecha y, en el otro, en la parte inferior centro.

11. Los interlineados en los libros que son tamaño carta son distintos entre sí y el tipo de letra que se maneja en el cuerpo del texto también es distinto. En el texto tamaño medio oficio (libro 3), es justificable el cambio del interlineado, en tanto que se está manejando un formato distinto.

Estas son las incongruencias que se detectaron en lo que se refiere al diseño editorial, lo cual provoca que tanto la función estética del libro (ser agradable a la vista y llamar la atención del lector), como la función comunicativa (facilitar la lectura, la ubicación del contenido y su manipulación) se demeriten y los objetivos del material impreso se cumplan parcialmente.

Asimismo, es importante señalar que tanto el papel, la impresión y el acabado dejan mucho que desear en cuanto a calidad, pues en todos los casos, el papel utilizado es muy delgado (la impresión se pasa al otro lado de la hoja; el papel utilizado en forros couche de 169 kg, no es lo suficientemente grueso para proteger libros de 300 hasta 500 páginas de extensión, que además son de uso continuo, ya que no es material de consulta, sino de estudio; la impresión, a su vez, es muy irregular a lo largo de cada una de las publicaciones, hay páginas en donde varios de los elementos gráficos están emplastados (contienen exceso de tinta) y, otras, en donde las áreas impresas están muy ténues. Finalmente, el acabado está hecho en un *hot meal* (pegado a lomo) muy deficiente, pues los libros se deshojan con facilidad independientemente del número de páginas que contenga el ejemplar.

Como se puede observar, los materiales didácticos de la Formación Básica Común del Sua corresponden a una serie de publicaciones independientes entre cada una de ellas,

pero con un orden metodológico subsecuente entre los libros de cada materia- semestre. En ese sentido, consideramos que así como existe una diferenciación entre cada uno de los libros de cada materia de la Formación Básica Común, deben existir criterios editoriales que los determinen como materiales pertenecientes a un programa académico. Así como los materiales impresos de cada una de las carreras que se imparten en el SUA-FCPyS, deben contar con un diseño que les permitan ser identificados por los tutores y los alumnos, a la vez que se diferencien entre sí.

6.3.3 Evaluación de los elementos de enlace de los materiales didácticos para el proceso de enseñanza-aprendizaje

Sistemáticamente se tiende a visualizar en forma separada tanto al contenido (textos) como a la forma (características físicas y gráficas). De hecho, en este trabajo de investigación el elemento principal de análisis es la forma; sin embargo, ambos elementos, contenido y forma, no pueden conceptualizarse en forma independiente, pues se determinan mutuamente (ver capítulo 2, tipos de libros). Así, tenemos que los elementos de enlace del material impreso del Sua, conforman el eje del contenido; son la estructura del mensaje escrito y la pauta para identificar cómo, cuándo, dónde y por qué medio hay que realizar el estudio; es decir, son la parte del contenido que permitirá al alumno realizar su estudio autodirigido en forma sistemática y gradual. Además de ser el eje que permitirá establecer un diálogo entre el tutor-autor y el estudiante.

En este sentido, los elementos de enlace juegan un papel muy importante en el proceso de comunicación que se establece entre tutores y alumnos del Sistema de Universidad Abierta.

Los elementos de enlace (ver apartado 6.2.3), por tanto, deben -además de tener un correcto desarrollo semántico y sintáctico- contar con un diseño editorial que permita su rápida ubicación, una fácil lectura y una distribución armónica y agradable para la vista.

En los materiales impresos del SUA- FCPyS lo que podemos observar es que dichos elementos de enlace si cuentan con una posición precisa dentro del texto y son fáciles de ubicar, pero presentan errores en cuanto a que algunos títulos aparecen centrados y otros alineados hacia derecha o izquierda (ver anexo 3, ilustraciones 6 y 8). También se detectó que en algunos capítulos se manejan con el mismo rango de importancia los elementos de enlace, con lo subtítulos del capítulo. El tamaño y tipo de letra es adecuado para la vista, pero en algunos casos, el tipo de letra utilizado choca con el del cuerpo del texto y se presentan cambios tipográficos entre los mismos elementos (ver anexo 2, ilustración 15). Asimismo, se observó que hay variaciones en los tamaños de letra utilizado entre los elementos de enlace (ver anexo 2, ilustraciones 14 y 15). Finalmente, se detectó que hay variaciones en el orden de aparición de los elementos de enlace entre algunas unidades y otras en uno de los volúmenes (**De la oferta a la demanda y de la demanda a la oferta**). Aunque poco perceptibles y aunque mínimas, estas incongruencias en la presentación de los elementos de enlace distraen la atención del lector, entorpecen el proceso de localización de la información y obligan a una mayor utilización de tiempo que podría estar destinado al estudio efectivo y no a la búsqueda de contenido.

Asimismo, tenemos datos (**Diplomado en educación a distancia**) de que al diseñar materiales didácticos impresos, los autores ponen mucha atención en el diseño de contenido, en el aspecto metodológico para cumplir con los objetivos de aprendizaje, pero no se toma en cuenta el aspecto formal, el cual es de suma importancia como facilitador para la visualización y legibilidad de los textos. Los diseñadores de contenidos desconocen la importancia de un tipo de letra que facilite la lectura, de un tamaño y grosor del volumen que sea manuable y manipulable, del uso de colores que sean atractivos pero que no interfieran con el proceso de lectura; del establecimiento de cajas tipográficas que ordenen la información para una lectura más descansada; de la función de las ilustraciones y apoyos gráficos, que colocar los folios en una posición determinada dentro de la página no es arbitraria, sino que corresponde a criterios de funcionalidad que

permitirán o no una más fácil y rápida localización de la información; que las plecas y cornisas no son un simple adorno, sino que cumplen una función de diferenciación y ubicación de datos, independientemente de que puedan fungir dentro de la página impresa como un elemento decorativo.

Como se puede observar, el contenido es muy importante en el proceso de enseñanza aprendizaje, pero la presentación de este contenido no lo es menos, pues de las características de éste dependerá que se logre realizar una lectura y, por tanto, estudio mucho más eficaz.

CONCLUSIONES

La comunicación impresa es el acto de comunicación entre dos o más personas que se vale de un medio impreso (folleto, revista, libro cartel, volante, etc.) para la transmisión de mensajes. En el contexto de la educación abierta, la comunicación impresa toma un papel relevante, pues el material didáctico impreso es el principal vehículo de comunicación entre los sujetos que intervienen en el proceso educativo (tutores-emisores, alumnos-receptores), en tanto que las características de la modalidad educativa, no permiten tener una comunicación cara a cara con la frecuencia que se presenta en los sistemas educativos tradicionales.

El proceso de comunicación impresa en el contexto de la educación abierta, se da de la siguiente manera:

Contamos con un **emisor** (autor del libro y, la más de las veces, tutor), quien por medio de la escritura plasmará en un código convencional (el idioma español, por ejemplo) el mensaje a emitir (contenido desglosado del programa de la materia con objetivos, actividades de aprendizaje, indicaciones, bibliografía, etc.). Un **medio impreso**, material didáctico (crestomatía, guía de estudio, antología, ensayos temáticos, etc.) que es el soporte físico por medio del cual se emiten los mensajes escritos. Estos mensajes escritos estarán apoyados con recursos gráficos y tipográficos para atraer la atención del receptor y facilitar el proceso de captación del mensaje (legibilidad). Un **receptor** (alumno) que recibe el mensaje e interactúa con él y con el emisor para cumplir con los objetivos de aprendizaje.

En el proceso de comunicación entre los sujetos de la educación abierta, encontramos distintos niveles de acercamiento. El primero de ellos, es la comunicación cara a cara entre tutores y estudiantes, el cual se establece en el caso específico del SUA-FCPyS, cada quince días, cuando se reúnen tutores y alumnos a una hora precisa y en un espacio específico durante dos horas para llevar a cabo las sesiones de asesoría. En ese tiempo, se lleva a cabo una dinámica de intercambio de conocimientos y aclaración de dudas. El

segundo nivel corresponde al que se realiza utilizando como medio básico de comunicación algún canal didáctico, que puede ser audiovisual (televisión, caseteras, programas de radio, computadora, etc) o impreso (básicamente los libros de texto), que se caracteriza por no haber un acercamiento directo y presencial entre tutores y alumnos. Es decir, que la comunicación entre éstos se da a través de un medio de comunicación, en este caso impresa, que puede ser el libro de texto, la guía de estudio, la crestomatía, la antología, etc.

A pesar de que con el paso del tiempo y con el advenimiento de las nuevas tecnologías se ha ido incrementando el uso de los materiales didácticos audiovisuales, el material didáctico impreso en los sistemas de educación a distancia, es el material por excelencia, pues no necesita de soportes electrónicos para ser utilizado, no requiere de un horario específico y puede ser usado de acuerdo a las necesidades de estudio de cada alumno. Es de fácil manipulación y tiene como principal ventaja, el poder ser consultado cuantas veces sea necesario. Por tal motivo, y por las características del sistema abierto, el libro de texto en cualquiera de sus modalidades, se convierte en el eje y estructura del sistema educativo abierto, razón por la cual elaborar un material didáctico tanto en contenido (textos) como en forma (su apariencia física y gráfica), debe contemplar un trabajo serio y profesional, otorgando el justo valor a cada una de las partes que intervienen en su realización.

Sin embargo, las características intrínsecas del libro o material impreso, no son suficientes por sí solas. En todas las áreas de conocimiento y para todos los fines que puede ser utilizado un material impreso, y en nuestro caso concreto, en un contexto educativo abierto, es necesario que éste cuente con un diseño editorial que haga un material didáctico estético y, sobre todo, funcional, pues de su diseño dependerá en gran medida que el mensaje contenido en él pueda ser captado en forma más eficaz por los receptores; y por tanto, se contribuya en forma positiva en el proceso de enseñanza aprendizaje.

El proceso de producción de un libro o material didáctico impreso, es laborioso y requiere de un gran cuidado y especialización (ver esquema **La ruta del producción del libro**, cap. 3), en el cual interviene un equipo de profesionales de la edición, que va desde el autor, editor, pasando por los diseñadores, correctores, formadores, ilustradores e impresores. Cada uno de ellos, realiza un trabajo específico para convertir el manuscrito en una obra impresa o libro. De su correcto desempeño dependerá la calidad en la presentación (características físicas y gráficas) del material impreso y su funcionalidad en términos de manueabilidad y legibilidad. Sin embargo, en este proceso de elaboración y producción del libro, el diseño de la edición es el principal elemento, y el objeto de nuestro estudio. En el capítulo cuarto de esta investigación se señaló que el libro está formado por dos elementos: el contenido y la forma. El contenido es el mensaje y la forma el soporte gráfico y físico en el que se ubica al mensaje, pero la forma también es el mensaje, pues juntos, forma y contenido, representan una unidad en torno a un objeto concreto: el libro. El diseño editorial, por tanto, es la herramienta que transforma al manuscrito (el mensaje) para hacerlo llegar en forma correcta y darle vida a la información; es decir, es el instrumento que nos permitirá organizar la información a fin de obtener un resultado eficiente, seguro y adecuado en términos de funcionalidad (facilitar su manipulación y su lectura) y estética (debe ser atractivo y agradable a la vista). Asimismo, es concebido como arte y como técnica. Es arte porque se propone conseguir un efecto estético en el receptor, un equilibrio óptico entre placer visual y facilidad de lectura. Es técnica porque se propone ejecutar la obra en el menor tiempo y al menor costo.

Para poder desarrollar un diseño editorial es necesario tener claro que se pretende comunicar y escoger los recursos disponibles para hacerlo (papel, color, imágenes, tamaños, formatos, tipografía); además de tener conocimiento de las leyes de la composición para lograr los efectos estéticos deseados.

En la comunicación impresa el diseño editorial desempeña tres funciones principales: comunicativa, estética y comercial. El diseño, en términos de comunicación debe procurar la legibilidad; es decir la facilidad de lectura del material. Debe ayudar al lector a asimilar y entender el mensaje; es decir, ordenar y adaptar los elementos del diseño a las necesidades comunicativas del lector. En términos estéticos debe conseguir el equilibrio, la unidad y la armonía entre los elementos gráficos y físicos del libro; es decir, en la composición. Finalmente, en términos comerciales o publicitarios, el diseño tiene que influir en cuatro aspectos fundamentales: llamar la atención, satisfacer las exigencias del lector, despertar la curiosidad del observador y animarle a adquirir el libro, para posteriormente, leerlo. Si el libro se concibe como un artículo de venta, el diseño editorial de éste debe tender, también, hacia ese fin.

Como se puede observar, en la elaboración de materiales impresos y, en especial, en la producción de libros, el diseño desempeña un papel de suma importancia, que en algunos contextos, por desconocimiento, falta de recursos, planeación o por no estar en manos de profesionales su elaboración, se deja completamente de lado. El caso del SUA-FCPyS es un ejemplo de ello, pues existe una mayor preocupación por el diseño y elaboración de los contenidos y dejan de lado la parte formal del material impreso. Existe una supervisión pedagógica y metodológica en relación a los contenidos, se busca que el contenido sea coherente, que no se presenten saltos en cuanto a su estructura, que exista un orden y secuencia en las actividades de aprendizaje y en las preguntas de evaluación o autoevaluación, de manera tal que el estudiante pueda seguir de manera independiente y progresiva los objetivos del curso, para que la función del asesor sea, fundamentalmente, la de aclarar dudas. Sin embargo, a la parte formal (presentación del material impreso) se le adjudica una importancia secundaria. Pareciera que un tamaño de libro es indistinto; que un tipo, color y gramaje de papel, no afecta la recepción del mensaje; que el tipo y la calidad en las ilustraciones no desempeñan ningún fin didáctico; que la tipografía puede combinarse arbitrariamente y que su tamaño y posición no afectan la legibilidad; que los

recursos gráficos como plecas y cornisas son meros adornos y que no cumplen ninguna función de orden para facilitar la búsqueda de información.

Como se señaló anteriormente, el libro está conformado por dos elementos, forma y contenido, y ambos, aunque pueden ser claramente diferenciados, forman una unidad y no pueden concebirse independientemente. Existe incluso, toda una especialización de tipos y usos de libros, que están determinados por sus contenidos, a los que corresponden patrones formales claramente diferenciados (ver cuadro **Relación contenido-uso-forma del libro** en cap. 4) y a los que corresponden diseños específicos; por ejemplo, obras de consulta como diccionarios o enciclopedias, que son materiales de lectura discontinua o en extractos, en donde el lector únicamente lee el tema de su interés, tienen un diseño que se caracteriza por un tamaño pequeño de letra, que permite un mayor número de caracteres por línea, una mayor cantidad de líneas por página e ilustraciones, en su mayoría, reducidas y con una composición a dos o más columnas.

En ese sentido, la relación entre forma y contenido se establece en dos niveles: el primero está determinado por el contenido particular de la obra, por la información, el mensaje que desee transmitir el autor. Esta información determinará la extensión de la obra y sus características físicas y gráficas específicas; el segundo nivel está determinado por el tipo de libro y el uso que de él haga el lector. Se refiere a los elementos visuales (físicos y gráficos) que son comunes entre los diferentes libros de acuerdo al grupo dentro del cual están clasificados para su edición y al tipo de lector al cual van dirigidos; se refiere también a los requisitos que deberá cumplir la presentación del libro para cubrir los fines a que está destinado.

El contenido es, pues, la esencia de la publicación, pero el primer contacto que tiene el lector con éste, es a través de la forma. La forma es la primera impresión respecto al libro; impresión que atrae o distrae, que se acepta o se rechaza. La forma es, también, un elemento de suma importancia para dar orden y unidad al contenido a lo largo del volumen y, además, de ella dependerá la mayor o menor facilidad de lectura.

En este sentido, ninguno de los dos componentes del libro deben ser descuidados en su proceso de producción, y el diseño editorial, es la herramienta que nos proporcionará los elementos necesarios para lograr un equilibrio entre forma y contenido a fin de que el material impreso cumpla con sus funciones (informativa, de entretenimiento, formativa, literaria, mercantil) (**Funciones del libro**, cap. 2). El diseño editorial es el que permite a partir de una distribución funcional y armónica de los elementos físicos y gráficos, dar unidad a la forma y al contenido.

Si no se hace uso del diseño editorial cuando se producen materiales impresos, se corre el riesgo de afectar el proceso comunicativo entre **autor-medio impreso-lector**; ya que tanto el abuso como la ausencia de los recursos gráficos y tipográficos pueden interferir negativamente en el proceso de lectura y, por ende, en la captación del mensaje. Asimismo, un mal aprovechamiento de los recursos físicos, como papel, formato, tamaño y extensión, repercutirá en la manipulación (un libro muy grande y con muchas páginas, por su peso y tamaño se vuelve muy difícil de manejar), así como en la lectura (un papel con gramaje muy bajo permite que la tinta se filtre a la otra cara de la página, mezclándose con las áreas impresas de ese lado, lo que dificulta la visualización y, por tanto, la lectura).

En el caso de los materiales destinados a un proceso educativo, como los del SUA-FCPyS, donde la función principal del material impreso es la formativa, y en donde este medio de comunicación entre emisor-autor y receptor-alumno es el principal apoyo del proceso de enseñanza-aprendizaje, resulta indispensable y necesario, revisar la parte formal de los materiales impresos, pues se percibe un desconocimiento total de las funciones del diseño editorial y de los beneficios que proporcionaría en el proceso de comunicación entre tutores y alumnos en el contexto de educación abierta, al permitir la producción de materiales impresos estéticos (atractivos) y funcionales (legibles y manipulables). Veamos a que nos referimos cuando mencionamos que no existe diseño editorial en los libros del SUA-FCPyS.

En nuestra investigación, seleccionamos 3 títulos correspondientes a la formación básica común del Sistema de Universidad Abierta de la FCPyS. Dos de estos títulos corresponden al primer semestre y uno al tercero. Los dos primeros forman un volumen cada uno y el último está compuesto por dos. La selección de los materiales obedeció a que ellos conjuntaban los diferentes tipos de materiales que durante 1992 y 1993 se habían publicado en esa institución. Durante la investigación (ver capítulo 5) se buscó, a partir de la descripción y evaluación de cada uno de ellos, verificar la consistencia de su diseño editorial en cuanto a la ubicación de los elementos gráficos (interlineados, tipografía, imágenes, espacios blancos, áreas impresas, placas, cornisas, cuadros y recuadros) y selección de los elementos físicos (papel, formato y tamaño); así como evaluar la relación entre contenido y forma de los elementos clave del discurso educativo (elementos de enlace) para la consecución de los objetivos de aprendizaje, tomando en cuenta que las funciones del diseño editorial son proporcionar materiales impresos comunicativos (legibles, fáciles de leer), estéticos (atractivos y agradables a la vista) y comerciales (asegurar su venta).*

Los puntos de evaluación fueron 3:

- 1) Verificar si las características físicas de los materiales didácticos impresos del SUA-FCPyS favorecen o no el proceso de enseñanza-aprendizaje del sistema abierto.
- 2) Establecer si las características gráficas de dichos materiales son atractivos y gratos a la vista (requisito estético) y fáciles de leer (requisito funcional) para lograr el máximo de legibilidad.

*Esta función en el contexto de la educación a distancia tiene una importancia secundaria, ya que los compradores de este tipo de libros son clientes cautivos, pues la lectura y consulta de éstos es obligatoria para cursar la asignatura.

3) Determinar si los elementos de enlace (eje y estructura del contenido) cuentan con un lugar y características homogéneas dentro del espacio-formato que permitan su fácil y rápida ubicación.

Los resultados de la evaluación permitieron confirmar que el desconocimiento de las funciones del diseño editorial y la falta de aplicación de éste en la producción de libros, afecta significativamente la calidad del material y las posibilidades de manipulación y de lectura por parte del receptor.

Asimismo, evidenciaron que los componentes del diseño y las características de cada uno de ellos (papel, tipo de letra y tamaño, color, etc.) juegan una función específica y tienen una razón de ser en el material impreso: las pastas o forros sirven para proteger las páginas interiores del volumen, si nuestro material es de uso continuo, necesitará de unas pastas lo suficientemente gruesas para protegerlo de la manipulación diaria; que la extensión de un libro (número de páginas) afecta considerablemente tanto la manipulación como el proceso de lectura pues resulta contraproducente para el aprendizaje tener que transportar diariamente un volumen tamaño carta (21 x 27 cm) que además está compuesto por más de 300 páginas como es el caso del libro *De la oferta a la demanda y de la demanda a la oferta*. Por el contrario, se observó que es más propicio manejar volúmenes de menor tamaño y extensión, aunque se tenga que dividir el material didáctico en dos volúmenes, como es el caso del libro *Entre la certeza y la duda*. También se advirtió que debe existir un mayor cuidado al determinar el tamaño del libro, pues si nuestro manuscrito tiene muy poca extensión, resulta inadecuado y antiestético manejar formatos grandes (tamaño carta, por ejemplo), pues además de desperdiciar papel, se obtienen volúmenes muy delgados, como es el caso del libro *México: poder y sumisión*.

Respecto a las características gráficas, se observaron inconsistencias en el manejo de la composición, pues costó trabajo establecer cajas tipográficas las cuales son el eje de la

composición de cada página y la base para la distribución de los elementos gráficos como ilustraciones, tipografía con sus distintos tamaños, espacios blancos (interlineados y márgenes), etc. Esta carencia provocó que hubiera páginas muy cargadas de elementos gráficos y que otras aparecieran casi vacías.

Asimismo, se observó que el cambio de la tipografía se realizó de manera arbitraria, sin tomar en cuenta la relación armónica entre los distintos tipos y sin tomar en cuenta que un cambio tipográfico siempre debe estar justificado como un elemento de realce y diferenciación de los demás elementos que están impresos en la página.

Otro aspecto significativo fue el uso del color en las portadas de los dos primeros volúmenes, en donde se utilizan el beige como plasta y el sepia para la tipografía. El color es un elemento muy importante dentro del diseño, pues además de atraer la atención del futuro lector, debe contribuir en la legibilidad. En este caso, aunque son colores que por su tonalidad combinan perfectamente, dan la impresión de que el material fuera viejo, asimismo, el beige es un tono triste y produce una sensación de austeridad. Por el contrario, si estos mismos colores se hubieran utilizado pero en forma invertida, el sepia como plasta y el beige en la tipografía, el resultado sería más llamativo, pues el sepia es un tono más luminoso e intenso.

Respecto a los elementos de enlace, entendidos como el eje del contenido (estructura del texto) y la parte del contenido que dará la pauta para que el estudiante realice su estudio en forma independiente, encontramos que además de ser importante su desarrollo sintáctico y semiológico, es imprescindible que cuenten con características gráficas que los diferencien del resto del contenido; que permitan su rápida ubicación; que sean legibles y que tengan una distribución agradable para la vista. Sin embargo, se observó que en los materiales analizados no existe uniformidad en la ubicación de dichos elementos (en unas páginas aparecen centrados y en otras alineados a la izquierda). Asimismo, se observó que el cambio tipográfico para diferenciar a los elementos de enlace del cuerpo del texto, estaban muy forzados (se utilizaron dos familias tipográficas

con rasgos completamente diferentes), también se observaron variaciones en los tamaños de letra, así como variaciones en el orden de aparición de los elementos de enlace entre unas unidades y otras. Aunque estas últimas incongruencias son casi imperceptibles - aunque no para los profesionales del diseño editorial- y parecieran mínimas, repercuten negativamente en la atención del lector, pues entorpecen el proceso de localización de la información y obligan a utilizar mayor tiempo en la búsqueda de información, en lugar de destinarlo al estudio efectivo.

Todas las fallas de diseño arriba mencionadas, las cuales son expuestas con mayor detalle en el capítulo 6 de esta investigación, son elementos que juegan en contra de la presentación del libro, pero sobre todo, en contra del proceso de comunicación entre emisores-autores-tutores y receptores-alumnos, pues la falta de unidad y armonía en el diseño de páginas, la selección de papeles, tamaños y formatos inadecuados, el abuso en el uso de colores o una incorrecta selección de los mismos, el uso de tipografías difíciles de leer y en tamaños muy pequeños, o excesivamente grandes, líneas, interlineados y márgenes muy grandes o muy pequeños, etc., representan una mayor o menor interferencia en el proceso de captación del mensaje, y por ende, en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los sistemas abiertos, en donde el libro es el medio de comunicación de mayor importancia que utilizan tutores y alumnos para cumplir con sus objetivos de estudio.

Si lo más importante de un libro son sus funciones formativa e informativa, en donde la legibilidad debe ser el factor preponderante en la producción del material, y lo dotamos (aunque sea de manera involuntaria) de características formales que dificultan su manejo y su lectura, estamos afectando, sin duda alguna el proceso de comunicación entre tutores y alumnos.

En ese sentido, tener conocimiento de las potencialidades del diseño editorial y usarlo adecuadamente para producir medios impresos más eficaces en términos de comunicación, permitirá; por un lado, contar con materiales didácticos impresos de mayor

calidad en contenido y presentación; más atractivos y, sobre todo, más funcionales. A la vez que contribuye a producirlos en un menor tiempo y a un menor costo (producir un material de calidad no necesariamente implica una mayor inversión financiera).

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ARNOLD C., Edmund. **Diseño total de un periódico**. 3ª edición, EDAMEX, México, 1989.
- ARELLANO, Jesús. **Cómo presentar originales y corregir pruebas para su impresión**. 2ª edición, UNAM, México, 1976. pp. 31.
- BASULTO, Hilda. **Curso de redacción**. Trillas, México, 1990.
- BARTHES, Roland. **El grano de la voz**. 2ª edición, siglo XXI, México, 1985. pp. 374.
- BLALOCK, Hubert. **Introducción a la investigación social**. Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, 1970. pp. 134.
- CALLE, Angela María. **Manual del diseño y la ilustración del libro**. CERLALC, Colombia, 1989. pp.112.
- COLLIER, David y Bob Cotton. **Diseño para la autoedición**. Gustavo Gili. Barcelona, 1992. pp.160.
- DONIS, D.A. **La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual**. 8ª edición, Gustavo Gili, Barcelona, España, 1990. pp. 211.
- DREYFUS, John y François Richaudeau. **Diccionario de la edición y de las artes gráficas**. (Biblioteca del libro). Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1985. pp. 721.
- ECO, Umberto. **Cómo se hace una tesis**. 11ª reimpresión, Gedisa, México, 1989. pp. 267.
- ESCALANTE, Fany. **Diseño Editorial**. UAM-Xochimilco, México, 1989. pp. 55.
- ESCARPIT, Robert. **La Révolution du livre**. UNESCO, Presses Universitaires de France, París, Francia, 1965. pp.163.

- ESCOLAR, Hipólito. **Historia del libro.** (Biblioteca del libro), Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, 1988. pp. 698.
- ESTRADA, Luis. et. al. **Acerca de la edición de libros científicos.** UNAM, México, 1988. pp.73.
- FABRIS, Germani. **Fundamentos del proyecto gráfico.** (Nuevas fronteras gráficas), Ediciones Don Bosco, Barcelona, España, 1973. pp. 228.
- FERNANDEZ SERNA, Gabino y Omar Vite Bonilla. **La evolución del libro.** Breviario Histórico. IPN, México, 1986. pp. 156.
- GALLARDO CANO, Alejandro. **Curso de teorías de la comunicación.** UNAM, México, 1990. pp. 169.
- GONZALEZ REYNA, Susana. **Manual de redacción e investigación documental.** 4ª edición, Trillas, México, 1990. pp. 204.
- JIMENEZ C, Edgar. "Perspectivas latinoamericanas de la sociología de la educación", en **Diplomado en Educación a Distancia.** Módulo I, SUA, UNAM, México, 1993. pp. 125-156.
- KARCH, R. Randolph. **Manual de artes gráficas.** 7ª reimpresión, Trillas, México, 1984. pp. 434.
- **La educación abierta en México,** SEP, UNAM. mimeografiado.
- LEON PENANGOS, Jorge E. **El libro.** 7ª reimpresión, (temas básicos), Trillas, México, 1987. pp.81.
- LEWIS, John. **Principios básicos de tipografía.** 3ª reimpresión, Trillas, México, 1991, pp.96.
- LLOVET-Jordi. **Ideología y metodología del diseño.** Gustavo Gili, Barcelona, España. 1979. pp. 161.

- MARTINEZ DE SOUSA, José. **Diccionario de tipografía y del libro**. 2ª edición, Paraninfo, Madrid, 1981.

- MCKLUHAN, Marshall. **La comprensión de los medios como extensiones del hombre**. 10ª impresión, Diana, México, 1987. pp. 343.

- OLEACHEA, Juan B. **El libro en el ecosistema de la comunicación cultural**. (Biblioteca del libro), Fundación Germán Sánchez Ruipérez. España, 1986.

- PAOLI, Antonio. **Comunicación e información**. Trillas, UAM-Xochimilco, México, 1990. pp.136.

- PASQUALI, Antonio. **Comprender la comunicación**. 4ª. edición, Monte Avila Editores, Venezuela, 1990. pp. 289.

- PLOTNIK, Arthur. **Los elementos de la edición. Una guía moderna para editores y periodistas**. Publigráficos, S.A., México, 1989. pp. 194.

- POMPA Y POMPA, Antonio. **450 años de la imprenta tipográfica en México**. Asociación Nacional de Libreros, Solar, Servicios Editoriales, S.C., México, 1988, pp.115.

- REYES CORIA, Bulmaro. **Manual de estilo editorial**. Limusa, México, 1986. pp. 105.

- RIVADENEIRA, Raúl. **Periodismo. La teoría general de los sistemas y la ciencia de la comunicación**. 3ª. edición, Trillas, México, 1990. pp. 333.

- ROBLES, Francisca. **Guía para elaborar revistas**. Tesis de licenciatura. UNAM, FCP y S, México, 1987. pp. 104.

- RODRIGUEZ PINEDA, Arturo. **Comunicación Gráfica. Manual para el editor**. Tesis de licenciatura. UNAM, FCPyS, México, 1990. pp. 83.

- RODRIGUEZ PONCE, Gabriel. **Hacia la conformación de una política académica abierta de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**. Tesis de licenciatura, UNAM, FCPyS.1990. p.87.

- RUDER, Emil. **Manual de diseño tipográfico**. 4ª edición, Gustavo Gili, Barcelona, España, 1982. pp. 220.
- RUIZ-CASTILLO BASALA, José. **Memorias de un editor. El apasionante mundo del libro**. (Biblioteca del libro) 5ª edición, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, España, 1985. pp. 431.
- SANCHEZ, Carlos. **Cómo se hace un libro**. CECSA, México, 1987. pp.103.
- SANCHEZ GANDARA, Arturo, Fernando Magariños y Durt B. Wolf. **El arte editorial en la literatura científica**. UNAM, Ediciones Técnico Científicas, México, 1992. pp. 118.
- SANTILLAN PALA, Judith. **Funciones del diseño periodístico en las revistas**. Tesis de licenciatura, UNAM, FCPyS, México, 1993. pp. 88.
- SCHUBERT, Reinhard. "Diseño de Libros". en **Libros de México**. N° 9, CEPROMEX, México, oct-dic. 1987.
- SHAFF, Adam. **Introducción a la semántica**. 4ª reimpresión, F.C.E., México, 1983. pp. 402.
- SORIANO ROJAS, Raúl. **Guía para realizar investigaciones sociales**. 7ª edición, Plaza y Valdés, México, 1991. pp. 286.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la. **Breve historia del libro en México**. (Biblioteca del editor), UNAM, México, 1990. pp. 215.
- TRILNICK, Daniel. "Materiales didácticos en los sistemas de educación abierta y a distancia". **Diplomado de educación a distancia**. Módulo I, SUA, UNAM, México, 1993. pp. 189-202.
- TUBAU, Iván. **Dibujando Carteles**. Ediciones CEAC, Barcelona, España, 1987.

- TURNBULL, Artur y Russell N. Baird. **Comunicación gráfica. Tipografía, diagramación, diseño, producción.** Trillas, México, 1992. pp. 429.
- VERA BOLEA, Antonio. "Apuntes sobre planeación y producción en la industria editorial". en **Libros de México.** N° 6, CEPROMEX, México, ene-mar. 1987.
- VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística.** Paidós Comunicación, 2ª edición, España, 1993. pp. 287.
- VILLALOBOS, Nelly. "Algunas consideraciones sobre el concepto de universidad abierta" en **Diplomado en Educación a Distancia.** Módulo I, SUA, UNAM, México, 1993. pp. 31-40.
- VILLEGAS, Benjamín. "El diseño: etapas fundamentales del diseño editorial". en CALLE, Angela María. **Manual del diseño y la ilustración del libro.** CERLALC, Colombia, 1989. pp.112.
- VILLEGAS CARVALLO, Ana Sylvia. **Manual del Editor.** SEP, -SEIT-CONSET, México, 1987. pp. 77.
- WRIGHT, CH. R. **Comunicación de masas.** Paidós, México, 1986. pp.155.
- ZAVALA RUIZ, Roberto. **El libro y sus orillas: tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas.** Tesis de licenciatura, UAM, FCPyS, México, pp. 523.

ANEXO 1

Tabla de materias de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación

TABLA DE MATERIAS

SEMESTRE	MATERIAS
1	FORMACION SOCIAL MEXICANA I, ECONOMIA POLÍTICA I, TALLER DE INVESTIGACION Y REDACCION, TEORIA SOCIAL I, HISTORIA MUNDIAL ECONOMICA Y SOCIAL I.
2	FORMACION SOCIAL MEXICANA II, ECONOMIA POLÍTICA II, METODOLOGIA I, TEORIA SOCIAL II, HISTORIA MUNDIAL ECONOMICA Y SOCIAL II.
3	FORMACION SOCIAL MEXICANA III, ECONOMIA POLÍTICA III, METODOLOGIA II, TEORIA SOCIAL III, HISTORIA MUNDIAL ECONOMICA Y SOCIAL III.
4	TEORIAS DE LA COMUNICACION Y LA INFORMACION, INTRODUCCION A LA LINGUISTICA, PSICOLOGIA SOCIAL, DESARROLLO, REGIMEN Y ESTRUCTURA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACION COLECTIVA EN MEXICO I, GENEROS PERIODISTICOS INFORMATIVOS.
5	TEORIAS DE LOS MEDIOS DE COMUNICACION COLECTIVA, LENGUAJE Y SOCIEDAD, SOCIOLOGIA DE LA COMUNICACION COLECTIVA, DESARROLLO, REGIMEN Y ESTRUCTURA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACION COLECTIVA EN MEXICO II, GENEROS PERIODISTICOS INTERPRETATIVOS.
6	TECNICAS DE INFORMACION POR CINE, TECNICAS DE INFORMACION POR RADIO Y TELEVISION, PSICOLOGIA DE LA COMUNICACION COLECTIVA, INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA OPINION PUBLICA, GENEROS PERIODISTICOS DE OPINION.

7

5 MATERIAS OPTATIVAS

8

5 MATERIAS OPTATIVAS

ANEXO 2

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

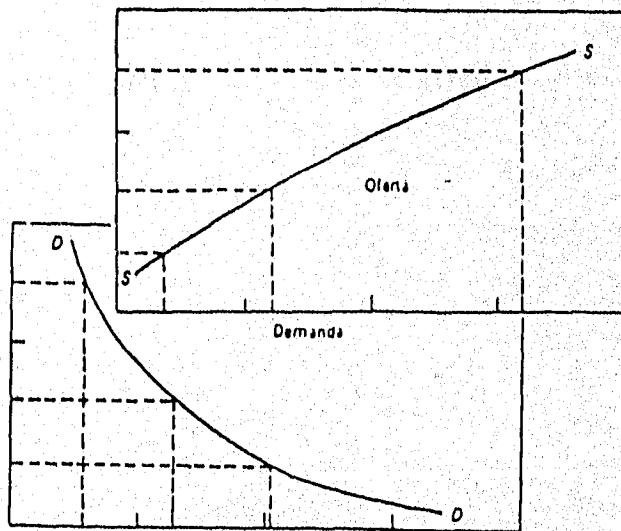
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

ECONOMIA POLITICA I

DE LA OFERTA A

LA DEMANDA Y DE LA



DEMANDA A LA OFERTA



ILUSTRACION 2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Dr. José Sarukhán Kermez
Rector
Dr. Salvador Malo Alvarez
Secretario General
Mtro. Mario Melgar Adalid
Secretario Administrativo
Dr. Roberto Castañón Romo
Secretario de Servicios Académicos
Lic. David Pantoja Morán
Secretario Auxiliar
Dr. Leoncio Lara Sáenz
Abogado General

**FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS
Y SOCIALES**

Dr. Juan Felipe Leal y Fernández
Director
Mtro. Guillermo Farfán
Secretario General
Mtra. Edit Antal
Jefa de la División SUA

COORDINACION SUA

Dr. Rodolfo Herrero Ricaño
Coordinador
Dr. Enrique Pontes González
Secretario Académico
Sr. Rosendo Juárez Mújica
Jefe de la Unidad Administrativa

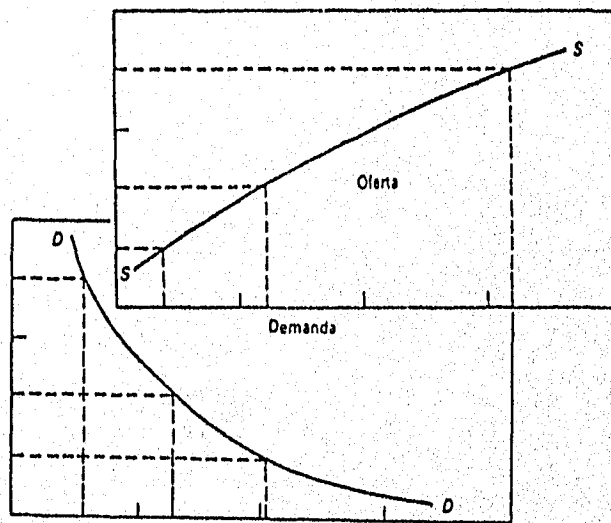
ILUSTRACION 4

ESTA OBRA SE TERMINO DE IMPRIMIR EN
NOVIEMBRE DE 1992
EN LOS TALLERES DE LA COORDINACION DEL SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA
PRESIDENTE CARRANZA No. 162 COYOACAN, D.F., C.P. 04100

TIRAJE 300 EJEMPLARES Y SOBREVANTES DE
REPOSICION

ECONOMIA POLITICA I

DE LA OFERTA A



LA DEMANDA Y DE LA

DEMANDA A LA OFERTA



ECONOMIA POLITICA I

**DE LA OFERTA A LA DEMANDA
Y
DE LA DEMANDA A LA OFERTA**

JACOBO GONZALEZ BAÑOS

Primera edición: 1992
Material empleado para fines educativos, no lucrativos
DR (a) Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510 México, D.F.
COORDINACION SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

Impreso y hecho en México

Economía Política I

Clave : 0255

Valor : 08 Créditos

Area : Formación Básica Común

Autor : Jacobo González Baños

Supervisión Didáctica : Olivia Roldán Aragón

Coordinación Editorial : Beatriz E. Del Castillo y Cuadra

Corrección de Estilo : Luz Elena Espinoza Padierna

Asesoría Editorial : Francisca Robles

Colaboración Especial : Catalina Gutiérrez López

1992

INDICE GENERAL

PRIMERA PARTE : CONTENIDO DEL CURSO

PRESENTACION	1
INTRODUCCION GENERAL	3
OBJETIVOS GENERALES	7
UNIDAD I. LA ECONOMIA POLITICA COMO CIENCIA	9
UNIDAD II. LA ECONOMIA POLITCA MARXISTA	19
UNIDAD III. LA ECONOMIA POLITICA MARGINALISTA	29
UNIDAD IV. LA CRITICA A LAS TEORIAS MARXISTA Y MARGINALISTA	41
BIBLIOGRAFIA GENERAL	47

SEGUNDA PARTE : LECTURAS

INDICE DE LECTURAS	51
LECTURAS UNIDAD I	53
LECTURAS UNIDAD II	65
LECTURAS UNIDAD III	170
LECTURAS UNIDAD IV	269

UNIDAD I

LA ECONOMIA POLITICA COMO CIENCIA

La Economía Política debe su status científico, fundamentalmente, al tipo de explicación que genera respecto de una serie de predicciones y expectativas del mundo económico y social (la producción económica, la distribución económica, el consumo económico, el desarrollo económico general y particular de las sociedades). Por ello, la Economía Política es resultado del análisis del capitalismo. Y como todo análisis debe reflejarse en el manejo práctico de ciertos conocimientos, es el instrumento de gestión del sistema económico.

Sin embargo, existen algunos tipos de análisis y formas de explicación científica, que han generado a su vez distintas corrientes en Economía Política. Sus diferencias van, desde las consideraciones acerca del objeto de estudio, su método, el uso de instrumentos fácticos y conceptuales, hasta la definición misma de lo que es la ciencia económica.

Dado lo anterior es preciso reconocer, en primer lugar, cuáles son las corrientes y escuelas más importantes de la ciencia económica, las relaciones que establecen entre sí, y los momentos de continuidad y discontinuidad, tales como la relación entre la Economía Política clásica y la Economía Política marxista, o la relación entre la escuela marginalista y la corriente neoclásica. Así, por ejemplo, a los primeros les une la derivación historicista de comprensión de los procesos económicos; a los segundos, la creencia en las leyes del mercado en función del equilibrio económico, cuyo funcionamiento, por ejemplo, es natural y no necesita de estructuras históricas y sociales como el Estado.

Por último, es importante contextualizar el desarrollo de las ciencias económicas respecto del desarrollo de la sociedad moderna actual, para poder establecer que la relación y tensión entre la ciencia económica y la economía real es muy grande, de manera tal que, a cada cambio de período histórico en la evolución de la sociedad, los problemas económicos y sociales consustanciales a tal evolución, corresponde un análisis desde una perspectiva económica que trata, ya sea de darles respuesta, o bien plantear una readecuación a la que deben someterse las escuelas tradicionales, como producto de la tensión generada por las exigencias del momento.

OBJETIVOS.

Al finalizar la unidad, el alumno:

1. Conocerá el tipo de explicación científica que genera la ciencia económica y la economía política; sus formas de interpretación, demostración, fundamentación, justificación, evidencia y validez, metodologías y objetos de estudio.
2. Analizará la ruptura epistemológica, que se produce en el siglo XIX en la ciencia económica, respecto de los clásicos, misma que generó las propuestas marxista y neoclásica en la versión genética de la teoría marginalista.
3. Ubicará el momento histórico en el que aparecieron las distintas corrientes de la ciencia económica relacionándolo con la evolución del capitalismo.
4. Identificará el lugar que ocupan las escuelas marxista y marginalista respecto de las corrientes que se han generado en el conjunto de la ciencia económica.
5. Comprenderá el papel que se asigna a la categoría de equilibrio económico en el análisis del capitalismo y la gestión del sistema económico.

TEMARIO

1. La validez de la economía política como ciencia
2. La economía política y la ciencia económica en general, relaciones y límites
3. La evolución de corrientes teóricas en la ciencia económica
4. El análisis del capitalismo y la gestión del sistema económico

INDICACION

Para los temas contemplados en esta unidad, se estudiará el texto: Schuster, F. G. **Explicación y predicción**, Ed. CLACSO, 2a. ed., Argentina 1986. "Cap. 8. Explicaciones en Economía, Sociología y Antropología", pp. 67-86

CUESTIONARIO

1. ¿Qué diferencia hay entre Economía y Economía Política? Plantear razones históricas y razones teóricas (objetos de estudio y metodologías).
2. ¿Qué significa la explicación científica en la ciencia económica?
3. ¿Cuáles son las diferencias metodológicas entre las corrientes marxista y marginalista, y entre esta última y la escuela neoclásica en general?
4. Basándose en el ejemplo dado por Schuter, del desarrollo económico de la Argentina, explique cómo la teoría económica sirve para la gestión del sistema económico.

CRONOGRAMA DEL CURSO ECONOMIA POLITICA I

SESION	UNIDAD / TEMA	LECTURA
1	Análisis de la Guía.	Presentación del Curso.
2	I.1. I.2. I.3. I.4.	Schuster, F. G. Explicación y predicción.
3	II.1. II.2 II.3.	Foley, Duncan K. Para entender El Capital.
4	II.4.	Gamble, A. y Walton, P. El Capitalismo y la crisis.
5	II.5.	Mattick, Paul Crítica de la teoría económica contemporánea, Bowles, S. y Edwards R. Introducción a la economía.
6	II.6. II.7.	Mattick, Paul Marx y Keynes
7	III.1. III.2.	Weber, Max El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales, Weber, Max Historia económica general.
8	III.3. III.4.	Backhouse, Roger Historia del análisis económico y moderno, y Barber, William J. Historia del pensamiento económico.
9	III.5. III.6.	Bennetti, Carlo Valor y distribución.
10	IV.1. IV.2.	Lange, Oskar Economía política I, Robinson, Joan Contribuciones a la teoría económica moderna.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Backhouse, Roger. **Historia del análisis económico moderno**, Alianza, Madrid 1988, 506p.
- Barber, William J. **Historia del pensamiento económico**, Alianza, 9a. ed., Madrid 1984, 243p.
- Benetti, Carlo. **Valor y distribución**, Saltés, Madrid, s/f, 241p.
- Blaug, Mark. **La metodología de la economía**, Alianza, Madrid, 1985, 310p.
- Bowles, S. y Edwards, R. **Introducción a la economía**, Alianza, Madrid 1990, 294p.
- Coriat, Benjamín. **El taller y el cronómetro**, Siglo XXI, México 1988, 204p.
- Dobb, Maurice. **Teoría del valor y de la distribución desde Adam Smith**, Siglo XXI, México 1982, 329p.
- Donzelli, Franco. "Economía" en Donolo, C. et al., **La cultura del 900**, (Tomo 4) Siglo XXI, México 1985, 230p.
- Dumont, Fernand. **La dialéctica del objeto económico**, Península, Barcelona 1972, 295p.
- Finkelstein, J. y Thimm, A. **Economistas y sociedad**, Logos, México 1976, 379p.
- Foley, Duncan K. **Para entender El Capital**, F.C.E., México 1989, 185p.
- Galbraith, John K. **Historia de la economía**, Ariel, 1a.reimp., México 1989, 331p.

CUESTIONARIO

BLOQUE A

1. Explique cuáles son las críticas de Max Weber a la teoría marginalista respecto del papel de lo "subjetivo" en la generación de las relaciones económicas y en la Economía Política.
2. Explique por qué la propuesta weberiana del análisis del capitalismo, toma como central lo subjetivo de la acción social en un medio ambiente histórico que puede ser tipificado idealmente.

BLOQUE B.

1. ¿Cómo se explica el equilibrio económico por la productividad marginal?
2. Explique cuál es la relación que existe entre los precios relativos y la demanda.
3. ¿Cómo se explican los elementos fundamentales de una teoría de la distribución en la Economía Política Marginalista?

UNIDAD IV

LA CRITICA A LAS TEORIAS MARXISTA Y MARGINALISTA

La dinámica de la teoría económica se ha impuesto igualmente a partir de la crítica, validez y legitimidad de las diversas teorías económicas y de sus correspondientes escuelas; en este contexto ninguna teoría es invulnerable a la crítica. Por tal motivo, esta unidad aborda la crítica del marxismo a la teoría marginalista, así como la crítica de J. Robinson a las teorías marxista y marginalista, que aunque centrales y con tendencia a atacar el núcleo duro de las teorías expuestas, no se invalidan totalmente, sino que reimpulsan la dinámica de las teorías económicas en su revisión, actualización y desarrollo, producto de su afán de respuesta.

Los resultados se centran a nivel del realismo de las relaciones económicas. Es decir, el equilibrio económico general, que contiene el prerequisite de la competencia perfecta, y ésta sobre la base del grado de Información respecto de los datos de desarrollo del mercado que deben tener en cuenta los agentes económicos, no representa otra cosa que hacer más puras y racionales las elecciones de los consumidores, y con ello, separarse del medio ambiente real históricamente determinado, con lo cual, la competencia perfecta es una abstracción y no un evento que se da en la sociedad. Sin embargo, han surgido propuestas en el seno de la corriente neoclásica que tratan de dar respuesta a esta crítica. Así, Alfred Marshall impuso como variables: el tiempo, lo histórico, y los aspectos más relevantes de realismo, que originó su propuesta de la teoría de los equilibrios parciales, misma que después fue criticada y sobre la cual no abundaremos.

Al presentar la crítica de J. Robinson sobre el contexto de evolución de la teoría del valor en general, se descubre, además, que la escuela marginalista y neoclásica no concibe con precisión una teoría de la distribución, lo que en el movimiento económico real se traduce en la manera como se distribuye el excedente económico o producto neto, cómo se genera la ganancia neta y, en fin, cómo se distribuye el ingreso en la sociedad en su conjunto.

Por su parte, Oskar Lange, además de coincidir con algunas propuestas de Joan Robinson sobre lo erróneo del equilibrio en los marginalistas, y en su ahistoricismo, nos presenta la imposibilidad de medición de las preferencias del consumidor, y por tanto, la de medir con precisión la "utilidad" marginal, en un modelo de economía doméstica donde los fines de los consumidores no son

APOYO DIDACTICO

PRINCIPALES CORRIENTES DE LA CIENCIA ECONOMICA:
RELACIONES ENTRE ESCUELAS Y PERIODOS DEL DESARROLLO DEL
CAPITALISMO

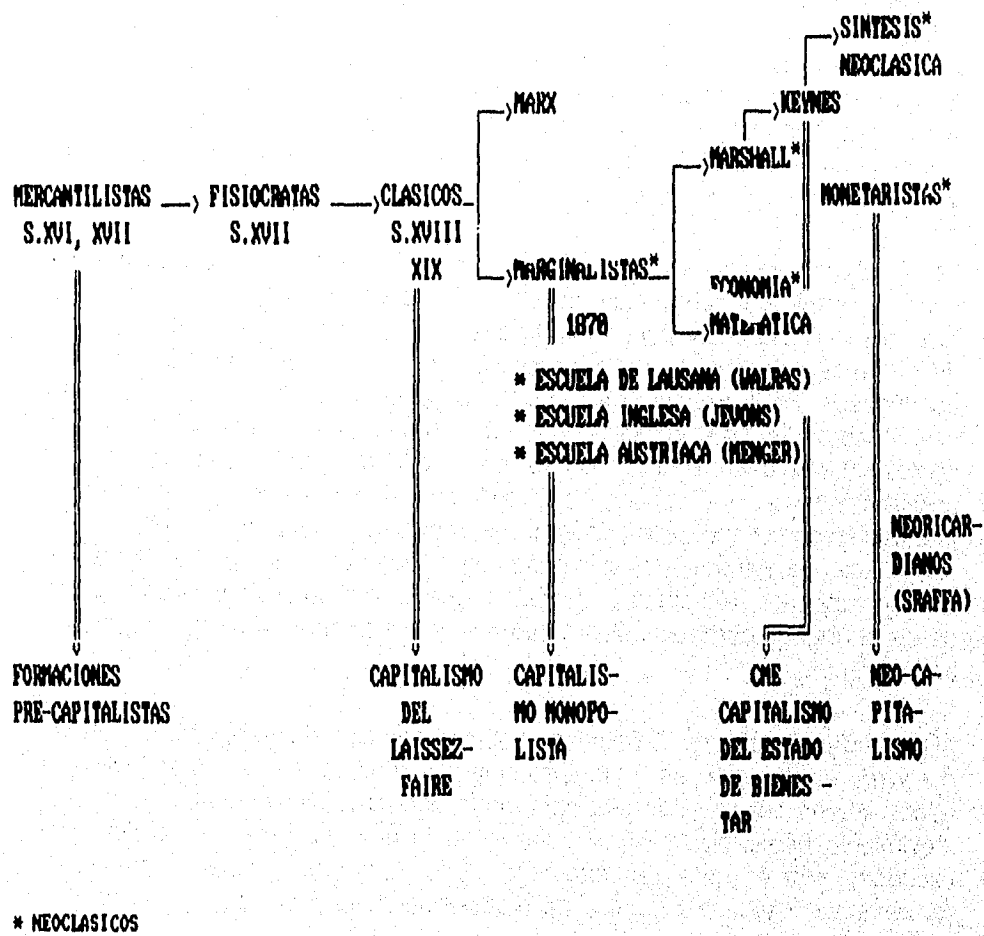


DIAGRAMA 1

INDICACION

Para los temas 1 y 2 se analizarán los textos: Weber, Max. **El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales**, Tecnos, Madrid 1985. "La teoría de la utilidad marginal y la ley fundamental de la psicofísica", pp. 174-192. Weber, Max. **Historia económica general**, F.C.E., 6a. reimp., México 1987. "Nociones previas", pp. 3-18; Cap. IV "El origen del capitalismo moderno", pp. 236-244.

Para los temas 3 y 4: Backhouse, R. **Historia del análisis económico moderno**, Alianza 1988, pp. 103-112 y pp. 167-197. Barber, W. **Historia del pensamiento económico**, Alianza, 4a. ed., Madrid 1984. Cap. 7. "Variaciones sobre los temas neoclásicos antes de 1914", pp. 186-207.

Para los temas 5 y 6: Benetti, Carlo. **Valor y distribución**, Saltés, Madrid s/f. Cap. II. "La teoría de la productividad marginal", pp. 48-78 y 111-117.

UNIDAD I
LA ECONOMIA POLITICA COMO CIENCIA

**DE LA OFERTA A LA DEMANDA
Y
DE LA DEMANDA A LA OFERTA**

SEGUNDA PARTE:

LECTURAS

descripción sólo es correcta cuando se refiere a la economía de mercado del tipo más simple, la sociedad de productores independientes; pero no lo es cuando se refiere al capitalismo. En lugar de productores independientes, se tienen dos grupos sociales muy estratificados: una clase de capitalistas, propietarios de los medios de producción, y otra de trabajadores, que son empleados por aquéllos. Con base en el modelo de la sencilla economía productora de mercancías, los economistas describieron el mercado capitalista del trabajo como si en principio no fuera diferente; los trabajadores venden su trabajo a los empleadores, a la tasa que prevalece en el mercado; es un cambio libre, igual que cualquier otro.

Sin embargo, esa igualdad sólo aparece en el mercado; el análisis de Marx penetra más profundamente. Los trabajadores venden a los capitalistas una mercancía, no sus cuerpos directamente, sino su fuerza de trabajo; esta mercancía, como cualquier otra en una economía de mercado, posee un valor de uso y un valor de cambio. Su valor de cambio es bastante obvio; según el mercado es el precio monetario que los capitalistas están dispuestos a pagar; desde el punto de vista de la producción, es el tiempo de trabajo socialmente necesario, que se requiere para producir las mercancías que mantienen vivo a un trabajador, y que le permiten reproducir la mercancía que vende, su fuerza de trabajo. Pero ¿cuál es el valor de uso de esta mercancía? Con sólo plantear la cuestión se hace evidente que no se trata de una mercancía ordinaria; en realidad es única. Todas las otras mercancías tienen un valor de uso que puede satisfacer determinadas necesidades materiales; la fuerza de trabajo es única, porque su valor de uso es la creación de valor. La actividad laboral produce artículos que son útiles, y al incorporarles tiempo de trabajo les confiere valor de cambio. Por tanto, al comprar fuerza de trabajo los capitalistas no compran simplemente otra mercancía destinada a satisfacer alguna necesidad específica individual; compran la actividad que crea y confiere valor

a las mercancías; si pueden asegurarse de que la fuerza de trabajo que han comprado cree más valor de cambio del que pagan con el salario, obtienen un *plusvalor*. Éste es el origen en el capitalismo, de todos los ingresos provenientes de la propiedad. Al consumir fuerza de trabajo en el proceso productivo, es que los capitalistas se convierten en capitalista, y para seguirlo siendo tienen que repetir ese consumo constantemente. En el fondo de la economía capitalista de mercado está la relación social de la compra de la fuerza de trabajo a su valor de cambio, y su consumo para crear nuevos valores. Como Marx señaló desdeñosamente, la "naturaleza" no produce propietarios del dinero y de los medios de producción por un lado, y por el otro, hombres que no poseen nada más que su propia fuerza de trabajo. Esa división de la sociedad en clases propietarias y clases desposeídas no tiene un origen natural, sino social, y su específica base social no es común a todas las formas históricas de la sociedad, es peculiar del capitalismo.

El capital surge a la vida cuando el propietario del dinero encuentra en el mercado trabajadores libres que venden su fuerza de trabajo. Lo que el capitalista posee es dinero, que representa un valor de cambio generalizado; como el dinero es el patrón común y mide a todas las otras mercancías, normalmente puede transformarse en cualquiera de ellas a voluntad. Desde este punto de vista, el dinero es la primera forma de capital, y la más líquida y general; puesto que sirve de índice general del valor de cambio, da acceso a la gran masa de mercancías que aparecen en el mercado. En la sociedad de productores simples de mercancías, la producción económica toma la forma de una circulación constante de mercancías $C \rightarrow M \rightarrow C$. En vez de ello, en la economía capitalista de mercado la producción se caracteriza por la circulación del capital $M \rightarrow C \rightarrow M'$. El capitalista poseedor de dinero (M) lo cambia por fuerza de trabajo, por una parte, y por materias primas y medios técnicos de producción por la otra, que al ser consumidos en el proceso

a su valor, y las mercancías que vende deben venderse, en promedio, a su valor.

La única solución a este rompecabezas es suponer que entre las mercancías que adquiere el capitalista existe alguna que tiene el poder de crear valor al integrarse al proceso. Si el uso de esta mercancía especial crea más valor que el valor de la mercancía especial misma, es decir, si agrega al producto más valor que el que tuvo que pagar por ella el capitalista, entonces tenemos una posible explicación para el origen de una plusvalía social. La teoría del valor-trabajo de inmediato sugiere cuál debe ser esta mercancía: la capacidad de los trabajadores de realizar trabajo útil.

LA FUERZA DE TRABAJO COMO MERCANCÍA

(El capital 1.4.3)

Marx insiste en que debemos distinguir entre la *fuerza de trabajo* -la capacidad o el potencial de realizar trabajo útil en la producción- y el *trabajo* en sí -el consumo real de energía humana con el objeto de lograr un fin productivo-. Si la fuerza de trabajo apareciera en el mercado como mercancía y si fuera posible extraer más trabajo de la fuerza de trabajo que el valor que tuvo que pagar el capitalista por ella, entonces podríamos entender de dónde proviene la plusvalía. Esta explicación resulta perfectamente consistente con los principios de la teoría del valor-trabajo, porque las mercancías en conjunto, incluyendo la fuerza de trabajo, se compran y se venden a su valor, y el valor se crea solamente mediante la inversión de trabajo en la producción.

Este análisis nos permite comprender exactamente lo que sucede entre el capitalista y el trabajador cuando el capitalista adquiere fuerza de trabajo. El capitalista compra la capacidad del trabajador para realizar trabajo útil a cambio de una suma de dinero, el *salario*, que en general debe reflejar el valor de la fuerza de trabajo. Una vez que se ha llegado a este acuerdo, el trabajador no tiene derecho de reclamar para sí ninguna parte del producto ni de su valor. Sin embargo, el capitalista y el trabajador sí se enfrentan a una negociación adicional, que se relaciona con las condiciones exactas en las cuales el capitalista le pedirá al trabajador que aplique el trabajo: qué tan duro será el trabajo, a qué velocidad, qué tan inseguro o tóxico será el ambiente de trabajo, etcétera.

1
239
sulta muy conveniente exponer cómo se ha determinado teóricamente a fuerza de trabajo explica a la plusvalía en la producción capitalista; la aparición en el mercado de la fuerza de trabajo como mercancía también ituyó un hecho histórico que acarreó terribles revueltas y conflictos.

Marx explica las condiciones *históricas* de la aparición de la fuerza de trabajo

como mercancía como una liberación doble del trabajador. En primer lugar, el trabajador debe ser libre de disponer de su propia fuerza de trabajo. Por lo tanto, no debe estar atado a un proceso de trabajo particular, como lo está el siervo en la producción feudal, o a un amo particular, como lo está el esclavo en la producción esclavista. El surgimiento de la fuerza de trabajo como mercancía es entonces resultado de la destrucción histórica de antiguas y poderosas formas de servidumbre.

Pero la libertad del trabajador tiene otra cara. Un trabajador venderá su fuerza de trabajo a otra persona solamente si no puede ejercer dicha fuerza de trabajo en su propio beneficio. Así, el trabajador también debe liberarse en el sentido de que se le niegue el acceso a los medios de producción que le permitirían producir un bien que pudiera poseer e intercambiar él mismo. En términos históricos, esto significa la aparición de una clase de seres humanos que no pueden obtener por sí mismos sus propios medios de producción y se ven forzados a venderle su fuerza de trabajo a alguien que les pueda proporcionar los medios de trabajo necesarios. El aspecto más importante de este proceso ha sido el desplazamiento de los campesinos de su acceso tradicional a la tierra a través de expropiaciones, reformas campesinas, revoluciones verdes y procesos semejantes.

EL VALOR DE LA FUERZA DE TRABAJO

(El capital 1.4.3, 1.5, 1.7)

El capitalista compra la capacidad de trabajo del trabajador por cierta suma de dinero: el salario, o el precio de la fuerza de trabajo. Como hemos visto, el dinero es una forma de valor; por lo tanto, podemos considerar el dinero pagado en salarios como equivalente a una parte del tiempo de trabajo social invertido por la sociedad. El *valor de la fuerza de trabajo* en este sentido es el tiempo de trabajo equivalente al salario:

$$s^* = ds \quad (3.4)$$

donde s^* es el valor de la fuerza de trabajo, el número de horas de trabajo social que recibe un trabajador a cambio de una hora de su fuerza de trabajo; d es el valor del dinero según se definió en el capítulo II; y s es el salario en dinero, la cantidad de dinero que recibe el trabajador por una hora de fuerza de trabajo. Por ejemplo, si el salario es de 5 dólares por hora y el valor del dinero es de $\frac{1}{15}$ de hora por dólar, entonces el valor de la fuerza de trabajo es $(\$5/\text{hora}) \times (\frac{1}{15} \text{ hora}/\$) = \frac{1}{3}$ de hora de tiempo de trabajo social por cada hora de fuerza de trabajo.

parte de los compradores a todos los precios posibles. Observamos que cuando el precio es de 200 pesetas, los demandantes adquieren 520 botellas, que cuando es de 100 pesetas, adquieren 1.268 botellas, etc.

Casi siempre se piensa que las curvas de demanda tienen pendiente negativa como la curva *DD* de la Figura 2.2a. Si el precio es alto, por ejemplo 200 pesetas por botella, entonces los consumidores tenderán a comprar un número relativamente pequeño de botellas de cerveza; si es bajo, por ejemplo, 50 pesetas por botella, los demandantes tenderán a adquirir un número relativamente grande. Cuanto menor sea el precio, mayor será la cantidad del bien que los compradores estarán dispuestos a adquirir.

Obsérvese que la curva de demanda no representa necesariamente lo que los compradores necesitan sino sólo lo que están dispuestos a comprar y pueden comprar. La «demanda» no significa más que un deseo respaldado por dinero. A partir de la curva *DD* no podemos saber si los compradores de cerveza están desesperadamente sedientos tras haber realizado unas arduas tareas o si ya han bebido más cerveza de la cuenta. De hecho, si hay algunas personas en la ciudad de Guadalajara que necesitan desesperadamente cerveza pero no tienen dinero para comprarla, sus necesidades no aparecerán: para nada en la curva *DD*, ya que esta curva sólo expresa lo que las personas están dispuestas a comprar y pueden comprar. Lo único que nos dice es cuánta cerveza adquirirán los consumidores a los diferentes precios posibles.

Es casi seguro que la cantidad de cerveza que las personas están dispuestas a adquirir dependa de otras consideraciones además del precio. Por ejemplo, quizá dependa de la renta de los compradores: si repentinamente todo el mundo ganara más, es probable que quisieran adquirir

una mayor cantidad de muchas cosas, entre ellas la cerveza. Si llegaran nuevas personas a la ciudad, tenderían a elevar la demanda de cerveza. Del mismo modo, los demandantes quizá desearan adquirir más cerveza en un caluroso día de verano que en uno frío de invierno. Y así sucesivamente.

Así pues, una curva de demanda expresa la cantidad que los compradores están dispuestos a comprar y pueden comprar, a los diferentes precios posibles, *suponiendo* que no varía ninguno de los demás factores que afectan a su demanda.

Si no varía ningún otro factor, la curva de demanda nos permite decir cómo afectará una variación del precio a la cantidad demandada. Por ejemplo, en la Figura 2.2a, vemos que si el precio baja de 200 pesetas la botella a 50, y *si no se produce ningún otro cambio*, la cantidad demandada aumentará de 520 botellas a 2.043.

La curva de oferta representa la parte del mercado correspondiente a los vendedores. Nos indica su disposición a vender cerveza, dependiendo de cuál sea su precio. En la Figura 2.2b, la curva de oferta *SS* muestra la cantidad de cerveza que los vendedores ofrecerán al mercado a los diferentes precios. Por ejemplo, si el precio fuera de 200 pesetas, los oferentes tratarían de vender 3.200 botellas; si fuera de 50 pesetas, tratarían de vender 384 botellas. Y así sucesivamente.

Casi siempre se piensa que las curvas de oferta tienen pendiente positiva, como la curva *SS* de la Figura 2.2b. Cuando los precios son altos, los oferentes tratarán de vender mucha cerveza en comparación con lo que desean vender cuando el precio es bajo. El precio elevado quizá atraiga a nuevos oferentes de ciudades cercanas en las que los vendedores no pueden conseguir un precio tan alto. Cuando el precio es bajo, algunos oferentes de Guadalajara tratarán de buscar otras ciudades

ANEXO 3

ILUSTRACION I

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

FORMACION SOCIAL MEXICANA I
CRESTOMATIA

MEXICO PODER Y SUMISION

PODER Y SUMISION



PODER Y SUMISION

MEXICO PODER Y SUMISION



sistema universidad abierta

ILUSTRACION 2



ILUSTRACION 3
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

FORMACION SOCIAL MEXICANA I
CRESTOMATIA

ROSENDO BOLIVAR MEZA

MEXICO PODER Y SUMISION

PODER Y SUMISION



PODER Y SUMISION

MEXICO PODER Y SUMISION

FORMACION SOCIAL MEXICANA I

Clave: 0217

Créditos: 08

Autor
ROSENDO BOLIVAR MEZA

Revisión Pedagógica
YOLANDA SORIA SILVA

Coordinación Editorial
BEATRIZ E. DEL CASTILLO Y C.

Corrección de Estilo
LUZ ELENA ESPINOZA PADIERNA

Diseño Gráfico por Computadora
LUIS M. MARTINEZ

SEPTIEMBRE DE 1992

UNIDAD I. MESOAMERICA Y ESPAÑA

OBJETIVO PARTICULAR

El alumno deberá conocer los pilares fundamentales de la sociedad prehispánica, así como el marco histórico de la Europa de los siglos XV y XVI, a fin de entender el choque entre ambas culturas en el momento de la conquista, valorando a estas sociedades como antecedente y componente del proceso de formación de la nación mexicana.

TEMARIO

A. El universo indígena

1. Asentamientos humanos. Mesoamérica y Aridoamérica.

Extensión y formas de dominio

2. Organización socioeconómica y cultural

3. La organización política de los aztecas

B. La España de los siglos XV y XVI

1. Los poblamientos y la herencia de la reconquista

2. Economía, sociedad y cultura en la península

Ibérica

3. La monarquía española

INTRODUCCION A LA TEMATICA

Las constantes modificaciones del clima y la liquidación de la fauna del pleistoceno en las regiones del norte del continente Americano, propiciaron que los primeros pobladores emigraran hacia el sur buscando mejores condiciones climáticas y animales necesarios para la sobrevivencia, estableciéndose en las tierras que representaban mejores condiciones de

OBJETIVO PARTICULAR

El alumno deberá conocer el alcance y las limitaciones de la política de centralización y control impuesta por el "despotismo ilustrado", además de examinar y distinguir los sectores clave de la expansión económica registrada durante dicho periodo, así como los efectos generados a nivel social y político, para analizar los factores y causas del conflicto entre la Metrópoli y la Nueva España.

TEMARIO

A. La Revolución en el gobierno

1. El "despotismo ilustrado"
2. La reorganización territorial y la centralización: la Real Hacienda y las intendencias.
3. La supremacía del poder real y el reforzamiento del control metropolitano: el ejército borbónico y el Real Patronato

B. Economía.

1. El libre comercio
2. Agricultura y minería
3. Regiones y ciudades

C. Descontento social y político en Nueva España

1. El clero y los grupos económicos

siglos, hicieron fracasar los intentos de conquista y colonización ibéricos. La población y la cultura mesoamericanas fueron, por lo tanto, un antecedente y componente fundamental en el proceso de formación de la nación mexicana.

La importancia del descubrimiento de América, realizado por Cristóbal Colón en 1492, estriba en que se consideraba el punto culminante de todos los descubrimientos y la comprobación de muchos principios geográficos, además de permitir la consolidación de los estados europeos y servir de base para la creación del mercado mundial y desarrollo del capitalismo europeo que operó mediante la incorporación de indígenas a la civilización europea (explotación del hombre por el hombre). Ya para 1493 España era la gran potencia que descubría nuevas rutas hacia el Oriente, acumulando un gran poder económico.

La exageración en las noticias que circulaban acerca de las riquezas de las tierras continentales en las islas de las Antillas, fueron el poderoso incentivo para que muchos europeos se aventuraran a realizar empresas de exploración y conquista de los territorios de América. Diego Velázquez, luego del éxito alcanzado en la conquista de Cuba, buscó emprender por su cuenta la exploración de México y, para lograrlo, preparó varias expediciones, entre ellas la de Francisco Hernández de Córdoba en 1517 y Juan de Grijalva en 1518.

Para la tercera expedición a México, Diego Velázquez mandó a Hernán Cortés, quien en enero de 1519 salió de Santiago de Cuba rumbo a la Habana, zarpando luego para México el día 10 de febrero. Esta expedición estuvo integrada por 11 naves, 508 soldados, 32 ballesteros, 10 piezas de artillería y 16 caballos. Acompañaban al futuro conquistador notables capitanes: Pedro de Alvarado, Cristóbal de Olid, Gonzalo de Sandoval, Diego de Ordaz, Juan de Escalante, Juan Velázquez de León, Alonso de Avila, Francisco de Morla, Alonso Hernández de Portocarrero, Francisco de Orozco, Francisco de Montejo, Francisco de Saucedo y Antón de Alaminos en calidad de piloto. La flota llegó a Cozumel, donde se sumó Jerónimo de Aguilar (español que desde años antes había sobrevivido a un naufragio y vivía en Cabo Catoche) en calidad de intérprete.

Pasó luego a Isla Mujeres y de ahí a Tabasco donde los españoles libraron la batalla de Centla y Cortés recibió en obsequio veinte mujeres, entre ellas **Malintzin**, mejor conocida como la Malinche, a la que más tarde se unió y utilizó como intérprete. En abril de 1519 se dirigió a San Juan de Ulúa, desembarcando en Chalchiucueyehcan; el 3 de mayo se fundó la Villa Rica de la Veracruz, primera fundación española en México. Aquí para legitimar su autoridad y recibir el reconocimiento de la Corona Española por haber efectuado su empresa, Cortés estableció el primer Ayuntamiento de México. En este lugar recibió la primera embajada de Moctezuma, que le ofrecía oro y otros objetos. Inició una hábil política hacia los pueblos indígenas sometidos a los aztecas o enemigos de éstos, concertando una primera alianza con los totonacas de Cempoala. Cortés emprendió la marcha sobre México en agosto de 1519, dejando en Cempoala una guarnición de 100 hombres bajo el mando de Juan Escalante. Pasó por Jalapa, Xicochmilco, Teziutlan y

ILUSTRACION 8

sobresaliendo Manuel Tolsá y Eduardo Tres Guerras. La escultura estuvo representada por imágenes religiosas labradas en piedra y en madera estofada, fueron expositores: Mariano Perusquia y Manuel Tolsá. La pintura, al igual que la arquitectura y la escultura, estuvo al servicio de la religión, inicialmente realizada por frailes en conventos (Acolman, Actopan y Huejotzingo); sobresalen en esta rama: Baltazar de Echave, Sebastián de Arteaga, Juan Herrera, Simón de Pereyres, Cristóbal de Villalpando y Miguel Cabrera.

La historia fue recuperada tanto por conquistadores como por frailes y cronistas indígenas, mestizos y criollos. Entre los conquistadores destacan Hernán Cortés (*Cartas de Relación*) y Bernal Díaz del Castillo (*Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*). Entre los frailes destacan: Bartolomé de las Casas (*Historia de las Indias*), Motolinía (*Historia de los Indios de la Nueva España*), Mendieta (*Historia Eclesiástica Indiana*), Acosta (*Historia Natural y Moral de las Indias*) y Bernardino de Sahagún (*Historia Verdadera de las Cosas de la Nueva España*).

Como cronistas indígenas: Fernando Alvarado Tezozómoc (*Crónica Mexicana*) y Fernando de Alba Ixtlixochitl (*Historia Chichimeca de los Indios de la Nueva España*). Entre los mestizos y criollos aparecen: Francisco Javier Alegre (*Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España*) y Francisco Javier Clavijero (*Historia Antigua de México*).

INDICACION

Realice ahora la lectura del texto:

Lira, Andrés y Luis Muro. "El siglo de la integración" en *Historia general de México*, Tomo I, México, El Colegio de México, Tercera Edición, 1981, pp. 371-469.

Una vez concluida la lectura, regrese a esta guía para resolver por escrito el cuestionario de evaluación y presentarlo al tutor.

CUESTIONARIO DE EVALUACION:

1. ¿En qué consistió la encomienda?
2. ¿Cuál fue el tratamiento que se dio a la esclavitud en los siglos XVI y XVII en la Nueva España?
3. ¿Cuáles fueron los factores que propiciaron la pérdida de población indígena?
4. ¿Cuáles fueron las principales actitudes económicas de la Nueva España en los siglos XVI y XVII?
5. ¿Cuáles fueron los principales grupos sociales de la colonia, desde el punto de vista racial, y cuáles sus características?
6. ¿En quién recayó la responsabilidad de la educación?
7. ¿En qué consistió la forma de gobierno conocida como virreinato?
8. ¿Cuáles fueron las características del arte barroco en la Nueva España?
9. ¿Cuáles fueron las principales manifestaciones de la literatura y la historiografía en la Nueva España?
10. ¿Cuáles fueron las primeras órdenes religiosas que llegaron a la Nueva España y cuáles sus características?

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA.

A continuación se sugieren otras fuentes que le permitirán ampliar los conocimientos adquiridos en la presente unidad de aprendizaje.

Chevalier, Francois. *La Formación de los Latifundios en México. Tierra y Sociedad en los Siglos XVI y XVII*. México, FCE, 1977.

López Gallo, Manuel. *Economía y política en la historia de México*. México, Ediciones El Caballito, 1988.

Ahora comience el estudio de la cuarta unidad.

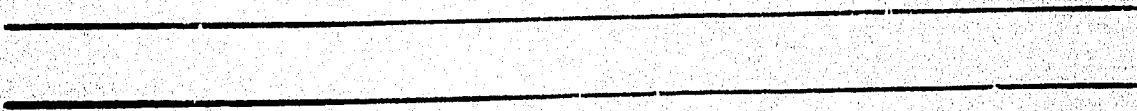
ANEXO 4

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

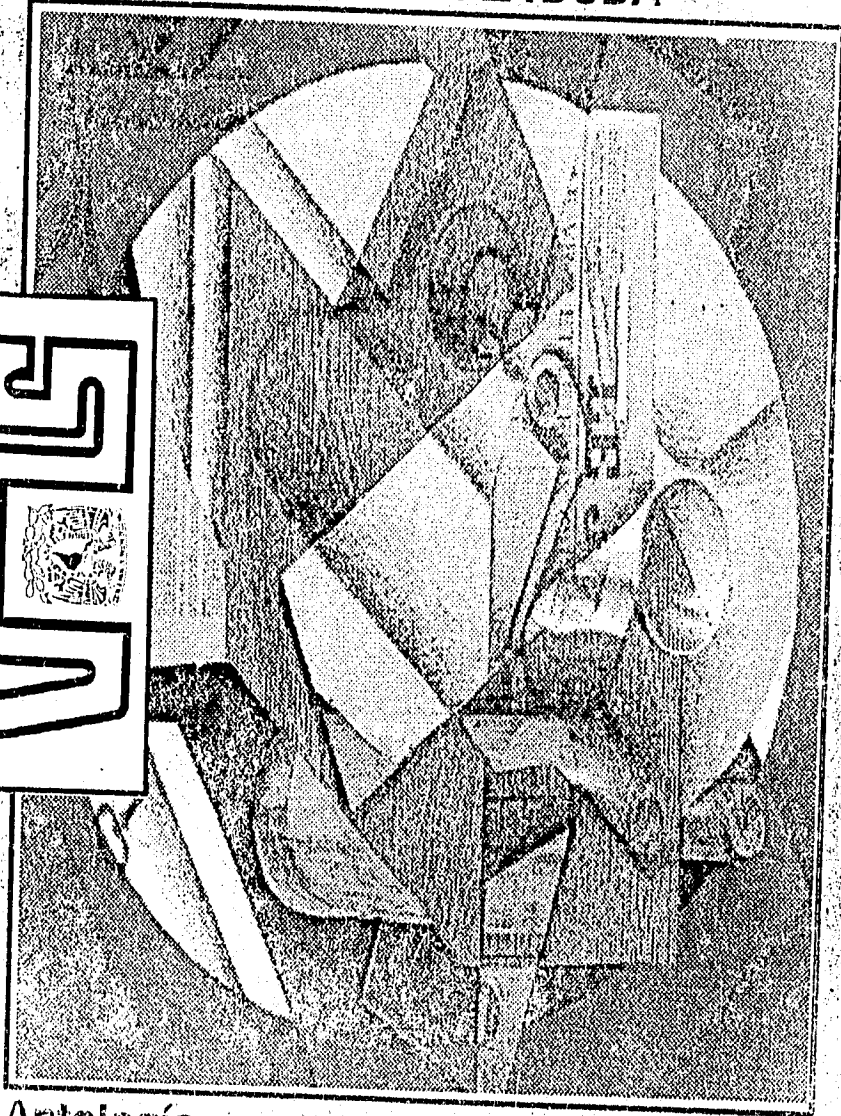


METODOLOGIA II

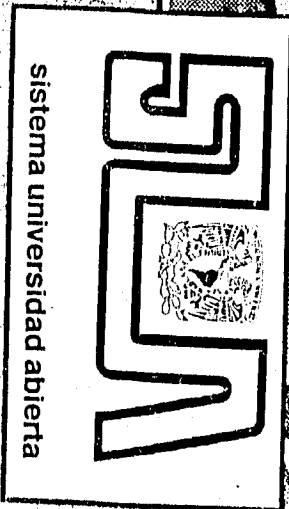
ILUSTRACION 2



ENTRE LA CERTEZA Y LA DUDA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



METODOLOGIA II

Antología

ILUSTRACION4



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

Dr. José Sarukhán
Rector
Dr. Francisco Barnés de Castro
Secretario General
Dr. Salvador Malo Alvarez
Secretario Administrativo
Dr. Roberto Castañón Romo
Secretario de Servicios Académicos
Lic. Rafael Cordera Campos
Secretario de Asuntos Estudiantiles
Lic. Fernando Serrano Migallón
Abogado General

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS
Y SOCIALES

Dr. Juan Felipe Leal y Fernández
Director
Mtro. Guillermo Farfán
Secretario General
Lic. Rodolfo Consuegra Reyces
Secretario Administrativo
Mtra. Edii Antal
Jefa de la División SUA

COORDINACION SUA

Dr. Rodolfo Herrero Ricuño
Coordinador
Dr. Enrique Pontes González
Secretario Académico
Sr. Rosendo Juárez Mújica
Jefe de la Unidad Administrativa

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Dr. José Sarukhán
Rector
Dr. Francisco Barnes de Castro
Secretario General
Dr. Salvador Malo Alvarez
Secretario Administrativo
Dr. Roberto Castañón Romo
Secretario de Servicios Académicos
Lic. Rafael Cordera Campos
Secretario de Asuntos Estudiantiles
Lic. Fernando Serrano Migallón
Abogado General

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS
Y SOCIALES

Dr. Juan Felipe Leal y Fernández
Director
Mtro. Guillermo Farfán
Secretario General
Lic. Rodolfo Consuegra Reyes
Secretario Administrativo
Mtra. Edit Antal
Jefa de la División SUA

COORDINACION SUA

Dr. Rodolfo Herrero Ricano
Coordinador
Dr. Enrique Pontes González
Secretario Académico
Sr. Rosendo Juárez Mújica
Jefe de la Unidad Administrativa

ILUSTRACION 7

**ESTA OBRA SE TERMINO DE IMPRIMIR EN
AGOSTO DE 1993
EN LOS TALLERES DE LA COORDINACION DEL SISTEMA
UNIVERSIDAD ABIERTA, PRESIDENTE CARRANZA No. 162
COYOACAN, D.F., C.P. 04000
TRAJE 200 EJEMPLARES MAS SOBANTES DE REPOSICION**

ESTA OBRA SE TERMINO DE IMPRIMIR EN
AGOSTO DE 1993
EN LOS TALLERES DE LA COORDINACION DEL SISTEMA
UNIVERSIDAD ABIERTA, PRESIDENTE CARRANZA No. 162
COYOACAN, D.F., C.P. 04000
TIRAJE 173 EJEMPLARES MAS SOBREVANTES DE REPOSICION

Metodología II

ENTRE LA CERTEZA Y LA DUDA

Ensayos

1993

ILUSTRACION 10

Ilustración: Juan Gris, *Naturaleza Muerta*, 1914.

1a. edición, 1993.

Impreso y hecho en México.

Laura Cházaro

(Coordinadora)

Colaboración:

Alfredo Andrade Unidad 1 y 2

Víctor M. Sánchez Unidad 3 y 4

Isabel Osorio Unidad 5

Metodología II

ENTRE LA CERTEZA Y LA DUDA



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Sistema Universidad Abierta

CONSEJO EDITORIAL

Edit Antal, Olivia Roldán, Javier Hernández, Enrique Pontes,
Gabriel Rodríguez, Catalina Gutiérrez, Francisca Robles,
María Teresa López, Gabriela Caballero, Yolanda Sorla.

COLABORACION

PEDAGOGICA

Rosalba Olivares

EDITORIAL

Gabriela Caballero

E. Lorena Quiroz

Patricia Coronado

**DISEÑO ORIGINAL
DE PORTADA**

Francisca Robles

INDICE

Presentación.....7

Introducción General.....13

Objetivos Generales.....19

Unidad 1

Entre la certeza y la duda.....21

Unidad 2

El planteamiento del problema.....57

Unidad 3

La hipótesis y su prueba.....87

Unidad 4

El difícil arte de obtener datos.....123

Unidad 5

Para armar un rompecabezas.....153

Bibliografía General.....183

Metodología II

268

ENTRE LA CERTEZA Y LA DUDA

Compiladores:

Laura Cházaro

(Coordinadora)

Alfredo Andrade

Víctor M. Sánchez

Isabel Osorio



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Sistema Universidad Abierta

ILUSTRACION 14

ILUSTRACION 15

Ilustración: Juan Gris, *Naturaleza Muerta*, 1914.

1a. edición, 1993.

Impreso y hecho en México.

INTRODUCCION GENERAL

Quizá una de las cosas más apasionantes de formarse como un profesional, del área que ésta sea, es la capacidad de plantear, desarrollar y concluir preguntas e interrogantes al mundo que nos rodea. Una forma de hacerlo es investigando.

Lo interesante de tomar la vía de la investigación es que en ella, sus protagonistas se verán enfrentados a diversos dilemas, a toma de decisiones críticas. En ese sentido se dice que el que sigue un método, cuando investiga, tiene que adoptar caminos y decidir entre varios senderos.

Aún más, esa imagen del método como camino se plasma en la historia misma de los métodos de investigación. Si esquematizamos esta historia y si imaginamos que nuestros métodos son una gran ciudadela a partir de la cual se han edificado, por siglos, nuestros conocimientos, veremos que las ciudades pueden ser construidas de diferentes maneras.

Desde Aristóteles hasta el filósofo Descartes, por ejemplo, el método ha sido una gran ciudad trazada rigurosamente, con calles paralelas y exactamente dispuestas. Sin embargo, otros como Ludwig Wittgenstein piensan que la ciudad está hecha de tal manera que el camino de la investigación es un recorrido que no posee trazo perfecto, sus senderos son irregulares y, muchas veces, desembocan en escondidos callejones sin salida y otras poseen giros sorprendentes. Por

Los paradigmas teórico-metodológicos de la investigación social

Alfredo Andrada Carreño

1. El punto de vista paradigmático de las ciencias sociales

El proceso de producción del conocimiento en ciencias sociales puede ser abordado desde el punto de vista paradigmático. Es decir, la investigación científica puede ser considerada como una actividad que se efectúa en el marco de paradigmas teóricos y metodológicos integrados por: concepciones sistemáticamente relacionadas con las cualidades y atributos de los elementos que componen los objetos; procedimientos específicos para su conocimiento; ideas que refieren los significados de los objetos de estudio para los protagonistas de los fenómenos y procesos sociales, en donde los científicos sociales como sujetos interesados en su conocimiento juegan un papel determinante. De esta forma en todo conocimiento sobre la sociedad y sus fenómenos y procesos específicos podemos distinguir la teoría sustantiva, así como presupuestos ontológicos y epistemológicos y concepciones culturales e ideológicas que definen las formas de construcción del conocimiento social.

Abordar las ciencias sociales desde la perspectiva paradigmática nos permite conocer las características de las construcciones

Entre la certeza y la duda

los problemas.⁴ El paradigma, visto como una construcción conceptual, permite reconocer el hecho de que la ciencia resuelve "rompecabezas" o "acertijos" más que problemas, y que su solución está regida por la costumbre y no por una actividad falsadora o llena de cambios repentinos. La solución de las interrogantes planteadas por el trabajo científico está garantizada por el paradigma, en la medida que orienta el camino a seguirse y proporciona los elementos y las instrucciones para resolverlo acertadamente.

La concepción paradigmática, al menos en la versión de Kuhn, no se ajusta a las características de las ciencias sociales. Kuhn considera que estas ciencias se encuentran en un estado preparadigmático, es decir, aquél en el que coexisten diversas teorías que multiplican las apreciaciones sobre los hechos y en donde no se ha generalizado un consenso en torno al paradigma.

En el caso de las ciencias sociales, según la caracterización efectuada por J.C. Alexander,⁵ a diferencia de la pretensión exclusiva de formular explicaciones de referentes empíricos, como es el caso en las ciencias naturales, el discurso pasa a ser el elemento central. Esta centralidad del discurso -es decir, de las formas de argumentación racionalizables que se caracterizan por cualidades como la coherencia lógica, la cobertura expansiva, la lucidez interpretativa, la relevancia valorativa, la fuerza retórica, la belleza y textura del argumento- deriva

⁴ Masterman, *ibid.*

⁵ Jeffrey, Alexander. "The Centrality of Classics", en A Giddens y J. Turner. *Social Theory Today*.

Entre la certeza y la duda

OBJETIVO DE LA UNIDAD

El alumno conocerá teórica y prácticamente los criterios metodológicos y teóricos que intervienen en la definición de un problema.

TEMARIO

1. El planteamiento de un problema: una cuestión teórico-metodológica.
2. Premisas y supuestos para la construcción de campos problemáticos de investigación.
3. La delimitación del tema y la construcción de los objetivos y fines de la investigación.
4. La elaboración de referentes empíricos que delimitan al problema.
5. La construcción de referentes teóricos que definan el campo problemático de la investigación.

A continuación realice la lectura del siguiente ensayo

Entre la certeza y la duda

INDICACION

A continuación realice la lectura de los siguientes textos, los cuales se encuentran en la unidad 2 de la Antología:

Hernández Michel, Susana. "Determinación y selección del tema, planteamiento preliminar del problema y diseño del esquema inicial" *Lecciones sobre metodología de las ciencias sociales*. UNAM, México, 1985, pp.19-44.

Zemelman, Hugo. "Función de la crítica en el surgimiento de la racionalidad científica" y "La totalidad como perspectiva de descubrimiento" *Uso crítico de la teoría. En torno a las funciones analíticas de la totalidad*. Universidad de las Naciones Unidas- Colmex, México, 1987, pp. 78-92 y 103-143.

Una vez concluida la lectura realice las actividades de aprendizaje

Entre la certeza y la duda

de la confluencia de múltiples planteamientos que, de conjunto, coinciden con una serie de principios que han dado cobertura a diversas proposiciones sobre la forma de abordar el conocimiento de la vida social.

—▶ Desde el punto de vista metodológico, el historicismo representado por Dilthey, Windelband, Rickert y Weber, a partir de la consideración de la historia como el marco de inteligibilidad de lo real, asume que la diferencia entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias humanas radica en los métodos que emplean. Sostiene que la ciencia tiene dos orientaciones fundamentales: la investigación de leyes generales, desde la ciencia natural, la cual puede ser caracterizada como nomotética; y el estudio de lo singular en las ciencias sociales y humanas, consideradas como ideográficas. En este sentido, para Windelband la distinción legítima en ambos campos de conocimiento radica en su método o la forma en que cada uno aborda su objeto.

—▶ La autonomía de las ciencias humanas, requiere que los fenómenos del ámbito humano sean estudiados desde una lógica propia dirigida al análisis y a la reconstrucción de lo singular e individual. Desde esta perspectiva, los acontecimientos que integran la vida humana son considerados como sometidos a una doble causalidad: la de las leyes generales del devenir y la de las condiciones circunstanciales en el espacio y en el tiempo.

—▶ Lo real ante el entendimiento resulta inagotable por el carácter intensivo y extensivo de los fenómenos sociales; por lo que el conocimiento ante esa doble dimensión resulta siempre limitado. De esa

Entre la certeza y la duda

INDICACION

A continuación realice la lectura de los siguientes textos, los cuales se encuentran en la unidad 1 de la antología:

Von Wright, Georg Henrik. *Explicación y Comprensión*. Alianza
→ Universidad, 1989. pp. 17-56.

Cerroni, Umberto. "Posibilidad de una ciencia social". *Introducción
→ a la ciencia de la sociedad. Hacia una ciencia social unitaria e
integrada*. Grijalbo, Barcelona, s/f, pp. 11-88.

Una vez concluida la lectura realice las actividades de aprendizaje

ACTIVIDADES DE APRENDIZAJE

A continuación realice las actividades de aprendizaje que se proponen. Para ello, utilice el material de lecturas ya estudiado. En caso de ser necesario recurra a la bibliografía complementaria.

1. Seleccione cinco artículos publicados recientemente en revistas
→ especializadas de ciencias sociales cuya fundamentación
corresponda a cada uno de los paradigmas analizados.

4

EL DIFICIL ARTE DE OBTENER DATOS

la esfera interior sublima el problema de la libertad, también lo es que debe distinguirse entre moralidad y juridicidad y que a dicha interioridad *debe* añadirse la exterioridad de la coexistencia social. Pero así como, y en la medida en que, este ente final que es el hombre debe tener la posibilidad de sustraerse a una legislación exterior y estructurada por la fuerza, también el dominador racional del mundo debe plegarse a los «designios de la naturaleza» que organiza ocultamente la causalidad. Se produce, pues, un vuelco insospechado y la causalidad se convierte en el último e indirecto resorte de la libertad humana, pues «cualquiera que sea la concepción que podamos tener de la *libertad del querer*, incluso la elaborada desde un punto de vista metafísico, no hay la menor duda de que sus manifestaciones, es decir, las acciones humanas, están determinadas por leyes naturales universales como cualquier otro evento de la naturaleza».¹³ En consecuencia, la libertad desciende inesperadamente del privilegiado podio de la racionalidad humana para entregarse a la incontrolable y ciega causalidad (¡casualidad!), que asciende a su vez al plano de la racionalidad providencial. Muy difícil es ya precisar qué queda de auténtico en términos tales como «libertad», «causalidad» y «racionalidad» dentro de esta representación del mundo, ya que encarnan papeles completamente distintos e incluso contrapuestos. Lo único cierto es que el primigenio programa crítico de Kant queda profundamente alterado. El control crítico del nexo intelecto-sensibilidad desemboca tanto en la desvalorización de la intelección del mundo como en el sometimiento de la experiencia a la autoelaboración de la razón (cf. el concepto de percepción), fundando así un original e inédito predominio de la subjetividad en el reino moral, aunque no por ello deja de verse supeditado a causa de su definitiva reincorporación al «plano providencial» de la incognoscible naturaleza. Es fácil pues comprender que hayan podido emitirse sobre Kant valoraciones tan dispares como éstas: «Kant habló de

13. I. Kant, *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*, Turín, 1956, p. 123. Y así las propias personas se perfilan como cosas, mientras que las cosas asumen intenciones: «Una máquina es un cuerpo sólido cuya composición sólo es posible previa concepción de un fin para la misma, y se la construye por analogía con un cierto movimiento intencional» (I. Kant, *Opus postumum*, ed. cit., p. 144).

sí mismo como autor de una "revolución copernicana", pero hubiera sido más exacto si hubiera hablado de una "contrarrevolución ptolomaica", pues situó nuevamente al Hombre en el centro del que Copérnico le había destronado»; «como Platón, Kant llega a postular un mundo situado más allá de la experiencia, distinto y superior al que la observación y la ciencia le descubren al hombre»; «la certeza del juicio sintético *a priori* se proclama incluso cuando el empirismo se entrega al escepticismo: he aquí la esencia de la filosofía kantiana».¹⁴

La división moderna entre ciencia y cultura, entre naturaleza y humanidad, se ha implantado tomando como base este esquema kantiano. Y en base a él ha ido elaborándose tanto la reducción tecnicista de la ciencia, incapaz de dar cuenta de la espiritualidad humana, como la idea de un conocimiento del hombre distinto del científico. Posteriormente, a este dualismo se ha sumado otro interno al propio conocimiento del hombre, a saber, el establecido entre las ciencias «morales» preocupadas de la libertad e interioridad consciencial y las dudosas «técnicas sociales» del derecho, la economía, etc. Tanto las ciencias naturales como las «técnicas sociales» giran, en los puntos fundamentales sobre la explicación del mundo, alrededor de la razón razonante que, aparentemente liberada de los vínculos de la causalidad y de la determinación histórica, delinea *a priori* el auténtico sentido de unas y otras atribuyéndoselo a un designio naturalista inasequible al intelecto. De este modo, una moderna variante de la tradición filosófica pretende conferir a las investigaciones «estáticas» de las ciencias la tensión dinámica y teleológica de una *Weltanschauung* fatalmente abierta a la fe y a la irracionalidad, a una inexplicable memoria.

Pero el propio progreso moderno de las ciencias ha criticado de raíz este esquema de Kant hasta el punto de que, con Darwin, la naturaleza nos ha revelado su historicidad y, con los grandes economistas clásicos, la historia ha explicitado su «naturalidad»

14. B. Russell, *La conoscenza umana*, Milán, 1963, p. 11 [existe versión castellana: *El conocimiento humano*, traducción de Antonio Tovar, Taurus, Madrid, 1968¹]; H. Reichenbach, *La nascita della filosofia scientifica*, Bolonia, 1966, p. 70 [existe versión castellana: *La filosofía científica*, traducción de Horacio Flores Sánchez, FCE, México, 1967²]; J. Dewey, *La ricerca della certezza*, Florencia, 1965, p. 86.

tos. La investigación científica se practica en todos los campos del conocimiento con arreglo al mismo método general. Por lo que su aplicación en los diferentes dominios científicos lleva consigo la introducción de las diferencias que se producen en la particularización del método científico, siempre uno y el mismo, de acuerdo al dominio de que se trate y conforme a las características del objeto examinado.

G) *Perfectible*. Es científicamente erróneo sostener que el conocimiento obtenido a través de una correcta aplicación del método, es inmodificable y definitivo. El avance del conocimiento es incesante. La aproximación que logremos al objeto de nuestras investigaciones será relativo, cercano, pero nunca último y definitivo. Por lo que hemos dicho antes, resulta claro que la objetividad no está garantizada en el punto de partida, sino que es producto de un proceso en el que intervienen el investigador, los medios materiales que utiliza y el objeto que investiga. Estos elementos se van modificando y afinando en la práctica. La investigación científica requiere, por parte del sujeto investigador, de ciertas habilidades manuales y mentales. Tiene que adiestrarse en el ejercicio de la investigación. Labor que tiene que practicarse con inteligencia, imaginación y paciencia, dentro del mayor rigor tradicional y la más estricta objetividad. En buena medida, el incremento de la objetividad depende de un incremento de esta práctica por parte del sujeto.

6. EL INFORME DE INVESTIGACION

6.1. EL PROBLEMA DE REDACTAR UN INFORME.

Llega un momento en el proceso de todo trabajo creativo en el cual queremos o nos vemos obligados a presentar lo producido. Así podemos observar al pintor realizar una exposición de sus cuadros; al músico presentar un recital; el poeta quizá, publicará un libro o participará en algún recital de poesía; el artesano exhibirá sus objetos trabajados; el científico tendrá pues, que presentar un informe de su trabajo de investigación.

Este informe además de representar un momento en el proceso de producción científica, significa la posibilidad de comunicar nuevos conocimientos acerca de los fenómenos del mundo objetivo.

Cuando leemos un trabajo científico o un libro que se refiere a una investigación de un campo específico de la ciencia, generalmente podemos detectar en el texto una lógica interna, un orden, una estructura que nos permite entender y seguir los razonamientos con los cuales se expresan los resultados de la investigación. No obstante, esta lógica interna que encontramos en los textos no corresponde a la lógica que sirve para hacer la investigación. Esto nos obliga a preguntarnos. ¿En qué estriba la diferencia entre la lógica de la investigación y la lógica del escrito o informe de investigación?

Diremos que, en el informe lo que se busca es *comunicar* un conocimiento o una serie de conjeturas. En cambio, en la práctica investigativa la cuestión es *buscar* el conocimiento, crear las condiciones que permitan dar cuenta de los

2

EL PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

INDICE

Unidad 1

Von Wright, Georg Henrik. Explicación y comprensión.....	7
Cerroni, Umberto. Posibilidad de una ciencia social.....	28

Unidad 2

Hernández Michel, Susana. Determinación y selección del tema, planteamiento preliminar del problema y diseño del esquema inicial.....	71
Zemelman, Hugo. Función de la crítica en el surgimiento de la realidad científica.....	85
Zemelman, Hugo. La totalidad como perspectiva de descubrimiento.....	93

Unidad 3

Hempel, Carl G. La investigación científica: invención y contrastación.....	117
Hempel, Carl G. La contrastación de la hipótesis: su lógica y su fuerza.....	128
Goode, William J. y Paul Hatt. Elementos fundamentales del método científico: las hipótesis.....	138
Guell, Antoni. Hipótesis y variables.....	160

Unidad 4

Mills Wright, G. Sobre artesanía intelectual.....	171
---	-----

Valencia García, Guadalupe. El análisis político regional, consideraciones en torno a la construcción de un objeto de estudio.....	188
--	-----

Unidad 5

Andion Gamboa, Mauricio. La guía de investigación científica.....	203
Heller, Agnes. Interpretación y explicación.....	212
Thompson, John. El debate actual: poder-ideología-discurso. Estudios sobre la teoría de la ideología.....	217

ANEXO 5

RELACION DE CUADROS, ILUSTRACIONES Y ESQUEMAS

	Págs.
CUADROS	
1. RELACION TIPO-FUNCION DEL LIBRO	53
2. USO Y CARACTERISTICAS DEL PAPEL	87
3. SIMBOLOGIA DEL COLOR	98
4. RELACION CONTENIDO-USO-FORMA DEL LIBRO	109
5. TIPOS DE MATERIAL DIDÁCTICO IMPRESO	127
6. EVALUACION FISICA DE LOS MATERIALES DIDACTICOS	166
ILUSTRACIONES	
1. ROTATIVA EMPLEADA PARA LA IMPRESION DE "THE TIMES" (1857)	36
2. PORTADAS DE 2 LIBROS IMPRESOS POR LA FAMILIA OCHARTE	40
3. PORTADA DEL LIBRO "EXPOSICION ASTRONOMICA DE EL COMETA" (1680)	41
4. FORMATOS DE LIBROS	84
5. FORMA (MANCHA TIPOGRAFICA)	85
6. ILUSTRACION A LINEA	92
7. ILUSTRACION DE MEDIO TONO	92
8. ILUSTRACION A SANGRE	94
9. ILUSTRACION DE CAJA	95
10. ILUSTRACION A MEDIA SANGRE	96
11. COMPOSICION DINAMICA	106
12. COMPOSICION ESTATICA	106
13. COMPOSICION CONTINUA	106
14. COMPOSICION EN ESPIRAL	106
ESQUEMAS	
1. PROCESO DE COMUNICACION ORAL Y ESCRITA	16
2. PROCESO DE COMUNICACION IMPRESA	20
3. EL LIBRO COMO MEDIO DE COMUNICACION IMPRESA	29
4. ESCRITURA TIPO GOTICA	33
5. PARTE EXTERIOR DEL LIBRO	46
6. LA RUTA DE PRODUCCION DEL LIBRO	62

7. ELEMENTOS DEL DISEÑO EDITORIAL	81
8. PROCESO DE LECTURA	101
9. FUNCION COMUNICATIVA DEL DISEÑO EDITORIAL	102
10. ELEMENTOS DEL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	125
11. FUNCION COMUNICATIVA DEL DISEÑO EDITORIAL	165