

00265

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

8



ANÁLISIS COMPOSITIVO EN LA EDICIÓN  
DE LIBROS: EL CASO CUIB

299200

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRO EN  
ARTES VISUALES: CON ORIENTACIÓN EN  
COMUNICACIÓN Y DISEÑO GRÁFICO

P R E S E N T A  
D.C.G. IGNACIO RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

DIRECTOR DE TESIS  
DRA. LUZ DEL CARMEN VILCHIS ESQUIVEL

MÉXICO, D.F., NOVIEMBRE DE 2001



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.

## He llegado!

Papí, te admiro por la fuerza con la que amas la vida, así te amo.

Marni, gracias por estar en cada momento, sin duda este trabajo es parte del esfuerzo que compartimos juntos, eres la mejor, amiga, madre, cómplice y mujer, te amo.

Marcos, gracias por crecer, compartir y enseñarme lo maravilloso que es ser...

Mary, te quiero por compartir el hábito de la constancia, eres maravillosa.

Marthita, siempre fiel y al pie del cañón, el camino es largo pero certero, te quiero.

Moni, no estas pero te siento, sin duda tengo que decirlo, un pretexto.

Lulú, gracias por formar parte de tu vida, sigue adelante, llegarás.

Gordo, siempre estás, ¡así se hace!

Rosí, la más chica pero grande en tus decisiones, te admiro y reconozco tu fortaleza ante la vida, estoy seguro que alcanzarás tus metas, siempre estaré.

Gus, la vida es simplemente maravillosa, vívela, sé que lo harás.

Sin duda he compartido este andar con amigos a los cuales deseo expresar mi infinito agradecimiento.

A todo el personal Académico del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, gracias por su apoyo.

A las exdirectoras del Centro, Dra. Estela Morales, ha sido un placer trabajar con usted, gracias por enseñarme que la superación es parte del éxito.

Mtra. Elsa M. Ramírez, gracias por el apoyo brindado para culminar este proyecto.

Al personal de la Biblioteca del Centro, gracias por hacer llegar a mis manos tan valioso material bibliográfico.

Con mucho cariño a la Familia Gómez Vera por el apoyo brindado, son parte del éxito.

A Sandro, Samantha, Pamela, Deby, Moni, Omar, Natalia, Bebé, Karla, Diego (gigio), Daniela, Mario, Lalo, Gerardo y Adrianita, sigan adelante, los quiero.

A Paty, Manuel, Mario, Rosa y Adriana, gracias por ser parte de mi familia.

Mario Ocampo, gracias por tus consejos tan atinados, tu profesionalismo y dedicación, he aprendido mucho de ti.

Francisco, gracias por tus atinados comentarios en la corrección de estilo y enseñarme el camino correcto.

Gracias Claudita por ser, Lupita por estar y Elbita por compartir, las quiero.

Mención especial a la Dra. Luz del Carmen Vilchis mi consejera durante esta travesía, eres irrepentible.

Por último quiero agradecerle LITTLE, por ser cómplice de otra aventura, por lo compartido en Europa, por ser parte de mi vida, por crecer juntos, pero sobre todo por formar parte de tu vida, te amo.

Nacho

8 de octubre, 2001

# ÍNDICE

	INTRODUCCIÓN	1
	<b>CAPÍTULO 1 LA COMPOSICIÓN</b>	
1	Concepto	6
1.1	Medios instrumentales	10
1.2	CLASES DE COMPOSICIÓN	11
1.2.1	Composición clásica o estática	11
1.2.2	Composición libre o dinámica	12
1.2.3	Composición continua	13
1.3	LEYES DE COMPOSICIÓN	14
1.3.1	Leyes generales y específicas	14
1.3.2	Ley de la unidad	15
1.3.3	Ley de la variedad	18
1.4	LA COMPOSICIÓN: unidad en la variedad	22
1.4.1	Su propósito	22
1.4.2	Factores reguladores y de interacción	23
1.4.3	Como estilo visual	28
1.4.4	La composición y los requerimientos	30
	<b>CAPÍTULO 2 EDICIÓN DE LIBROS</b>	
2	Concepto	33
2.1	Tipos de edición	34
2.2	EL LIBRO POR DENTRO Y POR FUERA	36
2.2.1	Concepto	37
2.2.2	Morfología del libro	38
2.2.3	Partes del libro	39
2.3	TIPOS DE LIBROS	46
2.3.1	Libros de literatura	46
2.3.2	Libros científicos, bibliografías, enciclopedias	46
2.3.3	Libros de materia	47
2.4	EL DISEÑO Y EL LIBRO	48
2.4.1	El diseño	49
2.4.2	Diseño de libros	49
2.4.3	El diseñador de libros	51

## CAPÍTULO 3 DISEÑO EDITORIAL

3	Concepto	60
3.1	Diseño y principios compositivos	63
3.1.2	Elementos compositivos	68
3.2	DIAGRAMACIÓN	73
3.2.1	Concepto	73
3.2.2	Normas para la diagramación	74
3.2.3	Recursos gráficos	75
3.3	FORMAS	76
3.3.1	Arquitectura de la forma	77
3.3.2	Distinciones de la forma	78
3.3.3	Análisis y Variaciones de la forma	79
3.4	LA PÁGINA	79
3.4.1	Proporción	79
3.4.2	Construcción de formatos	81
3.5	MÁRGENES	86
3.5.1	Métodos y su construcción	89

## CAPÍTULO 4 ANÁLISIS COMPOSITIVO: ESTUDIO DE CASO CUIB

4	El CUIB	99
4.1	Objetivos	101
4.1.2	Actividades	102
4.2	APOYO A LA INVESTIGACIÓN	106
4.2.1	Departamento de Biblioteca	107
4.2.2	Departamento de Cóputo	107
4.2.3	Departamento de Difusión	108
4.2.4	Departamento de Publicaciones	108
4.3	ANÁLISIS COMPOSITIVO	110
4.3.1	Forma externa	112
4.3.2	Forma extendida	112
4.3.3	Elementos fijos	114
4.3.4	Forma interna	117
4.3.5	Análisis compositivo integral	119
	ANEXO	122
	CONCLUSIONES	149
	BIBLIOGRAFÍA	152

# Introducción

*¿Qué es el libro?*<sup>1</sup>

*El libro es lumbre del corazón; espejo del cuerpo;  
confusión de vicios; corona de prudentes;  
diadema de sabios; honra de doctores;  
vaso lleno de sabiduría; compañero de viaje;  
criado fiel; huerto lleno de frutos;  
revelador de arcanos; aclarador de oscuridades.  
Preguntando responde, y mandando anda de prisa,  
llamando acude presto, y obedece con felicidad.  
(versión española del Dr. Díaz y Díaz)*

Curiosamente la naturaleza física del libro apenas ha cambiado en cinco siglos y medio de peripecia histórica, afirma Satué, hasta el punto que muchas de las definiciones que se han recogido hasta ahora pueden aplicarse indistintamente tanto a libros del pasado como del presente y del futuro.

El libro aspira a construir un espacio vivificante y fascinante de nuestra existencia artística. Cada libro desarrolla un carácter propio que incluso tiende a asumir características humanas en la mente de sus realizadores y lectores. El diseño de un libro debe relacionarse con el papel que intenta desempeñar en el mundo editorial y por ello debe buscársele un carácter individual que sirva como piedra angular para diferenciarlo de otros libros similares.

---

1 *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español* [consultado: mayo de 2001]  
<http://www.mccu.es/ccpb/index.html>

Todo libro es fuente de ideas sobre nuestro mundo. Esta riqueza de expresión es lo que lo hace ser apreciado por sus lectores, pues se convierte, de hecho, en un emisor constante de ideas y sugerencias; es quizá este matiz de pluralidad expresiva lo que convierte al libro en un instrumento que ayuda a estimular la imaginación.

Sin duda uno de los aspectos más importantes que atañen al diseño del libro en general es la composición, es ésta lo que es considerada como el paso más importante para resolver el problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas determinan el propósito y el significado de lo que es una declaración visual; es decir, una plasmación general de una propuesta para organizar los elementos gráficos, y esto tiene fuertes implicaciones sobre lo que finalmente percibe el espectador.

El presente proyecto se propone realizar un *análisis formal compositivo* del diseño editorial de los libros que se editan en el Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México con base en las series: Sistemas bibliotecarios de información y sociedad; Teoría y métodos; Sistematización de la información documental; Tecnologías de la información y Diversidad bibliotecológica. Estas series vienen apareciendo desde 1981 y hoy siguen publicándose.

El análisis se realizará a partir de los lineamientos que establecen las leyes de composición: *Leyes generales y Leyes específicas; Unidad y Variedad*, que reúnen los aspectos que considero más importantes para el diseñador editorial.

En la primera parte se abordarán aspectos relativos al concepto de composición desde el punto de vista de diversos autores, así como las clases de composición, los medios que intervienen en su elaboración y las leyes que rigen a tal concepto: ¿cómo organizar, reunir, evaluar, etcétera, todos los elementos?

En la segunda parte se alude a la edición de libros siempre desde el punto de vista de la composición: los tipos de edición, la morfología de

los libros, sus divisiones, sus formatos y la interacción que juega en todo esto el diseñador dentro del amplio mundo de la edición de libros.

La tercera parte trata aspectos relativos al diseño editorial abordando puntos esenciales tales como los elementos compositivos, la diagramación, las formas, la página como concepto editorial y los lineamientos clásicos y contemporáneos para elaborar formatos.

Para finalizar se realiza el análisis de una obra del área de Bibliotecología y Estudios de la Información desde el punto de vista compositivo a partir de los elementos estudiados que conforman el quehacer editorial. Se trata de una evaluación crítica que intenta justificar el producto final en todas sus facetas, tanto desde una perspectiva interna como externa.

# I Composición

Uno de los aspectos más importantes que atañen al diseño gráfico en general es la composición, por ello en este capítulo se abordarán los diferentes puntos de vista que sostienen los autores que han expresado dicho concepto.

## I CONCEPTO

A lo largo de la historia ha quedado de manifiesto para varios autores que la composición gráfica ha adquirido diferentes significados; sin embargo todos ellos concuerdan en puntos esenciales: *organización y reunión de elementos diversos*. John Ruskin, revela que composición, literal y generalmente hablando, significa: reunir y disponer diversas cosas formando un solo conjunto, de modo que todas ellas contribuyan a construir la naturaleza y la bondad de tal conjunto.<sup>1</sup>

Varios autores, bajo la influencia de la escuela psicológica alemana llamada *Gestalttheorie* –teoría de la forma–, han sintetizado y potenciado el concepto de composición como la organización de las energías que tienden acumulativamente hacia un todo terminal, lo cual también sería la esencia del arte.

Como el concepto abrió una amplia gama de expectativas a continuación se incluyen las siguientes definiciones:

Para *Rudolf Arnheim* se trata de un paisaje dinámico, un campo de fuerzas...<sup>2</sup> En efecto, una composición revela la existencia de varios elementos más de lo que uno se hubiera podido esperar. Ciertos items afectan la retina y el cerebro; otros atañen más a la psicología influyendo directamente al entendimiento y la voluntad.

Para *Germani Fabris* la composición significa organizar, diseñar [es decir, disponer en el espacio formato distintos signos según una idea directriz con la intención de obtener un efecto estéticamente deseado,

---

1 Ruskin, John. *Elementos de dibujo, colorido y composición*. p. 55

2 Cit. por: Fabris, Germani. *Fundamentos del proyecto gráfico*. p. 13

agradable y fácilmente legible]<sup>3</sup> Sería como una guía para obtener efectos agradables y legibles en el campo de la composición.

*Pablo Tosto* señala: la obra de arte debe parecer de generación espontánea, y ser necesaria, completa, anatómicamente organizada y reconocible, como una persona.<sup>4</sup> La composición terminada debe presentar organización.

*Donis A. Dondis* sostiene que la composición es el medio interpretativo destinado a controlar la reinterpretación de un mensaje visual para sus receptores. La composición sería aquí un instrumento para encauzar un mensaje.<sup>5</sup>

*Euniciano Martín* presenta las cosas de manera pragmática: Composición gráfica es [...] la operación de reunir armónicamente –según un orden lógico estudiado en el proyecto– todos los factores que deben integrar la página y que, hasta este momento, han quedado separados: texto, ilustraciones, blancos, titulares, etcétera.<sup>6</sup> La composición debe contener armonía y lógica.

*Robert Gillam Scott* dice: no estoy muy satisfecho con el término composición, pero no dispongo de otro mejor (forma composicional o forma completa son demasiado incómodos)<sup>7</sup> Esta ambigüedad proviene de asociar la composición con algo relativo a la pintura, pero es mucho más que eso. La composición es la organización total que incluye figura y fondo de cualquier diseño; de hecho, debemos entender que todas las formas individuales, y las partes de las formas, tienen no sólo configuración<sup>8</sup> y tamaño<sup>9</sup> en el diseño sino también posición.

---

3 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 13

4 Tosto, Pablo. *La composición áurea en las Artes Plásticas.* p. 13

5 Donis. A. Dondis. *La sintaxis de la imagen.* p. 33

6 Martín, Euniciano. *La composición en Artes Gráficas.* t.II pp. 53-54

7 Gillam Scott, Robert. *Fundamentos del Diseño.* P. 19

8 En la composición la configuración se refiere a la disposición de las partes que componen un determinado diseño y le dan una peculiar figura.

9 El tamaño en diseño se atribuye para una adecuada composición –*la magnitud o volumen*– de un signo.

El concepto de composición comienza con el campo del diseño, éste determina los límites del universo único que hemos creado y cuyas leyes básicas quedan determinadas por su carácter. Tales leyes deben ser explícitas, como cuando se selecciona cierto formato para un cuadro o el layout de una página y no pueden ser tan solo aproximadas, como cuando se elige la escala de un edificio o de una escultura. En cualquier caso, la manera en que uno desarrolla ese universo debería estar condicionada por leyes inherentes a él. Para entender dicha aproximación basta pensar que un formato rectangular en posición vertical posee potencialidades y limitaciones totalmente distintas a las que tendría un formato igual pero en posición horizontal. La composición se concreta en la creación de una unidad orgánica que abarca el campo y las formas que ésta contiene. Así, a través de las relaciones que se establecen, cuya corrección está determinada por el carácter único de la organización misma, se crea una nueva entidad. Como cuando se trata de un hombre o un árbol: las relaciones que determinan la unidad deben ser tanto estructurales como visuales.

El vocablo composición parece el más apropiado para ser usado comúnmente en el sentido de estructuración<sup>10</sup> y configuración de las fuerzas capaces de producir la obra de arte: tanto en música como en pintura; en arquitectura como en la página gráfica. Composición es sinónimo de buena construcción.

El concepto y la definición de composición podrían también estar cerca de lo que es una coordinación:<sup>11</sup> una idea directriz que acomoda

---

10 Luz del Carmen Vilchis señala: “Una estructura es una totalidad, un conjunto de relaciones integradas de tal manera que transforman al todo, cuyas cualidades difieren de las de sus elementos. La estructura se organiza y autorregula por sí misma y se relaciona con otros en intercambio de influencias. La consideración estructural se hace con base en la razón sincrónica –que contempla en su conjunto, de modo sistemático, los elementos de la estructura–, la razón diacrónica (o dialéctica) –que toma en cuenta los cambios de un hecho– y la razón crítica –que fija los límites del saber con las formas estructurales de los productos de la cultura–. [...]”. En: *Diseño universo de conocimiento*. p. 24

11 Es una operación intelectual y material. La idea surgida intelectualmente en el autor es el verdadero origen de la composición; luego, su realización y objetivación expresiva llevará a la construcción sensible.

las fuerzas connaturales de las cosas para obtener un efecto estético y una fácil lectura preestablecidos por el autor.

La actividad compositiva incluye también al hombre, ya sea como artífice o como espectador, así como a sus facultades lógicas y psicológicas, su capacidad práctica de organizador y sus medios de control sensoriomotor.

En el campo gráfico la palabra composición tiene habitualmente un significado meramente técnico-manual, que designa el trabajo de quien compone; es decir, quien reúne el material necesario y construye el molde o matriz de impresión.

Es importante considerar que en las Artes Gráficas el término composición debe conquistar un sentido mucho más amplio y real; para ello, el vocablo debería además designar la tarea de disponer en el espacio-formato varios signos siguiendo una idea directriz para obtener un resultado estético que provoque el efecto deseado, y una lectura fácil y agradable.

El espacio-formato y los varios signos son los elementos gráficos generadores y los medios prácticos de la operación compositiva. La idea directriz, el resultado estético, el efecto deseado y la lectura agradable son los medios intelectuales y psicológicos de los que echa mano la composición; el conjunto constituye un conglomerado de fuerzas y energías que acaban organizándose de una cierta manera.

Componer significa organizar, diseñar, es decir: disponer en el espacio-formato distintos signos. Puesto que los elementos gráficos son objetivos, poseen una tensión propia, una energía intrínseca y un lenguaje peculiar. Si se conjunta una idea directriz, el uso de inteligencia, razón y fantasía creadora, el efecto suscitará seguramente interés y proporcionará una forma estéticamente agradable y fácilmente legible. Se habrá hecho entonces un buen manejo de los medios físico-psicológicos para proporcionar una buena percepción.<sup>12</sup>

---

12 Fabris, Germani. *Op. cit.* p.13

Esta objetividad relativa de los elementos se basa en leyes generales pero fundamentales que permiten obtener el resultado deseado: la comunicación de una idea a través del lenguaje de los signos.

## 1.1 Medios Instrumentales

Se denomina medios instrumentales al espacio-formato y al signo. Por medio de ellos se expresa en forma física cualquier composición gráfica. En el diseño gráfico se los denomina blanco y negro.

Por blanco se expresa y reconoce el soporte sobre el que se imprime la hoja, el espacio entre los negros y dentro de ellos mismos. También se llama blanco al espacio-formato o a la forma que tiene color (*se llama blanco aunque la superficie sea de color*).

Por negro se entiende cualquier signo impreso sobre la superficie del formato: tipos, orlas, ilustraciones, etcétera, y abarca las impresiones hechas en color que no necesariamente están en negro.

### El espacio-formato

Se denomina espacio-formato a la superficie (conocida como soporte de impresión en artes gráficas) que se emplea en el dibujo y la composición.

Cuando el espacio se delimita a través de medidas, se convierte en un marco o en un formato. Sobre éste se plasman los signos, el espacio los contiene y en él se desarrolla la acción visual (*trabajo de las tensiones perceptivas, descubrimiento, verificación y confrontación entre los signos y las tensiones organizadas*). El límite del formato representa una barrera que protege del exterior a la interacción de fuerzas compositivas que se desarrollan en el interior. Aquí las cualidades de profundidad y límite se convierten en las características básicas del espacio-formato, un dualismo conceptual que debe tenerse presente. Si el espacio tiene forma se denomina espacio-forma; si es interno, espacio-interno; y si es externo, espacio-externo.

Así lo precisa Fabris:

“En el campo del diseño gráfico, el espacio-formato asume la forma de rectángulo, cuadrado y contornos muy diversos, en dicho espacio se distinguen cinco zonas verticales y cinco horizontales para el desarrollo de la composición, y están basadas en las sensaciones humanas más habituales tanto de orientación como de la lectura. Dichas zonas forman una cuadrícula de 5x5 espacios. La división proporcional de un espacio-formato permite distinguir y seleccionar áreas específicas para ubicar en ellas los signos gráficos, conforme a la importancia de éstos en el diseño que se esté realizando”.<sup>13</sup>

## El signo

Éste es también conocido como negro: toda mancha o huella gráfica impresa sobre la superficie del espacio-formato; y puede ser de cualquier color. El signo presenta un aspecto estético que tiene que ver con su forma física de atracción y expresión, y un aspecto técnico-práctico que implica a los instrumentos con que fue realizado y a los soportes en los que fue plasmado.

El estudio del signo puede darse en tres direcciones: a través de la forma (tensiones constructivas), a través del tratamiento (tensiones perceptivas) y a través de su lenguaje (interpretación).

## 1.2 CLASES DE COMPOSICIÓN

La disposición local, genética y específica de los signos de la expresión formal o cualitativa de una composición determina su clase, llamada también estilo o forma de la composición.

### 1.2.1 Composición clásica o estática

Se da el nombre de clásica o estática a la composición basada en motivos estéticos incesantes que se han afirmado a través de los siglos en todas las expresiones artísticas fundamentales, y que intentan expresar los cambios del espíritu mediante normas precisas y determinadas.

---

<sup>13</sup> Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 64

Esta clase de composición busca en la obra una afirmación que acentúe el sentido de continuidad y elimine cuanto pudiera sugerir movilidad, evolución y transformación. Para ello se centra en la forma y excluye todo lo que podría transformarla de nuevo en aquella indeterminación inicial de donde ya la arrancaron los esfuerzos de la inteligencia.

La composición clásica aprovecha el estatismo de la unidad, del equilibrio, del ritmo y de la simetría, conjugando fantasiosamente los elementos compositivos individuales en una armonía general. Esta armonía revela la diversidad de las tensiones considerando la proximidad y combinación de cada signo, y llega a producir un efecto de totalidad y acabado que incluye infinitos matices y armoniosas transiciones. Se obtiene así una riqueza expresiva y una acusada preferencia por la tranquilidad.

### 1.2.2 Composición libre o dinámica

Se llama composición libre o dinámica a la dominada por el contraste basado en todas las expresiones posibles que los distintos signos pueden ofrecer, desde el contraste que posee un sentido de fuerza violenta, hasta aquel otro que es apenas insinuado, sugerido o que está inconcluso. No hay aquí reglas constantes, sino más bien la sensación de momento apoyada por todas las técnicas y medios. Afirma Fabris que la composición libre aspira a embriagarse de aquel flujo incesante, incontenible e irrepitible que es la vida. Obtener todo esto no es fácil, exige trabajo de composición<sup>14</sup>, unidad y equilibrio.

Dentro de esta clasificación general existen también otras clases de composición.

---

14 Existen diversos modelos de composición. Donis A. Dondis agrupa por categorías estilísticas las diversas clases de composición y las denomina: *técnicas primitivas*, *técnicas expresionistas*, *técnicas clásicas*, *técnicas de embellecimiento* y *técnicas funcionales*. Cada una de ellas agrupa a un indeterminado número de posibilidades de composición gráfica para ser utilizadas en función del mensaje a diseñar y transmitir.

### 1.2.3 Composición continua

Paul Jamot designó con este nombre a la clase de composición que puede observarse en el cuadro *La derrota de Senaquerib*, de Rubens o en *La parábola de los ciegos*, de Bruegel.

Es característico que en este género de composición, la acción domina la totalidad del espacio-formato con una narración continua, sin que ningún punto preciso sea determinado por un interés preponderante. La lectura visual es aquí continua y se coordina en todas las zonas del cuadro constituyendo la narración de una crónica a la que sólo la genialidad del aspecto formal salva de caer en la banalidad o en la mera decoración.

Dos casos especiales de la composición libre o dinámica son también la composición en *espiral* y la *polifónica*.

#### Composición en espiral

También este tipo de composición puede hallarse fácilmente en las telas de Rubens, como en *La lucha de las Amazonas*. En este género de composición, el efecto acude particularmente al sentido de profundidad.

“La línea espiral pone en juego toda su fuerza vital y exponiéndose hacia el exterior del cuadro, o bien, expresa su trágico significado de muerte replegando sus espiras hacia sí misma”.<sup>15</sup>

#### Composición polifónica

Implica temas compositivos que se desarrollan y compenentran simultáneamente. Al emplear este tipo de composición en la página, se debe expresar una idea cualquiera, formando con los demás elementos (*signos gráficos*) un todo armónico y espontáneo.

---

15 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 21

La subdivisión y clasificación hasta aquí descritas respecto a la composición en pintura son igualmente válidas para la composición del lenguaje visual en las Artes Gráficas.

### 1.3 LEYES DE COMPOSICIÓN

Las definiciones precedentes insisten en el concepto de composición como una organización de energías; es decir, el establecimiento de un paisaje dinámico de formas, cada una de las cuales posee determinadas fuerzas. Ahora bien, es preciso distinguir la naturaleza y el comportamiento de cada una de estas fuerzas. Con fines meramente didácticos se presenta el conjunto de las mismas en dos grupos de leyes: *generales* y *específicas* o tensiones propiamente dichas.

#### 1.3.1 Leyes generales y específicas

Se llaman leyes generales aquéllas que podemos considerar como intelectuales, es decir, a los resultados que el artista pretende obtener con su propia actividad personal, ya sea consciente o intuitivamente. Estas leyes son dos.

*De la unidad o del orden estético;*

*De ritmo*

Las leyes específicas son los medios que se emplean, es decir los factores sensibles, físicos y materiales de la composición. Sin ellos la composición no podría existir y ni siquiera podrían verificarse los resultados propuestos como leyes generales. Son leyes específicas las de *variedad e interés*, de *resalte y subordinación*; también lo son la del *contraste o conflicto*: todas ellas actúan más directamente en el ámbito de la ley general de la unidad. En cambio dentro de la ley del ritmo, actúan las leyes específicas de la *simetría* y la *intensidad*. Además, en un cuerpo común a ambas leyes generales, actúan las leyes específicas del equilibrio y del lenguaje.

### 1.3.2 Ley de la unidad

#### Función e importancia

La ley de la unidad tiene como objetivo, generar orden. “La unidad es un equilibrio adecuado de elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente. La colección de numerosas unidades debe de ensamblarse tan perfectamente, que se perciba y considere como un objeto único”.<sup>16</sup> Donis A. Dondis distingue también unidades dentro de la unidad global de la composición, esto es que una composición, y los elementos gráficos particulares que la constituyen, conforman todos una unidad individual. Para lograr unidad en una composición es necesario que cada elemento gráfico (ilustraciones, tipos, etcétera), tenga y presente, también, unidad.

Por otro lado Fabris dice: “La unidad en la composición es el fin último de toda la organización de las fuerzas, una unidad vital para el mismo fin: la unidad estética del producto, el arte”.<sup>17</sup>

La unidad genera orden en los signos a través de una idea base, y resulta imposible aislar de ella un detalle, o bien modificarlo ligeramente, sin que todo el conjunto se resienta.

La idea de una buena composición persigue un objetivo final: alcanzar la unidad. El autor *–principio y fin de su obra–* la desarrolla y plasma con ayuda de su espíritu, su estilo y los medios empleados. Con su espíritu contribuye a darle unidad a la obra creando una composición que le proporcione expresividad al contenido, y en la que los medios le confieran un carácter determinado que la individualizará de las demás.

La unidad es necesaria a la composición porque establece un orden individual y conjunta los signos siguiendo un estilo, una dominante y una idea básica.

---

<sup>16</sup> Donis A. Dondis. *Op. cit.* p. 133

<sup>17</sup> Fabris Germani. *Op. cit.* p. 27

Al respecto, Fabris señala: “La función de una composición debe resolverse en la unidad, es decir, en la armonía<sup>18</sup> viva y total entre lenguaje y signo, entre contenido y forma”.<sup>19</sup>

### Entre lenguaje y signo

Es importante enfatizar que por lo que se refiere al lenguaje y al signo se han generado amplios estudios y vertientes. Sin embargo en la composición, el lenguaje cumple con una función específica: *comunicar*. “El lenguaje permite producir signos que sustituyan a la naturaleza y se convierten en la herramienta del hombre, haciendo posible el pensamiento y la expresión”.<sup>20</sup>

El signo es la noción básica de toda ciencia del lenguaje. Al respecto Pierre Guiraud dice: “signo es un estímulo –*es decir una sustancia sensible* cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación”.<sup>21</sup>

Por otro lado, Fabris deriva del signo la capacidad del lenguaje: “todo lo que se denota con un signo adquiere [...] la capacidad de indicar lo que el individuo expresa acerca de cualquier cosa real o fantástica. Esta capacidad obtenida y comunicada es precisamente lo que llamamos lenguaje”.<sup>22</sup> El signo y el lenguaje se encuentran unidos al principio y al final de la comunicación. Se debe considerar a cada signo como una entidad autónoma, que luego el lenguaje compone en forma de enunciado, pensamientos e ideas.

---

18 La armonía surge como una necesidad que tiene el hombre para evitar el caos, producir calma y sintetizar partes para formar un todo común. Al respecto Dondis plantea que el organismo humano “parece buscar la armonía, un estado de sosiego, [...] existe la necesidad de organizar todos los estímulos en totalidades racionales [...]. Reducir la tensión, racionalizar y explicar, resolver las confusiones; todo ello parece predominante en las necesidades del hombre”. En: *La sintaxis de la imagen*. p. 104

19 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 28

20 Tapia, Alejandro. *De la retórica a la imagen*. p. 29

21 Guiraud, Pierre. *La semiología*. p. 33

22 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 54

La armonía entre lenguaje y signo se logra si:

- Se reúne, identifica y combina repetición–contraste en unidades y signos con valores semejantes.
- Si la función del lenguaje es comunicar ideas y conceptos, y si el signo es una huella gráfica que sustituye un objeto o pensamiento de común acuerdo entre grupos, entonces la armonía entre el lenguaje y el signo surge cuando el signo, como un sustituto del pensamiento o de la realidad, reúne, identifica, combina y comunica conceptos, ideas u objetos.
- La armonía lenguaje-signo es más peculiar que general; es decir, va más hacia la individualidad del signo: lo que comunica y cómo lo hace, para lograr así la unidad de todos los signos que intervienen en la composición.

### Entre contenido y forma

La composición es un conjunto de formas. “Forma es el contorno de un signo sensible.”<sup>23</sup> La forma genera ritmo y tensiones internas y externas en la composición, y su función es comunicar un contenido.

Para lograr una forma adecuada, ésta debe adecuarse al contenido. Si la claridad de la imagen coincide con la claridad del contenido, entonces se habrá logrado una auténtica forma artística. El contenido es aquello que se expresa en forma directa o indirecta, lo que revela el carácter de la información, el mensaje. Al respecto Dondis aclara que el contenido nunca está separado de la forma; puede cambiar de un medio a otro o adaptarse a las circunstancias de cada cosa (cartel, periódico, fotografía, pintura, etcétera), pero siempre debería encajar en su marco.

La forma tiene dos aspectos; uno es el informativo: “La forma expresa el contenido.”<sup>24</sup> otro es el subordinado “la forma sigue al contenido.”<sup>25</sup> Si el contenido siguiera a la forma, la comunicación sería confusa y poco clara, y el resultado sería el mismo si la forma no expresara el contenido.

---

23 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 69

24 Donis A. Dondis. *Op. cit.* p. 124

25 *Ibid.* p. 128

En este sentido los aspectos informativo y subordinado son la guía para encontrar la forma adecuada en la composición gráfica.

- Si la armonía implica reunir, identificar y combinar repetición-contraste en unidades o signos con valores semejantes.
- Si el contenido es aquello que se expresa (carácter de la información o el mensaje).
- Si la forma es el contorno físico de un signo(s).

Así, la armonía entre contenido y forma se da cuando se reúnen, identifican, combinan y contrastan unidades de signos semejantes, para obtener un conjunto, una forma subordinada al contenido; es decir cuando todo lo anterior se corresponde con el mensaje que se quiere transmitir.

La armonía entre contenido y forma es más general que particular y conjuga unidades de signos diversos en un concepto más amplio (el mensaje). Sin embargo, también es aplicable a los elementos gráficos más individuales que intervienen en la composición.

### 1.3.3 Ley de la variedad

#### Función e importancia

La ley de la variedad en la composición gráfica tiene como finalidad atraer la atención del espectador. “La variedad consiste en el modo de escoger los elementos que la componen. Su presencia estriba en la necesidad de crear interés”<sup>26</sup> y de provocar la novedad. El interés se genera haciendo uso del conflicto, o contrastando las tensiones que surgen entre los elementos gráficos: líneas, masas, direcciones y estructuras, espacios y valores cromáticos distintos. El interés que pueda suscitar una composición dependerá de la unidad: mientras más elementos de interés tenga la forma propuesta, mayor será el grado de atracción que provoque en el espectador. La atención del espectador hacia una composición sólo se logrará si ésta presenta vivacidad y originalidad en la disposición de los elementos, en el

---

<sup>26</sup> Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 29

soporte, en la forma global, en la exposición del contenido y en el saber presentar el impreso en el momento oportuno.

Por otro lado el interés se logra a través del contraste que se da entre las tensiones de las distintas fuerzas de los signos y de la variedad con que éstos sean elegidos.

A partir de lo anteriormente descrito se determina que los factores que suscitan mayor interés en una composición gráfica son:

- La vivacidad a través de la forma, el contenido y el estilo personal.
- La facultad de hacer funcionar conocimientos instintivos o adquiridos.
- Su relación con el momento que presenta el conocimiento individual.

### Resalte y subordinación

La unidad en una composición aparece cuando sus tensiones y fuerzas se integran en un elemento o fuerza dominante. “Por esta razón, contraste y unidad, palabras que a simple vista parecen opuestas, pueden y deben coexistir.”<sup>27</sup>

El elemento o elementos dominantes crean unidad y orden<sup>28</sup> y su ausencia provoca monotonía. En el caso contrario, un contraste que no tiene objetivo provoca desorden y caos.

La ley de resalte requiere que cada composición tenga un elemento dominante acorde con su significado y finalidad. Dicha ley requiere que los demás elementos concuerden con el resalte en posición de subordinación. Es decir: la composición debe presentar un punto focal o principal de atracción de manera lógica si es que se quiere obtener una unidad apropiada.

---

27 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 31

28 Para conseguir unidad y orden es importante: “La ley específica del resalte o predominio de alguno de los elementos compositivos, que equilibre las tensiones y dé cohesión al conjunto. El resalte si es ponderado del elemento o elementos más importantes de la composición origina el conveniente contraste también llamado conflicto con los factores subordinados sin independizarla, evita la monotonía y hasta el posible desorden, si se pretende quizá la originalidad sin atender a las normas que señala la experiencia y el recto criterio estético y técnico”. En: *La composición en artes gráficas*. pp. 65-66

En composición ningún elemento puede bastarse por sí mismo, sin embargo los elementos gráficos menores (secundarios en el mensaje) deben subordinarse a los mayores (aquellos que transmiten el mensaje de más importancia).

### Contraste o conflicto

El contraste es una técnica, un concepto y una estrategia. Fabris dice al respecto: “concepto y definición; cuando dos signos no tienen ni sus formas iguales o semejantes, carecen completamente de toda afinidad y originan oposición y contraste.”<sup>29</sup> Contraste, conflicto o variedad conforman la esencia dinámica en todas las formas de arte. Si el contraste no es el adecuado, una composición es monótona, y si el contraste se vuelve aburrido la obra carece de interés, esta condición es necesaria en la composición para resaltar y subordinar los signos relevantes del diseño (mensaje).

Respecto al contraste existen dos posiciones: para unos, es una necesidad vital y para otros un obstáculo que hay que superar.

Dondis expresa así la importancia del contraste: “El contraste es, en el proceso de articulación visual, una fuerza vital para la creación de un todo coherente”<sup>30</sup> y el significado, lo vuelve más interesante y más dinámico. El contraste quita lo innecesario o superficial, enfoca lo esencial de modo natural, y actúa como regulador y organizador; se convierte en herramienta esencial de estrategia visual para controlar los efectos visuales y el significado, pero al mismo tiempo es instrumento, técnica y significado.

Las posiciones, con respecto al uso del contraste en la composición son extremas, para unos éste es lo más importante de la composición, y para otros, debe ser controlado por la armonía. Maitland Graves en su obra *The art of color* señala: “unos temperamentos prefieren la delicadeza de la armonía; otros, la robusta decisión del contraste.”<sup>31</sup>

---

29 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 160

30 Donis A. Dondis. *Op. cit.* p. 104

31 Cit. por: Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 161

El contraste en la composición se logra por medio de las siguientes técnicas visuales:

- *Alto-bajo*. Para provocar estímulos visuales.
- *Proporción de campo*. La mayor para el punto principal (2/3 partes) y la menor para elementos secundarios (1/3 partes).
- *Línea*. La formal denota precisión, plan y técnica; la informal sugiere investigación y no resolución.
- *Tonos*. Un área más oscura ejerce mayor dominio y agresividad sobre una blanca.
- *Colores*. El tono domina sobre las otras dimensiones del color (matiz, saturación) Las combinaciones cálido-frías de color son las que mayor contraste presentan (por ejemplo maranja-azul o rojo-verde entre algunas otras combinaciones).
- *Contornos*. Los regulares son sencillos y resueltos; los irregulares imprevisibles y de mayor atracción.
- *Texturas*. Si son diferentes y se yuxtaponen, se intensifica e individualiza el carácter y mensaje de cada una.
- *Escala*. Dos tipos de escala: la primera se emplea para impresionar y contradecir forzando las proporciones de los objetos; la segunda utiliza diversos medios (fotografías o ilustraciones) para intensificar y poder apreciar el significado de los elementos particulares, y del mensaje en general.

La combinación aplicada a la composición, evita la confusión y ambigüedad del mensaje visual y lo orienta hacia un nivel de precisión.

En cuanto al resalte y la subordinación, si se utiliza el contraste éste es considerado como estrategia compositiva que crea interés en una página impresa (revista y libro científico humanístico), y le proporciona visibilidad y legibilidad a su contenido.

## 1.4 LA COMPOSICIÓN: UNIDAD EN LA VARIEDAD<sup>32</sup>

### 1.4.1 Su propósito

Platón formuló lo siguiente acerca del arte compositivo: “variedad en la unidad o unidad en la variedad”<sup>33</sup> Así, Unidad en la Variedad es un todo compositivo cuyo propósito es lograr orden en una composición armoniosa al subordinar elementos de proporciones y valores diversos, y organizar las fuerzas y energías que estos elementos originan.

La unidad se genera conjuntando la armonía lenguaje-signo con el contenido-forma; una vez lograda, es necesario resaltar y subordinar el elemento (s) más importante del mensaje para lograr un orden. El resalte y la subordinación se originan por contraste, mediante él es posible obtener variedad y vivacidad en la composición gráfica.

La unidad en la variedad, como modelo compositivo, puede generarse de las siguientes maneras: por medio de una imagen dominante o por medio de un tema central.

Cuando en la composición exista una imagen dominante,<sup>34</sup> será éste elemento gráfico el que establezca la unidad y el orden. La variedad puede

---

32 Robert Guillam sostiene “el factor unidad es el único fundamental en la organización del diseño. Para lograr un diseño efectivo no sólo debemos unir las partes de una totalidad orgánica sino que tenemos que hacerlo de manera que resulte interesante. Ello requiere variedad. Variedad significa tres cosas: En un sentido, la variedad constituye una parte inevitable del esquema. El contraste es variedad [...] Un contraste excesivo, o de tipo inadecuado, destruye la unidad. Una organización rica en tensión espacial y relaciones de semejanza proporciona variedad [...] la línea posee unidad absoluta y variedad absoluta”. En: *Fundamentos del diseño*. p. 32

33 Cit. por Euniciano, Martín. *La composición en artes gráficas*. t.II p. 52

34 Se dice que un diseño tiene una imagen dominante cuando en la composición se advierte que un signo destaca por encima de los demás, ya sea por su peso, color, estructura, etcétera. Un diseño no tendrá elementos dominantes cuando se observe que existe cierta uniformidad visual en mayor o en menor medida entre los signos gráficos. Sin embargo, aun dentro de esta aparente uniformidad, deberá existir un elemento que destaque y sea resaltado (ley de resalte y subordinación) para que pueda generarse la legibilidad y visibilidad y el derive en una composición unida y variada. No siempre el elemento (s) dominante en la composición es el de mayor atención y atractivo gráfico para el espectador. Por ejemplo, en un libro donde el cuerpo de texto domine una cantidad y exista ausencia de imágenes, los esfuerzos compositivos se dirigen hacia el título. Este último es menor en el área que ocupa y en cantidad con respecto al primero.

darse manipulando el peso, el acomodo sobre el espacio-formato, el tono cromático, y el resto de los diversos signos que intervengan en el diseño.

Montesquieu, con una observación profunda y concisa, proporcionó la clave a todas las artes compositivas al afirmar: “las cosas deben tener variedad si las vemos una después de otra, pero deben tener simetría si las vemos globalmente, con una sola mirada. Lo cual quiere decir que debe haber variedad en la unidad.”<sup>35</sup>

Unidad en la Variedad es un modelo de composición que permite la incorporación y la inventiva del espíritu personal. A este respecto Euniciano Martín dice: “la unidad no debe prescindir nunca del modo de hacer personal, del estilo especial de cada uno, que da carácter propio a la obra con la interpretación adecuada, mediante el resalte de los conceptos principales y la conveniente subordinación de los secundarios, para conseguir *mediante esta variedad* la necesaria cohesión y el equilibrio, la armonía y el ritmo unitarios en el conjunto.”<sup>36</sup>

Unidad en la Variedad, proporción clásica de composición. El concepto de ambas es distinto pero si sus características y finalidades aparentemente contradictorias son reunidas con un solo objetivo se alcanza un todo coherente que equilibra masas, líneas y formas diversas sobre la superficie o formato.

#### 1.4.2 Factores reguladores y de interacción

En este rubro se agrupan todas las leyes que intervienen en la composición, las cuales permiten crear Unidad en la Variedad de cualquier obra. El correcto mensaje visual dependerá de su uso adecuado.

##### Ley del ritmo

En las artes visuales el ritmo es la repetición armónica de los signos visuales, regulada por la ley del equilibrio, y debe aplicarse con coherencia

---

35 Montesquieu, cit. por: Euniciano, Martín. *Op. cit.* p. 63

36 *Ibid.*

y lógica a la composición. La función general del ritmo es regular el movimiento, la disposición de valores visuales y la proporción de medidas y tamaños, para alcanzar la unidad y funcionalidad de la obra impresa. Y el ritmo es también la repetición y combinación armónica de los elementos gráficos –zonas impresas, formato, blancos, ilustraciones (con sus respectivos valores tonales), etcétera– en forma periódica.

El ritmo implica la repetición y el movimiento de los signos visuales sobre un formato.

La ley general del ritmo se apoya en leyes específicas de simetría e intensidad.

El ritmo se puede conseguir a través de sus modalidades:

- *Ritmo simple o constante.* Se caracteriza por la repetición simple y monótona del mismo motivo: palabra, marca, viñeta, línea de texto, interlineado, etcétera.
- *Ritmo compuesto o libre.* Combinación de dos o más ritmos simples. Es una sucesión rítmica de partes que presentan una variación indefinida. Para equilibrar las partes se utiliza la variedad de las superficies, de los elementos, del tono, de la estructura, de las masas aisladas y combinadas, etcétera. El ritmo permite obtener composiciones dinámicas y despierta gran interés.

### Ley de simetría

“Decimos que hay simetría cuando existe un equilibrio de energías o fuerzas contrastantes”<sup>37</sup> El equilibrio se da con la repetición del elemento, con lo cual se provoca un movimiento que da lugar a diversas formas de simetría: *lineal, alternada, bilateral y radial*. La ley de la simetría actúa y es utilizada en la ley general del ritmo, y su función es proporcionar medidas y equilibrar energías o pesos entre las distintas formas compositivas. La simetría se produce con la repetición del mismo elemento, lo que da una sensación de movimiento.

---

<sup>37</sup> Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 40

En la composición la simetría se manifiesta de dos formas:

- *La composición simétrica*: denominada también formal, clásica y estática; se alcanza empleando masas de texto e imágenes geoméricamente compensadas en ambos lados de un eje vertical, ficticio o real, que secciona y une la página (s) en su centro. Este tipo de composición evoca sensaciones psicológicas de dignidad, perfección, unidad, quietud y reposo; sensaciones armónicas aunque poco dinámicas.
- *La composición asimétrica*: denominada informal, libre y dinámica; echa mano del contraste que puede reflejarse mediante el estilo, el vigor, la fuerza o la debilidad de líneas de los elementos utilizados pero también en la medida y el valor tonal de las masas, ilustraciones, blancos, etcétera. Esta composición equilibra los elementos de la página sobre un eje vertical descentrado, y consigue así dinamismo, atracción y variedad. El equilibrio se debe dar entre el peso de la mancha impresa y los blancos.

Para conseguir equilibrio hay que compensar la diferencia, la distancia, la superficie y el valor tonal de las zonas, tomando como ejemplo el columpio: los elementos de mayor peso deben situarse cerca del centro y los de menor más alejados de él. La unidad de esta clase de composición debe ser conseguida mediante una distribución lógica de los elementos, cuya organización ha de ser libre, y siempre regulada por el orden, tal como lo expresa Fabris: “la libertad debe conducir a un orden, a una armonía; no al libertinaje y al caos.”<sup>38</sup>

Son cuatro las técnicas para conseguir simetría:

- *Simetría lineal*: se da cuando el elemento aparece ubicado en espacios periódicos, y provoca un movimiento de traslación imaginario, por ejemplo en grecas y orlas.
- *Simetría alternada*: consiste en la repetición alternada de dos o más elementos en un ritmo de periodo único pero continuo.
- *Simetría bilateral*: es una simetría alternada donde las partes se presentan simétricas a un sólo eje imaginario, el cual puede ser vertical, horizontal o diagonal.

---

38 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 60

- *Simetría radial*: aquellas donde las partes guardan simetría con respecto al centro (real o imaginario) y pueden estar basadas en un pentágono, hexágono, etcétera.

Estas clases de simetría se pueden combinar entre sí para lograr Unidad en la Variedad en composición.

### Ley de intensidad y densidad

Del ritmo emergen de manera continua dos tensiones denominadas ley general de la intensidad y de la densidad. En la buena composición estos elementos emergen a través del signo.

La densidad en la composición está representada por la cantidad y la calidad en las que se manifiestan los signos.

La intensidad se manifiesta por medio del estatismo y el dinamismo de las fuerzas basadas en la forma y estructura de los signos. Por ejemplo, una página que presenta tipos iguales de trazos uniformes resulta estática; por el contrario, una que utilice el mismo tipo pero que incluya sus variantes –tamaño, peso, color, puntaje, etcétera– expresa más dinamismo y variedad.

Intensidad y variedad están relacionadas entre sí, en mayor o menor grado, de acuerdo con el arreglo de composición realizado.

### Ley del equilibrio

No es fácil formular una definición exacta del equilibrio, dice Fabris, debido al número de componentes que lo constituyen y su evidente dualismo. El equilibrio se relaciona con el resultado exterior y el principio configurador de una composición, y pone en juego la justa medida de todos los valores que pueden concurrir en una composición.

Por valores se entiende todas las leyes específicas: *ley de la variedad y el interés, ley de resalte y subordinación, ley del contraste y del conflicto, ley de la simetría e intensidad y la ley del lenguaje*). Por lo tanto también el equilibrio es una ley específica que ayuda a obtener la unidad final en la composición.

El equilibrio conjunta y armoniza todos los valores de la composición –zonas de texto, blancos, ilustraciones, márgenes– al mismo tiempo que le da a cada uno la medida y proporción adecuada. Este equilibrio es visual en la composición gráfica.

En la composición existen dos tipos de equilibrio para lograr la Unidad en la Variedad.

- *Equilibrio estático y simétrico*: Es aquél en donde el cuerpo<sup>39</sup> permanece en un reposo absoluto, inamovible, después de haber sido sometido a un equilibrio de fuerzas. Se consigue al equilibrar el peso y las dimensiones similares del cuerpo (s), colocado simétricamente con respecto a un eje imaginario. El efecto provocado denota dignidad y apacibilidad.
- *Equilibrio libre, dinámico o asimétrico*: Aquél en el que el cuerpo presenta movimiento y sigue en ese mismo estado después de haber sido sometido a un equilibrio de fuerzas. La composición que lo utiliza no implica una distribución simétrica fija en sus elementos.

Para obtenerlo se conjugan valores tonales de superficie e intensidades diferentes, situándolos a distancias distintas en torno al eje. La vista es un medio adecuado para controlar esta clase de equilibrio.

### Ley del lenguaje visual

Se caracteriza por la capacidad que tiene el signo, elemento o color, individuales o integrados de provocar sensaciones o reacciones diversas en una composición.

Esta propiedad permite establecer la comunicación visual en diversos grados de énfasis, líneas, texturas, manchas, cuadros, ilustraciones, letras, etcétera, dispuestos en sentido horizontal, vertical, diagonal y en proporción grande o pequeña. Todas las combinaciones posibles logran transmitir, con mayor o menor acierto, determinado tema o mensaje.

---

<sup>39</sup> El término cuerpo es usado para designar objetos diversos en la física. La palabra cuerpo debe ser entendida y aplicada a la composición, como la forma del signo individual o del conjunto.

Forma, estilo, densidad, dinamismo, estructura y equilibrio denotan la capacidad expresiva del signo.

### Legibilidad y visibilidad

Aunque no pertenece a ninguna ley de composición, la legibilidad es sinónimo de funcionalidad gráfica. Es la parte necesaria que ayuda a percibir el impreso y su lenguaje. Visibilidad y legibilidad son objetivos específicos del impreso. La legibilidad debe ser un “instrumento eficiente para transmitir el pensamiento del autor, para efectuar una comunicación cualquiera, que el lector debe captar en el tiempo más breve posible y con el menor esfuerzo psicofísico”<sup>40</sup> La legibilidad tiene relación con el contenido, su comprensión y entendimiento. La visibilidad tiene que ver con el resultado de la vista y por tanto se enfoca a la forma (individual y de conjunto) que el contenido asume.

La mente es más veloz para relacionar y coordinar ideas, que los órganos de la visión para comprender los signos gráficos. Es por ello que los elementos de cualquier impreso –soporte, tipos, márgenes, retícula, color, etcétera– deben estudiarse para facilitar la función perceptiva.

Algunos factores de legibilidad que cabe tomar en cuenta son: la posición de la lectura por parte del lector, el tipo de formato para tal fin, y el tipo de ambiente e iluminación (natural o artificial) utilizado. Un elemento de influencia es la educación adquirida con respecto a la forma de leer: de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo en estilo occidental. Esto es así independientemente de que se trate de una forma gráfica o de un texto.

#### 1.4.3 Como estilo visual

Cuando después de haber sido sometidos los signos gráficos a una idea básica, un orden, fuerzas y tensiones, se materializan sobre un determinado soporte de comunicación, dan origen a una forma de composición global.

---

40 Euniciano, Martín. *Op. cit.* p. 120

Es entonces cuando se puede percibir, visual y físicamente, a través de esa forma compositiva ya concreta, un modo de composición o, mejor dicho, un estilo gráfico. En relación con el estilo, son numerosas y matizadas las definiciones en función del área en que éste se desenvuelve: arte, música, literatura, etcétera. Juan de la Encina en un primer intento de explicación dice: “Estilo es [...] la adaptación perfecta de una adaptación determinada [...] el estilo es, por una parte, el instrumento de la expresión; por otra, una fuerza espiritual cuya misión es dar forma a los sentimientos, pensamientos e invenciones del espíritu”<sup>41</sup> Se entiende entonces que estilo es una herramienta de comunicación para los valores humanos.

Por tanto la forma debe estar subordinada a cualquiera de esos valores humanos en una relación de armonía entre lenguaje-signo y contenido-forma.

Llevando el estilo hacia las artes visuales Dondis lo define como:

“la síntesis visual de los elementos, las técnicas, la sintaxis, la instigación, la expresión y la finalidad básica [...] el estilo es una síntesis de los factores siguientes: por un lado se elige el medio y su influencia en la forma y el contenido, enseguida la razón, propósito, objetivo o el ¿por qué se hace algo?, que puede ser de comunicación, supervivencia o expresión. Al final se conjunta una forma individual o colectiva dirigida por los factores señalados pero influida principal y profundamente por lo que está ocurriendo en el entorno social, físico, político y psicológico, entorno que es crucial para todo lo que hacemos o expresamos visualmente”<sup>42</sup>

El concepto de estilo visual de Dondis implica factores internos y externos (culturales) que le dan originalidad al estilo. Las causas y el motivo, todo ello como elementos de influencia en la forma, deben tomarse en cuenta para sintonizar a ésta, por decirlo de alguna manera, con su medio o entorno. Lo siguiente será aclarar una relación y vínculo inalterable: estilo-forma.

---

41 de la Encina, Juan. *El estilo*. p. 18

42 Donis A. Dondis. *Op. cit.* p. 149

Estilo y forma comparten un elemento en común: la expresión; “forma es, pues, modo de expresión realizada; y por consiguiente hay que considerarla [...] como sinónimo de estilo visual.”<sup>43</sup>

Estilo y forma expresan el contenido, es decir, el mensaje, la idea, la intención. Son inseparables y conforman una sola unidad; no son concebibles contenido, forma y estilo sin una orgánica e íntima relación entre sí.

Forma es estilo y por ende composición, si todo ello está animado de la intención y el objetivo de comunicar un mensaje. Es importante recordar que el término forma hace alusión, en el caso de la composición gráfica, a la reunión de los signos gráficos sobre un espacio-formato, y que todo junto da origen a un mensaje.

Así, de los planteamientos anteriores se podría concluir que el estilo debe adaptar y hacer funcionar la forma para que ésta comunique valores humanos.

#### 1.4.4 La composición y los requerimientos

Unidad en la Variedad es un estilo visual y una manera de realizar composiciones, siempre y cuando el objetivo sea respetar el contenido (que el estilo se utilice como instrumento de comunicación). Dicho estilo no servirá si la meta es agregar valores ajenos o extraños sin relación con el mensaje.

La estrategia de composición mencionada se puede emplear y aplicar en cualquier soporte impreso trátase de un folleto, libro, revista, cartel, periódico, etcétera. En el caso que aborda el siguiente estudio, la composición Unidad en la Variedad será el motivo o parámetro que se considerará para analizar las ediciones del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas<sup>44</sup>; para ello será importante considerar los siguientes aspectos:

- La forma de composición gráfica que actualmente tienen las ediciones CUIB, implica que se tomen en cuenta los requerimientos

---

43 de la Encina, Juan. *Op. cit.* p. 21

44 En lo sucesivo se le denominará por sus siglas CUIB.

editoriales del centro, así como sus necesidades de producción y comunicación, las cuales determinan, en la mayoría de los casos, lo que es o no es factible de realizar en relación con la publicación implicada.

- Por necesidades editoriales se entiende el conjunto de factores que influyen en la composición gráfica de medios impresos (específicamente libros). Nos referimos a los sistemas de composición e impresión que utiliza el CUIB, así como el acabado que decide darle a sus publicaciones.
- También hay que identificar en lo posible, el interés y las necesidades tanto del autor como del editor y del público. Sólo de este modo el diseñador puede influir en la adecuada resolución de estas expectativas. Conviene también analizar los elementos de composición que hayan sido empleados previamente en las publicaciones anteriores.
- Para hacer un análisis compositivo basado en la Unidad en la Variedad en la edición de libros CUIB, será necesario abordar algunos de los requerimientos de composición gráfica específicos, cosa que haremos en los siguientes capítulos.

II

Edición de libros

La edición de un texto cualquiera, de mucha o poca importancia o trascendencia, comienza en el momento mismo en que se empieza a pensar en la confección del original, pasa por su realización posterior y por la puesta en práctica de cada una de las operaciones técnicas necesarias para convertirlo en un impreso, el cual puede ir desde una cuartilla hasta un diccionario enciclopédico de muchos volúmenes. El proceso implica una mente creadora (el diseñador, tanto del proyecto como del original), una mente rectora (el director o el editor), una mente coordinadora (el coordinador editorial) y un realizador (el productor), el cual enlaza con los proveedores, papeleras, y fotocompositores o fotograbadores, –en el caso de requerir servicio de fotolito– impresores y encuadernadores.

Es conveniente enfatizar que para hacer posible la materialización de un proyecto gráfico el proceso de edición requiere de la contribución técnica de un conjunto de especialistas que aporten sus conocimientos durante las distintas etapas de producción.

## 2 CONCEPTO

El acto de editar significa muchas cosas para muchas personas. Hay quienes lo consideran un arte, otros un oficio. Pienso que se puede convertir en todo eso y más, pero para los editores profesionales es en primer lugar “un trabajo que da por resultado un producto.”<sup>1</sup>

Es importante resaltar que para la mayoría de los autores “la edición es el conjunto de ejemplares que se imprimen de una sola vez.”<sup>2</sup> Por lo común si los mismos moldes se usan de nuevo sin cambio alguno para imprimir más ejemplares, a la nueva tirada se le llama reimpresión. En cambio, cuando se habla de una nueva edición, se da a entender más bien que hubo cambios en la forma o el texto con respecto a la tirada anterior.

---

1 Plotnik, Arthur. *Los elementos de la edición*. p. 14

2 de Buen Unna, Jorge. *Manual de diseño editorial*. p. 370

Al respecto Luis Roca plantea que la edición: “Reúne al conjunto de actividades y pasos previos a la publicación de un impreso.”<sup>3</sup> Igualmente este término se asimila con el conjunto de ejemplares impresos de una obra en un primero, segundo o más tirajes de imprenta (reimpresión).

Precisando el concepto se puede asumir que la edición es, por un lado, el conjunto de operaciones y pasos previos a la impresión de una obra o escrito con vistas a su publicación, y por otro, el conjunto de ejemplares que se imprimen de una sola vez sobre el mismo molde.

## 2.1 Tipos de edición

El ser humano tiene necesidad de comunicarse y el lenguaje es la forma de comunicación por excelencia. Sin embargo la lejanía de los interlocutores, la necesidad de conservar la información, la especialización de los conocimientos, y otras circunstancias que la civilización nos ha impuesto, hacen indispensable que recurramos a otros medios de comunicación además del lenguaje. La edición de libros ha generado diversos tipos, cada uno de los cuales tiene sus características propias que los diferencian de los demás.

A continuación se presentan de manera general los aspectos más relevantes de los tipos de edición:

- *ad úsum Delphini*. Edición expurgada. Este nombre se daba originalmente a las obras de los clásicos latinos editadas por el hijo de Luis XIV —el Delfin—, a las cuales se les habían suprimido fragmentos.
- *acéfala*. La que se publica sin portada.
- *anotada*. Edición comentada.<sup>4</sup>
- *apócrifa*. Obra falsificada, no auténtica o de autor supuesto
- *bilingüe*. La que se compone con el mismo texto en dos idiomas.<sup>5</sup>

---

3 Roca Lynn, Luis. *Glosario del libro y la edición*. p. 32

4 Contempla aquella edición que incluye notas o comentarios de algún especialista que no es el autor.

5 Normalmente se hacen ediciones bilingües con el fin de que aparezca la traducción al lado del original; pero también se suelen imprimir libros en dos idiomas distintos del original, con el propósito de que la misma edición alcance un mercado más amplio.

- *clandestina*. La que se hace contraviniendo alguna prohibición, con un pie de imprenta falso o sin pie de imprenta.
- *conmemorativa*. La que se realiza para celebrar un hecho, como puede ser la primera edición de una obra, o para recordar a algún escritor.
- *cuidada*. Para los profesionales de la edición, sobre todo las ediciones que ellos hacen, se deben ejercer un estricto control y meticoloso cuidado. Esto significa cuidar errores, buscar el papel adecuado, la mejor encuadernación, una óptima impresión y, por supuesto, un excelente contenido.
- *de batalla*. Edición económica.
- *de bibliófilo*. Edición limitada, de ejemplares numerados y presentación lujosa.
- *definitiva*. La que ha sido minuciosamente revisada, de modo que nunca más vuelve a modificarse.
- *diamante*. Producto editorial en forma de libro cuyo tamaño obedece a un formato mínimo y en el que adicionalmente, el tipo de letra (tamaño) también lo es. Se considera como una edición curiosa y se la conoce también con el nombre de edición liliputiense.
- *económica*. Tirada en la cual se ha escatimado en costos para poder ofrecerla a bajos precios.
- *en caja*. La que habiendo sido terminada, no se ha impreso.
- *en rama*. La que se expende sin acabar, faltándole las tareas de costura, desvirado, pegado, etcétera.
- *expurgada*. Obra en la que se han omitido partes del original, por razones de censura.
- *extracomercial*. Obra que se expende sin fines de lucro o que no está destinada a la venta pública.
- *facsimilar*. Reproducción fotográfica, página por página, de un libro.
- *ilustrada*. Aquella en la que el texto se complementa con fotografías o dibujos.
- *íntegra*. La que se reproduce sin eliminar ninguna parte del libro original.
- *limitada*. Consta de un número reducido de ejemplares.
- *ne variétur*. Edición definitiva.

- *paleográfica*. Apegada estrictamente al manuscrito, incluyendo notas del autor, así como del editor, compilador o traductor.
- *pirata*. Realizada sin permiso del autor, editor, o de cualquier otra persona que sea titular de los derechos de reproducción.
- *políglota*. La que tiene el texto en más de tres idiomas, esta última también conocida como edición trilingüe.
- *príncipe*. Primera edición de una obra original, y que como trabajo editorial reviste algunas especificidades; por ejemplo un cierto número de ejemplares impresos sobre un papel especial, o numerados o firmados por el autor de la obra, o bien ejemplares que se distinguen por características únicas de encuadernación o empaste. Poseer uno o varios ejemplares de edición príncipe es para los bibliófilos motivo de orgullo.
- *privada*. La que no se pone a la venta sino que es repartida directamente por el propietario.

En la medida en que fue incrementándose la edición de libros, surgieron varios géneros editoriales o tipos de edición, como Martínez Celis comenta: “con el desarrollo técnico e industrial de la imprenta los parámetros para la edición fueron estableciéndose, conservando características comunes y generales. [...] Hoy son muchos los géneros editoriales o tipos de edición que existen: Libros de texto (primaria, secundaria, educación superior), libros de interés general, libros técnicos y científicos y otros géneros”.<sup>6</sup>

## 2.2 EL LIBRO POR DENTRO Y POR FUERA

Para que el hombre haya llegado a estructurar un lenguaje que debía expresarse en símbolos gráficos<sup>7</sup>, y éstos a su vez conformar una

---

6 Martínez Celis, Néstor. *Diseño de Libros*. p. 15

7 Cuando la correspondencia no se establece en el plano, sino entre un solo elemento del plano y el lector, tal correspondencia, exterior a la representación gráfica, es un problema de simbología. La eficacia de un sistema gráfico está definida por la proposición siguiente: si, para obtener una respuesta correcta y completa a un asunto dado, una construcción requiere un tiempo de observación más corto que otra construcción, se dirá que es más eficaz que este asunto.

estructura armónica en concepto y diseño, intervinieron factores estéticos que son conocidos como la organización de esos elementos en una obra impresa.

El libro ha creado una situación ideal de diálogo. Escritor y lector comparten esa vital experiencia. El libro es conocimiento, reciprocidad, posibilidad libre y fundamental intercambio. Afirma Roberto Zavala que el libro cumple esa doble dimensión de: “conocimiento y reciprocidad”.<sup>8</sup>

## 2.2.1 Concepto

Durante los últimos años el fenómeno de la comunicación ha llamado la atención de los diversos especialistas, aludiendo específicamente al libro, no han logrado ponerse de acuerdo respecto a una clara y precisa definición. No es la intención de este análisis precisar de manera determinante dicho concepto, pero sí es necesario abordar el término de manera general para el estudio de caso: análisis compositivo.

Una de las definiciones más precisas que se han mantenido y respetado en el mundo del libro es la que plantea Martínez de Sousa: “Se entiende por libro toda publicación unitaria que conste como mínimo de 50 páginas sin contar las cubiertas. Dicho número de páginas se refiere a un solo volumen o al conjunto de fascículos que componen una misma obra. (*Decreto 743/1966, art. 2.*)”.<sup>9</sup>

En la conferencia celebrada por la UNESCO en el año de 1950 el libro fue definido como una publicación literaria no periódica que contiene cuarenta y nueve o más páginas sin contar las cubiertas.

Es, además, con toda probabilidad, dice Satué, “el complejo metafísico más alabado por los maestros de la liturgia tipográfica de todos los tiempos”.<sup>10</sup> Curiosamente la naturaleza física del libro apenas ha cambiado en cinco siglos y medio de peripecia histórica, hasta el punto que definiciones

---

8 Zavala Ruiz, Roberto. *El libro y sus orillas*. p. 9

9 Martínez de Sousa, José. *Diccionario de tipografía y del libro*. p. 154

10 Satué, Enric. *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro*. p. 21

tan asépticas y precisas como las recogidas anteriormente pueden aplicarse indistintamente a libros del pasado, del presente y del futuro. Al respecto vale la pena aludir a lo descrito por Satué en su libro, establece que si se tratara de resumir la historia del libro impreso en una sola persona ésta debería de ser el inimitable Aldo Manuzio: un personaje que vale por tres, “gracias a su deslumbrante y simultánea condición de editor, tipógrafo y librero; es decir responsable único de una obra culturalmente gigantesca cuyo magnetismo irresistible nos atrae hoy con una fuerza de la mejor estirpe: la que aumenta sin más con los años”.<sup>11</sup>

Así, físicamente, un libro se compone de cierta cantidad de hojas de papel manuscritas o impresas y ordenadas, engrapadas, pegadas o cosidas por uno de sus bordes y reunidas dentro de una cubierta de cartulina, cartón, piel u otro material; todo ese conjunto forma una *unidad* (volumen) sólido que constituye su apariencia y forma. Pero no solamente el libro es una descripción física, se puede afirmar que un libro es un bien cultural, el que a través de sus contenidos e imágenes transmite conocimientos, orienta y enseña a sus lectores.

### 2.2.2 Morfología del libro

Es importante enfatizar que al enlistar y describir las partes de un libro, no se establecen normas o reglas, pues no las hay. En cualquier libro los nombres de las partes pueden variar o cambiar dependiendo de la casa editora. El listado y descripción se refiere específicamente al libro modelo.<sup>12</sup> Para este efecto se tomará como ejemplo un libro encuadernado a la rústica<sup>13</sup>, es decir, con cartulina común.

---

11 Satué, Enric. *Op. cit.* p. 54

12 Decreto 743/1966, art. 2. En: Martínez de Sousa, José. *Op. cit.* p. 154

13 Se destina a libros de texto y ediciones comerciales y de grandes tiradas. La encuadernación puede ser variada, dependiendo del uso que se le vaya a dar al libro. En ediciones de poco paginaje se utiliza generalmente la encuadernación al caballete, o sea engrapando con alambre los cuadernillos por un doblez central. Para ediciones de mayor paginaje se cosen al hilo las hojas y se pega la cubierta directamente al lomo.

### 2.2.3 Partes del libro

- *Cubierta o primera de forros.* En ella se deben indicar el nombre del autor o autores, el título o subtítulo de la obra; el número de volumen o lomo, el nombre de la obra completa de la que forma parte el libro, si es el caso, y el nombre de la editorial.

Al respecto de la cubierta o primera de forros, Roberto Zavala sostiene “que por cuestiones de estética tipográfica, algunos de los datos pueden abreviarse y aun suprimirse”.<sup>14</sup>

- *Segunda de forros o retirada de portada.* En términos generales va en blanco, aunque algunas casas editoras aprovechan este espacio para anunciar otras obras del autor, de una colección, una serie, etcétera.
- *Páginas falsas.* Son las páginas 1 y 2, suelen ir en blanco y se las conoce como hoja de respeto o cortesía.
- *Falsa portada, anteportada o portadilla.* Es la página 3 y por lo general sólo lleva el título del libro. Si la obra pertenece a una colección o serie, se debe registrar el nombre de la misma y el de la persona que la dirige.
- *Contraportada o frente-portadilla.* Es la página 4. Suele aparecer en blanco, algunas veces figura en ella el nombre del traductor o ilustrador. También puede ostentar el nombre de la colección.
- *Portada.* Es la página 5 y deben de asentarse en ella los siguientes datos: nombre del autor; título completo de la obra y subtítulo; nombre de la casa o institución que edita; ubicación de la casa editora; si en la página legal (6) no se indica el año de publicación, éste puede incluirse en la portada. En ocasiones entre las páginas 4 y 5 se coloca una ilustración que recibe el nombre de *Frontispicio*.
- *Página legal.* Es la página 6. Se deben de imprimir en ella todos los datos que por ley debe llevar un libro: propietario de los derechos de autor e información relativa a la edición original; fecha de publicación; nombre y domicilio de la editorial; los

---

<sup>14</sup> Zavala Ruiz, Roberto. *Op. cit.* p. 21

números del ISBN<sup>15</sup> correspondientes a la obra completa; la leyenda “impreso y hecho en México” o simplemente “impreso en México.”

- *Dedicatoria o epígrafe.* Es la página 7. Si la dedicatoria o los epígrafes son breves, la página 8 aparecerá en blanco a fin de que el texto propiamente dicho se inicie en la página impar. Lo más común es que el primer capítulo comience en la página 7, si bien muchas obras van precedidas de textos complementarios que pueden o no formar parte del libro: *Advertencia, Prólogo, Prefacio, Presentación, Agradecimientos, Palabras preliminares, Introducción.*

Las primeras seis páginas del libro se conocen como *preliminares.*

- *Índice general. Contenido o Tabla de materias.* Es la lista de las partes, capítulos y demás subdivisiones del libro.
- *Texto.* Cuerpo escrito del libro. Pueden formar parte de él ilustraciones de diversos tipos: fotografías, mapas, dibujos, etcétera, o bien, complementos del texto: cuadros y gráficas. El texto debe siempre empezar en página impar.

Existen obras cuya complejidad obliga a dividir las en partes, secciones o libros. Cada una de estas divisiones irá separada por una falsa<sup>16</sup> en página impar.

- *Apéndices o anexos.*
- *Cuadros y material gráfico.*
- *Notas.* Pueden ir al pie de página o al final de la obra.

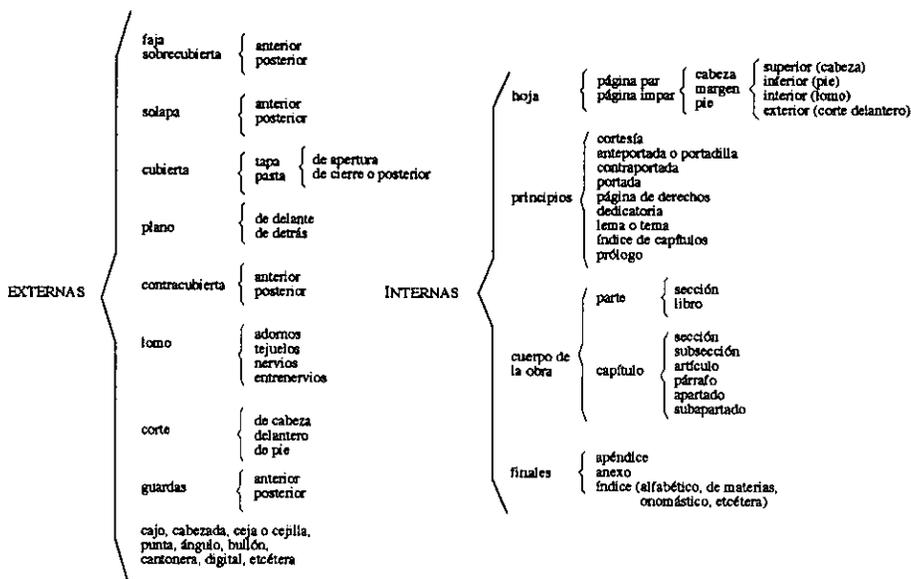
---

15 La gestión de documentos por computadora ha hecho necesaria la puesta a punto y la adaptación de códigos de numeración que permitan identificar, en el conjunto de la producción impresa mundial, cualquier publicación, sea la que fuere. De esta necesidad nacieron dos sistemas: uno para los libros, el ISBN, y otro para las publicaciones periódicas, el ISSN. El número ISBN facilita las relaciones entre libreros y editores o distribuidores, favorece la confección de cualquier tipo de estadística y por el hecho de su carácter internacional, facilita los intercambios con bibliotecas y centros de documentación extranjeros. Cada número ISBN consta de diez cifras distribuidas en cuatro grupos, separados unos de otros por un guión. El primer grupo identifica la zona lingüística, y el segundo al editor. El tercero indica el número de orden de la obra en la producción de la casa editora. El cuarto es una cifra de control calculada para permitirle a la computadora verificar la exactitud de las cifras precedentes. El ISBN debe aparecer (*en cuerpo 9 como mínimo, precedido de las siglas ISBN*) al pie de la página de derechos.

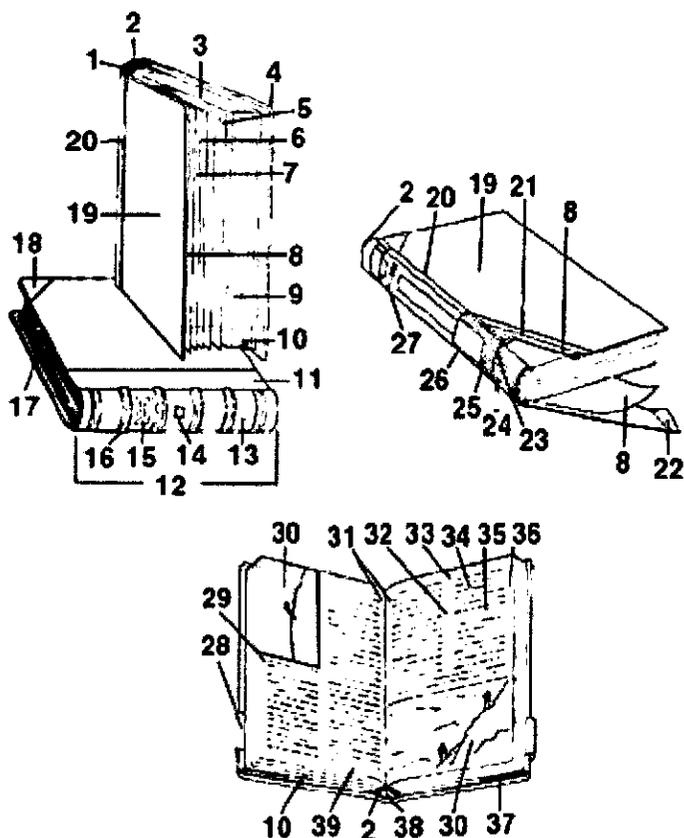
16 Se llama falsa a una hoja impresa por una sola cara, la impar, y cuya vuelta aparece en blanco. El texto de cada parte comenzará en la siguiente página impar.

- *Bibliografía.*
- *Vocabulario o glosario* (si lo hay).
- *Índices analíticos.* Pueden ser de materias, de nombres, de lugares, de obras citadas, etcétera.
- *Índices de láminas, ilustraciones, gráficas y cuadros.*
- *Colofón.* Debe de llevar los siguientes datos: nombre y dirección de la casa impresora; fecha en que se terminó de imprimir la obra; número de ejemplares. Además el colofón puede llevar los datos del taller donde se hizo la composición tipográfica, el papel estilizado, gramaje, la familia y los cuerpos empleados, los datos del encuadernador, los créditos técnicos de quienes realizaron la edición, etcétera.
- *Tercera de forros o contracubierta.* La mayoría de las casas editoriales ofrecen en esta parte una breve presentación del libro, o el currículum del autor, etcétera.

Algunas ediciones aprovechan otro elemento que forma parte de la cubierta *solapas* (prolongación de forros) con fines publicitarios, o para incluir reseñas u otros usos. (*figura 1a y 1b*)



**Figura 1a. Partes del libro: Externa-Interna**



1, adorno o gracia; 2, cabezada; 3, corte de cabeza; 4, punta (matada); 5, folio; 6, portada; 7, portadilla; 8, guarda; 9, corte delantero; 10, corte de pie; 11, lomera; 12, lomo; 13, entrenervio; 14, florón; 15, tejuelo; 16, nervio; 17, ceja; 18, ángulo; 19, plano; 20, bisagra; 21, cartón; 22, tela de la tapa; 23, marcas de la signatura; 24, pliegos; 25, gasa; 26, tira de cartulina; 27, título; 28, faja; 29, epígrafe o pie de grabado; 30, grabado; 31, márgenes del lomo; 32, corondel; 33, margen de cabeza; 34, columna de texto; 35, blanco de separación del texto; 36, margen de corte; 37, sobrecubierta; 38, boca; 39, margen de pie.

**Figura 1b. Partes del libro.**

## Divisiones del libro

Ya se ha mencionado que son muchos los problemas teóricos y metodológicos que implica la división lógica de un libro. La intención es ofrecer algunas observaciones generales que deben tomarse en cuenta al momento de organizar los materiales para su edición.

Se dijo en el apartado anterior que las divisiones mayores de una obra suelen ser las *Partes*, las *Secciones*, los *Tomos* o los *Libros*; asimismo se mencionó que unos y otros deben comenzar siempre en página impar.

Es importante destacar que los capítulos deben principiar en página impar, aunque bien pueden empezar en una par –a excepción del primero– cuando son numerosos y de poca extensión.

Al revisar obras de distintas editoriales que se encuentran divididas en dos o más partes, se observa que se acostumbra a separarlas con una falsa.

## Formatos del libro

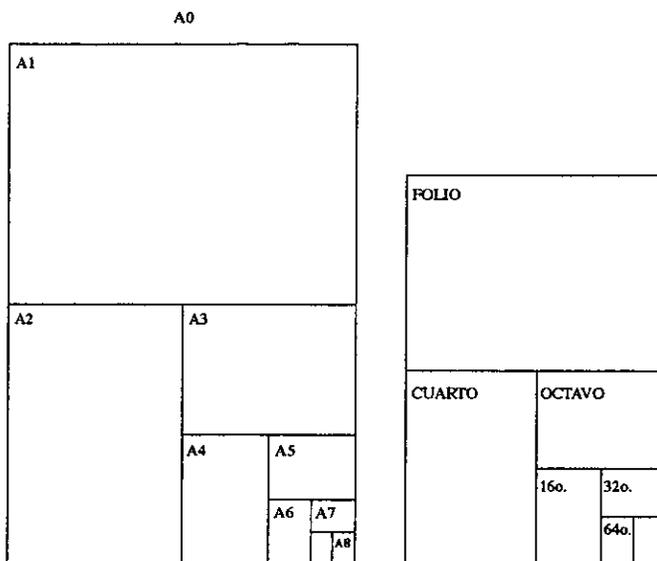
El formato del libro depende en forma directa de las medidas en que se producen las distintas clases de papel. Hace siglos, cuando éste se fabricaba sólo manualmente y con hojas básicas del mismo tamaño de 32x44 cm., identificar los formatos de los libros no presentaba dificultad alguna. Bastaba saber que la hoja completa (*in-plano*) podía cortarse por la mitad en sentido transversal y obtener el tamaño *in-folio*, de 22x32 cm. Si una de estas hojas se dividía en dos, cortando siempre a lo ancho, las dos hojas resultantes serían de tamaño *in-cuarto*, de 16x22 cm. Por último si la hoja *in-cuarto* era dividida a su vez en dos, el tamaño resultante era *in-octavo*, de 11x16 cm. Así de una hoja en plano se obtenían dos en folio, cuatro en cuarto u ocho en octavo. (*figura 2*)<sup>17</sup>

Hoy en día los formatos se determinan todavía doblando una hoja completa las veces que sea necesario hasta obtener el tamaño deseado. Si al desdoblarla muestra ocho rectángulos por cara es decir, 16 páginas por pliego, el tamaño del libro así obtenido se denomina *en octavo*; si

---

17 Martínez de Sousa, José. *Op. cit.* p. 158

hay cuatro rectángulos por cara, esto es, ocho páginas en total, el tamaño será *en cuarto*; si sólo se ha doblado la hoja hasta obtener dos páginas por cara o cuatro por pliego, se tendrá un libro *en folio*. Si luego de cuatro dobleces se divide el pliego en 16 páginas por lado, 32 en total, se estará ante un libro en dieciseisavo.



**Figura 2. Formatos del pliego de papel, del que se deriva el tamaño de los libros. A la izquierda el tamaño normalizado (840 x 1189mm), a la derecha el tamaño clásico 320 x 440mm).**

Con lo anterior basta para entender que el tamaño del libro y del papel han estado y seguirán asociados de manera inseparable.

Varios autores dan como norma que las obras literarias deben imprimirse en octavo o en dieciseisavo; las científicas y de estudio en cuarto o en octavo, y las artísticas, de ingeniería, cartografía y similares en cuarto, en octavo o en folio. Sin embargo es importante resaltar que éstos no son criterios rígidos. La diversidad puede apreciarse claramente en la realidad de cualquier editorial.

Cabe decir que en un esfuerzo por normalizar el tamaño de los libros, que a partir de las caprichosas medidas del papel recibieron además calificativos que poco ayudaban a precisar (folio o cuarto regular, menor, mayor, prolongado, etcétera), los estudiosos empezaron a designarlos por sus medidas en centímetros o milímetros y a clasificarlos en grupos más o menos regulares. De ahí a las recomendaciones para uniformar había sólo un paso. Resultado de ese afán de sistematizar es que el treintaidosavo equivalga a libros de menos de 10 cm. de altura; el veinticuatroavo, a los que miden entre 10 y 15 cm. ; el dieciseisavo a los que están entre 15 y 20 cm; el octavo entre los 20 y los 28 cm. , el cuarto entre 28 y 39 cm. ; y el folio de 40 cm. o más.

En la actualidad casi ya no se usan las denominaciones clásicas de plano, folio, cuarto, etcétera. En su caso se usan las equivalencias, en la que se atiende a la altura del libro. (*figura 3*)<sup>18</sup>

Sesentaicuatroavo	7 cm	de altura
Treintaidosavo	8 cm	-
Dieciseisavo	8 a 11 cm	-
Dieciseisavo marquilla	12 cm	-
Octavo	13 a 15 cm	-
Octavo marquilla	16 cm	-
Cuarto	17 a 22 cm	-
Cuarto marquilla	23 cm	-
Folio	33 cm	-
Folio marquilla	34 a 45 cm	-
Folio doble	46 cm	-
Folio doble marquilla	47 a 65 cm	-
Folio cuadrado	66 cm	-
Folio cuadrado marquilla	más de 66 cm	-

*Figura 3. Tamaños clásicos de los libros que se rigen en la actualidad.*

---

18 Martínez de Sousa, José. *Op. cit.* p. 159

## 2.3 TIPOS DE LIBROS

Existen distintos tipos de libros (por ejemplo, libros profesionales, gramaticales, libros de cocina, de arte, novelas, prosa, enciclopedias, etcétera). Los tipos de libros son leídos de diferentes formas. El buen diseño de un libro se pone de manifiesto cuando concuerda con la forma de lectura.

### 2.3.1 Libros de literatura

Estos libros se leen en forma lineal, es decir línea por línea.

*El diseño: estructuración uniforme*

Aplicadas las normas occidentales esto quiere decir: impreso a una columna, aproximadamente 60 pulsaciones de máquina de escribir por línea, composición en forma de bloque, aproximadamente de 30 a 40 líneas por página, un tipo de letra y sus distintos tamaños.

La justificación se determina en proporción al formato del libro. Proporción tradicional: margen interior de la página, 2 unidades; margen superior, 3 unidades; margen exterior, 4 unidades; margen inferior, 5-6 unidades.

Las justificaciones modernas resultan del contraste entre superficies impresas y superficies no impresas. La incorporación de ilustraciones produce atmósfera, interpreta, acentúa y constituye una visión paralela al texto.

### 2.3.2 Libros científicos, bibliografías, enciclopedias

Estos libros tienen con frecuencia significados muy distintos y son utilizados, en consecuencia, de forma diferente.

*El diseño: estructuración diferenciante*

Como este grupo se dirige especialmente a lectores profesionales y motivados, las exigencias frente a la lectura son forzosamente más altas.

Esto se manifiesta por un tamaño pequeño de los tipos, un mayor número de pulsaciones de máquina de escribir por línea, mayor cantidad de líneas por página, e ilustraciones de dimensiones reducidas.

Una tipografía consecuentemente aplicada contribuye a ordenar y articular, sintetiza y dirige la mirada del lector a las informaciones más importantes.

Al respecto Schubert plantea:

“Una justificación articulada, un área de composición de una o varias columnas, una familia de tipos distintos y tamaños y grosores. Instrucciones detalladas frente a la estructura de los tipos: títulos, subtítulos, acentuaciones. Las imágenes explican y describen: tablas visualizadas, modelos, secuencias de imágenes”.<sup>19</sup>

### 2.3.3 Libros de materia

Guías turísticas, libros de cocina o de juego ofrecen una variedad inmensa de información. El lector solamente lee lo que le interesa. Tal libro no se lee en forma lineal sino en extractos.

*El diseño: estructuración animadora y variada*

Los textos son más cortos, hay más títulos y subtítulos.

- Composición en dos o más columnas (líneas cortas para la lectura diagonal). Eventualmente dos familias de tipos (contraste).
- Combinación del esquema de tramado y composición para ilustración y texto.
- La disposición de ilustraciones y textos intenta animar al observador a leer y a mirar.

En los libros escolares confluyen todas las formas de leer y todos los tipos de texto. En los libros occidentales están reunidos textos de lectura, ejemplos, preguntas, tareas, textos, recordatorios y reglas, y deben estar separados en forma clara. La manera de leer depende de la intención del profesor o del grado de conocimiento de los estudiantes. Para el diseñador de libros significa el empleo de medios de organización visual claros, que, no obstante, representen una *unidad*.

---

19 Schubert, Reinhard. *Diseño de libros*. En: Libros de México. No. 9, 1987. p. 27

Desafortunadamente, existen muchos ejemplos de diseños inquietos y caóticos que confunden y distraen al estudiante.

## 2.4 EL DISEÑO Y EL LIBRO

Vivimos en un mundo en que la comunicación visual es muy importante, aspecto que amplía las posibilidades de comunicación en todos los sentidos. Es precisamente en este proceso de comunicación en el que el diseño juega un importante papel dado que su objetivo es “comunicar visualmente” conceptos, de manera que fortalezca la formación de sujetos activos que no reciban los conocimientos de manera pasiva sino que puedan utilizarlos de acuerdo a sus propias necesidades, experiencias y condiciones culturales.

Bajo este marco de referencia encontramos que aspectos como la estética<sup>20</sup> y la funcionalidad<sup>21</sup> son cruciales para desarrollar proyectos de comunicación gráfica. Corresponde en este apartado tratar el papel que juega el diseño gráfico en el mundo del libro como puente de comunicación.

---

20 En las últimas décadas se han propuesto muchas definiciones de la estética, algunas de las cuales no han hecho sino reformular en un nuevo lenguaje las antiguas concepciones. Pueden hablarse así de concepciones absolutistas y relativistas, subjetivistas y objetivistas de la estética según se consideren respectivamente la naturaleza de los objetos estéticos o el origen de los juicios estéticos. Otras concepciones que se han propuesto son la formulista y la intuicionista, la psicológica y la sociológica, la axiológica y la semiótica. Las concepciones formalistas atienden exclusivamente a la forma de los objetos estéticos. [...] En cuanto a la estética semiótica, considera a la estética como una parte de la semiótica no lógica. Su principal misión es el análisis de los llamados signos estéticos icónicos, y su finalidad es la consideración del objeto estético como un vehículo de comunicación. En: *Diccionario de filosofía*. t.II p. 1032

21 Aunque es normal asociar la funcionalidad principalmente al diseño contemporáneo, en realidad es tan antigua como la primera olla que se hizo para calentar agua. Se trata de una metodología de diseño íntimamente ligada a consideraciones económicas y a la regla de la utilidad [...] La diferencia fundamental entre otras aproximaciones estilístico-visuales y el estilo funcional es la búsqueda de belleza en las cualidades temáticas y expresivas de la estructura subyacente básica que hay en cualquier obra visual. En: *La sintaxis de la imagen*. p. 163

## 2.4.1 El diseño

El diseño es la suma total de las decisiones que hacen que un producto resulte útil y atractivo. Sea quien sea el que tome las decisiones, o sea cual sea la etapa en que se encuentre la planificación y fabricación del diseño, la perspectiva sigue siendo la misma y cada persona involucrada es capaz de aumentar o de mermar el éxito de la operación. El diseño no es sinónimo de hacer cosas partiendo de una base artística, artesanal o industrial; no tiene nada que ver con la primera idea creativa<sup>22</sup> ni con situar un producto en el mercado. Es un proceso que se encuentra entre la decisión de hacer y el producto terminado.

Cuando se plantea por primera vez un proyecto se entra en una etapa de información en la que deben clarificarse los propósitos y los problemas. Y antes de hacer un diseño propiamente dicho, hay que planificar sin tener en cuenta al diseñador que se encargará de la realización. El diseño no es algo que se le añada al proyecto desde fuera, más bien consiste en resolver problemas que ya están presentes. “Es la búsqueda de las respuestas más sencillas y apropiadas para todo tipo de preguntas y es un proceso de *crear orden dentro de la confusión*”.<sup>23</sup>

## 2.4.2 Diseño de libros

El libro es un artículo de venta. El diseño de la cubierta y de las páginas interiores lo favorecen. Una vez reconocido este efecto el editor tiene que darle la mayor importancia posible tanto a la elección del manuscrito como al diseño del producto.

Es imprescindible, asegura Schubert, “un diseño atractivo para que un libro desarrolle su efecto publicitario que consiste en: llamar la

---

22 El proceso de creación de un mensaje visual consta de una serie de pasos que van desde los primeros bocetos de prueba hasta la elección y decisión finales. Y aquí es preciso aclarar: la palabra final es aplicable en el punto en que así lo decida el visualizador. La clave de la percepción está en que todo el proceso creativo parece invertirse ante el receptor de los mensajes visuales”. En: *La sintaxis de la imagen*. p. 100

23 Martin, Douglas. *El diseño en el libro*. p. 14

atención, satisfacer las exigencias del lector, despertar la curiosidad del observador y animarle a leer el libro”.<sup>24</sup>

El diseño del libro contribuye a que se evidencie y se comprenda con mayor facilidad su contenido. Tiene como objetivo motivar al lector.

Su aspecto se determina por el formato, el volumen, el papel, la cubierta, la justificación y la correlación entre el texto y las imágenes.

En su elaboración participan muchos colaboradores de los cuales ninguno tiene el diseño total del producto a la vista. Cada uno participa en sólo una parte de su acabado (el grafista diseña la portada, otro realiza las ilustraciones, el cajista determina la composición, el tipógrafo la justificación y la elección del papel). Esto es, con frecuencia, fuente de muchos malos entendidos y de costos asociados a ellos.

A menudo falta el *director de escena* que se encargue de los aspectos artísticos y publicitarios sobre la base del cálculo de costos, las posibilidades técnicas y los plazos. Por ello, el campo de trabajo del *diseñador-productor* consiste en la coordinación que abarca desde el manuscrito, pasando por los originales para la reproducción y el control de impresión, hasta el producto acabado.

Una condición dice Schubert, para garantizar una producción económica la constituye “la inclusión de un *diseñador-productor* en la misma. En segundo lugar, contribuye a reducir los costos de producción. [...] La tercera condición para que un diseño sea atractivo es la visualización del libro”.<sup>25</sup>

El punto de partida de la visualización son las páginas dobles de un libro. La página doble<sup>26</sup> es una *unidad* de percepción o una *unidad visual*.

---

24 Schubert, Reinhard. *Op. cit.* p. 25

25 *Ibid.*

26 La página doble es concebida como una unidad didáctica y significa un avance en el aprendizaje. Permite comprender por medio de la composición de las ilustraciones y los textos. Hay en ella una clara distribución de los diferentes enunciados por medio de: tipo, tamaño y grosor de las letras. Incluye colores, tramados de fondos, líneas, marcos, símbolos, signos, tablas, modelos e imágenes que describen y aclaran.

La estructuración de la página doble debería tomar en cuenta el objetivo del libro, sobre todo en lo que se refiere a la correcta posición espacial y al tamaño de las imágenes e ilustraciones. Una justificación atractiva depende estrechamente de la correlación entre espacio impreso y espacio vacío:

*“el equilibrio entre blanco = papel, gris = texto y negro = títulos, ilustraciones”.*<sup>27</sup>

La estructura de la página doble domina y dirige la mirada del lector. La visualización expresa en forma directa el contenido de un libro. Ayuda al lector porque:

- “repite y asume contenidos importantes.
  - pone de relieve las distintas partes para hacerlas reconocibles al lector.
  - se sirve de ilustraciones, símbolos y signos como evocación.
  - acentúa los mensajes por medio de la concentración, la selección y simplificación (formas claras se retienen más en la memoria)”.
- <sup>28</sup>

La visualización es la asociación entre texto e imagen, la parte interior de un libro y su cubierta constituyen siempre una *unidad*. Diseño atractivo significa también la correcta elección de la tipografía.

Todos conocemos el efecto de cansarnos con mayor o menor rapidez leyendo un libro. Inconscientemente lo incómodo es evitado. La buena o mala legibilidad es determinada por el tipo de letra, la longitud de la línea, el tamaño de la letra y el interlineado (espacio entre líneas).

El empleo adecuado del tipo de letra debe estar estrechamente vinculado al contenido y debería expresar parte de éste.

### 2.4.3 El diseñador de libros

Un diseñador es una persona aparentemente culta, de la misma forma que se espera que un editor, por estudios o vocación, esté versado en la lengua y la literatura; pero llamar al primero artista por el trabajo que

---

<sup>27</sup> Schubert, Reinhard. *Op. cit.* p. 26

<sup>28</sup> *Ibid.*

desempeña, puede ser tan absurdo como referirse al editor como poeta. La mayoría de nosotros somos sólo diseñadores o editores que trabajamos en editoriales y compartimos nuestros intereses profesionales. Sin embargo persisten los estereotipos y existe cierto misterio en lo relativo a los trabajos de los otros colegas, incluso cuando se ha trabajado con ellos durante años.

Nadie en Europa o en América se ha ganado la vida exclusivamente diseñando libros antes de 1900, e incluso, a lo largo de los siglos, fueron precisamente aquéllos para quienes el diseño como tal era un atributo instintivo o una preocupación menor, los que editarían las obras maestras. Por tanto si el diseño de libros tiene un origen hay que buscarlo en las industrias gráficas más que en el cliente del impresor, es decir, el editor.

Hasta la caída de la impresión tipográfica, la mayoría de los mejores diseñadores había pasado gran parte de su aprendizaje en las imprentas o estudiando en las escuelas de Artes Gráficas.

Un veterano diseñador de libros, el norteamericano Bruce Rogers, explicó en el ya lejano 1943 cómo y por qué había surgido su profesión en uno de sus *Paragraphs and Printing*. Merece la pena citarlo completo:

“Todavía es costumbre en muchas editoriales y grandes talleres de imprenta que los elementos de un libro se planifiquen y organicen por separado en diferentes departamentos. Es un proceso lamentable que pocas veces consigue un resultado satisfactorio cuando se hacen libros. [Rogers se ganó la fama de haber elevado muchas cejas de sorpresa, en diversas ocasiones, al describirse a sí mismo como *hacedor de libros*] El libro siempre debería considerarse como un todo y todas las indicaciones sobre los materiales y el diseño deberían provenir de un solo escritorio”.<sup>29</sup>

Es tentador decir que esta situación ha cambiado poco, pues de hecho estamos a mitad del camino de que se produzca una verdadera revolución en este campo. Cuando los grandes talleres abandonaron sus departamentos de composición en caliente, aparecieron fotocomposiciones independientes que empleaban una tecnología de transición que llenó rápidamente este vacío. Algunos se especializaron en la composición de libros, aunque la mayoría ofreció un servicio más completo que incluía a la

---

29 Cit. por Douglas Martin *Op. cit.* p. 15

publicidad y tenía que ver con la industria. Esto se convirtió en una lucha para los editores, quienes intentaron que los proveedores mantuvieran niveles de calidad aceptables. Como la distancia entre el procesamiento de textos y la composición profesional se ha acortado en todos los aspectos, desde el costo del equipamiento hasta la facilidad de la operación, es evidente que la composición de textos y el resto de los procesos son trabajos que se pueden hacer en la misma editorial, sea ésta grande o pequeña. El término de moda que se emplea para denominar esta tendencia es el de autoedición, pero este término tiene un significado impreciso y connotaciones de aficionado, por lo tanto se prefiere el término *tipografía profesional en la editorial*. Este desplazamiento progresivo hacia el teclado, que lleva de la imprenta a la editorial, implica una transferencia de las técnicas artesanales acumuladas durante cinco siglos.

Si la tipografía profesional es adecuadamente enfocada por la editorial no sólo le permite al diseñador de libros seleccionar personalmente los más hermosos tipos de letras y el material tipográfico disponible, sino también establecer altos niveles de calidad y un estilo tipográfico propio. Asimismo, puede conseguir que la labor del reciclamiento constante de los proveedores pertenezca al pasado. De esta manera se logra simplificar o eliminar algunas de las tareas menos productivas en la edición; la tipografía profesional en la editorial debe ejercer un control sin precedente sobre el proceso completo del diseño, desde la presentación hasta el producto final.

Así, Francois Richaudeau plantea tres principios respecto a la utilización adecuada de la tipografía en la edición:

1. “El sujeto receptor percibe «formas», *Gestalten*, globalmente, y no por asociación de las partes elementales que las constituyen.
2. Esta percepción global es un «reconocimiento», y resulta de una comparación entre la forma percibida y una de las formas almacenadas [...] La percepción tiene por objeto la selección del objeto más probable con ayuda de objetos almacenados durante el pasado.
3. El principio de una semejanza entre la forma percibida y la forma ya anotada en la memoria implica la noción de significación [...] Las experiencias muestran que, en mensajes incompletos o trucados, se trate de imágenes o de textos, los sujetos perceptores corrigen o completan el mensaje emitido en función del sentido que le asignan,

dando más importancia *en la terminología saussureana* al «significado» que al «significante»”.<sup>30</sup>

## Responsabilidad del Diseño

El diseñador tiene “en primer lugar, una responsabilidad hacia el autor y luego hacia el cliente oculto”<sup>31</sup>, es decir, el lector, ya que sólo poniéndolos en contacto se le prestará un servicio al cliente directo o editorial.

Sería falso pretender que el diseñador tendrá tiempo o ganas de leer todos y cada uno de los originales que le llegan a las manos, pero es indispensable que posea una capacidad especial para familiarizarse con el diseño que conviene y con el método de trabajo que intentará seguir. No necesita comprender, pero sí percibir aquellas cualidades que hacen a cada proyecto editorial único, y ser sensible hacia la estructura y características del texto y de las ilustraciones que precisa.

Cuando el diseñador le echa una primera mirada al original, compuesto por material visual y textual, tendría que compartir el mismo interés que el editor, pero se esperará de él que descubra ciertos problemas visuales asociados con el texto y que sepa cuales son los diversos recursos que conducen a su resolución. No hay que culpar a nadie cuando se dé una conjunción entre el texto del autor y su presentación visual, sobre todo si, como suele ocurrir frecuentemente el diseñador no está implicado en esta primera etapa. Además de ser capaz de ayudar a un autor a exponer y organizar visualmente su material, y a esbozar una primera investigación sobre ilustraciones, dibujos o fotografías que se pudieran necesitar, esta vinculación del diseñador debería incluir también un esbozo sobre la clase de cubierta y apariencia que más le conviene al libro o cualquier producto editorial.

Pocas veces el diseñador tiene acceso a la investigación de mercado, ya sea que trabaje en una editorial o como *free-lance*, sobre todo en etapas donde aquella podría serle de gran utilidad. En su defecto es necesario que

---

30 Richaudeau, Francois. *La legibilidad. investigaciones actuales*. p. 17

31 Martin, Douglas. *Op. cit.* p. 16

el diseñador se imagine al lector. No existe ningún problema en imaginarse al potencial lector de un determinado título, sin embargo, es diferente cuando se visualiza al comprador. El cliente oculto es la persona para la que el autor escribe, y el diseñador comparte en buena medida la responsabilidad de poner a estos dos en contacto.

Se han abandonado mucho las reuniones entre diseñadores y editores. Y mientras que los mejores editores poseen una intuición especial que los ayuda, los diseñadores necesitamos hechos concretos más que consejos bien intencionados sobre cómo abordar la tarea.

Siempre es complicado comunicar aspectos visuales por medio de palabras, además, el gusto y la perspicacia de las personas pueden ser imponderables. Una de las tareas más difíciles para muchos diseñadores que trabajamos en el campo editorial es saltar repetidas veces del diseño del texto al diseño de la cubierta y viceversa, a lo cual nos ayudan la atmósfera especulativa y poco científica en que se toman las decisiones acerca de la cubierta. Esta desconfianza puede ser mutua y bien fundada, y no hiera a nadie admitir abiertamente que los diseñadores tienen que trabajar en niveles diferentes con el texto y las cubiertas y que pueden ser igualmente no ser expertos en ambos. Ocurre algo similar con los ilustradores, pues algunos son igualmente expertos tanto en color como en blanco y negro, y otros no. En mi opinión esta situación está estrechamente relacionada con la reciente política de un grupo de editores de encargar el diseño de cubiertas de gran efecto a las agencias de publicidad, debido a que estas agencias centran su interés en el marketing y en las ventas de los libros.

Estamos contemplando las diversas situaciones que surgen cuando el equipo de diseño entra en contacto con las agencias de publicidad. Desde los años veinte hasta los setenta, cada década ha sido investigada y estudiada en relación con la moda que ha seguido o estipulado, y con su diseño de presentación. Es evidente que ya se han estudiado la rotulación y el diseño del libro y de las ilustraciones en cada país europeo, y los resultados hicieron surgir una nueva síntesis y les dieron un nuevo aspecto a los libros y cubiertas, particularmente en las colecciones. Cuando se recurre

a una librería actual es reconfortante pensar que hace pocos años nada de lo que se contempla hubiera sido concebible: ni la iniciativa de los libreros ni la vitalidad y apariencia despejada de los ajemplares recientemente diseñados. Los diseñadores que trabajan fuera del mundo del libro lo han beneficiado en gran medida, especialmente si tomamos en cuenta las colecciones y los conceptos del nuevo marketing.

Tanto el diseño de moda como el de presentación generan un vocabulario de manierismos que ocasiona que los clientes se cansen rápidamente de él, sobre todo cuando hay diseñadores menos expertos que proponen ideas más sencillas.

### Editor y diseñador

Hay editoriales y situaciones en las que el editor tiene poco o ningún contacto con el departamento de diseño, y en las que se pretende que la comunicación se establezca únicamente con la presentación de un original bien preparado. Pero en la práctica esto nunca es tan sencillo. Generalmente un diseñador requiere cierta información del departamento editorial y del departamento de producción para comenzar a trabajar con base en las premisas adecuadas. Es difícil reunir eficazmente esta información sobre una base fragmentada o de segunda mano, y por esta razón se recomienda de forma especial que las reuniones informativas se plasmen en un informe escrito. Esto redundará en beneficios para todos, y particularmente cuando se trabaja con diseñadores e ilustradores *free-lance*.

El editor debe esbozar algunas *notas sobre el diseño*, que acompañarán al material proporcionado al diseñador con el fin de aclarar aspectos tales como los niveles de importancia de los encabezamientos; las complejidades inherentes al texto; las prioridades en el tratamiento de notas, tablas, figuras o ilustraciones; y una nota con el material que falta. Si no se facilitan estas notas no hay forma de conocer estos detalles y de prestarles la debida atención cuando se empiezan a preparar los bocetos.

En décadas pasadas se ha convertido en algo habitual que ciertas publicaciones se realicen en equipos de esta clase, así el diseño de cada

doble página se determina antes de escribir el texto final; sin embargo, el método no tiene que limitarse a aquellos editores que se especializan en coediciones y podría ser aplicable a todos los presupuestos y ediciones.

En cualquier etapa del proceso es sencillo proporcionarle o indicarle al autor que adopte una guía, página o medida, para que se evite pérdida de tiempo y dinero y no dejar que el autor escriba sin esta clase de guía.

Un aspecto a considerar es el que se refiere al diseño y la producción, causa común que se comparte cuando se intentan obtener los mejores resultados de una tecnología cambiante en las artes gráficas y cuando se consigue lo mejor de los materiales disponibles. De hecho esta capacidad para improvisar ante el cambio es quizá el factor que más une a los profesionales de ambas áreas.

El diseñador *free-lance* se mantiene al día sobre los sistemas y materiales disponibles, y confronta el grado de aceptación de las recomendaciones y especificaciones que le hace al equipo de producción-cliente; mientras que el diseñador que trabaja en una editorial puede estar mejor situado para participar en temas tales como la evaluación de nuevos proveedores y recursos, y en el ajuste que hay que hacer entre la calidad del producto y el precio. Al respecto Douglas Martin enfatiza: “éstas son cuestiones vitales y actuales para cualquier editorial”<sup>32</sup> y pueden ser la clave para que la editorial sea reconocida y tenga éxito.

Existe una forma en la que el diseño y la producción –juntos– pueden influir en los niveles de calidad, y éstas centrarse en un aspecto específico del libro al mismo tiempo. Deben considerarse los aspectos débiles típicos como, por ejemplo, la encuadernación de pasta dura; cada aspecto debe ser revisado y cada título recibir una atención adicional para innovar y pedir más proveedores y materiales siempre que se necesiten, y mejorar la escueta y torpe fórmula que sirve a la mayoría de los editores actuales. La atención se centra entonces en otra característica del diseño y la fabricación, y como

---

32 Martin, Douglas. *Op. cit.* p. 22

resultado de tal política el sello de la casa editora puede comenzar a destacarse rápidamente y sus libros resaltar por esas cualidades. Dondis afirma lo siguiente:

“El diseño de libros ha estado dominado por el aspecto clásico de unas páginas en equilibrio absoluto, especialmente desde la invención del tipo metálico móvil. La naturaleza mecánica y matemática de la composición de imprenta se presta perfectamente a cálculos que dan lugar al equilibrio. Pero por muy segura y tranquilizadora que sea la armoniosa técnica ofrecida por el diseño nivelado con su provisión, como ocurre en el diseño de libros, de un marco visual no intrusivo para el mensaje, la mente y el ojo exigen una estimulación. El aburrimiento es una amenaza tan terrible en el diseño visual como cualquier otra faceta del arte y la comunicación. La mente y el ojo exigen estímulos y sorpresas, y una aproximación al diseño que actúe con audacia y éxito implica una necesidad de aguzar la estructura y el mensaje”.<sup>33</sup>

---

33 Donis A. Dondis. *La sintaxis de la imagen*. pp. 112-114

### III

## Diseño Editorial

De la letra al párrafo, del fonema al discurso, el mensaje hablado o escrito es una concatenación de partículas que, como las figuras de *Nazca*<sup>1</sup>, solo se entiende cuando se mira desde lo alto. Las piezas individuales de una obra escrita, sus signos, letras, palabras y oraciones adquieren valor específico solo cuando se forma el entramado. Aislados, estos elementos pueden significar cualquier cosa, pues quien los percibe los interpreta de acuerdo con sus propias experiencias, cultura y conocimientos. Pero el escritor tiene la facultad de reunirlos y darle forma a los conceptos estrechando el significado de los vocablos y conduciéndolos hacia un propósito determinado.<sup>2</sup>

### 3 CONCEPTO

El diseño editorial es una de las especialidades del diseño gráfico. Se puede afirmar que el diseño editorial existe desde que surgieron los primeros manuscritos, porque el simple hecho de escribir a mano sobre un papel o soporte de cualquier tipo –teniendo en cuenta un largo de línea y dejando espacios en blanco alrededor de lo escrito– significa ya hacer diseño editorial.

El diseño editorial es una de las etapas más importantes del proceso de producción de un libro, pues a través de él la obra adquiere una forma definitiva y características físicas estructurales propias.<sup>3</sup>

---

1 Cultura precolombina que se desarrolló en el valle del río *Nazca*, en la zona costera meridional de Perú, de c. 300 a. J.C. a c. 1000 d. J.C. A la cultura nazca corresponde dos extrañas realizaciones: el monumento denominado *La Estaquería*, consistente en largas hileras de troncos durísimos, hincados en el suelo formando grupos, y cuya finalidad se desconoce, y una asombrosa red de líneas y figuras de animales trazadas por medio de piedrecillas amontonadas sobre la superficie de una zona totalmente árida, desprovista de arena y donde casi no llueve. La longitud de alguna de estas líneas alcanza hasta 168m; muchas se entrecruzan, y las figuras que forman son de gran tamaño y *sólo pueden ser apreciadas cabalmente desde el aire*. Se desconoce el propósito que animó el trazado de estas líneas y figuras, aunque la tesis generalmente admitida afirma que servían para seguir el movimiento de ciertos astros y se utilizaban a modo de calendario; las figuras de animales representarían divinidades celestes.

2 De Buen, Jorge. *Manual de diseño editorial*. p. 21

3 Martínez Celis, Néstor. *Diseño del libro*. p. 11

El diseño editorial determina que un libro sea atractivo, funcional y de agradable lectura (o lo contrario) y ayuda a conseguir que cumpla con el objetivo para el cual fue publicado: ser leído. Emil Ruder afirma: la obra impresa que no puede leerse se convierte en un producto sin sentido.<sup>4</sup>

No existen antecedentes históricos de suficiente credibilidad que establezcan cómo y cuándo surgió el diseño editorial como especialidad. Como punto de referencia es posible optar por una época amplia de la historia o elegir una cultura que se destacó por el desarrollo especial del diseño y buscar ejemplos que permitan vislumbrar cómo fueron desarrollándose las técnicas y cómo fue el diseño gráfico convirtiéndose en una disciplina.

En su tratado acerca del diseño del libro, Martínez Celis afirma que el diseño editorial apareció al mismo tiempo que la escritura y se desarrolló paralelamente con la necesidad de los hombres de grabar sus ideas y pensamientos en alguna superficie.<sup>5</sup>

El hecho de incluir posteriormente a la tipografía<sup>6</sup> como un componente que interviene en el diseño del libro indica que cuando los asirios grababan sus ideas en tablillas de barro, ya estaban –sin saberlo– haciendo diseño editorial. En el preciso momento en que un escriba egipcio consignaba en un papiro los signos jeroglíficos distribuía los espacios consciente e inconscientemente, para que su escrito quedara mejor organizado y fuera más comprensible.

Al igual que la pintura el diseño editorial no nació como una manifestación artística, lo que sí sucede hoy, que se la piensa como una expresión cultural unida a la necesidad humana de comunicarse. Susana Cabrera sostiene, en este mismo sentido, que todo diseño editorial es en

---

4 Ruder, Emil. *Manual de diseño tipográfico*. p. 8

5 Martínez Celis, Néstor. *Op. cit.* p. 13

6 Al respecto Jan Tschichold menciona: sólo el anonimato en los elementos que empleamos y en la aplicación de leyes que nos trascienden, combinado con una completa renuncia a la vanidad personal (hasta ahora llamada con el falso nombre de *personalidad*) a favor del diseño puro, asegura el surgimiento de una cultura general, colectiva, capaz de abarcar todas las expresiones de la vida –incluyendo la tipografía–. En: *The New Typography*. p. 28

sí mismo un proceso comunicativo; y que tiene cierta intencionalidad en tanto que se planea pensando en un grupo social específico o, como dirían los comunicólogos, en un determinado perfil receptor.<sup>7</sup> Contra lo que siempre se ha supuesto, el diseño editorial no sólo genera productos para medios masivos de comunicación grupal. No hay que olvidar, sin embargo, que en sus orígenes el proceso editorial se concibió para industrializar a la prensa escrita; es decir, para imprimir grandes tirajes de periódicos, revistas y, posteriormente, cómics o historietas.

El diseño como concepto editorial se desarrolló paralelamente a las artes. Pero en los primeros libros manuscritos ya se observa la intención estética del autor<sup>8</sup>, o bien del amanuense, por elaborar una edición artística<sup>9</sup>, aspecto que iba más allá del significado ideológico que su contenido podría implicar.

Con la práctica conocida como iluminación de manuscritos durante la Edad Media, y con la producción de pequeñas obras de arte editoriales, como las miniaturas, el diseño editorial comenzaba a sentar pautas para establecerse como género de una disciplina. Ya no bastaba con reproducir sobre el papel una idea o pensamiento religioso sino que el contenido debía ser ornamentado para despertar un sentido de apreciación estética en el lector.

---

7 *Revista DX Estudio y Experimentación de Diseño*. Año 2, núm. 7, noviembre-diciembre 1999. pp. 34-36

8 Al respecto Emil Ruder comenta: Hace más de quinientos años, los libros significaban para los copiantes la oportunidad de verter sus más altos sentimientos estéticos. Entonces no era tan importante estimular al lector —ya bastante agrado con la posesión del libro— como crear una obra de arte. Más tarde con la invención de la imprenta de tipos móviles, los editores del siglo XV, deslumbrados con su nuevo poder, no adivinaron que ese ingenio debía traer modificaciones sustanciales en la presentación de los libros. Las primeras obras impresas imitaban la escritura manual y demuestran que los impresores de la época ignoraban que la forma impresa posee sus propias leyes y un auténtico valor por derecho propio. En: *Manual de diseño Tipográfico*. p. 24

9 Se llama edición artística al conjunto de procesos involucrados en la elaboración de un libro que se producen luego de la edición del texto. Cuando se completan esos procesos artísticos se puede decir que el libro está diseñado.

El diseño editorial continuó incorporando unos elementos, y cambiando o abandonando otros. Así, aunque con el transcurrir del tiempo perdió parte del sentido artístico de las letras dibujadas a mano, ganó en variedad compositiva, y al incluir xilografías, aguafuertes y grabados en las obras impresas, la parte ilustrativa, y la relación imagen-texto comenzaron a ocupar un lugar definitivo.

Así, se puede afirmar que el diseño editorial es la conjunción de una serie de elementos (forma, composición, signos, ritmo, equilibrio, espacio, color, papel, ilustraciones y acabados) que ayudan al libro a ser más legible, atractivo e interesante para el lector. Por tanto, al hacer diseño editorial se deben de tener en cuenta todos y cada uno de estos elementos en forma integral.

La labor del diseño editorial es ardua y requiere de mucho estudio, dedicación y, sobre todo, de largas horas de trabajo y de realización de pruebas y bocetos hasta dar con la solución adecuada que ayude a que el libro sea una obra funcional y estéticamente agradable.

En la actualidad el diseño editorial es reconocido como un género especializado, como una actividad artística que además ha ido incorporado los recursos tecnológicos desarrollados por la humanidad. Por cierto la distancia existente entre los papiros y las novedosas formas de componer y hacer originales para la producción de libros e impresos en la actualidad es inmensa. Aquí en aras de la penetración del tema nos hemos visto obligados a dar unos saltos históricos enormes que de hecho alcanzan muchos siglos de lento desarrollo.

### 3.1 DISEÑO Y PRINCIPIOS COMPOSITIVOS

El diseño como concepto básico es definido como un dibujo previo a la realización de algo con la finalidad de tener una idea aproximada de cómo será en realidad. Por otro lado se concibe como un boceto, bosquejo, esquema o forma que adquirirá un determinado producto.

Así, el diseño, dice Vilchis: estudia el comportamiento de las formas, sus combinaciones, su coherencia asociativa, sus posibilidades funcionales y sus valores estéticos captados en su integridad. Por otro lado afirma que el diseño gráfico es la disciplina proyectual orientada hacia la resolución de problemas de comunicación visual que el hombre se plantea en su continuo proceso de adaptación al medio y según sus necesidades físicas y espirituales. Esta disciplina se identifica con la acción humana de cambio consciente de la forma, [...] Lo diseñado comprende el producto de la acción, cuya variedad abarca lo mismo sistemas de señalización, libros, revistas, periódicos, carteles, timbres postales, dibujo de animación, folletos, portadas, etcétera.<sup>10</sup>

### Los principios compositivos

El arte de componer se basa en la intuición y creatividad del diseñador, pero también en el dominio de técnicas y parámetros previamente determinados. Al diseñar un libro se toman en cuenta las pautas y consideraciones dadas por el editor: un número de páginas en blanco; un texto previamente escrito, parámetros de color; etcétera. También hay que tener en cuenta las características culturales del grupo o grupos a los cuales va dirigida la publicación. Durante esta etapa de la producción intervienen los llamados principios compositivos que a continuación se describen.

### Unidad y variedad

Una norma básica compositiva propone que el diseño, en general, debe mantener el principio de la variedad dentro de la unidad. Variedad en el tratamiento del espacio, en los tamaños y en la disposición de los elementos que se compaginan. Aplicándola al diseño editorial, se dice que debe existir variedad en cuanto al tratamiento de los espacios de la página, el juego tipográfico, la disposición de las ilustraciones, y

---

10 Vilchis, Luz del Carmen. *Diseño universo de conocimiento*. p. 35

en la utilización de los recursos gráficos. Sin embargo se hace necesario que esa variedad responda a una organización, a un orden y a una unidad de conjunto.

La unidad se establece en el diseño cuando se trabaja con elementos discordes y el conjunto de ellos encaja bien dentro del formato de la página, o páginas enfrentadas. El secreto de toda buena composición reside siempre en la unidad.

Hablando sobre la unidad, Martínez Celis sostiene que si hay relación armónica de las partes con el contenido general todas las cualidades se corresponden; pero éstas sólo pueden determinar un sentido efectivo de la unidad cuando están fundamentadas en la variedad, que es el juego más animado, vital y gracioso de la armonía.<sup>11</sup>

En resumen tenemos dos factores que se combinan entre sí y que, en principio determinan todas las reglas de la composición: UNIDAD dentro de la variedad y VARIEDAD dentro de la unidad.

### Simetría

Una composición es simétrica cuando la distribución de los elementos gráficos se halla a los lados de un eje central, vertical u horizontal, de modo que unas partes están en correspondencia con otras. Este esquema compositivo es el más sencillo y directo de realizar, porque lo mismo pesan los elementos de un lado del eje que los del otro y todo problema de equilibrio queda resuelto inmediatamente.

Sin embargo, ese preciso equilibrio, esa perfecta estabilidad, le resta dinamismo y variedad a la composición, y el diseño resulta monótono y aburrido. Afirma Martínez Celis: “es éste el peligro que se presenta cuando diseñamos a dos columnas; si no introducimos variedad manejando las imágenes, recuadros y otros recursos”,<sup>12</sup> en un determinado momento el lector acusará cansancio visual por interesante que le resulte el contenido del libro.

---

11 Martínez Celis, Néstor. *Op. cit.* p. 32

12 *Ibid.*

Es por lo anterior que la composición simétrica es poco practicada por el diseñador contemporáneo, más bien este tipo de esquema compositivo fue practicado por los griegos y romanos de la antigüedad, pasó luego al arte Medieval Bizantino y se practicó insistentemente durante el Renacimiento.<sup>13</sup>

### Asimetría

Sin ser una perogrullada, la asimetría es sencillamente la falta de simetría; la falta de correspondencia entre unas partes y otras respecto a un eje central. Pero esto no indica necesariamente que un área del diseño pese más que la otra o que no exista un equilibrio y armonía en la composición.

Precisamente en eso radica lo interesante de la composición asimétrica, en el hecho de que, sin darse una estabilidad manifiesta, exista un equilibrio y una armonía entre las piezas que la conforman. Surge entonces el dinamismo y una variedad que le otorga interés al diseño y evita la monotonía.

La composición asimétrica es entonces la distribución libre e intuitiva de los elementos en la página, pero que equilibra unas partes con respecto a otras con el propósito de mantener y conseguir una unidad de conjunto.

### Equilibrio

Establecer una acertada variación de tamaños y un contrapeso o correspondencia entre las partes constitutivas de una composición nos lleva al concepto de equilibrio.

---

13 Se ha confirmado que los griegos y los romanos basaron su arte en la simetría, armonía y en las relaciones de proporción. Se ha demostrado que en la Edad Media se conocía la construcción *ad triangulum more germanico* y *ad quadratum*. En el Renacimiento, sobre todo, se buscó, se profundizó y se aplicó diversamente a todas las artes la relación de la *divina proporción*.

Equilibrar significa también relacionar, proporcionar, hacer corresponder, contrapesar las formas en el espacio. Es no dejar unas partes de la página sobrecargadas de elementos y otras sin ningún peso ni funcionalidad. Si bien es cierto que el blanco es un factor equilibrante, no por eso el área de contraste debe saturarse de elementos, porque entonces se lograría un efecto contrario: un desequilibrio abrumador.

El equilibrio se puede clasificar en *axial* o simétrico; *radial*—cuando las partes giran en torno a un núcleo—, y *oculto* o asimétrico.

## Ritmo

La noción de ritmo sugiere repetición, fluidez, acción y movimiento. El ritmo no es algo tan concreto como el color, como la tipografía, como una ilustración; es más una sensación visual que se presenta cuando la composición está bien hecha, cuando existe armonía en el diseño.

El movimiento rítmico se organiza sobre todo por la repetición de elementos, por la variación en la proporción de tamaños y por un movimiento visual aparente, continuo y fácilmente conectable. Cuando usamos un elemento de la composición graduándolo a intervalos regulares, podemos observar un movimiento que guía la vista de un modelo al siguiente, de tal manera que los elementos se nos presentan entrelazados en una progresión rítmica que facilita el recorrido visual sobre las páginas de un libro.<sup>14</sup>

El ritmo es orden y diversidad. Cuando se organizan los componentes, cuando se ubican estratégicamente, alternándolos, le estamos dando un orden a la composición. Debe haber orden en los signos tipográficos, orden en las imágenes, orden en el color. Pero también estos mismos integrantes del diseño deben representar al mismo tiempo variedad; es entonces cuando se establece, a través de la variedad en el tamaño y formas de las letras, la variedad en las tonalidades, y la variedad en los recursos gráficos: el ritmo.

---

14 Martínez Celis, Néstor. *Op. cit.* p. 35

El ritmo es, en definitiva, la esencia de toda composición, es la perfecta armonía entre la organización de la página y la creación de contrastes, entre el equilibrio de los elementos y la búsqueda creativa de una originalidad compositiva; es unidad dentro de la variedad y, por tanto, variedad dentro de la unidad.

## Contraste

Si se toman dos o más elementos que mantengan diferencias y se juxtapongan, se ha creado un contraste. Con el contraste se activa y dinamiza la composición, y a través de él se puede (destacar, realzar o lo contrario), una forma o contenido específico. Se pueden lograr contrastes entre dos páginas enfrentadas, donde una soporte el texto y la otra una ilustración; estarían diferenciadas, pero también serían complementarias si se logra establecer una relación acorde entre texto e imagen. De hecho, al elegir un tipo de letra y un tamaño para un título, se está buscando un contraste con el texto general. También se puede establecer contraste entre columnas y espacios, entre color y forma, entre viñeta y subtítulos.

### 3.1.2 Elementos compositivos

El formato, rectángulo-formato o espacio en general; la caja tipográfica, el área de impresión o el rectángulo de signos; el texto; la ilustración; el color y los recursos gráficos, son los elementos de composición de una página.<sup>15</sup>

## Formato

El formato es el tamaño final que tendrá el libro y su medida exacta está condicionada por las dimensiones del papel estándar que el fabricante produzca o el que se consiga en el mercado. Establecer arbitrariamente el

---

15 Larrañaga Ramírez, Mariana. *De la letra a la página*. p. 35

formato sin tener en cuenta lo anterior, implica desperdicio de papel y mayores costos en la edición de la obra.

Además de ceñirse al tamaño del papel<sup>16</sup> deben tenerse en cuenta otras consideraciones que dependen del presupuesto disponible, como el tipo de edición, la funcionalidad y el aspecto estético que se le quiere dar al libro. Respecto al formato Fabris anota lo siguiente:

El espacio es el marco en el que se objetivan los signos, por cuya razón posee la capacidad de contenerlos. El espacio se limita y se convierte en formato –espacio-formato–, se configura y asume la identidad de una forma –espacio-forma–. El espacio es simplemente lo opuesto del signo, y es puesto suficientemente en evidencia observando una composición gráfica. [...] En el espacio se exterioriza toda composición. Luego, en el espacio se reúnen todos los aspectos visuales de cada uno de los entes de la composición, [...] Es oportuno llamar espacio-formato al espacio que se emplea en el dibujo y en la composición, porque se trata de un espacio determinado por medidas; para ser más precisos, se le debiera llamar solamente superficie o formato, pero la palabra *espacio* permite incluir también la medida de profundidad y se pueden imaginar los signos de la composición como suspendidos ante el *fondo espacial* del formato. El espacio-formato, en la práctica de las Artes Gráficas, se identifica con el soporte de la impresión.<sup>17</sup>

La elección del formato debe hacerse con base en un estudio minucioso y teniendo en cuenta los factores anteriormente expresados. La decisión siempre estará sustentada por el sentido práctico-económico y estético de la obra.

Sobre el *formato*, dice María Moliner: Tamaño y forma de un libro o cuaderno; el primero, especificado en general por el número de hojas que se hacen con cada pliego, y ahora, con más frecuencia, con el número de centímetros de altura o de altura y anchura.<sup>18</sup>

La palabra *formato* se ha colocado poco a poco en los glosarios de varios sistemas de comunicación, como los impresos, la televisión y el cine. Cuando nos referimos a las dimensiones de un libro, a su ancho y

---

16 En las artes gráficas el papel posee una importancia vital, ya que es usado en una variedad infinita de productos editoriales. Actualmente se han normalizado los tamaños de hojas o pliegos extendidos de papel, y a cada uno de ellos corresponden múltiplos de formatos que mantienen una proporción y que permiten un menor desperdicio del papel.

17 Fabris, Germani. *Fundamentos del proyecto gráfico*. pp. 60-63

18 Moliner, María. *Diccionario del uso del español*. p. 1328

su largo, estamos hablando de un formato o, más propiamente, de su forma. La medida queda establecida con base en el doblado del pliego; mientras más dobleces menor es la forma. Por extensión dentro del ámbito de las imprentas se conoce como formato la colocación del texto dentro del papel: las medidas de los márgenes, el número de columnas, las disposiciones de cabezas y pies, los folios, etcétera.

En una aproximación más específica referente al *formato*, Larrañaga plantea: Se llama *formato* al tamaño de un libro o impreso que adopta una forma determinada por sus dimensiones y por su posición.<sup>19</sup> Aparte de la utilidad y la comodidad, el formato influye en la interpretación correcta del texto<sup>20</sup>, tanto por su forma como por su tamaño.

En la actualidad se utilizan varios formatos, pero los más frecuentes son:

- *Prolongado*. También conocido como *portrait*. Es el más utilizado y se identifica porque su altura es mayor que la base. Es de disposición vertical.
- *Apaisado*. Apropriado para manuales, textos de dibujo y aplicaciones. Su base es mayor que la altura. Es de disposición horizontal.
- *Cuadrado*. No tan común como los anteriores; su altura es igual a la base. Generalmente se elige cuando se requiere una presentación muy estética, por el libre juego que permite entre los elementos gráficos, especialmente con las cornisas<sup>21</sup> y los espacios en blanco.

---

19 Larrañaga Ramírez, Mariana. *Op. cit.* p. 47

20 Todos los mensajes impresos deben ser enviados utilizando un determinado código; la tarea del diseño consiste en codificarlos y transmitirlos para que el lector pueda decodificarlos y asimilarlos en forma rápida. El alfabeto no es el único código; hay que considerar las diversas formas en que puede combinarse con otros medios de comunicación gráfica, incluyendo fotografías, colores y toda una amplia gama de técnicas para la persuasión.

21 Folio explicativo o titulillo, al que en México se da el nombre de cornisa. Ésta suele repetir, en la parte superior de cada página, ora el título de la obra o el nombre del autor, ora el de un capítulo, ora el de un apartado. A veces las cornisas de las páginas pares corresponden al título de un apartado y las de páginas impares al título general de la obra; es algo muy variable.

Lo normal de un impreso es que adopte forma rectangular, por lo que hay que considerar la estética del rectángulo al elegir la proporción del formato más adecuado en cada caso, siempre que no haya que sujetarse necesariamente a un tamaño establecido, como ocurre con los libros que pertenecen a colecciones.

### Zonas del espacio-formato

En un mismo espacio-formato hay varias zonas útiles para practicar la composición. “Estas zonas se leen generalmente siguiendo las sensaciones humanas más habituales para la orientación y la lectura”.<sup>22</sup>

En consecuencia se pueden distinguir:

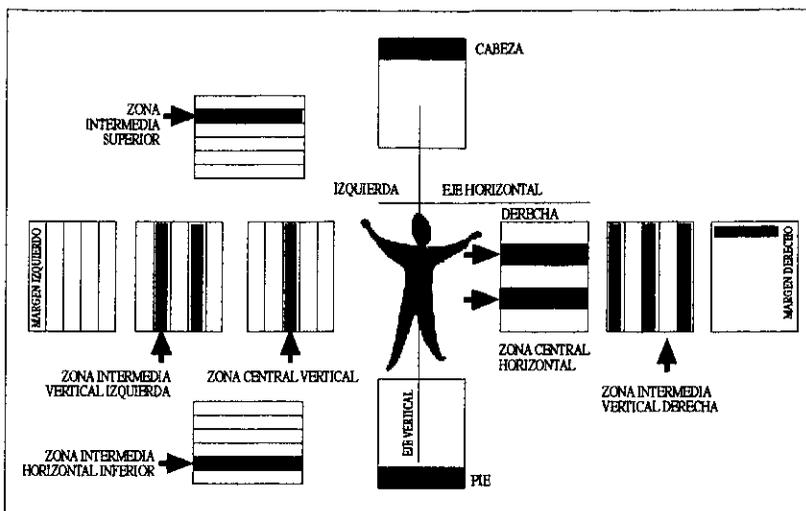
- Zonas horizontales:
  - zona horizontal superior o margen de cabeza de la página;
  - zona horizontal intermedia superior o de cabeza;
  - zona horizontal del centro del formato;
  - zona horizontal intermedia inferior o zona intermedia de pie;
  - zona horizontal inferior o margen de pie de la página.
- Zonas verticales
  - zona vertical izquierda, margen izquierdo del formato;
  - zona vertical intermedia izquierda;
  - zona vertical del centro del formato;
  - zona vertical intermedia derecha;
  - zona vertical derecha o margen derecho del formato.
- Zona periférica o marginal.
- Zona o sector de principio y zona o sector de fin: formadas por las intersecciones de las zonas intermedias, arriba a la izquierda y abajo a la derecha, respectivamente. (*figura 1*)

### La caja tipográfica

Se llama caja tipográfica o rectángulo de signos al área de impresión, o, lo que es lo mismo, al espacio donde se ubica el texto y las ilustraciones. La suma de este espacio y el de los márgenes es igual al formato del libro.

---

22 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 63



**Figura 1. Zonas útiles del espacio formato.**

Todo lo que se imprime debe quedar dentro de la caja tipográfica, excepto el número de la página *-folio-*, y en algunos casos el nombre del libro, que se coloca en la cabeza de la página par, y el tema o capítulo que se imprime en la página impar *-cornisa-*. Esta regla clásica de no romper la caja ha sido relegada en la actualidad a la historia, sobre todo en el diseño moderno de libros.

Cuando se va a trazar la caja tipográfica siempre se parte de las páginas enfrentadas, par e impar, lo que facilita la posterior diagramación y favorece el impacto visual que se crea en el lector cuando éste abre el libro. Comúnmente el área de impresión se establece de acuerdo con el formato que ya ha sido adoptado y con la disposición recomendada por el editor: apaisado, prolongado o cualquier otro.

Al trazar la caja tipográfica quedan establecidos los márgenes, aunque en términos generales la medida de los márgenes se define primero y con esto quedan resueltas las dimensiones de la caja tipográfica.

## 3.2 DIAGRAMACIÓN

Ya se ha dicho que componer es organizar, provocar una visión, una lectura; suscitar ciertas sensaciones y emociones para obtener un determinado efecto; recuérdese el consejo de Moholy: “En el arte compositivo, el progreso no proviene tanto de la forma nueva como de la nueva organización; no radica en los caracteres nuevos, sino en la eficacia óptica de la nueva página”.<sup>23</sup>

### 3.2.1 Concepto

Dentro del proceso de producción editorial la diagramación es la etapa durante la cual el diseñador concibe la estructura gráfica de una obra.

Al respecto Martínez Celis dice: diagramar es componer una página o páginas enfrentadas.<sup>24</sup> También se utilizan vocablos como compaginación y armada para designar esta labor que significa organizar en un espacio –caja tipográfica o rectángulo de signos– los textos, las ilustraciones y los recursos gráficos en forma adecuada, funcional y estética, con el objetivo de facilitarle al lector la lectura del texto.

En la última década la diagramación de libros ha cambiado radicalmente con la introducción de la armada electrónica por computadora. Anteriormente el diagramador tenía que desarrollar un arduo trabajo antes de alcanzar la presentación final del proyecto, que fundamentalmente se realizaba cumpliendo cuatro etapas: el primer boceto en miniatura, el boceto preliminar, el diagrama completo y el cartón o *paste-up*. Hoy con la ayuda de un equipo de autoedición<sup>25</sup> y con unos paquetes de diseño esta tarea se simplifica

---

23 Cit. por: Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 203

24 Martínez Celis, Néstor. *Op. cit.* p. 44

25 Con el uso generalizado de computadoras aparecieron programas destinados al trabajo de edición. La *autoedición* permite dibujar, escribir, componer, diseñar y elaborar originales o maquetas finales, aptas para pasar al proceso de impresión industrial, lo que conlleva la ventaja de que el usuario puede controlar y decidir sobre la forma y el contenido de su trabajo.

extraordinariamente. Algunos elementos como las galeras, la enceradora, la pauta milimetrada, los cortadores, las escuadras y paralelas, prácticamente han desaparecido del departamento moderno de arte.

Pero para visualizar el diseño y la forma en que quedará impreso el libro, es conveniente realizar antes de la armada electrónica un *dummy* o machote. El *dummy* debe hacerse con todas las especificaciones de composición: texto, ilustraciones y recursos gráficos.

### 3.2.2 Normas para la diagramación

Para realizar una buena diagramación es recomendable tener en cuenta las siguientes normas básicas:

- La composición debe ser unitaria. El lector debe percatarse de que el libro ha sido diseñado por una persona o por un equipo integrado de profesionales. No deben aparecer contradicciones en el diseño ni desorden en la compaginación de los elementos de la composición.
- La caja tipográfica debe tener el mismo tamaño en todas las páginas. Se pueden sangrar<sup>26</sup> las ilustraciones y otros elementos gráficos, pero el largo de línea debe permanecer igual.
- Las aperturas de unidad o capítulo deben comenzar en página impar, a menos que exista un diseño especial con indicaciones contrarias a esa norma. Como excepción se citan las aperturas de unidad de algunos textos escolares, donde la página par presenta títulos e ilustraciones y la impar contenidos y objetivos. Algunos libros de literatura infantil también recurren al mismo sistema.
- Deben estudiarse muy bien los blancos de las páginas. Demasiados espacios blancos pueden quitarle carácter al diseño y la escasez de ellos produce saturación.
- La altura de cortesía o cabeza, que es el espacio en blanco al principio de todos los capítulos, apéndices o anexos, debe ser constante.

---

<sup>26</sup> Se refiere específicamente a dejar una ilustración o color fuera de caja y cortada a ras con uno o varios de los bordes exteriores de la página.

- El pequeño espacio sobrante entre el final del texto y el límite de la caja se debe abrir entre los párrafos que tienen punto y aparte o en los títulos y subtítulos.
- Las líneas solas de punto y aparte, conocidas como viudas, al empezar o terminar una página deben evitarse. Es conveniente dejar por lo menos dos líneas al final o comienzo de un párrafo.
- En ningún caso se debe componer una columna aparte con un texto menor de cinco líneas.
- Las ilustraciones, gráficas, cuadros y tablas deben colocarse lo más cerca posible del texto donde se hace cita de ellos.

### 3.2.3 Recursos gráficos

Se llaman recursos gráficos a todas aquellas aplicaciones formales que representen una valoración y contribución estética del diseño.

Pero toda labor de diseño debe evitar el abuso de los recursos gráficos y el recargamiento de la composición. Existen una infinidad de recursos gráficos, tantos, en realidad, como creatividad tenga el diseñador. Sin embargo los recursos para la tipografía pueden ser textos invertidos, textos tramados, títulos manuscritos y títulos de grandes capitales.

Para hacer las ilustraciones se emplean recursos con línea, cuadros, figuras geométricas, orlas y viñetas. Entre los recursos de color encontramos los fondos tramados, las cornisas y los sangrados.

Will Burtin lo expresa así: “Al hacer un dibujo intento armonizar tres requisitos esenciales: 1º el dibujo debe ser sencillo, de modo que permita una comprensión rápida del mensaje; 2º la percepción visual debe asegurar una impresión fuerte y segura en la memoria; 3º la forma gráfica debe ser capaz de suscitar un sentimiento positivo hacia el producto o la idea que proclama”.<sup>27</sup>

---

27 Cit. por: Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 204

No obstante, si el fin es didáctico es posible establecer una organización práctica sucesiva de los recursos gráficos en el proceso compositivo, pero hay que tener claro que éste adolecerá de muchas reiteraciones.

Al respecto Fabris propone: Punto de partida. El material técnico y racional de la composición gráfica puede disponerse en tres momentos:

- Determinación del límite de la página, o sea el formato, el espacio, el soporte y el blanco... de que se dispone.
- Disposición de los elementos que deberá contener la página: signos, letras, ilustraciones... esto es, el negro o parte impresa.
- Evaluación rápida, aunque sólo sea aproximada, de las relaciones de influencia y de las relaciones de conformidad que se originan entre blancos y negros, así como de las tensiones, los valores cromáticos, proporcionales y rítmicos que ofrecerá la composición.<sup>28</sup>

### 3.3 FORMAS

Forma, dice Fabris, es el contorno de un signo sensible, la línea que precisa y aísla del medio ambiente la realidad física del signo; lo que determina la diferencia y el modo de ser de los entes. Luego, la forma es, esencialmente, cualidad y modo de ser de un signo.<sup>29</sup>

La forma penetra también toda la organización de los cuerpos, haciéndose estructura y organismo. La forma mide y cualifica el espacio interno y externo del signo: se habla propiamente de forma cuando se le hace referencia al espacio interno; al espacio externo se le denomina contraforma.

El contorno o perfil que define una forma le crea un ritmo propio, y presenta relaciones internas y externas entre las partes y el todo, tales como la proporción, el tamaño, el peso, la intensidad, el dinamismo o el estatismo.

---

28 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 204

29 *Idem.* p. 69

### 3.3.1 Arquitectura de la forma

Toda forma tiene cabeza, pie y dos lados; por consiguiente, es necesario considerar que todos los signos, además de significado y fisonomía, tienen también una orientación y una dirección.<sup>30</sup> El control de la forma de un signo se obtiene examinando su arquitectura mediante un sistema o esqueleto axial imaginario.

El esqueleto axial de la forma contiene los ejes centrales de dirección que establecen su equilibrio, su orientación y su dinamismo. En las formas regulares, estos ejes coinciden con los de simetría. En los signos de forma muy compleja, los ejes se configuran fácilmente en el esquema de la perpendicularidad.

El perfil de la forma comprende cabeza y pie, arriba y abajo. También encima y debajo, como cualquier objeto natural o artificial. De ello se deriva generalmente el sentido de su orientación, completado por las posiciones de lados derecho e izquierdo.

La fisonomía de un signo es el resultado global de los aspectos de su forma, la que asume, entonces, una figura individual. Esta fisonomía es fácilmente asimilada por el hombre, que la relaciona con varios grados de semejanza con la fisonomía de los objetos preexistentes y precedentemente conocidos. Precisamente en virtud de esta fisonomía se realiza lo que se llama lenguaje del signo.

El esqueleto axial de una forma determina el grado de simplicidad de esta misma forma; es decir, su coeficiente de perceptibilidad: cuando más ordenado es el esqueleto axial, más fácil y simple resulta la percepción de la forma. Son numerosos los sinónimos de forma: contorno, perfil, figura, espacio-forma y masa formal.

---

30 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 70

### 3.3.2 Distinciones de la forma

Platón ofrece una primera distinción de las formas, clasificándolas en formas absolutas y formas relativas.<sup>31</sup>

- *Formas absolutas* son las que están constituidas por líneas o superficies abstractas inspiradas en la naturaleza pero realizadas idealmente con instrumentos; la belleza de estas formas reside únicamente en su mismo origen.

- *Formas relativas* son aquellas que imitan y reproducen las formas de cosas ya existentes; su belleza depende del grado de imitación.

Todas las formas pueden ser clasificadas en simples y compuestas:

- *Formas simples* las que presentan los caracteres fundamentales de las figuras geométricas, especialmente con aspectos poligonales y circulares.

- *Formas compuestas* las que están formadas por la reunión de varias figuras simples que dan lugar a nuevos perfiles.

Por tanto las formas simples y las formas compuestas pueden ser:

- formas de perfil *rectilíneo o poligonal*

- formas de perfil *curvilíneo*

- formas de perfil *mixto*

Además las formas simples y las formas compuestas pueden ser también:

- *regulares*: si la forma cumple los principios de simetría;

- *irregulares*: si la forma carece de toda simetría.

Su aspecto expresivo principal será:

- *cóncavo*: cuando una parte de la prolongación del contorno lo atraviesa, dividiéndolo o bien entrando en sí mismo;

- *convexo*: cuando la prolongación del contorno permanece exterior a la figura del signo.

Ciertas formas que en geometría se consideran como figuras ensambladas, desde el punto de vista compositivo son consideradas como auténticas composiciones formadas por figuras independientes.

---

31 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 72

### 3.3.3 Análisis y Variaciones de la forma

Toda forma compuesta puede descomponerse en sus elementos *simples*. Esto se obtiene seccionando y segmentando la figura, es decir, reduciendo la composición a los signos y a los entes primordiales que la constituyen. Estas descomposiciones de los signos y de las masas deben hacerse del modo más simple y lógicos posible.

La dirección y el movimiento varían el aspecto de las formas, por cuya razón influyen en la elección de la misma forma o, si se quiere, la forma determina la dirección y el movimiento. Pueden variarse las proporciones de la forma o modificar su estructura para que ésta resulte armónica y contrastante con la composición.

## 3.4 LA PÁGINA

Para diseñar una página, ya se comentó con anterioridad, se debe comenzar por determinar el formato y el espacio conveniente que deben ocupar la composición y los márgenes. El propósito es que la página resulte proporcionada, sea agradable a la vista, y logre equilibrio y armonía entre sus elementos.

### 3.4.1 Proporción

La proporción, plantea Fabris, es, en primer lugar, correspondencia; es decir, relación de medida y relación entre las dimensiones comparadas entre sí; y después, la relación que se da entre las diversas partes con el todo.<sup>32</sup>

Hay, pues, que establecer una relación adecuada de tamaños entre las partes de una composición. Unas no pueden ser demasiado grandes y las otras infinitamente pequeñas. Debe existir una relación formal y dimensional proporcionada entre los elementos que intervienen en una

---

32 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 99

página. Agrega Larrañaga: es la primera cualidad que necesita todo formato para ser estético.<sup>33</sup>

El título de un capítulo no se debe agrandar demasiado si el texto general es de puntaje pequeño; una ilustración importante para la comprensión del texto debe presentar un tamaño adecuado y no una reducción exagerada. Algunos libros por quererle agradar al lector abusan exageradamente de los recursos gráficos y no dejan suficientes espacios en blanco, lo que satura excesivamente la página. Esto quiere decir que no existe una adecuada proporción entre el área de impresión y los blancos del papel.

La proporción se desarrolla en el espacio. Uno de los elementos determinantes y más fácilmente controlables al disponer una composición es la proporción entre masa y *espacio-formato*.

Existen tres clases de proporciones:<sup>34</sup>

- *Escala*: cuando se emplea un escalímetro para obtener la proporción.
- *Matemática*: cuando se obtiene a través de operaciones aritméticas.
- *Relativa*: cuando se obtiene por medio de diagonales o métodos geométricos.

Para que un rectángulo sea agradable y bello debe guardar una correcta proporción entre sus lados. Una vez asegurada esta proporción se puede reducir o ampliar a cualquier medida, siempre de modo proporcional y trazando otros rectángulos sobre la diagonal o sobre su prolongación.

El trazado de las diagonales entre dos dimensiones sirve no sólo para establecer, por traslación, una serie de proporciones homogéneas, sino también para determinar las relaciones entre las páginas enfrentadas.

---

33 Larrañaga Ramírez, Mariana. *Op. cit.* p. 48

34 *Ibid.* p. 47

### 3.4.2 Construcción de formatos

Los rectángulos se dividen en dos grupos: *Estáticos* y *Dinámicos*

*Estáticos*: Euniciano Martín dice:

Se llaman rectángulos *estáticos* cuando la relación entre el lado mayor y el menor es un número entero o fraccionario, pero racional; es decir, cuando los dos lados son conmensurables<sup>35</sup>; y prosigue: Dos cantidades son conmensurables cuando existe una medida común en ambas que está contenida en un número [finito] exacto de veces; o sea, que tiene un divisor común. Esta medida o divisor común se llama módulo.<sup>36</sup>

El módulo es el elemento más importante para construir los rectángulos estáticos. Para construir el módulo es necesario partir de un número entero o fraccionario cualquiera. Toda vez que ha sido obtenido el módulo es posible establecer una relación de proporción con éste al construir un rectángulo-formato estático.

#### Geometría de los rectángulos estáticos

“Dos o más superficies tienen los lados proporcionales entre sí cuando sus dimensiones son divisibles por una unidad de medida respectivamente de tamaño diferente, pero contenida un número igual de veces en los lados correspondientes”.<sup>37</sup>

Se comentó con anterioridad que el módulo es el elemento más importante para construir rectángulos estáticos. Una vez obtenido el módulo es posible establecer una relación de proporción en la cual se basa la construcción de rectángulos-formatos estáticos, por ejemplo: 2:3, 3:4, 4:5, etcétera. Este procedimiento constituye el método geométrico.

Un rectángulo *estático* se puede construir fácilmente señala Bairati: “con el empleo de una regla graduada, señalando sobre sus lados una unidad conmensurable; el módulo lo da la relación entre el lado horizontal y el lado vertical. Por esta razón, el módulo del rectángulo estático es racional”.<sup>38</sup>

---

35 Se aplica a las cantidades que pueden ser medidas con una unidad común.

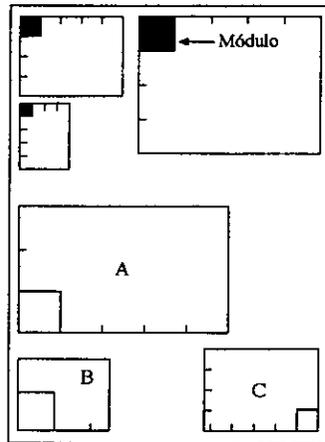
36 Euniciano, Martín. *La composición en artes gráficas*. t.I p. 395

37 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 104

38 *Ibid.* p. 105

El término *estático* parece indicar precisamente el equilibrio que se advierte en el espacio determinado por estos rectángulos, entre cuyos lados existe una relación que guarda siempre una proporción o que puede ser representada por un número finito, entero o fraccionario.

Representación de los módulos en el rectángulo estático basado en el planteamiento de Germani Fabris. (*figura 2*)<sup>39</sup>



**Figura 2. Módulos en el rectángulo**

*Dinámicos*: A este respecto Fabris señala: Se llaman *dinámicos* aquellos rectángulos cuya relación entre sus lados mayor y menor no puede ser expresada con un número finito [racional], puesto que dividiendo la medida de uno de sus lados menores se obtiene siempre un cociente con un restante. Esta relación se expresa, pues, con un número no finito, es decir un número irracional. Son irracionales las raíces cuadradas de los números que no tienen un cuadrado perfecto pero se aproximan por *defecto* o por *exceso*.<sup>40</sup>

39 En el rectángulo *A*, el módulo 1, escogido arbitrariamente, está contenido exactamente 3 veces en un lado y 5 en el otro. En la figura *B*, la unidad de medida –módulo escogido arbitrariamente–, está contenida exactamente dos veces en un lado y  $2^{1/2}$  en el otro. En el rectángulo *C*, el módulo elegido está contenido 4 veces en un lado y  $5^{1/3}$  en otro.

40 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 105

Conforme a lo anterior, los rectángulos dinámicos tienen su origen en el uso de números irracionales. En la práctica para calcular *rectángulos-formatos* con base en esta condición, lo más frecuente es utilizar las siguientes raíces cuadradas:  $\sqrt{2}=1.414$ ,  $\sqrt{3}=1.732$ ,  $\sqrt{5}=2.236$ . El producto obtenido de estas raíces cuadradas es conocido como factor (número irracional) el cual es utilizado para construir rectángulos dinámicos.

### Geometría de los rectángulos dinámicos

El vocablo dinámico *–fuerza–* pretende indicar que estos rectángulos contienen una dimensión casi ilimitada de vitalidad, una capacidad inconmensurable de hacer siempre algo más; poseen la propiedad de no estar nunca acabados ni encerrados en sí mismos.<sup>41</sup>

El número de rectángulos dinámicos es indefinido: puede haber uno por cada cifra numérica, uno por cada raíz cuadrada; sin embargo solamente pueden representarse los que pueden ser de inmediata utilidad por sus características geométricas y gráficas.

Representación del origen de los rectángulos dinámicos y rectángulos raíz de 2, basado en el planteamiento de Germani Fabris. (*figura 3*)<sup>42</sup>

De los rectángulos dinámicos y estáticos se derivan dos, y debido a su importancia no se pueden pasar por alto, al menos en el ámbito conceptual.

*Áureo*: “Se dice que un segmento está dividido en sección áurea cuando está dividido en dos partes, de modo que una de ellas *–sección áurea* es la media proporcional entre todo el segmento y la parte restante”<sup>43</sup>  
La división áurea es resultado de dividir un todo en dos partes desiguales

---

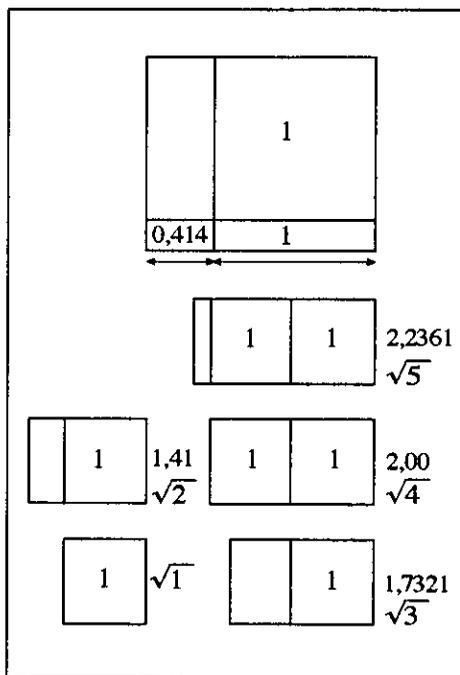
41 Fabris, Germani. *Op. cit.* p. 105

42 1,41 es la raíz cuadrada de 2 ( $\sqrt{2}$ ) por defecto; en efecto, 1,41 multiplicado por sí mismo da un número que se aproxima a 2 ( $1,41 \times 1,41 = 1,9881$ ), pero es menor que 2. Estos valores, prácticamente inconmensurables, tienen una forma de expresión determinada que es precisamente el signo de la *raíz cuadrada* o radical ( $\sqrt{\quad}$ ). Con este signo se indicarán los valores de las relaciones proporcionales de los rectángulos dinámicos. En: *Ibid.*

43 *Ibid.* p. 108

que son proporcionales entre ellas y con el todo del cual se obtienen. Es ésta la relación que se aplica para construir un rectángulo áureo utilizando el denominado número de oro: 1.618. El rectángulo áureo es dinámico y posee, todos los atributos a favor y en contra, como los de su clase, la relación entre sus lados es 1:1.61803398875 y en la práctica se simplifica así 1:1.618. El rectángulo áureo presenta los mayores atributos estéticos de todos los rectángulos.

*Ternarios:* Es un rectángulo estético y utiliza el módulo o valor tres, por ejemplo 2:3, 3:4, 3:5, etcétera. Es un rectángulo intermedio entre el áureo y el normalizado. Este rectángulo pretende establecer un equilibrio entre la estética establecida por el áureo y la utilidad mostrada por el normalizado al momento de la impresión.



**Figura 3. Rectángulos raíz de 2.**

## Otros formatos

*Normalizados:* Los formatos normalizados tienen su origen en una constante de proporción aritmética y geométrica determinada por estudiosos, quienes plantearon su existencia porque sostienen que está en armonía con las necesidades actuales. Además tales formatos corresponden a aquellos que de común acuerdo han establecido países y organismos para unificar tamaños, cualidades y gramajes, y que se aglutinan bajo las normas UNE –norma española– y que a su vez adoptaron las correspondientes alemanas DIN<sup>44</sup>. Este tipo de formatos permite un mejor aprovechamiento del papel y trabajar sobre formatos ya establecidos; además son de fácil manejo.

*Estandarizado o convencional:* corresponde a aquellos *rectángulos-formatos* que están basados en el doblez de los pliegos más frecuentes que se encuentran en el mercado. En México, USA<sup>45</sup> y otros países dichos formatos son conocidos como: *carta, legal, tabloide, media*

---

44 En España y otros países de Europa, ante la adopción generalizada del sistema DIN –luego ISO 216–, había pliegos de 110cm x 77cm (*gran cícero*), 100cm x 70 cm (*cícero*), 64cm x 44cm (*marca mayor*), 56cm x 44cm (*coquille*), además de variantes de éstos.

El DIN intentó una difícil conjugación entre lo estético y lo práctico. Para ello tomó como base un antiguo rectángulo modelo cuyas proporciones se repiten en todos los submúltiplos,  $1:\sqrt{2}$ , y lo moduló según el sistema métrico decimal.

El sistema ISO 216: el rectángulo de la proporción  $1:\sqrt{2}$ , también conocido como el *de la diagonal abatida*, se construye de la siguiente manera: dado un cuadrado, (ABCD) se prolonga uno de sus lados (AB). Haciendo centro en uno de sus vértices (A), se abate la diagonal (AC) hasta cruzar el segmento extendido. Con la intersección (P) se consigue el lado largo (AP). Esta proporción equivale al número irracional 1,41414...

De acuerdo con los cánones tradicionales, el rectángulo resultante no es el más bello, pero tiene una ventaja que lo hace muy especial: Al dividirlo en dos rectángulos idénticos, con una recta paralela al lado menor, las figuras resultantes conservan exactamente la misma proporción  $1:\sqrt{2}$ . Para hacerlo más práctico aún, el rectángulo fundamental se construyó con una superficie de un metro cuadrado. Gracias a tal acierto es muy fácil calcular el área total de cada trabajo. A este rectángulo inicial se le llama A0 (A cero) y sus dimensiones son 0,841 x 1,189m. Dividiendo el rectángulo A0 por la mitad, se obtiene el rectángulo A1; de la mitad de este, el A2 y, progresivamente, toda la serie A.

45 En los Estados Unidos los pliegos se entregan en dos tamaños básicos: el primero es de “34 x 22” y se corta en octavos de “8 x 8,5”, sin desperdicio, a los que llaman *letter*. El segundo mide “37 x 28” y sus octavos llamados *legal*, se cortan a “14 x 8,5”. Estas medidas ligeramente alteradas, se han adoptado en México. El pliego *carta* mide 57 x 87 cm.; el *oficio*, 70 x 95. En ambos países existen otros muchos tamaños, aunque son menos solicitados.

*carta*, etcétera. Lo característico de estos formatos es que se adecuan a cualquier sistema de impresión. Si se desea usar dichos pliegos, habrá que ajustarlos con base en las constantes de proporción de los rectángulos estáticos y dinámicos, dependiendo de las necesidades del formato que se quiera obtener, esto con la finalidad de lograr un *rectángulo-formato* armónico y proporcionado.

*Libre*: Son conocidos estos formatos por no seguir ningún canon, proporción o razón aritmética establecida y porque para construirlos dentro de esa libertad, el diseñador deberá tomar en cuenta los siguientes aspectos: contenido, facilidad de manejo y limitaciones mecánicas de las prensas de impresión.

### 3.5 MÁRGENES

Probablemente el elemento más importante que puede hacer que los espacios editoriales parezcan espacios editoriales es el marco que rodea al tipo –*el margen*– “*página de materia viva*”.<sup>46</sup>

Los márgenes son los espacios blancos alrededor de la *página*<sup>47</sup> impresa, y por su posición reciben el nombre *margen de cabeza*, *margen de pie*, *margen de lomo* y *margen de corte o frente*.

Uno de los objetivos primordiales que persigue la determinación de los márgenes es que se les proporciona belleza, valor y realce a los signos que contendrá la *página* o espacio vacío. Al respecto, Frutiger plantea:

“Tomemos como vacío, como área inactiva, la superficie blanca del papel [...], la cual resulta activada por la mera aparición de un punto o de un trazo. Ha sido cubierta así una pequeña cantidad, aunque sea mínima, del papel. Este proceso convierte el vacío en blanco, en luz; se produce un contraste con la manifestación de negro. Solo se reconoce la luz en comparación con la sombra. El acto del dibujo, de la escritura, no consiste propiamente en incluir negro sino en sustraer claro, en eliminar luz”.<sup>48</sup>

---

46 White, Jan. *Editing by design*. p. 46

47 La *página* es: Cada una de las caras de que consta la hoja. Puede ser impar o par. Abierto un libro, la *página* par queda a la izquierda, y la impar a la derecha.

48 Frutiger, Adrian. *Signos, símbolos, marcas y señales*. p. 15

Los blancos cumplen funciones cardinales en la tarea de comunicar de manera grata y precisa; y los márgenes bien pueden ser considerados como los blancos fundamentales en una edición. Su participación en la página, plantea De Buen, puede resumirse con los siguientes principios técnicos:

- Evitar que partes del texto se pierdan en el momento de cortar el papel.
- Dejar una superficie sin texto para la manipulación de la página.
- Ocultar posibles imprecisiones en la tirada.
- Evitar que la encuadernación obstruya la lectura.<sup>49</sup>

Para cumplir estos cuatro determinantes no se requieren márgenes amplios. En el acabado, los cortes normalmente quitan unos dos o tres milímetros en cada lado del papel; sin embargo esta medida puede llegar a ser superior a los 5mm dependiendo de la materia prima y de las diversas manipulaciones de los pliegos. Por tanto los márgenes están sujetos a maniobras y deben diseñarse con una amplitud que prevea esta pérdida.

Enseguida debe considerarse un espacio que permita la manipulación de la página. Si bien las tintas de hoy ya no manchan las manos (a excepción de algunos periódicos y revistas), sigue resultando desagradable para el lector que sus dedos cubran partes del texto mientras sujeta el libro. Por lo tanto debe dejarse un borde suficiente para evitarlo, y éste normalmente deberá ser lo considerablemente amplio para cumplir con un nuevo compromiso, que es ocultar las imprecisiones. Si el margen es muy estrecho –5mm–, se requiere mucha exactitud para acomodar el *rectángulo de signos* dentro de la página; de otra manera un error de uno o dos milímetros resaltaría excesivamente.

Para comprobar lo anteriormente descrito no hay que olvidar que en muchos manuscritos e incunables se imprimía sólo alrededor del 45% de la página, a pesar de los altos costos que tenían los papeles de aquellos tiempos. Luego se fueron buscando diseños que permitieran utilizar mejor el material sin detrimento de la *armonía*, con lo que se alcanzaron tasas de aprovechamiento superiores al 50%. En contraste con esto

---

49 De Buen, Jorge. *Op. cit.* p. 165

algunos libros modernos llegan a mostrar tasas de aprovechamiento superiores al 72%; es decir, todavía se destina a los blancos más de una cuarta parte de la página. Desde luego que estas cifras no permiten vislumbrar lo que realmente sucede en el papel. Mientras una tasa del 50% corresponde a una composición *armónica, generosa y grata*, una del 72% describe una página caótica, tan saturada que parece desbordarse. De hecho, las hojas de un impreso con tal porcentaje de aprovechamiento deben ser enormes para que los dedos no toquen las orillas del texto.

Todos los trabajos bibliográficos célebres de siglos pasados –dice Josef Müller– presentan proporciones de márgenes cuidadosamente calculadas.<sup>50</sup> Por lo general los clásicos colocaban el rectángulo de signos fuera del centro vertical y horizontal, al buscar cumplir con las siguientes cuatro reglas:

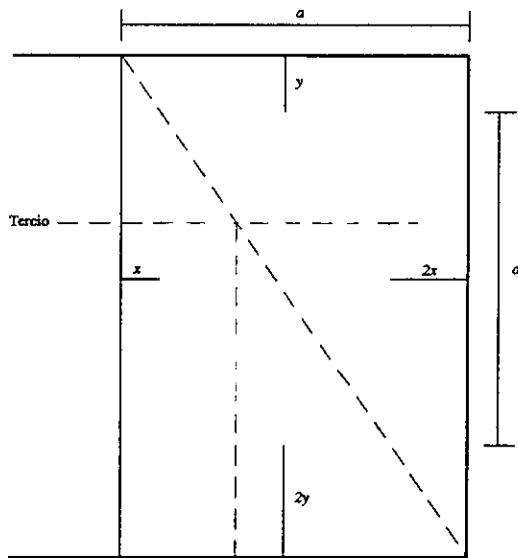
- La diagonal de la caja debía coincidir con la diagonal de la página.
- La altura de la caja debía ser igual a la anchura de la página;
- El margen exterior debía ser el doble del margen interior;
- El margen superior (cabeza) debía ser la mitad del margen inferior (pie). Esta regla es consecuencia de las tres anteriores. (*figura 4*)

Con esto se consigue un efecto visual coherente: el sistema de las cuatro reglas produce armonía entre los rectángulos del papel y de texto, ya que ambos guardan exactamente las mismas proporciones. Además, los tercios superiores de ambas figuras descansan sobre la misma línea (*línea de tercio*); y esto es importante dado el valor estético del tercio y la manera preponderante en que impresiona al perceptor.

A continuación se plantea la forma geométrica de algunos diseños para determinar aquellos márgenes que han sido empleados a lo largo de la industria editorial.

---

50 Müller-Brockmann, Josef. *Sistemas de retículas*. p. 39



**Figura 4. Las cuatro reglas fundamentales para el diseño del rectángulo de signos.**

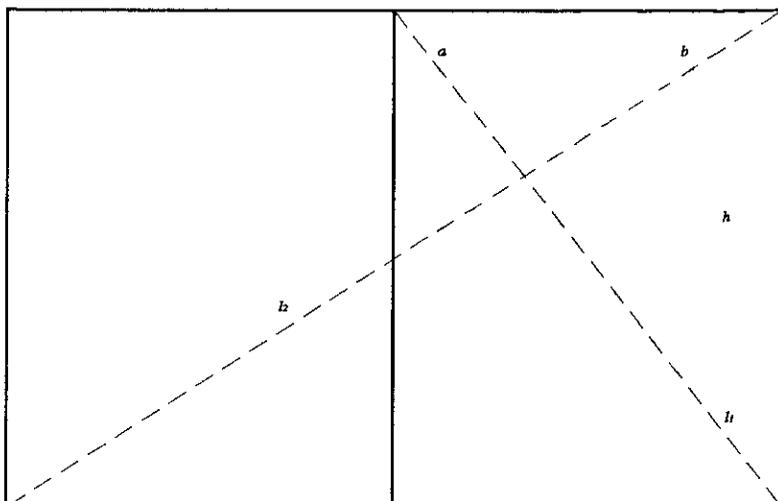
### 3.5.1 Métodos y su construcción

#### Método de la diagonal

El método de la diagonal se obtiene siguiendo la primera regla sin tener en cuenta las otras tres. Con el simple hecho de que ambas diagonales *—la del papel y la de la mancha tipográfica—* descansen sobre la misma línea, se consigue un ordenamiento armónico de la página. (figura 5)

#### Método de la doble diagonal

Si el sistema anterior se completa trazando la diagonal de la doble página desplegada ( $l_2$ ), se llega a la siguiente solución (figura 6). Sobre la primera diagonal ( $l_1$ ) se marca arbitrariamente la esquina superior izquierda ( $a$ ) de la mancha tipográfica; desde ahí trazamos una horizontal hasta encontrar su intersección con la segunda diagonal ( $b$ ). Esta intersección marca la esquina superior derecha, desde donde trazamos la vertical  $h$ . Finalmente, el límite inferior del texto se localiza en la intersección de  $h$  y  $l_1$ .

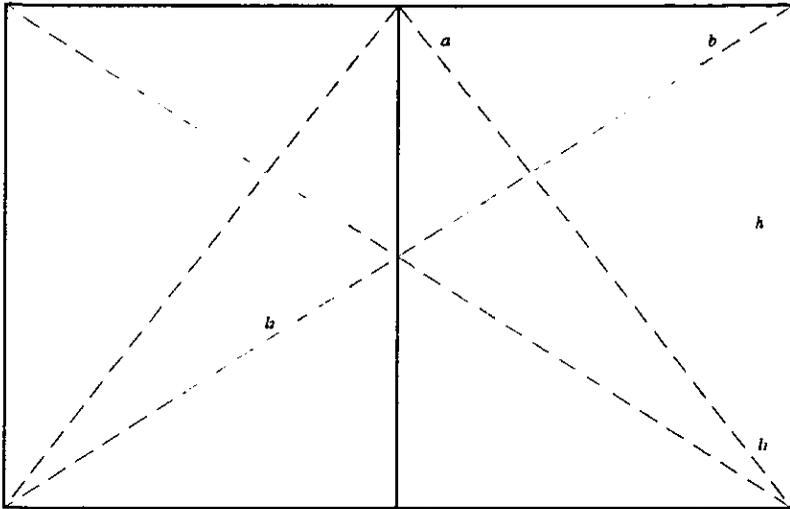


**Figura 5. Método de la diagonal**

Con este procedimiento se consigue un juego de márgenes que cumple con las reglas 1, 3 y 4. El método de la doble diagonal suele aplicarse a formatos de proporción áurea y, especialmente, a los llamados de aproximación áurea –dos números de la serie Fibonacci<sup>51</sup>–, como puede ser un número 21:34. Para algunos autores este sistema recibe nombres tales como sección áurea<sup>52</sup>, o relación áurea.

51 *Serie de Fibonacci*: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, ..., en la cual cada término es igual a la suma de los dos anteriores.

52 Se le llama  $\phi$  (phi), y su valor numérico es igual, aproximadamente, a 1,618. Expresa la relación que determina, entre dos dimensiones, una proporción –llamada *divina proporción, canon áureo o regla de oro*– considerada como particularmente estética. Enriquecido por las aportaciones de la psicología, la estética y la etnología, el punto de vista actual sobre el número de oro y la sección áurea parece que sigue siendo el mismo: el secreto matemático de la belleza es una cuestión de cultura y no de naturaleza. Sea como fuere el empleo de la sección áurea da una impresión de reposo, de seguridad, de constancia en un ritmo indefinidamente continuado. En: *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. p. 560



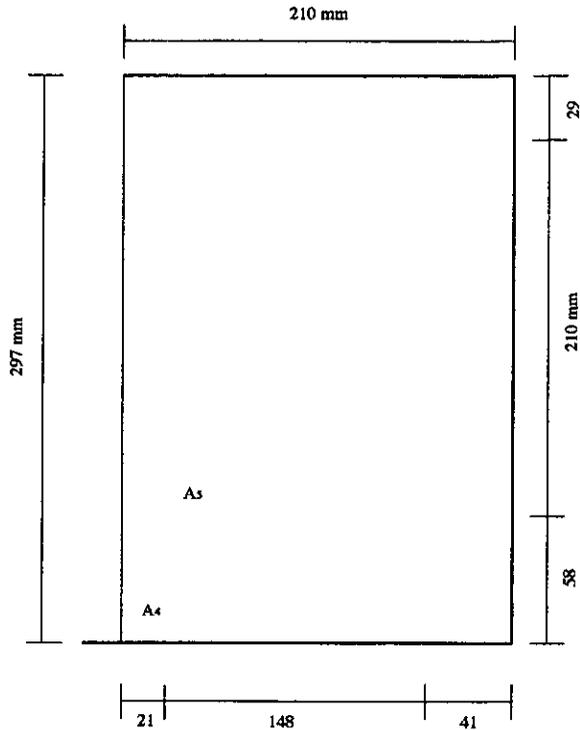
**Figura. 6 Método de la doble diagonal**

### Sistema normalizado Iso 216

Cuando se cumplen las cuatro reglas sobre un formato Iso 216, la mancha del texto resultante tiene la medida del siguiente rectángulo de la serie. Es decir, si se está utilizando una hoja A4 (210mm x 297mm), la mancha tipográfica tendrá exactamente las dimensiones A5 (148mm x 210mm). Aparte las proporciones Iso 216 no están muy lejos del canon ternario, como se aprecia en la ilustración. (*figura 7*)

### Canon ternario

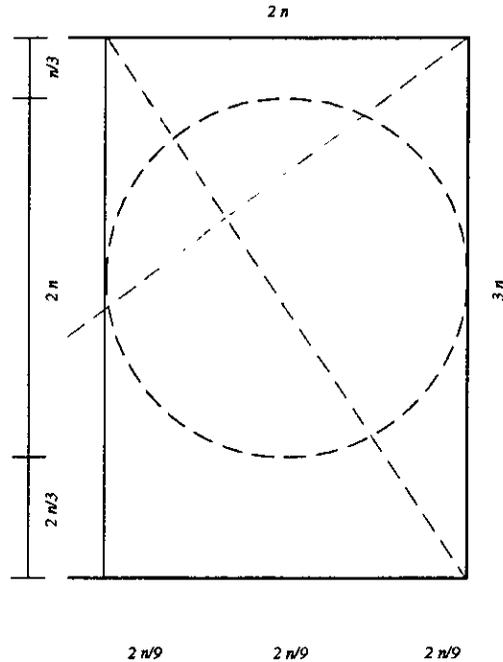
Si la página tiene una proporción 2:3 y se cumplen las cuatro reglas, tiene lugar una interesante consecuencia: el margen de pie resulta igual a la suma de los márgenes laterales (*figura 8*). A este sistema –*presente en muchos manuscritos medievales y en célebres incunables*– se le llama también *canon secreto*. Fue divulgado por Jan Tschichold en 1953.



**Figura 7. Sistema Iso 216**

### Escala universal

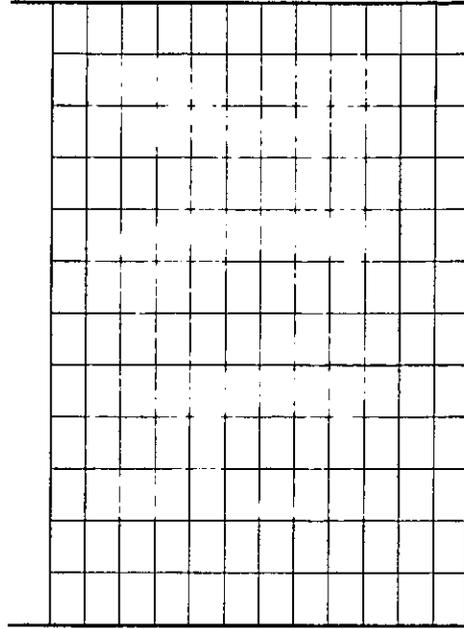
La escala universal es un método que se debe al argentino Raúl Rosarivo (1903-1966). Consiste en dividir la página en una cantidad igual de secciones verticales y horizontales, la cual debe ser múltiplo de tres. Hecha la división, se reserva una sección en sentido vertical para el margen de lomo y dos para el margen de corte; una sección horizontal para el margen de cabeza y dos para el de pie. La anchura de los márgenes resulta inversamente proporcional al número de las divisiones. (figura 9)



**Figura 8. Canon ternario**

### Sistema 2-3-4-6

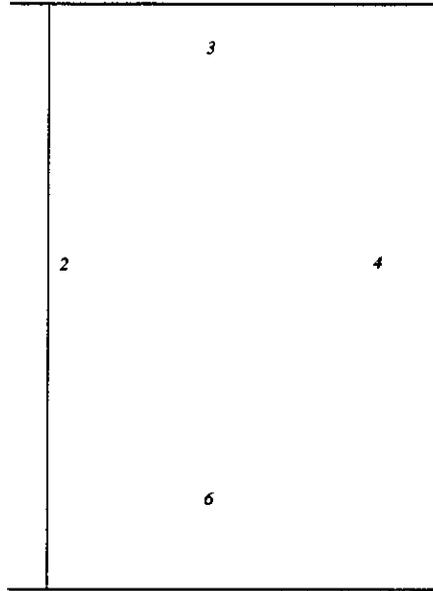
Los números que dan nombre al sistema 2-3-4-6 corresponden a las medidas relativas de los márgenes. Como se puede apreciar en la ilustración (figura 10), se deriva precisamente del canon ternario. Con este método se busca cumplir las reglas 3 y 4, aunque no necesariamente las dos primeras. Es fácil aplicar estos márgenes en cualquier trabajo editorial: se le asigna a la unidad un valor cualquiera y luego se multiplica dicha cantidad por 2, 3, 4 y 6 para encontrar corte, cabeza, lomo y pie, respectivamente. Sin apartarse demasiado de los criterios clásicos, es un estilo que puede ser ajustado según diferentes grados de aprovechamiento del papel.



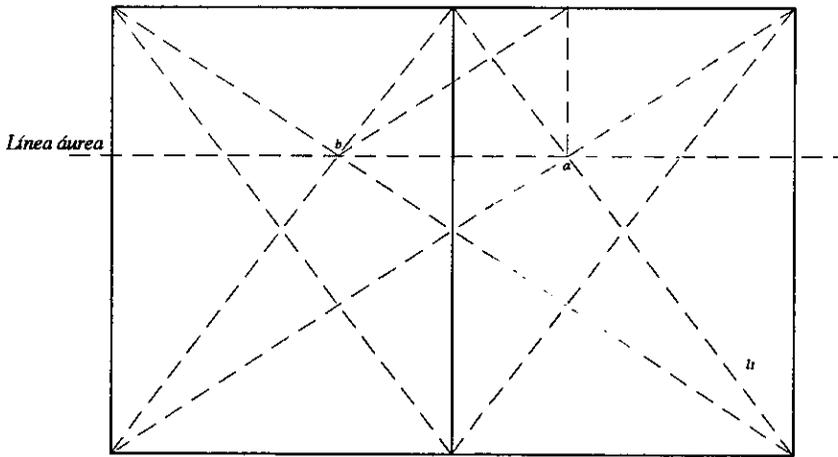
*Figura 9. Escala universal*

### Método de Van der Graaf

Como alternativa a los cálculos aritméticos aquí se usan lápiz y escuadras para encontrar el noveno de la página mediante este sencillo método geométrico: se trazan las seis diagonales de la doble página desplegada, como se muestra en la ilustración (*figura 11*). A partir del punto *a* se levanta una vertical hasta tocar el borde superior del papel. Desde aquí se traza una recta que encuentre la intersección *b* en el verso. Donde esta recta cruza la diagonal *l*<sub>1</sub>, queda el vértice superior izquierdo del texto. Este método es equivalente a dividir la página en novenos y a repetir los márgenes según las cuentas del canon ternario: un noveno para los márgenes menores y dos novenos para los márgenes mayores.



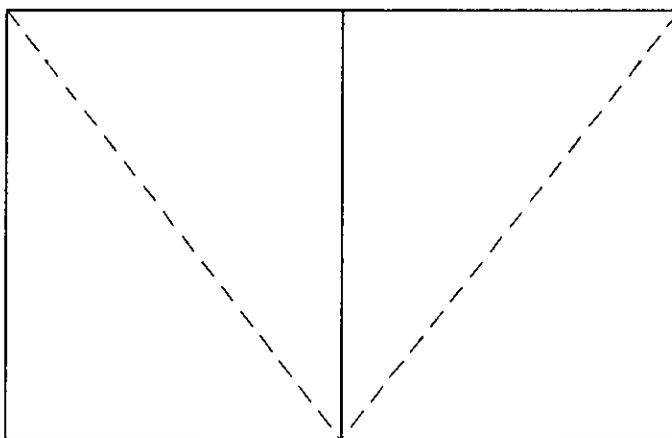
**Figura 10. Sistema 2-3-4-6**



**Figura 11. Método de Van der Graaf**

## Márgenes invertidos

Un medianil angosto entre las dos páginas de texto, el cual resulta de darle al margen de lomo la mitad de la anchura del margen de corte, puede producir problemas en los libros de mucho espesor. Para evitar estos inconvenientes es posible invertir los márgenes haciendo que los blancos interiores sean más espaciosos que los exteriores (*figura 12*). Así se previene que el alabeo de las hojas dificulte la lectura. Con este sistema el rectángulo de signos queda elevado y cerca del borde exterior, lo que le da al texto una volatilidad aún mayor que la del sistema tradicional.



*Figura 12. Márgenes invertidos*

## Márgenes arbitrarios

Algunos diseñadores se sienten incómodos con la supuesta rigidez y convencionalismo de los márgenes tradicionales. De Buen expresa: “el diseño debe de supeditarse a la función; si no es así, entonces no hay diseño, sino arte... o basura.”<sup>53</sup>

---

53 De Buen, Jorge. *Op. cit.* p. 176

El uso de márgenes arbitrarios debe limitarse a las obras que contienen textos cortos que pueden ser leídos completamente en pocos minutos o parcialmente en sesiones breves: folletos, avisos publicitarios, revistas, algunos volúmenes de poesía, libros de estampas, diccionarios, ciertos libros de texto y obras de consulta.

Para concluir he aquí una cita de Jan Tschichold:

El trabajo del diseñador de libros y el del artista gráfico son esencialmente distintos. Mientras el segundo está en una búsqueda constante de nuevos medios de expresión y es impulsado hasta el extremo por su deseo de encontrar un *estilo personal*, el diseñador de libros debe ser un leal y discreto siervo de la palabra escrita. El diseño de libros no es un campo para quienes desean *inventar el estilo del momento* o crear algo nuevo.<sup>54</sup>

---

54 Tschichold, Jan. *The form of the book*. p. 8

## IV

Análisis compositivo:  
estudio de caso CUIB

## 4 EL CUIB

La investigación, eje rector del quehacer del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, está dirigida a estudiar y proponer alternativas y soluciones respecto a los fenómenos relativos a la actividad de los procesos de informar e informarse. Esta tarea fundamentalmente debe traducirse en el desarrollo de sistemas de organización y clasificación de los contenidos temáticos de los documentos disponibles, y en servicios relevantes para que el estudiante, el investigador, el maestro y, en general, cualquier persona cuenten con instrumentos que les faciliten el saber, conocer y aprender sobre los asuntos de su interés, o resolver problemas que afectan y obstaculizan la satisfacción de sus necesidades.

El proceso de crear y organizar colecciones de documentos de interés para una comunidad implica proporcionarle a sus miembros la información necesaria para crear conocimiento a partir de todo tipo de documentos que registran una gran diversidad de contenidos temáticos, reviste trascendental importancia. En nuestro país existen diferencias que condicionan la disponibilidad de medios que puede tener el público en general para enriquecer su información y conocimientos. Pero reducir estas diferencias no sólo requiere del apoyo de las tecnologías adecuadas para organizar y difundir información, sino también de conocimientos derivados de la investigación académica que permitan orientar la creación y organización de la infraestructura necesaria para lograr un mejor aprovechamiento de los recursos documentales e informativos disponibles. La propia naturaleza de la ciencia bibliotecológica requiere el estudio de fenómenos de otras disciplinas relacionadas con la bibliotecología y la información que ayudan a manejar, explicar y comprender ese conocimiento; tal es el caso de la filosofía, historia, lingüística, matemáticas, sociología, psicología, ingeniería de sistemas y pedagogía, entre otras.

La finalidad del trabajo de investigación teórica y aplicada del CUIB es contribuir al enriquecimiento del cuerpo de conocimientos de la disciplina y mantener una vinculación y retroalimentación permanentes

con la sociedad a través de la docencia, actividades de difusión, de divulgación y diseminación de los resultados y productos de la investigación, todo ello dirigido a los diferentes sectores de la sociedad.

La misión del CUIB se propone solucionar las siguientes problemáticas:

- Establecer la naturaleza de los fenómenos de estudio, cuya manifestación y relaciones son altamente complejas debido a que se trabaja con el ciclo del conocimiento registrado y sus formas de producción, registro, transferencia y difusión, más la relación de esto con las comunidades de usuarios y lectores de la información, también con los sistemas, procesos y tecnologías utilizados en la articulación, información y sociedad.
- Conocer aspectos de carácter nacional relacionados con la producción, acopio, sistematización, transferencia, difusión y uso de la información, complicados con las profundas diferencias sociales y sus niveles de desarrollo, mismos que afectan a los procesos e instituciones involucrados con las formas de acceso a la lectura y al conocimiento registrado. Proceso que ha generado deficiencias en la consolidación de una cultura de la información en nuestro país.
- Mantenerse actualizado en cuanto a la innovación de las tecnologías de la información y las telecomunicaciones, pues transforman de manera acelerada las formas de producción, difusión y las prácticas en uso del conocimiento registrado, lo que hace necesario investigar esos fenómenos en relación con la disciplina y como parte de los nuevos retos que enfrenta nuestro país ante los desarrollos tecnológicos.
- Integrar los nuevos enfoques metodológicos de la bibliotecología y de la ciencia de la información, así como los que devienen de la inter y multidisciplina, que permiten atender de manera integral los fenómenos actuales, con el fin de articular el binomio información–sociedad y contribuir a la redistribución de procesos de lectura e información entre sectores que históricamente han estado marginados o se alejan de estos procesos debido a diversas causas.
- Consolidar la investigación relacionada con el desarrollo propio de la disciplina y formar cuadros para la investigación, la docencia y la actividad profesional.

- Fortalecer y desarrollar la planta de investigadores del Centro, para mantener el liderazgo del CUIB en la UNAM; así como en espacios nacionales e internacionales.

#### 4.1 Objetivos

El Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, organismo de la Universidad Nacional Autónoma de México, tiene su antecedente en el Programa de Investigación Bibliotecológica de 1976, mismo que se crea por medio del acuerdo de fecha 14 de diciembre de 1981, bajo el rectorado del Dr. Octavio Rivero Serrano, tenía como funciones originales:

- Realizar investigación teórica y metodológica relacionada con los aspectos de la ciencia bibliotecológica, prioritariamente.
- Diseñar modelos de organización bibliotecaria, de catalogación, clasificación y de automatización de la información, así como la diseminación de los conocimientos pertinentes, adecuados a las necesidades de los usuarios.
- Atender programas de investigación que contemplen la formación de personal académico de alto nivel y contribuir a la implantación de programas de formación de especialistas en materia de bibliotecología.
- Presentar al Rector de la Universidad, al Secretario General, al Director General de Bibliotecas y a las dependencias universitarias que lo requieran, el asesoramiento en materia de Bibliotecología y desarrollar programas de investigación convenidos con instituciones nacionales y extranjeras.

Su primera sede se ubicó en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en el centro de la Ciudad de México, lugar en el que funcionó hasta septiembre de 1988. Posteriormente, pasó a ocupar los pisos 11, 12 y 13 de la Torre II de Humanidades, en el campus de Ciudad Universitaria.

## 4.1.2 Actividades

### *Investigación*

Las investigaciones que se generan en el CUIB están dirigidas a la solución de problemas que competen al ámbito de la bibliotecología y la información, así como problemáticas particulares de México inherentes a ellos. El espectro de investigaciones que lleva a cabo es diverso en cuanto a enfoques, fenómenos y metodología.

Las cinco áreas en las que se organiza la investigación a partir de 1998 son las siguientes:

### Área I

Fundamentos de las Ciencias Bibliotecológicas y de la Información

#### *Objetivos generales:*

- Contribuir a la fundamentación de las ciencias bibliotecológica y de la información, mediante el desarrollo de investigaciones que contemplan las siguientes problemáticas: ontológicas, epistemológicas, antropológicas, éticas, educativas e histórico-sociales.
- Consolidar las ciencias bibliotecológicas y de la información mexicanas, de manera que éstas puedan enfrentar con éxito los retos informativos que la sociedad mexicana tiene que resolver para insertarse, sin perder su identidad, en el contexto internacional.

### Área II

Información y Sociedad

#### *Objetivo general:*

- Generar conocimientos sobre las relaciones que se dan entre la información y la sociedad en diferentes épocas, mediante el estudio de los fenómenos relativos a la socialización del conocimiento registrado.

### Área III

#### Sistemas de Información

##### *Objetivo general:*

- Estudiar las relaciones que se dan entre el flujo de información documental y los usuarios de la información, considerando para ello el comportamiento del entorno organizacional y social en que éstos operan y se desarrollan, a través del análisis y la solución de problemas teórico-prácticos, con el propósito de proponer alternativas para el perfeccionamiento y diseño de sistemas, productos y servicios que respondan a las exigencias de los diferentes sectores sociales.

### Área IV

#### Análisis y Sistematización de la Información Documental

##### *Objetivo general:*

- Investigar los fenómenos relacionados con la normalización de la descripción de forma y contenido de los documentos, para determinar el comportamiento de los sistemas de clasificación, las normas bibliográficas, los formatos bibliográficos de intercambio, la extracción del contenido de los documentos, y los lenguajes de búsqueda para la recuperación por medios manuales y automáticos.

### Área V

#### Tecnologías de la Información

##### *Objetivo general:*

- Investigar sobre los métodos, conceptos, objetos y procesos en que se fundamentan las tecnologías de la información con la finalidad de evaluar su utilidad para registrar, sistematizar, transmitir, buscar, procesar y publicar datos e información, y facilitar su transferencia por medio de distintos medios digitales y redes de telecomunicación. En esta área de investigación se pone un especial énfasis en el desarrollo de métodos, modelos, prototipos y programas para aplicar las tecnologías a la solución de problemas específicos de clasificación, organización, formación de colecciones

y difusión de materiales documentales digitales. Importante también la didáctica del proceso de enseñanza aprendizaje de los sistemas de información en línea, el estudio y explicación de los fenómenos involucrados en la publicación electrónica, así como el desarrollo y la aplicación de métodos métricos para explicar y comprender las formas de comportamiento de los sistemas de información.

## Docencia

Las actividades de docencia han formado parte de las tareas sustantivas del CUIB, desde su creación, y se llevan a cabo a través de diferentes actividades:

- Impartición de clases en los niveles de licenciatura y posgrado, fundamentalmente en la Facultad de Filosofía y Letras de la propia UNAM. También se imparten cursos en otras escuelas del país y de América Latina.
- Participación en reformas y actualización de planes de estudio de la especialidad de las escuelas, principalmente del país.
- Dirección y asesoría de tesis.
- Elaboración de textos y material didáctico.

Asimismo, el CUIB tiene programas en el ámbito nacional y en la región de América Latina para la formación de investigadores, la actualización de docentes y otros profesionales.

De manera conjunta con la Facultad de Filosofía y Letras, el CUIB participa en la operación y desarrollo del posgrado en Bibliotecología y Estudios de la Información, que ofrece un programa de estudio para obtener el grado de maestría así como la posibilidad de cursar el doctorado por medio de un plan tutelar dirigido a formar al estudiante en la investigación original.

## Vinculación social

El CUIB lleva a cabo acciones dirigidas a crear y fortalecer flujos de comunicación y relaciones con entidades académicas, instituciones productoras de bienes y servicios, y organismos que puedan aprovechar los resultados de las investigaciones y sus productos. A su vez, la investigación

recibe retroalimentación del trabajo realizado por el CUIB y la problemática nacional.

### Productos de investigación

Los resultados y productos de la investigación se dan a conocer a través de diferentes medios:

#### Electrónicos

La infraestructura y los desarrollos en materia tecnológica en el CUIB están dirigidos a utilizar el medio digital para generar otro tipo de productos.

A partir de enero de 1996 se abrió el WEB/CUIB

*<http://cuiib.unam.mx>* en el cual se pueden consultar:

- Proyectos de Investigación
- Cursos y Eventos
- Catálogo de Publicaciones
- Noticias periodísticas del área
- Investigaciones en América Latina y el Caribe (ICBALC)
- Consulta en línea del catálogo de la biblioteca; de la base de datos INFOBILA: información y bibliotecología; del Directorio de Bibliotecas de la Ciudad de México; y otras Bases de Datos: ARCH (documentos de archivo vertical, conferencias de IFLA desde 1976), HACER (catálogo de monografías y obras de consulta), y CUIB (información seleccionada de libros y revistas para el servicio de Disseminación Selectiva de la Información).

#### Otros

Producción de programas, productos electrónicos, videos didácticos para la enseñanza sobre el uso de las obras de consulta.

- Revista Investigación Bibliotecológica en su versión electrónica
- CUIB-METRIC
- Control Automatizado de Publicaciones
- Directorio CUIB

- Mapa de Bibliotecas de la Ciudad de México
- Importación y exportación de información
- Interfaz de consulta en el WEB
- Catálogo de autoridad de autores latinoamericanos
- Tesouro INFOBILA

#### Reuniones Académicas, Seminarios, Congresos

Estas actividades tienen la finalidad de difundir, intercambiar, analizar y discutir problemáticas de la especialidad, resultado de investigaciones tanto nacionales como extranjeras, y también de otros campos del conocimiento que son de interés para la disciplina bibliotecológica y de información.

- Ciclos de conferencias especializados y de divulgación, con la finalidad de difundir los resultados de investigación a públicos generales y especializados.
- Seminarios de investigación cuyo objetivo es analizar, por los propios investigadores del Centro, los proyectos, problemas y avances de cada una de las investigaciones.
- Mesas redondas, organizadas para intercambiar opiniones con especialistas externos al CUIB sobre los avances de investigación, con el propósito de recabar experiencias que enriquezcan las investigaciones.
- Coloquios, foros abiertos que reúnen a especialistas en bibliotecología y en otras disciplinas que participan en el estudio del problema objeto de investigación. Destacado lugar ocupa el Coloquio de Investigación Bibliotecológica, que se organiza cada año ininterrumpidamente desde 1982.
- Reuniones nacionales que conjuntan a especialistas de diferentes partes del país para intercambiar opiniones sobre los resultados específicos de una investigación.

## 4.2 APOYO A LA INVESTIGACIÓN

La investigación requiere de constante apoyo especializado técnico-académico del departamento de Biblioteca, Cómputo, Difusión

y Publicaciones, este apoyo se extiende a la comunidad universitaria bibliotecológica y de la información así como del país y del extranjero.

#### 4.2.1 Departamento de Biblioteca

El Centro cuenta con una de las mejores bibliotecas especializadas en la disciplina bibliotecológica y de información en América Latina, y sus colecciones y bases de datos han cobrado prestigio por el amplio espectro temático y geográfico que cubren, así como por su actualidad y la disponibilidad de la información mediante fuentes sistematizadas.

Las colecciones están conformadas por monografías, obras de consulta, publicaciones periódicas, tesis de las escuelas de bibliotecología del país y algunas de universidades de los Estados Unidos, literatura gris (documentos diversos), el fondo latinoamericano, CD-ROMS, programas de cómputo y material audiovisual de la especialidad. Está en formación la colección electrónica.

El acervo documental se encuentra automatizado y representado en bases de datos con el fin de lograr precisión y ahorrar tiempo en la búsqueda y recuperación de información, y de satisfacer con mayor eficacia y oportunidad las solicitudes de los usuarios, tanto locales como remotos.

En estas bases se encuentran catálogos de obras monográficas del CUIB y obras de consulta; información seleccionada de acuerdo con los perfiles de interés de los investigadores; referencias analíticas de trabajos presentados en reuniones internacionales; información especializada de las revistas en cuanto a su contenido y requisitos editoriales, entre otros aspectos, y documentos de literatura gris que incluyen las conferencias de IFLA desde 1976.

#### 4.2.2 Departamento de Cómputo

Las actividades de este departamento están dirigidas a apoyar la utilización y adecuación óptima de los recursos tecnológicos disponibles

en el mercado, relacionados con el uso, la transferencia y el tratamiento de la información. Asimismo, ofrece asesoría y cursos al personal académico del Centro, relacionados con software, hardware, telecomunicaciones y periféricos.

Apoya a los investigadores en el procesamiento de la información y en el diseño y la elaboración de sistemas automatizados. De igual forma, contribuye a la automatización de las tareas y servicios de acuerdo con las necesidades de los departamentos que conforman el Centro.

El departamento también realiza la administración, adecuación tecnológica y mantenimiento de servicios en red, tanto internos como externos. De esta manera es posible utilizar los servicios que ofrece la internet: correo electrónico, listas de discusión, telnet, web, bases de datos en línea y motores de búsqueda de información. Ello con el fin de dar a conocer oportunamente los avances y proyectos de investigación, así como programas de difusión del Centro.

#### 4.2.3 Departamento de Difusión

Este departamento se encarga de coordinar y apoyar los diversos actos académicos que organiza el Centro, así como de promoverlos y difundirlos en los ámbitos nacional e internacional.

Las actividades y productos que se promueven y difunden son organizados, en su mayoría, por los investigadores del Centro y derivan de sus proyectos de investigación.

Para llevar a cabo la promoción y difusión de todas y cada una de las actividades que se organizan, el departamento de Difusión se vale de los medios tradicionales y electrónicos, gracias a los cuales es posible hacer llegar la información de manera oportuna.

#### 4.2.4 Departamento de Publicaciones

Es en este departamento donde se lleva a cabo el programa editorial del CUIB; y se efectúan los procesos editoriales de: formación, corrección,

edición y diseño de las publicaciones, para ello se utiliza alta tecnología en lo que concierne a edición, diseño y formación.

Todo el trabajo que se desarrolla en esta área tiene como fin coadyuvar a difundir adecuadamente la investigación bibliotecológica entre la comunidad académica, estudiantil y profesional de la especialidad, mediante sus productos editoriales.

Durante la vida del CUIB el departamento ha publicado más de un centenar de libros. A continuación se describen las especificaciones de cada serie:

- **Monografías:** Contienen estudios completos sobre un tema particular derivado de las investigaciones que se realizan en el Centro.
- **Memorias.** Integran toda la información relativa a las participaciones, discusiones y conclusiones de los actos académicos que lleva a cabo el Centro.
- **Manuales.** Son textos que apoyan la solución de problemas específicos de la actividad bibliotecaria y de información.
- **Directorios.** Recopilaciones de datos sistematizados necesarios para apoyar la investigación y/o difusión de fuentes de información.
- **Cuadernos de investigación.** Contienen avances de investigación, traducciones, aspectos o resultados parciales.
- **Folleto de apoyo profesional.** Trabajos que están dirigidos a apoyar el quehacer de los bibliotecarios y de quienes tienen que ver con el manejo de la información *profesionistas y/o profesionales* que se encuentran insertos en bibliotecas, centros de información y escuelas de la especialidad.
- **Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información.** Publicación periódica, que contiene artículos resultado de investigaciones. En ella participan autores tanto del país como del extranjero. Se encuentra indizado en LISA, ISA, CLASE, INFOBILA y por ULRICH'S. Desde enero de 1996 se ofrece en versión electrónica.

También se lleva a cabo la promoción y distribución de los productos hemerográficos del Centro, utilizando los canales de acceso y transferencia más actuales de información.<sup>1</sup>

---

1 Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas. [Folleto informativo]. México, [1999] pp. 1-17

El motivo de este estudio es precisamente el análisis de la producción de libros desde el punto de vista del diseño editorial, tomando como parámetros los principios compositivos *Unidad y Variedad*. Vale aclarar que el propósito del análisis no es precisamente conocer la evolución editorial por la que han atravesado las publicaciones y la forma en que se han venido realizando, sino más bien a partir de lo establecido realizar un análisis de las publicaciones existentes para darnos cuenta si éstas cumplen con los mínimos establecidos como aceptables en cuanto a composición.

### 4.3 ANÁLISIS

Sus caras están llenas de colores e imágenes. Son amarillos, verdes, anaranjados, azules, rojos, morados, etcétera. Unos son delgados y otros gordos. Todos ellos son diferentes pero se parecen en el formato y en el apellido: Bibliotecología. Ellos son los 109 libros que ha editado el Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas desde 1982 a la fecha.<sup>2</sup>

Detrás de cada obra existen horas de trabajo dedicación y constancia por parte de todo un equipo interdisciplinario con la finalidad de darle forma interna y externa al libro. En el CUIB el proceso mediante el cual se edita un libro se origina a partir de un proyecto de investigación. Como en los demás Centros e Institutos de la UNAM, la dirección y coordinación que se realiza en ellos recae en el Director de cada Centro e Instituto, quien se auxilia de diversos cuerpos colegiados para analizar y dictaminar sobre los proyectos de investigación factibles de ser publicados.

Específicamente en el CUIB, el origen de una investigación responde a una necesidad académica y se fundamenta en los perfiles temáticos de las investigaciones desarrolladas en el centro.

---

2 Arriaga, María Guadalupe. *Las publicaciones con el sello cuib: ¿cuáles son y cómo se han hecho?* En: Edición conmemorativa del X aniversario del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas. p. 205

De 1994 a la fecha las publicaciones que se editan en el Centro han sufrido una transformación en el concepto editorial. Según informe presentado en 1992 la primera publicación que se editó con el sello CUIB (1982), poseía características comunes en cuanto a formato: “21.5 cm. x 28 cm. , y agrupaba a las series: Memorias, Monografías, Manuales y Cuadernos”.<sup>3</sup>

Conformar un estilo editorial para un libro es sinónimo de organizar, desde un simple pie de imprenta<sup>4</sup> hasta su portada y gráficos más complejos. Es la organización, la estructura subyacente que orientará todo el concepto editorial, aunque sus caras sean distintas, la organización que les dio origen, invariablemente es la misma.

Los criterios y estrategias de las publicaciones CUIB en el inicio plantearon un estilo editorial que permaneció por más de una década. Sin embargo los cambios y exigencias del presente determinaron lineamientos y necesidades distintas generadas por el sentido práctico, funcional y estético que todo objeto y servicio debe tener.

Es importante aclarar que para la realización del *análisis compositivo* se tomará como premisa el concepto mismo de análisis separando cada uno de sus componentes con la finalidad de conocer y razonar el porqué de su forma actual. Dicho análisis se efectuó eligiendo una de las publicaciones editadas desde 1994 hasta el 2001.

---

3 Arriaga, María Guadalupe. *Op. cit.* p. 220

4 Expresión del establecimiento, lugar y año de la impresión de una obra, publicación o impreso. También se llama pie de impresión. Según la vigente ley de Prensa e Imprenta (art. 11), en todo impreso se hará constar el lugar y año de su impresión, así como el año y el domicilio del impresor. El decreto 751/1966 insiste en el mismo sentido (art.1): «[...] se entiende por pie de imprenta la consignación de aquéllos [toda clase de impresos] del nombre y domicilio del impresor en cuyos talleres hayan sido elaborados, así como el lugar y año de impresión». Este mismo decreto fija los lugares en que ha de colocarse, según el tipo de impreso. Por lo que respecta a los libros y folletos, el pie de imprenta puede colocarse «en portada, contraportada o dentro de las cuatro primeras o las cuatro últimas páginas». (Decreto 751/1966, art.3.) Generalmente se coloca en la llamada página de derechos o de propiedad, al reverso de la portada. En: Martínez de Sousa. *Diccionario de tipografía y del libro.* p. 221

### 4.3.1 Forma externa

Las medidas actuales de los libros CUIB de todas las series que se editan son 21 x 16 cm. Es importante destacar que para la solución propuesta respecto al formato se consideró un aspecto relevante:

*Medidas del pliego:* Papel fabricado en el mercado nacional (*normalizado y estandarizado*) en el ámbito internacional; recuérdese que en el capítulo II se abordaron aspectos referentes a los formatos del papel, en donde se enfatiza la optimización de pliegos. Así, el formato que presenta las publicaciones CUIB (*octavo marquilla, ver figura 3, capítulo II*) encaja en las normas establecidas para los pliegos. No hay que olvidar que en la actualidad las denominaciones clásicas utilizadas anteriormente ya no se usan y que hoy rigen más las equivalencias que toman en cuenta la altura del libro. (*ver anexo figura 1*)

### 4.3.2 Forma extendida

Cada uno de los productos editoriales que se editan en el CUIB posee los elementos característicos que según Martínez de Sousa, constituyen las partes del libro. Así, en su forma extendida podemos visualizar los componentes que lo conforman: *portada, contraportada, lomo y solapas*. Cabe destacar que la forma extendida de las publicaciones CUIB encaja de manera armoniosa en los formatos nacionales normalizados, en su caso el formato 70x95 cm., por su óptimo aprovechamiento, donde se aprecia un mínimo de desperdicio de papel. (*ver anexo figura 2*)

### Retícula exterior

Una de las características que guardan las cubiertas diseñadas en el CUIB es que necesariamente han sido sometidas a un sistema reticular que permite el óptimo ordenamiento de los distintos signos que la conformarán; recordemos lo que expresa Josef Müller en cuanto al empleo del sistema:

“El empleo de la retícula como sistema de ordenación constituye la expresión de cierta actitud mental en que el diseñador concibe su trabajo de forma constructiva. Esto expresa una ética profesional: el trabajo del diseñador debe basarse en un pensamiento de carácter matemático, a la vez que ser claro, transparente, práctico, funcional y estético”.<sup>5</sup>

De este modo se consigue una unidad en la presentación de las informaciones visuales. La retícula determina las dimensiones constantes de las cotas y del espacio, y a su vez como sistema de organización, facilita la organización significativa de una superficie.

La subordinación de los elementos visuales en las cubiertas CUIB al sistema reticular produce *armonía global, claridad y orden configurador*. El empleo de una retícula adecuada en la configuración visual dice Müller posibilita:

“La disposición objetiva de la argumentación mediante los medios de la comunicación visual; la disposición sistemática del material, del texto y de las ilustraciones; la disposición del material visual de modo que sea fácilmente inteligible y estructurado con un alto grado de interés y la disposición de textos e ilustraciones de un modo compacto y con su propio ritmo”.<sup>6</sup>

Así, en el formato establecido en los libros CUIB, se pone de manifiesto el sistema reticular empleado por la mayoría de los especialistas en el campo del diseño editorial, y si bien este sistema no está configurado como lo establece Müller a partir de un número menor o mayor de campos reticulares, no deja de proceder como un sistema organizativo en la composición de los distintos signos. (*ver anexo figura 3*)

---

5 Müller-Brockmann, Josef. *Sistemas de retículas*. p. 10

6 *Ibid.* p. 12

### 4.3.3 Elementos fijos

#### Cubierta

En lo que concierne a la *cubierta* de los libros CUIB están encuadernadas a la rústica, es decir, cartulina resistente (*couché de 225 grs.*). Recordemos lo descrito por Martínez de Sousa:

“si la *cubierta* es de cartón recibe el nombre de *tapa*, y si ésta va recubierta de piel o tela se llama *pasta*; ésta a su vez, se denomina *media pasta* cuando la obra se encuaderna a la holandesa, esto es, forrando de papel o tela la cubierta y de piel el lomo”.<sup>7</sup>

Una de las características de la *cubierta*, *tapa* o *pasta* —en el caso de las ediciones CUIB, *cubierta*— es que lleva impreso el título del libro, el nombre del autor y el pie editorial. Puede incluso no llevar impreso alguno, o solamente el título de la obra, así como solamente un símbolo alusivo a la colección o el tema desarrollado en el cuerpo de la obra, o, en algunos casos, una frase o resumen del argumento o contenido. Como sello editorial las *cubiertas* de las ediciones CUIB tienen: *nombre del libro, autor y pie editorial o logotipo institucional*.

En cuanto a la composición, los elementos que integran la *cubierta* aluden a una *composición libre* o *dinámica*, es decir, acentuada por el *contraste* basado en las expresiones de los distintos signos (*profundidad*), en este caso apenas insinuado, sugerido o inconcluso (*título, autor, pie editorial e imagen*). De esta manera se obtiene un todo *armónico y espontáneo*, ya que los elementos se desarrollan y compenetran entre sí. (*ver anexo figura 4*)

#### Contracubierta

Otra de las características de los libros CUIB es la parte denominada *contracubierta* o *cuarta de forros*, en ella se mantiene como una

---

7 Martínez de Sousa, José. *Diccionario de tipografía y del libro*. p. 71

constante el logotipo de la UNAM, logotipo distintivo de la serie a la que pertenece el libro, código de barras y banda y cuadro con textura.

Los signos que conforman la composición en la contracubierta nos indican de manera clara y precisa que se mantiene una constante como *unidad* con relación a la *cubierta*. Dicho de otra forma, en la *contracubierta* se disponen elementos variados de manera integral, si bien cada uno de ellos implica *variedad*, el objetivo es que configuren un todo armónico, de esta manera se mantiene una dualidad: *cubierta-contracubierta*, así, encontramos que la composición en la *contracubierta* es también de tipo *libre* o *dinámica*, (armónica y espontánea).

Cabe destacar que estos dos elementos que conforman de manera integral al libro *cubierta-contracubierta*, recurren a un tipo de composición no muy común en los libros de esta naturaleza *libros científicos*.

(ver anexo figura 5)

## Lomo

Se conoce como la parte del libro opuesta al corte delantero por donde se cosen o pegan los pliegos de la cubierta. Existen diversos tipos de lomo (*disposición a la inglesa, disposición a la española y disposición horizontal*), no es la intención de este análisis enfocarnos a una clasificación respecto a él sino más bien señalar los elementos que se disponen para su composición.

Generalmente el lomo suele contener el título del libro, el nombre del autor y la firma editorial. Lo común en la composición de los textos en el lomo es hacerlos en composición horizontal, pero en ocasiones aparecen en forma vertical por ser el libro muy estrecho o el título muy largo. Cuando el título va en tal posición, esto es, del pie a la cabeza, se debe tomar en cuenta, si claramente el libro está destinado a una biblioteca o a una librería, en cuyo caso el título del libro habrá de leerse de abajo hacia arriba. Si se tratara de una obra que más bien habrá de andar de mano en mano o estará colocada sobre una mesa, deberá leerse de arriba hacia abajo.

Al respecto Martínez de Sousa plantea: “no existen reglas claras y precisas respecto a la composición adecuada de los signos en el lomo”<sup>8</sup> evidentemente esto dependerá de la cultura, concepto y características del libro, sin embargo en algunos países como España la disposición de los signos en el lomo se realiza del pie a la cabeza, en tanto que en los libros anglosajones la disposición es de la cabeza al pie. Tomando estas referencias se puede percibir la composición de los signos en el lomo de los libros CUIB: nombre del libro y firma editorial (*logotipo institucional*) colocados de pie a la cabeza (*a la española*) en una composición sumamente clásica o estática. (*ver anexo figura 6*)

### Solapas

La solapa, elemento característico en estos libros, generalmente abarca una tercera parte de la cubierta que se dobla hacia el interior del libro (entre segunda y tercera de forros). Independientemente de ser un elemento de composición del diseño, actúa también como un soporte para desplegar información, trátase de una reseña, autor, o contenido. En ocasiones la solapa puede ser empleada como separador.

En el caso de los libros CUIB, se recurrió a las solapas pensando en ellas como un aspecto integral a la personalidad del libro: una al principio y otra al final; es decir, la primera solapa forma parte de la primera y segunda de forros, y la segunda forma parte de la tercera y cuarta de forros. La dimensión de cada una de las solapas es de 7.5 cm. de ancho por 21 cm. de altura, en ambos casos abarca  $\frac{3}{8}$  partes del ancho del formato.

La función de la primera solapa es de integrar de manera espontánea diversos signos, como la firma o antefirma del autor, el logotipo de la serie a la que pertenece el libro con el fin de identificarlo de manera rápida y fácil, y la reseña. La intención sería suavizar y romper con el aspecto mecánico (estático) del texto y, a la vez darle originalidad a las publicaciones del CUIB. En la segunda solapa se incluyen títulos de otros libros editados en la misma colección así como, nuevamente, el

---

8 Martínez de Sousa, José. *Op. cit.* p. 170

logotipo de la serie. La razón para incluir una lista de títulos es dar a conocer otras publicaciones pertenecientes a la misma serie con el objeto de promover la diversidad de temas que el CUIB edita.

La *variedad* de signos que conforman el elemento denominado solapa permite apreciar en este caso una composición *libre o dinámica*, que a su vez, genera *unidad dentro de la variedad en la composición*; es decir, la *unidad* consiste en generar orden y lograr un adecuado equilibrio entre los diversos elementos en una totalidad perceptible visualmente. Esta *unidad* se consigue a través del ordenamiento de los distintos signos a partir de una idea base, con lo cual se consigue el objetivo final de la composición: alcanzar la *unidad*. (ver anexo figura 7)

#### 4.3.4 Forma interna

##### Composición general

Para efecto de realizar el análisis de la forma interna de libro se recurrirá a términos que se abordaron en los capítulos II y III, donde se explicaron aspectos tales como: partes del libro, al rectángulo de signos, la diagramación y los recursos gráficos. A partir de estos elementos que integran la forma interna se analizará el libro CUIB.

Ya se ha mencionado que físicamente un libro es un conjunto de hojas impresas *agrupadas en fascículos o pliegos numerados en orden progresivo y cosidos entre sí* insertadas, fijadas y protegidas por una encuadernación o cubierta.

Así, el libro CUIB que analizamos, ese conjunto que no ha cambiado en cinco siglos y medio de historia dice Satué, se nos presenta de la siguiente manera:

- Una vez abierta la cubierta tenemos dos páginas blancas de *respeto* o *cortesía*. (ver anexo figura 8)
- A continuación, la primera página impar impresa denominada *portadilla*, la cual lleva impreso únicamente el título de la obra, generalmente en cuerpo pequeño. (ver anexo figura 9)
- Detrás de la portadilla, en la página par encarada a la portada –denominada por Martínez de Sousa, *varia* –, puede aparecer, si se desea, el retrato del autor. En el caso de las publicaciones CUIB se emplea para colocar el nombre de la serie a la que pertenece el libro editado. (ver anexo figura 10)
- La página siguiente, encarada e impar, se denomina *portada*, y está considerada como la verdadera tarjeta de identidad del libro<sup>9</sup>. En ella figuran el título completo, en cuerpo más grande que en la portadilla, aunque más pequeño que en la cubierta, el nombre y apellidos del autor, y el pie editorial (Universidad Nacional Autónoma de México, su logotipo institucional y el año de edición de la obra). (ver anexo figura 11)
- La página que sigue a la portada se llama *contraportada* (o también dorso de portada, algunos autores como Martínez de Sousa la denominan *página legal*) y allí se agrupan los créditos editoriales y los requisitos característicos (*Copyright, depósito legal, pie de imprenta, ISBN, impreso y hecho en México, catalogación en la fuente y créditos del diseño de la cubierta*). (ver anexo figura 12)
- La página impar siguiente se reserva para la *dedicatoria* o *agradecimientos*. (ver anexo figura 13)
- De nuevo en página impar, aparece el *Índice* o *Contenido*. (ver anexo figura 14)
- Sí el libro se divide en capítulos con títulos, como en este caso, éstos están situados en páginas blancas siempre impares. (ver anexo figura 15)
- Así, en las páginas de texto, éste se presenta en forma de bloque (*composición tipográfica clásica*) a una columna tipográfica tradicionalmente del cuerpo 11 o 12 pts. Generalmente como criterio editorial se establece que las notas vayan a pie de página en un cuerpo de 8pts. (ver anexo figura 16)

---

9 Satué, Enric. *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro*. p. 22

- El *folio* o *foliado* alude a la numeración de la página y se mantiene como constante en cuerpo mayor al cuerpo del texto base, colocado al centro del rectángulo de signos y fuera de él.  
(ver anexo figura 17)
- Otro elemento característico que encontramos en las páginas de los libros es el llamado *cornisa*, el cual se imprime en la cabecera del libro (fuera del rectángulo de signos) y se caracteriza por colocar en *página par* el título del libro en un cuerpo de 8 pts. en *itálicas*; a su vez en la *página impar* encontramos el nombre del capítulo o parte con las mismas características tipográficas.  
(ver anexo figura 18)
- Al final del libro hallamos *apéndices*, *bibliografía* y *anexos*.  
(ver anexo figura 19)
- Por último aparece el *colofón*, última página impresa que contiene tradicionalmente el título del libro, tiraje, nombre de quien estuvo a cargo de la edición y corrección, lugar, año y fecha de la impresión y características del papel empleado para la edición de la obra..  
(ver anexo figura 20)

#### 4.3.5 Análisis compositivo integral

En síntesis ésta es la morfología de los libros que edita en el Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dicho objeto, como lo denomina Satué, posee ciertas características editoriales compositivas que lo hacen único, no en el sentido de objeto raro, sino más bien por la disposición única de cada uno de sus elementos. Como el objetivo de este proyecto radicó en analizar de manera integral la forma compositiva del libro CUIB a partir del principio básico de composición *Unidad y Variedad*, se concluye lo siguiente con relación a las formas compositivas empleadas.

*Unidad en la Variedad* implica un todo compositivo cuyo propósito es lograr orden en una composición armoniosa subordinando elementos de proporciones y valores diversos, y organizando las fuerzas y energías que estos elementos originan.

En las publicaciones CUIB se genera *unidad* a partir de la conjugación armoniosa *lenguaje-signo* y *contenido-forma*. Una vez lograda esta armonía fue necesario resaltar y subordinar los elementos más importantes del mensaje con la finalidad de lograr orden. En cuanto al resalte y la subordinación éstos se originan por el contraste de los signos, mediante él se origina *variedad* y vivacidad en la composición gráfica.

La *Unidad* y la *Variedad* como modelo compositivo se generó de la siguiente manera en la realización de los libros CUIB:

- Por medio de una imagen dominante
- Por medio de un tema central

Recordemos que cuando en una composición existe una imagen dominante se advierte que en especial un signo destaca por encima de los demás (*imágenes utilizadas en la composición gráfica de las cubiertas*); lo que en este caso se logró mediante peso visual; por tanto se establece que en esta ocasión el elemento gráfico dentro de la composición genera *unidad* y *orden*. La *variedad* se alcanza dándole peso a los distintos signos que se emplean en el espacio-formato y manipulando su tono cromático.

Debido a su importancia y para finalizar este análisis vale la pena resaltar la labor que desempeñan los signos que intervienen en la composición de las ediciones CUIB:

*Composición:* Recordemos que la característica principal de las ediciones CUIB respecto al tipo de composición que emplea es la *composición clásica*, ya que se trata de poner de manifiesto y acentuar el sentido de continuidad en la lectura, además de eliminar todo elemento tipográfico e icónico que pudiera sugerir movilidad, evolución o transformación. En la edición de las publicaciones CUIB se aprovecha el estatismo de la unidad, del equilibrio, del ritmo y de la simetría, ya que se conjugan los elementos compositivos individuales en una armonía general.

(ver anexo figura 21)

*Rectángulo de signos, caja o mancha tipográfica:* Es de suma importancia hacer notar que en lo que respecta a este punto no se siguen los criterios, normas o convencionalismos establecidos para la determinación

de márgenes. Esto no pretende insinuar que no se ejerció un criterio en este sentido. Algunos diseñadores plantean la utilización del *método arbitrario* para las obras que contienen texto y las obras de consulta, caso específico de las ediciones CUIB. (ver anexo figura 22)

*Tipografía:* En las labores de composición se buscó un texto fácil de leer para respetar los principios de *legibilidad*. En las ediciones analizadas se buscaron tipos abiertos y bien proporcionados y que, a la vez, mostraran la regularidad de las familias clásicas (*Times New Roman*).

Es importante mencionar que en cada una de las páginas formadas se logra una relación armoniosa entre el cuerpo de letra, la longitud de la línea y el interlineado, lo cual ayuda a que el texto fluye con naturalidad. Recordemos que en textos seguidos las letras grandes o demasiado pequeñas cansan al lector con facilidad. La media óptima empleada en las ediciones CUIB oscila entre 8 y 11 pts. (ver anexo figura 23 y 24)

Para concluir es importante integrar los distintos componentes que hacen al libro objeto único en cuanto a su composición, la parte externa debe necesariamente ser reflejo de la parte interna.

*Unidad en la Variedad* se establece como modelo compositivo en los libros CUIB, permitiendo la incorporación y la inventiva del espíritu personal. Así, se concluye: la *unidad* no debe prescindir nunca del modo de hacer personal, del estilo especial de cada uno que le da carácter propio a la obra, y de una interpretación adecuada que resalta los conceptos principales y subordina convenientemente los secundarios para conseguir mediante esta *variedad* la necesaria cohesión y el equilibrio, la armonía y el ritmo unitarios del conjunto.

## Anexo



***Figura 1. Área del formato (forma externa) 160 x 210 mm.***

*Figura 2. Medidas del formato extendido*

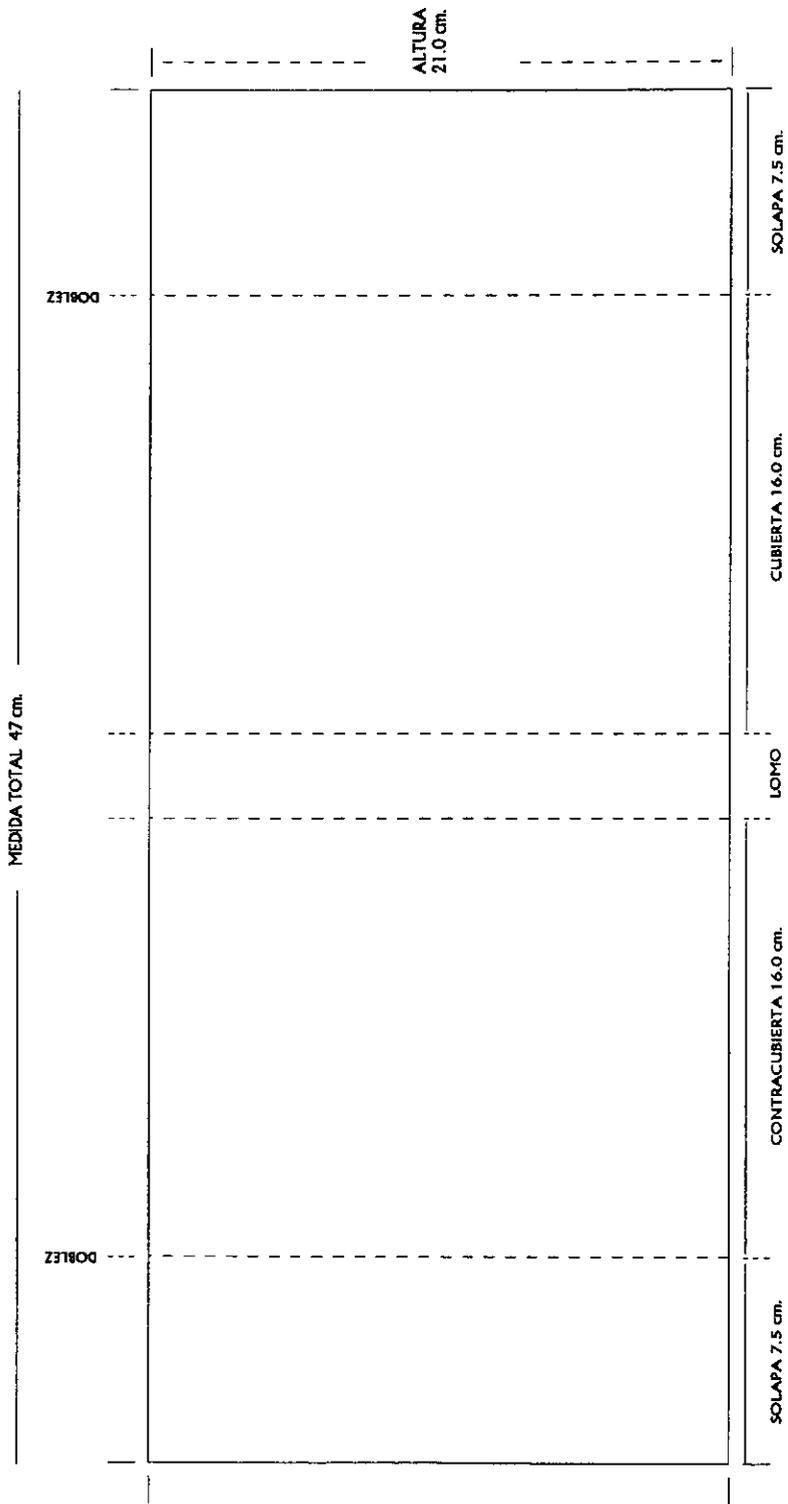


Figura 3. Reticula exterior ubicada en el formato

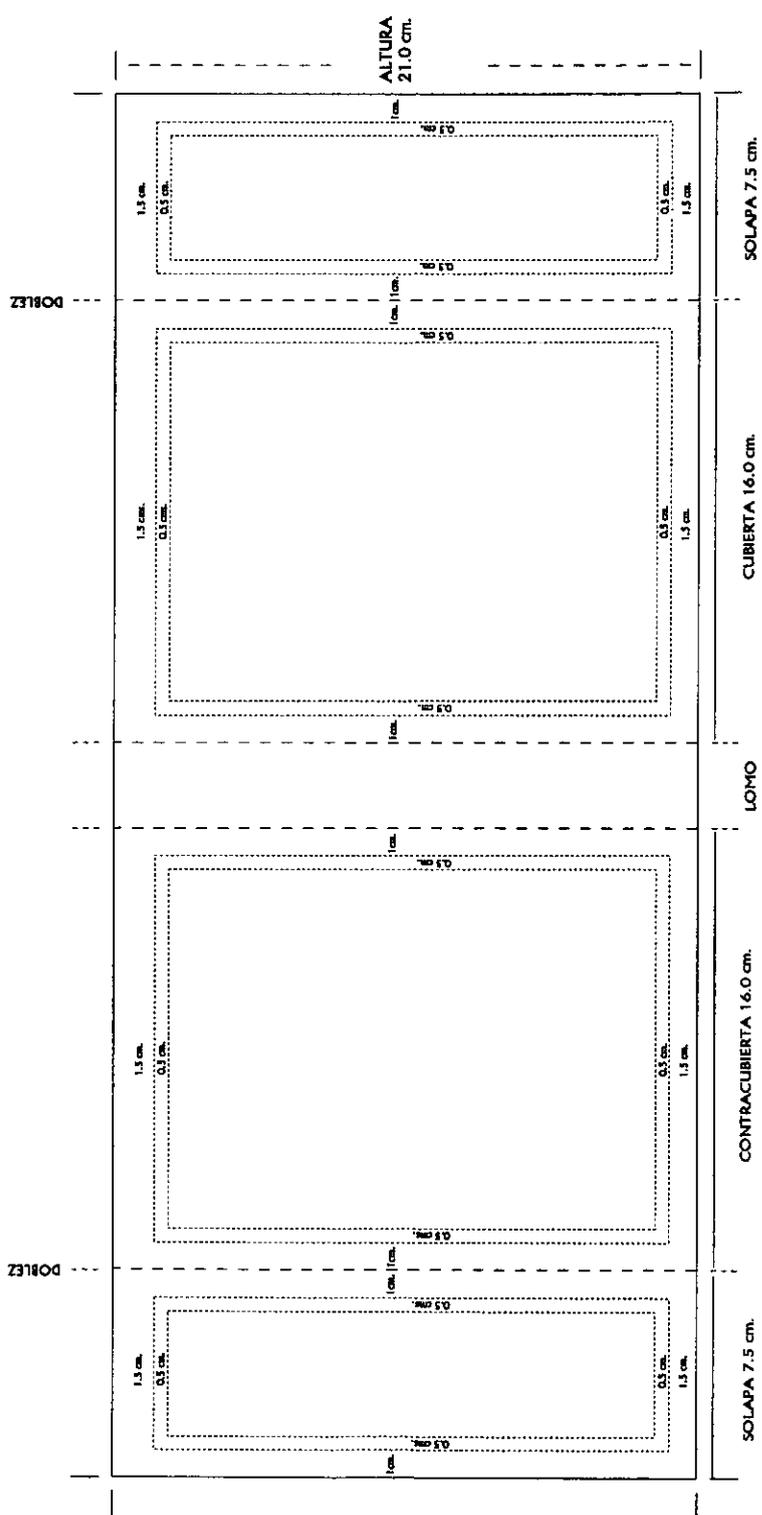


Figura 4. Elementos fijos en cubierta ubicación en el formato

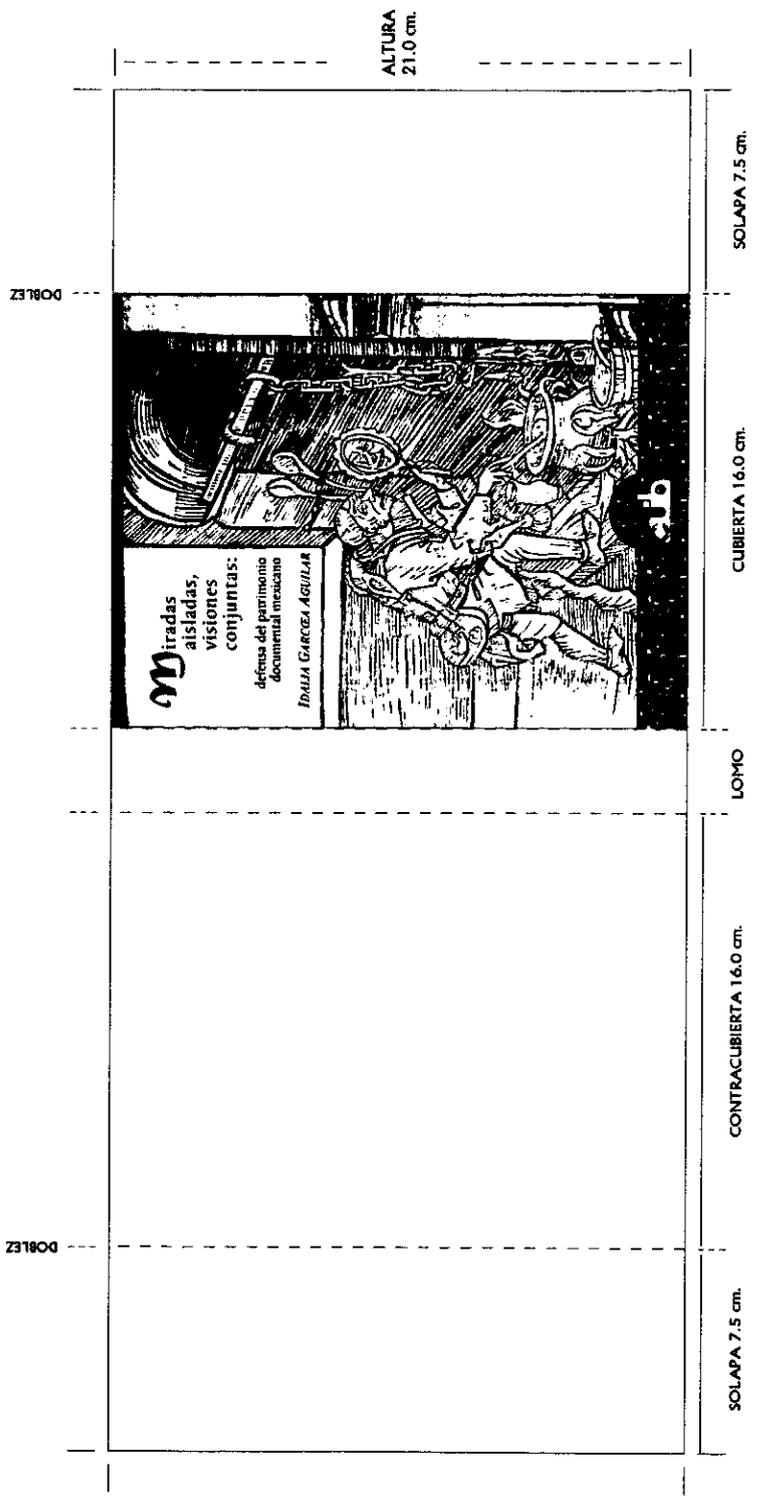


Figura 5. Elementos fijos en contracubierta ubicación en el formato

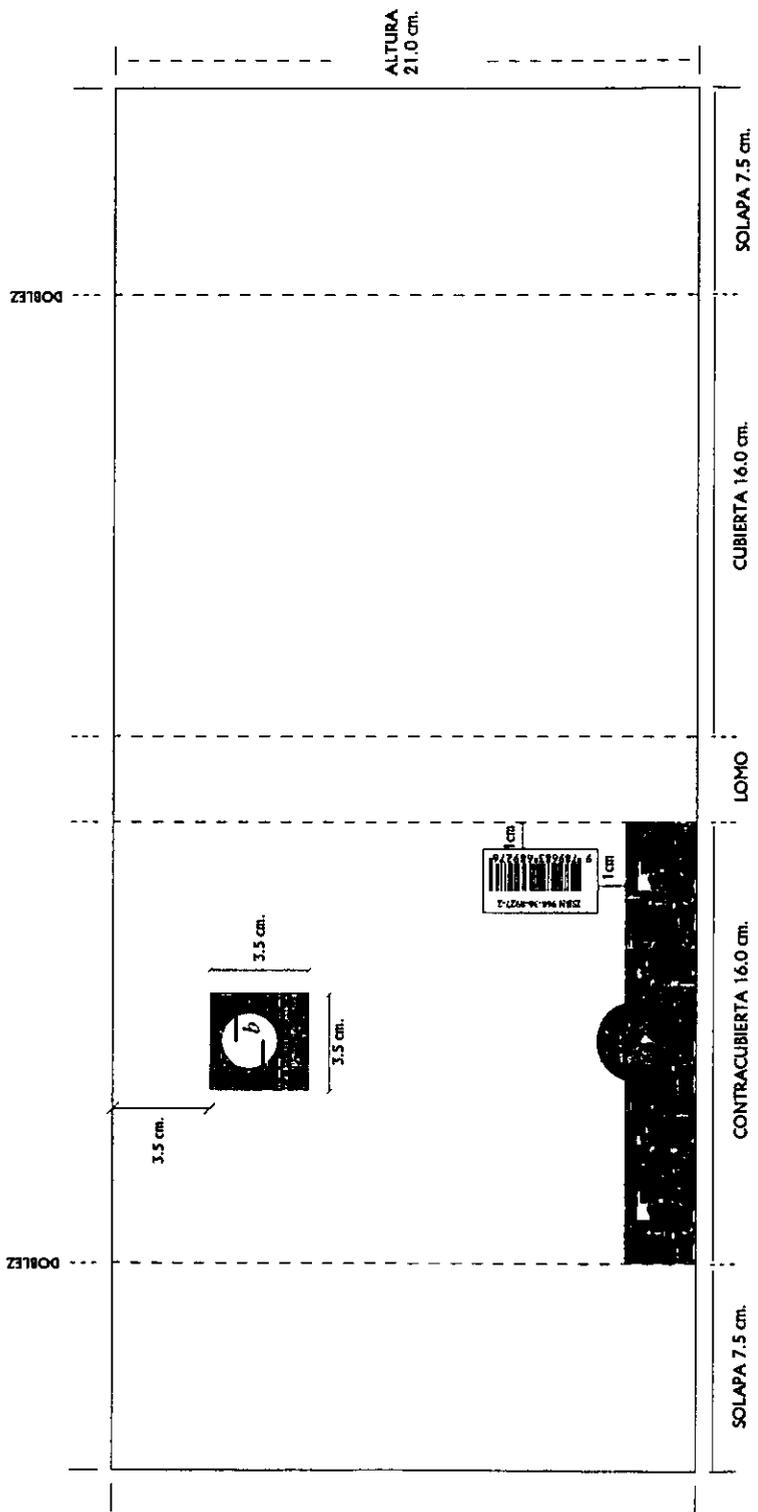
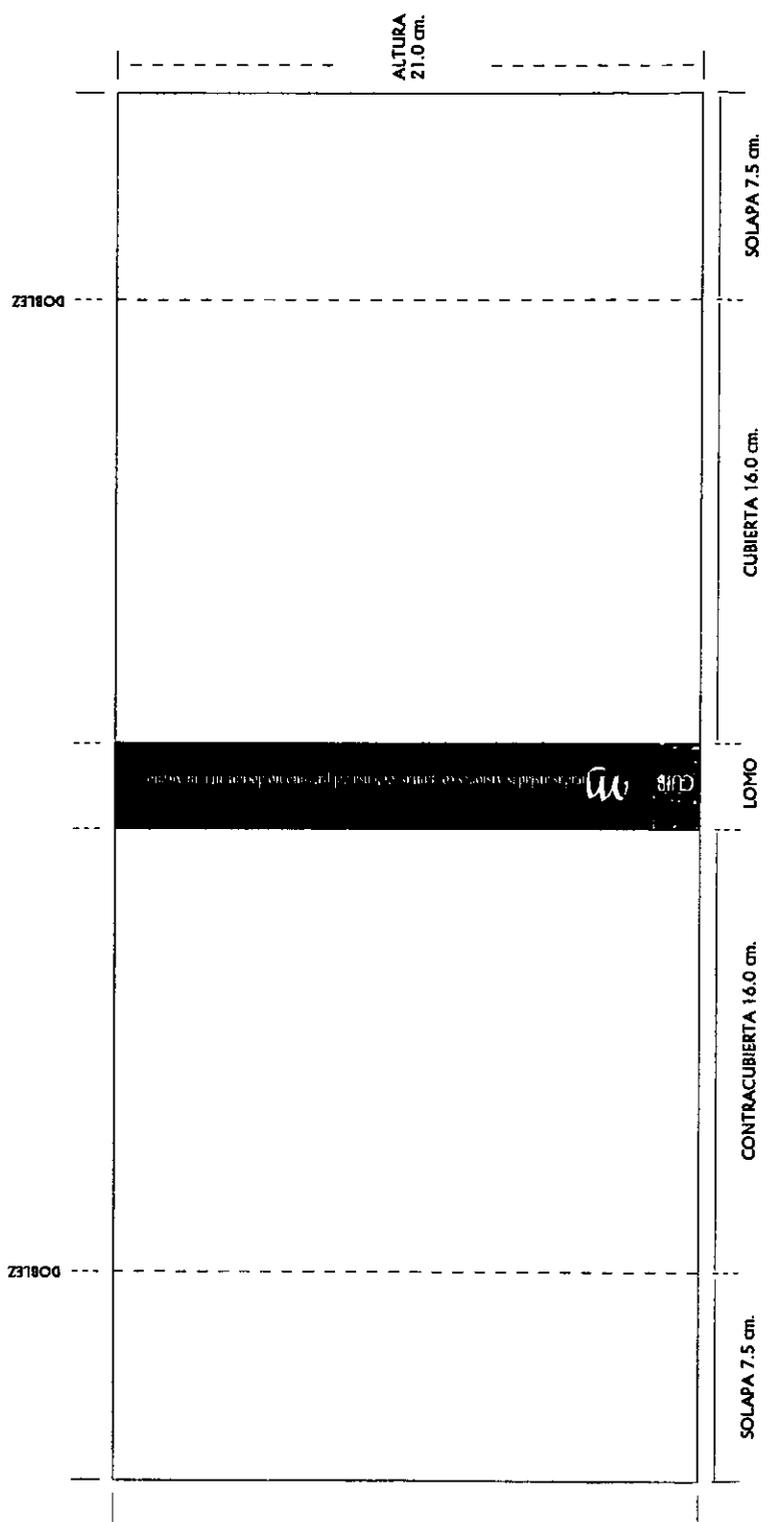


Figura 6. Elementos fijos en el lomo ubicación en el formato





①

Respeto o Cortesía

*Figura 8. Página de respeto o cortesía*

---

---

**La Biblioteca Virtual**  
**¿qué es y qué promete?**

②  
Falsa  
Portadilla  
Frontispicio

*Figura 9. Página llamada portadilla*

3

Varia

COLECCIÓN:  
SISTEMAS BIBLIOTECARIOS DE INFORMACIÓN Y SOCIEDAD  
Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas

*Figura 10. Página llamada varia*

---

---

**La Biblioteca Virtual  
¿qué es y qué promete?**

**Georgina Araceli Torres Vargas**

④

Portada



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
2000

*Figura 11. Página llamada portada*

ZA4084  
T67

Torres Vargas, Georgina Araceli  
La biblioteca virtual : ¿qué es y qué promete? / Georgina  
Araceli Torres Vargas. -- México : UNAM, Centro Universi-  
tario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2000.  
xii, 127p. -- (Sistemas Bibliotecarios de Información y  
Sociedad)

ISBN: 968-36-8927-2

1. Bibliotecas digitales 2. Recursos electrónicos de  
Información I.t.

Diseño de portada: D.G. Ignacio Rodríguez Sánchez

Primera Edición 2000  
DR Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, 04510, México D.F.  
Impreso y hecho en México  
ISBN: 968-36-8927-2

5  
Contraportada  
Dorso de portada  
Página legal

*Figura 12. Página llamada contraportada*

*Con amor para Vale,  
por lo compartido en Madrid*

*Agradecimientos*

*Le agradezco a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México su apoyo para realizar mi tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid, investigación de la cual deriva la presente obra.*

*De igual forma expreso mi profundo agradecimiento al doctor Félix Sagredo Fernández, quien me brindó gran apoyo académico y moral a través de su dirección de tesis. Por su hospitalidad en España, también muchas gracias.*

⑥  
Dedicatoria  
o Agradecimientos

**Figura 13. Página llamada dedicatoria**

7 Índice  
o Contenido

## Contenido

PRÓLOGO .....	ix
INTRODUCCIÓN .....	1

### 1

#### La biblioteca en el contexto de la sociedad de la información

LA IDEA DE LA BIBLIOTECA A LA LUZ DE ALGUNOS AUTORES .....	7
NOCIONES SOBRE LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN .....	11
LAS AUTOPISTAS DE LA INFORMACIÓN COMO PARTE DE LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN .....	14
EL PLAN GORE .....	16
EL PLAN DELORS .....	17
EL INFORME BANGEMANN .....	17
PLAN DE ACCIÓN DE LA COMISIÓN DE LA COMUNIDAD EUROPEA .....	18
LA BIBLIOTECA FRENTE A LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN .....	19

### 2

#### Características generales de la biblioteca electrónica, la biblioteca digital y la biblioteca de realidad virtual

BIBLIOTECA ELECTRÓNICA .....	26
BIBLIOTECA DIGITAL .....	27
LAS BIBLIOTECAS DIGITALES EN LA ACTUALIDAD .....	32
BIBLIOTECA DE REALIDAD VIRTUAL .....	35

**Figura 14. Página llamada índice**

1

La biblioteca en el contexto  
de la sociedad de la información

⑧

División por capítulos

*Figura 15. Página división por capítulos*

9, 10 y 11

Titulo

Introducción

Composición tipografica

¿Qué es la biblioteca virtual? ¿Qué promete? Han sido algunas de las preguntas más recurrentes en el ámbito de la bibliotecología, las ciencias de la información y la documentación a partir de 1990, década durante la cual comenzó a aparecer tanto este término como el de *biblioteca digital* y *biblioteca electrónica* en los textos especializados. Desde entonces el término *biblioteca virtual* ha sido utilizado para referirse a toda una concepción sobre lo que podría ser la biblioteca en el futuro,<sup>1</sup> pero su concepto no ha quedado totalmente esclarecido; muchas veces se lo considera como sinónimo de biblioteca digital y electrónica y otras como una idea totalmente diferente.

Por esa razón autores de diversas latitudes del mundo han producido escritos en los que expresan su punto de vista sobre las ideas con las que se asocia cada uno de estos términos. Sin embargo todavía no se ha alcanzado un consenso, la tendencia es más bien a originar otros términos que contribuyen a acrecentar la imprecisión, e implican su inclusión en posteriores análisis.<sup>2</sup>

Uno de los aspectos que han dificultado la dilucidación del concepto de biblioteca virtual es la cambiante situación que prevalece en el ámbito de las tecnologías de la información y la comunicación, sobre todo porque este concepto de biblioteca parte del uso de dichas tecnologías. Puede afirmarse que al principio la biblioteca virtual se relacionaba con el uso de redes de cómputo para intercambiar documentos, pero tras el creciente auge de Internet ésta se convirtió en el medio ideal para su desarrollo. Ahora cuando se habla de la biblioteca virtual se da por sentada una referencia implícita a Internet y a los recursos que la componen.<sup>3</sup>

1 Una de las obras pioneras en el tratamiento de este tema es *The library: visions and realities*, editado por Laverna M. Saunders y publicado en 1993.

2 Es el caso de la *ciberteca*, entre muchos otros ejemplos.

3 Muchas veces a Internet se la relaciona con el ciberespacio, término que también se usa con significados muy diversos.

Nota a pie de página

Folio

Figura 16. Composición tipográfica

La biblioteca virtual ¿qué es y qué promete?

Cornisa  
Página Izquierda

De esta forma quien intenta retomar el análisis conceptual de la biblioteca virtual queda expuesto a la expresión de simples predicciones,<sup>4</sup> en tanto que casi siempre se tiende a describir el posible ambiente tecnológico que rodeará a la biblioteca virtual y cómo contribuirá éste a la realización y funcionamiento de tal biblioteca.

Lo cierto es que muchos de los autores coinciden en que esta nueva concepción implica transformaciones profundas en el mundo de la información porque permite nuevas formas de ofrecer y recibir servicios bibliotecarios y de información.<sup>5</sup> Así, se considera que nos encontramos ante una etapa de cambios tecnológicos y culturales análogos a los que trajo consigo la revolución de Gutenberg,<sup>6</sup> aunque con consecuencias diferentes.

Con frecuencia se piensa que al extender la distribución de información por todo el mundo los ciudadanos de la sociedad de la información<sup>7</sup> disfrutarán de nuevas oportunidades y se promoverá una cultura mundial transfronteriza, o que será fácil compartir los valores culturales de las diferentes sociedades puesto que todo el mundo disfrutará de acceso igualitario a la gran red mundial, denominada infovia, superautopista o supercarretera de la información. Naturalmente parte de esos recursos son las ricas colecciones documentales diseminadas por todo el mundo, a las que el usuario de la supercarretera de la información tendrá posibilidades de acceder.

Se plantea así la viabilidad de formar una gran biblioteca mundial a través de la interconexión de todas las bibliotecas del mundo; una biblioteca que pueda almacenar la totalidad de los libros, documentos y otras creaciones de nuestra herencia humana.<sup>8</sup>

Sin embargo más allá de las buenas promesas que entraña la biblioteca virtual lo que hace falta son estudios que analicen las repercusiones que

4 Predicciones que no necesariamente implican estudios prospectivos sino especulaciones.

5 Patricia Zeni Marchiori. "Ciberteca o biblioteca virtual: una perspectiva de gerenciamiento de recursos de información". En: *Ciencia da informação*. — Vol 26, no. 2 (mayo-ago., 1997). p. 119.

6 Luis Joyanes Aguilar. *Cibersociedad: los retos sociales ante un mundo digital*. — Madrid: McGraw-Hill, 1997. — p. 145.

7 A mediados de la década de 1990, varios autores empezaron a denominar a este fenómeno la *necesidad del conocimiento*, pues tenían la idea de que lo que debía recuperarse era el conocimiento que en medio de tanta información —en ocasiones redundante—, estaba disponible en los diversos medios electrónicos e impresos.

8 Michael L. Detouzou. *¿Qué será: cómo cambiará nuestras vidas el nuevo mundo de la información?* — México: Planeta, 1997. p. 246.

2 Folio

Figura 17. Página llamada folio o foliado

# Cornisa página derecha

Introducción

ésta pueda traer consigo. Esto además permitiría articular en un todo aquellas investigaciones que guardan relación con esta idea de biblioteca del futuro. La organización documental en un ambiente digital, la selección y administración de documentos digitales, o las redes académicas, son sólo algunos ejemplos de esto.

Atendiendo tales aspectos este texto intenta un análisis conceptual sobre la biblioteca virtual y las promesas de acceso que se desprenden de esta imagen de biblioteca, que cada vez se hacen más presentes en la bibliotecología, la documentación y las ciencias de la información. El análisis hizo necesario el estudio de los términos que se relacionan con la biblioteca virtual, por lo que también se aborda lateralmente lo referente a la biblioteca electrónica, la biblioteca digital y la biblioteca de realidad virtual.

Se espera que estudios como éste contribuyan a la construcción de teorías que faciliten la búsqueda de mejores maneras de aprovechar las tecnologías de la información.

Es necesario precisar que la biblioteca virtual se conforma de múltiples aristas que representan amplios temas de estudio, por lo que no se pretende agotar aquí el estudio de la biblioteca virtual sino hacer una contribución inicial basada en la convicción de que es necesario continuar investigando y trabajando con la finalidad de estar preparados para afrontar los retos planteados por el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.

Finalmente cabe señalar que este texto es fruto de la actividad de investigación que desarrollo en el Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM y que también representa la parte medular de mi tesis doctoral realizada en 1999 en la Universidad Complutense de Madrid. Pero sobre todo representa mi interés por analizar esta idea de biblioteca que surgió a principios de 1990 y que ha dado lugar a tantas publicaciones. Debo también decir que de entonces a la fecha mi visión sobre la biblioteca virtual se ha modificado sustancialmente.

Folio  
3

**Figura 18. Página llamada cornisa**

12 Apéndices  
Anexos

## Bibliografía

- AGUILLO, Isidro F. "Herramientas de segunda generación". En: *Anuari SOCADI de Documentació i Informació* "Anuario SOCADI de Documentación e Información 1998". - Barcelona : Societat Catalana de Documentació i Informació, 1998.
- AGUIRRE Romero, Joaquín María. "Las revistas digitales y la vida académica". En: *Cuadernos de documentación multimedia : documentación informativa y multimedia : tendencias actuales*. - Madrid : Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Biblioteconomía y Documentación, Servicio de Documentación Multimedia, 1998, p. 159-169.
- ARMS, William Y. *Digital libraries*. - Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2000.
- ASSOCIATION for Research libraries. *Digital library definition*. Disponible en: <http://sunsite.berkeley.edu/arli/definition.html>
- AUFDERHEIDE, Patricia. *Communications policy and the public interest : the telecommunications Act of 1996*. - New York : Guilford press, 1999.
- BARDI, Luca. "Prende forma la digital library". En: *Biblioteche oggi*, v. 16, no. 10 (dic 1998): 6-12.
- BARKER, Phillip. "Electronic books and the libraries of the future". En: *The Electronic library*. - Vol. 10, no. 3. - (June, 1992).
- "Electronic libraries : visions of the future". En: *The Electronic library*. - Vol. 12, no. 4. - (august, 1994).
- Disponible en: <http://sunflower.singnet.cam.ss/~abanerjil/content.html>
- BAUWENS, Michel. "Cyberspace virtualization, and the role of cybrarians". En: *The Virtual library*. - Washington, D.C : Special Libraries Association, 1994, p. 26-33.
- *The cybrarians manifesto*.
- Disponible en: <http://worf.ubalt.edu/~jwaiz/cybrarian.html>
- "The role of cybrarians in the emerging virtual age". En: *FID News bulletin*. Vol. 44, nos. 7-8. - (1994). p. 131-137.
- BERNARD Stiegler, "Machines a écrire et matieres a penser" En: *Genesis* no 5, 1994.
- BEUCHOT, Mauricio. *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*. - México : Universidad Intercontinental : Porrúa, 1996.
- Las bibliotecas públicas y la sociedad de la información* / J. Thorhaug... (et. al). - Luxemburgo : Comisión Europea, Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas, 1998.

Figura 19. Página llamada bibliografía

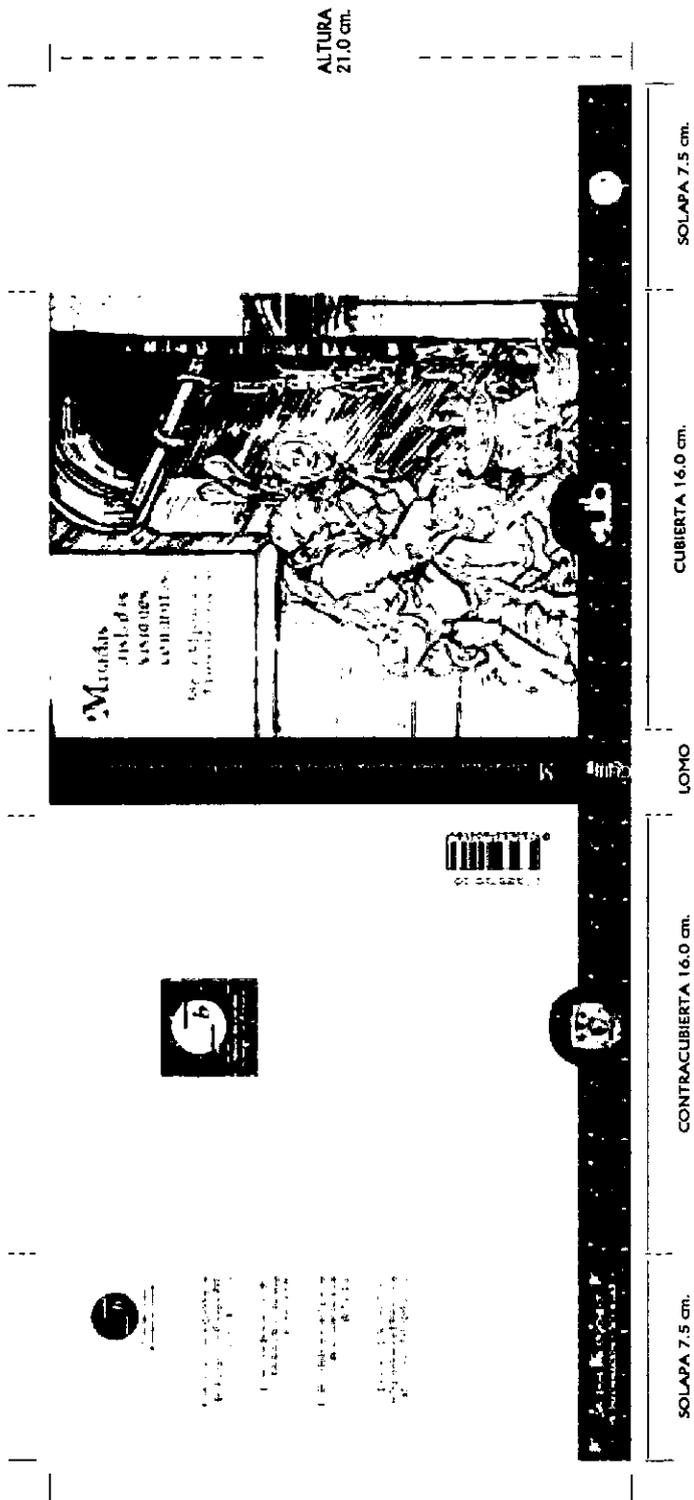
*La biblioteca virtual: ¿qué es y qué promete?* La edición consta de 500 ejemplares y estuvo a cargo de Ignacio Rodríguez Sánchez y Carlos Ceballos Sosa. Revisión especializada, Francisco González y Ortiz. Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas/UNAM. Fue impreso en papel cultural ahuesado de 90 gr. en Talleres Gráficos de Cultura, ubicados en Av. Coyoacán No. 1031, México D.F. Se terminó de imprimir en el mes de diciembre del año 2000.

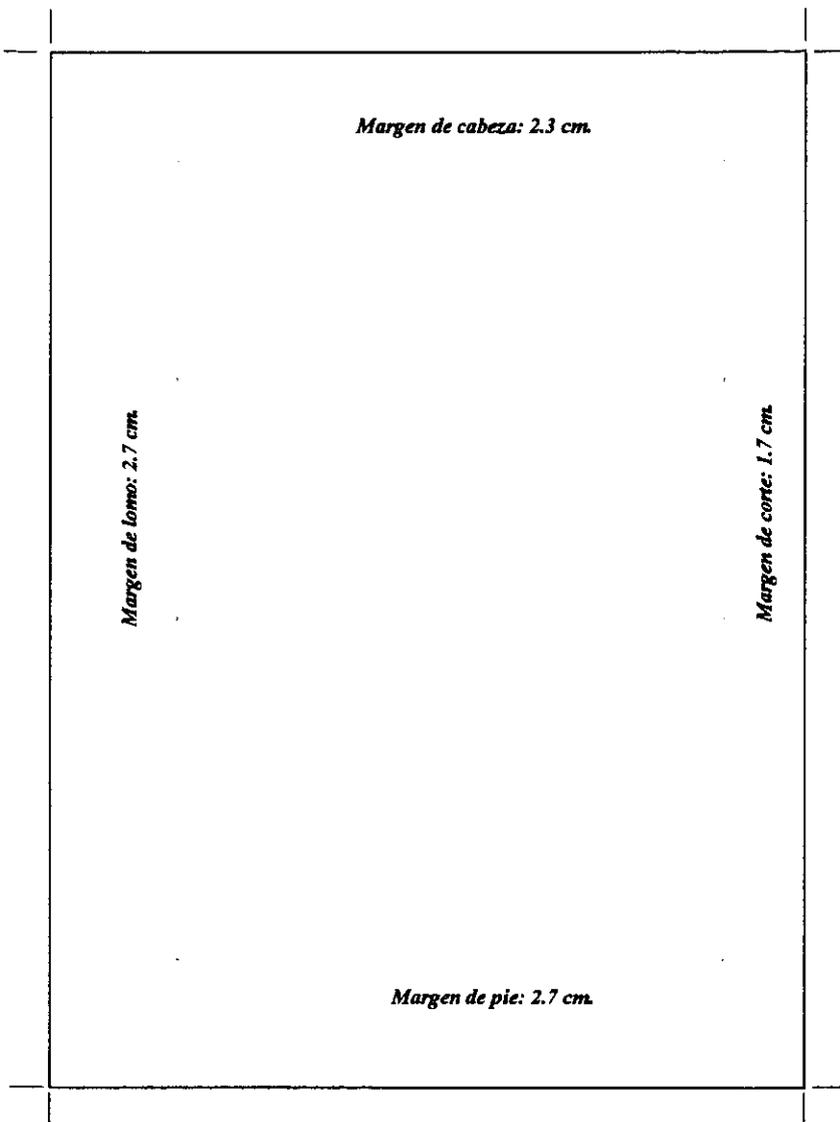
(13)

Colofón

**Figura 20. Página llamada colofón**

Figura 21. Composición general de los signos ubicación en el formato





**Figura 22. Caja, mancha tipográfica o rectángulo de signos**

## INTRODUCCIÓN

Se examinan aquí algunos de los fenómenos relativos al documento digital que forman parte de la turbulenta transición propiciada por el cambio en las formas de producción, organización, difusión y apropiación del conocimiento generadas durante el sombrío final del siglo XX.

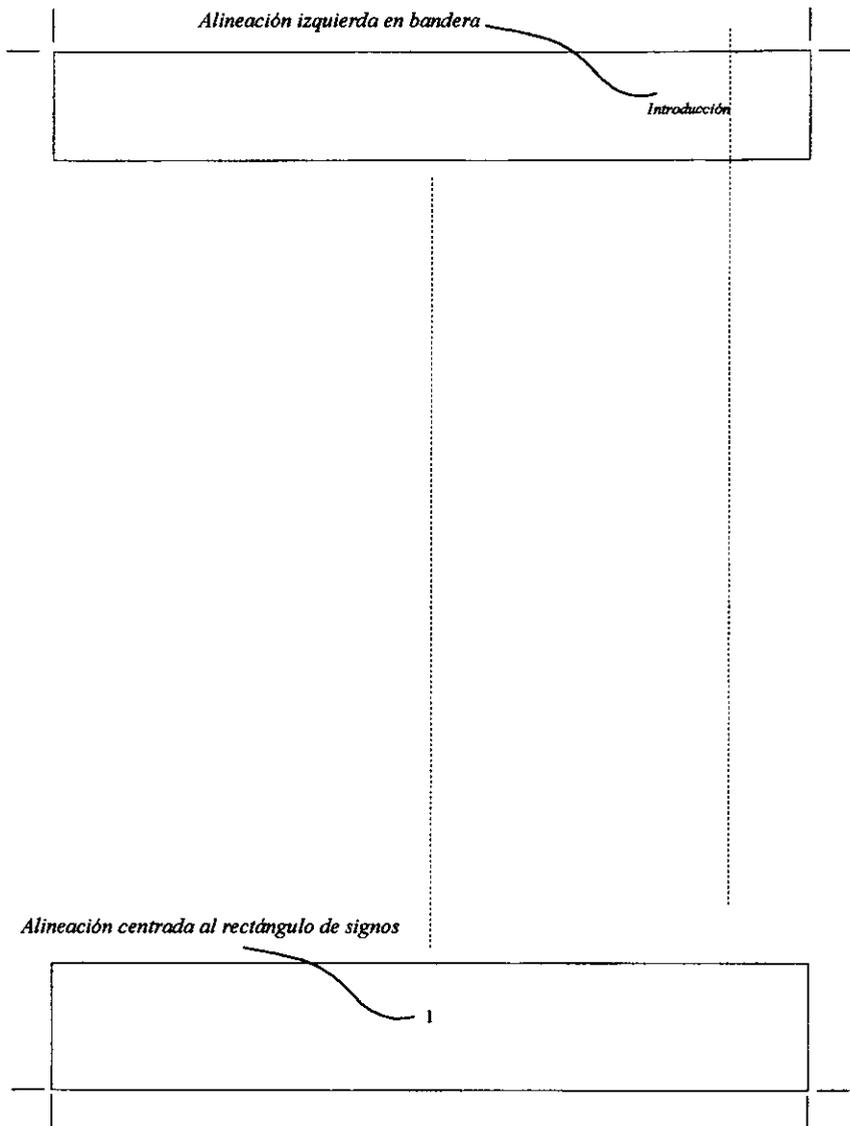
Si se observan cuidadosamente las estructuras y normas que hemos sistematizado en este volumen, respecto a las propuestas para sustentar el diseño y construcción de documentos digitales con información bibliográfica, resulta relativamente fácil percatarse de que la aplicación de las soluciones tecnológicas que permiten manejar información bibliográfica, exigen la comprensión de contextos y conceptos tecnológicos, además de requerir de una buena dosis de imaginación y creatividad. Sólo tomando en cuenta lo anterior pueden derivarse servicios para el público, sin que se pierda la estructura del documento y se permita su homologación con otros similares ya sea para intercambiarlos o transferirlos como parte de una red de información.

Es ésta una obra de consulta dirigida principalmente a profesionistas y alumnos del área bibliotecológica y de información, así como a diseñadores de bases de datos, bibliotecas digitales y sistemas de metadatos.

Se examinan aquí algunos de los fenómenos relativos al documento digital que forman parte de la turbulenta transición propiciada por el cambio en las formas de producción, organización, difusión y apropiación del conocimiento generadas durante el sombrío final del siglo XX.

Si se observan cuidadosamente las estructuras y normas que hemos sistematizado en este volumen, respecto a las propuestas para sustentar el diseño y construcción de documentos digitales con información bibliográfica, resulta relativamente fácil percatarse de que la aplicación de las soluciones tecnológicas que permiten manejar información bibliográfica, exigen la comprensión de contextos y conceptos tecnológicos, además de requerir de una buena dosis de imaginación y creatividad. Sólo tomando en cuenta lo anterior pueden derivarse servicios para el público, sin que se pierda la estructura del documento y se permita su homologación con otros similares ya sea para intercambiarlos o transferirlos como parte de una red de información.

*Figura 23. Composición tipográfica en las ediciones CUIB*



**Figura 24. Ubicación de cornisa y folio fuera del rectángulo de signos**



SISTEMAS BIBLIOTECARIOS  
DE INFORMACIÓN Y SOCIEDAD



SISTEMATIZACIÓN DE LA  
INFORMACIÓN DOCUMENTAL



TECNOLOGÍAS DE LA  
INFORMACIÓN

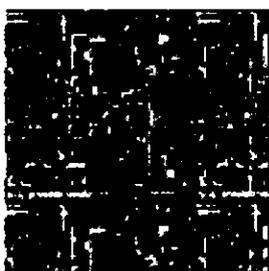


TEORÍA Y MÉTODOS

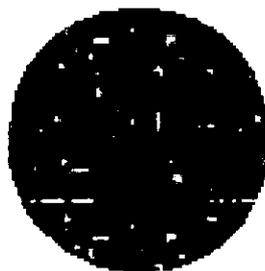
*Logotipo distintivo de las series CUIB*



Banda



Cuadro



Círculo

*Elementos gráficos utilizados en la composición: ediciones CUIB*

## Conclusiones

Al desarrollar el presente análisis no se pretendió sólo establecer los principios técnicos, estéticos y psicológicos que regulan la lectura y la composición del lenguaje visual en el diseño editorial, sino demostrar cuáles son y cómo se establecen los lineamientos básicos de la composición que permiten enfocar el proceso de edición de las publicaciones que emanan de las investigaciones de Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas.

Así, al concluir el análisis, cabe proceder a una síntesis del camino recorrido y recordar los principios generales de la composición.

- Los elementos que conforman la composición en la ediciones CUIB: el punto, la línea, la masa, en sus aspecto primordial, generan los constituyentes más complejos que se agrupan para formar representaciones de la realidad o de la fantasía:  
*los signos.*
- Todo signo en el espacio-formato genera tensiones; es decir, relaciones fundamentales de *proporción*, de *valor* y de *movimiento*, y produce relaciones genéricas o específicas: *repetición*, *alteración*, *armonía*, *equilibrio* y *contraste*. Elementos indispensables a tomar en cuenta para generar las respuestas adecuadas a problemas específicos.
- La operación compositiva en las ediciones CUIB regulada por el *ritmo* y el *equilibrio* en su aspecto elemental, obedece a las *leyes de interés*, de la fácil lectura y de la coherencia del lenguaje. Lograr mantener un sentido unitario que reúna y dirija la operación compositiva es el reto que se presenta cada vez.
- La adecuada tensión y el acoplamiento de los elementos coordinados hacia un único resalte óptico con una subordinación calculada propician el *orden*, que es *unidad en la variedad*. Lo que se busca es que la forma facilite la lectura y permita una comprensión inmediata de los signos, con lo cual se garantiza la *unidad* en la composición de las ediciones.
- El uso adecuado en la composición de las relaciones entre contenido y forma, apoyado en las *leyes generales* y *leyes específicas*, asegura el éxito de legibilidad, que es otro componente esencial de todo este desempeño.

Se ha definido a la página como *materia viva*, por tanto conviene juzgarla por la funcionalidad que de ella misma emane, por lo cual ciertamente su juicio tendrá relación con el éxito que haya obtenido como página. Es preciso evaluarla basándose en principios meramente compositivos-editoriales, no como obra de arte, aunque por supuesto también aunque tenga que ver con cuestiones artísticas y criterios estéticos.

En el trabajo diario bastará con emplear de manera adecuada los principios que rigen al quehacer editorial, pero esto que se dice rápido es difícil de lograr y en eso radica una adecuada aplicación de las *leyes generales* y las *leyes específicas* de la composición: ponerlo todo al servicio de la intuición y creatividad del diseñador. También son de suma importancia la experiencia y los conocimientos técnicos, a los que deben añadirse la sensibilidad personal y la imaginación creadora. El último ingrediente es hacer lo mejor que uno puede a cada paso.

## Bibliografía

- ALEXANDER**, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires : Infinito, 1969. 222 p.
- ARNHEIM**, Rudolf. *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba, 1971. 343 p.
- BALMORI PICAZO**, Santos. *Áurea Mesura : la composición en las artes plásticas*. 3ª ed. México : UNAM, Coordinación de Humanidades, 1997. 189 p.
- BROCKMANN**, Josef Müller. *Sistemas de retículas : un manual para diseñadores gráficos*. 2ª ed. Barcelona : Gustavo Gili, 1992. 179 p.
- BUEN**, Jorge de. *Manual de diseño editorial*. México: Santillana, 2000. 398 p.
- CABRERA**, Susana. "El diseño editorial : un proceso de comunicación". En *Revistas DX Estudio y Experimentación del Diseño* 2(7):34-36 nov.-dic., 1999.
- COLLIER**, David. *Diseño para la autoedición*. Barcelona : Gustavo Gili, 1992. 144 p. (Manuales de diseño)
- DONIS**, A. Dondis. *La sintaxis de la imagen*. 12ª ed. Barcelona : Gustavo Gili, 1997. 211 p.
- DREYFUS**, John. *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Madrid : Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988. 721 p.
- DUCROT**, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 15ª ed. México : Siglo XXI, 1991. 421 p.
- Edición conmemorativa del X aniversario del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas*. México : UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1992. 2 v.
- ENCINA**, Juan de la. *El estilo*. México : UNAM, Escuela Nacional de Arquitectura, 1977. 181 p.
- ESTRADA**, Luis. *Acerca de la edición de libros científicos*. México : UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, 1988. 73 p. (Biblioteca del Editor)

- FERRATER MORA**, José. *Diccionario de filosofía*. Madrid : Alianza, 1979. 2 v.
- [*Folleto informativo*]. México : Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, [1999]. 17 p.
- FRUTIGER**, Adrian. *Signos, símbolos, marcas, señales*. 31ª ed. México : Gustavo Gili, 1994. 286 p.
- GARZÓN**, Álvaro. *La política nacional del libro*. París : UNESCO, 1997. 92 p.
- GAUTHIER**, Guy. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. 2ª ed. Madrid : Cátedra, 1992. 250 p. (Signo e Imagen)
- GERMANI**, Fabris. *Fundamentos del proyecto gráfico*. Barcelona : Don Bosco, 1973. 226 p.
- GIBSON**, Janes J. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires : Infinito, 1974. 319 p.
- GROUT**, Bill. *Autoedición*. México : McGraw-Hill, 1997. 203 p.
- GUILLAM SCOTT**, Robert. *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires : Victor Leru, 1980. 195 p.
- GUIRAUD**, Pierre. *La semiología*. 24ª ed. México : Siglo XXI, 1999. 133 p.
- KANIZSA**, Gaetano. *Gramática de la visión : percepción y pensamiento*. Barcelona : Paidós, 1986. 355 p.
- KEPES**, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires : Infinito, 1976. 302 p.
- KÖHLER**, Wolfgang. *Psicología de la forma*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1972. 212 p.
- KUHN**, Dorothea. *Forma y simetría : una sistemática de los cuerpos simétricos*. Buenos Aires : Eudeba, 1960. 55 p.
- LARRAÑAGA RAMÍREZ**, Mariana. *De la letra a la página*. México : UAM, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 1993. 99 p.
- LEÓN PENAGOS**, Jorge. *El libro*. México : Trillas, 1980. 81 p.
- LEWIS**, Blackwell. *La tipografía del siglo XX*. Barcelona : Gustavo Gili, 1998. 191 p.

- MANGADA SANZ, Alfonso.** *Cálculo editorial : fundamentos económicos de la edición.* México : Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988. 539 p.
- MARIS DANTZIC, Cynthia.** *Diseño visual : introducción a las artes visuales.* México : Trillas, 1994. 342 p.
- MARTÍN, Douglas.** *El diseño en el libro.* Madrid : Pirámide, 1994. 224 p.
- MARTIN, Euniciano.** *La composición en las artes gráficas.* 8ª. ed., corr. y aum. España : Don Bosco, 1970. 598 p.
- . *La composición en las artes gráficas.* 7ª. ed., corr. y aum. España : Edebé, 1974. 493 p.
- MARTÍNEZ CELIS, Néstor.** *Diseño del libro.* Santafé de Bogotá, Colombia : Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, 1993. 62 p. (Serie Profesional del Libro y la Edición)
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José.** *Diccionario de tipografía y del libro.* 2ª ed. Madrid : Paraninfo, 1981. 547 p.
- MOLINER, María.** *Diccionario del uso del español.* 2ª ed. Madrid : Gredos, 1998. 2 v.
- MUNRO, Thomas.** *La forma en las arte : un panorama de morfología estética.* Buenos Aires : Paidós, 1982. 43 p.
- OTL, Aicher.** *Sistemas de signos de comunicación.* Barcelona : Gustavo Gili, 1998. 152 p.
- PLOTNIK, Arthur.** *Los elementos de la edición : una guía moderna para editores y periodistas.* México : Publigráficos, 1989. 194 p.
- READ HERBERT, Edward.** *Orígenes de la forma en el arte.* Buenos Aires : Proyección, 1965. 224 p.
- RENÁN, Raúl.** *Los otros libros : distintas opciones en el trabajo editorial.* México : UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, 1995. 96 p. (Biblioteca del Editor).
- REYES CORIA, Bulmaro.** *Manual de estilo editorial.* México : Dirección General de Fomento Editorial, 1995. 105 p. (Biblioteca del Editor)

- RICHAUDEAU, Francois.** *La legibilidad : investigaciones actuales.* Madrid : Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1987. 212 p. (Biblioteca del Libro)
- ROCA LYNN, Luis.** *Glosario del libro y la edición.* Santafé de Bogotá, Colombia : Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, 1992. 81 p. (Serie Profesional del Libro y la Edición)
- ROMERO ROMERO, Álvaro.** *Técnicas de investigación editorial.* Santafé de Bogotá, Colombia : Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, 1993. 71 p. (Serie Profesional del Libro y la Edición)
- RUDER, Emil.** *Manual de diseño tipográfico.* 2ª ed. México : Gustavo Gili, 1992. 220 p.
- RUSKIN, John.** *Elementos de dibujo, colorido y composición.* México : Centauro, 1946. 232 p.
- SATUÉ, Enric.** *El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro : la huella de Aldo Manuzio.* Madrid : Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998. 320 p.
- SAUSMAREZ, Maurice de.** *Dinámica de la forma visual en las artes plásticas.* Barcelona : Gustavo Gili, 1995. 119 p.
- SCHUBERT, Reinhard.** "Diseño de libros". En *Libros de México* No.9: 25-31 oct.-dic., 1987.
- SOUTO MANTECÓN, Arturo.** *La actividad editorial universitaria.* México : UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, 1995. 144 p. (Biblioteca del Editor)
- TAPIA, Alejandro.** *De la retórica a la imagen.* México : UAM, Unidad Xochimilco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 1991. 78 p.
- TATARKIEWICZ, Wadysaw.** *Historia de seis ideas : arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética.* Madrid : Tecnos, 1992, 422 p.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la.** *Breve historia del libro en México.* México : UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, 1995. 235 p. (Biblioteca del Editor)

- TOSTO**, Pablo. *La composición áurea en las artes plásticas*. 2ª ed. Buenos Aires : Hachette, 1958. 315 p.
- TSCHICHOLD**, Jan. *The form of the book*. Point Roberts, Wash. : Harthey and Marks, 1991. 180 p.
- VIGLIETTI**, Mario. *La psicología de la forma y la gestalttheorie*. Barcelona : Don Bosco, 1975. 23 p.
- VILCHIS**, Luz del Carmen. *Metodología del diseño*. México : Centro Juan Acha., Investigación Sociológica de Arte Latinoamericano, 1998. 161 p.
- . *Diseño universo de conocimiento*. México : Centro Juan Acha., Investigación Sociológica de Arte Latinoamericano, 1999. 163 p.
- VILLAFañE**, Justo y Norberto Mínguez. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid : Pirámide, 1996. 340 p.
- WHITE**, Jan. *Editing by design : a guide to effective word-and picture communication for editors and designers*. 2ª ed. New York : Bowker, 1982. 248 p.
- ZAVALA**, Lauro. *Laberintos de la palabra impresa, investigación humanística y producción editorial*. México : UAM, Unidad Xochimilco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 1996. 102 p.
- ZAVALA RUIZ**, Roberto. *El libro y sus orillas*. México : UNAM, Dirección General de Fomento Editorial, 1995. 397 p. (Biblioteca del Editor)