



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
ACATLÁN



22

Diseño Editorial del libro  
"La humanización de la danza"

Tesis

Que para obtener el título de  
Licenciado en Diseño Gráfico

presenta

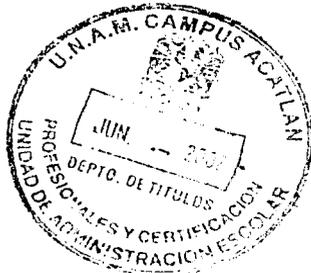
**Guadalupe Perea Guzmán**

Asesora  
Leticia Salgado Ávila

mayo 2002

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

2





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.

Dedico este trabajo,  
a las personas que  
más quiero y aprecio  
en la vida.

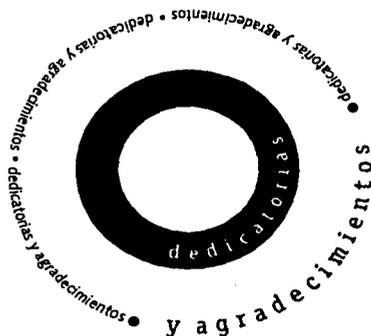
a mi madre, Serafina por su  
amor y apoyo incondicional.

a mi padre, Bernardo,  
por su cariño, sacrificio  
y paciencia.

Los amo.

Rosalba y Norma, no pude  
tener mejores hermanas,  
para compartir la vida.  
Gracias por su amor y apoyo  
en todo momento.

Elizabeth y Marisol,  
gracias primas por  
compartir conmigo  
sus tristezas y alegrías  
y motivarme  
a seguir adelante.



Alberto, Vero, Chayo, Rosa,  
por su cariño y sincera  
amistad durante estos años,  
y por haber compartido  
conmigo la maravillosa  
experiencia de esta  
profesión.

Marco  
Por compartir  
tu vida conmigo.

Isela, Yolanda, Bernardo,  
Miryam, no importa que  
nuestros caminos se hayan  
separado. Gracias por su  
amistad, gracias por todo.

Lety, por tu apoyo y paciencia para asesorar esta tesis, por tu valioso tiempo, que no puedo pagar con nada. Mil Gracias.

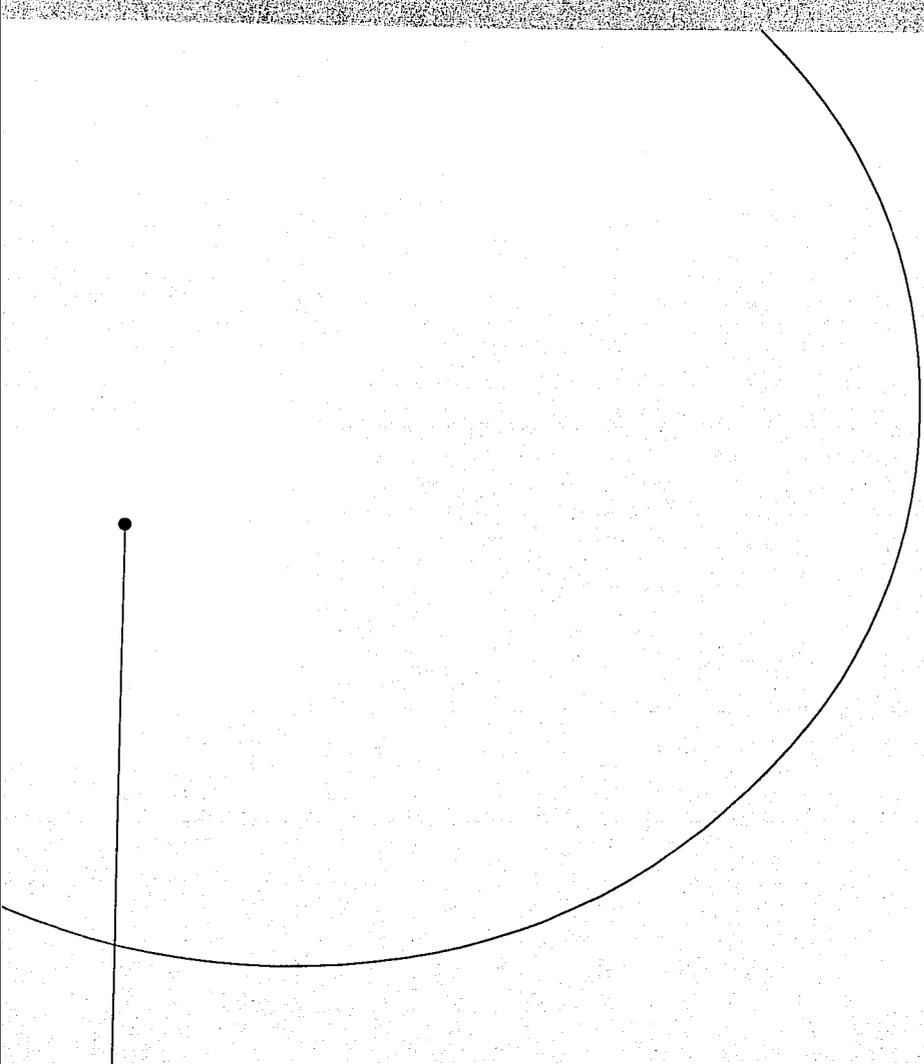
a Caro, Verónica, Araceli y Claudia, quienes me brindaron su amistad y compartieron conmigo algún momento de mi vida. A pesar de la distancia siguen presentes.

a los sínodos Albino Ramírez, Grace Ballestero, Gerardo Cervantes, y Juan Manuel Juárez, agradezco su atención, y observaciones, para mejorar este trabajo.

al Instituto Nacional de Bellas Artes, por las facilidades, para la realización de este proyecto.

agradezco a la Universidad por prepararme en sus aulas, y hacer posible una de mis metas más anheladas.

y sobre todo, doy gracias a Dios, por la vida y por haberlos puesto a todos ustedes en mi camino.



Si los retos son grandes,  
los triunfos serán mejores.



..... **Introducción**

**13** ..... **Capítulo 1**

*Método de diseño llamado "Modelo Diana"*

<b>1.1</b>	Explicación del "Modelo Diana" .....	13
<b>1.2</b>	Desarrollo del "Modelo Diana" para el diseño del libro "La humanización de la danza".....	16
1.2.1	Instituto Nacional de Bellas Artes ...	16
1.2.2	Definición del problema (ubicación, destino, economía) .....	18
1.2.2.1	factores de uso .....	19
1.2.2.2	factores de realización .....	20

**23** ..... **Capítulo 2**

*El origen del libro*

<b>2.1</b>	Reseña sobre el origen del libro.....	23
<b>2.2</b>	Definición .....	28
<b>2.3</b>	Clasificación .....	29
2.3.1	Informativos.....	29
2.3.1.1	científicos .....	29
2.3.1.2	técnicos .....	29
2.3.1.3	humanísticos .....	29
2.3.1.4	de texto .....	30
2.3.1.5	de divulgación .....	30
2.3.1.6	de consulta .....	30

2.3.2 Expresivos .....	30
2.3.2.1 de ficción .....	30
<b>2.4 Otra clasificación del libro .....</b>	<b>31</b>
2.4.1 educativos .....	31
2.4.2 didácticos.....	31
2.4.3 pedagógicos .....	31
2.4.4 idelógicos .....	31
2.4.5 de esparcimiento .....	31
<b>2.5 Partes de un libro .....</b>	<b>32</b>
2.5.1 Parte externa .....	32
2.5.1.1 la sobrecubierta .....	32
2.5.1.2 la cubierta .....	32
2.5.2 Parte interna .....	34
2.5.2.1 preliminares.....	35
2.5.2.2 texto o cuerpo de la obra ....	36
2.5.2.3 referencias o finales .....	36



## **39 .....Capítulo 3**

*El diseño editorial*

<b>3.1</b> Definición de diseño editorial .....	<b>39</b>
<b>3.2</b> Cualidades del papel .....	<b>40</b>
<b>3.3</b> Formatos de papel .....	<b>42</b>
<b>3.4</b> Estructura básica de una letra .....	<b>45</b>
<b>3.5</b> Unidades de medida.....	<b>46</b>
<b>3.6</b> Estilo, familia, serie y fuente .....	<b>47</b>
<b>3.7</b> Estilos tipográficos .....	<b>49</b>
3.7.1 romanas .....	49
3.7.2 egipcias .....	50
3.7.3 palo seco o grotescas .....	51
3.7.4 script o caligráficas .....	51
3.7.5 decorativas o de fantasía .....	52
<b>3.8</b> Elementos que contribuyen a una tipografía leible (interlineado, ancho de columna) .....	<b>53</b>



3.9 Alineación del texto .....55  
 3.10 Cálculo tipográfico .....58  
 3.11 Mancha tipográfica (márgenes y blancos) .....60  
 3.12 Retícula (columna, medianil, campos).....62  
 3.13 Otros elementos que se integran al proceso editorial (pleca, orla, bigote, marco, viñeta, balas, balazo, rúbrica, capitulares, pie de foto, fotos e ilustraciones, folio) .....66

68 ..... **Capítulo 4**

*Proceso de diseño del libro  
 "La humanización de la danza"*

4.1 Construcción de la retícula .....72  
 4.2 Presentación de bocetos (interiores y exteriores) .....77  
 4.3 Diseño final para interiores y exteriores .....80  
 4.4 Presentación del diseño de esta tesis...92

..... **conclusiones**

..... **bibliografía**

# *introducción*

**C**omo diseñadores gráficos hemos tenido la oportunidad de estudiar y darnos cuenta que desde la invención de la imprenta se comienza a dar un cambio muy importante en la producción de impresos, y que el libro especialmente es uno de los medios que más relevancia ha tenido en la vida del hombre a lo largo de la historia porque le ha permitido preservar sus conocimientos, aun más porque le brindó la oportunidad de difundirse y ser más accesible a todas las clases sociales.

En consideración a esto es que día con día va tomando mayor relevancia el hecho de que se planea perfectamente la elaboración de un libro, atendiendo de igual forma tanto su aspecto interior como exterior.

Ambas partes son importantes para que un libro se conciba como una unidad.

Pero no siempre sucede esto. Algunas veces, se ha presentado ante nosotros, público lector, la situación de que tenemos que leer un libro y cuando lo abrimos nuestra primera reacción o impulso es el rechazo, al darnos cuenta de que son páginas y páginas en las cuales no vemos más que texto, sin embargo, hay libros que por tratar sobre determinado tema no pueden más que contener párrafos de letras. Pero la situación que a nosotros preocupa es aquélla que suele ocurrir cuando a medida como avanzamos en la lectura nos percatamos, y más que nada nuestra vista lo reciente, de que las letras están muy apretadas y dan pauta a confundirlas, o incluso sucede que leemos varias veces algunas líneas porque se encuentran demasiado juntas unas de otras, provocando que no podamos concentrarnos y comprender el escrito, interfiriendo de esta forma en que el libro no cumpla su finalidad de transmitirnos efectivamente su información. Éstos son sólo dos

ejemplos sobre las muchas dificultades que se nos podrían presentar cuando consultamos un texto. De aquí surge la inquietud de desarrollar el siguiente trabajo.

Para realizar este proyecto de tesis de una forma ordenada, me apoyé en el método de diseño presentado por Oscar Olea y Carlos González Lobo, llamado "Modelo Diana". Sin embargo, no lo retomo tal cual es, sólo consideré y agregué, de acuerdo a mi experiencia, como egresada de la carrera de diseño gráfico, lo necesario para la realización del proyecto en cuestión. El contenido de este método se explica en el capítulo uno, a grandes rasgos consiste en tres puntos, la ubicación del problema, el desarrollo de los factores de uso y factores de realización. También en el capítulo uno se expondrá este método pero dirigido exclusivamente a nuestro proyecto. Se ubicará el problema, en donde se hablará sobre el Instituto Nacional de Bellas Artes, que es el lugar en donde se presenta el proyecto de diseño del libro "La humanización de la danza".

En los siguientes capítulos se desarrollará específicamente la información que corresponde a los factores de uso y realización mencionados en el método.

En el capítulo dos, se busca profundizar en el conocimiento del libro, saber ¿qué es y cómo es?, su origen y las clases de libros que existen. Todo esto para que cuando nos desenvolvamos profesionalmente, sepamos con que tipo de publicación estamos trabajando y sus características, para tomarlas en cuenta en una propuesta de diseño, como es el caso de nuestro proyecto.

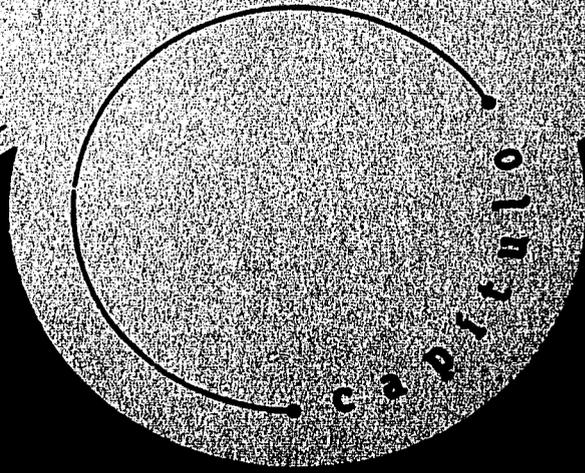
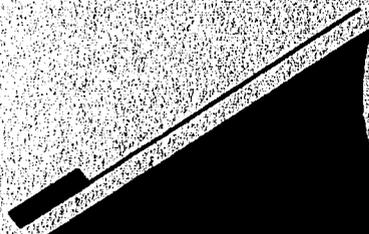
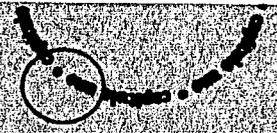
En el capítulo tres de este trabajo, se pretende plantear un panorama sobre la forma de trabajo que se lleva a cabo, para la realización de diseño editorial de un libro, conociendo cada uno de los elementos que intervienen en su elaboración, y así poder tomar las decisiones más acertadas para el diseño del proyecto en cuestión. Con esto podremos saber qué formato de papel elegir, y principalmente por que razones, al igual que la tipografía, los

tamaños de letra, los márgenes y la ubicación de los demás elementos que se integran a la página.

Una vez descritos y analizados, todos los elementos que intervienen en el proceso de diseño editorial, en el capítulo cuatro, daré diferentes propuestas para el diseño del libro la "La humanización de la danza", tanto para interiores como para portada, y por último presentaré el proceso de la propuesta final de diseño para este libro.

Como último apartado de este capítulo expondré las especificaciones para la realización de esta tesis, sus características, formato, familias tipográficas empleadas, etcétera. —

capítulo uno



capítulo

## 1.1

### **Explicación del "Modelo Diana"**

**E**n toda actividad se requiere para un mejor aprovechamiento de los recursos humanos, económicos y de tiempo, una forma de trabajo ordenada que nos lleve a realizar de la mejor manera nuestro trabajo, es por eso que decidí cuál sería según mi criterio, el método más apropiado para dar solución a la realización de diseño editorial del libro "La humanización de la danza".

Los autores del "Modelo Diana" son Oscar Olea y Carlos González Lobo, aunque no retomo tal cual este modelo, porque dado que es un método presentado para varias clases de diseño como el industrial, contempla aspectos que no se adaptan para la realización de este trabajo.

El proyecto gira en torno al diseño de un libro, por tal razón propuse, aunque el modelo no lo contempla, que después de plantear el problema, que es el punto de

partida del "Modelo Diana", se hablara sobre los antecedentes y características que presenta un libro, para así tomar las decisiones más acertadas cuando se realicen las propuestas de diseño.

#### **Definición del problema**

Como primer punto de este método se plantea que debe existir un **Problema o Demanda**, como lo nombran los autores, al que se busque una solución. Para situar el problema de diseño se deben tomar en cuenta tres entidades involucradas:<sup>(1)</sup>

- a) *El usuario*, sus características, edad, sexo, nivel socioeconómico.
- b) *El ente cultural*, es el elemento mediador que puede ser desde una persona moral (institución) hasta entidades menos concretas que actúan entre el usuario y la realización del objeto.

<sup>1</sup> Vilchis Esquivel Luz del Carmen Alicia, Análisis general de los fundamentos teóricos de la metodología del diseño, p. 208

c) *El propio diseñador.*

Posteriormente, el problema debe definirse (en dónde, para qué y con qué), que es lo mismo que darle una **ubicación** en tiempo y espacio; que es definir en qué sitio surge la necesidad. Debe establecerse el **destino**, es decir, lo que se persigue al satisfacer el problema. También el problema debe plantearse respecto a la **economía**, que comprende los recursos disponibles, tanto técnicos como materiales y humanos. Todos estos datos y el análisis de ellos, nos ayudarán a establecer las condiciones en que se está dando el problema o demanda.

A cada uno de los elementos del modelo los autores designan una letra para su identificación (fig.1).

$$D = (u, d, e)$$

Demanda o Problema = (ubicación, destino, economía)

La definición del problema, condiciona la respuesta del diseñador, ya que esta información determinará la forma más adecuada que tendrá el objeto-satisfactor.

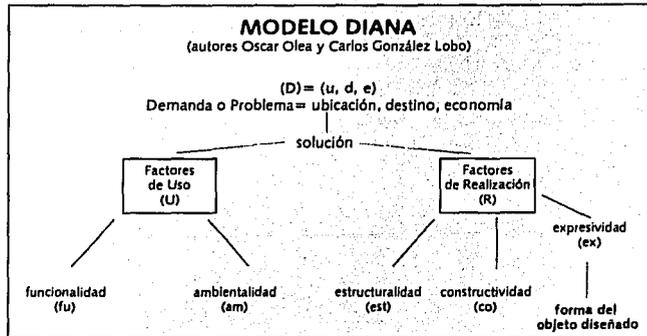
Una vez conocida la anterior información, para que el diseñador pueda

resolver adecuadamente el problema o demanda debe considerar los siguientes niveles o factores para obtener el objeto-satisfactor.

Para obtener el objeto-satisfactor, deben considerarse los **factores de uso (U)** que corresponden al objeto, y los **factores de realización (R)** que son los impuestos por la capacidad y los recursos del propio diseñador.

Todos los elementos se dan bajo un ordenamiento metodológico, que implica la realización de un trabajo con una relación estrecha entre la realidad y el sujeto que diseña, dando como resultado un objeto-diseñado, que va de acuerdo entre la necesidad y la posibilidad.

FIG. 1  
Esquema del  
"Modelo Diana".



## **Factores de uso (U)**

### **a) funcionalidad (fu)**

Corresponde a las relaciones entre la necesidad y la forma-función, que la satisface a través del uso; es decir, que el objeto diseñado debe satisfacer la necesidad requerida, sin olvidar que sea funcional para lo que se solicitó.

### **b) ambientalidad (am)**

Se refiere a la relación entre el objeto diseñado y su ambiente, en tanto éste actúa en el objeto (altitud, temperatura, iluminación, etc.). Éstas son las circunstancias presentes alrededor del objeto diseñado en el momento que se va a utilizar.

## **Factores de realización (R)**

### **c) estructuralidad (est)**

Se refiere a la durabilidad del objeto en función del uso; relaciona la vigencia de la necesidad con la permanencia del objeto en buenas condiciones, como pueden ser la resistencia de los materiales y la forma que éstos adoptan para el fin que requerimos.

### **d) constructividad (co)**

Involucra los problemas enfrentados con los medios de producción y su repercusión con las soluciones.

### **e) expresividad (ex)**

Es el nivel abstracto, por no guardar vínculos con aspectos lógicos, ni legales; se mantiene en el ámbito estético, es inherente a la forma, sin dejar a un lado la funcionalidad.

Dentro de este nivel deben presentarse varios bocetos o propuestas referentes a la forma en que queremos dar solución a nuestro proyecto o problema, para posteriormente elegir cual será la solución definitiva.

A continuación se desarrollará este método pero enfocado al proyecto de esta tesis, mediante el cual obtendremos datos que nos serán de utilidad para la solución de nuestro proyecto.

## 1.2

### ***Desarrollo del "Modelo Diana" para el diseño del libro "La humanización de la danza"***

Para situar de mejor forma el lugar en donde surge nuestro problema, antes de definirlo específicamente (en el punto 1.2.2), se hace una breve reseña de lo que es el Instituto Nacional de Bellas Artes.

#### **1.2.1 Instituto Nacional de Bellas Artes**

El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) surge el 28 de julio de 1954, bajo el periodo que gobierna el Presidente de la República Adolfo Ruiz Cortines <sup>(2)</sup>.

La labor extensiva que habrá de realizar el instituto descansa en la formación estética de las nuevas generaciones.

Este instituto surge como un proyecto que responde a la necesidad de ir creando una refinada y numerosa predilección del pueblo hacia las diversas manifestaciones del arte, desde temprana edad. Predilección tanto por las Artes Plásticas como por la Danza, el Teatro, la Música y la Literatura.

Entre algunas de sus principales metas se encuentra cumplir y acrecentar los propósitos bajo los que surgió el INBA, haciendo no sólo que el arte vaya al pueblo, sino que el pueblo exprese el arte de México; además que vaya la expresión estética de la capital a los estados, y que los estados expresen su mensaje en la metrópoli y en las demás entidades del país; también intenta llevar el arte a las clases humildes, y hacer que de esos estratos sociales proceda el contingente humano para la creación, interpretación y disfrute estético; busca mostrar al país y al extranjero la creación artística del mexicano y el arte de otras latitudes y de otras razas a nuestro pueblo; pretende llevar la docencia al descubrimiento y la confirmación de las vocaciones y al perfeccionamiento artístico y la capacitación de la población para el disfrute y el sostenimiento de los eventos artísticos. Lograr la depuración y aumento de los artistas y de diversos tipos de público, así como también el perfeccionamiento de los conjuntos y el estímulo a las instituciones privadas que fomentan el arte.

<sup>2</sup> Instituto Nacional de Bellas Artes, *Memoria de Labores (1954-1958)*, p. XIX

Mantener dignidad y decoro en la presentación de eventos artísticos. Vincular las distintas épocas, regiones y tendencias por medio del arte. Hacer del genio artístico, una modalidad de la gloria cívica del mexicano. Lograr que el pueblo comprenda que la historia del arte, es la historia de México, y que su futuro de paz, de equilibrio y laboriosidad, será no sólo una meta equitativa, equilibrada y justiciera, sino además, una bella culminación estética.

El INBA está integrado por los siguientes departamentos:

- Dirección General
- Subdirección
- Coordinación
- Artes Plásticas
- Música
- Danza
- Literatura
- Producción Teatral
- Administrativo

### Departamento de Danza

En febrero de 1947, fue fundada la *Academia de la Danza Mexicana*. La dirección de la academia fue compartida por las bailarinas de danza y coreógrafas mexicanas Ana Mérida y Guillermina Bravo.

El *Departamento de la Danza* surge en junio de 1950 para ser encargado de organizar las actividades coreográficas de la Academia de la Danza Mexicana y el Ballet de Bellas Artes, entidades dependientes de este departamento, que se constituyeron como un paso definitivo hacia el asentamiento de la enseñanza sistemática de la danza en México, por una parte, y hacia el desenvolvimiento del Ballet de Bellas Artes, por otra.



FIG. 2  
Palacio  
de Bellas Artes.

### 1.2.2 Definición del problema

En el Instituto Nacional de Bellas Artes, Coordinación de Servicios Editoriales, Departamento de Arte y Diseño, se tiene la propuesta de realizar el diseño editorial del libro titulado "*La humanización de la danza*". El objetivo que se persigue es dar una propuesta de diseño, en la que la lectura del libro sea lo bastante legible para que no fatigue la vista del lector, sino por el contrario, le resulte muy fluido para leer. Además, se pretende que la portada sea una referencia para que al lector se le presente un breve panorama sobre el contenido de la obra, de una forma agradable para que llame su atención y pueda identificarlo.

El público lector con mayor interés en la adquisición de esta obra, lo constituyen todas las personas estudiantes de danza, así como también aquéllas notablemente interesadas en un estudio más profundo sobre esta manifestación cultural, especialmente del proceso de humanización que ha venido dándose para que deviniera la danza moderna; es decir, lograr la conciencia de realizar cada vez más coreografías que se expresen no sólo con un

fin de entretenimiento, sino como obras de arte, ante la necesidad de expresar dentro de una unidad coherente, los sentimientos, relatos, músicas, escenografías y trajes de las obras con un lenguaje corporal y coreográfico nuevo, para sumergir al espectador en la experiencia estética.

Para la realización de este proyecto no se tiene estrictamente estipulado un presupuesto, debido a que es un libro que está planteado sobre lineamientos que se contemplan en otros proyectos semejantes dentro de este departamento, como son libros sobre temas como el teatro. En cuanto al diseño de las cubiertas, los libros presentan como característica el empleo de dos franjas de color como se muestra en las figuras 3 y 4.

Los siguientes datos fueron proporcionados por el licenciado Carlos Bernal, jefe del Departamento de Arte y Diseño.

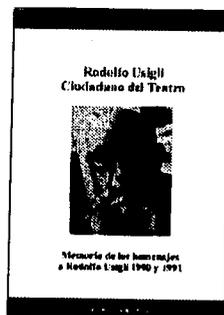
- Los lineamientos son los siguientes:
- Se tiene establecido un formato final de 14 x 21.5 cm.
  - El número de tintas a emplear para interiores es una y para exteriores son dos.
  - El tipo de papel es cultural de 75 grs. para

interiores y couché brillante de 210 grs. para exteriores.

- La encuadernación va cosida y pegada, el tipo de acabado en la cubierta es plastificado brillante; la edición en este caso constará de 1000 ejemplares. Por lo tanto, el presupuesto no va más allá de lo necesario, y de lo que dispone el departamento.

El Departamento de Arte y Diseño sólo cumple la función de armado de originales en blanco y negro; el posterior proceso de impresión y encuadernado, está a cargo de la imprenta con la que se tiene contrato.

Para la distribución y promoción del libro, existe el *Departamento de Control de Servicios Editoriales*.



FIGS. 3 y 4  
Libros  
realizados en el  
Departamento de  
Arte y Diseño  
del INBA.

#### 1.2.2.1 Factores de uso (U)

##### a) funcionalidad (fu)

A lo que se pretende llegar con el diseño editorial del libro "La humanización de la danza", es que sea funcional para los usos que fue pensado; como es el de presentar de una forma organizada, armónica y agradable el texto, para que permita una lectura fluida del mensaje y éste llegue de manera óptima a su público receptor. Se

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

procurará que no halla obstáculos visuales que impidan la lectura. Se buscará que la portada llame la atención del lector y que las características físicas del libro le permitan ser fácilmente manejable. Otro aspecto que se cuidará es que no se desprendan las hojas para que el libro se conserve en buen estado.

**b) ambientalidad (am)**

En este punto se debe considerar, por ejemplo, cómo es el lugar y las condiciones de iluminación en que va a ser leído el libro y la forma en que ello puede afectar a la hora que se planea dar una solución. En este caso la fuente de iluminación sería la luz natural o en otro de los casos, con focos de luz de tusteno. En este punto, la imprenta determinó que el *papel cultural* es adecuado para que no refleje la luz a la vista del lector y esto le impida la visibilidad.

**1.2.2.2 Factores de realización (R)**

**c) estructuralidad (est)**

En su mayoría, los libros son obras que se han pensado para que duren varios años; por tanto sus características físicas están pensadas en consideración a esto. Los datos referentes a este factor se mencionan desde la definición del problema, para su consulta hay que remitirse al final del apartado 1.2.2. (pág. 18).

**d) constructividad (co)**

Aquí los aspectos de los medios de producción que repercuten en la propuesta de diseño son los siguientes:

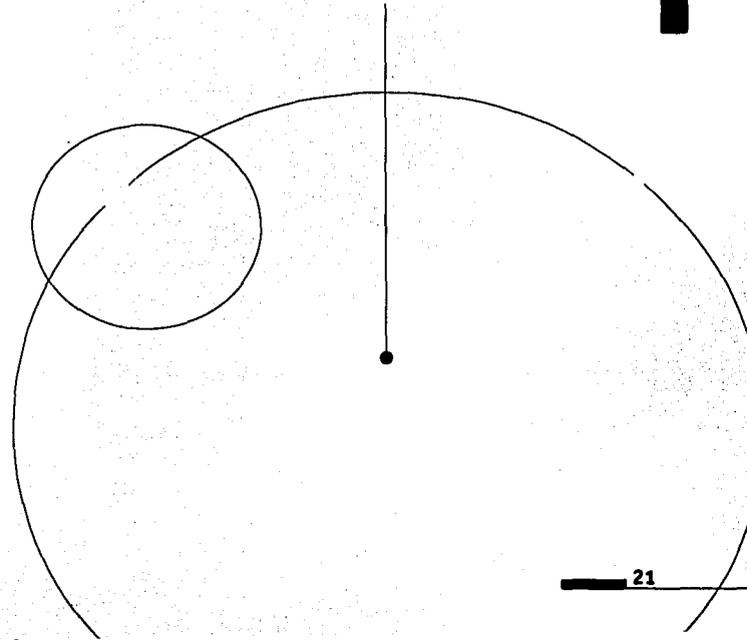
- El formato de papel para el proyecto se estableció en 14 x 21.5 cm. para aprovechar el papel y evitar mayor desperdicio. Esto debido a que las máquinas impresoras, plegadoras y cortadoras ya están fabricadas para recibir preferentemente pliegos con medidas que corresponden a ocho tamaños cartas u ocho tamaños oficio, esto no quiere decir que no podamos nosotros emplear otro formato diferente, simplemente el ajuste de las máquinas ocasiona gastos en la producción.

**e) expresividad (ex)**

Aquí se busca que los interiores del libro sean del agrado del lector; es decir, que le provoquen la sensación de ligereza para que no se rehuse a la lectura. También se busca que la ubicación de los elementos le guíen al leer.

Respecto a la portada, ésta deberá ser la que llame la atención del lector y le proporcione un breve panorama sobre el tema que va a tratar el libro, que en este caso sería la danza moderna, específicamente del proceso de humanización en el arte que condujo al surgimiento de la danza moderna, según lo expresa la autora.

Tanto los factores de uso como los de realización, tienen que ver directamente con el proceso de diseño editorial, por tal razón en el capítulo tres de este trabajo, se habla específicamente de cada elemento que interviene y tiene que ser tomado en cuenta en el proceso de diseño de un libro. En el capítulo cuarto, se desarrolló la solución gráfica de nuestro proyecto, que corresponde exclusivamente al factor de expresividad. —②



... das • capitulo das • capitulo das •

... • • • • •

CAPITULO

## 2.1

**Reseña sobre  
el origen del libro**

Dado que el libro surge como un medio que responde a las necesidades de comunicación entre los individuos, su origen se remonta al uso de la escritura, la cual se ha plasmado en diversos soportes como piedra, tallos de plantas, madera, piel y otros materiales. Soportes que nos han permitido conocer a las culturas antiguas y han dejado huella de épocas y lugares a lo largo de la historia.

Aunque el desarrollo de la escritura viene desde los pueblos primitivos que pintaron en las paredes de las cuevas, para registrar acontecimientos, este sistema fue evolucionando a través del tiempo hasta llegar a pueblos como Mesopotamia o Egipto y así sucesivamente hasta desarrollar una amplia difusión del conocimiento

gracias a la escritura, que ha podido llegar hasta nuestros días.

La cultura egipcia desarrolló, a partir del tallo de la planta *papyrus*, una hoja flexible que llamaron papiro, que se prestaba a ser enrollada fácilmente. Algunos de estos papiros alcanzaban a medir unos veinte metros de largo y sólo podía escribirse por una cara; estos rollos fueron llamados *volúmenes*, sobre los cuales se escribía con una punta utilizando tinta compuesta de carbón vegetal <sup>(3)</sup>. Muchos de estos papiros fueron conservados gracias a la costumbre religiosa que tenía este pueblo; los colocaban dentro de las tumbas, por lo que eran llamados *Libros de los Muertos*, los cuales datan del año 1800 a.C <sup>(4)</sup>. Estos libros ya se ilustraban con estilizaciones de relieves egipcios.

Los egipcios no sólo utilizaron el papiro como soporte de escritura, sino también emplearon el cuero, placas de piedra caliza y cerámica.

<sup>3</sup> De León Penagos Jorge E., *El Libro*, p. 15

<sup>4</sup> Svend Dahl, *Historia del libro*, p. 16

Lejos de estas regiones se desarrolló la cultura china, que empleaba como soportes de escritura el hueso, la concha de tortuga, las cañas de bambú y las tablillas de madera, pero no propiamente como libros; además utilizaban la seda, aunque tenía la desventaja de un alto costo.

Probablemente los rollos de papiro se introdujeron entre el pueblo griego alrededor del siglo VII a.C.

Tras la caída del imperio de Alejandro Magno en el año 323 a.C., Ptolomeo I fundó su reino en el Valle del Nilo y logró que Alejandría, que llegó a ser la ciudad más grande del mundo, se convirtiera en un lugar de predominio social, económico y especialmente cultural, donde crea la biblioteca del mismo nombre, que es una de las más importantes de la antigüedad <sup>(5)</sup>.

Se sabe, a manera de leyenda, que Ptolomeo I al sentirse amenazado de ver desplazada esta biblioteca por la de Pérgamo, del rey Eúmenes II, prohíbe la exportación de papiro con el fin de que la biblioteca de Pérgamo no pudiera acrecentar sus escritos. Por tal motivo, Eúmenes II comienza a buscar otro soporte para la

escritura, por lo que desarrolla una técnica para tratar de forma especial la piel de los animales y así volverla propicia para la escritura.

Generalmente se empleaba la piel de cordero, ternera o cabra que debido a sus características permitía escribir por ambas caras; además, era más perdurable que el papiro; este nuevo material fue llamado *pergamino* y se prestaba fácilmente a ser raspado para volver a escribir sobre él, a estos pergaminos que eran raspados se les nombraba *palimpsestos*. El pergamino se empleó en forma de rollo o para cubierta de los papiros.

Los hombres de la antigüedad (egipcios, griegos, romanos) una vez familiarizados con el uso de los rollos, se dieron cuenta de sus inconvenientes; así que al pergamino comenzaron a darle la forma de cuadernillos que eran unidos con hilo; de ésta manera eran conocidos como *códices* o *códex*. Este formato presentaba ventajas en cuanto a los rollos de papiro, ya que en éstos era lento el proceso de enrollar y desenrollar para buscar una

FIG. 5  
Antes de la invención de la imprenta en el siglo XV, los libros eran caligráficos por monjes o escribas que empleaban plumas de ave o de caña.



<sup>5</sup> *Ibidem.*, p. 25

información; en los códices, la búsqueda sólo consistía en abrir la página deseada.

El pueblo chino, como se dijo anteriormente, empleó la seda para escribir, pero debido a su alto costo buscaron otro material; éste consistió en pedazos de seda y otras telas, que deshechas se convertían en una especie de papel, pero aun éste resultaba costoso. Por tal motivo, T'sai Lun en el año 105 d.C., inventó el papel, para lo cual empleó restos de corteza vegetal y tejido de algodón. Este secreto sobre la elaboración del papel quedó revelado cuando algunos fabricantes chinos cayeron prisioneros de los árabes ( a mediados del siglo VIII), quienes lo introdujeron en España, y hacia el año 1100 en toda Europa; en 1690 fue introducido en América <sup>(6)</sup>.

Los árabes llevaron la técnica del papel a España en el año 1100 y en 1150 se estableció en Játiva la primera fábrica de papel. Poco a poco fue puliéndose la técnica del papel hasta lograr una mayor calidad; incluso, podía identificarse quién y en donde había elaborado el papel, a través de un sello que podía ser visto a contraluz llamado *filigrana*, el cual era un

motivo con flores, animales o algunas veces el nombre del fabricante.

Otra de las aportaciones de los chinos fue el sistema de producir múltiples ejemplares de un libro por medio de impresión. Se imprimieron hojas cuyo texto había sido tallado (inciso) en una piedra lisa, y más tarde se pasó a grabar las páginas en madera con los signos en relieve, sobre los cuales se pasaba color y se cubría con una hoja de papel sobre la que se ejercía presión; este método es conocido como *xilografía*. El libro impreso más antiguo que se conoce es un rollo continuo de cinco metros de longitud; contiene un fragmento de las escrituras budistas conocido como *Sutra Diamante*, que data del año 868 d.C <sup>(7)</sup>.

Sin embargo, en China, ya en el año 1034 d.C., comenzaron a emplearse los tipos móviles gracias a su inventor Pi Sheng; estos tipos eran de barro cocido y cada uno individualmente representaba un carácter. Más tarde, en Corea, estos tipos se fabricaron de bronce, aunque no resultaron muy prácticos debido a que su escritura la formaban muchos signos que dificultaban el proceso de armado de una página, por lo

<sup>6</sup> *Ibidem.*, p. 77

<sup>7</sup> Karch Randolph, *Manual de Artes Gráficas*, p. 35



FIGS. 6 y 7  
Johann Gutenberg  
(1400-1468)  
fundador de la  
imprensa moderna  
y de la Prensa  
Gutenberg. La rosca  
operada con  
palanca, hacia  
descender la platina  
para presionar el  
papel contra los  
tipos.

que prefirieron la talla de una página en una sólo pieza de madera; en cambio, este método en Europa era muy propicio para el alfabeto, con un número más reducido de caracteres. Aun así surgió la necesidad de encontrar un método que facilitara más la impresión. Se hicieron esfuerzos en toda Europa por buscar una salida, la solución fue la invención de la imprenta de Johann Gutenberg, que permitía satisfacer la necesidad de producir libros en gran escala. "Su técnica consistía en el empleo de caracteres móviles de metal fundido, tinta, grasa y prensa"<sup>(8)</sup>. Ésta fue la alternativa para reducir los costos de producción y hacer más accesibles los libros a todas las clases sociales, ya no sólo a la aristocracia y al clero, como ocurrió hasta entonces.

Cuando los libros lograron ser más accesibles en su producción, ocurrió lo mismo con la encuadernación. En Holanda, la decoración de las pastas quedaba en relieve sobre el cuero y las figuras eran de ángeles, animales, ramas. En Alemania tardó

en usarse esto, porque aún seguían con la costumbre de las decoraciones con rombos; también solían imprimir alguna inscripción, cita bíblica o el nombre del encuadernador.

Alrededor del siglo XV, los persas alcanzaron gran importancia en el arte del libro; no pintaban sólo las ilustraciones, sino que ornamentaban también la primera página de texto con estilizaciones de flores y hojas. La tapa posterior se prolongaba para formar una *solapa* que se doblaba sobre la mitad de la tapa anterior y que interviene en la decoración de ésta; el estampado se hacía sobre cuero en color dorado<sup>(9)</sup>. Este adorno de la cubierta fue cambiando de acuerdo a las épocas; en el barroco, fue muy explotada la exageración de adornos; se decoraba el *lomo*, los *cantos* se coloreaban de azul o rojo y algunas veces dorado; las *guardas* también se coloreaban y tenían dibujos, *orlas*, etcétera.

En otras partes, como en Italia, se pasó a una simplicidad con la imitación de las formas lineales de la antigüedad romana; se usaron motivos como grecas, hojas de acanto,



<sup>8</sup> De León Penagos Jorge E., *El Libro*, p. 18  
<sup>9</sup> Svend Dahl, *Historia del libro*, p. 120

guirnaldas y jarrones, además de emplear la simetría y la línea recta para lograr un efecto de ligereza y elegancia.

De la producción artesanal del libro, se pasó a la producción en gran escala, que tiene que cubrir la demanda de un alto número de lectores; es por eso que ahora se insiste cada vez más en que se planee muy bien la presentación de un libro, la cual debe contemplar desde la elección de una tipografía adecuada, para que responda al estilo del libro en cada caso; así como también la elección de un formato correcto de papel, al igual que una ubicación apropiada de las ilustraciones, y en especial, un diseño de la portada que funcione para atraer la atención de los futuros lectores de nuestro libro. En los últimos años se ha puesto especial interés en todos estos elementos para lograr una mayor unidad en los libros.

"En suma, la historia del libro y de su influencia es tan antigua como la historia del hombre y, por tanto, es imposible analizar las grandes transformaciones sociales y políticas universales sin considerar su importancia" <sup>(10)</sup>.

<sup>10</sup> De León Penagos Jorge E., *El Libro*, p. 19

## 2.2

### **Definición de libro**

Como una forma de unificar un concepto que agrupase tanto al libro antiguo como al libro moderno, se tomaron en cuenta las dos siguientes definiciones para posteriormente proponer una definición que se consideró más correcta.

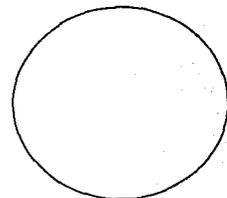
• Juan B. Iguiniz dice: "Libro ... término genérico que se designa al conjunto de varias hojas de papel, vitela, pergamino u otra materia en blanco, manuscritas o impresas, cosidas o encuadernadas, con cubierta o pasta, y que forman un volumen" <sup>(11)</sup>.

Esta definición la considero incompleta, debido a que no permite diferenciar entre libro y revista.

• En el *boletín* de 1964 de la UNESCO define al libro como: "... una publicación impresa no periódica, que consta como mínimo de 49 páginas sin contar las de cubierta, excluidas las publicaciones con fines publicitarios y aquellas cuya parte más importante no es el texto" <sup>(12)</sup>

Por lo tanto se sugiere la siguiente definición para referirse al libro:

Un libro es la reunión en volúmen de varias hojas "como mínimo 49 páginas sin contar las de cubierta", escritas o impresas con información sobre pensamientos o ideas acompañados de fotos, esquemas; etc., o sin ellos; tales hojas son cosidas o encuadernadas, con una cubierta de cartulina, piel, etc., y que además su publicación no es periódica.



<sup>11</sup> De León Penagos Jorge E., *EL Libro*, p. 23

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 24

## 2.3

### **Clasificación del libro**

Puede haber tantos libros distintos como áreas del conocimiento existen, por eso es necesario clasificarlos de un forma más general como puede ser la siguiente <sup>(13)</sup>:

#### **INFORMATIVOS**

- a) científicos
- b) técnicos
- c) humanísticos
- d) de texto
- e) de divulgación
- f) de consulta

#### **EXPRESIVOS**

- a) de ficción

#### **2.3.1 INFORMATIVOS**

Son libros que se escriben en forma objetiva, para dar a conocer el resultado de una investigación, buscan que esa exposición sea fidedigna y directa.

##### **2.3.1.1 científicos**

Son aquellos libros en los que se explican los conocimientos exactos y razonados de ciencias como las matemáticas, la física, la biología, etc. *Ejemplo:* Geometría Analítica 1.

##### **2.3.1.2 técnicos**

Son obras en donde se describen los procedimientos propios de un arte, ciencia u oficio. *Ejemplo:* Manual de Serigrafía.

En ambos tipos de libros se maneja un lenguaje no cotidiano. Los temas se abordan con profundidad y con términos especializados. Su comprensión requiere ser conocedor de la materia.

<sup>13</sup> Oseguera Eva Lydia, Taller de Lectura y Redacción. p. 115

### 2.3.1.3 humanísticos

Aquí se estudia y explica el desarrollo del hombre, tanto en sus conocimientos como en sus obras y cualidades. *Ejemplo:* La evolución del hombre.

### 2.3.1.4 de texto

Son aquéllas obras que presentan los conocimientos científicos, técnicos y humanísticos explicados con facilidad para que pueda asimilarlos cualquier estudiante. Están incluidos en los programas de estudio y su información se ofrece graduada, según la preparación del lector. Por eso, existen libros de texto de primaria, secundaria, preparatoria y de nivel superior.

### 2.3.1.5 de divulgación

Su contenido es similar a cualquier obra científica, técnica, humanística o educativa, sólo que expone los conocimientos de una forma simple y amena para que esté al alcance de cualquier lector, no importa si la persona no es especialista en la materia; por lo tanto, el lenguaje empleado será menos técnico.

### 2.3.1.6 de consulta

Este tipo de libros proporcionan y presentan de manera general o especializada, en forma organizada, información sobre las diferentes áreas del conocimiento. Por su contenido y estructura están dirigidos a lectores que requieren información básica sobre un tema. Ejemplo de ellos son los diccionarios y las enciclopedias.

## 2.3.2 EXPRESIVOS

En esta clase de libros, el autor se aleja de las normas generales de la lengua y se desvía al emplear un lenguaje apropiado para la situación específica, adornándolo con palabras comparativas que enriquezcan y varíen su expresión. Aquí, la forma en que expone el autor se basa en su interpretación y expresión personal emotiva.

### 2.3.2.1 de ficción

El contenido del texto de estos libros implica hechos imaginarios que llevan un enfoque emotivo. Pueden ser de un género narrativo como el cuento y la novela, o de un género lírico como la poesía.

## 2.4

### **Otra clasificación del libro**

Otra clasificación del libro puede ser la siguiente <sup>(14)</sup>:

#### **2.4.1 EDUCATIVOS**

Son libros que incluyen procesos específicos de enseñanza-aprendizaje referente a cualquier área del conocimiento, que permiten al individuo adquirir y desarrollar actitudes, hábitos y habilidades que lo conducen a que se desarrolle como individuo y como miembro de una sociedad.

#### **2.4.2 DIDÁCTICOS**

Estos libros ponen a disposición del lector las técnicas, procedimientos y materiales para que la persona participe activamente en el proceso de enseñanza-aprendizaje, dentro de cualquiera de las áreas del conocimiento. Además de que facilitan el desenvolvimiento de las capacidades del lector.

#### **2.4.3 PEDAGÓGICOS**

Generalmente van dirigidos a los maestros. En ellos se actualizan los programas, contenidos y métodos didácticos para que correspondan cada vez más a las necesidades del educando.

#### **2.4.4 IDEOLÓGICOS**

Son libros que de alguna forma u otra, influyen en la forma de pensar de una persona, respecto a la política, la religión, la filosofía, etcétera.

#### **2.4.5 DE ESPARCIMIENTO**

La función de estos libros es procurar un rato agradable al lector para que goce de un momento de entretenimiento; un ejemplo pueden ser los cuentos y los juegos.

Pero no pensemos que por esta clasificación, un libro puede pertenecer sólo a una de ellas; por el contrario, puede corresponder a varias de éstas a la vez; puede tratarse de un libro didáctico, informativo y de esparcimiento.

<sup>14</sup> Pardo Pérez Mónica, Tesis "Elementos del Diseño Editorial aplicados a libro". ENEP Acatlán, 1994, p. 66

## 2.5

### **Partes de un libro**

El libro se integra de dos partes: *la externa y la interna* (fig. 8) <sup>(15)</sup>.

#### **2.5.1 PARTE EXTERNA**

La parte externa es la cubierta y/o la sobrecubierta que permite caracterizar al libro gráficamente y diferenciarlo de otros.

##### **2.5.1.1 La sobrecubierta**

Es el forro separable que se pone encima de la cubierta. Sirve para proteger la encuadernación del libro y cumple la misma función que la portada. Se trata de una sola pieza de papel o cartulina, impresa por un solo lado.

##### **2.5.1.2 La cubierta**

La forman las tapas que cubren al libro (no deben ser desprendibles)<sup>(16)</sup>, su función es protegerlo. A su vez la cubierta está compuesta de las siguientes partes:

**a) Portada.** También se conoce como primera de forros. Dentro de ésta se encuentran el título del libro, el nombre del autor, de la editorial y el logotipo de la misma; en ocasiones puede aparecer el nombre de la colección, el número de volumen o de tomo. Su función es llamar la atención del público, además de que debe guardar relación con el tema del libro. Puede contemplar imágenes o solo texto.

**b) Lomo.** Es la parte en que se reúnen las hojas del interior con la cubierta. Por su forma puede ser plano o convexo. En él se encuentran datos como el nombre del autor, el título del libro, nombre y logotipo de la editorial, el número de volumen o tomo, con el propósito de poder localizar e identificar al libro cuando está colocado en línea.

**c) Contraportada.** Es la parte posterior del libro. También se le conoce como cuarta de forros. Aunque en algunas ocasiones no lleva texto, suele ir una breve explicación, reseña o contenido del libro, o datos biográficos del autor. También podemos encontrar el logotipo y nombre de la editorial, además

<sup>15</sup> De León Penagos Jorge E., *El Libro*, p. 26

<sup>16</sup> Pasterca, *Dibujando cubiertas de libros*, p. 9. Este autor hace énfasis en diferenciar, según el Diccionario Ideológico de la Lengua Española, entre lo que es la cubierta y lo que se nombra portada, ya que ésta última, se refiere únicamente a la primera plana de un libro.

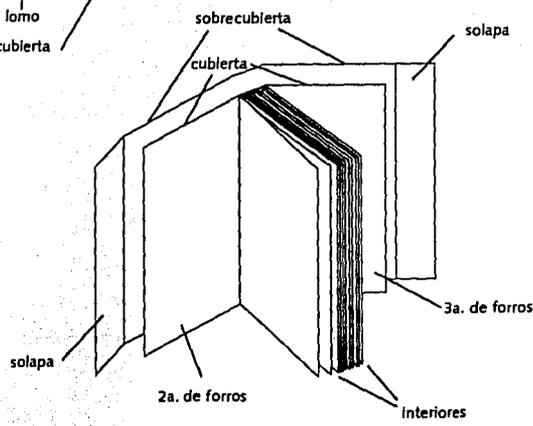
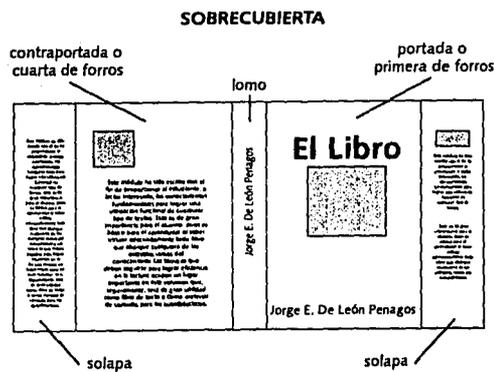
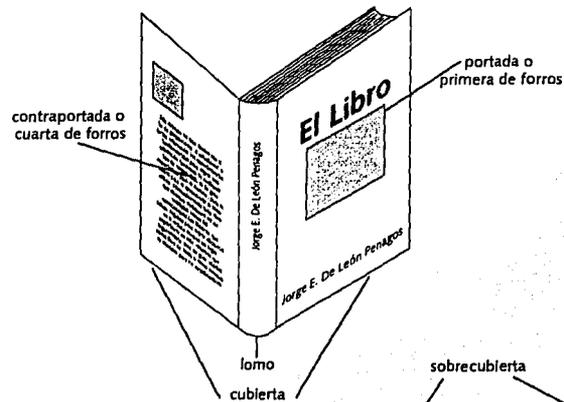


FIG. 8  
Esquema de las partes de un libro.

de aspectos legales como el código de barras (un sistema de identificación) y el "número de libros estándar internacional (ISBN). Éste es el número de registro que otorga la Secretaría de Educación Pública a cada obra que se imprime. La sigla ISBN, seguida de un grupo de diez dígitos (separados con guiones) se descompone de la siguiente forma: País, editor, título, comprobación"<sup>(17)</sup>. Ejemplo ISBN: 84-252-1105-0.

**d) Solapas.** En ocasiones, la cubierta suele tener prolongaciones a los extremos que se doblan hacia adentro; éstas ocasionalmente contienen datos biográficos del autor, algún comentario sobre la obra en cuestión o propaganda de otras obras.

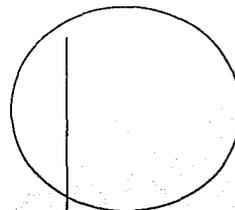
**e) Segunda de forros.** Es la parte trasera de la portada. La mayoría de las veces carece de impresión, pero en ocasiones lleva información sobre promociones de algunas otras obras, foto del autor o texto introductorio que invite al lector a leer la obra.

**f) Tercera de forros.** Es la parte trasera de la contraportada. Al igual que la segunda de forros, usualmente no va impresa; sin embargo, a veces puede continuar el texto de ésta, o bien, incluye la bibliografía del autor o una lista de libros de la editorial e incluso promoción de otras obras.

### 2.5.2 PARTE INTERNA

Los libros, en su parte interior, están formados por hojas, cada una de las cuales se compone de dos páginas. A este conjunto se le conoce como interiores. El orden en que se describirán las partes del libro será de acuerdo a como generalmente las encontramos al abrirlo, aunque esto puede variar de acuerdo a las necesidades de la obra o el diseño de la misma.

Los interiores los podemos dividir en tres partes principalmente: *preliminares, cuerpo o texto de la obra y referencias o finales*<sup>(18)</sup>:



<sup>17</sup> Pardo Pérez Mónica, Tesis "Elementos del Diseño Editorial Aplicados a Libro", ENEP Acatlán, 1994, p. 70

<sup>18</sup> *Ibidem.*, p. 64

### 2.5.2.1 PRELIMINARES O MATERIAL INICIAL. Dentro de éstos se incluyen:

**a) Guardas.** Son hojas generalmente sin impresión que se encuentran al principio y al final del libro y sirven de protección. Cuando se trata de encuadernaciones con pasta o cubierta rígida, la segunda y tercera de forros sirven como base para pegar las guardas y unir de esta forma los interiores del libro con la cubierta; en ocasiones, las guardas suelen llevar algún motivo impreso o son de papel de color.

**b) Anteportada.** Es una hoja que lleva impreso únicamente el título del libro.

**c) Frontispicio.** Puede encontrarse antes de la anteportada. Algunas veces lleva impreso el retrato del autor, figuras o representaciones sobre el tema del libro.

**d) Portadilla.** Es la página en donde se repiten los mismos elementos de la portada, además de otros datos como el nombre del compilador, autores o colaboradores, en caso de que los halla. Esta información

suele ir impresa en un número menor de tintas que la portada.

**e) Requerimientos legales.** Estos datos se encuentran al reverso de la portadilla y son: título del libro, título original (si se trata de alguna traducción), lugar de edición, nombre del editor, año y número de edición, *copyright* que es el registro de propiedad de derechos del autor con su respectivo símbolo (©), nombre de la editorial, lugar de impresión, dirección del editor y el número de libros estándar internacional ISBN, mencionado anteriormente.

**f) Dedicatorias y agradecimientos.** Son pensamientos o frases que en ciertas ocasiones escribe el autor, cuando ofrece su obra a parientes o amigos; también se agradece a personas o instituciones la ayuda prestada en la realización del trabajo.

**g) Epígrafe.** Son citas que un autor emplea o retoma al principio de su obra para resaltar algún aspecto relacionado con ésta.

**h) Índice de contenido.** Es una lista que contiene el título de cada capítulo y los puntos de contenido a tratar en cada uno con el número de página en donde comienzan.

**i) Introducción.** También llamado presentación, prólogo, prefacio, epílogo. Es una explicación sobre el enfoque que tendrá la obra, su plan general de trabajo o las indicaciones para su lectura. Este texto puede ser realizado por el autor u otra persona.

#### 2.5.2.2 TEXTO O CUERPO DE LA OBRA

Es la parte en donde el autor desarrolla todo el contenido del libro. El texto se divide en secciones, unidades o capítulos, que contienen, además de texto, ilustraciones, esquemas, cuadros sinópticos, viñetas, etcétera.

**2.5.2.3 REFERENCIAS O FINALES.** Esta información consta de:

**a) Apéndices o anexos.** Son las especificaciones, notas, cuadros estadísticos o documentos que sirven para explicar, aclarar o enriquecer un texto.

**b) Glosario.** Es una lista de palabras ordenadas alfabéticamente, que fueron utilizadas en el texto, con su respectivo significado o definición.

**c) Índice analítico o alfabético.** Es una lista de palabras, temas o nombres, que fueron tratados durante el desarrollo del libro de manera relevante. Se presentan en orden alfabético y con el número de página o páginas en donde se mencionan.

También puede haber *índices onomásticos* ( nombres propios que son mencionados en el texto), o *índices de ilustraciones* ( se enlistan todas las fotos, viñetas, caricaturas, etc., que aparecen en la obra).

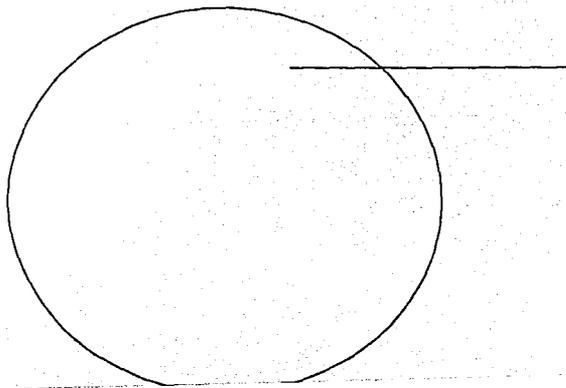
**d) Bibliografía.** Aquí se halla una lista en orden alfabético, de las fuentes bibliográficas, hemerográficas y los documentos escritos más importantes que se consultaron por el autor para la realización de su proyecto.

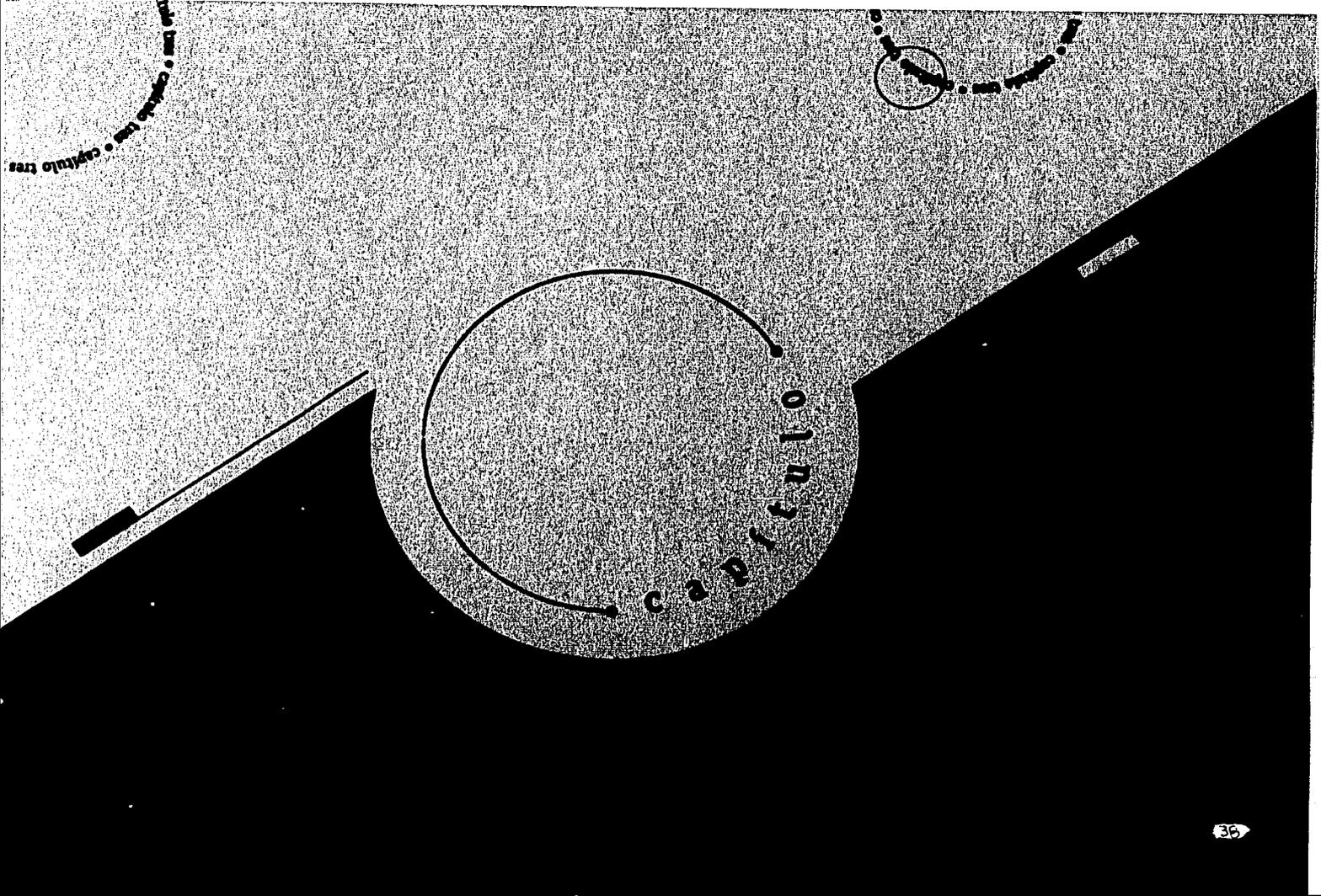
**e) Fe de erratas.** Es una mención sobre los errores que aparecen en el libro, con su posterior corrección.

**f) Colofón.** Es el texto que se encuentra en la parte final del libro y tiene datos como la fecha y el lugar de edición, así como el número de ejemplares que se imprimieron.

**Los Cantos.** No corresponden ya al contenido del libro, más bien a su apariencia externa. Es la vista que tiene al exterior el conjunto de páginas de un libro (fig. 8).

Una vez familiarizados con lo que es y cómo se integra un libro, y su historia, pasaremos al siguiente capítulo donde se estudiarán los conocimientos relacionados con el proceso del diseño editorial. —④

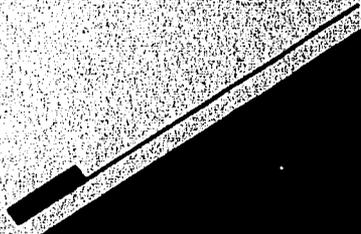




Capitulo tres  
Capitulo tres  
Capitulo tres



Capitulo



## 3.1

***Definición  
de diseño editorial***

**E**l diseño editorial es una disciplina, dedicada a lograr un todo armónico; es decir, una organización visual impresa " de una idea presentada en forma de palabras e imágenes"<sup>(19)</sup>, lograda al emplear todos aquellos factores necesarios para que el individuo recuerde y asimile de una forma fácil un mensaje.

Refiriéndonos un poco a la historia, el diseño editorial tal y como se conoce hoy en día, comienza a desarrollarse a partir de la invención de la imprenta en el año de 1450, ya que este acontecimiento provocó que se pasara de la producción artesanal a la producción en gran escala en los impresos.

El diseño editorial toma relevancia en la década de los años veinte, a partir de los pensamientos de la Bauhaus, escuela

fundada en Weimar en 1919, porque comienza a dar al diseño tipográfico un sentido estético, "se esforzó por unir arte e industria"<sup>(20)</sup>, consideró la industrialización como un campo de oportunidades para el artista. Propuso además, no sujetarse del todo a la simetría, ve a los espacios en blanco como elementos de diseño, se permite el uso de grandes tamaños en las fotografías, la superposición de elementos, la eliminación de ornamentación exagerada y el uso utilitario de elementos tipográficos como orlas, filetes y viñetas.

Para que el diseñador logre su cometido debe conocer el perfil de su público, sus necesidades, sus intereses, su comportamiento, su nivel socioeconómico, etc., y para ello necesita del apoyo de otras disciplinas como la psicología, la sociología, la mercadotecnia, entre otras.

<sup>19</sup> Y Puente Cerezo Mónica Cristina y Serrano Ortiz Rosa María, Tesis "El diseño editorial aplicado al análisis de 5 informes", Universidad Anáhuac, p.105

<sup>20</sup> Laing John, Haga usted mismo su diseño gráfico, p.13

### 3.2

## ***Cualidades del papel***

El papel es uno más de los elementos que todo diseñador debe tomar en cuenta para la realización de cualquier impreso. Por tal motivo es que se debe tener conocimiento de sus características; su grosor, su calidad, su textura y color, entre otras. Todas estas cualidades deben considerarse por motivos prácticos y estéticos.

Dentro del aspecto práctico podemos citar la durabilidad, la porosidad, la opacidad y el peso.

Un papel debe tener la suficiente opacidad para que no traluzca la impresión cuando ésta se realice por ambas caras de la hoja.

También debe considerarse si un papel es apto o no para plegarse una o varias veces, dependiendo de su grosor. Para el plegado debe pensarse en la orientación del hilo del papel, el cual puede determinarse rasgando una hoja, si se corta casi en línea recta el hilo está a favor, si se corta en línea quebrada el hilo está en contra. El hilo del papel debe ir paralelamente a los dobleces para evitar

arrugas; los papeles muy gruesos deben de hendirse para que se plieguen mejor y no se deformen los cantos, porque puede abrirse por completo el papel <sup>(21)</sup>. Además si el hilo del papel va paralelo a la encuadernación, permite que las hojas queden planas al ser abierto un libro y que el lomo tenga una tensión menor.

Por otra parte, la textura y el acabado del papel influyen en el aspecto de la tipografía en el momento de la impresión. Existen papeles muy porosos que, al absorber la tinta, la extienden provocando que los tipos parezcan más gruesos de lo que son, como es el caso en los periódicos. Situación contraria ocurre con los papeles estucados, en donde los trazos de la tipografía se reafirman. Un papel estucado es aquel que tiene un cierto grado de tersura o suavidad dado por el número de calandras por las que pasó el papel. El calandrado se refiere a la presión que ejercen unos cilindros para comprimir las fibras de la superficie del papel.

Si se toman en cuenta estos aspectos, no sería recomendable emplear caracteres muy pequeños o con trazos muy finos si nuestro papel tiende a expandir la tinta; ello

<sup>21</sup> Solomón Martín, *El arte de la tipografía*, p. 144

afectaría nuestro diseño. Por eso se fabrican papeles especiales para un determinado método de impresión.

Existen otras cuestiones, como la durabilidad al tiempo. Algunos impresos, como los libros, están pensados para un largo período de uso; por tanto, no podemos elegir un papel que se desintegre o decolore rápidamente. Y con respecto al color, existen papeles que "bajo distintas condiciones de iluminación" presentan diferentes tonos que pueden afectar la legibilidad <sup>(22)</sup>.

Comparadas con las consideraciones prácticas, no son menos importantes las cuestiones estéticas del papel, porque sus características pueden crear a la vista sensaciones o asociaciones que se deben considerar.

Por ejemplo, si hemos de realizar un material para algún evento de gala, generalmente empleamos un papel con una superficie lisa o tersa, porque la asociamos con la elegancia. Al contrario, los papeles con una textura muy marcada los podemos reservar, tal vez, para material dirigido a niños, con la intención de que a través de él se pueda sensibilizar su sentido del tacto.

Otra forma de asociación que puede darse con respecto a la calidad del papel, es cuando empleamos un papel de baja calidad, el lector puede pensar que la información que se difunde es de la misma calidad o que no tiene gran importancia.

Para terminar, podríamos hablar de la asociación que surge con respecto al color, un blanco puede connotar limpieza, luminosidad, etc., y un color negro puede decirnos lo contrario, pero no siempre resulta así; ello dependerá de la forma en que el color se integre al diseño, en conjunto con los demás elementos del impreso.

La elección de cada una de estas cualidades se decidirá de acuerdo al tipo de información que se maneje, del destinatario, y del método de impresión. Además de que no debemos olvidar algo muy importante, que es contemplar las posibilidades y necesidades del cliente.

<sup>22</sup> Bann David, Manual de producción para artes gráficas, p. 98

### 3.3

## Formatos de papel

Los formatos de papel están determinados por normas internacionales, por lo que existen tamaños estandarizados, tomados en cuenta para que correspondan a su vez a los tamaños de las máquinas de prensa, dobladoras y cortadoras; pero además, están pensados para que no exista tanto desperdicio, se aproveche al máximo el papel y no se sobrepasen los costos. También puede conservarse mejor el papel al colocarse en clasificadores y ficheros con medidas ya establecidas.

El peso del papel se calcula en gramos por metro cuadrado ( $\text{g/m}^2$ ) por resma, es decir, 500 hojas del tamaño básico, que cambiará dependiendo del tipo y grosor de cada papel. Este peso se denomina gramaje.

El sistema estandarizado de formatos de papel se denomina DIN y se basa en tres series de tamaños, la serie A, la serie B y la serie C <sup>(23)</sup>. Este sistema es el empleado en la mayoría de los países europeos, en el formato americano la medida del tamaño A4

es de 27.94 x 21.57 cms., en lugar de 29.7 x 21 cms., de los formatos DIN\*.

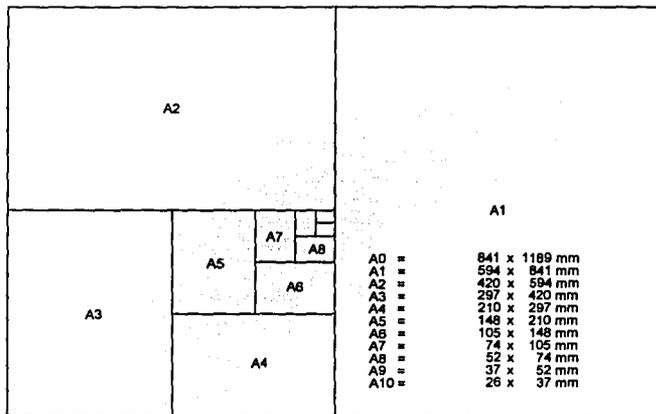
La serie A se emplea principalmente para usos generales o primarios como el papel carta e impresos para oficina, etcétera.

La serie B está pensada para contener los formatos de la serie C.

La serie C está dedicada para la elaboración de sobres y carpetas que contengan los formatos de la serie A.

Un ejemplo del empleo de estos formatos es el siguiente: podemos encontrar

FIG. 9  
Pliego con los formatos estandarizados de papel de la clase DIN.



<sup>23</sup> Murrar Ray, Manual de técnicas, p. 175

\*Al final de este apartado 3.3, se da una referencia sobre el uso de los formatos de papel en México.

una hoja que corresponda a la serie A4, contenida en un sobre de la serie C4, que a su vez sea contenido por una bolsa de la serie B4.

Cada una de las series tiene su formato base:

La serie A tiene su formato base A0 (841 x 1189 mm).

La serie B tiene su formato base B0 (1000 x 1414 mm).

La serie C tiene su formato base C0 (917 x 1297 mm).

Al doblar estos tamaños base por mitad, obtendremos el tamaño siguiente en cada una de las series. El tamaño A0 doblado por mitad nos da el tamaño A1 y si este a su vez lo doblamos por mitad obtenemos el A2 y así sucesivamente (fig. 9).

FIG. 10  
Tabla sobre  
las medidas de  
los formatos de  
papel DIN.

Formatos clase	Serie A mm	Serie B mm	Serie C mm
bruto	860 x 1220	1030 x 1460	950 x 1340
0	841 x 1189	1000 x 1414	917 x 1297
1	594 x 841	707 x 1000	648 x 917
2	420 x 594	500 x 707	458 x 648
3	297 x 420	353 x 500	324 x 458
4	210 x 297	250 x 353	229 x 324
5	148 x 210	176 x 250	162 x 229
6	105 x 148	125 x 176	114 x 162
7	74 x 105	88 x 125	81 x 114
8	52 x 74	62 x 88	57 x 81
9	37 x 52	44 x 62	
10	26 x 37	31 x 44	
11	13 x 26	22 x 31	

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

\*Al respecto sobre las medidas comunes de papel empleadas en México, como referencia se tiene la información que obtuve de una breve entrevista que realicé al Sr. Javier García, supervisor de los departamentos de rotativas, prensa y encuadernación, en la empresa de artes gráficas llamada REFOSA, dedicada a la impresión de libros, revistas y volantes entre otros.

De una lista de aproximadamente 100 diferentes papeles, de proveedores como Lumen y Pochteca, la gran mayoría eran papeles couché y bond.

Dentro de los formatos más empleados para impresión offset en máquinas de prensa, se encuentran los pliegos donde entran 8 tamaños carta de 21.5 x 28 cms., u 8 tamaños oficio de 21.5 x 33 cms. Los pliegos con medidas de: 70 x 95, 57 x 87, 61 x 90, y 58 x 89 cms., fueron los más comunes. El primero corresponde al tamaño de 8 oficios y los restantes al tamaño 8 cartas (fig. 11).

Para la impresión de offset en rotativa se emplean bobinas de papel couché con tamaños variados, que oscilan entre los 73 a 89 metros de longitud aproximadamente, con diversos gramajes.

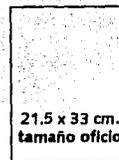
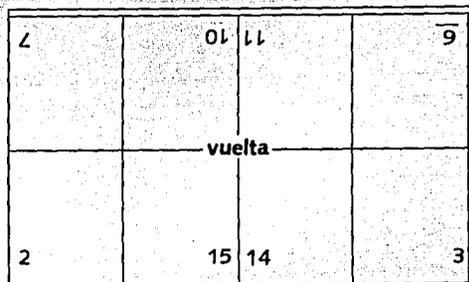
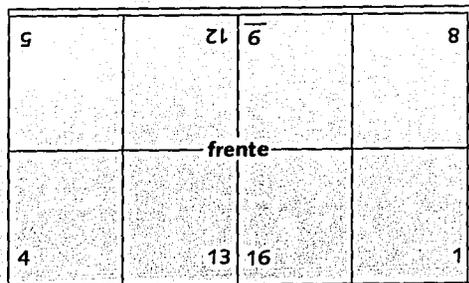


FIG. 11  
Formatos de papel  
y pliego tamaño  
8 cartas, usados  
en México.

### 3.4.

## Estructura básica de una letra

Para adentrarnos en el conocimiento de los estilos tipográficos, es preciso conocer la estructura básica de las letras.

Todas las familias tipográficas basan sus trazos en zonas comunes definidas por cuatro líneas (fig. 12).

### Línea de base

Es el asiento y punto de referencia principal de las letras en el texto; marca el punto de partida de los trazos descendentes.

### Altura de x

Es el espacio vertical ocupado por las letras minúsculas sin contar los trazos ascendentes y descendentes. Esta altura puede variar la apariencia de una letra respecto a otra, aunque se trate de dos letras a una misma medida.

### Trazo ascendente

Es la porción de una letra minúscula que sobresale a la altura de x.

### Trazo descendente

Es la parte de una letra que queda por debajo de la línea de base.

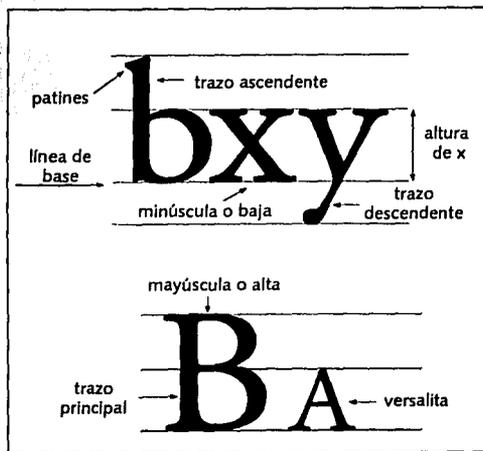


FIG. 12  
Estructura  
básica de una letra.

### Remate (patín, gracia, serifa o rasgo)

Forman parte de la estructura de algunas letras; es un rasgo final en la terminación del trazo principal de un carácter. Éste puede presentar varias formas, como se muestra en la figura 13.

### Versalitas

Se nombran así, a las letras mayúsculas que ocupan el mismo espacio que la altura de x.

## 3.5

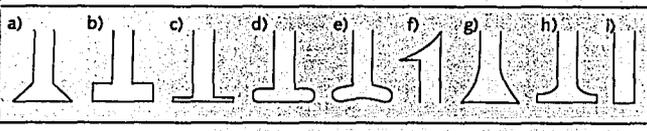
### Unidades de medida

En el sistema angloamericano se utiliza el *punto*, para medir la altura de las letras y el espacio entre líneas. Otra unidad empleada comúnmente, es la *pica*, que mide 12 puntos, la pica se emplea principalmente para medir de forma horizontal, como lo es la longitud de la línea. Pero el sistema métrico debido a su aplicación en la computadora, día con día va cobrando mayor fuerza.

Un punto equivale a  $1/72$  de pulgada (0.0138 pulgadas ó 0.35275 mm); 12 puntos forman una pica que mide 4.233 mm., y seis picas equivalen a una pulgada (fig. 14) .

1 pica = 4.233 mm ó 1/6 pulgada.  
6 picas = 1 pulgada ó 2.54 cm.  
1 punto = 0.35275 mm ó 1/72 pulgada.  
12 puntos = 1 pica ó 0.423 cm.

FIG. 13  
Formas que  
presentan  
los patines.



a) triangular, b) rectangular, c) filiforme, d) redondo, e) espolón, f) punta de lanza, g) cóncavo, h) mixto, i) sin remate

FIG. 14  
Tabla  
ejemplificando  
unidades de  
medida.

### 3.6

## Estilo, familia, serie y fuente

Antes de conocer cuales son los estilos tipográficos, vale la pena definir porque se les denomina de esta manera y las variantes que pueden presentar con respecto a su estructura, peso o inclinación.

**Estilo.** Llamado al conjunto de varias familias que guardan características de trazo semejantes.

### Familia tipográfica

Una familia es un conjunto de letras y símbolos (signos de puntuación, numerales, etc.) que forman un alfabeto diseñado con características de trazo muy semejantes, dentro de las cuales pueden existir variantes de peso o grosor, de estructura o amplitud o de posición o inclinación <sup>(24)</sup>.

**Serie.** Cada una de las variantes de proporción (negrita, fina, etc.). Una serie es: Garamond negrita (bold), otra serie es Garamond fina (light).

**Fuente.** Cada uno de los tamaños de cuerpo de caracteres que integran una serie, por ejemplo: Garamond bold de 6 puntos es una fuente, y Garamond bold de 8 puntos otra fuente.

### Variantes de peso o grosor

El peso se relaciona con la intensidad o delgadez de las líneas de las letras, las cuales pueden ser: *normal* (medium), *negra* (bold), *seminegra* (demibold), *extra negra* (extrabold), *fina* (light), *muy fina* (extra light).

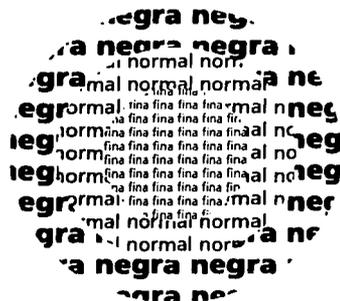


FIG. 15  
Variantes de peso en los caracteres.

FIG. 16  
Ejemplos de estilo, familia, serie y fuente.

ESTILO	FAMILIA	SERIE	FUENTE
Palo Seco	Avant Garde	negrita	5 puntos
Romanas	Bodoni	fina	20 puntos

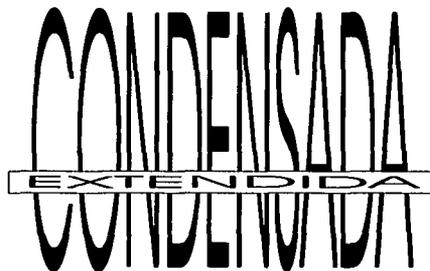
### **Variantes por su estructura o amplitud**

Cuando se ejerce presión sobre los caracteres, en sentido vertical, se consigue la versión *extendida o ancha* (extended); con la acción contraria, es decir, en forma horizontal, se obtiene la versión *condensada* (condensed).

### **Variantes por su posición o inclinación**

Esta variante se refiere a la posición de la letra con respecto al eje vertical; cuando la letras se inclinan hacia la derecha se nombran *itálicas* si el trazo de los caracteres no presenta ninguna transformación, y si presentan cambios en su trazo se denominan *cursivas*, cuando se inclina a la izquierda, se denomina *izquierdilla*; si no presenta ninguna inclinación, se llama *normal o redonda*.

Como pudimos darnos cuenta las diferentes variantes que presentan los alfabetos nos proporcionan opciones para realizar composiciones de texto diferentes en nuestros diseños.



CONDENSADA  
EXTENDIDA  
CONDENSADA

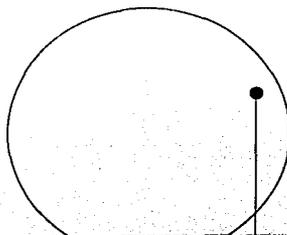


*itálicas*



*cursivas*

FIG. 17  
Ejemplo de  
variantes de los  
caracteres por  
amplitud e inclinación  
respectivamente.



### 3.7

## **Estilos tipográficos**

Aunque nosotros como lectores no estemos conscientes de ello, cada trazo curvo, recto o el grosor de un carácter, nos puede connotar una sensación de ligereza o pesadez, y en su conjunto un párrafo de líneas de caracteres nos representa un aspecto de textura y tonalidad <sup>(25)</sup>.

Cada una de las familias tiene sus propias cualidades respecto a los efectos funcionales, estéticos y psicológicos que causa en el lector. Su elección debe considerarse en función de estos criterios y lo que nosotros queramos transmitir.

Conocer las sensaciones que nos provoca una determinada tipografía hace importante conocer sus características.

### **3.7.1 ROMANAS <sup>(26)</sup>**

Este estilo se caracteriza por el empleo de trazos gruesos y delgados, además del uso de remates. Estas características hacen este estilo apto para una lectura fácil.



Cuando se forma en bloques, permite una apariencia de textura.

Este estilo puede subdividirse en: *estilo antiguo*, *estilo de transición* y *estilo moderno* (fig. 18).

### **ROMANAS ESTILO ANTIGÜO**

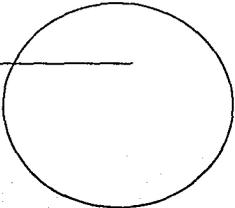
En el estilo antiguo existe poca diferencia entre los trazos gruesos y delgados; se caracteriza por un robusto remate triangular y porque ascendentes y descendentes son proporcionalmente largas en relación a la altura de x.

Ejemplo de ésta familia son: Garamond y Cloister.

### **ROMANAS ESTILO DE TRANSICIÓN**

En este estilo pueden diferenciarse los trazos gruesos y delgados; los remates son horizontales y más finos que en el estilo antiguo. Las ascendentes y descendentes son más cortas y se agranda la altura de x.

Ejemplo de esta familia son: Baskerville y Caslon.



<sup>25</sup> Turnbull Arthur y Baird Russell N., Comunicación gráfica, p. 75

<sup>26</sup> Bert Braham, "Manual del diseñador gráfico" p.33. De este autor se retomó la clasificación que aquí se presenta.

### ROMANAS ESTILO MODERNO

Se caracterizan por el extremado contraste entre los trazos gruesos y delgados; por su remate filiforme y rectangular, que cruza perpendicularmente el asta y es muy fino.

Esta tipografía nos da una idea de refinamiento, elegancia y distinción.

Ejemplo de este estilo son: Didot y Bodoni.

A b p      estilo romano antiguo

A b p      estilo romano de transición

A b p      estilo romano moderno

### 3.7.2 EGIPCIAS

Llamadas también *mecanas*, los trazos son muy homogéneos y existe poca diferencia entre ellos. Es una letra muy pesada; se caracteriza por sus patines en forma de bloques muy gruesos y cuadrangulares, que se unen con cierta redondez a los trazos verticales.

Ejemplo de esta estilo son: Clarendon y AmerType.



FIG. 18 (izq.)  
Variantes del  
estilo romano.

FIG. 19 (der.)  
Empleo de  
caracteres con  
trazos del  
estilo egipcias.

### 3.7.3 PALO SECO (grotescas o sans serif)

Llamadas de esta forma porque carecen de rasgos terminales. Se reducen a líneas rectas y círculos; sin embargo, algunos de estos caracteres no se atienen estrictamente a un trazo uniforme. En algunos de ellos, los trazos circulares se adelgazan ligeramente en el punto de unión con los trazos rectos, para que tengan la apariencia óptica de grosor uniforme, sin dicha modificación las zonas de unión parecerían más gruesas que las otras.

Avant Garde es el ejemplo de una familia con trazos completamente uniformes; Futura es otro caso semejante.



FIG. 20  
Empleo de  
caracteres de  
estilo palo seco.



FIG. 21  
Estilo tipográfico  
llamado script.

### 3.7.4 SCRIPT (caligráficas o manuscritas)

Son aquellas letras que imitan la apariencia de la escritura manual, los trazos entre las letras pueden estar unidos o aparentar que lo están. Es un estilo difícil de leer cuando se trata de párrafos muy largos, tiene un gran valor de presentación, connotan personalidad y espontaneidad de trazo.

Ejemplo de este estilo son las familias Commercial Script, Media Script.

### 3.7.5 DECORATIVAS (de fantasía, ornamentales o historiadadas)

Son todas aquellas letras que no corresponden a ninguna de las clasificaciones antes mencionadas.

Algunas de estas letras podrían clasificarse como "de moda" porque hacen alusión a un tiempo, periodo o moda determinada.

Estas letras no son aptas para extensos bloques de texto, sino más bien, se prestan para encabezados breves e importantes.

Un ejemplo son las familias: Astral, Jackson y Calliope.

Al reconocer las características de los estilos tipográficos y sobre todo el significado que puede transmitirnos cada uno de ellos en particular, nos permite tener más certeza en la elección del o los alfabetos a emplear dependiendo de la solución que necesitemos dar en su momento a nuestra propuesta de diseño.



FIG. 22  
Alfabetos que  
corresponden al  
estilo de fantasía.

### 3.8

#### **Elementos que contribuyen a una tipografía leible (interlineado, ancho de columna)**

Las familias tipográficas, deben seleccionarse en función de la leibilidad, es decir, que el lector en cuestión pueda leer rápida y fácilmente el impreso; si es posible se tomará en cuenta en dónde y cuándo va a leer la información, a que distancia y en qué condiciones de iluminación.

En cuanto a la forma de las letras, *Turnbull* menciona que las personas prefieren los tipos romanos en mayúsculas y minúsculas, porque su forma con patines las hace más reconocibles <sup>(27)</sup>.

Comentan varios tipógrafos, que los tipos entre 9 y 12 puntos son los más apropiados para el material de texto dirigido a los lectores promedio; sin embargo, a esto no podemos acatarnos en todos los casos, porque para un público como los niños y las personas cansadas de la vista estas letras les parecerán pequeñas; ellas prefieren tamaños de tipo a partir de 14 puntos porque les facilitan la lectura <sup>(28)</sup>.

También las sensaciones estéticas deben considerarse; un tipo puede parecer clásico, sencillo, femenino, etcétera, y nuestra elección dependerá de lo que queremos transmitir.

La determinación del tamaño y estilo del tipo nos dará la pauta para decidir el ancho de la columna adecuado para que el texto se lea con facilidad a una distancia aproximada de 30 a 35 cms., término medio al que se lee normalmente <sup>(29)</sup>.

Si el ancho de la columna es muy largo cansa al ojo y le produce psicológicamente la sensación de pesadez; si es muy estrecha, la vista realiza demasiadas pausas, con lo cual se disminuye e interrumpe constantemente el ritmo de lectura; además, en la composición de la página, las palabras se cortan mucho con separaciones incorrectas al final de la línea. Por el contrario, si logramos un ancho adecuado obtendremos un buen ritmo de lectura. "El promedio adecuado para calcular la anchura de columna es entre 10 a 12 palabras, aproximadamente 60 caracteres, contando espacios blancos y signos de puntuación" <sup>(30)</sup>.

<sup>27</sup> Turnbull Arthur y Baird Russell N., Comunicación gráfica, p. 101

<sup>28</sup> Murrar Ray, Manual de técnicas, p. 143

<sup>29</sup> Muller-Brockmann, Josef, Sistema de retículas, p. 30

<sup>30</sup> Dreyfus John y Richaudeau Francois, Diccionario de la edición y de las artes gráficas, p. 472

También es importante, además de una tipografía, un interlineado adecuado que permita hacer legibles las palabras en un párrafo. El interlineado no es más que un espacio entre cada línea de texto para que los trazos ascendentes y descendentes de las letras no se toquen o encimen, dificultando la leibilidad (fig. 23).

Un interlineado excesivo puede producir la falta de continuidad entre líneas, y un interlineado muy reducido, producirá que se lean simultáneamente dos líneas, o se lea nuevamente alguna de ellas.

El interlineado se mide en puntos y se especifica como 12/14 pts., quiere decir, que tenemos un tamaño de cuerpo de 12 puntos con 2 puntos de interlínea.

Cuando la tipografía tiene una altura de "x" considerablemente mayor, se debe pensar en un interlineado mayor, la apariencia óptica de la letra lo requiere. *Dreyfus* expone que de 1 a 2 puntos son suficientes o apropiados para tipografía de entre 6 y 12 puntos.

El tamaño de la interlínea debe ir en función de la leibilidad y el propósito que se persiga.

**El interlineado no es más que un espacio entre cada línea de texto para que los trazos ascendentes y descendentes de las letras no se encimen dificultando la leibilidad.**

Times New Roman  
15/17 pts

interlineado  
de 2pts.

El interlineado no es más que un espacio entre cada línea de texto. Un interlineado excesivo puede producir falta de continuidad entre líneas.

El interlineado no es más que un espacio entre cada línea de texto. Un interlineado muy reducido producirá que se lean simultáneamente dos líneas, o se lea nuevamente alguna de ellas.

FIG. 23  
Ejemplos de interlineado.

Se requiere de una mayor interlínea cuanto más prolongadas son las líneas de texto; de igual forma se requiere una mayor interlínea entre caracteres en negritas (bold) y compuestos sólo en mayúsculas, que en escritura normal con mayúsculas y minúsculas.

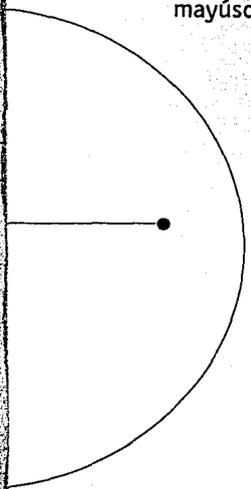


FIG. 24  
Alineación de texto  
a la izquierda

Apuntes de la materia de diseño editorial. En estos apuntes se trató sobre los cinco primeros tipos de alineación mencionados; la alineación vertical se anexó porque aunque no es común su uso para texto general, si se emplea para algunos títulos. El autor Solomón Martín, en su obra *El arte de la tipografía*, pág. 19 habla al respecto.

### 3.9

## Alineación del texto

Una vez decidida la familia, el tamaño e interlínea, se procede a la alineación del texto de acuerdo con las características de nuestra información y nuestro diseño.

El texto lo podemos disponer de seis formas distintas: *alineación a la izquierda o en bandera*, *alineado por ambos lados*, *alineación a la derecha*, *texto centrado o en piña*, *alineación en vertical* y *alineación especial* <sup>(31)</sup>, como se muestra a continuación.

### Alineación a la izquierda o en bandera

Como su nombre lo indica, la línea de texto comienza a la misma distancia del lado izquierdo y no es constante la terminación de su longitud por el lado derecho, la separación entre las palabras es constante y no se cortan por guiones al final de la línea. Esta composición va más de acuerdo a la forma de lectura occidental, de izquierda a derecha. Se emplea para texto principal continuo o encabezados (fig. 24).

### Justificado, alineado por ambos lados o en bloque

Las líneas de texto comienzan y terminan a una misma distancia, es decir, tienen la misma longitud, excepto donde existen sangrías y cuando termina el texto. Es lo más empleado para la composición tanto de libros como de otras publicaciones, porque se aprovecha al máximo el espacio disponible.

Las líneas de texto comienzan y terminan a una misma distancia, es decir, tienen la misma longitud, excepto donde existen sangrías y cuando termina el texto.

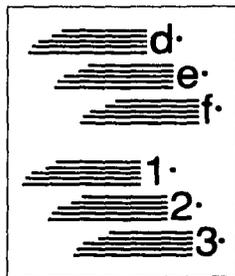


FIG. 25 (arriba)  
Composición de texto justificado

FIG. 26 (abajo)  
Alineación de texto a la derecha.

### Alineación a la derecha

Aquí las líneas comienzan a diferentes distancias en cada renglón y terminan con la misma alineación. Este tipo de composición no es frecuente que se emplee para la composición de texto general o continuo, como en los libros, pero sí para pies de foto o ilustraciones, así como para encabezados.

### Alineado vertical

Este alineado no se emplea en absoluto para texto general o continuo, sino más bien para palabras muy breves. Aquí los caracteres de una palabra se apilan en forma vertical cada uno separadamente. La desventaja que esto representa es que la diferencia en los anchos de las letras, cuando se alinean a su vez a la derecha o izquierda, dan la sensación óptica de irregularidad, la cual se puede corregir desfazando las letras de manera que se encuentren centradas en vertical (fig. 27).

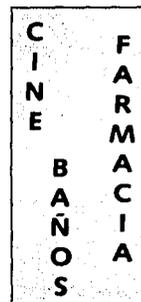


FIG. 27  
Ejemplos de alineación vertical.



### 3.10

## **Cálculo tipográfico**

Los métodos empleados para el cálculo de texto, día a día van siendo reemplazados por los métodos electrónicos, en donde es más rápido saber el espacio aproximado que ocuparemos para nuestra información. Por tal motivo aquí solo se pretende dar una referencia para poder calcular la extensión que tendrá el texto en nuestro diseño.

Este método consiste en hacer un cálculo del texto mecanografiado, el cual se obtiene al trazar, una línea vertical que atraviese toda la página, se elige una línea de texto estándar (ni la más corta ni la más larga, más bien aquella que tenga la longitud promedio de la mayoría), como se muestra en la siguiente página.

•**Paso 1.** Se cuenta el número de caracteres en una línea, incluidos los espacios en blanco y los signos de puntuación.

•**Paso 2.** El número obtenido del paso 1, se multiplica por el número de líneas totales mecanografiadas de nuestro trabajo.

•**Paso 3.** Al resultado anterior se suman el número de caracteres que se encuentran a la derecha de la línea, y después se restan el número de espacios en blanco existentes a la izquierda. Éste será el número de caracteres mecanografiados que contiene nuestra información.

Ahora necesitamos una tabla de medidas para saber cuántos caracteres del texto compuesto que elegimos, cabe en el ancho de columna de nuestro diseño. Pero si no se puede disponer de una, busquemos una muestra impresa del texto compuesto en cuestión <sup>(32)</sup>.

•**Paso 4.** El resultado del paso 3, se dividirá entre el número promedio de caracteres, del texto compuesto para nuestro diseño. Este dato se obtiene contando el número de caracteres (tomando en cuenta espacios en blancos y signos de puntuación) que hay en 5 líneas de texto compuesto, se suman y se dividen entre 5 (como en el ejemplo de la siguiente página). El resultado final obtenido será el número de líneas totales que ocupará la información en nuestro diseño.

<sup>32</sup> Murrar Ray, Manual de técnicas, p. 146

## Ejemplo de cálculo tipográfico

Este método consiste en hacer un cálculo del texto mecanografiado, el cual se obtiene al trazar, una línea vertical que atraviese toda la página, se elige una línea de texto estándar (ni la más corta ni la más larga, más bien aquella en la que se encuentre la longitud de la mayoría). Este método consiste en hacer un cálculo del texto mecanografiado, el cual se obtiene al trazar, una línea vertical que atraviese toda la página, se elige una línea de texto estándar (ni la más corta ni la más larga, más bien aquella en la que se encuentre la longitud de la mayoría). Este método consiste en hacer un cálculo del texto mecanografiado, el cual se obtiene al trazar, una línea vertical que atraviese toda la página, se elige una línea de texto estándar (ni la más corta ni la más larga, más bien aquella en la que se encuentre la longitud de la mayoría).

página  
mecanografiada

← 42 caracteres en una línea de texto mecanografiado.  
34 caracteres a la derecha de la línea trazada.  
42 espacios en blanco a la izquierda de la línea trazada.  
35 líneas totales mecanografiadas.  
**\*50 caracteres promedio por línea de texto compuesto.**

- Paso 1 y 2 →  $42 \times 35 = 1470$
- Paso 3 →  $1470 + 34 = 1504 - 42 = 1460$  total de caracteres mecanografiados
- Paso 4 →  $1460 \div 50 = 29.2$  líneas totales que ocupará la información en nuestro diseño.

Este método consiste en hacer un cálculo del texto mecanografiado, el cual se obtiene al trazar, una línea vertical que atraviese toda la página, se elige una línea de texto estándar (ni la más corta ni la más larga, más bien aquella en la que se encuentre la longitud de la mayoría). Este método consiste en hacer un cálculo del texto mecanografiado, el cual se obtiene al trazar, una línea vertical que atraviese toda la página, se elige una línea de texto estándar (ni la más corta ni la más larga, más bien aquella en la que se encuentre la longitud de la mayoría). Este método consiste en hacer un cálculo

50 caracteres  
49 caracteres  
+ 53 caracteres  
50 caracteres  
50 caracteres  
252 + 5 = 50.4

**\*50  
caracteres  
promedio  
por línea.**

muestra del texto compuesto, Souvenir normal 10/12 pts.

### 3.11

## **Mancha tipográfica (márgenes y blancos)**

Los márgenes dan como consecuencia los blancos, que a su vez, son el espacio que rodea o delimita la mancha de texto o tipográfica.

Una vez que se conocen tanto la cantidad de información gráfica como la textual, podemos decidir el alto y ancho que puede tener nuestra mancha de texto, sin olvidar, si disponemos de un presupuesto amplio o reducido; porque en este último caso, los márgenes tendrían que ser de un tamaño menor en comparación, de si se tiene la libertad para la selección de los mismos.

Los márgenes o espacios en blanco tienen su razón de ser; por un lado, por motivos técnicos, como el corte o refino de las hojas después de la impresión; ello puede llevarse entre 1 y 3 mm y en ocasiones, hasta 5 mm. También debe darse margen de espacio para que sujeten las pinzas al papel en el proceso de doblado e impresión. Otra justificación para dejar un margen suficiente es por motivos estéticos y funcionales.

Cuando el impreso carece de blancos se crea la sensación de que está saturado el espacio; si ocurre lo contrario y los blancos son demasiado amplios, parecerá que se está desperdiciando el material.

Por otra parte, si los márgenes son muy reducidos, al tomar un libro, nuestros dedos podrían impedirnos leer algunas partes del texto, y algo similar ocurriría si los márgenes en el lomo son muy pequeños y el volumen de hojas muy grande, porque no podremos leer con facilidad las palabras que están muy juntas al margen del lomo.

La relación de proporción, entre los márgenes de la página, puede determinar que en el lector surja una sensación de estabilidad, monotonía o dinamismo respecto a la mancha tipográfica, dependiendo si ésta se encuentra centrada o ubicada asimétricamente, dentro de los espacios en blanco o márgenes.

Algunos autores argumentan que los márgenes contribuyen a que el lector se proteja de una distracción "cromática exterior" y de que su mirada no salga de la página al final de cada línea<sup>(33)</sup>.

<sup>33</sup> Dreyfus John y Richaudeau Francois, Dicionario de la edición y de las artes gráficas, p. 474

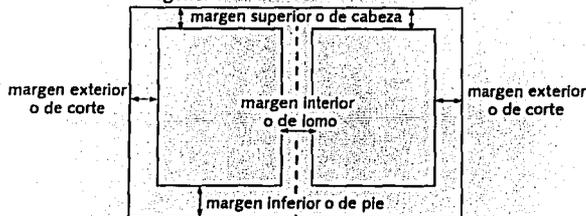
También los márgenes pueden ser empleados para poner notas al pie de la página.

Nuestra mancha de texto obtendremos a partir del trazo de los márgenes, que son cuatro: superior o de cabeza, inferior o de pie, exterior o de corte, interior o de lomo.

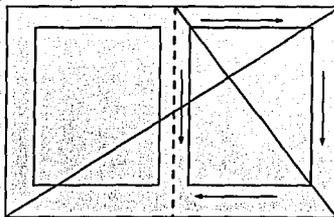
Los márgenes pueden ser contruidos por sencillos métodos, como el de diagonales, división en tercios o por medio de una red.

Por regla general, "el margen de corte es aproximadamente el doble que el de lomo, y el de pie, aproximadamente el doble que el de cabeza"<sup>(34)</sup>, pero en impresos sueltos, debe ser igual en todos lados, excepto en el pie, que será un poco más grande.

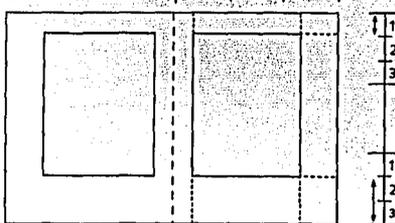
Márgenes



método por diagonales



división en tercios



por medio de una red

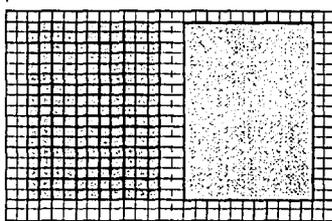


FIG. 30  
Métodos para  
la construcción  
de márgenes.

Martínez de Sousa, José, Diccionario de tipografía y del libro, p. 176

### 3.12

## **Retícula (columna, medianil, campos)**

Una vez decidido el estilo y tamaño del tipo y su interlineado podemos proceder a construir nuestra retícula.

La retícula es la división de un espacio en partes idénticas más pequeñas llamadas campos (que sirven para delimitar las columnas y los tamaños de las fotos), que se encuentran separados por espacios horizontales; del tamaño de una línea de texto vacía, llamados intercampos, y espacios verticales nombrados medianil, este no debe de medir menos de 1 pica (4.233 mm.), para que no se encimen y se puedan diferenciar bien las columnas y las fotos. Esta retícula debe construirse con base en las características de la información que va a contener, ya sea que se trate de un texto corrido, alineado o en bloque, que lleve fotos, pies de página, etcétera.

La función de la retícula es ofrecer un soporte capaz de ordenar con equilibrio y unidad todos los elementos de la página,

además de facilitar la lectura de la misma; los campos de la retícula corresponden en altura a cierto número de líneas de texto <sup>(35)</sup> con su respectiva interlínea, y su ancho es de acuerdo al número de campos o columnas que hallamos decidido emplear en nuestro diseño. En ocasiones la combinación de 1 ó 2 campos forman el ancho de la columna, en la que entrarán las líneas de texto.

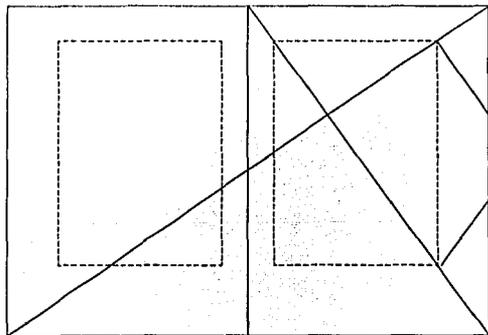
Para la división de la mancha tipográfica en campos, se procede de la siguiente manera: la caja de texto obtenida de los márgenes que trazamos, en altura, debe ajustarse a un número exacto de líneas de texto, con su respectivo interlineado, estas líneas serán la altura original de la columna; por ejemplo: si la altura consta de 32 líneas y deseamos 7 campos reticulares, entonces a las 32 líneas les restamos 6, que corresponden a las líneas de separación entre los campos, ahora quedan 26 líneas que se dividirán en 7 campos, queda de la siguiente manera,  $32-6=26$ ,  $26\div7=3.7$  líneas en cada campo, como no hay medias líneas, se busca un número menor al de las líneas originales, divisible entre 7, que es el número de campos que necesitamos, entonces queda:  $28\div7=4$

<sup>35</sup> Muller-Brockmann, Josef, Sistema de retículas, p. 11-13 y 57-59. Éste es el autor (dentro de los que he consultado) que más profundamente trata sobre el tema de la retícula, por eso sus aportaciones son la base principal para el desarrollo de la información de este apartado, aunque se enriquece con las aportaciones de otros autores.

líneas en cada campo reticular, que multiplicadas por 7(campos), es igual a 28 líneas, más las 6 líneas de vacío, da un total de 34 líneas en la caja de texto final. Ver ejemplo (fig. 31).

En lo que respecta al ancho de la caja de texto, puede dividirse en más columnas, todas del mismo tamaño, dejando entre ellas una separación mínima de 1 pica (4.233 mm), para poder diferenciarlas.

De esta forma podemos construir la retícula de soporte, para comenzar la distribución de los elementos en la página.



**FIG. 31**  
Caja de texto  
obtenida de  
los márgenes,  
en donde  
entran 32  
líneas de  
texto.

**EJEMPLO: •FIGS. 31 y 31A.** Tenemos 32 líneas de texto, y necesitamos 7 campos reticulares, por tanto habrá 6 líneas de vacío o intercampos.

Entonces, a las 32 líneas le restamos 6, ahora nos quedan 26 líneas, que divididas entre 7 nos da como resultado 3.7 que son el número de líneas de texto que habrá en cada campo.

•**FIG. 31A y 31B.** Esta medida tiene que ajustarse a un número exacto de líneas, por lo que se busca el número menor inmediato a 32 (que es número de líneas originales), divisible entre 7, el número es el 28, que dividido entre 7 da como resultado 4, que corresponde al número de líneas que contendrá cada campo reticular, con una línea de vacío entre cada uno de ellos, es decir,  $7 \times 4 = 28$  líneas de texto + 6 (líneas de vacío) = 34 líneas en la caja de texto final.

•**FIG. 31C.** Por último si se desean más columnas, se divide el ancho de la caja de texto en partes iguales, de acuerdo al número que queramos de columnas, con una separación entre ellas, de un medianil que tenga de medida como mínimo una pica de ancho (4.233 mm.).





### 3.13

## **Otros elementos que se integran al proceso editorial**

Aunque el diseño editorial no se trate de un simple adorno de una página, sí existen elementos que lo apoyan en ese sentido, para que un mensaje llegue al lector de forma más agradable. Pero aún así, se debe procurar que estos elementos cumplan el fin o propósito requerido, porque deben corresponder al estilo del contenido que se presenta (fig. 33).

#### •Pleca

Llamada también filete, es una línea horizontal, vertical o diagonal que puede ser de cualquier grosor, el cual se mide en puntos. Se usa comúnmente para marcar la separación entre columnas, para realzar palabras, como señal para distinguir algunas partes del impreso, también para guiar al lector o como elemento decorativo de la página.

#### •Orla

La orla es una pleca, pero más decorada, la cual puede estar compuesta por algún motivo relacionado con un tema o una época; ese motivo se repite varias veces para formar una línea. Se emplea como forma decorativa o en ciertas ocasiones, puede tener la misma función que la pleca. Cuando una orla corresponda a una cierta época debe de cuidarse bien que se refiera al tipo de información que estamos manejando.

Las orlas pueden ser <sup>(36)</sup>:

- **Orlas azuradas.** Las que están compuestas por líneas horizontales o verticales.
- **Orlas de combinación.** Estas se componen de la unión de varias piezas, para que formen diversas combinaciones.
- **Orlas de línea.** Son aquellas que repiten un elemento en línea.

Un ejemplo de orlas son las grecas derivadas de los adornos en la arquitectura o la cerámica de los tiempos de la Grecia Clásica; las orlas barrocas son muy elaboradas, con formas curvas, de clara influencia de este periodo.

<sup>36</sup> Martínez de Sousa, José, Diccionario de tipografía y del libro, p. 207

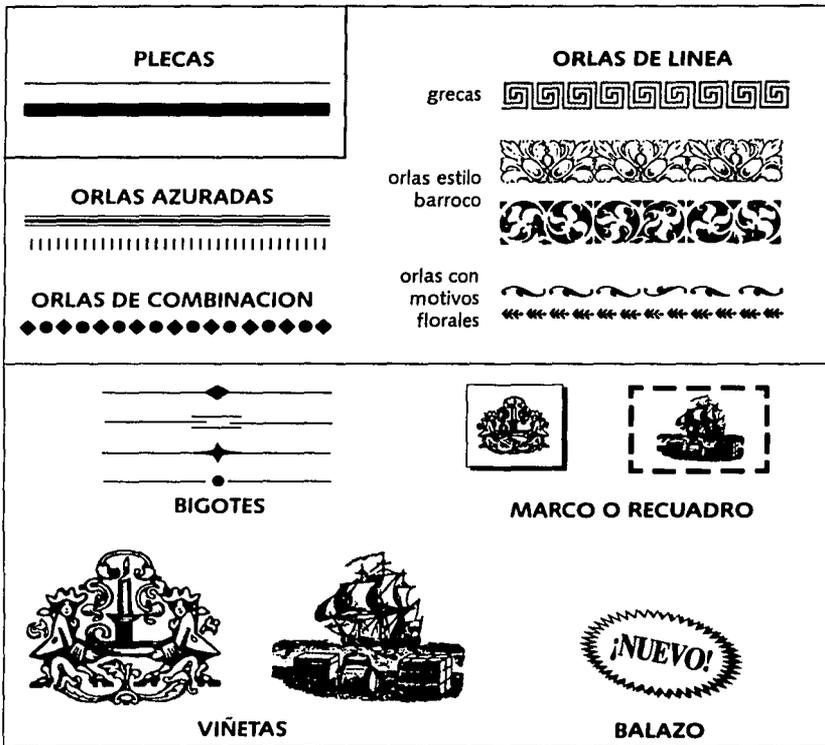


FIG. 33  
Ejemplos de elementos  
que se integran a la página

•**Bigote**

Muy parecido al filete, delgado por los extremos y más grueso hacia el centro, puede componerse de filetes y algún otro elemento como círculos y rectángulos. Se emplea para separar títulos y texto, o de adorno.

•**Marco o recuadro**

Es un elemento que contornea algún texto, foto o ilustración; puede ser desde una simple línea, hasta presentar volúmen o una figura.

•**Viñeta**

Ahora es poco frecuente su uso. Se trata de dibujos empleados como adornos al principio o al final de un libro o capítulo, y en los márgenes de una página.

•**Balas**

Son pequeños puntos sólidos usados para enfatizar una lista de artículos o elementos, como los aquí empleados.

### •Balazo

Se trata de un recuadro llamativo con cualquier forma o color que encierra una palabra o frase breve; se orienta en cualquier dirección y sirve para llamar la atención sobre lo que se dice respecto a todo lo demás. Las palabras empleadas suelen ser gratis, nuevo, más barato, etcétera (fig. 33).

### •Rúbrica

Es un elemento que puede tener distintas formas, como la de un cuadrado, círculo o incluso un logosímbolo. Éstos nos indican que se ha terminado el artículo o la parte de texto que estábamos leyendo y marca a la vez el inicio de otro párrafo (fig. 35).

### •Capitulares

Son letras iniciales decorativas o tratadas de forma diferente a la del texto general; suelen ir a un tamaño mucho mayor e incluso, pueden pertenecer a otro estilo de letra. También pueden ir rodeadas por un recuadro, ser de otro color, llevar un adorno o motivo referente al texto o a una época. Se emplean para identificar los inicios de párrafos y romper un poco con la monotonía de la página.

Las capitulares se sitúan de diferentes formas dentro del texto.

- *Capitular alta*, en donde la parte inferior de su trazo se alinea con el primer renglón de texto.

- *Capitular baja*; su trazo alto se alinea con la parte superior de la primer línea de texto.

- *Capitular de dos o más líneas*; esta letra abarca el tamaño de dicho número de líneas en el texto.

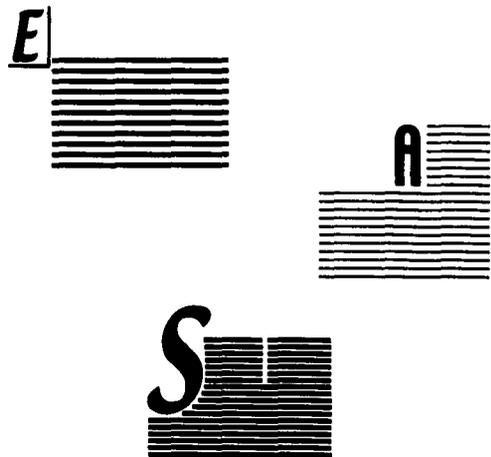


FIG. 34  
Ejemplo de  
letras capitulares,  
alta, baja y de dos  
o más líneas  
respectivamente.

### •Pie de foto

Es un texto explicativo (en tamaño más pequeño que el texto general) del contenido de una obra o el nombre del autor. Va muy junto a la fotografía o ilustración, ya sea al pie o en cualquiera de sus otros lados.

### •Fotos e ilustraciones

Las fotos e ilustraciones son elementos que refuerzan o ayudan para completar de forma visual la información del texto para hacerla más demostrativa e interesante; sus tamaños van determinados de acuerdo a su importancia; se debe procurar que sean lo más legible posible porque a través de ellas estamos comunicando información (aunque no de forma oral, sino visual), que la persona recordará más fácilmente. Tratar estos elementos con nuevas presentaciones o técnicas puede ayudar a transmitir sensaciones a través de los colores, texturas, etc. Además, pueden verse también como un descanso a la vista.

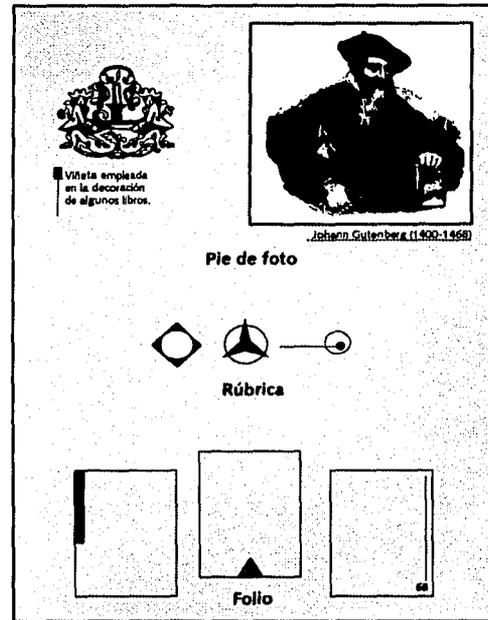


FIG. 35  
Ejemplos de  
pie de foto,  
rúbrica y folio.

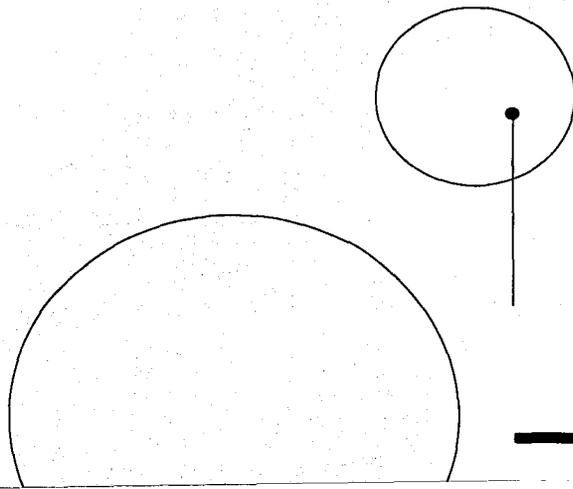
### •Folio

Es el número de página; su ubicación debe estar pensada para que se identifique rápidamente la página, pero también para que tenga una función estética, es decir, según el estilo o el lugar en donde lo ubiquemos respecto a los márgenes, éste puede darle a la página un sentido estático o dinámico. El folio puede estar rodeado por un recuadro, una forma, o ser de color, etc., de modo que cumpla además, una función decorativa.

La distancia a la que debe ser colocado un folio cuando se encuentra arriba o abajo de la mancha de texto, debe corresponder a una o más líneas de texto vacías. Cuando se ubica al lado derecho o izquierdo, el espacio generalmente será igual que el del medianil o espacio entre columnas. Ambas medidas pueden modificarse a consideración del diseñador<sup>(37)</sup>.

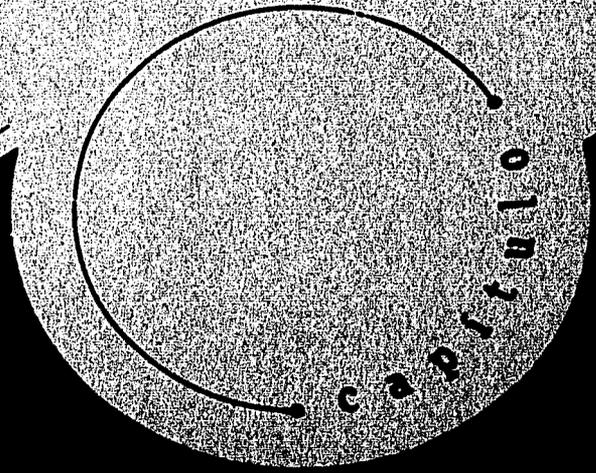
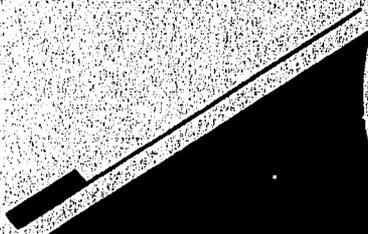
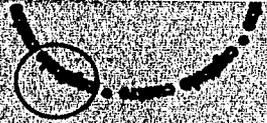
Una vez estudiados, los elementos que pueden intervenir en el proceso de diseño editorial, estamos preparados para tomar la decisión más acertada con respecto a la forma en que daremos solución a una propuesta de diseño.

En el próximo capítulo se desarrollará específicamente como se llevó a cabo la propuesta de diseño del libro "La humanización de la danza". —⊙



<sup>37</sup> Muller-Brockmann, Josef, Sistema de retículas, p. 42

capite • castro • castro • capite



capite • castro • castro • capite



**Proceso de diseño del libro**  
**"La humanización de la danza"**

4.1

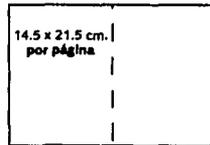
**Construcción de la retícula**

Para poder comenzar con el proceso de bocetaje del libro "La humanización de la danza" se construyó la retícula que serviría como base para poder distribuir cada uno de los elementos como texto e imágenes que contendría este proyecto.

El tamaño que tendrá por página el libro será de 14 x 21.5 cm. Este tamaño corresponde a la mitad del formato carta, el cual entra ocho veces en un pliego tamaño ocho cartas, se aprovecha al máximo el papel, y el desperdicio es menor. Por otra parte, es un tamaño práctico para que el público pueda manejarlo sin dificultad.

Las figuras que se muestran a continuación se presentan en una reducción de su tamaño original para efectos de esta tesis.

28		12	24		25
5		21	9		8
4		13	16		1
29		20	17		32



21.5 x 28 cm.  
tamaño carta

FIG. 36  
Pliego tamaño  
ocho cartas, con 32  
páginas, visto por  
una cara.



## Ajuste de la caja de tipográfica y trazo de campos reticulares

En la caja tipográfica obtenida por diagonales, caben 32 líneas de texto de la fuente Humanst 531 BT 11/13 pts. (fig. 37B), pero para mi diseño contemple 7 campos reticulares con su respectiva línea de vacío, entonces tuve que ajustar a un número de líneas exacto que fueron 34, así habría 7 campos reticulares compuestos por 4 líneas de texto y una línea vacía entre cada uno de ellos (fig. 37C).

La composición del texto general se compondrá en una columna de 9.5 x 15.6 cm., y se alinearán por ambos lados, excepto donde existan sangrías y cuando termina el texto, esta columna a su vez podrá dividirse en dos columnas de 4.5 cm. de ancho con 0.5 cm. de medianil entre ambas.

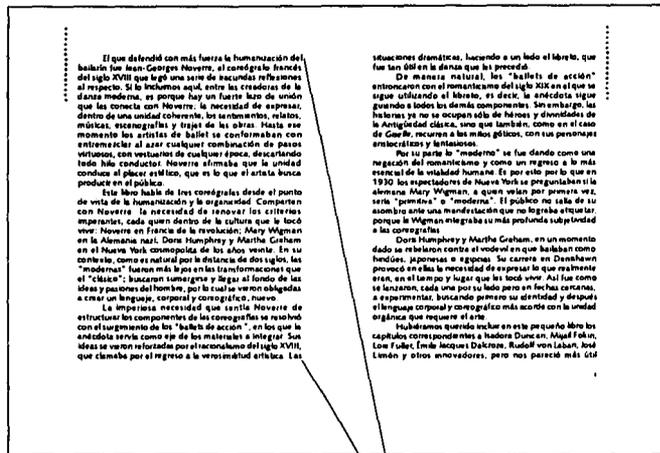


FIG. 37B

caja original  
con 32 líneas

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

caja final ajustada a 34 líneas,  
en donde hay 7 campos con su  
respectiva línea de vacío.

<p>Para producir la magia del arte, la danza rescata la unidad orgánica de su lenguaje. Para sumergir al espectador en la experiencia estética, la danza le habla de su condición humana.</p>	<p>Para producir la magia del arte, la danza rescata la unidad orgánica de su lenguaje. Para sumergir al espectador en la experiencia estética, la danza le habla de su condición humana.</p>
<p>La presente investigación tiene como propósito fundamental servir de material didáctico a los estudiantes de danza, así como a todos los interesados en comprender mejor la evolución de las ideas coreográficas. Este material incluye algunas hipótesis sobre las tendencias que ha seguido la danza escénica a partir del Renacimiento, es decir, desde la época en que la vuelta al clasicismo marcó un proceso de humanización del arte. Entonces las emociones, anhelos y conflictos humanos empezaron a tener enorme importancia, aun cuando éstos se manifestaron a través de las metáforas vigentes en mitos y leyendas de la Antigüedad.</p>	<p>La presente investigación tiene como propósito fundamental servir de material didáctico a los estudiantes de danza, así como a todos los interesados en comprender mejor la evolución de las ideas coreográficas. Este material incluye algunas hipótesis sobre las tendencias que ha seguido la danza escénica a partir del Renacimiento, es decir, desde la época en que la vuelta al clasicismo marcó un proceso de humanización del arte. Entonces las emociones, anhelos y conflictos humanos empezaron a tener enorme importancia, aun cuando éstos se manifestaron a través de las metáforas vigentes en mitos y leyendas de la Antigüedad.</p>
<p>Las ideas centrales de este trabajo tienen que ver, más bien, con el proceso de humanización del arte, que condujo al surgimiento de la danza moderna, y también con la conciencia, cada vez más acuciada, de buscar que las coreografías tuvieran unidad orgánica para ganar el derecho de ser obras de arte, y no sólo pretexto de entretenimiento.</p>	<p>Las ideas centrales de este trabajo tienen que ver, más bien, con el proceso de humanización del arte, que condujo al surgimiento de la danza moderna, y también con la conciencia, cada vez más acuciada, de buscar que las coreografías tuvieran unidad orgánica para ganar el derecho de ser obras de arte, y no sólo pretexto de entretenimiento.</p>
<p>Para hablar las ideas que nos sirviera hacer referencia hemos seleccionado a cuatro autores coreográficos, uno de ballet clásico: Jean-Georges Noverre y tres de danza moderna: Mary Wigman, Dawn Humphrey y Martha Graham.</p>	<p>Para hablar las ideas que nos sirviera hacer referencia hemos seleccionado a cuatro autores coreográficos, uno de ballet clásico: Jean-Georges Noverre y tres de danza moderna: Mary Wigman, Dawn Humphrey y Martha Graham.</p>
<p>El que defendió con más fuerza la humanización del ballet fue Jean-Georges Noverre, el coreógrafo francés del siglo XVIII que legó una serie de valiosas referencias al respecto.</p>	<p>El que defendió con más fuerza la humanización del ballet fue Jean-Georges Noverre, el coreógrafo francés del siglo XVIII que legó una serie de valiosas referencias al respecto.</p>
<p>Si lo buscamos aquí, entre los creadores de la danza moderna, es porque hay un fuerte lazo de unión que las</p>	<p>Si lo buscamos aquí, entre los creadores de la danza moderna, es porque hay un fuerte lazo de unión que las</p>

FIG. 37C

Para producir la magia del arte, la danza rescata la unidad orgánica de su lenguaje. Para sumergir al espectador en la experiencia estética, la danza le habla de su condición humana.

La presente investigación tiene como propósito fundamental servir de material didáctico a los estudiantes de danza, así como a todos los interesados en comprender mejor la evolución de las ideas coreográficas. Este material incluye algunas hipótesis sobre las tendencias que ha seguido la danza escénica a partir del Renacimiento, es decir, desde la época en que la vuelta al clasicismo marcó un proceso de humanización del arte. Entonces las emociones, anhelos y conflictos humanos empezaron a tener enorme importancia, aun cuando éstos se manifestaron a través de las metáforas vigentes en mitos y

### ***Construcción de columnas***

Una vez obtenidos los campos, se dividió la caja de texto en 6 columnas iguales separadas por medianiles de 0.5 cm. de ancho (fig. 38A). Al final se reservó el espacio que se emplearía para colocar los pies de página, este espacio está separado de la caja de texto general por 0.2 cm., conservando el ancho de la columna (fig. 38B).

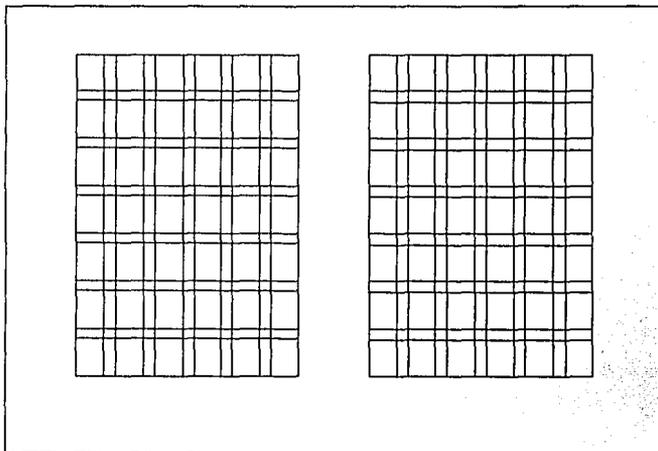


FIG. 38A

### **Retícula final**

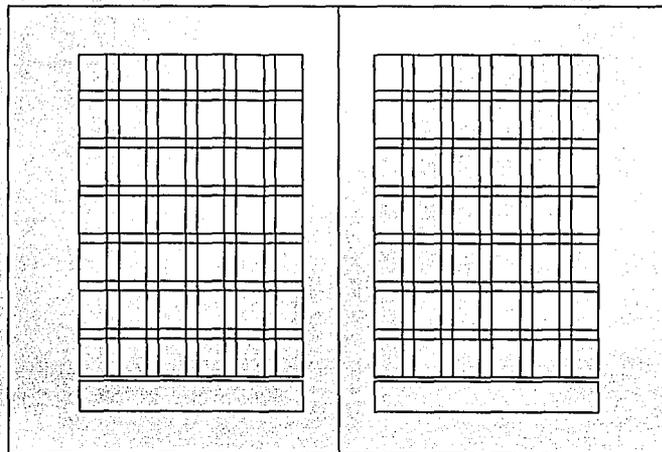


FIG. 38B

## Presentación de bocetos (interiores y exteriores)

A través del desarrollo de los tres capítulos anteriores, logramos obtener toda la información y datos necesarios para poder realizar el diseño del libro "La humanización de la danza". Aquí se presentan solo algunos de los bocetos que se hicieron para los

interiores del libro, de cada uno se retomaron elementos para llegar a la propuesta final que aparece más adelante. Como podemos darnos cuenta en estos bocetos, se empleó la familia tipográfica Cheltenham BT, pero no se consideró adecuada para el estilo que se buscaba dar al diseño del libro, se pensó en un estilo un tanto formal, porque es una lectura que trata sobre un tema muy clásico como lo es la danza, pero combinado con un poco de modernidad, ya que el libro trata

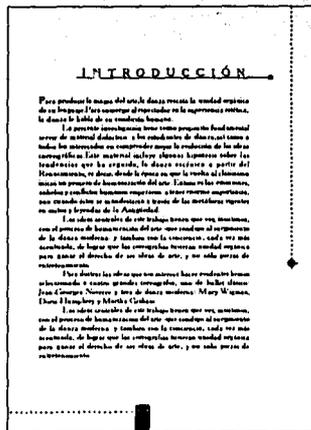


FIG. 39

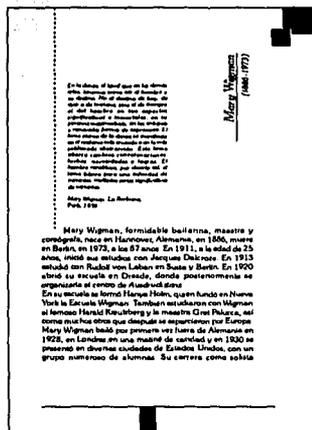


FIG. 40

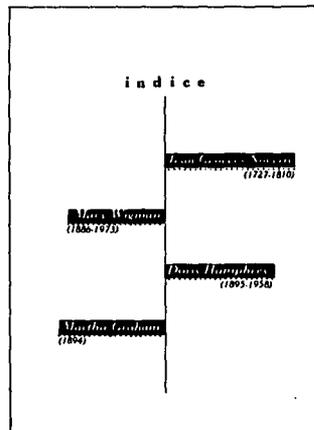


FIG. 41

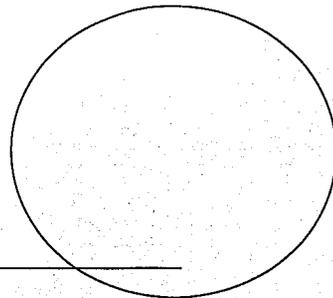
de como fue en un principio la danza y como ha evolucionado, hasta llegar al género que llaman danza moderna. Por eso la familia Cheltenham BT se descartó (fig. 39), ya que sus características de trazo como la altura de "x" que es más pequeña respecto a la altura de los trazos ascendentes y descendentes de las letras, la hace parecer pequeña, y en conjunto la página crea la apariencia de ser un documento que trata sobre algún tema demasiado conservador, además hubiera sido difícil hayar una unidad con otra familia tipográfica para que diera el aspecto de modernidad. Es por eso que las familias tipográficas que se consideraron más apropiadas se presentan en el siguiente apartado.

De los diferentes bocetos se conservó el empleo de la orla punteada y se buscó aprovechar el empleo de una tinta para que hubiese elementos en la página que hicieran un poco de contraste con el fondo del papel, sin llegar a que esos elementos robasen demasiado la atención del lector, sino por el contrario le parecieran agradables.

En esta etapa se elaboraron también varias propuestas para la cubierta del libro

(figs. 42 a la 45), se presentan aquí sólo algunas de ellas, en donde se tomaron en cuenta aquellas características con las que debía cumplir el libro, como son el empleo de dos colores, las plecas superior e inferior y los textos.

De estos bocetos se conservó para la portada final, la misma familia tipográfica y el empleo de fotografías en escala de grises, aunque finalmente las fotografías empleadas fueron otras que se consideraron más apropiadas por el movimiento que presentan las posiciones de los bailarines. El diseño final del libro se presenta en páginas posteriores.



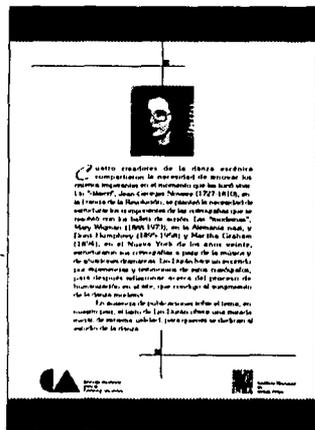


FIG. 42



FIG. 43

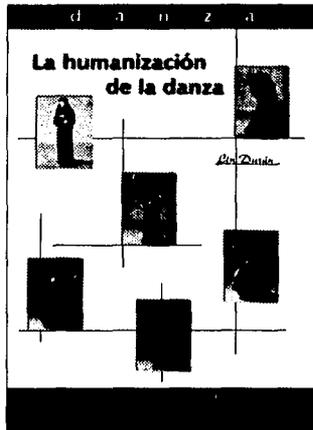


FIG. 44



FIG. 45

ESTA TESIS NO SALI  
 DE LA BIBLIOTECA

### 4.3

## **Diseño final para interiores y exteriores**

Aquí se presentan los alfabetos empleados para el diseño del libro "La humanización de la danza".

*Familias tipográficas elegidas para:*

### **Texto general y encabezados**

Para el texto general del libro se eligió la familia tipográfica Humanst 531 BT, normal en 11/13 pts., esta familia pertenece al estilo de letras que carece de patines lo que le da un rasgo de modernidad. Por sus características de trazo permite diferenciar perfectamente cada letra ya sea en bloques breves o extensos de texto y aunque no existe marcada diferencia entre sus trazos gruesos y delgados es un tipo que permite una lectura fácil. Además la proporción de la altura de "x", es ligeramente más grande en relación a los trazos ascendentes y descendentes de las letras lo que les da una apariencia ligeramente alargada y delgada,

que a mi criterio denota la sensación de una tipografía refinada, que apoya en cierto sentido lo que es la danza, una actividad en donde los cuerpos de los bailarines son delgados, por eso se decidió que el empleo de esta familia tipográfica era el apropiado. Las variantes negrita e itálica se usaran en los casos que el texto lo requiera como son títulos de libros y nombres de ballet, mencionados en el contenido del libro.

Se usará también en encabezados y citas al pie de página porque es un alfabeto que puede leerse incluso en puntajes de letra pequeños, hasta 6 pts. sin que se emplasten los espacios blancos interiores de las letras.

### **Humanst 531 BT**

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S  
T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v  
w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
! " . \$ % & / ( ) = ? ^ \* ; : @ ©

### ***Para letras capitulares***

En letras capitulares se empleará la familia New Berolina MT, esta familia pertenece al estilo de las letras manuscritas. Por sus características semejantes a la escritura caligráfica aportan un rasgo de espontaneidad y libertad, en contraste con la tipografía para texto general. No se utilizará en bloques extensos de texto, porque dificultaría su legibilidad.

### **New Berolina MT**

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P

Q R S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v w x y z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

! " . \$ % & / ( ) = ? ; ^ \* : ;

## Distribución de elementos

Apoyados en nuestra retícula, las figuras siguientes muestran la distribución que se dará a columnas, folio, encabezados,

fotografías y elementos complementarios, así como también datos específicos como medidas, grosores y alineación.

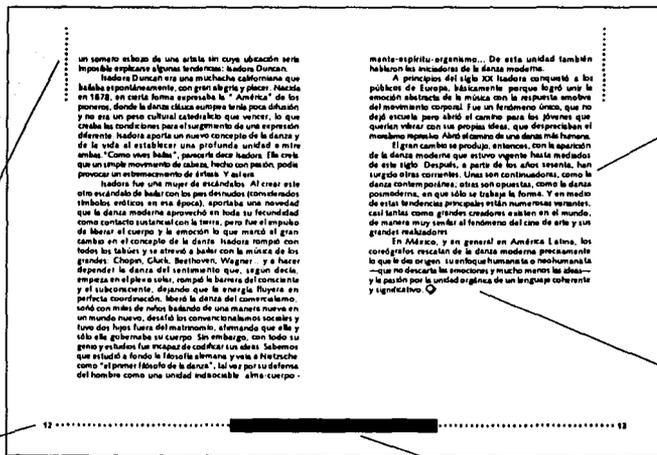


FIG. 46

un totemo símbolo de una artista sin cuya abstracción sería imposible explicarse algunas tendencias. Isadora Duncan había espontáneamente, con gran alegría y placer. Nacida en 1878, en cierta forma expresaba la "América" de los pioneros, donde la danza clásica europea tenía poca difusión y no era un peso cultural catenado que vencer, lo que creaba las condiciones para el surgimiento de una expresión diferente. Isadora aporta un nuevo concepto de la danza y de la vida al establecer una profunda unidad a entre ambas. "Como aves bellas", pareciera decir Isadora. En crees que un simple movimiento de cabeza, hecho con paciencia, puede provocar un embripecimiento de árticos. Y así es.

Isadora fue una mujer de estándares. Al crear este otro nivel de bailar con los pies descalzos (considerados simbólicamente en esa época), aportaba una novedad que la danza moderna aprovechó en toda su fecundidad como contacto sustentado con la tierra, pero fue el impulso de Merce al cuerpo y la emoción lo que marcó el gran cambio en el comienzo de la danza. Isadora rompió con todos los tabúes y se atrevió a bailar con la música de los grandes: Chopin, Clark, Beethoven, Wagner, y a hacer depender la danza del sentimiento que, según decía, empieza en el alma y sólo, rompió la barrera del consciente y el subconsciente, dejando que la energía fluyera en perfecta coordinación. Liberó la danza del comercialismo, surgió con más de noventa bailarinos de una manera nueva en un mundo nuevo, desafió los convencionalismos sociales y tuvo dos hijos fuera del matrimonio, afirmando que ella y sólo ella gobernaba su cuerpo. Sin embargo, con todo su genio y estallidos fue incapaz de codificar. Un día, sabemos que estaba a bordo la flota alemana y ella le escribió como "el primer filósofo de la danza", tal vez por su defensa del hombre como una unidad indisoluble alma-cuerpo-

mente-espíritu-organismo... De esta unidad también hablaron los iniciados de la danza moderna.

A principios del siglo XXI Isadora corrió el riesgo a los públicos de Europa, básicamente porque llegó ante la emoción abstracta de la música con la misteriosa ambigüedad del movimiento corporal. Fue un fenómeno único, que no dejó escapar pero abrió el camino para los jóvenes que querían vibrar con sus propias ideas, que despreciaban el modelo neoclásico. Abrió el camino de una danza más humana.

El gran cambio se produjo, entonces, con la aparición de la danza moderna que estuvo vigente hasta mediados de este siglo. Después, a parte de los años sesenta, surgió la danza contemporánea. Unas son continuadoras, como la danza postmoderna, en que sólo se trabaja la forma. Y en medio de estas tendencias principales están numerosas variantes, casi tantas como grandes creadores existen en el mundo, de manera muy similar al fenómeno del caso de arte y sus grandes realizadores.

En México, y en general en América Latina, los coreógrafos rescatan de la danza moderna precisamente lo que les da origen, su espíritu humanoista o individualista —que no descarta la emoción y mucho menos las ideas— y la ponen por su unidad original de un lenguaje coherente y significativo. ◊

Para texto general se empleará la familia tipográfica Humanst 531 BT normal en 11/13 pts. con una justificación por ambos lados de la columna, y se usarán las variantes de itálicas y negritas para los casos que requiera el texto.

Al finalizar la información de cada uno de los cuatro bailarinos, se colocará esta rúbrica. ◊

Como otro elemento de ornato aparecerá un rectángulo con medidas de 0.9 x 0.6 cm. en negro 100%, centrado a ambas páginas, y centrado a este rectángulo una orla con las mismas especificaciones arriba descritas, tendrá como límite hacia el centro de las páginas, los márgenes de la caja de texto.

Para los encabezados se empleará Humanst 531 Bk BT de 17/19 pts., en una composición de altas y bajas, con alineación a la derecha.

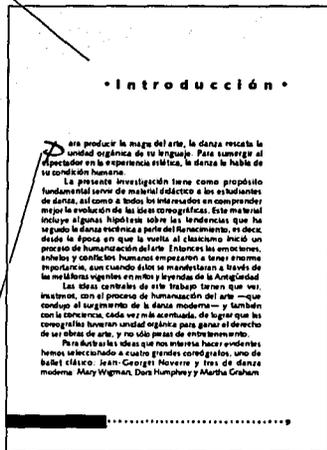


FIG. 47

La letra capitular en cada bloque de información será en New Berolina MT, ocupando la altura de dos líneas de texto.

En las páginas donde aparece el nombre de cada bailarín, se usará Humanst 531 BT 20/22 pts., en negritas e itálicas, a excepción de la primera letra del nombre y apellido, que entrará en New Berolina MT a 20 pts., negrita e itálica. El dato de la fecha en Humanst 531 BT itálica 11/13 pts.

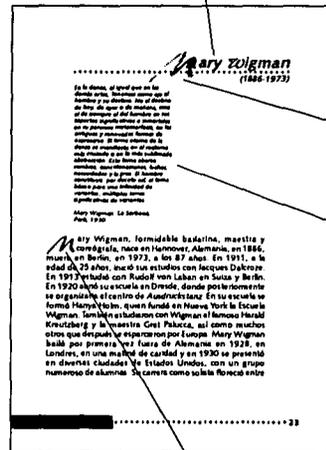


FIG. 48

La letra capitular es New Berolina MT, ocupando la altura de dos líneas de texto.

Como elemento de ornato esta letra va en New Berolina MT a 50 pts., en negro al 30%.

La composición de este texto es en Humanst 531 BT 8/9 pts. itálicas, con alineación a la izquierda. Se dejará libre el espacio de un campo del lado izquierdo.

Para el diseño de la portada, portadilla e índice, no se trabajó conforme a la retícula, para ello se usó una red cuadriculada, ésta es una estructura que divide el campo gráfico en módulos regulares con el fin de aprovechar todo el espacio de la página y de que los elementos se justifiquen de una forma más

adecuada. Con esto no pretendo restar utilidad a la retícula, simplemente considero que cada una es más útil para el fin que se ocupó y como diseñadores debemos explotar todas las posibilidades que consideremos nos permitan relizar de una forma más apropiada nuestro diseño.

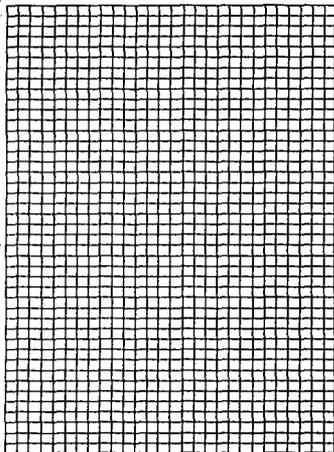


FIG. 49A

red cuadriculada

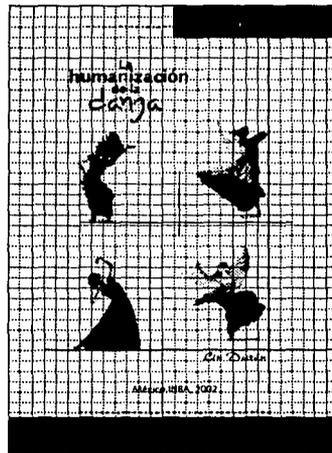


FIG. 49B

portadilla

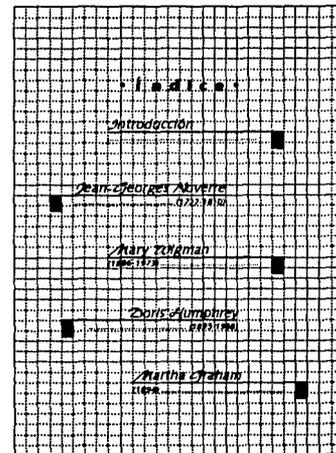


FIG. 49C

pies de foto

Orla con un grosor de 2.5 pts.

Humanst 531 BT en 22 pts.

Fotografías en escala de grises.

Plecas con un grosor de 1 pt.

Humanst 531 BT en 12 pts.



FIG. 50

Humanst 531 BT a 13/15 pts.

New Berolina MT en 18 pts.

Humanst 531 Blk Bt 20/22 pts.,  
centrada a la página, a 3.5 cm.  
de la línea de corte superior.

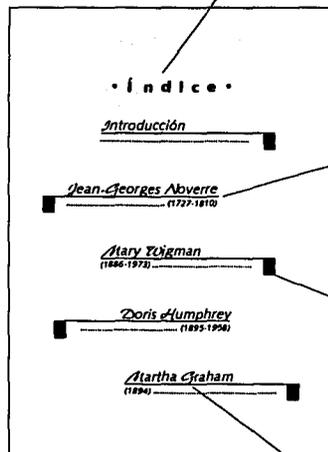


FIG. 51

Pleca de 0.5 pts. de grosor.

El número de página va en  
Humanst 531 BT en 11/13 pts.,  
negrita, calada dentro de un  
rectángulo de 0.5 x 0.8 cms.

Cada letra inicial en tipografía New Berolina MT  
20 pts., el demás texto en Humanst 531 BT  
a 18 pts., itálicas. El dato de la fecha se  
compondrá en Humanst 531 BT 11/13 itálicas.



## Cubierta del libro

### Análisis Formal

Esta propuesta reúne las características empleadas en otras obras realizadas en el Departamento de Arte y Diseño, como se especificó en el primer capítulo (pág. 18), porque pertenece a una serie de libros relacionados con otras disciplinas como el teatro.

El tamaño final de la cubierta del libro es de 14 x 21,5 cm. y el tamaño extendido es de 28.7 x 21.5 cm. El tamaño final nos da la proporción de un rectángulo vertical. Aunque no existe una estructura física la organización de los elementos esta soportada sobre una estructura o red cuadrículada, por lo tanto los elementos no se encuentran distribuidos al azar.

La portada guarda una composición simétrica con formas naturales reales como son las fotografías de las bailarinas que hacen posible que dentro de la simetría, exista movimiento por las posiciones de los brazos y piernas apoyados también, por las líneas punteadas que siguen una dirección más libre, a través de estas imágenes es que la cubierta del libro nos transmite el mensaje

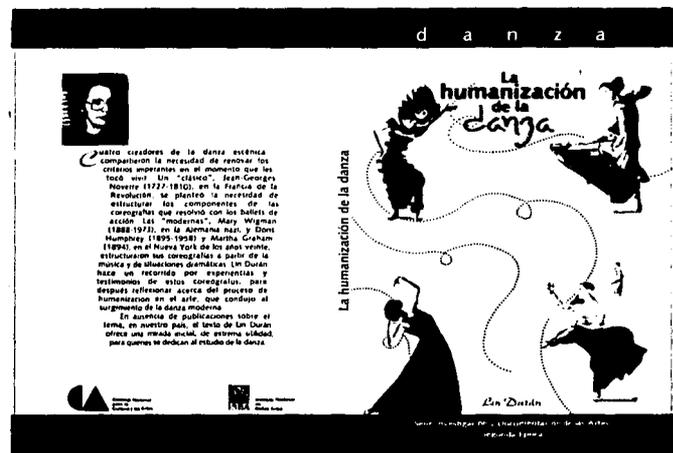
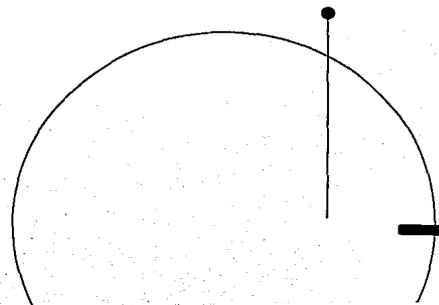


FIG. 54A



respecto a su contenido ya que trata sobre un tema de baile pero no de cualquier tipo de baile sino de uno específico que es la danza, que obviamente esta claramente reconocido por el título del libro.

Las posiciones de las bailarinas hacen énfasis en la dirección de lectura que guía nuestra vista que en este caso es al centro y hacia arriba exactamente al título del libro.

Tal vez no sea muy notorio pero a través de la posición de los elementos existen diferentes planos que nos permiten dar profundidad en el diseño, por ejemplo siguiendo una lectura de adentro hacia afuera el fondo sería nuestro plano más profundo, tal vez el siguiente plano lo compondrían las líneas punteadas y las fotografías, textos y logotipos que se encuentran en la contraportada y así sucesivamente hasta llegar al plano que esta hasta arriba que serían las dos placas horizontales que se encuentran en la parte superior e inferior a lo largo de la cubierta.

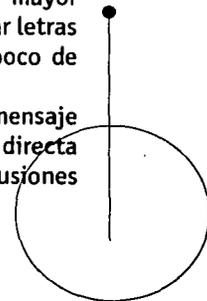
En lo que se refiere al equilibrio se trató de controlar mediante el peso, orientación, dirección, tamaño y color de los elementos para que exista una unidad, por eso las

fotografías se manejaron en escala de grises a un tamaño muy similar para que tuvieran todas un mismo peso visual.

Al elegir el color que llevaría la cubierta se pensó en uno que pudiera asociarse de alguna forma al contenido del libro, por eso se empleó un color cálido que nos remite movimiento y en cuanto a temperatura nos remite calor, que considero son ambos elementos muy presentes dentro de lo que es la actividad de la danza.

Con respecto a la cubierta se buscó que su diseño tuviera unidad respecto al estilo que se manejó en los interiores del libro como son el uso de las familias tipográficas y las orlas punteadas, sólo que aquí se quizo dar la sensación de movimiento con el empleo de las líneas curvas, para enfatizar los movimientos de las bailarinas. En el título del libro se prefirió dar mayor impacto a la palabra danza al emplear letras trazadas a mano para añadirle un poco de personalidad y espontaneidad.

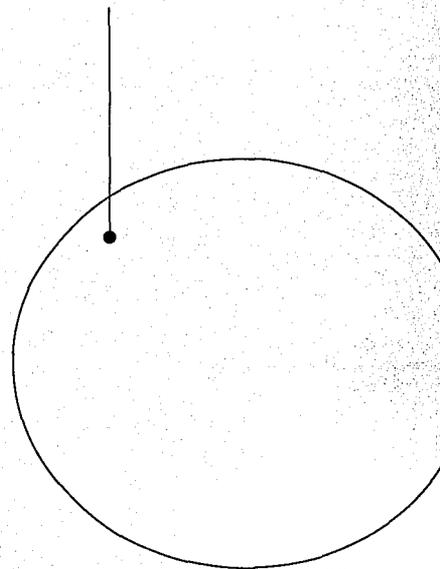
En general considero que el mensaje en el libro se transmite de una forma directa y objetiva que no da lugar a confusiones respecto a su contenido.



Hasta este punto ya se ha proporcionado toda la información gráfica de nuestro proyecto, sólo a manera de resumen se recuerda la forma de reproducción que tendrá este trabajo.

Como se mencionó en el primer capítulo, el método de reproducción será el offset en un tiraje de 1000 ejemplares, las razones para utilizar un método de impresión u otro vienen determinadas por aspectos como número de ejemplares a imprimir, costos, calidad del impreso y tiempo. Estos lineamientos se tienen estipulados bajo criterios de impresión de otros trabajos realizados en el departamento de diseño del INBA, por lo cual la encuadernación irá cosida y pegada, los interiores se imprimirán a una tinta en papel Cultural de 75 grs., para la cubierta el papel es Couché brillante de 210 grs. se imprimirá a dos tintas y tendrá un plastificado brillante.

A continuación aparecen los datos específicos de los tamaños, colores, familias tipográficas, etcétera, de la propuesta final de la cubierta del libro.



## ESPECIFICACIONES TÉCNICAS

Pantone 166 al 100%

Humanst 531 BT negrita,  
en 17 pts.

Humanst 531 BT, en 26 pts.

Textura  
de fondo,  
medio tono,  
Pantone 166

Humanst 531BT  
negrita, en 21 pts.  
Sombras en  
negro al 30%.

La letra capitular  
lleva Pantone 166  
al 100%.

Humanst 531 BT  
negrita,  
en 29 pts.

Pantone 166  
al 100%

La reseña del libro  
se compuso en  
Humanist 531 BT  
en 10/12 pts., en  
negro al 100%  
con una alineación  
por ambos lados  
de la columna que  
sigue la forma de  
una figura irregular.

Orias punteadas  
en negro al  
100%

Todas las  
fotografías van  
en escala  
de grises.

New Berolina  
MT en 18 pts.

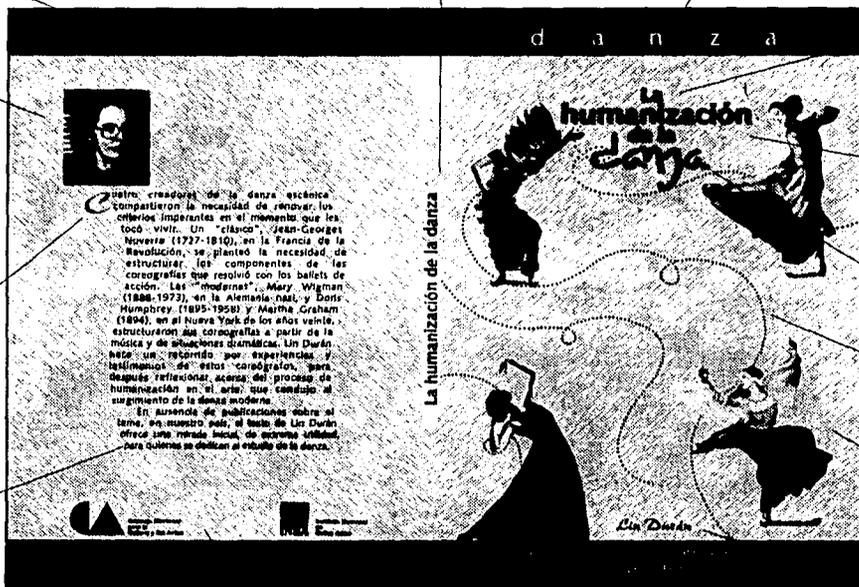


FIG. 54B

Los logotipos van en negro  
al 100%.

Humanst 531 BT, en 11 pts.

# propuesta final a escala en un 50% del tamaño original

d a n z a



Cuatro creadores de la danza escénica compartieron la necesidad de renovar los criterios imperantes en el momento que les tocó vivir. Un "clásico", Jean-Georges Noverre (1727-1810), en la Francia de la Revolución, se planteó la necesidad de estructurar los componentes de las coreografías que resolvió con los ballets de acción. Las "modernas", Mary Wigman (1888-1973), en la Alemania nazi, y Doris Humphrey (1895-1958) y Martha Graham (1894), en el Nueva York de los años veinte, estructuraron sus coreografías a partir de la música y de situaciones dramáticas. Lin Durán hace un recorrido por experiencias y testimonios de estos coreógrafos, para después reflexionar acerca del proceso de humanización en el arte, que condujo al surgimiento de la danza moderna.

En ausencia de publicaciones sobre el tema, en nuestro país, el texto de Lin Durán ofrece una mirada inicial, de extrema utilidad, para quienes se dedican al estudio de la danza.

La humanización de la danza

La  
humanización  
de la  
danza



Lin Durán



Consejo Nacional  
de Cultura y las Artes



Instituto Nacional  
de Bellas Artes

Sec. e Investigación y Documentación de las Artes  
Segunda Época

4.4

## **Presentación del diseño de esta tesis**

A continuación se muestra brevemente como se llevó a cabo el diseño de esta tesis.

### *Formato*

Se empleó el formato carta para aprovechar al máximo el papel y evitar mayores desperdicios, además es el más adecuado para el tipo de impresión, que en este caso se realizará en una impresora láser.

El tamaño final de la tesis es de 25 x 18.5 cm., se contempló que hubiese espacio suficiente para hacer el refine cuando se encuadernerne, y para que los elementos o imágenes que vayan rebasados de los márgenes de la página, tengan espacio suficiente para evitar los fillos blancos.

### *Márgenes*

Los márgenes se trazaron por medio de una red y se ajustaron de acuerdo al tamaño e interlínea del alfabeto elegido, quedando al final estas medidas: margen superior 2.0 cm, margen inferior 2.73 cm., interior 1.5 cm. y exterior 3.0 cm. (fig. 55).

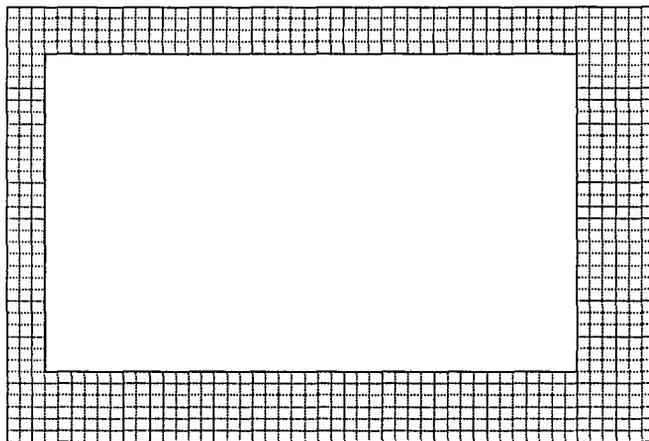


FIG. 55







*Elementos complementarios*

Los elementos complementarios que se muestran aquí se colocarán en el área de los márgenes, su ubicación dentro de la página se justificó de acuerdo a una red cuadriculada.

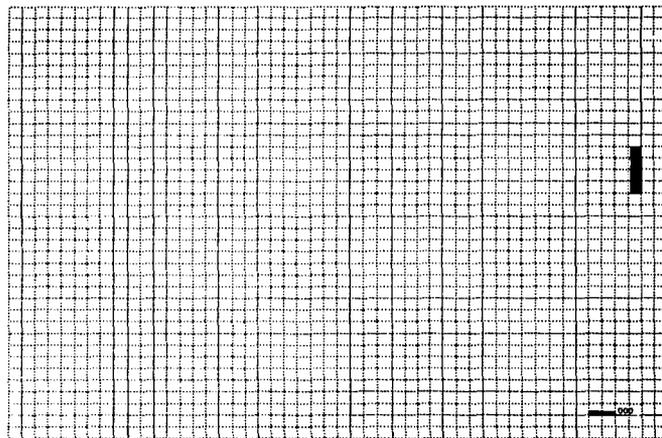


FIG. 57

## Familias tipográficas

### Texto general

Para el texto general de esta tesis se eligió la familia tipográfica ITC Oficina Sans Book, en 12/14.5 pts., pertenece al estilo de letras romanas, carece de patines lo que da una apariencia de modernidad al texto, no existe mucha diferencia entre los trazos gruesos y delgados pero es un tipo legible para la lectura. Además las letras tienen una altura de "x", ligeramente mayor a la altura de los trazos ascendentes y descendentes por lo que da el aspecto de ser una letra un tanto alargada, por ese motivo se empleó una interlínea un poco mayor a la habitual. Las variantes de esta familia, negrita e itálica, se usarán en los casos que el texto lo requiera como resaltar algunas palabras dentro del texto general.

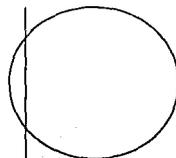
Para diferenciar títulos y encabezados, se empleó la misma familia tipográfica pero en su versión un poco más negrita y con patines rectangulares gruesos, ITC Oficina Serif Bold.

### ITC Oficina Sans Book

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U  
V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v w  
x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
! " " " . • \$ % & / ( ) = ? : ^ \* ; : @ ©

### ITC Oficina Serif Bold

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S  
T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u  
v w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
! " " " . • \$ % & / ( ) = ? : ^ \* ; : @ ©



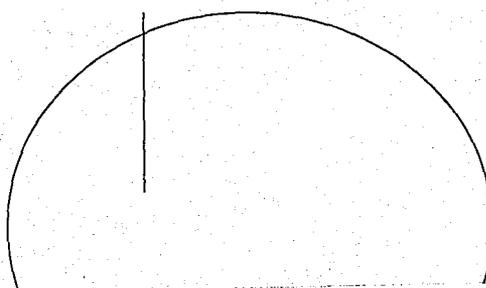
*Pies de foto y de página*

Para marcar una diferencia entre los pies de foto y de página, del texto general, se empleó la familia tipográfica Humanst 531 BT., este alfabeto corresponde al estilo de letras de palo seco, puede ser empleado en tamaños de hasta 6 pts. si se requiere, sin que se emplasten los centros de las letras.

En las siguientes páginas se citan los datos específicos del diseño de esta tesis.

**Humanst 531 BT**

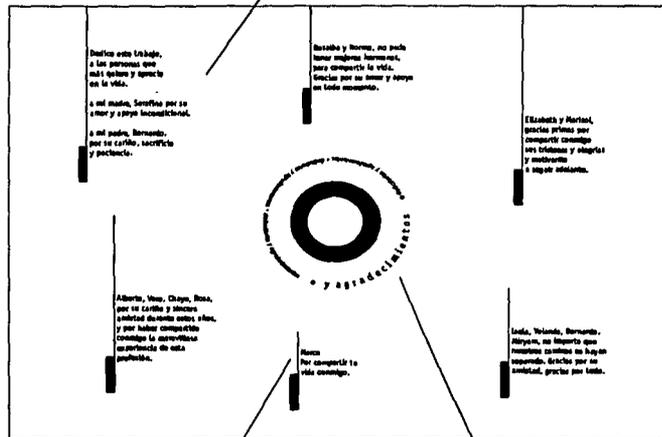
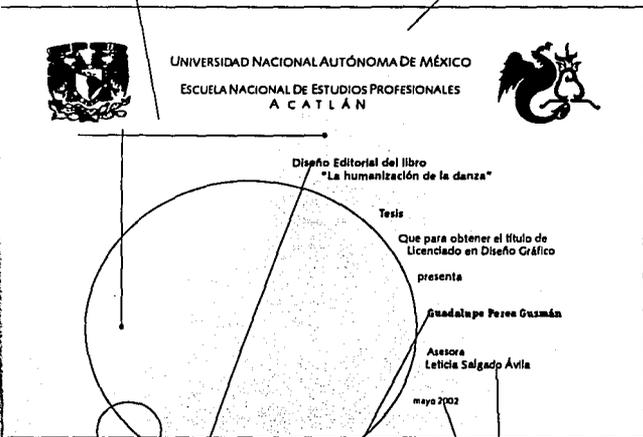
A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S  
T U V W X Y Z  
a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v  
w x y z  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
! " " . • \$ % & / ( ) = ? ¿ ^ \* ; : @ ©



Humanst 531 BT, texto compuesto en mayúsculas y letras versalitas, en 16, 15 y 15 pts. respectivamente como aparece cada línea de texto.

ITC Oficina Sans Book en 9.5/11.5 pts., el texto alineado a la izquierda en altas y bajas

Grosor de línea 0.2 pts. Los puntos al final de línea son de 0.2 cm. de diámetro



G. 58  
Humanst 531 BT, negritas a 13 pts.  
ITC Oficina Sans Book a 13 pts.  
Humanst 531 BT, en 12.5 y 10 pts.

FIG. 59  
Pleca de 0.5 pts. de grosor, rectángulo de 0.3 x 1.5 cm.  
ITC Oficina Serif Book en 9.5/11.5 pts., el texto compuesto en altas y bajas.

El índice se trabajó a dos columnas en ITC Oficina Sans Book de 12/14.5 pts.

ITC Oficina Serif Book en itálicas para capítulo, con alineación a la derecha.

**índice**

*..... Introducción*

**Capítulo 1**  
*Método de diseño llamado "Modelo Diana"*

1.1 Explicación del "Modelo Diana" .....13  
 1.2 Desarrollo del "Modelo Diana" para el diseño del libro "La humanización de la danza".....16  
 1.2.1 Instituto Nacional de Bellas Artes .....16  
 1.2.2 Definición del problema (ubicación, destino, economía) .....18  
 1.2.3 Factores de uso .....19  
 1.2.3a Factores de realización .....20

**Capítulo 2**  
*El origen del libro*

2.1 Reflexión sobre el origen del libro.....23  
 2.2 Definición .....28  
 2.3 Clasificación .....29  
 2.3.1 Informativos .....29  
 2.3.1.1 Científicos .....29  
 2.3.1.2 Artísticas .....29  
 2.3.1.3 humanísticas .....29  
 2.3.1.4 de texto .....30  
 2.3.1.5 de divulgación .....30  
 2.3.1.6 de consulta .....30

FIG. 60

Se empleó ITC Oficina Sans Book de 12 pts. para el número de página.  
 ITC Oficina Sans Book en itálicas 12 pts., con alineación a la derecha para el nombre de cada capítulo.

ITC Oficina Serif, en negritas e itálicas de 20 pts., texto compuesto en letras bajas. Sombra desfasada arriba y a la izquierda en negro al 10%, igual es para índice, bibliografía y conclusiones.

**introducción**

Como diseñadores gráficos hemos tenido la oportunidad de estudiar y darnos cuenta de que desde la invención de la imprenta se comienza a dar un cambio muy importante en la producción de impresos, y que el libro especialmente es uno de los medios que más relevancia ha tenido en la vida del hombre a lo largo de la historia porque le ha permitido preservar sus conocimientos, aun más porque le brindó la oportunidad de difundirse y ser más accesible a todas las clases sociales.

En consideración a esto es que día con día va tomando mayor relevancia el hecho de que se planea perfectamente la elaboración de un libro, atendiendo de igual forma tanto su aspecto interior como exterior. Ambas partes son importantes para que un libro se conciba como una unidad. Pero no siempre sucede esto. Porque cuantas veces, se ha presentado ante nosotros, público lector, la situación de que tenemos que leer un libro y cuando lo abrimos nuestra primera reacción o impulso es el rechazo, al darnos cuenta de que son páginas y páginas en las cuales no vemos más que texto; sin embargo, hay libros que por estar sobre determinado tema no pueden más que contener párrafos y párrafos de letras. Pero la situación que a nosotros preocupa es aquella que suele ocurrir cuando a medida como avanzamos en la lectura nos perdamos, y más que nada muestra vista lo recto, de que las letras están muy apretadas y dan pauta a confundirlas, o incluso sucede que leemos varias veces algunas líneas porque se encuentran demasiado juntas unas de otras, provocando que no podamos concentrarnos y comprender el escrito, interfiriendo de esta forma en que el libro no cumple su finalidad de transmitirnos efectivamente su información.

FIG. 61

Grosor de líneas 0.2 pts.

El texto va en ITC Oficina Sans Book en 12/14.5 pts, texto alineado por ambos lados de la columna.

ITC Oficina Serif Book en 9 pts.

El grosor de línea en plecas y círculos va en un 1 pt.

En letras bajas, ITC Oficina Serif Book a 21 pts.

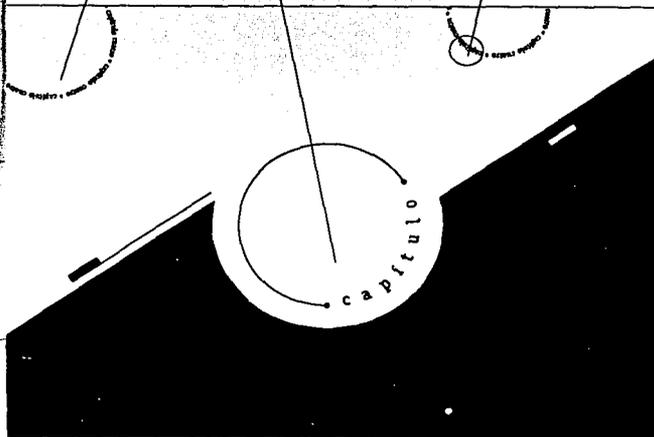


FIG. 62

TC Oficina Serif Book en 11 pts., alada sobre fondo negro.

Número del capítulo en ITC Oficina Serif Book a 165 pts.

Los pies de foto van acompañados por una pleca de 0.2 pts. de grosor, al final de la pleca un punto de 0.1 cm. de diámetro.

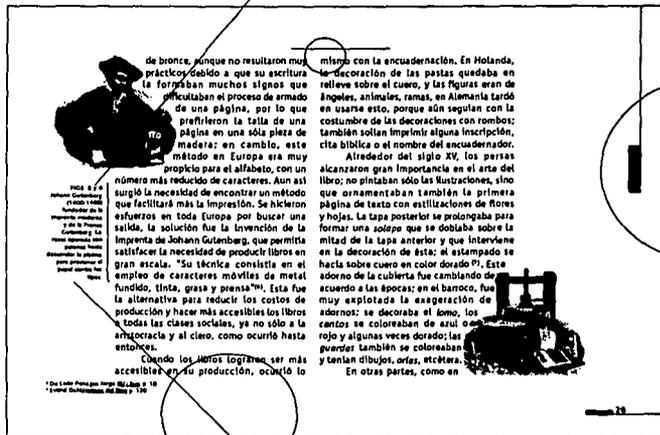


FIG. 63

Los pies de foto van en ITC Oficina Sans Book en 6.5/8.5 pts., con alineación a la izquierda o derecha según la ubicación de la imagen.

Para texto general se empleó ITC Oficina Sans Book en 12/14.5 pts., el texto va alineado por ambos lados de la columna.

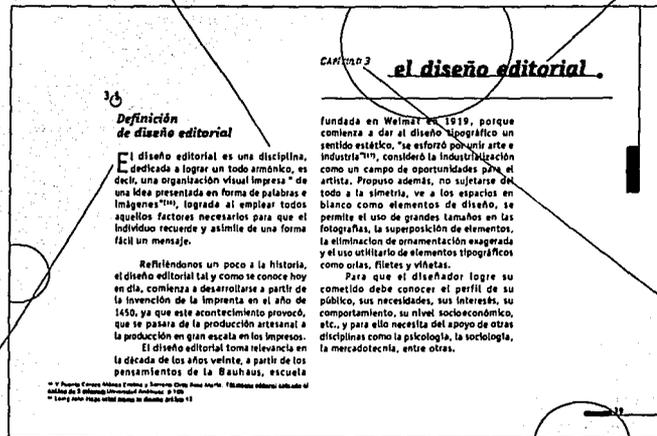


FIG. 64

En el primer párrafo de la página de inicio de cada capítulo se empleó una letra capitular a dos líneas en ITC Oficina Sans Book.

El título del capítulo va en 25/27 pts., se modifica el tamaño si es que el título es muy largo. Se compone en ITC Oficina Serif, en letras bajas negritas e itálicas, con alineación a la derecha. LLeva una sombra desfazada arriba y a la izquierda en negro con un porcentaje de negro al 10%.

El número del capítulo va en 13 pts., la letra inicial es mayúscula y las siguientes son versalitas, en negro al 50%.

Aquí se muestra como se realizó la distribución de los elemtos dentro de la página basándose en la retícula planeada con anterioridad para esta tesis.

de bronce, aunque no resultaron muy prácticos debido a que su escritura la formaban muchos signos que dificultaban el proceso de armado de una página, por lo que prefirieron la talla de una página en una sola pieza de madera; en cambio, este método en Europa era muy propicio para el alfabeto, con un número más reducido de caracteres. Aun así surgió la necesidad de encontrar un método que facilitara más la impresión. Se hicieron esfuerzos en toda Europa por buscar una salida, la solución fue la invención de la imprenta de Johann Gutenberg, que permitía satisfacer la necesidad de producir libros en gran escala. Su técnica consistía en el empleo de caracteres móviles de metal (fundido, tinta, grasa y presión<sup>(4)</sup>). Esta fue la alternativa para reducir los costos de producción y hacer más accesibles los libros a todas las clases sociales, ya no sólo a la aristocracia y al clero, como ocurrió hasta entonces. Cuando los libros lograron ser más accesibles en su producción ocurrió lo mismo con la encuadernación. En Holanda, la decoración de las pastas quedaba en relieve sobre el cuero, y las figuras eran de ángeles, animales, ramas, en Alemania tardó en usarse esto, porque aún seguían con la costumbre de las decoraciones con rombos; también solían imprimir alguna inscripción, cita bíblica o el nombre del encuadernador. Alrededor del siglo XV, los persas alcanzaron gran importancia en el arte del libro; no pintaban sólo las ilustraciones, sino que ornamentaban también la primera página de texto con estilizaciones de flores y hojas. La tapa posterior se prolongaba para formar una *spina* que se doblaba sobre la mitad de la tapa anterior y que interviene en la decoración de ésta; el estampado se hacía sobre cuero en color dorado<sup>(5)</sup>. Este adorno de la cubierta fue cambiando de acuerdo a las épocas; en el barroco fue muy explotada la exageración de adornos; se decoraba el *lomo*, los *capos* se coloreaban de azul o rojo y algunas veces dorado; las *guardas* también se coloreaban y tenían dibujos, orlas, etcétera. En otras partes, como en

FIG. 57 y 58  
Johann Gutenberg  
(1400-1468)  
Inventor de la imprenta moderna y de la prensa  
"Gutenberg" la única imprenta con prensa para impresión de libros para personal especializado.

26

FIG. 65

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

El número del apartado va en ITC Oficina Sans Book en 14 pts., negrita. El círculo tiene 0.5 cm. de diámetro y un grosor de línea de 0.2 pts.

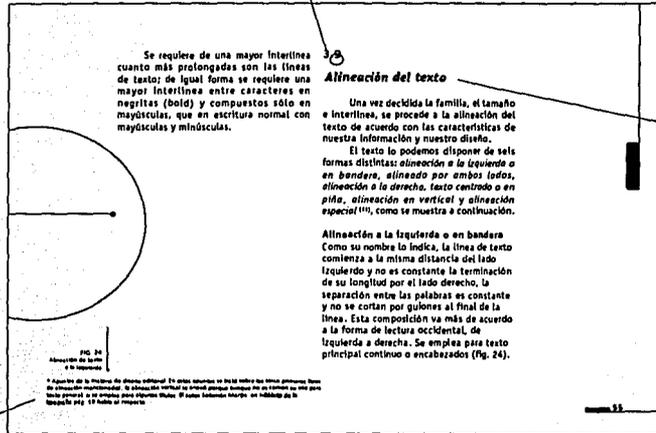


FIG. 66

Para el nombre de los apartados se empleó ITC Oficina Serif, negritas e itálicas en 15/17 pts., alineado a la izquierda, este texto lleva una sombra desfazada arriba y a la izquierda en un porcentaje de negro al 10%.

Los pies de página están en Humanst 531 BT a 6.5/8.5 pts., con una alineación a la izquierda, la longitud de los pies de página es igual al ancho de tres columnas, y una extensión con un máximo de cuatro líneas de texto.



## *conclusiones*

Dentro de las aulas, uno como alumno se prepara para desarrollarse profesionalmente, sin embargo, al salir de la universidad comenzamos a enfrentarnos a la realidad de lo que es nuestra actividad, es por eso que al realizar mi servicio social en el Departamento de Arte y Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), surgió o más bien se reafirmó, mi interés sobre el diseño editorial, en esta institución por vez primera tuve la oportunidad de ver concluido hasta la etapa de impresión mi trabajo, y esto me llevó a reconocer la importancia que tiene para un diseñador el cliente, ya que éste influirá decisivamente en la forma en que pretendamos dar solución a un proyecto, pues se están contemplando presupuesto, tiempo, y recursos, tanto humanos, como herramientas de trabajo. Nuestra aportación como diseñadores, debe ser esforzarnos por presentar la opción que consideremos más adecuada, dentro de las posibilidades que tengamos, de acuerdo a los recursos disponibles, y no quedarnos con la solución más inmediata o la primera que venga a nuestra mente.

Realizar el diseño del libro "La humanización de la danza" me dio la oportunidad de trabajar con un proyecto real y además fue la pauta para adquirir conocimientos más amplios con respecto a las etapas que se contemplan dentro del diseño editorial de un libro, aprendí mejor cómo es, qué partes componen un libro y su origen, así como su transcendencia dentro del conocimiento del ser humano, por lo que espero que la información presentada sea de utilidad para otros diseñadores, ya sea para realizar el diseño de un libro o de algún otro medio como la revista o el folleto, claro esta considerando las características de cada uno y las necesidades y posibilidades del cliente.

Otro aspecto que aprendí es que los diseñadores necesitamos de las aportaciones de otras áreas del conocimiento como la psicología o la mercadotecnia, o sobre conocimientos más específicos como la pre prensa, la impresión o la encuadernación para desempeñar mejor nuestro trabajo.

De esta tesis no pretendo manifestar que es del todo completa, en el sentido de que sería tanto como decir que es todo lo que se puede hablar sobre el diseño editorial, cuando la realidad es que el diseño editorial requiere de actualización día con día, sin embargo, sí la considero completa en el sentido de servir de apoyo a otros compañeros diseñadores, como se mencionó anteriormente, y estoy segura que habrá posteriores trabajos que complementarán lo que aquí presenté.

Por otra parte, el diseño mismo de esta tesis es otro proyecto donde se aplicó el diseño editorial, pero con diferentes características, presupuesto y herramientas de trabajo.

En la realización de esta tesis me hubiera gustado hablar sobre el empleo de la computadora, esa herramienta de trabajo que si bien, no hace a un diseñador más creativo, si le ayuda a presentar con mayor calidad sus propuestas de diseño, también este conocimiento repercute en los términos que debemos emplear para referirnos a nuestro trabajo. No podemos quedarnos atrás en el empleo de la tecnología, pero también necesitamos no olvidar que la idea surge en la mente del diseñador.

Llevo a término este trabajo con la satisfacción de haberlo realizado de la mejor manera posible, esperando sea de utilidad a quien lo consulte. —④

# ***bibliografía***

BANN, David  
Manual de producción para artes gráficas  
España, 1988, 1a. edición  
Ed. Tellus

BRAHAM, Bert  
Manual del diseñador gráfico  
Madrid, 1991, 1a. edición  
Ed. Celeste Ediciones

CAMBELL, Alastair  
Manual del diseñador gráfico  
Madrid, 1989, 1a. edición  
Ed. Tellus

DE LEÓN PENAGOS, Jorge E.  
El libro  
México, 1980, 2a. edición  
Ed. Trillas

DREYFUS, John y RICHAUDEAU, François  
Diccionario de la edición y las artes gráficas  
España, 1990  
Ed. Pirámide

Instituto Nacional e Bellas Artes  
Memoria de labores (1954-1958)  
México, 1958  
Imprenta Arana

KARCH, Randolph  
Manual de artes gráficas  
México, 1976  
Ed. Trillas

MARTÍNEZ DE SOUSA, José  
Diccionario de tipografía y del libro  
Barcelona 1974  
Ed. Labor

MÜLLER-BROCKMANN, Josef  
Sistema de retículas  
Barcelona, 1982  
Ed. Gustavo Gili

MURRAY, Ray  
Manual de técnicas  
Barcelona, 1980, 1a. edición  
Edi. Gustavo Gili

OSEGUERA, Eva Lydia  
Taller de lectura y redacción 1  
México, 1982, 1a. edición  
Ed. Publicaciones Cultural

PARDO PÉREZ, Mónica  
Elementos gráficos del diseño editorial aplicados al libro  
México, UNAM, 1994  
(tesis de licenciatura diseño gráfico)

PASTECA  
Dibujando cubiertas de libros  
Barcelona  
Ed. CEAC

SARTUÉ, Enric  
El diseño gráfico  
Desde los orígenes hasta nuestros días  
Madrid, 1988, 1ra. edición  
Ed. Alianza Editorial

SOLOMÓN, Martín  
El arte de la Tipografía  
Introducción a la tipografía  
Nueva York, 1986  
Ed. Tellus

SVEND, Dahl  
Historia del libro  
Madrid, 1982, 1a. edición  
Ed. Alianza

SWANN, Alan  
Como diseñar retículas  
España, 1993, 2a. edición  
Ed. Gustavo Gili

TURNBULL, Arthur T. y BAIRD, Russell N.  
Comunicación Gráfica  
Tipografía. Diagramación, Diseño, Producción  
México, 1986, 1a. edición  
Ed. Trillas

VILCHIS ESQUIVEL, Luz del Carmen Alicia  
Análisis general de los fundamentos teóricos de la metodología del diseño  
México, UNAM, 1986  
(tesis de maestría diseño gráfico)

