



Universidad Nacional Autónoma de México
Posgrado en Artes Y Diseño
Facultad de Artes y Diseño

**Alternativas estructurales de encuadernación
para proyectos editoriales**

Tesis que para optar por el grado de
Maestra en Artes Visuales

presenta
Alicia Portillo Venegas

Director de tesis
Dr. Jesús Macías Hernández (FAD)

Ciudad de México, mayo 2024



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.

Contenido

5 **Introducción**

CAPÍTULO 1

9 **Pensar el libro desde la edición gráfica**

10 1.1. Libros: una estructura de comunicación y diseño

16 1.2. El diseño editorial y la edición

1.2.1. El diseñador como editor gráfico

27 1.3. Estructuras en la edición gráfica

1.3.1. Estructura gráfica del libro

1.3.2. Estructura física del libro

CAPÍTULO 2

39 **La encuadernación integrada en la formación del diseño en la Facultad de Artes y Diseño**

40 2.1. La encuadernación

42 2.2. Notas sobre la enseñanza de la encuadernación en México

46 2.3. Enseñanza de la encuadernación en la
Facultad de Artes y Diseño, UNAM

50 2.4. Producción artesanal e industrial

2.4.1. Producción artesanal

2.4.2. Producción industrial

63 2.5. Clasificar la encuadernación

2.5.1. Contemporáneo y alternativo

2.5.2. Sobre autores: artesanos, artistas y diseñadores

	CAPÍTULO 3	
79	Experiencia de enseñanza de la encuadernación en los procesos de edición gráfica dentro del aula en la Facultad de Artes y Diseño	
80	3.1. Integración de la materia en licenciatura	
	3.1.1. Resultados generales	
91	3.2. Integración a la investigación-producción	
	3.2.1. La estructura como elemento integrado al discurso	
	3.2.2. Edición gráfica con impresión tipográfica	
	3.2.3. Resultados generales	
104	3.3. Proyectos institucionales	
	3.3.1. Libretas de bienvenida	
	3.3.2. Impresos	
	Agenda 1	
	Agenda 2	
	Facsimilar	
	3.3.3 Libreta tipográfica	
	3.3.4. Resultados generales	
117	Conclusiones	
123	Lísta de imágenes	
127	Referencias bibliográficas	
	Obras citadas	
	Capítulos de libros y tesis citadas	
	Otras obras consultadas	
	Fuentes digitales	

Introducción

Desde que me integré a la planta docente de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), y a pesar de la poca experiencia docente, me di cuenta de las dificultades que experimentaban los alumnos al abordar la presentación física de sus trabajos y maquetas editoriales, y del conflicto en comprender la estructura general del libro. Pensando en remediar esta situación me ocupé en compartir los pocos conocimientos que entonces tenía sobre encuadernación, mediante cursos intersemestrales de veinte horas sobre técnica básica, al mismo tiempo que buscaba desarrollarme más en un área que ya era de mi interés y gusto, y que por experiencia profesional y personal veía pertinente la necesidad de desarrollo entre los comunicadores gráficos. Cada taller representó un reto de conocimiento y atención no solo por ser correcta en la enseñanza de la técnica misma, sino por reflexionar sobre una aplicación tangible en la relación de la encuadernación y el diseño, más allá de la solución de los problemas específicos de presentación de trabajos que tenían los alumnos.

Una de las coincidencias didácticas de la que me percaté, fue que los talleres privados abordan, en su mayoría, la enseñanza de la técnica como un proceso artesanal de aspectos técnicos aislados y desvinculado de la producción editorial; lo que en principio hace que se vea a la encuadernación como una actividad de entretenimiento y ocio, que se fue insertando en la sociedad como una de las varias actividades de “moda artesanal”. Esta perspectiva es comprensible por la diversidad de público al que estos talleres se enfrentan y, ciertamente, la encuadernación puede ser solo una experiencia de entretenimiento y de relación social o acercamiento a una actividad artesanal muy satisfactoria a nivel personal, pero éstas no son las características principales con que se debe integrar a un plan de estudios enfocado en preparar profesio-

nales en edición gráfica. Hacer un libro es comprender una compleja cadena de producción intelectual y material, y un diseñador editorial, o editor gráfico, no debería solo enfocar su labor solamente a la puesta en página y realizar una adecuada maqueta de presentación, o al menos me parecía que había más que pensar y proponer respecto del entendimiento, producción y posibilidades de la edición y su relación con la encuadernación.

Cada taller impartido fue conformando una práctica y arrojó una necesaria investigación de técnicas, pero también de planteamientos a tomar en cuenta sobre diferentes factores en el diseño del libro, para organizar ideas sobre cuál debería ser el enfoque o alcance de las técnicas pertinentes en la formación de los, entonces, comunicadores gráficos. Constantemente los estudiantes me cuestionaban sobre el número de técnicas que podían existir, cuántas conocía o cómo se aplicarían en la vida profesional, además, siempre había una latente curiosidad por acercarse a las posibilidades del libro de artista, que entonces era popular en la ENAP por los seminarios de titulación, que eran abiertos tanto a artistas visuales como a comunicadores y diseñadores, y los estudiantes se motivaban con la idea de que saber encuadernar les ayudaría a hacer un libro de artista.

El ejercicio docente en diferentes materias relacionadas al proceso editorial me ha permitido aplicar desde diversas perspectivas contenidos técnicos, históricos o de investigación en ejercicios didácticos y producción de maquetas editoriales, y me ha dado la oportunidad tanto de gestar como de poner en práctica la perspectiva de este trabajo dentro de las actividades del aula y la formación de diseñadores y comunicadores visuales.

Con la perspectiva inicial de aprender más técnicas específicas, pero integrarlas a un plan de estudios profesional, el reto y motivo principal de este trabajo ha sido incluir y dar sentido al conocimiento formal sobre encuadernación en la preparación del editor gráfico.

El plan de estudios de 1997 ya había determinado la importancia de la especificidad del diseño editorial, y la revisión al plan de estudios de 2013 era la oportunidad para concretar avances en la forma de entender y practicar la edición gráfica; era momento de avanzar en la reflexión sobre el libro desde sus varios aspectos históricos, materiales o teóricos; una expectativa muy alentadora y emocionante para pensar en formas de abordar la docencia relativa a las publicaciones.

Este trabajo es básicamente de carácter documental en los capítulos uno y dos, y de aplicación práctica en el capítulo tres. Se destacan los elementos de la edición gráfica y la encuadernación como componentes significativos en la producción editorial impresa, y es adecuado pensar que mientras más se pueda reflexionar sobre los elementos que intervienen en su construcción, continuarán creciendo variadas formas, funciones y lecturas del objeto libro.

En el primer capítulo se aborda la idea de edición gráfica, término que se introdujo al plan de estudios de Diseño y Comunicación Visual (DCV) en la revisión de 2013, y si bien fue un acuerdo colegiado, quedaba aún la labor individual para darle sentido, funcionalidad, y demostrar que lo que ya se había logrado en el planteamiento y práctica editorial del plan de estudios 1997 podía avanzar más y consolidarse en una mejor preparación profesional en el área ahora denominada Edición Gráfica.

El segundo capítulo se enfoca precisamente en aspectos de la encuadernación, su enseñanza general en el diseño y algunos conceptos de clasificación que considero relevantes para integrar su aplicación en la edición gráfica; y si bien es cierto que todo inició con abordar las diversas estructuras materiales de encuadernación y del libro, se hizo evidente que hay otros conceptos que dan estructura a la forma de entender la edición gráfica y que en una revisión más amplia pueden ser un apoyo en la formación profesional. No es tanto la creación de contenidos nuevos, sino la forma de abordarlos.

El tercer capítulo reúne la experiencia práctica y empírica de la conjunción de esta visión de la encuadernación como recurso formal para la edición durante las actividades formativas en el aula, y se dan muestras de los resultados que de este trayecto se han logrado.

Al final, *una golondrina no hace verano*, y aunque ya han pasado varias generaciones de estudiantes por este planteamiento didáctico, sabemos que el desempeño profesional de los egresados es muy variado, también han sucedido algunos grandes cambios sociales en las necesidades e intereses profesionales; la valoración de los resultados logrados se deberá contrastar con las futuras metas del plan de estudios, y esta recopilación de reflexiones y experiencias es un escalón en la historia de la FAD considerando que en esta actualización de plan de estudios, por primera vez se introdujo la encuadernación como materia optativa oficial y que en definitiva se han favorecido cambios en la visión y entendimiento del estudiantado respecto del diseño de libros.

PENSAR EL LIBRO DESDE LA EDICIÓN GRÁFICA

El acceso a datos y conocimiento sobre la historia es posible por la transmisión oral de los saberes, tradiciones y lineamientos sociales y jurídicos que organizan a las sociedades, pero de manera muy importante es gracias a la gran cantidad de testimonios materiales que el ser humano va dejando; testimonios que representan creencias, gustos, esperanzas y tecnologías que se han desarrollado. Entender cómo nos han impactado estos objetos es una labor de muchas áreas de conocimiento que los van interpretando y nos revitalizan.

De entre todos esos objetos, los libros son una rica fuente de información que de manera directa, a través de la escritura, muestran las ideas y conocimientos de sus autores, pero es en la parte física de su estructura, como el trazo de las escrituras fonéticas o pictográficas, las imágenes, los soportes, procesos y tecnologías para fabricarlos, cuyos componentes materiales intervienen de forma importante en la comprensión del accionar de las sociedades, de sus contextos culturales, estéticos, políticos, económicos, tecnológicos y técnicos, por ello son aspectos a los que se les ha puesto más atención y se han convertido en áreas de estudio. Si bien el diseño gráfico en su área específica de diseño editorial ha sido el área encargada de producir la forma material de los libros, también es un área que se detiene a reflexionar esos procesos y funciones para afianzar, cuestionar, reestructurar, proponer otras formas y procesos de hacer libros; por lo que considerar las diferentes formas y estructuras que han tenido y pueden tener los libros se convierte en un recurso para los diseñadores editoriales cuando desean buscar una relación cercana entre el contenido del libro y su parte material.

1.1. Libros: una estructura de comunicación y diseño

¿Cómo hacer una selección para las generaciones venideras? ¿Quién seleccionará? ¿Cómo prever lo que interesará a nuestros descendientes? ¿Qué les resultará indispensable, o simplemente útil, o incluso solo grato? ¿Cómo filtrar cuando, como decía usted, a través de nuestro ordenador nos llega de todo y de forma desordenada, sin jerarquías, sin selección? En otras palabras, ¿cómo edificar nuestra memoria en esas condiciones, sabiendo que la memoria es una cuestión de elecciones, de preferencias, de exclusiones, de omisiones voluntarias e involuntarias? Jean-Claude Carrière. (2010, pág. 64)

Son varios los testimonios de escritura lapidaria que han sobrevivido hasta nuestros días y representan una rica fuente de información, y gracias a la tenacidad humana han sido poco a poco descifrados; pero son aún más la cantidad de fragmentos y documentos manuscritos que se han conservado en distintos archivos, colecciones y bibliotecas, que con diferentes extensiones, cualidades o contenidos, entretejen una complicada relación de acciones y consecuencias de los actos humanos. Documentos manuscritos sobre distintos materiales como barro, madera, hueso, papiro, tela, piel, papel, dejan una clara muestra de lo que nuestros antepasados, o contemporáneos, piensan y de la forma en que organizan sus relaciones sociales, comerciales, culturales, científicas, tecnológicas, religiosas.

En esta diversidad de objetos se encuentran los libros: artefactos generalmente portátiles con gran capacidad de adecuación material y técnica ante las necesidades de las diferentes escrituras y maneras de lectura; las sociedades han adoptado al libro como representante cultural por excelencia y lo han conformado —diseñado— como un sistema integral con todas sus partes bien articuladas. La presencia de libros desde tiempos muy remotos permite establecer relaciones con el pasado, con otras culturas, con otros valores y saberes. Siendo los libros artefactos antiguos y poco a poco más cotidianos en el devenir social histórico, resultan objetos estudiados tardíamente en su materialidad y controversiales en su definición ontológica.

Definir qué es un libro no es tarea fácil; es común que los objetos más cotidianos sean los más complicados por determinar, porque perdemos la dimensión de sus cualidades funcionales o materiales ya que se les suman valores psicológicos y poéticos. Los libros son artefactos que han acompañado a la humanidad desde hace mucho tiempo y han cambiado sus formas físicas, por lo que las definiciones tienden a describir la última estructura vigente.

En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (s.f., definiciones uno y dos) se define al libro como:

1. Conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen.
2. Obra científica, literaria o de cualquier otra índole con extensión suficiente para formar volumen, que puede aparecer impresa o en otro soporte.

La primera entrada condiciona al objeto a estar encuadernado. La segunda, se dirige más a un valor por el tipo de contenido y su extensión, aunque flexibiliza la forma de su materialidad. Consultando otros autores se encuentran variantes de esta definición y en general con referencias directas a materiales físicos manuscritos o impresos, que deben estar doblados y cosidos en cuadernillos y protegidos por tapas. Esta estructura para la definición del libro ha servido a manuales de diseño editorial para establecer la forma del objeto sin entrar en conflictos sobre su función y concentrarse en los aspectos estructurales gráficos, visuales y técnicos que conforman un libro, que es la labor práctica del diseño editorial. A veces se encuentran en los textos de diseño perspectivas que si bien no difieren mucho del planteamiento principal, sí buscan incluir una valoración más amplia que incite a pensar el diseño de un libro de forma un poco menos mecánica, como la opinión de Andrew Haslam (2007), quien dice:

El libro es la forma de documentación más antigua que existe. Albergaba el conocimiento, las ideas y las creencias de la humanidad. [...] Los libros poseen una historia muy larga que se remonta a más de 4000 años atrás. [...] Recipiente portátil que consiste en una serie de páginas impresas y cosidas, y que conserva, anuncia, expone y transmite conocimientos a los lectores a través del tiempo y del espacio. (pág. 6-9)

Elementos clave en esta cita son los conceptos historia larga y recipiente portátil, dos ideas que permiten deslindar la forma del contenedor de su contenido, con una cualidad poco integrada en las definiciones: la portabilidad, una característica que quizá no tuvieron todos los formatos, pero sí una mayoría y que fue de utilidad cuando los libros acompañaron al ser humano en sus travesías, conquistas y destrucciones, lo que también permitió que ideas antiguas fueran difundidas y recuperadas en diferentes formatos, escrituras y versiones. La portabilidad de los libros es posible por un tamaño y funcionamiento ergonómico que, a diferencia de los monumentos lapidarios, permite

el traslado, la copia y la permanencia de contenido y del contenedor. Algunos cambios durante el desarrollo del libro se deben precisamente a la manera de adaptar y mejorar un sistema de producción a otros materiales, técnicas y tecnologías. Un ejemplo puede ser en China el libro de rollo de tiras de bambú a libro rollo de seda y libro rollo de papel; y éste, de rollo simple a rollo múltiple (Hu & Yang, 2011).

En 2012, durante el Congreso Internacional Las Edades del Libro, la Dra. Ana Elisa Ribeiro presentó una ponencia en la que analizó distintas definiciones del libro desde el área del diseño para aclarar el uso del término libro electrónico. Haciendo notar que

La mayoría de los expertos se centra en la función / finalidad del libro [...] Los géneros textuales, así como los procesos editoriales, ni siquiera se mencionan en la mayoría de las definiciones de los especialistas de la publicación de libros, es decir, no centran la atención en la interacción entre las relaciones de género y de soporte. [...] Es interesante mencionar la naturaleza tecnológica del objeto como parte de su caracterización. [...] De acuerdo con un resumen de los autores aquí presentados, un objeto que sirve para 1) preservar la memoria de la creación intelectual humana, en especial en el texto cuyo formato es (virtualmente o no) de 2) páginas y cuadernos organizados y divididos, teniendo naturaleza 3) analógica o digital, muy probablemente será un libro. (2012, pág. 999)

Se hace notar que la forma física que desarrollan los libros admite variables derivadas de su naturaleza tecnológica y que el género del contenido suele no estar estrechamente ligado a la forma en la producción de libros, salvo por algunas escrituras antiguas que sí pueden tener una relación entre la extensión de la línea de texto, la forma de la escritura y el soporte, como son los versos en los cantares medievales o los libros nepaleses antiguos. Esta consideración da pie para analizar las características físicas y tecnológicas que permite su fabricación. Considerando que los libros existen desde hace tanto tiempo y sus conformaciones materiales son tan diversas, se pueden revisar desde diferentes perspectivas, y quizá recuperar algunas estructuras para uso en el diseño actual de algunos libros.

En *Historia del libro*, Frédéric Barbier (2005) dedica la introducción al análisis del término para establecer el objeto de estudio; la revisión etimológica se origina con la palabra latina *liber*, capa o membrana interna entre la corteza de un árbol y la madera propiamente dicha. Después, Barbier analiza

la definición del objeto en tanto su forma, cualidad impresa o manual, periodicidad, materia del contenido y concluye:

En suma, la definición del objeto «libro» no está delimitada de una vez por todas. Igualmente el libro designa por extensión al contenido intelectual del que es portador el objeto-libro, esto es, el texto (un libro de tal autor) o una parte de aquél (los diferentes libros de la Eneida o de la Biblia). Si en su origen un libro se correspondía en esta última acepción a un rollo (volumen), con el tiempo la definición se irá haciendo más intelectual que material. En contraposición, la naturaleza del texto no ha sido tomada en cuenta en absoluto. Todas estas dificultades, junto con la voluntad de disponer de estadísticas más fácilmente comparables, han conducido a la UNESCO a desarrollar una definición normalizada de libro. Se trataría pues, de una publicación impresa no periódica de al menos 50 páginas. (2005, pág. 11)¹

Las definiciones tienden a amalgamar el contenido intelectual con el aspecto material de características específicas, así, el libro constituye una unidad intelectual-material, definida por los modelos culturales y tecnológicos; el componente intelectual de las definiciones aplica para varios momentos históricos, y el componente material está sujeto a la tecnología de cada tiempo, por ello los estudios del libro se bifurcan en estos dos grandes caminos que a su vez tendrán muchas ramificaciones. Para el diseñador el componente material es primordial, por ser precisamente el área que el diseño define, sin embargo, el diseño procura trabajar en total concordancia con el componente intelectual, tanto por el contenido como por las convenciones culturales y económicas. Podemos considerar un libro bien diseñado cuando los componentes gráficos han sido correctamente usados de acuerdo a los cánones de cada época o corriente de diseño y el libro puede cumplir su función portadora, transmisora y facilitadora de información. Pero el diseño frecuentemente busca un poco más, pretende apoyar la experiencia lectora haciendo mejoras tanto en los componentes gráficos como en los materiales. De entre los re-

¹ Cabe reflexionar que la definición que estableció la UNESCO en el año 1964 obedece a la “realización de las estadísticas relativas a la edición de libros a que se refiere la presente recomendación”, pero se ha convertido en un referente que, en el área didáctica editorial, no contribuye a esclarecer las condiciones materiales de un libro y genera confusión debido a que la característica que se indica como distinción entre un libro y un folleto es el límite de 48 páginas para el folleto y más de 49 para el libro. Pero en los formatos editoriales podemos encontrar muchas variaciones entre extensión de texto y sus estructuras gráfica y física.

cursos y normas que definen los componentes gráficos, tenemos por un lado los bidimensionales, es decir, la composición de la página con todos los elementos gráfico-técnicos-estéticos, así como las cualidades, requisitos o retos visuales del impreso; por otro lado están los componentes tridimensionales: las cualidades táctiles de sus materiales, las estructuras que lo conforman, el peso, tamaño, y posibles agregados decorativos o protectores.

La investigación del desarrollo histórico del libro durante el siglo XX y la arqueología del libro han planteado que las formas del libro mantienen más independencia genealógica de lo que se llegó a pensar. La convivencia espacio-temporal de las culturas sí propició un alto grado de influencia entre las formas del libro, pero también es cierto que hay aún vacíos de información como para determinar el origen y evolución absoluta del libro (Barbier, 2005, pág. 40). Es importante recordar que muchas historiografías del libro se refieren al libro de origen mediterráneo y no contemplan el desarrollo del libro asiático, por lo que estas formas quedan al margen de las clasificaciones, es lógico considerando que el mundo occidental no tuvo contacto durante muchos siglos con oriente y que el libro europeo jugó un importante papel en el desarrollo de la cultura social y religiosa del mediterráneo y con una total influencia en nuestro libro actual, pero no hay que olvidar que la producción de libros en oriente fue desarrollada mucho antes que en Europa, lo que debemos asociar con mayores índices de lectura o como mínimo con el entendimiento de los libros y los textos con valor o influencia pragmática en la vida diaria. Al final las formas de libro no mediterráneas comparten paralelismos funcionales del objeto, aunque su forma, producción, influencia sean muy diferentes o incluso en desuso.

José Martínez de Souza define, en su *Pequeña historia del libro*, cuatro formas del libro de origen europeo (1987):

1. Las tablillas, de arcilla, madera, marfil u otra materia que sirviera de soporte a la escritura esgrafiada, grabada o pintada, en la Antigüedad.
2. El rollo o volumen, tiras de papiro o pergamino manuscritas, enrolladas en torno a una varilla.
3. El códice o libro cuadrado, hojas de pergamino manuscritas dobladas y agrupadas a las que se le colocan tapas de madera.
4. Libro impreso, esencialmente de igual forma que el códice pero con hojas de papel o pergamino impresas.

Esta clasificación se basa fundamentalmente en la estructura y mecanismo de funcionamiento bien diferenciado, sin embargo es un tanto incierta por las formas tres y cuatro que en realidad obedecen a la misma estructura y mecánica general y la diferencia significativa responde al cambio tecno-

lógico de realizar la escritura de manual a mecánica (impreso), por lo que estructuralmente se consideran en una sola categoría: el formato códice, que en esencia es el formato más común hasta la actualidad, enfrentado al que sería la cuarta forma del libro: el electrónico, cuya cualidad más importante es cambiar totalmente su materialidad al requerir un dispositivo electrónico de lectura ajeno a la tradición material del libro, y cambiando poco a poco sus cualidades gráficos-visuales.

Reducir centurias de producción libresca a cuatro formatos dominantes es una consideración práctica que ayuda a expandir cada una de estas formas en múltiples aspectos y minucias históricas, técnicas y teóricas con las que se podrán hacer entrecruzamientos para descifrar las influencias que los formatos, tradiciones literarias y técnicas tuvieron entre sí. Al ser el códice la estructura vigente del libro es el componente material de las definiciones lo que adquiere relevancia en éstas, y en las que las palabras clave son encuadernación, cosido, cuaderno, siendo la encuadernación el componente material que se amalgama con el contenido para construir la unidad intelectual-material llamada libro.

«Un libro es un impreso encuadernado que desarrolla extensamente un tema acorde con su título, un ensayo grande, una novela u obra literaria larga o una compilación de cuentos, ensayos u obras más pequeñas» (Kloss, 2009, pág. 165), y aunque el contenido es la razón de su existencia y motor de la cultura, fabricarlo requiere del cuidado de una gran cantidad de pequeños factores, labores y profesiones que le permitan una vida duradera.

1.2. El diseño editorial y la edición

En términos generales, los autores escriben textos, que tanto ellos como la sociedad tienen interés en preservar y difundir, lo que procuran a través de un soporte material que permite su fácil y accesible manejo y su conservación. Estrictamente, quienes hacen los libros son las personas que reúnen un muy variado abanico de saberes y habilidades, oficios especializados que con el tiempo se han ido transformando en profesiones y que van conformando la cadena de producción editorial; intervienen también consideraciones de índole comercial que se modifican de acuerdo a los objetivos empresariales. Estas relaciones humanas-productivas se han organizado de manera práctica para cada época y conforman lo que actualmente denominamos cadena, empresa o industria editorial. Las labores o nombres de los participantes varían en cada época o en cada espacio editorial; referirse con un término actual a una actividad del pasado es una manera de comprenderla sin que por ello se quiera decir que se realizaba como hoy en día lo entendemos, se trata de actividades organizadas para regular las necesidades conceptuales, técnicas o comerciales de cada producción, se trata de actividades que pertenecen a esta cadena editorial enfocada en producir, mediante los recursos técnicos materiales, los gráficos y el contenido, un documento integral, autónomo y cerrado; estas actividades corresponden a:

- Fabricantes que producen o preparan los materiales para escritura, impresión, recubrimientos o tapas: fabricantes de papiro y pergamino, papeleros, fabricantes de pigmentos y tintas, carpinteros, peleteros, fabricantes textiles, diseñadores de *software* o *hardware*, etc.
- Quienes hacen la puesta en página según las técnicas requeridas: escribas o copistas; grabadores de madera; componedores de tipos móviles; capturistas o mecanógrafos para mono o linotipo, fotocomposición; formadores de texto; diseñadores editoriales, etc.
- Quienes preparan o revisan los textos: escribas, correctores, traductores, autores, investigadores, redactores, editores.
- Quienes hacen las imágenes que puede contener un libro: dibujantes, iluminadores, miniaturistas, grabadores, artistas, fotógrafos, litógrafos, ilustradores, etc.
- Quienes operan las herramientas o máquinas: artesanos operadores de máquinas manuales, impresores de cualquier técnica manual, semimanual o automática; impresores especializados en acabados industriales o semindustriales, prensistas, preprentistas, diseñadores editoriales, programadores, etc.

- Quienes diseñan las máquinas o utillaje que deben ser operadas: impresores, tipógrafos, carpinteros, orfebres, grabadores, calígrafos, escribas, copistas, encuadernadores, ingenieros mecánicos y eléctricos, diseñadores de *hardware* y *software*, etc.
- Quienes realizan el armado final del objeto: encuadernadores, grabadores, orfebres, impresores, prensistas, serigrafistas, obreros, etc.
- Quienes eligen, deciden, coordinan o contribuyen al funcionamiento de toda la cadena: comerciantes, libreros, editores, administradores.

Son cadenas humanas muy variadas en actividades y en cantidad de participantes; Andrew Haslam (2007) propone una lista de 23 participantes, aclarando que no significa igual número de personas o que una empresa editorial deba contar con todos ellos: autor, escritor; agentes: literarios, de ilustración, diseño y fotografía; editorial; despacho de diseño; editor; corrector de pruebas; asesores; lectores; dirección de arte; diseñador; iconografista; responsable legal; creadores de imágenes gráficas, fotográficas, científicas especializadas; responsable y gestor de derechos; director de ventas; jefe de producción; impresor; y operarios diversos; encuadernador; jefe de distribución; representante comercial; librero.

Lo que es claro es que hacer un libro o una tirada de libros es un trabajo coordinado que organiza de manera jerárquica las actividades, las que dependen de la toma de decisiones y responsabilidades. El modelo editorial moderno se basa en un desarrollo conformado poco a poco desde el siglo XVI, en el que es el editor quien lleva la mayor responsabilidad en las decisiones: las elecciones de los textos a publicar, la idea general con que desea publicarlos, la supervisión de la producción, la comercialización del producto, quizá incluso la inversión económica requerida. La figura de un editor, aunque no fuese llamado así, se refiere a la persona «que se hace responsable de la coordinación del proyecto» (Kloss, 2009, pág. 126), que debe delegar actividades específicas al resto del equipo de personal especializado, lo que implica una escala de responsabilidades conjuntas. Sin embargo, cada tipo de libro o proyecto editorial puede tener coordinadores responsables diferentes dependiendo de la naturaleza del propio libro o de esquemas editoriales que privilegian las relaciones humanas, estéticas, materiales, incluso las afectivas, por sobre otras consideraciones.

En estos otros esquemas la diferencia primordial radica en el origen de quién desea hacer el libro y tiene la relación directa con el contenido del mismo (puede ser autor, editorial, editor o creador de imagen), ya que esto puede determinar necesidades comunicativas, materiales, estilísticas, presupuesta-

les, técnicas y funcionales, ya que el producto puede obedecer a públicos, usos o sitios de comercio distintos.

Determinado el contenido por publicar sigue un diálogo entre las etapas y los participantes que determinarán la forma y salida de la publicación (Haslam, 2007, pág. 22):

- 1) desarrollo de contenidos y concepto (autor, editorial o editor, ilustrador, diseñador, artista, etc.).
- 2) definir la intención comercial / cultural (editorial o editor, autor, coordinación editorial).
- 3) Concepto, planeación y organización de los contenidos (coordinación editorial, editor, autor.).
- 4) Ejecución del diseño (diseñador editorial, coordinación editorial).

El diálogo realizado idealmente entre editor, autor y diseñador, es lo que modelará el concepto de libro deseado. Con dicho concepto es labor del coordinador editorial, diseñador editorial o editor gráfico resolver los aspectos formales y técnicos que permitan su producción, valorando la posible inclusión de otros especialistas del diseño u otras áreas complementarias para generar imágenes, maquetas, acabados, asesorías especiales o bien considerar las necesidades técnicas con los especialistas para hacer las adecuaciones y cálculos necesarios en los aspectos gráficos, materiales y económicos. Éste es el punto en que el texto toma forma gráfica y forma física, el proceso de diseño y producción, en el que el diseñador editorial o editor gráfico realiza la maquetación digital de la publicación.

Dice Gerardo Kloss

Si el diseñador tiene la libertad y responsabilidad de tomar decisiones, conducir y supervisar el proceso entero (y arriesgar su cuello en el resultado), es un editor aunque no se dé cuenta; si solo tiene a su cargo una parte técnica y no el todo, entonces no lo es.

Si solo toma decisiones técnicas y se mantiene al margen de la selección de los textos, del dictamen, de la corrección, del mercadeo o de otros aspectos, entonces es diseñador, tipógrafo, formador u otra cosa, pero no editor; está irremediablemente sujeto a obedecer las órdenes del editor.

Si, en cambio toma decisiones relativas a todas las etapas y responde por ellas, entonces está fungiendo como editor y solo está sujeto a las indicaciones del cliente o jefe de la casa editora. (2009. pág. 126)

El grado de libertad que se puede otorgar al diseñador depende de la forma de trabajo de las editoriales, de los textos o discursos de trabajo que define el autor, así como de la capacidad y juicio visual y editorial del propio diseñador; en la actualidad son pocas las editoriales que tienden a dar libertad de diseño ya que ésta implica tiempo, del que frecuentemente no se dispone pues se considera la producción editorial principalmente como una cadena de producto de consumo. Pero también hay responsabilidad en el diseñador que encuentra una zona de confort para ejercer su trabajo en que no se exige a sí mismo una actitud distinta. En contraste, podemos tener diseñadores tan creativos que no miden los necesarios límites que todo proyecto tiene, pero en este cruce de circunstancias está el reto para un diseñador editorial: tomar acción y responsabilidad de sus propuestas, gráficas y materiales para defenderlas dentro de los rangos conceptuales y económicos que se hayan establecido y convertirse en un editor gráfico.

El nivel de responsabilidad tiene que ver con la estructura del sitio de trabajo y con la decisión de los diseñadores, pero siempre se respalda con un conocimiento amplio de las posibilidades estructurales, compositivas internas (gráficas) y externas (materiales) de que se puede valer para diseñar un libro de manera integral, como objeto signifiicante de su texto; por ello en la medida que tenga amplio este panorama puede hacer propuestas que vayan poco a poco introduciendo cambios de lo visual a lo material.

En el texto *La máquina de contenido*, Bhaskar (2014) define la edición como «una actividad, un modo de producción: es un trabajo arduo [...] tiene que ver con juicios, gusto, estética y ejercicio de la razón, así como con un uso considerable de recursos, financieros o de otra índole. Es todo menos algo sencillo.» (pág. XXI) Así, el diseñador se transforma en editor gráfico, cuando aplica su «juicio, gusto, estética y ejercicio de la razón» respecto del

² Bhaskar, propone un esquema con cuatro aspectos fundamentales en la edición: el modelo, el filtro, el marco y la amplificación. El modelo y el filtro se refieren a los lineamientos culturales, sociales, económicos, históricos, educativos por los que se rige la elección del contenido. Se manifiestan en los ideales y filosofía de la empresa editorial, y pueden estar determinados por modelos y estereotipos culturales, mediante los que se favorece o no percepciones sociales, valores, ideologías, oportunidades, paradigmas, temas, etc. El marco y la amplificación son los canales por los que se materializa el contenido, lo interesante de la propuesta radica en comprenderlos como un conjunto de recursos posibles que permiten cubrir un público mayor, “los marcos no solo son medios, sino que activamente crean la experiencia de los medios ... los marcos sirven a la presentación, pero —a causa de esto— también a la recepción. [...]” (Bhaskar, 2014, pág. 104). Este concepto permite expandir las posibilidades del objeto (libro) a la relación de éste con los aspectos subjetivos de la experiencia, da flexibilidad para relacionarse o integrarse entre sí y alterar los formatos no solo de un impreso ortodoxo, sino virtual. La amplificación se refiere a las estrategias por las que se difunde el marco de una forma satisfactoria lo que le permite ser conocido más allá de las personas que lo producen.

proceder gráfico-material integral del libro. Indudablemente asumir, realizar y sostener estos cambios en la toma de conciencia y participación del diseñador dependerá en última instancia de la filosofía con que trabaje la empresa editorial, que a fin de cuentas, es una empresa comercial compleja.

Recapitulando, la producción de libros es una actividad compleja que elabora estrategias comerciales para amplificar un contenido mediante marcos adecuados, eficientes o de valor agregado que se conciben a través de modelos y filtros sociales, culturales, comerciales, ideológicos, en los que a veces las expectativas de los autores no son las mismas que las de los editores pero deben de encontrar el punto de acuerdo; la edición promueve, además, cadenas de consumo cultural como un valor agregado. Hacer operativo este sistema complejo requiere la participación de muchas personas bajo la dirección de la figura de editor y relaciones que establecen jerarquías de responsabilidad y compromiso entre todos. En esta cadena la forma del libro estará definida por los modelos y marcos y quienes en ellos deben de trabajar. En la práctica los diseñadores editoriales tienen la responsabilidad de elaboración de los marcos, pero en la medida que se involucren con los demás componentes, el modelo y la amplificación, acercan su trabajo al de un editor. Las cadenas de trabajo clásicas separan al diseñador del editor, pero los modelos de las cadenas de trabajo más contemporáneas y las necesidades expresivas de los autores favorecen relaciones laborales muy cercanas entre el diseñador, el autor y el editor, compartiendo la responsabilidad en las decisiones y en consecuencia del carácter del libro. Esta cercanía durante la elaboración del concepto es aprovechada por editoriales pequeñas, que al tener pocos colaboradores, pueden tener un mejor diálogo y arriesgarse a concebir modelos de mediación cultural que salen de la norma, ya sea por sus contenidos como por sus marcos y difusión.

La edición se reinventa constantemente, en lo que concierne a los diseñadores, involucrándose más cercanamente con los editores en la planeación integral del libro. Y en lo que concierne a la formación académica se deben considerar los procesos de edición como un elemento sustancial en la formación del diseñador, de manera que pueda aportar un mejor juicio y soluciones creativas desde los aspectos gráfico-visuales-materiales en sintonía con los de forma y contenido textual; de manera general podemos considerar que la formación académica ha sido así, sin embargo suele no ser del todo cierto cuando los aspectos técnicos, y no el objeto general, son el objetivo de la formación, y suele suceder que aún menos atención se pone a lo relativo a la edición y gestión cultural y comercial.

1.2.1. El diseñador como editor gráfico

La formación de los estudiantes en diseño editorial aborda las cuestiones teóricas y técnicas del diseño de página, los casos de estudio son muy específicos e ideales para tener control en el análisis de las soluciones. Los conceptos editoriales y la definición de sus deberes y alcances no es un tema que se trate hondamente en los libros de texto, ya que la prioridad son los aspectos de aplicación pragmática de la puesta en página; los aspectos relacionados con la valoración de aspectos de contenido relacionados al mercado, al público, o económicos de producción suelen estar en los textos dedicados a formación de editores o aspectos de mercadotecnia, en la práctica dependen mucho de la experiencia directa. Haslam (2007) hace un comentario breve:

Los editores, los coordinadores o los directores de arte pueden tener un concepto para una serie de libros. [...] El editor, en este caso, aplica a la creación de la serie y a su reproducción impresa un modelo de producción en serie. [...] El diseño es una mezcla de decisiones racionales y conscientes que se pueden analizar y de otras subconscientes menos fáciles de definir, ya que surgen de la experiencia y la creatividad de cada diseñador. (pág. 22 - 23)

La experiencia del diseñador involucra, además de su formación académica y el trabajo profesional, su experiencia lectora y estética como usuario que incluye tanto afinidades temáticas o literarias, como criterios técnicos y estéticos, por tanto, el conjunto de las experiencias y saberes enriquece su capacidad de análisis y juicio para elaborar un concepto editorial alternativo, además de ser un buen formador de páginas.

En el aula se pueden hacer análisis de casos editoriales, tratando de identificar los modelos de trabajo planteados por las editoriales que reflejan los productos editoriales propuestos. Es importante promover el reconocimiento de editoriales, sus diferentes líneas temáticas y de publicación para comprender la idea de edición y construir una idea de edición alternativa, por la construcción de su catálogo, sus tratamientos gráficos, sus estructuras materiales y sus canales de distribución. En este sentido es útil revisar lo que Bhaskar denomina el Sistema de la Edición, compuesto por modelos, filtros, marcos y amplificación que conforman aspectos diversos, incluidos los de índole legal y económica.

Estos conceptos atienden a formar editores más que diseñadores; sin embargo se trata de una formación con más alcance que le permitirá al diseñador y comunicador visual transitar a una actividad editorial más específi-



Imagen 1. Ediciones Acapulco. Página web www.selvahernandez.studio, 2024.

ca, como ya ha sucedido con algunas personas diseñadoras; por ejemplo Selva Hernández, comunicadora gráfica, cuyos intereses y preparación la llevaron a fundar en 2011 la editorial Ediciones Acapulco (imagen, 1), y cuyo espíritu de trabajo se basa en:

... hacer libros pensados desde la perspectiva del diseño y del libro como objeto. Su propuesta se basa en hacer ediciones de tirajes limi-

tados (100 a 500 ejemplares) con atención en el diseño tipográfico, los materiales de impresión y los acabados de encuadernación para que los libros perduren con los años. [...] Su apuesta radica en crear un espacio para publicar creaciones actuales de cualquier disciplina y colaborar directamente con los autores, produciendo así un objeto en el que el contenido y la forma son inseparables. Los libros de Ediciones Acapulco son para atesorarse: sólo existen primeras ediciones. (Hernández, s.f., página web)

Actualmente Ediciones Acapulco ha reducido su ritmo de publicación, pero las actividades de Selva la mantienen en el campo de la edición, es librería y gestora cultural, entre otras actividades.

Otro es el caso de Josefina Larragoiti Oliver, diseñadora gráfica, directora general y editora de Editorial Resistencia (imagen 2), cuya finalidad es

... ser un proyecto editorial independiente que a través de proyectos propios de alta calidad y sin subsidios, sea capaz de destacar en el panorama editorial mexicano. Su propuesta en las publicaciones es crear una simbiosis entre la literatura y el diseño gráfico, para crear obras únicas en el campo de las publicaciones impresas nacionales e internacionales. (Larragoiti, s.f., página web)

Un caso más es el del Laboratorio Editorial Esto es un Libro, (imagen 3), fundado y dirigido desde 2011 por el comunicador gráfico Tonatiuh Trejo

... ha tenido por objetivo la aproximación teórica y experimental a conceptos, ejercicios, procesos y actores relacionados con la práctica editorial y el desarrollo de publicaciones. Con un enfoque crítico y sobre todo político, la orientación de Esto Es un Libro apunta hacia la desarticulación de modelos industriales de generación y distribución de contenidos, para generar alternativas acordes a la naturaleza de cada publicación y cada público (el lector es también considerado parte del proceso de gestación de cada libro). (Trejo, s.f., página web)

Estas experimentaciones lo han llevado a realizar varias acciones y ediciones experienciales y crear la Biblioteca de Anomalías, publicaciones nacionales e internacionales que cuestionan y experimentan en los *límites de lo editorial y lo bibliográfico*. En 2022 realizó la publicación del libro *Archivo de contraedición* que reúne varios de sus ejercicios críticos sobre la edición.

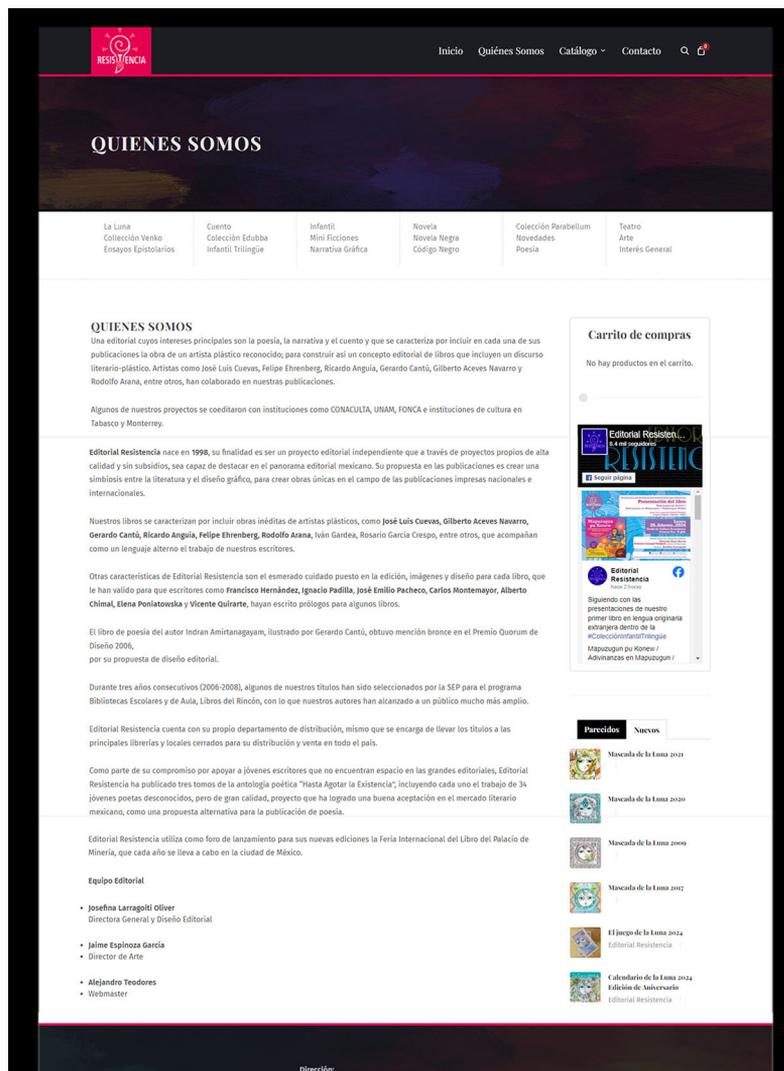


Imagen 2. Editorial Resistencia. Página www.editorialresistencia.com.mx, 2024.

En estas editoriales, los editores transitaron del diseño editorial a la edición gráfica generando publicaciones diferentes y desde sus búsquedas específicas, favoreciendo la experiencia de lectura de texto-imagen a través del objeto integral, y más que nada, desarrollando contenidos críticos desde un discurso visual-material-editorial; propuestas que se empeñan en insertarse en el medio comercial, quizá más en el artístico-experimental, a través de un objeto editorial diferente.

De manera continua se crean editoriales con egresados de diferentes licenciaturas humanísticas que encuentran en la publicación y la autopublicación, un canal de expresión para divulgar el trabajo de creadores que no siempre pueden acceder a editoriales más grandes. Suelen llamarse edito-

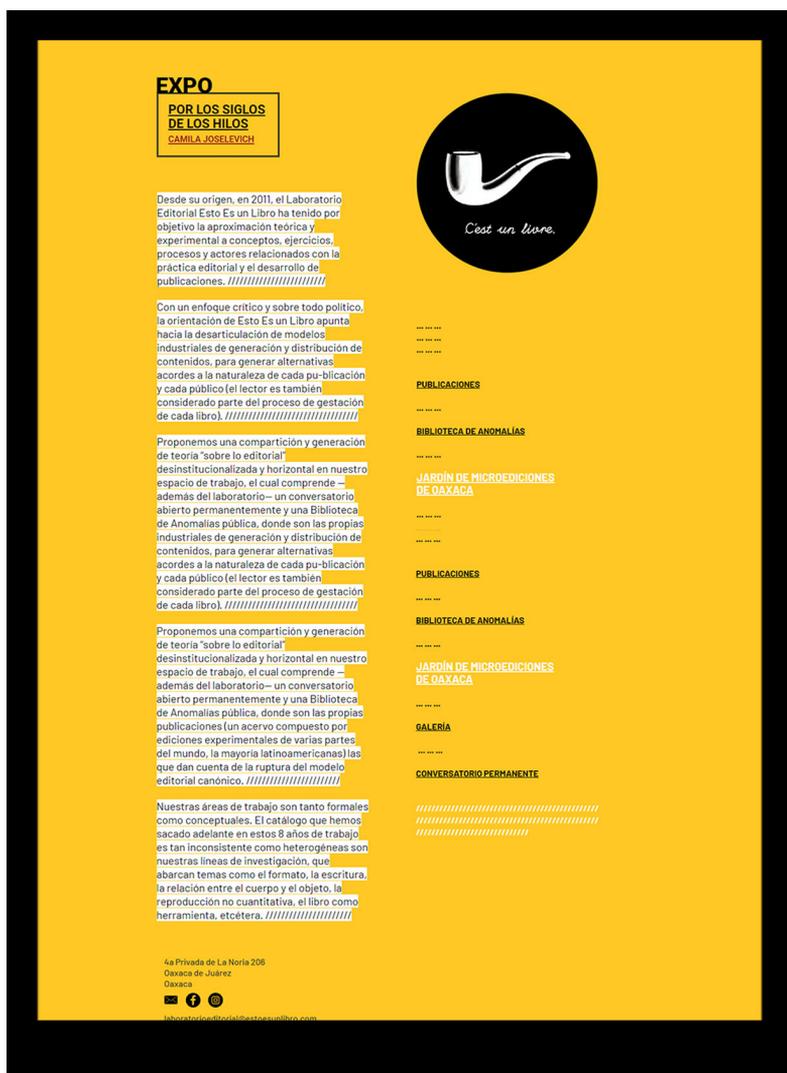


Imagen 3. Esto es un libro. Página www.estoesunlibro.com, 2024.

riales independientes o editoriales pequeñas, gestionan los recursos humanos, económicos y de diseño-producción de diversas maneras: voluntarios, cooperativas, inversión directa privada o apoyos institucionales. Mantenerse y crecer es todo un reto, a veces desaparecen después de producir pocos ejemplares, pero lo importante es que son iniciativas continuas que dejan ver la necesidad de abordar de manera distinta contenidos, modelos de edición,

³ Editorial independiente se refiere, en lo general, a no pertenecer a un grupo editorial o cultural de gran escala o no subsidiado; se prefiere un modelo cultural antes que comercial, apostando a contenidos y autores que tienen poca visibilidad. El tema se trata más ampliamente en Hernán López Winne y Víctor Malumíán. (2016). *Independientes, ¿de qué?* Fondo de Cultura Económica, 2016.

diseño, producción y distribución³. Entre éstas existen algunas agrupaciones que, con la colaboración cercana de diseñadores, a veces con artistas, resaltan en su proyecto editorial no solo temáticas específicas, sino las cualidades gráficas, estéticas y materiales, que se identifican con propuestas y exploraciones materiales o gráficas diferentes de otras editoriales con más capacidad económica y un modelo más industrial o institucional a las que estos acercamientos no les son rentables. Algunas editoriales identificadas en esta rápida revisión tratan, cuando el texto lo permite, y de maneras sutiles pero evidentes, de fortalecer la bibliodiversidad textual y material en su catálogo: Alias, Almadía, Auieo, Tecolote, Ediciones Hungría, Resistencia, RM, La Caja de Cerillos, Cartonera Cuernavaca, Ediciones Estridentes, La Cifra, La Diéresis Editorial Artesanal, Petra, Periferia, Ditoria, Tigre Ediciones, Tumbona Ediciones, Taller Gráfica de Comala, Malpaís Ediciones, entre muchas otras no tan visibles o duraderas. Es importante valorar que cada texto que se convierte en libro es un caso individual de diseño y hay ediciones que destacan su cualidad visual y en lo posible, la material, dentro de las condiciones de su modelo editorial.

La revisión de estos modelos y casos particulares es una experiencia formativa para los alumnos que les permite conocer de manera concreta posibilidades y retos que presenta el diseño del libro y dan contexto a proyectos de investigación-producción, que pueden tender a desarrollarse como marcas editoriales, como productos o entrar al campo de la investigación. Así, se pueden planear ejercicios editoriales prácticos desde la perspectiva del diseño editorial, a partir del objeto, basados en un proyecto de comunicación y expresión en el que se consideran con igual valor las estructuras gráficas y las estructuras físicas; entre éstas toman relevancia aspectos técnicos sobre la impresión y encuadernación como posibilidades de diseño más que fases terminales de la producción. El profesor mantiene la posición de editor y acompaña las decisiones de los alumnos respecto a las situaciones planteadas y, por supuesto, atención en el cuidado de la composición gráfica de la página. El proceso de la maquetación física es importante porque da sentido a la aplicación de los recursos técnicos planteados, y se comprueba la viabilidad de estos, además de poner a prueba las habilidades motrices finas del estudiante en el nivel formativo.

1.3. Estructuras en la edición gráfica

La planeación editorial del libro como unidad intelectual-material se refiere al segmento tangible, puesto que la parte intelectual la desarrolló un autor, y cuyo propósito práctico es ser leído por un usuario; para ello, la composición de página y las elecciones tipográficas son centrales y se les debe poner máxima atención, también suelen ser el núcleo de inicio del diseño ya que la forma material suele ser predeterminada. Así el canon del diseño parte del interior (el texto) hacia el exterior (el objeto). Esta proyección del diseño se encuentra reflejada en diversos textos que se usan como referencia o guía en la enseñanza.

En *Creación diseño y producción de libros*, Haslam (2007) nos ofrece una visión más global sobre el diseño del libro, ya que aparte de dirigirse a procesos específicos para resolver la puesta en página, también reflexiona sobre las relaciones entre los objetos gráficos y sus modos de significación y expresión a nivel integral, como objeto; además diferencia entre los componentes tangibles y los objetos gráficos, lo impreso; ambos componentes conforman al libro y fomentan la intención comunicativa del texto.

Estos componentes del diseño editorial se pueden revisar a partir de dos categorías: las estructuras gráficas del libro y las estructuras físicas, materiales, tangibles del libro.

Ambas estructuras se relacionan íntimamente para hacer un libro: la estructura gráfica es la que suele tener un impacto directo y cotidiano, ya que es la parte que nos permite leer el libro y acceder a los contenidos, se refiere a los lineamientos del diseño editorial y se adaptará a las intenciones comunicativas y del lenguaje gráfico dominante (lingüístico o figurativo). La estructura material es la que soporta a la gráfica e incluso determina el impacto visual y tangible con que un usuario se enfrenta al libro desde su tamaño, forma y textura y puede auxiliarse de diferentes tecnologías y afecta las consideraciones económicas, por lo que requiere atención y revisión de las posibilidades que ofrece.

Las diversas estrategias gráficas para organizar los objetos dentro de la página, toman en cuenta valoraciones de carácter literario, gráfico y plástico logrando soluciones muy acertadas, que pueden enriquecerse al considerar algunos componentes del libro, como las cubiertas, solapas, guardas y elementos de protección, entre otros, como extensión del área de diseño, puesto que son elementos materiales que, según el estilo de encuadernación, existen de manera visual y tangible porque son materiales que se tienen que elegir ya que determinan la presencia y presentación en el objeto (imagen 4).



Imagen 4. *Los culpables*, Juan Villoro, publicado en 2007 por Editorial Almadía, presentaba una encuadernación rústica con ventana (corte troquelado) en la cubierta anterior que dejaba ver el título impreso en la contrasolapa solapa delantera. En 2013, Almadía realizó una edición conmemorativa de encuadernación entera en tela con grabado ciego en la tapa delantera y una camisa de papel con ventana. Para este título, las dos ediciones procuraron integrar un valor material que era común en sus ediciones, las cubiertas troqueladas. En fechas recientes han tenido que eliminar, por costo, este acabado de cubierta.

1.3.1. Estructura gráfica del libro

Los objetos gráficos se refieren básicamente a las imágenes y textos que hay en un libro, considerando sus atributos visuales como color, textura, dimensión, forma, grado de iconicidad, posición, entre otras muchas consideraciones de composición, por ello cuando se habla de diseño editorial es frecuente centrarse en la puesta en página; a su vez las cualidades materiales también son afectadas por sus propios atributos visuales y táctiles.

Es común que las fuentes bibliográficas marquen la aparición de la imprenta tipográfica, en la Europa de 1450, como el «nacimiento» del diseño editorial a partir del cual se desprenden otros aspectos del diseño relacionados con el comercio, la sociedad, la tecnología y las relaciones con el libro moderno, pero no se debe olvidar que desde tiempo atrás la producción europea de libros manuscritos tenía pautas bien definidas y en la región oriental de Asia ya existían otras maneras de organizar las páginas y producir libros, en todo caso, la imprenta evidenció y potenció cambios drásticos en una actividad que ya tenía camino andado.

La imprenta fue una gran revolución tecnológica que dejó en otro plano a la escritura manual, pero no es solo la posibilidad de la reproducción la que estableció la diferencia, fue el inicio de una revolución cultural y social que la tecnología potenció. Nuestra era productiva del libro aún se inscribe en la era del impreso en papel y por ello es el periodo que le interesa al diseño como área de producción entre la industria, el arte y la comunicación, tres ejes esenciales para hacer diseño con distintas perspectivas en la enseñanza del mismo, aspectos que además se reflejan en las cadenas de valor de los productos del diseño.

El diseño es un sistema de ordenamiento gráfico convencional que adquiere significación por los modelos en que se basa, modelos que se generan tanto por las necesidades comunicativas como por las expresivas y se ven adecuados a los rangos de producción y calidad de cada sociedad; también es claro que cada actor de la cadena de producción tiene intereses distintos en la producción de un libro, y es el editor a quien le toca mediar para establecer y lograr niveles óptimos de acuerdo a los objetivos culturales y comerciales de la empresa editorial.

Es práctico establecer una forma estandarizada para el diseño del libro a la que apearse. Sin embargo la creatividad y expresión humana tienden a buscar caminos alternativos; la producción de textos también ha cambiado, en los contenidos y en las formas expresivas y literarias que fracturan cánones clásicos y buscan formas narrativas y formas gráficas diferenciadas, expresivas o significativas. Los autores también se han expandido, no solo provienen de una tradición literaria o científica, sino de las expresiones plásticas de la imagen, por tanto los textos no son sólo lingüísticos, también son gráficos, lo que promueve alteraciones en el diseño estandarizado.

La puesta en página tiene mucho que ver históricamente con el desarrollo de la escritura, con los procesos de cambio de la lectura y con las transformaciones de la cultura basada en la palabra impresa. Son importantes elementos de estudio los movimientos de vanguardia literario-artísticos del siglo XX, como el futurismo (1909), dadá (1916), o el constructivismo ruso (1914); vertientes literarias han aportado o se han nutrido de perspectivas distintas del cómo y qué narrar en un abanico de géneros híbridos y cosmopolitas. Estos movimientos afectaron sensiblemente la composición de la página respecto a lo conceptual, lo técnico y lo plástico; desde entonces se desarrollaron planteamientos innovadores en textos, ensayos y manuales de diseño; se abordaron tanto consideraciones formales, como visiones menos estructurales y más intuitivas; este conjunto de conceptos se suman a estrategias culturales y, en conjunto, conforman la guía general que define el

diseño de libros en la actualidad, el que se ajusta a necesidades específicas de cada caso con condiciones particulares y búsquedas gráficas, comunicativas o expresivas individuales.

Considerar los usos de la palabra en las distintas regiones culturales del mundo implica acercarse a una historia expandida del libro; desde cada nación hay investigaciones al respecto, en unos países más que en otros, pero cada vez crecen las colaboraciones y el acceso a los resultados. Nuestra formación general en diseño se lleva a cabo con mayor influencia occidental europea, diluyendo o perdiendo estructuras, estrategias y soluciones de otras localidades o regiones; quizá esta integración de reconocimientos entre formas de leer y formas de estructurar la página recupere un valor de comunicación más simbólica en el diseño del objeto y las implicaciones de su uso.

Historia de la lectura en el mundo occidental, texto coordinado por Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (1998), agrupa el trabajo de trece investigadores, historiadores del libro y la cultura, paleógrafos, codicólogos, sociólogos, que analizan *la escritura* en su contexto histórico, social y material, en la Europa central, de tiempos de la Grecia antigua a la época contemporánea, para deducir modelos de lectura que han propiciado revoluciones culturales desde el mundo europeo; modelos que serán importados al resto del mundo por las relaciones políticas, comerciales y culturales, incluso después de las guerras de independencia de las colonias europeas. No hay que descuidar que este conjunto de textos presenta un panorama de las implicaciones culturales que por medio de lo escrito y la lectura han conformado buena parte de nuestro sistema cultural global.

El conjunto de estos trece trabajos gira en torno a dos ideas esenciales: primero, «la lectura no está previamente inscrita en el texto [...] y el uso o la interpretación que cabe hacer por parte de sus lectores», y segundo, «un texto no existe más que porque existe un lector para conferirle significado». Extendiendo la idea, vale la pena pensar en el diseño material del libro como un elemento de comunicación y significación. Este análisis de los modos de lectura supone estudiar

...las formas y las circunstancias a través de las cuales sus lectores (o sus oyentes) los reciben y se los apropian [...] Contra una definición puramente semántica del texto [...] conviene tener en cuenta que las formas producen sentido y que un texto está revestido de un significado y un estatuto inéditos cuando cambian los soportes que le proponen a la lectura. Toda historia de las prácticas de lectura es, pues,

una historia de los objetos escritos y de las palabras lectoras. (Cavallo & Chartier, 1998, pág. 12)

Aunque el análisis se dirige a las formas lectoras y no a la descripción material, los artículos dejan claro que la lectura no siempre fue la base de la cultura y que la manera de realizar la lectura se ha transformado por una suerte de acciones sociales y comerciales, que se relaciona y modifican con la forma de los libros, tanto en su estructura material como en la puesta gráfica de página; conforme se dan estos cambios se irá conformando una cultura dominante asociada a la forma del libro y la palabra escrita manual o mecánicamente. El trabajo recupera tres revoluciones de la lectura, que también se ven comprometidas con los libros, por su forma, producción y diseño y que de manera gradual, lectura y libro, se van configurando como hoy los entendemos y por tanto definiendo los parámetros gráficos.⁴

⁴ En la lectura oral antigua de los textos griegos, el *usuario* no es quien lee, sino quien escucha, y la forma de la escritura y su puesta en página responden a una estructura oral; por ejemplo, en textos de carácter retórico, las escrituras se presentan corridas sin separación de palabras o en la presentación del texto en rollo, cuyo uso es acorde a una lectura continua, es decir, no es necesario aún hacer diferencias gráficas, porque se escribe y lee como se habla: de corrido.

El cambio del formato rollo al formato códice representa un cambio material y tecnológico importante, que manifiesta claramente un rompimiento cultural. Aunque al principio la escritura y la lectura se realizan con la misma intención que en el rollo, el formato físico permitirá cambios en la forma de la escritura y la conformación de la página que se harán más notables hacia el siglo XIII, cuando sucede la primer revolución de la lectura de la edad moderna. El humanismo, transformó la función misma de lo escrito al pasar de la lectura oral a la lectura silenciosa tanto en un sentido técnico, como de lo oral a lo escrito en tanto modelo de fijación de la cultura; el cambio va de la lectura memorística a la lectura comprensiva, que permitirá el análisis, cuestionamiento y crítica, para lo que se requería una lectura intensiva, atenta y profunda. El formato códice del libro representa un apoyo adecuado a estas funciones, en parte por su mayor capacidad de contener texto, de almacenar y trasladarse de forma más práctica, como por la comodidad para usar varios libros al mismo tiempo.

A partir del siglo XVIII, la edición del libro se intensificó y se definió hacia públicos lectores diferenciados; la producción y distribución de textos y libros fue muy amplia e influenció a grandes grupos sociales; se trata de la segunda revolución de la lectura: la lectura extensiva, que se refiere a una intención lectora que busca variedad en los temas y estilos literarios. Es un periodo en el que también habrá cambios tecnológicos importantes para satisfacer la creciente demanda de libros y otros productos editoriales, inquietud que se verá reflejada tanto en las uniones de cuerpo que tienden a ser más ágiles, como en el desarrollo de estilos decorativos más atractivos.

Hacia fines del siglo XX un nuevo cambio tecnológico, la era digital, tiende a alterar los códigos y necesidades de la lectura, en lo que se perfila como la tercera revolución de la lectura. La era digital se puede inscribir como un modo de lectura extensiva masiva, en la que al texto y la imagen fija se agrega el movimiento, el sonido y la interacción de información, frecuentemente en tiempo real. El formato físico del libro se encuentra en diálogo con el formato virtual, en algunos casos sustituyéndolo uno al otro y en otros casos complementándose como experiencias lectoras que ofrecen distintas lecturas.

Estas investigaciones hacen notar que hubo tres revoluciones en la lectura y se relacionan con varias modificaciones de los elementos gráficos que han aparecido y desaparecido de la página, y que tanto los usos de la escritura y lectura interactúan constantemente con las consideraciones materiales de producción (como determinar márgenes, columnas, tamaños de letra, color, entradas de máquina, orden de impresión); es de notar que una vez determinada la función de la escritura y del libro en cada periodo, la acción de publicar pasó a ser dominio de la producción editorial donde la conformación física de la página y el libro se determinó entre la necesidad de información y la de consumo en un complicado entramado de elementos de la cadena editorial que se modeló básicamente por el editor.⁵

Así, las formas y estructuras de los libros no son solo caprichos de la invención humana, se relacionan con la lectura, la escritura y la manera de producirlos, y todo depende de la función a la que sirven, como dice Chartier

Una realidad textual no debe entenderse únicamente en su dimensión literaria, pues también radica profundamente en su realidad material, que es la forma del libro en que se abarca el texto. Los cinco rollos convertidos en códice constituyen una unidad de discurso al mismo tiempo que una unidad del objeto [...] se olvida que las formas materiales implican formas de entendimiento de los textos. (en Cue, 1999, pág. 57)

Quizá en el libro antiguo sí había este entendimiento entre el contenido y su lectura por intermedio del objeto, una relación que se diluyó al cambiar un texto de una a otra estructura distinta a la que se adapta en forma y longitud pero que cambia la percepción del sentido original. La nueva presentación normaliza la lectura y la estructura física con una serie de características «propias» del libro que se van estandarizando y alejando del sentido de lectura que pudo tener el texto en su estructura original. Ejemplos serían el uso y pérdida de las marcas de propiedad en los libros o bien una situación más reciente en los primeros libros electrónicos, en los que no se podía marcar segmentos o páginas, aunque muy pronto las plataformas dinámicas

⁵ Actualmente nos encontramos en una transición entre los formatos de lectura del libro impreso y el digital, y aunque se ha estandarizado el formato e-pub como libro electrónico entre varias editoriales, hay muchos aspectos a considerar y trabajar antes de que se pueda dar una sustitución casi total hacia el libro virtual, no solo por parte de los editores, autores, diseñadores, programadores, distribuidores, sino de manera importante por los usuarios. Y aunque es un tema relevante, en este documento no se tratará más sobre el libro digital por no tener, de manera aparente, relación material directa con la encuadernación.

permitieron poner marcadores y notas, para crear similitud a la estructura conocida; en cualquier caso el nuevo formato termina por ser aceptado con algunas pérdidas y con sus nuevas características. Por ello es que el uso de un formato físico no convencional que también cambia su estructura de página puede modificar la percepción general del contenido del libro y en el mejor de los casos potenciarlo; esto no significa que la composición de página debe ser extravagante, sino que comprender las transiciones pasadas permite usarlas de forma hábil fuera de los límites más convencionales y con creatividad.

1.3.2. Estructura física del libro

En la literatura sobre diseño gráfico o editorial es normal encontrar alguna anatomía de libro que se basa en el libro actual industrial y muestra al diseñador lo mínimo que necesita reconocer operativamente para comprender el tipo de objeto que está diseñando; la finalidad es que tenga presente los espacios disponibles del soporte al que se aplicará un diseño gráfico, además de establecer un lenguaje común con el impresor. Cabe considerar que la nomenclatura no siempre resulta común entre los participantes en la cadena editorial, ya que cada uno toma vocabulario de traducciones o tradiciones del lenguaje distintas, como el uso de los términos refinar, refilar y perfilar para referirse al corte de los cantos de un libro⁶; hay términos que de manera confusa se usan como sinónimos, como tapas, cubierta, carterá o portada para referirse a la cartulina exterior que cubre a los libros en rústica; incluso vocablos distorsionados por su fonética, por ejemplo fregadera en lugar de plegadera.

Aunque hay una anatomía básica y general del libro, que es la que se suele mostrar en los textos de diseño, en realidad la anatomía del libro se relaciona con el tipo de encuadernación que se trate y se corresponde con las tecnologías de producción, cada componente y elemento de un libro tiene un nombre, ubicación y función específica. En este sentido la tendencia histórica industrial ha sido reducir la cantidad de elementos con los que se compone un libro, por lo que las nomenclaturas tienden a ser más sencillas y muestran los elementos más esenciales, que son los componentes con que trabajan las esta-

⁶ En México es común decir refinar o incluso guillotinar, aunque también se escucha refilar a veces con el sentido correcto y a veces como deformación auditiva de refinar. Refilar también aparece en textos latinoamericanos. Más extrañamente se le dice perfilar. Lo curioso es que en algunos diccionarios o glosarios de encuadernación, y en el diccionario de la RAE, solo aparece refilar como vocablo adecuado para la función indicada en países latinoamericanos, mientras que los otros vocablos se refieren a ideas afines pero indirectas.

ciones mecánicas de encuadernación; acercarse a nomenclaturas más amplias permite reconocer elementos no usuales en el libro industrial, son fuente de información y de inspiración para ser usados en el diseño; por ejemplo el empleo de la camisa, además de cumplir su función protectora permite usar los diferentes planos como elemento expresivo. La mayoría de ejemplares de la editorial Almadía se presentan con encuadernación rústica y en rústica con solapas, y en la cubierta anterior se incluye un troquel de ventana, de esta manera al abrir dicha ventana, una imagen interior interactúa con la cubierta contribuyendo a la narrativa del texto, esta intervención de cubiertas fue una aportación del diseñador-ilustrador Alejandro Magallanes (imagen 5).

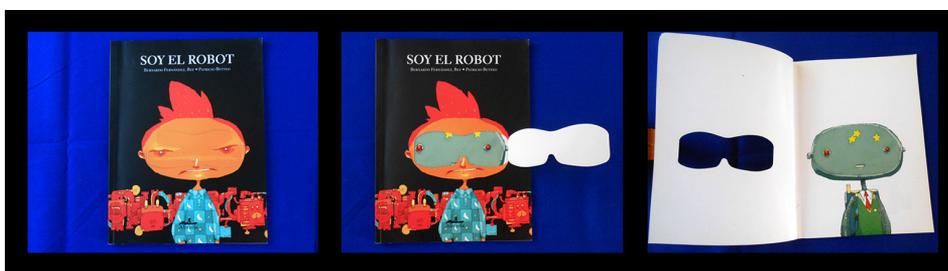


Imagen 5. Ejemplo de uso de ventanas troqueladas en los libros de la editorial Almadía. Fernández, Bernardo y Betteo, Patricio. (2009). *Soy el robot*. Ciudad de México: Editorial Almadía.

El diseño del libro también se ve afectado por las posibilidades materiales, técnicas y tecnológicas de que se disponga en cada ciudad o país; y aunque existen trenes de producción para distintas encuadernaciones, estos no siempre son de fácil acceso y solo se pueden conocer a partir de los manuales técnicos de los fabricantes, acercándose con los talleres de impresión y armado para saber qué ofrecen, o bien localizando proveedores extranjeros.

Mediante búsquedas en *World Wide Web* (www) se pueden localizar estilos y variantes de encuadernación industrial interesantes, el problema práctico es localizar un distribuidor local, y al no encontrarlo, la propuesta pasa al campo de la encuadernación manual y a veces «experimental» para poder llevarla a cabo con algún taller de encuadernación que se arriesgue a intentarlo. Esto requiere de personal técnico capacitado, informado, creativo y con ganas de experimentar que resuelva la propuesta a partir de los recursos disponibles, así como un presupuesto que considere el trabajo manual y más tiempo de producción, y así el resultado puede ser novedoso (imagen 6).



Imagen 6. Catálogo de la exposición *Destello*, Fundación/Colección Jumex, 2011, presenta una encuadernación combinada que integra, con la costura pasada seguida, un cuerpo formado con papel de diferentes calidades; presenta tapas separadas, recubiertas y la delantera con bajorelieve y etiqueta; al estar la tapa pegada por delante del área de costura, permite una apertura bastante adecuada. Lo que sufre un poco es la apertura del cuerpo que por la costura pasada y los papeles del cuerpo no es muy cómoda, sin embargo los márgenes son adecuados y el conjunto es funcional y atractivo. Diseño editorial de Fernando Espinosa. La impresión y encuadernado fueron realizados en Offset Santiago, CDMX y el tiraje fue de 1500 ejemplares.

En los textos sobre diseño editorial el tema de la encuadernación se encuentra en la sección de producción, técnicas de impresión y acabados, reafirmando la idea de que el orden de diseño es igual que el orden de producción, lo cual es inexacto, ya que si desde el concepto del libro se planeó un acabado especial, como un troquel en la tapa posterior, se debe de verificar el orden y cuidados de producción, como en el caso del libro *El increíble niño comelibros*, de Oliver Jeffers (2006), que tiene una *mordida* en la tapa posterior, lo que de hecho contribuye a la narrativa final del cuento involucrando al lector en el final de la historia (imagen 7).



Imagen 7. Troquelado que representa una *mordida* en la esquina inferior de frente de la tapa trasera, junto con las dos últimas hojas del cuerpo. Intervención que cierra el sentido del cuento a manera de un epílogo a la historia, proponiendo al lector una duda razonable en la decisión del protagonista.

Los esquemas de anatomías del libro señalan las partes, pero no siempre cómo se ejecuta el proceso de armado, por lo que se genera un vacío de información confiando en que lo hará un técnico o una máquina, así, el armado del libro parece un secreto del impresor, y se propicia la eliminación de elementos no solo por costos, sino por desconocimiento de su función o utilidad. Hay también una fuerte influencia de las presiones tiempo–economía en la producción, «Todo lo que hace un editor requiere inversión sin certidumbre de rendimiento. La edición de efectivo es imposible [...] Sea cual sea el modelo [editorial], las estrategias del editor por lo general buscarán maximizar el valor y minimizar el riesgo» (Bhaskar, 2014, pág. 197-199), por ello mientras el libro pueda hacerse en el menor tiempo con la menor inversión posible, pensando en los contenidos bien compuestos y con elementos visuales de valor, habrá más oportunidad de tiempo para recuperar dicha inversión. Estamos ante los modelos editoriales que eligen su apuesta entre un libro estandarizado y funcional o un libro diferente, en lo gráfico o en lo material. Esta decisión frecuentemente la delimita el propio contenido, cuya función comunicativa no requiere ningún tratamiento material especial mayor que una buena y arriesgada composición de página; entonces, hacer libros diferentes y no estandarizados es válido si «el filtrado y la amplificación están para agregar valor al contenido mediante el enmarcado» (Bhaskar, 2014, pág. 197) y queremos ampliar la percepción cultural y estética de la lectura a través del objeto.

Considerando que el comercio del libro es un comercio de la cultura, los libros no son solo contenedores de ideologías y cultura, son valor agregado cultural, que se manifiesta en las ediciones de arte, de tiro corto, de aniversario, de lujo, al evidenciar el diseño: tamaño, color, texturas, grandes blancos, estuches, complementos temáticos, etc. Claro que también se puede llegar al extremo de producir objetos interesantes en los que ya no importa tanto el contenido, sino el libro como objeto bello, son los libros que compraría un bibliófilo o un coleccionista, o quizá incluso un fetichista. Estos son casos que podrían incluso considerarse en categorías como escultura, objeto decorativo, o *styling*.⁷

⁷ Styling (estilización del objeto) es un término aplicado originalmente en el diseño industrial norteamericano (1930) a productos que se hacen de manera más atractiva que funcional para los consumidores con el fin de vender, incluso fomentando la obsolescencia artificial del producto. Esta idea de embellecimiento de las cosas se basa en la exaltación del simbolismo funcional del objeto para propiciar un impulso comercial asociado a la modernidad y el futuro; actualmente se aplica a todo tipo de diseños cuya filosofía sea el embellecimiento antes que la función, acudiendo frecuentemente a elementos gráficos anacrónicos y re elaborándolos.

Las editoriales pequeñas a veces apuestan a modelos a contracorriente y al impacto estético por la conformación y constancia de su catálogo, en él se busca calidad literaria y rentabilidad comercial, apoyándose en un trabajo de diseño correcto y cuidado, composiciones de página vanguardistas o por usar sistemas de producción semi o totalmente artesanales, a pesar de que haya una recuperación económica de su capital más bien lenta. Suelen ser ediciones de tamaño pequeño y de tiro corto (imagen 8).



Imagen 8. *Parrot in a motorcycle* de Vítězslav Nezval, toma un poema checo de 1924 en una edición bilingüe (checo – inglés), y aprovecha esta condición para usar una encuadernación rústica de panfleto doble con los cuerpos de cada idioma girados 180° entre sí, un estilo *flip book* o libro girado. La cubierta es impresa a dos tintas en una prensa tipográfica. Diseño de Amy Mees y Mark Wagner de X-ing Books..

Retomando, idealmente un diseñador debe reconocer una anatomía amplia del libro, el proceso y maquinaria de producción, así como investigar sobre materiales y opciones técnicas que permite la impresión, pues todo ello representa su paleta de elementos para diseñar las estructuras físicas del libro cuando sea pertinente. Estos datos se deben tomar de fuentes y catálogos de diseño, de manuales de encuadernación y guías o manuales técnicos de maquinaria o empresas, también reconociendo la investigación histórica sobre arqueología y conservación del libro, así como del trabajo de artistas del libro. Es decir, el campo de estudio debe expandirse en paralelo a las convenciones del diseño.

CAPÍTULO 2

LA ENCUADERNACIÓN INTEGRADA EN LA FORMACIÓN DEL DISEÑO EN LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

La tecnología no es en absoluto una ventaja. Es una exigencia.
Jean-Claude Carrière.

En el ámbito social de México se ha notado en los últimos años un mayor interés por aprender y practicar la encuadernación, que se ha visto cubierto por un notable incremento de talleres y cursos privados impartidos tanto por restauradores y conservadores del papel y del libro, como por maestros encuadernadores, así como por varios entusiastas aprendices del oficio con formaciones diversas. Esta creciente demanda de talleres es mayormente ciudadana y centralizada, la situación en los estados de la República Mexicana es variable, pero también muy presente; esta inquietud social manifiesta interés por hacer de la encuadernación artesanal un producto de consumo en la mano de diseñadores y artesanos emergentes que producen papelería fina, obra comercial, artística o de diseño y trabajo del ramo editorial; por ello es un buen momento para estudiar, investigar, apoyar, difundir la encuadernación como recurso de diseño desde los espacios educativos profesionales y quizá fortalecer las diferentes vertientes que puede tomar.

2.1. La encuadernación

La etimológica de *encuadernar* la ubica como palabra de origen latino:

‘unir pliegos o cuadernos (de un libro) y ponerles cubiertas’: en- ‘hacer que sea’ + cuaderno ‘conjunto de hojas de papel’ + -ar terminación de infinitivo. // Cuaderno de *quaternu*, ‘serie de cuatro pliegos doblados y unidos para hacer un cuaderno’, de *quaterni* ‘grupo de cuatro; de cuatro en cuatro, cuatro a la vez’. (Gómez, 1985, pág. 197, 253)

Acción básica de hacer o armar libros en forma de códice. El origen de la estructura es incierto, pero hacia el siglo IV d. C. se comenzó a generalizar su uso junto con la expansión del cristianismo; esta dispersión religiosa promovió un cambio radical para la escritura, uso y lectura respecto de los libros rollo, y fue un motor para la cultura escrita

...ya que hizo posible todo el desarrollo futuro del trabajo intelectual sobre documentos escritos. [...] las formidables capacidades del codex no fueron explotadas en su totalidad hasta el siglo XVI, dos generaciones después de Gutenberg; su capacidad satisfacía la doble tendencia de la masificación documental y del desarrollo de los sistemas de referencia, y sólo encontraría una materialización completa cuando se produjera la multiplicación de los libros que la imprenta permitiría. (Barbier, 2005, pág. 40)

Desde la antigüedad y hasta el día de hoy, el libro en formato códice se impuso como estructura eficiente y funcional gracias al desarrollo de muchas adecuaciones técnicas, tamaños y estilos, acordes a su tiempo, y lugar de producción, derivadas de ciertas necesidades de uso, utilizando materiales accesibles a cada región. Es por esta cadena de recursos técnicos y materiales que se conforma la herencia de la encuadernación occidental, la base estructural material y visual de nuestros libros impresos actuales. Antonio Carpallo define a la encuadernación como

Conjunto de técnicas, procesos y operaciones que consisten en la unión de hojas, pliegos o cuadernillos con unas tapas o cubiertas de diversos materiales, con el fin de conseguir una mejor conservación y manejabilidad, y que pueden llegar hasta la consideración de arte cuando las tapas han sido bellamente decoradas. (Carpallo, 2015, pág. 12)

En la Enciclopedia de la Encuadernación se lee:

1. Conjunto de técnicas que tiene por objeto la conservación del contenido del libro mediante la unión de los pliegos u hojas que lo forman y la aplicación de tapas a las mismas, existiendo multitud de variedades según la forma de realizar las diferentes operaciones y según los materiales usados. [...] 2. Producto acabado resultante de la acción de encuadernar. (Bermejo, 1998, pág. 114)

En ambos casos se marca la función de los componentes antes que referirse a las técnicas o descripción material, no limitada a una costura, sino a la unión por distintos medios, y aunque el formato códice es vigente y el más usual en la edición, flexibilizar la definición permite la inclusión de otras estructuras aparte del códice, como las formas asiáticas del libro que usaron de manera regular otras estructuras que también unen y protegen un contenido intelectual. Para la edición gráfica, la inclusión de métodos variados, quizá poco ortodoxos, amplía el panorama para visibilizar objetos editoriales y artísticos diferentes o novedosos aunque quizá presenten situaciones especiales de producción, por ello es deseable que el diseñador editorial adquiera amplia información sobre los estilos y técnicas de encuadernación, antiguas y modernas, que le permitan incorporarlas más eficientemente en el diseño de libros, idealmente en la fase material, pero indudablemente en el conocimiento del desarrollo gráfico de los mismos.

La cantidad de información respecto a la encuadernación que un diseñador debe adquirir, es un asunto relativo, son muchos los tópicos y perspectivas con que se puede abordar su estudio, y muchos siglos de desarrollo y producción, y es en sí misma una especialidad de estudio, por lo que la situación depende de elegir la visión más fundamental y acorde al programa en el que se desee insertar una área de estudio sobre la encuadernación complementaria al programa de edición gráfica. En el presente trabajo la atención recae en las posibilidades que las variaciones estructurales de las encuadernaciones ofrecen de manera que sea posible visualizarlas en el ámbito editorial. Al ser la estructura códice el formato aún vigente y muy estudiado, los parámetros y componentes que lo definen son el punto de partida para integrar sus variaciones, influencia y forma de enseñanza dentro del proceso formativo editorial. Aunque sigue siendo un área de información aún muy amplia, la perspectiva es la integración al programa de Edición gráfica de la Facultad de Artes y Diseño, UNAM.

2.2. Notas sobre la enseñanza de la encuadernación en México

Durante siglos, la encuadernación se ha enseñado y aprendido en la práctica directa del oficio, desde los talleres de producción que acompañaban primero a los *scriptoria* y luego a las imprentas o como talleres independientes. Se enseñaba como un oficio de sistema gremial, aprendiendo por etapas las diferentes tareas, lo que propiciaba el aprendizaje y la perfección técnica, repitiendo con exactitud los procedimientos bajo la supervisión de un maestro. El trabajo siempre se realizó a mano con apoyo de herramientas manuales y mecánicas, hasta la llegada de la maquinaria semiautomática o automática, hacia el siglo XIX. En este siglo se fueron formalizando las estructuras educativas y las escuelas para niños, también se crearon escuelas para la enseñanza de oficios (para hombres y para mujeres) y entre los oficios se cuentan el de imprenta y de encuadernación; en estas escuelas la guía principal aún es la base técnica del taller gremial, pero se incluyen métodos y búsquedas distintas y modernas con las que se mantuvieron estilos o corrientes de encuadernación específicos, y poco a poco se realizaron diferentes contribuciones estilísticas y estructurales, siempre adaptándose a las necesidades comerciales o artísticas de cada tiempo y país.

En México la enseñanza de la encuadernación seguramente también se realizó en los talleres y en las escuelas de artes y oficios que se fundaron después de la guerra de independencia y que tienen un papel significativo en la formación técnica profesional mexicana.

El Congreso Constituyente de 1824 planteó el tema pedagógico como una obligación del Gobierno Federal y a partir de ese momento hay una serie de constantes reformas educativas, administrativas y cambios en las currículas que pretenden alfabetizar, instruir y modernizar a la población. A partir de 1843 se consideró la fundación de una escuela de artes y oficios en la capital, que no tuvo el apoyo económico ni la infraestructura adecuada. La última de las reformas de Juárez, en diciembre de 1867, organizó la educación en la llamada Ley Barreda.⁸ Dicha ley resultó en una reforma educativa positivista que reglamentó la enseñanza básica en el Distrito Federal

⁸ Cuando Juárez toma el segundo Gobierno de la República en 1867, las instituciones de enseñanza secundaria y superior funcionaban en malas condiciones y estaban desorganizadas en sus planes educativos por el enfrentamiento, también educativo, con las ideas del Imperio. El ministro de Justicia e Instrucción Pública, Antonio Martínez de Castro, encomendó a una comisión encabezada por el Dr Gabino Barreda la organización administrativa y pedagógica de la educación mexicana. Barreda aprovechó la oportunidad para elaborar una reforma educativa que «tuvo como base la filosofía positiva y como antecedente toda la legislación educativa anterior.

y territorios mexicanos y por primera vez se organizó el sistema educativo en una estructura coherente por niveles: primaria, secundaria y profesional; para este último se establecieron diferentes escuelas, entre ellas la Escuela Nacional de Artes y Oficios, dirigida a la capacitación práctica de obreros, para la que se dispuso el edificio del ex-convento de San Lorenzo, y contó con talleres de carpintería, herrería, tornería, alfarería, imprenta, cantería, litografía, fotografía y fundición. También se crearon escuelas y talleres de artes y oficios en instituciones de beneficencia pública y social, como en casas de niños expósitos o en las cárceles. El objetivo era instruir y educar a la clase humilde con oficios que les fueran de utilidad laboral. De manera paralela a los talleres se impartía instrucción primaria: lectura, escritura, aritmética, cálculo elemental, gramática castellana, moral cristiana, música, y dibujo.

Se sucedieron otras importantes reformas educativas⁹ que fueron creando las condiciones para estudios profesionales en todas las áreas, incluidas las artes y oficios; algunos de ellos, los relacionados con aspectos industriales, comerciales y tecnológicos derivaron en las llamadas Escuelas de Ingenieros y en algunas Facultades de la Universidad Nacional de México (1910), esto implicó reformar contenidos para dejar de preparar simples obreros y formar dirigentes de empresas industriales, promover condiciones competitivas y modernizar la economía nacional. En 1936, se creó el Instituto Politécnico Nacional que absorbió algunas de las escuelas de artes y oficios para varones y transformó algunos talleres de oficios en distintas ingenierías. Otras escuelas de oficios quedaron bajo la dirección de la Secretaría de Educación Pública (creada en 1921) conservando muchos oficios en los talleres de las secundarias técnicas y diurnas, y posteriormente en los bachilleratos tecnológicos. La encuadernación se mantuvo en los talleres de nivel secundaria de forma regular quizá hasta los años ochenta o un poco más, cuando comenzaron a desaparecer poco a poco conforme dejó de haber personal capacitado para impartirlos, ya fuera por jubilación o por los cambios en los planes de estudio por las reformas educativas y su valoración respecto a la enseñanza de las artes plásticas, que fue un área dominante. Para el siglo XXI la imperiosa integración de la era digital en la formación temprana dirigió la capacitación

Barreda conservó los institutos educativos existentes, organizándolos e introduciendo en ellos estudios complementarios. La originalidad del plan barrediano residió en el nuevo sentido que se le dio a la educación, al énfasis que puso en las ciencias cuyo estudio intensificó y a los nuevos métodos de investigación que introdujo. Su atención se concentró en la escuela preparatoria a la que organizó con una enciclopédica serie de materias eslabonadas, que tenían como finalidad la de proporcionar a todos los estudiantes un fondo común de verdades científicas experimentadas y probadas que los llevarían al orden mental» (Muriel, 1964, p.575).

técnica de secundaria en otras direcciones. La maquinaria de trabajo que tenían los planteles quedó abandonada en deterioro o bien fue dada de baja y vendida como fierro viejo. Actualmente, la Dirección General de Centros de Formación para el Trabajo (DGCFT), a través de los centros de Capacitación para el Trabajo Industrial (CECATI), y los Institutos de Capacitación para el Trabajo (ICAT), son las únicas instancias de la SEP que se encargan de mantener en algunos de sus planteles las áreas de Artes Gráficas o Diseño Gráfico, con programas que entre sus materias de carácter técnico-productivo pueden incluir temas de encuadernación.¹⁰

En 1929, Francisco Díaz de León abrió, en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA, ahora FAD), el taller de «Grabado e Ilustración del Libro», en el que buscó afianzar la relación entre el grabado y el arte editorial, que estuvo activo hasta 1933. Tras diferentes intentos, y con un irregular apoyo de la SEP, en agosto de 1938 logró inaugurar la Escuela de Artes del Libro (EAL), adscrita al Departamento de Educación Obrera, y que dirigió hasta 1956, siendo director honorario hasta su muerte en 1975. La escuela abrió con los cursos de uno a tres años en grabado, encuadernación, litografía, fotografía, tipografía, cartelería y dibujo. Las clases fueron nocturnas, dirigidas a dos grupos de estudiantes: los que no tuvieran preparación alguna previa en áreas de taller o artísticas, y para personas con algún antecedente artístico o profesional. La EAL cambió su nombre a Escuela Nacional de Artes del Libro (ENAL) y en 1962 se convirtió en la Escuela Nacional de Artes Gráficas (ENAG), cada cambio se acompañó de reformas a su plan de estudios y de la invitación a maestros extranjeros para impartir algunas clases. La escuela publicó diez números de una revista trimestral enfocada en artes del libro que contenía una sección sobre historia de la encuadernación; también otorgó un premio al trabajo de encuadernación de los estudiantes. La escuela nunca recibió suficiente apoyo económico institucional de la SEP para proveer adecuadamente los talleres y pagar a los profesores, solo las áreas de

⁹ La institución encargada de la cuestión educativa a partir de la era independiente (1821) fue el Ministerio de Justicia, Negocios Eclesiásticos e Instrucción Pública, que en 1867 se transformó en Secretaría de Justicia e Instrucción Pública, y desde 1905 se llamó Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Después de 1917, los estados y los ayuntamientos asumirían las funciones respectivas, hasta la creación de la actual Secretaría de Educación Pública, en octubre de 1921. (Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México, s.f., consultado diciembre 2023, http://www.ahunam.unam.mx/consultar_fcu?id=1.32)

¹⁰ Historia del CETIS 11 consultado en diciembre 2023, <http://cetis11.es.tl/Historia.htm>
<https://www.gob.mx/sep/acciones-y-programas/direccion-general-de-educacion-tecnologica-industrial-dgeti> / La especialidad de bachillerato técnico en CETIS que puede tener relación con la encuadernación se imparte en once planteles nacionales, cuatro de ellos en la Ciudad de México, el resto en distintos estados.

encuadernación y grabado pudieron laborar de manera regular; algunos de sus programas de estudio, como Director de ediciones, Corrector tipográfico o Librero y publicidad nunca fueron implementados, y solo se mantuvieron funcionales Encuadernación, Ediciones y Grabado.

A pesar de las dificultades operativas y del bajo impacto real en la industria editorial, fueron varias las generaciones de estudiantes que se formaron en el área de grabado y de encuadernación bajo una visión artesanal y artística. Alrededor de 1984 el plantel quedó integrado a la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial, cambiando su nombre a Centro de Estudios Tecnológicos Industrial y de Servicios N° 11 (CETIS 11) «Escuela Nacional de Artes Gráficas» que a la fecha opera como bachillerato técnico especializado en el área artes gráficas, es dependiente de la SEP y durante algún tiempo mantuvo como materia técnica la de encuadernación. Sin embargo continuó dando algunos talleres vespertinos al público general y expedía certificados técnicos como ENAL. En la década del noventa dejó de ser considerada como ENAL y desaparece definitivamente para solo quedar con los estudios de bachillerato tecnológico.

Desde 1968 y durante la década de 1970 se crearon en México las primeras licenciaturas en diseño gráfico, que en principio incluyeron los saberes de las artes gráficas, y las diferentes visiones, inquietudes y alcances de las universidades se adecuaron a la comprensión y alcances de esta *nueva* profesión en el ámbito de la comunicación, el análisis, la funcionalidad, estética e impacto social que los gráficos adquirirían en una sociedad cada vez más visual y compleja (Kloss, 2013).

El diseño gráfico se integró a las universidades con distintos enunciados y objetivos didácticos, encontrando fundamentos por un lado en la arquitectura y el diseño industrial, por otro lado apoyado en la técnica y producción artística hacia las artes gráficas, o bien acogidos un poco más por los saberes tradicionales de las artesanías y los oficios, por lo que la currícula de cada licenciatura se adaptó a las visiones específicas de cada universidad (Maseda, 2006). Es posible que la encuadernación pudo encontrarse incorporada como tema de alguna materia relacionada con los procesos y acabados de producción impresa y editorial. Con la creciente integración de los medios editoriales digitales desde el año 2000, las licenciaturas se concentraron en la formación del estudiantado hacia programas digitales, y la encuadernación, que solo podría ser un tema del área editorial, permaneció como un acabado técnico estandarizado editorial, con poca visibilidad y estudio, ya que no era un factor del que el diseñador pudiera opinar o modificar a no ser por el diseño gráfico de la cubierta; mayormente se consideraba que la encua-

deriación era un proceso de terminado en control de los talleres de imprenta y encuadernado, mismos que ofrecían una limitada posibilidad de procesos de carácter funcional e industrial.

2.3. Enseñanza de la encuadernación en la Facultad de Artes y Diseño, UNAM

Así, un primer esfuerzo por integrar los estudios sobre el libro en la FAD se debe a Francisco Díaz de León, quien funda el Taller de Grabado e Ilustración del Libro en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA, ahora FAD); sin conocimiento del plan de estudios o listas oficiales de materias relacionadas al estudio y diseño del libro, se cita a continuación algunas referencias de materias y profesores de los que ha quedado registro en los documentos académico-administrativos del *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos (1900 - 1929)*, Elizabeth Fuentes Rojas. (2000). UNAM.

- Solicitud de empleo de Carlos Alvarado Lang para trabajar como ayudante en la clase de Grabado e Ilustración del Libro, a cargo del Prof. Francisco Díaz de León, en febrero de 1929. (pág. 205)
- Programa de estudio de las materias de la ENBA con fecha 4 de abril de 1929, incluye la materia Decorador de Libros, con tres años de duración. (pág. 210)
- Informe de actividades del periodo de diciembre 1928 a agosto 1929, firmado por Manuel Toussaint (Director interino de la ENBA), en el que se menciona «Se creó un Taller de Decoración del Libro que comprende la antigua clase de Grabado en Lámina y otra nueva de Grabado en Madera, y se espera poder crear una de Litografía.» Documento con fecha agosto de 1929. (pág. 231)
- «En el primer año de Decoración del Libro están [los profesores]: Alfonso y Alberto Garduño, Francisco Romano G., Gilberto Chávez, Francisco Goytia y Francisco de la Torre, profesores de Dibujo de Imitación; Díaz de León (Grabado en Madera), Carlos Lazo (Historia del Arte). En el segundo año, los mismos y Díaz de León en Grabado en Lámina. En el tercer año los mismos.» Documento con fecha noviembre de 1929. (pág. 251)

- Carta en que Díaz de León autoriza «al alumno Ignacio Puaro para que elija los materiales que necesita el Taller de Decoración del Libro» 3 de diciembre de 1929. (pág. 257)
- Lista de alumnos inscritos y actas de exámenes, se anota el nombre de la clase o examen y del profesor, donde se encuentra la clase Artes del libro, profesor F. Díaz de León de los años 1931 y 1933. (Sánchez A. 1998. pág. 171 y 180)

Por estos documentos se puede inferir que la clase de Díaz de León era de Grabado asociado a la edición probablemente en forma de ilustraciones, viñetas, capitulares y ex libris, que son formatos de imagen editorial que realizó en su trabajo profesional; dirigió la clase por lo menos hasta 1933 (Blaisten, 2010, pág. 155). A Díaz de León lo sucedió en la materia Carlos Alvarado Lang quien eliminó del nombre de la materia la asociación con la ilustración y el libro llevando la enseñanza del grabado en una dirección más enfocada a la expresión independiente del texto, artística y autoral. Para 1980 el plan de estudios de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP, ahora FAD) incluye en la Licenciatura en Artes Visuales, la Especialidad en Grabado, y la Maestría en Artes Visuales (Grabado), en ambos casos, se orientan al estudio de las técnicas de grabado y la experimentación tanto visual como con nuevos materiales en busca de un lenguaje propio; la función ilustrativa de la imagen fue transferida a las licenciaturas de Diseño Gráfico y Comunicación Gráfica pero alejada del grabado para dar paso a otras técnicas gráficas. Estas dos licenciaturas fueron las encargadas de la preparación del diseño del libro en todas sus fases. Los primeros planes de estudio plantean los objetivos acompañados de un listado de contenidos, por lo que seleccionar los temas y los contenidos específicos de lo que se llamaba diseño gráfico (incluyendo al diseño editorial) quedó a criterio de cada responsable de clase durante cada semestre y generalmente asociado a su propia experiencia profesional.

Es probable que en la licenciatura en Diseño Gráfico se revisara el tema de acabados y encuadernación en las materias Técnicas de Impresión I y II, así como en los talleres de Diseño I a IV o en Tecnología para el Diseño I y II, pero la información es escasa como para afirmarlo. Para la licenciatura en Comunicación Gráfica las materias que pudieron abordar el tema como acabados editoriales serían Sistemas de Reproducción I y II, o Diseño I a VIII. En estas materias los objetivos se refieren de manera general al conocimiento, manejo y aplicación de procesos de diseño y producción; solucionar problemas técnicos y gráficos para la reproducción o bien capacitar en las técnicas mecánicas

y sistemas técnicos modernos factibles de usarse en la producción y transmisión del objeto de diseño. (Planes de estudio 1980, UNAM. pág. 173 a 198)

En 1997 las licenciaturas Diseño Gráfico y Comunicación Gráfica se fusionaron en la nueva licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, que planteó un tronco común de dos años y una orientación más especializada en un área de diseño de dos años más; entre estas áreas se conformó Diseño Editorial como la opción enfocada al diseño de productos editoriales teniendo como eje temático el libro y la prensa. En las materias del tronco común encontramos: «Técnicas y Sistemas de Impresión I; unidad III: Acabados; tema 3.2. Encuadernación, 3.2.1. Mecánica, 3.2.2. Comercial y 3.2.3. Pasta dura»; esta unidad representa la primera mención explícita de la encuadernación en el programa. Otros temas de la misma materia pueden relacionarse con la producción de libros como «3.4. Otros acabados, cortes, compaginación y plegado». El tema específico de encuadernación, o bien, acabados, aparece de manera constante en las materias correspondientes a la orientación en Diseño Editorial, Laboratorio de Diseño Editorial I a IV y en Sistemas de Impresión Editorial I y II (Programas de asignatura, Plan de estudios 1998. UNAM. pág. 67 a 204), en cada caso el tema se refiere al soporte editorial en cuestión (libro, revista, periódico, pasquín, folleto) o bien a las características técnicas de armado y acabado industrial.

En 2013 se realizó una renovación de los planes de estudio de la licenciatura en la que las anteriores orientaciones ahora se denominan áreas de profundización del diseño, en éstas Diseño Editorial se transformó en Edición Gráfica, que permite una visión más amplia del espectro editorial y posibilidades laborales del diseñador en el medio de la edición, como ya se trató en el primer capítulo. El objetivo general del área de profundización ha pasado de la práctica directa de la puesta en página a una visión más completa del proceso de la edición, donde la encuadernación se convierte en un tema concreto en las materias relacionadas directamente con Edición Gráfica, básicamente en el nivel de profundización (Laboratorio de Diseño en Edición Gráfica I a IV). Sin embargo, por ser el libro un tema amplio y que permite múltiples posibilidades de diseño y de investigación se incluyeron las materias optativas Procesos Artesanales e Industriales (Encuadernación), y se conservó Historia del libro (Plan y Programas de Estudio de La Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, UNAM, 2013).

De esta forma, la materia optativa se propone abordar el estudio de la encuadernación con mayor profundidad a partir de contenidos históricos, técnicos o estéticos, para adecuar las posibilidades del estudio de la encua-

deriación a los intereses, necesidades y proyectos de diseño y producción que la especialidad requiera. La materia es de tipo teórico-práctica, de tres horas semanales y su objetivo general plantea:

Analizar, practicar y experimentar con los materiales, herramientas y procedimientos manuales o mecánicos, relacionados con la planeación, producción y presentación de las obras editoriales para aplicarlos como herramienta del diseño y mejorar la durabilidad y usabilidad de las obras impresas (Plan y Programas de Estudio de La Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, 2013. pág. 405)

Este objetivo se enfoca en fortalecer una práctica más consciente de los recursos materiales y estructurales de la . para comprender y mejorar la producción industrial y semindustrial; los objetivos específicos, temas y subtemas buscaron avanzar paso a paso hacia una formación con elementos esenciales para formar un juicio crítico de elección y aplicación al diseño. El reto de todo programa de trabajo es el método didáctico para cubrir los objetivos, y en este tema equilibrar los aspectos teórico-históricos y los prácticos para llegar a una propuesta de aplicación personales todo un reto, si consideramos que se trata de una serie de informaciones, habilidades y prácticas nuevas para la mayoría de los estudiantes de la licenciatura. Y como todo programa, es necesario revisar si el equilibrio propuesto entre contenido, actividades y tiempos es adecuado con los resultados obtenidos y hacer los cambios necesarios. Se tratará este punto en el siguiente capítulo.

Este programa se centró en diferenciar los modos de producción para asimilar que lo industrial partió de lo artesanal, y la práctica artesanal es la forma en que podemos conocer y practicar los procesos, y considerando que no tenemos acceso a maquinaria de tipo industrial; además, se hace notar que en ambos sistemas se han desarrollado avances que podemos usar para ampliar y mejorar las propuestas gráficas editoriales y quizá las estructuras cuando los proyectos de edición lo permitan. El curso espera comparar las cualidades, transformaciones y alternativas artesanales con las industriales siempre que sea posible.

2.4. Producción artesanal e industrial

Revisar los estilos de encuadernación uno a uno puede ser un planteamiento atractivo y útil, y suele pasar por la mente de quien aprende, «¿cuántos estilos o técnicas de encuadernar existen? ¿Puedo aprenderlos todos?» La realidad es que no es tarea fácil; la investigación de las técnicas suele tener un sentido histórico y conservativo enfocado a comprender su propio desarrollo y las relaciones contextuales y económicas que los favorecieron, también a considerar las aplicaciones a que se destinaron estas formas constructivas para aplicarlos a objetos esencialmente de uso comercial pero también de índole artística. La inversión de tiempo que se requeriría para tener dominio de los varios estilos que existen es considerable, y evidentemente se requiere mucho más tiempo y entrenamiento que el posible en una materia dentro de un plan de estudios; por ello se opta por una panorámica general de información respecto de la encuadernación para seleccionar temas que contribuyan a solucionar problemas específicos de encuadernación en la comprensión de la factura de los libros, o que apoyen necesidades de expresión más encaminadas al arte, y así acudir a procedimientos básicos que se adapten a problemáticas concretas en el contexto de aplicación de la edición gráfica.

En los procesos de producción tenemos la encuadernación artesanal y la industrial. La primera se refiere a que los procesos se realizan básicamente de forma manual con herramienta mecánica simple. En el segundo caso tendríamos los procesos de producción en los que intervienen más máquinas complejas eléctricas, automáticas o electrónicas, esta fase se iniciaría durante el siglo XIX, mismo en el que se crearon muchas máquinas mecánicas, de vapor o eléctricas, hoy en día siguen siendo máquinas eléctricas con controles incluso electrónicos, lo que permite acelerar los procesos de producción que originalmente fueron manuales, pero que debieron irse simplificando y acelerando para ser más eficientes y satisfacer demandas comerciales más voluminosas en menor tiempo. Como posibilidad intermedia tenemos la producción semindustrial, una fase que procura una producción más bien alta entremezclando medios manuales y medios mecánicos.

Para este siglo XXI la demanda de libros se cubre con producción industrial, lo que no evita que se hagan innovaciones técnicas que buscan dotar a los libros de mayor y mejor resistencia, usabilidad y valor agregado en su apariencia, recuperando o visibilizando características específicas en el diseño del objeto libro. Por otro lado, la práctica de la encuadernación artesanal o manual no ha desaparecido, aunque ha tenido periodos difíciles y variación en la cantidad de artesanos que la practiquen, pero se mantiene viva en pe-

queños talleres para dar cuerpo a materiales de uso cotidiano en ámbitos escolares, de oficina, legales o similares, claro que en los talleres editoriales, espacios para conservación, talleres de creación artística, y aún otros espacios.

Es importante mencionar que ambas posibilidades de producción han desarrollado variantes técnicas, y desde la enseñanza enfocada a un editor gráfico, lo más importante en primera instancia es hacer visible las posibilidades y alcances de estas dos ramas, es verdad que seguramente tendrá más relación con los procesos industriales y que en México estos procesos están un poco limitados, pero comprender este amplio panorama dota de información, primero para visualizar al objeto libro como un soporte tridimensional interesante y con posibilidades visuales y materiales industriales; y segundo, como un objeto de estudio en sus cualidades gráficas, materiales e históricas, así como su relación con otras áreas profesionales, además de abrir la posibilidad de investigación en el área del diseño.

2.4.1. Producción artesanal

Se refiere a la tradición más antigua del oficio por lo que reúne toda la tradición y *genealogía* de las técnicas de construcción y decoración que se han aplicado, básicamente en la tradición europea, pero que se extiende a las diferentes tradiciones de otras regiones del mundo. En todo caso, la característica principal del término es que «el encuadernador interviene directamente sobre el libro durante los distintos procesos, utilizando medios mecánicos solo en operaciones muy concretas, no consecutivas ni automatizadas y siempre con predominio de la intervención de los procesos manuales» (Bermejo, 1998, pág. 114).

En la actualidad el quehacer artesanal se puede clasificar de diferentes maneras, así como se pueden encontrar distintos niveles de elaboración y calidad técnica que dependen de circunstancias específicas y la preparación de los artesanos. Uno de los espacios de trabajo más directos de estos talleres es la colaboración con editoriales o imprentas para la producción en serie de las ediciones, trabajo que realizan más bien de forma semindustrial. Otro espacio son los talleres que dan servicio cotidiano a todo público para la encuadernación de materiales varios como fotocopias, trabajos escolares, tesis o reparación de libros.¹¹

Desde hace ya un tiempo se han gestado algunos nuevos talleres de encuadernación con artesanos de más reciente y de variada formación cuyo enfoque se dirige a la producción de papelería general, de encuadernaciones,

reencuadernaciones o reparaciones diversas, colaboraciones con editoriales pequeñas o especiales; en algunos casos se crean también trabajos de carácter artístico o de arte. A esta actividad se han integrado personas de diversas profesiones, muchas veces relacionadas con la escritura, bibliología y edición o con el diseño, la fotografía y las artes visuales, pero también de otras actividades y formaciones.

Por otro lado el historiador José Luis Checa Cremades, a fin de contribuir con el estudio de la historia de la encuadernación artesanal y artística, propone hablar en principio de estilo técnico y estilo artístico, diciendo que:

El estilo técnico alude al conjunto de materiales y procedimientos de trabajo que, en encuadernación, sirven para producir lo que los bibliógrafos llaman el libro material, concretamente a la encuadernación entendida como realidad física resultado de un proceso de manufactura o de producción industrial. Su objeto de estudio es la constitución estructural del objeto librario. [...] El estilo artístico analiza la sucesión de obras en el tiempo y el espacio y compara la decoración de una encuadernación con los motivos dominantes en las demás artes apoyándose en la psicología del sentido común y en la teoría de la evolución social. El estilo artístico alude a un sistema de formas dotadas de una cualidad y expresión significativa por medio de las cuales se hace visible la personalidad de un encuadernador. Es también el punto de vista general de un grupo de artistas o artesanos, el modo de expresarse de un colectivo, la afirmación de unos valores sociales de una norma restrictiva que trata de imponer la idea de belleza que un grupo considera canónica o de una ideología política. (Cremades, 2012, pág. 16, 23)

¹¹ En la Ciudad de México existen aún algunos talleres de este rango que sobreviven precariamente; se localizan dispersos por toda la ciudad aunque la zona más popular de maquila es céntrica en las colonias Obrera y Tabacalera; suelen ser talleres de más de tres décadas de trabajo, dedicados a la maquila para editoriales, cuyo personal son adultos mayores formados en las escuelas técnicas de artes y oficios o secundarias durante los años 50 a 70, y los aprendices de taller de estos. La trayectoria laboral de cada taller es muy variable en cuanto a los trabajos de encuadernación a los que se dedican, generalmente a la encuadernación comercial, aunque algunos tienen mayor apertura a procesos, actualizaciones o peticiones menos comunes. Varios de estos talleres van cerrando por falta de personal que de continuidad al negocio o por el poco trabajo que cada vez hay dentro de sus posibilidades de servicio.

En este contexto en la enseñanza y práctica de la encuadernación artesanal podemos considerar dos niveles de expresión: el nivel técnico y el artístico. En el primero estamos hablando de conocer y practicar de forma solvente diferentes técnicas concretas pero en lo general manejar principios técnicos de forma adecuada, precisa y con calidad (imagen 9-a).



Imagen 9-a. Estilo técnico de encuadernación industrial de dos ejemplares de la misma editorial, colección y secuela uno del otro, aunque el diseño y construcción del cuerpo mantiene coherencia, el acabado técnico es distinto, probablemente debido a la diferencia de tiempo en que se realizaron o bien atendiendo a dos calidades de edición del mismo texto, una de lujo y la otra económica. En esencia las cualidades visuales y tamaño del libro son iguales, pero se usaron dos presentaciones técnicas, que permiten funcionalidad pero difieren en comodidad de uso. Colección “Las tres edades”, Ediciones Siruela, España. A la izquierda, *Corazón de tinta*, Cornelia Funke, segunda edición 2004, encuadernación en tapa, recubrimiento de papel impreso y laminado, lomo redondo, costura industrial de cuadernillos. A la derecha, *Sangre de tinta*, segunda parte del anterior, Cornelia Funke, cuarta edición 2007, encuadernación en rústica, lomo recto, costura industrial de cuadernillos.

En el segundo podríamos llevar esos aprendizajes a una esfera de expresión más personal en piezas únicas o bien en producciones semindustriales, de tiros cortos, que manifiestan una intención superior a la mera factura correcta, como acercándose a una forme expresiva más personal o más artística¹² (imagen 9-b), que «es el tipo de encuadernación en la que los elementos decorativos de la misma responden a un proceso de creación artística» (Bermejo, 1998, pág. 114).



Imagen 9-b. Considerando que la cualidad de artístico obedece a características especiales de diseño y ejecución de la decoración, el libro *Axolotiada*, Roger Bartra, (2011), bien cabe en el concepto por su concepto de diseño. Se trata de una encuadernación técnica industrial en tapa con recubrimiento de papel impreso y laminado, lomo redondo, costura industrial de cuadernillos y presenta camisa de cartulina metalizada impresa.

El motivo gráfico de las tapas que a primera vista parece decorativo, es «la representación gráfica del código genético de distintas especies de axolotes; el azul cobalto corresponde al *Ambystoma mexicanum*», las guardas son de color azul cobalto. La camisa está realizada con cartulina metalizada impresa a una tinta, a manera de espejo, material poco frecuente para este elemento; el cuerpo de libro está conformado por cuatro papeles distintos, la combinación de color y textura en los papeles aporta cualidades estética relacionadas a la variedad de visiones que reúne sobre el axolote. De igual forma su composición de página es un tanto ecléctica en sus elecciones tipográficas y composición de cada sección de texto; de esta forma se enlazan las características gráficas y las físicas para reforzar un concepto comunicativo que propone la idea del axolote como ser especial, mexicano, raro, adaptable. Diseño editorial de Alejandro Magallanes y Ana Alba.

¹² La encuadernación artística es notable en la decoración de las tapas, mostrando un gran abanico de estilos decorativos y en esta práctica destacan por las aportaciones técnicas, estilísticas y expresivas personales varios encuadernadores a lo largo del tiempo. Dolores Baldó hace una recopilación y análisis de algunos de estos personajes en su libro *Arte y encuadernación: una panorámica del siglo XX*, 1999, el que repasa el grado de influencia en un país o hacia la encuadernación en lo general.

Quizá la encuadernación artística es la parte más notable de la historia de la encuadernación ya que con ella se protegieron textos de especial valor, pero se trata de relativamente pocas piezas, si las comparamos con la producción editorial encuadernada de cada tiempo. Algunos países desarrollaron tendencias específicas de trabajo a las que nos referimos como *escuelas* (francesa, inglesa, alemana, holandesa, etc.), en las que por un lado se establecen materiales o técnicas específicas que las identifican, y por otro lado son espacios que han promovido la investigación personal que se refleja en variaciones a los estilos estructurales y decorativos; por ejemplo, las variaciones personales al estilo Bradel que hicieron los encuadernadores Otto Dorfner o Jean de Gonet, y que hoy se identifican como técnicas con características propias (imagen, 10).



Imagen 10. Tres modelos contemporáneos basados en la encuadernación a tres piezas, de izquierda a derecha: Bradel simplificada, realizada por Eduardo Tarrico; estilo Jean de Gonet, realizada por Eduardo Tarrico y Bradel a la Otto Dorfner, realizada por Rodrigo Ortega.

Cabe indicar que la inclusión de la materia en el programa de edición gráfica busca establecer condiciones para alcanzar un nivel de encuadernación técnica para los procesos que se practiquen, esperando incentivar a la continuación de la práctica y profundización en otras técnicas y un acercamiento a la investigación de la encuadernación artística.

Hay que indicar que la inquietud y trabajo individual de algunos encuadernadores también han conducido a proponer reinterpretaciones e invenciones técnicas, tanto por la búsqueda de alternativas menos invasivas o mejores alternativas de usabilidad y conservación de los volúmenes, como por el placer de crear objetos bellos, en todo caso son varias las aportaciones estructurales y estilísticas que no siempre son muy apreciadas como méritos de creación e investigación o bien no tienen la adecuada o suficiente divulgación (quizá solo han llegado tarde al escenario mexicano). Solo como ejemplo

podemos mencionar las propuestas de Benjamin Elbel que si bien pueden ser alternativas para mejorar la conservación de algunos documentos, también son elaboradas exploraciones materiales, como la estructura *Onion*, alternativa para hacer las compensaciones para álbum fotográfico (imagen 11).

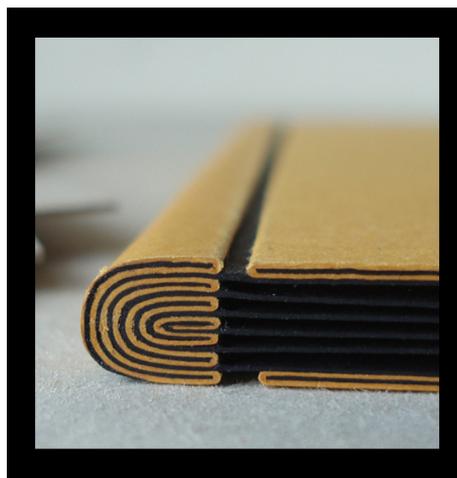


Imagen 11. *Onion binding*. Encuadernación diseñada por Benjamin Elbel en 2013.

El estudio de la encuadernación mexicana es un tema de investigación en proceso desde áreas bibliológicas e históricas y que ha crecido mucho desde hace al menos 15 años, pero sigue siendo un tema poco abordado desde el diseño y la edición contemporáneas; el medio laboral y de producción no favorece mucho la propuesta alternativa ya que la economía de producción y compra no lo permite. La divulgación del oficio ha crecido y hay más interés de conocer y producir, pero en un sentido comercial artesanal y no tanto de investigación o de producción de técnicas tradicionales, históricas o artísticas. Este renovado interés se está incubando a partir de talleres tradicionales que se renuevan, de talleres de encuadernadores de amplia trayectoria y de talleres jóvenes, con nuevas generaciones de encuadernadores que, a la par de laborar, se forman en talleres, cursos varios o autodidactas; suelen hacer producción comercial y ofrecen diversidad de acabados artesanales para tiros cortos, especiales o piezas únicas.¹³

¹³ Algunos de los muchos jóvenes talleres de producción y enseñanza en México, y que por lo regular se contactan vía electrónica por redes sociales, son: Appa Encuadernación, Artequio Encuadernación, El Ombligo del Libro; Fetiches de cartón; Hoja libre encuadernación; Maru Casa del Árbol; Pliegos y Pliegues, Son las 2; Encuadernación ECPM68, Atelier Mar Abierto, Atelier Mar Abierto, Melipona Encuadernaciones, El Tlacuache Cósmico, Códice Sol, Endosando Ideas.

Un área más extrema de la encuadernación artesanal se refiere a las aproximaciones que se hacen al libro de artista u obra libro. Desde 1970 grupos de artistas plásticos, literatos y artistas encuadernadores trabajan hacia un libro expresivo muy personal. La exploración de los recursos conocidos sumado a las tendencias artísticas de vanguardia y de contracultura de la época, potenciaron la obra libro o libro de artista, que es un producto artístico de producción técnica y conceptual mixta, conformado por muchas influencias artísticas y desde varias perspectivas técnicas y presenta muchas variantes y vertientes tanto para hacerlo como para clasificarlo, y que incluso puede prescindir de procedimientos y técnicas de encuadernado. Pero esta expresión artística también fue abordada por algunos conservadores y encuadernadores quienes encontraron en esta expresión del arte una posibilidad que rebasa el acabado de lujo o artístico de una encuadernación para hacer un trabajo mucho más personal y experimental en tendencias que exploran los elementos del libro desde la mecánica y función hacia lo escultórico. La exploración que estos artistas han hecho, es notable en sus obras personales, también en las estructuras nuevas, unas son viables de reproducción y de hecho muy utilizadas por otros artistas del libro, y otras tan elaboradas que son técnicas prácticamente únicas del creador.

2.4.2. Producción industrial

En el siglo XIX se introdujo la producción mecanizada gracias a las innovaciones de la maquinaria sumadas a cambios en la organización de procedimientos lo que repercutió en cambios del producto, para procurar objetos en serie. En la producción de libros se integraron las primeras impresiones a color en interiores y en las cubiertas, sumados a los importantes cambios en los temas y formatos literarios y de publicación, los diferentes grupos de público, así como una construcción de imágenes moderna y variada, aspectos que favorecieron la reproducción de la imagen impresa y de esquemas de publicación muy variados, todo en la búsqueda de consolidar el medio editorial como una industria de conocimiento y cultura con costos de producción y venta accesibles a una sociedad cambiante y creciente. La encuadernación se adaptó con cambios estructurales como la construcción de las tapas por separado del cuerpo (encuadernación en tapa suelta), lo que propició cambios en la costura del cuerpo del libro, en la construcción y decorado de las tapas y en los materiales de recubrimiento, en todos estos cambios se percibe la paulatina simplificación de procesos, lo que redujo tiempos gracias a la nueva

maquinaria: guillotina, prensa de rodillo para enlomar, prensa de rodillo para sacar cajos, máquina de coser cuadernillos, máquinas para grabar los materiales de recubrimiento, prensa para dorar y troqueladora para impresión de planchas para cubiertas; se suman las innovaciones materiales: aumento de papeles decorados impresos, variación en el grosor del cartón, telas preparadas para recubrimiento, introducción de la película de oro, en lugar de oro real en cubiertas, así como la estampación con tintas de color (Aguilar, 2017, pág. 43 - 53).

Se organizan líneas de producción, que agrupan varios procesos y con el tiempo, ya en el siglo XX, el proceso completo de encuadernación y estampación, mediante el ensamblaje y funcionamiento coordinado de trabajo manual, semiautomático y automático usando plegadora, alzadora, igualadora, cosedora, guillotina trilateral, etc... Los trenes de producción cada vez serán más compactos y automatizados; y las compañías encuadernadoras diversifican sus procedimientos y ofrecen variedad de enlaces y cubiertas: en tapa, rústica fresada encolada sin costura, rústica cosida, grapado para folletos, etc. (Bermejo, 1998, pág. 115).

Las innovaciones tecnológicas son constantes para mejorar los tiempos, costos o eficiencia del objeto, como la sustitución de la costura de cuadernillos por el pegado de las hojas simples que requirió crear y mejorar los adhesivos de fusión térmica para reducir el desprendimiento de hojas y mantener la flexibilidad del cuerpo. Otra innovación es la encuadernación estilo *lay flat* (ponerse plana) que mediante el pegado del reverso de dos bifolios permite la apertura total del bifolio a 180° sin hilo a lo largo del doblez central, por lo que ha sido incorporada a libros que utilizan la imagen como elemento fundamental de su narrativa y combinándola con cartulinas o cartones delgados se usa en libros infantiles y fotolibros. La idea de apertura total del cuerpo de libro o *lay flat* para cubierta rústica también se logra al cambiar la forma en que ésta se adosa al cuerpo del libro, procurando que el lomo de la cubierta no ejerza presión sobre el lomo del libro. Este concepto se corresponde con el estilo *OTA-bound* u *Ota binding*, que permite la presencia de boca entre el cuerpo y una cubierta rústica, con lo que la tensión de la cubierta sobre el lomo se elimina y el libro se puede abrir 180°. ¹⁴

¹⁴ Esta encuadernación fue desarrollada por el finlandés Sr. Ota para desarrollar un sistema industrializado de encuadernación en rústica con el lomo del cuerpo libre de la cartera, el sistema se llama Otabind® y se patentó en 1981. El sistema lo usan algunas empresas, como las compañías: SelfPublishBooks de Irlanda; Binderij Hexspoor de Holanda; Steffen Bookbinders Inc y Reindl Bindery de Estados Unidos.

Otro ejemplo es la encuadernación Flexi-bound o Flexicover® es una cubierta industrial flexible que usa una cubierta de cartulina con vueltas, lo que la hace más firme y resistente, se coloca como si fuera una cartera, sin pegar el lomo, por lo que genera boca y abre sin mucha tensión; conserva una resistencia y apariencia más tradicional a un costo más bajo que la encuadernación en tapa.

Entre las encuadernaciones industriales a veces basta cambiar el orden o los materiales de las cubiertas para tener una presentación novedosa, a veces estas adecuaciones no implican mucho cambio estructural, pero sí cambios en las superficies visibles, por lo tanto afecta al contenido gráfico y al proceso de impresión, son ejemplos la cubierta llamada francesa, la suiza o la implementación de camisa a cualquier libro, además de que las camisas pueden tener diferente tamaño y plegado. Estas estructuras tienen denominaciones que son más o menos estandarizadas en los grupos de impresores y encuadernadores industriales internacionales, no son nomenclaturas que suelen aparecer en los textos de diseño y la consulta de los nombres se ha realizado directamente en las páginas de los proveedores de servicio de diferentes países, ya que algunos de ellos son procesos que no se ofertan en México, algunas de estas propuestas son específicas y patentadas, y pueden usar una denominación de marca registrada, y en otras ocasiones se puede encontrar una denominación más descriptiva y genérica generalmente en inglés (imagen 12).

Al final, las mejoras industriales son también innovaciones del siglo XX y XXI que si bien procuran una encuadernación rápida también se ocupan de dotar de calidad y novedad al objeto, y cuando hay propuestas gráficas interesantes y que pueden aprovechar las innovaciones, técnicas y de acabados para enriquecer el contenido del libro, podemos estar ante un tipo de edición completa que usa de manera óptima y como recurso de diseño estas innovaciones, y de manera equivalente a la encuadernación artística, logra niveles creativos de diseño que podríamos llamar artísticos. La encuadernación artesanal artística y la industrial creativa no son comparables, pero son innegables y la segunda puede tener propuestas muy interesantes, siempre que se tenga la mayor información posible respecto a las alternativas de impresión, encuadernación y acabados posibles o disponibles.

Cabe mencionar que en el tiempo de esta investigación se publicaron tres libros que exponen precisamente este punto, textos que hacen una clasificación de los sistemas de encuadernación industrial que existen al alcance de las casas editoriales y los diseñadores en nuestro tiempo, y que en sí mismos son libros muy cuidados y bellos, que utilizan los recursos de diseño, producción y encuadernación industriales para hacer libros especiales, libros



Imagen12. Ejemplos de encuadernación industrial poco conocida

- 1- *Lay flat binding* o *flat book*. Pegado de la cara posterior de bifolios de papel o cartulina, las páginas quedan dobles continuas sin transición y permiten apertura 180°, muy usado en libros infantiles y fotolibros.
- 2-Otabin® u OTA-binding. Cubierta rústica que no ejerce tensión sobre el lomo del cuerpo y da más movilidad a la apertura de cuerpo.
- 3- Cubierta rústica estilo francés. Rústica con solapas enteras vueltas hacia el exterior, así se amplía la capacidad de información y uso narrativo de la cubierta, es más usual para revistas que para libros.
- 4- Flexi-bound o Flexicover®. Cubierta de cartulina con vueltas a la manera de un recubrimiento de tapa, presenta apariencia de tapa pero más ligera y flexible y da mayor resistencia que la cubierta rústica. Puede presentar o no solapas.
- 5- Otastar®. Se trata de una cubierta rústica de tipo Otabind® que agrega una camisa pegada por el lomo.
- 6- Cubierta rústica tipo suiza, el cuerpo se pega solo por la parte trasera de la cubierta, lo que permite girar completamente la cubierta delantera.

que en todo su diseño se han planeado para ser una muestra tangible de su contenido, son libros integrales y artísticos.

El primero es *Vom Blatt zum Blättern. Falzen, Heften, Binden für Gestalter* (*De página en página. Plegado, grapado y encuadernación para diseñadores*), escrito por Franziska Morlok y Miriam Waszelewski, la primera publicación es de 2016 realizada por Verlag Hermann Schmidt, editorial alemana; este título va en su tercera edición con un premio a la excelencia tipográfica otorgado por el Type Directors Club de Nueva York y es incluido entre los 25 libros alemanes más bellos (imagen 13-a).



Imagen 13-a. En 2018 el título se publicó en inglés por Princeton Architectural Press. Resulta un ejemplar muy didáctico en la presentación concreta de los procesos de producción editorial y los varios tratamientos de encuadernación.

Los otros dos libros son *O miolo do livro. Técnicas de encadernação industrial*, 2019 y *A capa do livro. Técnicas de encadernação industrial*, 2021. Ambos escritos por Rúben Dias, Rui Oliveira, Fábio Martins y Ricardo Dantas, publicados por 0.Itemzero, en Portugal. El primero también va en su tercera edición (imagen 13-b).

Estos tres libros abordan casi los mismos temas, el primero de Morlok y Waszelewski desarrolla más a profundidad la fase de planeación editorial de pliego, acabados e impresión para las cubiertas, mientras que los de 0.Itemzero son mucho más descriptivos, a manera de glosario gráfico, respecto a sus

temas; los tres han sido concebidos para ser sendos y didácticos manuales de las opciones y características básicas de las formas de conformar un cuerpo de libro y la colocación de cubiertas o tapas; todos impresos a dos tintas sobre papel no estucado en formatos editoriales a pliego cerrado y con estilos gráficos muy diferentes pero muy concretos y claros apoyados de esquemas y fotografías; y aunque los tres son funcionales y didácticos, *A capa do livro* es un objeto particularmente hermoso y, podríamos decir, artístico, o por lo menos es una nueva forma de entender una edición de arte, y digo nueva porque cambia los parámetros tradicionalmente asociados a éste. Este ejemplar demuestra que la encuadernación industrial puede ser más que un proceso fabril.



Imagen 13-b. Estos dos títulos son peculiares desde su formato en media carta vertical y por la implementación de elementos decorativos como dejar la costura vista, pintar los cantos, aprovechar la signatura de los cuadernillos para el título. Ambos son bilingües (portugués - inglés) y se valen del estilo *flip book* para cada idioma. Ambos tiene cubiertas rústicas pero colocadas de formas distintas, mientras que *O Miolo do Livro* presenta cubiertas cosidas, *A Capa do Livro* tiene una cubierta doble, frente a frente y con los cuerpos pegados en estilo suizo. El conjunto de estas características los hace objetos muy interesantes.

2.5. Clasificar la encuadernación

El análisis de una encuadernación puede arrojar muchas características que permitan establecer una clasificación, considerando que un ejemplar puede caer en varias clasificaciones. Lo primero a tener en cuenta será la temporalidad de producción considerando como punto de cambio el sistema de producción de los libros, así que aunque en general se considera libro antiguo a «los productos editoriales impresos desde la invención de la imprenta hasta comienzos del siglo XIX» (Checa, 2012, pág. 12), y libro moderno a los productos editoriales impresos desde el siglo XIX a la actualidad, es menos riguroso en fechas considerar las diferencias a partir del proceso técnico de producción, refiriéndose a producción artesanal o manual y producción mecánica o industrial. Esta división también marca el siglo XIX como cambio general de los procesos, pero no limita la temporalidad ya que hoy en día aún se practica la encuadernación artesanal. Además, como ya se mencionó, podemos clasificar por el nivel de acabado ya sea técnico o artístico; otra posibilidad se refiere a la clasificación por estilos, que puede ser por su similitud de procedimientos constructivos regionales y temporales, o también por sus cualidades estéticas. Para este fin se parte de identificar y describir las características comunes en un grupo de ejemplares que pueden compartir en principio el mismo tiempo de impresión/encuadernación, parte de la descripción tendrá que definir cuáles son los puntos realmente afines, sin embargo las pequeñas diferencias crearán grupos y subgrupos según las particularidades identificadas. Esto es un trabajo de investigación y análisis que parte de la revisión de muchos ejemplares e información contextual para establecer constantes.

Por ejemplo, el estudio que realizó Janos Szirmai (*The Archaeology of Medieval Bookbinding*, 1999) representó una guía importante para investigaciones posteriores. Szirmai analiza y describe grupos de encuadernaciones medievales europeas afines en su construcción interna y colocación de tapas, con ello plantea diez grandes estilos de los que considera seis como los que definieron la forma de la estructura códice y cuatro que muestran su desarrollo hasta el siglo XVI aproximadamente, pero también aclarando que la frecuencia temporal de estos estilos no es contundente y que sus límites temporales pueden ser más amplios considerando su dispersión tardía.

Los siglos XV y XVI son siglos que dan paso a la era moderna, para la encuadernación es crucial el desarrollo de la imprenta, la tipografía, el grabado y el comercio editorial, ya que la encuadernación se tuvo que adaptar a las nuevas demandas de volumen y tiempo de producción. Venecia fue un centro comercial muy importante ya que representa la entrada de mercancías

de Asia en Europa, por ello también fue un primer bastión de impresión y por tanto de encuadernación, lugar donde se encontraron muchas tradiciones lingüísticas y novedades de los libros de Medio Oriente y norte de África. Aldo Manuzio se encargó de ocupar muchas de estas innovaciones e integrarlas en los ejemplares que producía, creando un modelo de producción editorial que hasta la fecha ha definido en esencia el trabajo de edición y calidad en la confección de libros. Aldo apuesta por simplificar materiales y procesos pero reforma la calidad de selección, composición de los libros tanto en la puesta en página como en los elementos de cubierta creando unos valores estéticos muy consistentes. Manuzio promueve la costura *a la griega* (que inserta los soportes de costura dentro del cuerpo dejando el lomo liso), el uso de ruedas y planchas de grabado para la estampación de tapas, las que se decoran en caliente con lámina de oro, se incorpora la xilografía para acompañar al texto, favorece el uso de papel para los interiores y de cartón para las tapas, usa elementos decorativos en la página como las capitulares blancas junto a composiciones de párrafo triangulares y cambia los motivos gráficos usados para los hierros; todo, sumado a sus estrategias de organización editorial y comercial de contenidos y edición.

A partir de este momento los estilos de la encuadernación van a ser más estudiados de acuerdo a sus construcciones gráficas de cubierta que de sus estructuras internas de unión, las que de cierta manera se mantienen más o menos constantes hasta el siglo XIX, a diferencia de las composiciones gráficas que son mucho más evidentes en sus transformaciones e impacto visual, y aunque estas categorías se refieren a parámetros significativos para marcar los cambios estéticos y técnicos de las encuadernaciones, representan una fracción de la cantidad de libros publicados y en circulación que seguramente no llegaron a tener elaborados tratamientos de encuadernación, quedando con uniones y cubiertas más bien sencillas.

Como ejemplo de estas clasificaciones estilísticas y que pueden mantener algunas consistencias en su estructura, tenemos el trabajo de Antonio Carpallo Bautista para la clasificación de encuadernaciones artísticas, es decir, la clasificación de los patrones compositivos, técnicas decorativas y simbolismos gráficos que fueron usados en las cubiertas, básicamente de libros de lujo del periodo renacentista al siglo XIX, trabajo que ha desarrollado en varios textos tanto en los aspectos estilísticos generales como en colecciones muy específicas.

Julia Miller es una conservadora que se ha dedicado a estudiar las estructuras y estilos históricos de la encuadernación, es autora de *Books Will Speak Plain. A handbook for identifying and describing historical bindings*, 2010,

con el que busca «ayudar a los coleccionistas y custodios a identificar y describir los tipos de encuadernaciones más comunes que es probable se encuentren en las colecciones de libros estadounidenses» (Miller, 2014, pág. 202). También indica que no hay nomenclatura estandarizada o definitiva, en parte porque la evolución de la encuadernación está en crecimiento y con un proceso de investigación constante, y también porque hay desacuerdos sobre cómo nombrar y definir los componentes y elementos de las encuadernaciones. Las particularidades de ejemplares nacionales pueden representar complejos casos de mezcla o superposiciones de estilos, materiales o técnicas; aunque hay proyectos encaminados en ello, propone un esquema de jerarquización descriptiva que como otras va de lo general a lo específico de los elementos que se pueden identificar con certeza, con el fin de ayudar en un proceso de identificación y catalogación que no comprometa posibles posteriores identificaciones mucho más especializadas. La atención se centra en la descripción de los elementos estructurales y los estilos decorativos procurando una atención equilibrada en ambos.

La jerarquía se describe alrededor de los elementos estructurales y decorativos comunes en las encuadernaciones occidentales y no abarca las encuadernaciones del este y sur de Asia, aunque parte de la terminología indica la influencia que los diseñadores de libros occidentales deben a las influencias decorativas orientales. (Miller, 2014, pág. 319)

Miller establece tres categorías con varias subcategorías:

1- Información bibliográfica general.

2- Descripción de la encuadernación.

Descripción de estructura externa - elementos y características de la cubierta y tapas.

Descripción de estructura interna de la encuadernación - elementos y características de la unión de cuerpo, enlace con cubierta y elementos del lomo y cantos.

3- Descripción del bloque de texto

Bloque de texto interno - elementos y características de la conformación material del cuerpo del libro relativo a guardas, edición e impresión de texto e imágenes, datos de encuadernación o librería.

Marcas identificativas y objetos testigo.

Documentación - recopilación de apoyos visuales que respalden las condiciones del ejemplar.

En el proceso de edición gráfica la primera categoría se corresponde con parámetros generales con los que se determina o trabaja en un proceso editorial, sumados a otros aspectos, igual que con parte de la categoría tres, ya que en ésta también hay factores que dependen del uso del ejemplar posterior a la venta del objeto. La categoría dos se corresponde con la fase de planeación y diseño de la edición material del objeto, con la «arquitectura del libro», claro que esta arquitectura se determina con los elementos materiales y con los gráficos. Los elementos gráficos son lo que entendemos como diseño editorial, los elementos materiales son lo que suele asociarse a la estructura y los acabados de impresión, y son estos los que hay que ahondar en la formación del diseñador.

La identificación, descripción y nomenclatura de los componentes y elementos de una encuadernación, como dice Miller, no usan un sistema o nomenclatura unificada y presentan, entre otros, conflictos idiomáticos, sin embargo la propuesta de *Protocolo de la encuadernación* que presenta Ma Dolores Díaz-Miranda y Macías es un esfuerzo inicial para «subsana nuestras lagunas en el terreno de la encuadernación y encontrar soluciones adecuadas a los distintos problemas que van surgiendo en el proceso de restauración» (Díaz-Miranda, 2007, pág. 205). Este protocolo fue presentado en el III Congreso de Grupo Español del International Institute for Conservation, y pretende mejorar «de forma sistemática y práctica, los datos necesarios para poder objetivar, controlar y resolver los múltiples problemas con que se encuentra durante el proceso de restauración de la encuadernación» (pág. 205.), sin embargo es justamente la presentación clara y sistemática lo que me parece una opción para enfrentar la identificación de los posibles componentes de una encuadernación; el protocolo está pensado para encuadernaciones antiguas, pero la identificación de doce componentes o jerarquías es aplicable a la encuadernación contemporánea y la industrial, con la salvedad de que algunos componentes no aplican mientras que en otros casos se amplían las posibilidades materiales y de estilos. En cada categoría hay subcategorías que pueden aplicar a cada caso como: tipos, elementos, materiales, técnicas, esquemas. Las doce categorías de componentes son:

- 1 - Cubierta
- 2 - Tapas
- 3 - Guardas
- 4 - Cuerpo del libro
- 5 - Cosido (Unión de cuerpo del libro)
- 6 - Nervios
- 7 - Cabezada

8 - Lomo

9 - Cierres

11 - Elementos protectores

12 - Decoración

A los diseñadores esta clasificación les puede ser especialmente útil para identificar de forma más organizada los componentes que han conformado y que podrían integrarse en alguna de sus variantes a un objeto editorial cuando se participa del diseño para su publicación.

Los mencionados de forma general son ejemplos sobre componentes de una clasificación de las encuadernaciones, y es preciso indicar que hay múltiples investigaciones sobre colecciones más específicas, que abonan a la comprensión de los cambios estructurales, estilísticos, nacionales, nomenclatura, industria. Y de aquí se desprenden temas a considerar en la formación del diseñador: diferenciar en una encuadernación las características estilísticas de las estructurales; lo que nos requiere comprender y manejar en lo posible una nomenclatura correcta que identifique componentes y elementos de las encuadernaciones y cuerpos de libros; con ello nos acercamos a identificar las transformaciones históricas para valorar las soluciones locales o nacionales, cosa que sería muy buena pero no tan sencilla, pero sí es posible considerar las aportaciones antiguas y sus adecuaciones o reelaboraciones más recientes y cuándo se pueden aplicar a objetos editoriales de producción en serie. Incluso, este bagaje histórico es una forma esencial de comprender las transformaciones del objeto de diseño libro a lo largo del tiempo y que a su vez vemos recreado en algunas decisiones en los diseños de cubierta.

2.5.1 Contemporáneo y alternativo

Retomando que es el modo de producción lo que en principio define a un libro/encuadernación como antiguo o moderno, debemos partir de que la mayoría de los libros actuales son modernos porque se producen de manera industrial, sin embargo aún tenemos procesos que podemos catalogar como semindustriales; entonces en nuestro tiempo tenemos libros modernos elaborados de forma artesanal, aunque las técnicas empleadas sean diferentes de las empleadas hace dos siglos, así que tenemos libros modernos ya sean industriales o sean artesanales que pueden ser contemporáneos o anacrónicos, y que podrían tener un nivel técnico o artístico según usen los recursos técnicos materiales con relación al contenido y expresión gráfica o técnica

de quien lo proyecta, para algunos casos serán encuadernadores, para otros casos serán diseñadores.

Si las innovaciones tecnológicas y materiales son las que impulsan los cambios más evidentes en la producción, la eficacia y duración de implementación de ellas sería lo que marca la novedad de la innovación como para hacer una diferencia entre encuadernación estándar y encuadernación novedosa. Es verdad que esta valoración es bastante subjetiva ya que no solo depende de cuándo aparece la innovación, sino desde cuándo se aplica o durante cuánto tiempo se usa y si aún representa una solución al problema planteado, así que habrá nuevas soluciones a diferentes problemas. Por ejemplo, el uso de adhesivos de fusión térmica para el pegado de hojas ha pasado de las colas naturales a diferentes polímeros, lo que ha permitido equilibrar la adhesión, darle flexibilidad y hacerla rentable comercialmente, lo que a inicios del siglo XX representó una innovación que por su eficacia podemos ya considerar estandarizada, al ser de uso constante desde hace tiempo y aún continúan mejorando y diversificándose. Por otro lado, las encuadernaciones en tapa fueron hasta iniciado el siglo XX la forma más estandarizada y formal, de la encuadernación, pero actualmente debido a su alto costo de producción que las hace poco prácticas para la industria han sido reemplazadas casi por completo por las encuadernaciones en rústica, siendo éstas mucho más rentables de producir, básicamente para la producción en serie.

Ahora, en la encuadernación moderna artesanal también hay innovaciones que no siempre son conocidas, entendidas o usadas, pero sí representan una exploración creativa y alternativa a las técnicas tradicionales o estándares en tanto toman nuevo aliento de manera ingeniosa, a veces guiadas bajo intenciones estéticas-artísticas o expresivas-comunicativas, otras veces con inquietudes conservativas o soluciones más eficiente para la producción industrial, pero siempre bajo la función básica de la encuadernación que se refiere a *unir y proteger un cuerpo de obra*. Estas exploraciones suelen ser el resultado del trabajo creativo de encuadernadores, conservadores, diseñadores o artistas al proponer alternativas que pueden inspirarse en técnicas clásicas e históricas o bien desde búsquedas más empíricas, incluso integrando técnicas de otras tradiciones culturales. Este conjunto de trabajo y enfoque es el que marca a la encuadernación alternativa.

Acudo al significado directo de la palabra según el DRAE y en función de una aplicación relacionada al uso o temporalidad de uso de los procesos de encuadernación:

Alternativo «En actividades de cualquier género, especialmente culturales, que difiere de los modelos oficiales comúnmente aceptados | Opción

entre dos o más cosas. | Cada una de las cosas entre las cuales se opta». (DRAE, s.f., definiciones 3, 4 y 5) Bajo esta idea se entenderían las estructuras que se alejan de las estructuras más históricas y estandarizadas y se apoyan más de las innovaciones materiales, estructurales, estéticas o conceptuales. En parte, el resultado es una variedad de estructuras que se utilizan en la encuadernación con apariencia, materiales o técnicas no tan comunes en la enseñanza artesanal y que se les suele llamar *folletería*; suelen irrumpir principalmente desde la práctica manual, pero también desde la industrial, de manera más bien práctica.

Suelen ser soluciones que se toman con agrado en las expresiones artísticas y con precaución en las propuestas editoriales y producciones industriales, pero que se producen buscando salir de su estándar social, histórico, técnico o artístico, se aplican a un contexto de uso y producción que no es el de origen y con ellas se busca apoyar y enriquecer el texto y la experiencia lectora. Cabe la posibilidad de que cuando algunas de estas soluciones son tan aceptadas y socializadas pueden pasar a ser consideradas como estándares, situación complicada ya que también dependería de si son aplicadas a producción industrial o solo a la artesanal, en cuyo caso podrían no tener una amplia difusión y uso y quizá esta situación favorece que su aplicación quede más restringida a espacios de conservación o de creación artística.

Algunas de estas estructuras se crearon desde el último cuarto del siglo XX, sin embargo fueron usadas en México hasta después del 2000, pero llegando casi al primer cuarto de siglo XXI es importante hacer notar que se está haciendo más divulgación de estas soluciones y de sus autores, ya que gozamos de más fácil acceso a la información, se publican más investigaciones, manuales, guías o blogs para socializar orígenes, técnica o autores; cuanto

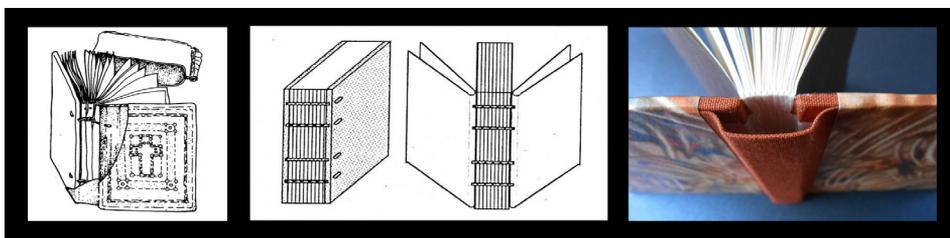


Imagen 14-a. Gary Frost desarrolló una costura de tapas cosidas inspirada en los libros antiguos de cuadernillos del norte de África, cuya característica principal es no tener soportes de costura y unir las tapas como un cuadernillo más: la encuadernación *sewn boards*, en la que también propone el uso de menos adhesivo. Considera que es una alternativa para ediciones especiales o limitadas que conviven con los medios electrónicos de impresión bajo demanda. Vemos la reinterpretación de un estilo antiguo para uso contemporáneo.



Imagen 14-b. Algunos casos de reinterpretación de la encuadernación se pueden inspirar en la incorporación de elementos atípicos del libro, por ejemplo estos dos ejemplos que usan bandas elásticas como medio de unión, en el primer caso, para unir los cuadernillos del cuerpo del libro a la vez y en el segundo caso para unir cada cuadernillo a la carterá. En ambas propuestas existe una relación conceptual entre la idea del contenido y el objeto material además de buscar un resultado alternativo y funcional. El estilo de encuadernación es genérico: *Rubber-band binding*.

más se normalice la circulación de estos datos, se genera una base común de respeto y construcción de conocimiento (imágenes 14-a y 14-b).

A la novedad de las propuestas se suma la variación de las interpretaciones y de las traducciones; un mismo patrón de costura puede recibir diferentes nombres, o bien, un mismo término puede referirse a patrones de costura distintos.¹⁵ También podemos encontrar que a una estructura se le pueden

¹⁵ Por ejemplo: En los manuales españoles el término costura francesa también puede aparecer como costura alternada y se refiere a aquella que se realiza sobre soportes y que con una sola pasada de hilo une dos o tres cuadernillos. Se traduce al inglés como *sewed two-on* o *french sewing*. Sin embargo, actualmente en México, el término *costura francesa* se aplica comúnmente a una costura sin soportes que se realiza a lo largo del cuadernillo, alternando el hilo dentro y fuera, a veces la sección de hilo externa queda recta y en la mayoría de los casos se cruza con la sección del cuadernillo inferior, lo que genera un patrón entrecruzado, lo que también le da el nombre de costura cruzada, es decir, el término original se aplica a otro patrón de costura; en inglés, el término para este patrón es *french link stitch*; en el manual español de José María Vallado Menéndez, 1985, se le nombra *cosido de escapulario*. En otros manuales, como el de Cambras, se indica cómo se hace pero no se le da nombre.

dar atributos particulares al agregarle elementos diferentes a los estándar, lo que propiciará varias denominaciones locales o comunes frecuentemente encaminadas a ser atractivas o de más fácil identificación¹⁶ (imagen 15).

De algunos textos y referencias, se puede inferir que desde la década de 1970 se procuran seminarios o grupos de trabajo internacionales para lograr acuerdos sobre la nomenclatura, sin embargo estos acuerdos no son fáciles, no siempre se difunden con facilidad o bien no se siguen. Hay que tomar en cuenta que algunas escuelas de encuadernación mantienen tradiciones muy firmes en lo que a sus técnicas y términos se refiere. Las motivaciones para realizar una nomenclatura y clasificaciones unificadas siempre podrán tener

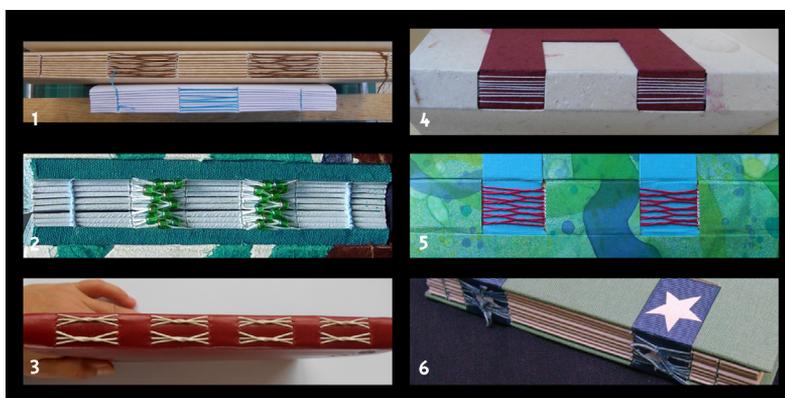


Imagen 15. Ejemplos de costura alternada, comúnmente llamada francesa, y algunas variantes.

- 1- Costura francesa, alternada cruzada o de escapulario (arriba) y costura seguida o a punto seguido (abajo).
- 2- Costura seguida con cuentas, que produce el efecto de cruce como en la francesa.
- 3- Costura seguida con entrecruzado de hilos vistos sobre cubierta.
- 4- Costura seguida sobre soportes que conforman la cubierta. A la vez la cubierta es cruzada, modelo de Carmencho Arregui.
- 5- Costura francesa sobre soportes que conforman la cubierta. A la vez la cubierta es cruzada, modelo de Carmencho Arregui.
- 6- Costura seguida con entrecruzado decorativo sobre soportes de listón vistos.

¹⁶ La descrita costura francesa de la nota 15 como se usa en México, suele aplicarse a cuerpos de libros en los que el lomo quedará oculto por una carterá; sin embargo se ha popularizado el uso de esta costura sin cubrir el lomo, adquiriendo el nombre de costura francesa expuesta o simplemente costura expuesta; a veces se intercalan en la sección de hilo exterior algunos elementos, con lo que adquiere la denominación costura de cuentas. También se realiza esta costura apoyada en soportes como cintas o listones, se le llama costura en cintas, cuando éstas quedarán ocultas y costura expuesta cuando éstas quedan a la vista. A veces se la combina con otras puntadas con lo que se puede complicar la manera de nombrarla.

un sesgo que depende de la función y uso de la misma, lo que también genera necesariamente omisiones. Los métodos de clasificación responden a una necesidad específica de comunicación del área que las origina, en consecuencia el tipo y la cantidad de términos es variable tendiendo a agrupar los más comunes de acuerdo al fin de la compilación de que se trate.¹⁷ Además, hay que considerar que los diferentes espacios del oficio mantienen sus propias nomenclaturas y la nomenclatura de encuadernación le es ajena al diseñador quien se apega más a la del impresor por su más cercano contacto y en este caso la nomenclatura se reduce al mínimo necesario acorde a las posibilidades de producción disponibles. La formación de cada grupo de trabajo también es un factor que afecta la nomenclatura, de forma que unos gremios suelen mirar a los otros con cierta desaprobación antes que con comprensión.

Recapitulando lo dicho, la encuadernación involucra valoraciones diversas, unas materiales y otras conceptuales y siempre atenderá intereses y necesidades específicos y temporales. Tomar como referencia distintos sistemas de clasificación ayuda a comprender, primero y de manera objetiva, la construcción de una encuadernación por sus componentes materiales, históricos o estilísticos, y sus cualidades técnicas y artísticas; este conjunto de datos permite valorar cualidades e intenciones contemporáneas o alternativas en una propuesta editorial novedosa. A veces calificar a estas ediciones dentro de alguna categoría dependerá del espacio y motivo en que se encuentra inserta y de las funciones para las que fue planeada, independientemente de las que los usuarios les den.

2.5.2. Sobre autores: artesanos, artistas y diseñadores

Varios autores que se han revisado para esta investigación son en su mayoría encuadernadores con diferentes motivaciones pero en general se han dedicado a la conservación y restauración de libros, y se infiere que ante los problemas a que se enfrentan cotidianamente han analizado e investigado la estructura del libro para recrear estructuras originales apegándose a criterios de conservación. También han desarrollado estructuras alternas para consolidar los cuerpos evitando mayor daño al volumen. La elección de una u otra

¹⁷ Un ejemplo es el trabajo presentado por Pamela Spitzmueller y Gary Frost *A trial terminology for sewing through the fold* (Un ensayo de Terminología de la costura a través del pliegue), en el American Institute for Conservation en 1982. ○ el trabajo *Stitches and sewings for bookbinder structures* presentado por Betsy Palmer-Eldridge, en 2008 en para Canadian Bookbinders and Book Artist Guild, que es una guía visual de 60 diferentes puntadas y costuras.

acción para la conservación de un ejemplar depende de la revisión y valoración de la situación material y bibliográfica de cada caso específico, sumado a las condiciones y necesidades de la colección a la que pertenece, y solo se acota aquí como una constante de investigación.

Estos encuadernadores-investigadores comparten sus propuestas con colegas, de manera que se establece una cadena de transmisión de la técnica en la que los aprendices más alejados de la fuente original comienzan a usar estas soluciones para fines distintos a los originales, a partir de ese momento la vida de la técnica queda libre y sujeta a cualquier tipo de reinterpretación o variación en los materiales, la aplicación y denominación, y a manera de «teléfono descompuesto», resultan estructuras que han salido de su espacio de origen para entrar a la construcción de nuevos libros.

Hay que valorar que cada vez se hacen más esfuerzos por recopilar y socializar el trabajo de artesanos y artistas del libro, ponderando las muchas especialidades que la producción de un libro de arte y artístico puede tener, desde dinámicas y labores de creación diversa, por ejemplo el libro *Books: Art, Craft & Community*, selección de 26 artistas, artesanos y centros, dedicados al arte del libro en diferentes dimensiones. Selección de Ira Yonemura y Simon Goode, editado en 2021 por el London Centre for Books Arts y la editorial Ludion. O el libro *Cómo hacer tus propios libros* de Charlotte Rivers, que a pesar de su título, en realidad es un portafolio de creadores y talleres internacionales dedicados a la enseñanza o producción de libros editoriales, de arte, artísticos, ediciones especiales o talleres de enseñanza.

Otro grupo de autores revisados es el de algunos artistas de la obra libro¹⁸ cuyo interés se enfoca en proponer estructuras no convencionales del libro para usarse de manera expresiva en publicaciones de autor que pueden adoptar distintas modalidades: pieza única, ediciones de arte, de tiro corto, de autor, finas, experimentales, alternativas, de artista, pero sea como se denominen son más una obra de arte que un libro editorial.

Desde el área del diseño no es tan frecuente encontrar autores que se refieran a la encuadernación de una manera específica, mayormente encontramos menciones ligeras a las partes y al proceso técnico de la encuadernación industrial o una visión integral del diseño de libros, como se indicó en el capítulo uno. Pero es importante mencionar al artista y diseñador Bruno Munari quien desarrolló sus inquietudes artísticas y creativas de varias maneras, en las que siempre estuvieron presentes los libros, como productos editoriales comerciales o como experimentaciones artísticas. La idea general sobre el diseño que Munari tenía a partir de su formación dentro del futurismo era:

...los objetos artísticos que, por lo tanto, serán: plásticos, coloreados, audibles, olorosos, etc., tienen diferentes pesos y están hechos de diferentes materiales, pueden estar estacionarios o en movimiento, lo que significa que estos objetos serán diseñados para ser vistos, tocados, olfateados y escuchados. (Maffei, 2015, pág. 20)

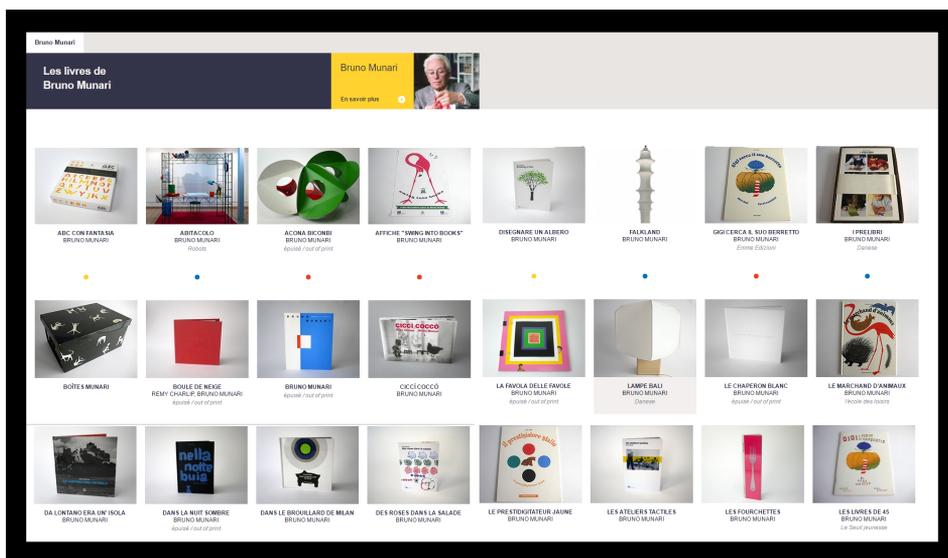


Imagen 16. La editorial francesa Les Trois Courses muestra en su catálogo 33 libros de Munari reeditados. El catálogo de libros realizado por Giorgio Maffei lista 177 libros que Munari diseñó o ilustró entre 1929 y 1998.

¹⁸ Se llama artista del libro a las personas que desde distintas perspectivas, generalmente híbridas, materiales, conceptuales, críticas literarias, plásticas, expresivas, comunicativas, técnicas, usan las funciones, características y distintos medios de producción del libro como objeto de creación en una dinámica artística bien evidente desde mediados del siglo XX. No es sencillo definir al libro de artista porque tiene orígenes múltiples, mucho menos es posible acotarlo ya que ha continuado en crecimiento. A mediados del siglo XX el término fue consecuencia de un tiempo social y artístico de cuestionamientos y reflexiones complejas sobre las funciones del arte y los canales de distribución. Dice Issa María Benítez al respecto: “El libro de artista aparece entonces en la intersección entre el archivo (del arte contemporáneo) y la biblioteca, esto es, entre las artes plásticas y la escritura, y es precisamente su condición de objeto híbrido la que lo coloca en los márgenes de ambas prácticas. [...] El libro de artista es siempre un experimento avocado a probar los límites de la definición de libro.” (Benítez, 2003, p 302). Uno de los referentes más importantes al respecto es Ulises Carrión quien a partir de su texto *El arte nuevo de hacer libros*, en 1975 creó un paradigma importante para la concepción de la obra en formato libro, junto con los términos implícitos *bookwork* y sus múltiples posibles interpretaciones: *obra-de-libro*, *obra-libro*, *libro-obra*, *librobra*, *bibliobra*, *biblio-arte*, *libroarte*. Expone Heriberto Yépez: “El *bookwork* fue entendido por Carrión como una obra en la que un desenvolvimiento conceptual determina no solo el texto -un elemento más-, sino una bibliopoiesis matérica-semántica total. No conceptualismo del texto, sino un conceptualismo de la estructura íntegra del libro. Al hacer esto volver sobre el libro mismo -producir el libro desde su idea y materialidad- rebasa el conceptualismo como tal.” (Agius, 2012, p 22).

Esta idea básica del arte se refleja en su producción editorial, diluyendo la diferencia entre arte y diseño y aportando al diseño una perspectiva novedosa que integró desde 1949 en sus trabajos editoriales, los que desarrolló con ideas entremezcladas del arte concreto y el producto editorial en serie. Su producción editorial es variada, ya que realizó tanto edición gráfica como ilustración para libros de diferentes temáticas, y aunque en mucha de ella hay características peculiares por su puesta en página, por la forma narrativa o la inclusión de mecanismos simples, quizá son los libros ilegibles (a partir de 1949) y los prelibros (1980) las series que desarrollan más drásticamente sus planteamientos teóricos sobre su concepción general del diseño. En sus textos *El arte como oficio*, (1966) y *¿Cómo nacen los objetos?* (1981), Munari expone su idea sobre los libros infantiles acorde a una idea de enseñar a «leer» las formas desde la infancia. Algunos de sus libros pueden clasificarse como libros didácticos infantiles o como libros sensoriales, otros como libros de artista o experimentales, pero todos son libros que exponen un contenido en todo el objeto, gráficos, tamaño, material, uso del color, texturas y estructuras. Los textos teóricos de Munari son importantes reflexiones del diseño, sin embargo sus libros diseñados o ilustrados se editaron en tiradas cortas y en varios casos no se especifica el número de ejemplares, algunos de ellos han sido reimpresos por la editorial italiana Corriani y la editorial francesa Les Trois Ourses (imagen 16), además son un buen ejemplo de comunicación integral mediante el objeto; la mayoría son libros de tamaño mediano y número variable de páginas (de 16 a 146 páginas), por lo que la encuadernación puede ser de uno o de varios cuadernillos, cosidos en máquina o a mano, a veces son hojas sin unión; hay acabados rústicos y con tapas, Munari exploró las alternativas industriales o manuales que mejor se correspondieran a cada caso, y aunque son ejemplares poco accesibles, deberían ser un tema de estudio para la edición gráfica.

El diseñador y artista del libro Katsumi Komagata se ha inspirado en Munari y su idea sobre la lectura de las formas y colores para trasladar las ideas pedagógicas de éste a su propio trabajo y crear libros y álbumes ilustrados en los que la narración es principalmente construida por la imagen, color, textura y troquelado en las hojas; varios de sus trabajos están diseñados sobre un cuerpo de libro plegado en fuelle; el mismo Komagata ha expresado su intención de diseñar libros sensoriales y experienciales basándose en un formato y estructura de libro usada en ejemplares japoneses antiguos. La complejidad técnica de sus propuestas lo llevaron a establecer su despacho de diseño y autopublicación One Stroke (1986); ha tenido una amplia labor en el desarrollo de libros infantiles, exposiciones y talleres, siempre con la pre-

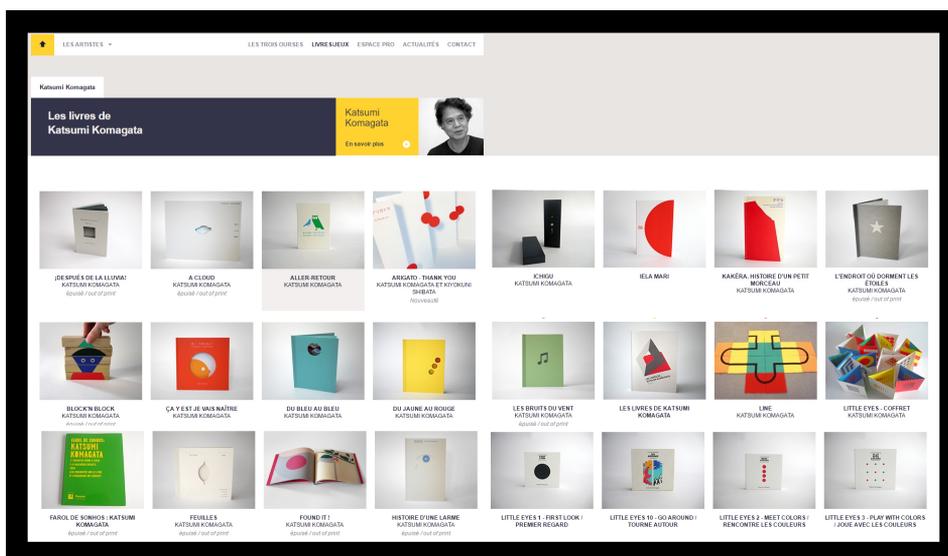


Imagen 17. La editorial francesa Les trois ours muestra en su catálogo 46 libros editados de Komagata.

misa de diseñar objetos integrales, creativos y estimulantes para las infancias con un estilo gráfico sintético casi abstracto; también colabora con la editorial Les Trois Ours (imagen 17).

Entre los textos de diseño se pueden encontrar algunos acercamientos a explorar la materialidad en las ediciones, por ejemplo, el diseñador belga Geoffrey Brussato en su ensayo «The shape of the paper book to come informative evolves into involving» (Brusatto, 2012, pág. 898), reflexiona sobre el doble estándar en cruz del pliego para realizar la imposición de texto. Su observación es sencilla pero recupera posibilidades de impresión que fácilmente se pierden de vista. Propone que al alterar ligeramente la dirección del doblez de pliego y modificar la imposición de páginas, se pueden gestionar de manera intencionada de los recursos de impresión, como separación de color o tintas especiales para enriquecer el diseño y producción del objeto final. Podemos recuperar también la impresión por barrido de color, que si bien se ha utilizado mucho en los carteles populares mexicanos podría ser un tema de exploración para ediciones alternativas. Es decir, entre los procesos convencionales de producción y acabados de impresión, también podemos encontrar un amplio campo de recursos materiales para la edición.

Por otro lado, tenemos los diferentes portafolios o catálogos que recuperan ediciones especiales, entre los que se encuentran los libros de Roger Fawcett-Tang, diseñador gráfico británico, dedicados a la compilación del trabajo profesional de diseñadores de todo el mundo y que han resuelto proyectos



Imagen 18. Dos de las compilaciones que se refieren a formatos editoriales alternativos.

de manera creativa, expresiva o alternativa, basándose en las estructuras y técnicas de impresión más variadas aplicadas a diferentes temas siempre del orden comercial. Sus compilaciones se organizan en categorías que destacan cualidades de los proyectos, como embalaje, materiales, impresión, encuadernación, plegado, acabado. El resultado son compendios de resultados técnicos y creativos singulares en el diseño editorial impreso que resultan, incluso en la era digital, materiales muy ricos de ver y de tocar (imagen 18).

No podemos dejar de mencionar el trabajo del artista mexicano Ulises Carrión, quien merece atención desde el diseño. Siendo su formación de escritor, modificó su manera de narrar considerando que el contenido no está solo en las palabras sino en la manera de leerlas y por ello en los materiales físicos que las contienen, los impresos; así, contribuyó a fortalecer una idea ya general entre artistas de los años 70 para considerar que el libro no es solo un contenedor, sino un contenido, y desde una perspectiva crítica cuestionó la manera de entender la escritura, lectura, la factura y significación de los libros, los circuitos comerciales del arte y al mismo arte. Como otros artistas de la década se inclinó por un arte social, crítico, alejado de lineamientos de críticos, curadores y museos para fortalecer una expresión artística multimedia.

Su texto *El arte nuevo de hacer libros* (1975) ha sido tomado como bandera libertaria para incluir la obra libro como forma de arte y uno de los puntos de partida para entender la gestación de la obra libro de muchos artistas plásticos, y de algunas editoriales pequeñas para realizar sus ediciones. Tanto su trabajo académico como el artístico representan un cuestionamiento constante a las formas de creación y expresión a partir del lenguaje escrito y sus manifestaciones impresas. No todos los libros deben de ser arte, pero la reflexión entre el contenido, forma y función como él lo plantea a partir de

su manifiesto se puede convertir en un tema de reflexión para el diseñador, porque, como dice Manuel Borja-Villel:

Ulises Carrión, con su peculiar exhortación a no leer —a no hacerlo acríticamente— nos recuerda que el libro como unidad primera, en su imaginario, estructura y posibilidades, encierra todo el peso del pasado y su contrario, un potencial disruptivo con el que proponer alternativas y escenarios críticos. (Borja-Villel, 2016, pág. 7 en Schraenen)

La revisión de estos planteamientos comprometen al diseñador en su quehacer editorial y estimulan un pensamiento crítico, no para hacer continuamente libros complejos o imposibles, sino hacia propuestas arriesgadas en lo que concierne a una planeación comercial, y si bien hay líneas de trabajo muy estandarizadas, es importante cuestionarlas y tomar elementos que permitan el trabajo editorial que posibilite una investigación en edición gráfica.¹⁹

Los diseñadores y artistas mencionados son solo unos ejemplos representativos para hacer notar que el diseñador en formación tiene también fuentes documentales que pueden ser de utilidad desde las propuestas conceptuales y materiales además de las gráficas. Propuestas que oscilan entre la historia, la técnica, la pedagogía, la filosofía, el arte, la comunicación, la experimentación, para disfrutar la experiencia de leer y aprender el mundo a través de los libros.

¹⁹ Cabe mencionar el acceso que actualmente se puede tener sobre su obra y trabajo gracias a la recuperación de ensayos y conferencias escritos por Carrión en la colección Archivo Carrión de Ediciones Tumbona, así como la reciente exposición y publicación de catálogo de su obra realizados por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y Fundación Jumex (Ciudad de México).

EXPERIENCIA DE ENSEÑANZA DE LA ENCUADERNACIÓN EN LOS PROCESOS DE EDICIÓN GRÁFICA DENTRO DEL AULA EN LA FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

A partir de lo aprendido durante esta investigación, la información se tuvo que seleccionar y organizar para hacerla objetiva y práctica en las experiencias de aprendizaje y lograr el objetivo de ampliar la formación crítica de los futuros editores gráficos, bajo una perspectiva más integradora, informada y responsable respecto de los productos editoriales. El desarrollo de esta investigación, aunado a mi formación y trayectoria profesional me han permitido un acercamiento a la labor y oficio de la encuadernación aprovechando la capacitación y la investigación personal para consolidar planteamientos de interdisciplina durante el diseño del libro y me han permitido reflexionar sobre contenidos y métodos más viables en la enseñanza de la encuadernación para el diseño más allá de la solución de los problemas específicos estructurales relativos al medio de producción.

Desde esta perspectiva, integrar técnicas específicas de encuadernación a un plan de trabajo profesional permite a los estudiantes una comprensión más amplia de los procesos editoriales a partir del objeto físico de diseño (el libro) y el esfuerzo se ha encaminado en dar sentido a la encuadernación artesanal y la toma de conciencia sobre las innovaciones técnicas dentro de la actividad del editor gráfico.

A continuación expondré algunos casos de aplicación y resultados logrados durante el trabajo docente realizado en la Facultad de Artes y Diseño (FAD); este seguimiento se hará en tres espacios de trabajo: la docencia directa en el nivel licenciatura, la investigación-producción dentro del programa de maestría de la propia Facultad, y aplicaciones colaborativas en proyectos institucionales con el antes Departamento de Publicaciones de la FAD (actualmente Centro de Diseño).

En todos los casos presentados ha sido esencial considerar los temas de esta investigación para elaborar los ejercicios o propuestas editoriales o de investigación-producción, fomentando el trabajo colaborativo y enfatizando una producción pequeña pero final, que rebase la maquetación de prueba y permita llegar a la fase final del tiraje, la distribución o exposición. Mi función docente es en esencia la de coordinación editorial, ofreciendo información, guía, dirección y estímulo para desarrollar propuestas alternativas a las estructuras industriales estandarizadas y contribuir a una visión editorial enriquecida por los recursos técnicos y materiales disponibles.

3.1. Integración de la materia en licenciatura

En el periodo de 2006 a 2015 tuve a cargo la materia Ciencia y Tecnología para la Comunicación Visual (CTCV), materia optativa de dos semestres para la licenciatura de Diseño y Comunicación Visual (DCV). El plan de estudios oficial de la materia correspondió a temas que se vinculan con el análisis de las tecnologías de las que dispone el artista/diseñador desde el Renacimiento hasta la era digital. Pero se presentó una modificación a los contenidos originales para realizar un acercamiento más intencionado a la técnica básica de la encuadernación como forma de producción de los libros; considerando que estos representan el origen de muchos de los principios del diseño, además de ser uno de los soportes editoriales de mayor recurrencia en la enseñanza, con importante presencia en el medio profesional. La materia en cuestión, CTCV, se enfocó en las implicaciones técnicas, materiales y de producción concretas de la encuadernación de un cuerpo de obra. De esta forma y de manera no oficial pero sí autorizada se comenzaría por impartir un tema relevante en la configuración editorial y que no había tenido una consideración notable en los planes de estudio de diseño.

El programa anual comenzó por abordar técnicas básicas; la amplitud de posibilidades permite la exploración de las técnicas artesanales, históricas o contemporáneas, que pudieran ser implementadas en los procesos de diseño de libros; además, es pertinente vincular el trabajo de la encuadernación artística con los conceptos en torno al libro de arte, de artista y alternativos, ya que son una posibilidad expresiva e individual del diseñador. Se consideraron varios esquemas gráficos, retomados y originales, que ayudaran a mostrar las técnicas de encuadernación, buscando que se representara un amplio panorama de técnicas, que mostrara al estudiante una amplitud de recursos de encuadernación y visualizara su aplicación en el diseño.

Revisar distintas categorías de clasificación para la encuadernación que hicieran sentido con la edición gráfica y a la vez mostraran la amplitud de posibilidades, se consideró necesario para que los estudiantes visualizaran varias oportunidades de aplicación en el diseño. La necesaria producción industrializada de libros representa el día a día editorial, y la encuadernación artística es una especialización de interés y conocimientos más profundos que practican pocas personas, pero entre estos dos polos, la encuadernación artesanal de procedimientos semindustriales, se puede aplicar en las ediciones especiales de pequeña escala y en las maquetas editoriales, y que es posible implementarla en el aula con herramienta manual, portátil y sin maquinaria especializada.

La aplicación de diferentes contenidos y estrategias en los programas semestrales fue la manera de poner en práctica formas de clasificación, métodos y técnicas en un contexto histórico o en experiencias de aplicación de diseño, que fomentaran habilidades, conocimientos y motivación entre los estudiantes. Desde el inicio de estos contenidos, el trabajo final anual consistió en hacer un diseño de tapas original y aplicado a un texto concreto, lo que acerca el ejercicio comunicativo del diseño con la encuadernación artesanal, buscando la mejor calidad posible de acabado técnico con los recursos disponibles.

Durante los nueve años que se impartió este programa, las metas, visión y ejercicios fueron depurándose, nutriéndose enormemente con los estudios derivados de la presente investigación, y poco a poco se transitó de la enseñanza de técnicas para realizar eficientemente una encuadernación, a incentivar la integración de estructuras sencillas y contemporáneas en los procesos de diseño, así como fomentar la reflexión de la encuadernación desde la técnica, la historia, el diseño, la función, y la conservación.

Durante el primer semestre se enfatizaron los aspectos técnicos (herramientas, materiales, nomenclatura, procesos de unión, protección, limpieza y precisión), a las funciones que cubre la encuadernación (libro, encuadernación, conservación, estética, diseño y decoración) y se practicaron técnicas específicas.

En el segundo semestre, las actividades se encaminaron a reafirmar los temas y aspectos anteriores y se agregaron distintas técnicas de unión de cuerpo y elaboración de cubiertas y tapas, con la idea de analizar la función de los componentes de la encuadernación; se revisaron aspectos generales sobre la decoración y composición de tapas. Algunos de los temas abordados durante este programa fueron:

- Estructura interna: diferentes formas de unión de cuerpo.
 - Engomado de hojas sueltas, en block simple, reforzado con soportes, en doble abanico o costuras pasadas para hojas sueltas y estilos orientales.
 - Costura de cuadernillos a lo largo, sin soportes.
 - Costuras de cuadernillos, con soportes ocultos y resaltados.
- Estructura externa: diferentes niveles de protección del cuerpo.
 - Tapas sueltas y enlazadas y su relación con las costuras.
 - Lomos recto y curvo y su relación con las costuras y colocación de tapas.
 - Tipo de tapas: rígidas, flexibles, semiflexibles, y su relación con los materiales.
 - Conservación sencilla de lomos y carteras, así como guardas de primer nivel. Se trata de tomar consciencia sobre la calidad de las estructuras, las reparaciones sencillas permiten al diseñador poner atención a los materiales y armado del libro.
- Diseño y decoración de tapas.
 - Reflexión sobre la función estética de las costuras, después de cubrir su función estructural.
 - Revisar costuras sin adhesivo desde la base de las encuadernaciones de archivo, de punto largo y pergamino flojo, hacia las versiones contemporáneas.
 - Revisión general de técnicas decorativas usadas en la historia de la encuadernación y aplicadas a las tapas y cantos, sus cualidades, características y dificultades técnicas.
 - Reflexionar sobre la idea del diseño y la decoración usando las técnicas y métodos de impresión contemporáneos que se pueden usar en el diseño de las tapas.

El conjunto de temas y perspectivas mencionados se vinculó al trabajo final anual, en el que se les pedía a los alumnos la elaboración de una encuadernación con diseño de cartera, desde la perspectiva del diseño editorial, pero con las cualidades materiales y técnicas de la encuadernación artesanal, para un texto específico. En este ejercicio se aplica la perspectiva del diseño desde las cualidades materiales del objeto en que se reúnen los aspectos revisados: unión de cuerpo, tipo de cubiertas o tapas, composición gráfica y soluciones técnicas de decoración. Generalmente se presentaba también una camisa de protección en la que se incluían los datos tipográficos comerciales del libro. Estos ejercicios permitían aprender y practicar otras técnicas arte-

sanales como el batik o el bordado, y proponer estilos figurativos, sintéticos, abstractos o geométricos. (imágenes 19 a, b, c)



Imagen 19-a. Ejercicio final de los años 2007 a 2009. Encuadernación en tapa entera y media encuadernación. En todos los casos se presentó el libro impreso reencuadernado con diseño de cubiertas y la camisa impresa que integra la tipografía. Estos resultados aplicaron como técnicas decorativas: bordado, batik, relieve, acrílico sobre papel cosido de botones.



Imagen 19-b. Ejercicio final de los años 2011 a 2013. Encuadernación en tapa entera y media encuadernación, aunque hubo otros estilos a elección de los alumnos. En todos los casos se presentó el libro impreso reencuadernado con diseño de cubiertas y la camisa impresa que integra la tipografía. Estos resultados aplicaron como técnicas decorativas: bordado, teñido y pintado de tela, relieve, mosaico borde a borde en tela, collage de papel.



Imagen 19-c. Ejercicio final de los años 2015 y 2016. Encuadernación en tapa entera, media encuadernación y a tres piezas. En estos dos años se presentó un cuaderno en blanco y el concepto de trabajo fue la recreación visual y táctil de una fruta endémica de México, y en el segundo año realizar un mandala impreso sobre tela con termoestampado.

A partir del año 2011 se comenzó una revisión y actualización del programa de la licenciatura en DCV, mismo que fue aprobado y entró en vigor en 2014, y es el plan de estudios actual. En este nuevo programa se incluyó de manera oficial la optativa llamada Procesos Artesanales e Industriales (Encuadernación), como una de las cinco optativas preferenciales del área de profundidad en Edición Gráfica. La inclusión de esta materia fue el resultado de los nueve años anteriores en los que se demostró la eficacia de contar con una formación técnica en encuadernación para la entonces área de profundización Diseño Editorial, y por un ya notable interés, desarrollo y crecimiento de la encuadernación en la sociedad civil ciudadana. Durante los trabajos de revisión del programa de licenciatura, esta investigación ya había iniciado, por lo que las experiencias logradas en la práctica docente sumadas a una visión documental enriquecida terminaron por conformar un ambicioso programa de dos semestres que buscaría consolidar los logros ya alcanzados, demostrando con el nombre propuesto que se podría abarcar un abanico de posibilidades mucho mayor que solo la práctica técnica. Por cuestiones programáticas todas las materias optativas se redujeron a ser cursadas solo durante un semestre y con ello se tuvo que adecuar y reducir los contenidos originales. Esta reducción afectó el ejercicio final descrito, que dejó de realizarse, la falta de tiempo repercutió en una mala comprensión y ejecución del mismo.

El nuevo programa se ha impartido de 2017 a la fecha, 2024. El cambio de plan de estudios, que tuvo reformas mayores en las dinámicas académicas, sí marcó un cambio en la percepción de los estudiantes sobre la licenciatura y sus áreas de profundización; se creó confusión con el término edición gráfica y la forma en que se aborda la materia en los semestres tercero y cuarto. La optativa encuadernación se mantiene entre las más buscadas, sin embargo la reducción a un semestre y la suma de alta carga académica para los estudiantes, ha repercutido con altibajos en cumplir los objetivos establecidos, a pesar de ello en 2018 y 2019 se lograron interacciones positivas con otras materias. Por otro lado, el periodo de resguardo en casa por la pandemia de SARS-CoV-2, durante 2020 y 2021, fue un gran reto para las materias que esencialmente son de interés y orden práctico, tanto por la forma de preparar los temas como por un alejamiento entre todas las áreas. Pasado este periodo, son evidentes algunas repercusiones en la irregular habilidad motriz y desconocimiento del medio físico editorial de una buena parte de los estudiantes. Aunque la materia sigue siendo de gran interés, se ha relajado la relación entre encuadernación y edición, por lo que se han reorganizado contenidos enfatizando ejercicios de coordinación y el enfoque editorial, por ejemplo

aumentando los ejercicios básicos de trazo, corte y observación, y reduciendo la cantidad de técnicas en favor de más atención en procedimientos y resultados. Los contenidos históricos y de clasificación se han reducido al mínimo.

Todo programa educativo y sus propuestas didácticas, deben renovarse de manera constante, y aunque mucho se ha ganado en la comprensión de la relación encuadernación-edición, aún hay que revisar las metas más acordes con la edición industrial y con la edición experimental.

En cuanto a los temas desarrollados, se mantienen los tres aspectos generales, con reducción de ejercicios:

- Estructura interna: diferentes formas de unión de cuerpo.
 - Engomado de hojas sueltas en doble abanico.
 - Costura de un cuadernillo o de panfleto.
 - Costura de cuadernillos a lo largo, sin soportes.
- Estructura externa: diferentes niveles de protección del cuerpo.
 - Variaciones en las cubiertas rústicas con enfoque industrial.
 - Tapa suelta con lomos recto y curvo.
 - Tipo de tapas: rígidas, flexibles, semiflexibles, y su relación con los materiales.
- Diseño y decoración de tapas.
 - Revisión general de técnicas decorativas usadas en la historia de la encuadernación y aplicadas a las tapas y cantos, sus cualidades, características y dificultades técnicas.
 - Reflexionar sobre la idea del diseño y la decoración usando las técnicas y métodos de impresión contemporáneos que se pueden usar en el diseño de las tapas con medios industriales (imagen 19 d y e).



Imagen 19-d. Ejercicio final de los años 2018 a 2020. Encuadernación en tapa entera, media encuadernación y encuadernación a tres piezas. Estos resultados aplicaron como técnicas decorativas: bordado, relieve, mosaico borde a borde en tela, collage de papel, decoración de papel con acrílico, calado e incrustación.



Imagen 19-e. Ejercicio final del año 2023. Encuadernación a tres piezas con cuerpo en blanco. Cubiertas en relieve, pintadas, bordadas y papel decorado.

3.1.1. Resultados generales

Los resultados técnicos en los últimos semestres de la licenciatura sí han mejorado la calidad en la realización de maquetas editoriales, y la comprensión de la materia dentro del área editorial sí ha incrementado la atención que puede tener en el diseño integral de las publicaciones industriales. Es una materia muy demandada, así que se puede considerar que los objetivos iniciales de divulgar y mejorar la preparación han sido positivos. Una razón importante para los estudiantes para cursar la materia es porque se la concibe como una alternativa emergente a necesidades económicas inmediatas, lo que en efecto les ha servido para apoyarse de alguna forma, además de ser una forma para mostrar sus imágenes originales. La incidencia profesional es más complicada de seguir, pero una revisión rápida sobre la experiencia laboral de alumnos egresados muestra que algunos de ellos han integrado el trabajo de encuadernación artesanal o semiartesanal en el ejercicio diario como diseñadores independientes al ofrecer servicios de encuadernado tanto de diseño como de producción. Algunos exalumnos rebasan la utilidad emergente y han creado sus talleres de trabajo profesional, por ejemplo los talleres: Son las 2, Appa encuadernación, Ilbeki Encuadernación, Thésica, Diseño de tesis, Ars Iklasia, Estudio Marsala, La Aguja Rota.

Para estos egresados, incluso para quienes no continuaron practicando, aprender sobre encuadernación les ha apoyado en su quehacer profesional al proporcionarles elementos de análisis y juicio crítico ante proyectos editoriales en diferentes alcances; a unos cuantos les ha incentivado a explorar por áreas de estudio ajenas a la práctica del diseño y relacionadas con la edición, la investigación, la conservación y a docencia en la misma Facultad.



Imagen 20. Ejercicio final de 2019. Encuadernación en tapa a tres piezas. Cuaderno en blanco con recubrimiento de manta impresa mediante cianotipia. Colaboración entre ilustración experimental, realizaron las mantas, y en encuadernación se armaron las libretas. 30 ejemplares diferentes con recubrimientos originales.

3.2 Integración a la investigación-producción

En la Maestría en Diseño y Comunicación Visual, he colaborado como docente en la materia Investigación-Producción en el área de Diseño Editorial, y en ella se busca reflexionar sobre formas de la edición de libros alternativos, procurar editar contenidos en formatos con salidas artesanales y semindustriales, con los que se pudieran explorar distintos formatos materiales tanto en su planeación y manejo de materiales como en los aspectos del origen del tipo de encuadernación elegido. El enfoque se centra en la planeación de la edición y el objetivo central es producir libros alternativos, entendidos como aquellos libros en los que se usan estructuras poco convencionales en la industria editorial, y aunque las variaciones pueden ser pequeñas alteraciones, la elección final es el resultado del proceso de investigación-producción en el que se reflexiona sobre el papel del editor gráfico como editor y en algunos casos como autor. Con ello, cada alumno determina la finalidad de su proceso, de manera que éste se acople a los requerimientos de su investigación personal, por lo que la finalidad de cada libro es variable, puede ser didáctica, literaria, comercial, experimental o artística. Para algunos de los estudiantes, ha resultado un primer acercamiento tanto a la edición como al diseño y producción, áreas que, o no conocen o bien no es posible realizar en sus ámbitos laborales.

Este grupo de proyectos ha tenido resultados muy interesantes, cuando se han podido realizar tiros cortos, pero muchas veces solo es posible realizar maquetas, el trabajo se ha enfocado en el proceso individual de concebir íntegramente un objeto editorial, aplicando siempre estructuras alternativas; el desarrollo de la propuesta permite una hibridación de soluciones técnicas. Se revisan temas de historia de la encuadernación en el contexto de la autoedición y de la obra libro. A partir del contenido específico, las soluciones estructurales se eligen acordes a cada proyecto y deben respaldarse con una investigación técnica e histórica, buscando que se resuelva una necesidad conceptual, comunicativa o técnica concreta.

En la mayoría de los casos, las referencias técnicas proceden de manuales diversos en que rara vez se hace mención del origen o autoría de las estructuras por lo que no siempre ha sido posible contar con datos muy precisos o profundos; las páginas web de encuadernadores han sido de mucha ayuda, como la página de Carmencho Arregui, que de forma generosa comparte sus técnicas de encuadernación cruzada en un blog que ya no nutre, pero aún permanece visible. Con algunos grupos fue posible integrar el trabajo de diseño y producción con la imprenta tipográfica del plantel Xochimilco, resultando la

impresión tipográfica el eje de la edición; en estos casos el contexto del medio de impresión y su valor de rescate en la actualidad fueron temas de clase.

El diálogo en cada grupo ha motivado reflexiones distintas, entre ellas la recuperación de la noción de cuerpo del libro como elemento integrado al discurso del contenido, los recursos análogos como técnicas de expresión visual, y el cruce de conceptos como libro alternativo, de autor, de artista, de diseñador. Estas reflexiones quedan desarrolladas en los proyectos individuales resultado de la clase y para algunas de las investigaciones son un parámetro de reflexión más central y objetivo.

3.2.1. La estructura como elemento integrado al discurso

El objetivo central es convertir la estructura del libro en un actor del discurso del libro, bajo la premisa de que la estructura ocasionalmente puede enriquecer el sentido del contenido del libro, de manera que se refuerce el sentido del discurso del mismo. Se muestran las siguientes imágenes 21 a 31.



Imagen 21

Autor	Álvarez del Castillo Sánchez, Eduardo Alberto.
Título	<i>Unos tipos en la calle.</i>
Fecha	2012.
Tirada	Ejemplar único.
Dimensiones	150 mm * 150 mm * 15 mm.
Descripción	Fotolibro en fuelle con 26 imágenes, tapas separadas.
Cartera	Tapas separadas de cartón foamboard, recubiertas de papel fotográfico metalizado con adhesivo doble cara.
Cuerpo	Fuelle de 34 paneles con ensamble por pestañas. Impreso de plotter fotográfico en papel mate.

Expuesto en la Primera Feria Internacional del libro alternativo: de artista, objeto, híbrido y ediciones alternativas, ENAP, Xochimilco en agosto de 2012.



Imagen 22

Autor	Paniagua Morales, Christian.
Título	<i>Azul Viajero. Tu vida en un mapa.</i>
Fecha	2014.
Tirada	20 ejemplares.
Dimensiones	220 mm * 150 mm * 30 mm.
Descripción	Libro experiencial para el desarrollo y registro de estrategias creativas. Encuadernación entera en papel impreso y laminado con costura de punto largo en zigzag y funda de poliéster impreso, que recrea el apéndice del libro de cintura.
Cartera	Cartera de cartón gris, recubrimiento de papel bond impreso y laminado. Funda de tela poliéster blanca impresa con forro interno de tela de algodón azul, cierre de botón plástico y cordón de algodón, con apéndice a la manera de los libros de cintura. Dibujo vectorial de un plano en color azul, impresión digital por sublimación.
Cuerpo	Papel bond blanco y capuchino, hilo de algodón. Un cuadernillo y cuatro sobres de viaje (Hedi Kayle) cosidos a la cartera puntadas de cadena a lo largo y zigzag (Keith Smith).

Expuesto en la Primera Exposición Nacional de Artes y Oficios del Libro, en la Biblioteca México, octubre de 2015 y en Dobles lecturas, mayo 2015 y julio a octubre 2016.

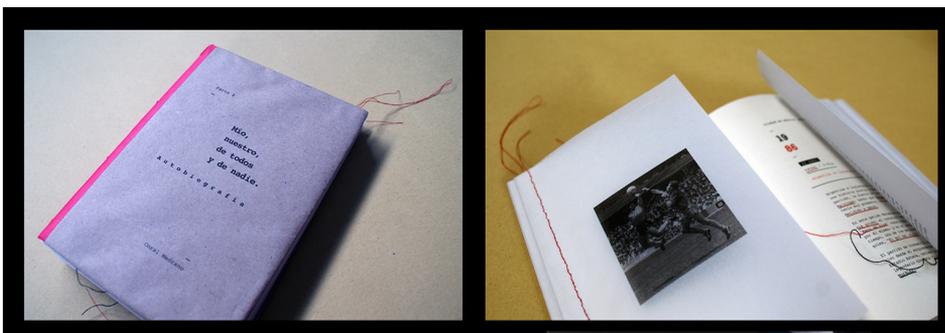


Imagen 23

- Autor Medrano Ortiz, Tania Coral.
 Título *Mío, nuestro, de todos y de nadie.*
 Fecha 2015.
 Tirada Ejemplar único.
 Dimensiones 165 mm * 115 mm * 10 mm.
 Descripción Tapas cosidas semiflexibles con costura expuesta de cuadernillos, opacos y transparentes, intervenidos con hilo.
 Cartera Cartera de cartulina sulfatada doble, recubrimiento de papel kraft impreso, con composición tipográfica digital y lomera en papel rojo.
 Cuerpo Bifolios reforzados con papel en el lomo, unidos a la carterá con costura seguida de cadeneta; intervención de los bifolios con hilo y papel albanene cosidos por el corte de frente. Hilo de algodón.

Expuesto en Dobles lecturas, mayo 2015 y julio a octubre 2016.



Imagen 24

- Autor Parra Thompson, Leonor.
 Título *Hormigas cortadoras.*
 Fecha 2016.
 Tirada Ejemplar único.
 Dimensiones 140 mm * 140 mm * 25 mm.
 Descripción Álbum silente en fuelle con bifolios cosidos, cortes y ventanas.
 Cartera Tapas separadas de cartón gris recubierto con papel impreso.
 Cuerpo Fuelle de 12 paneles de papel Tiziano, con bifolios intervenidos e intercalados.

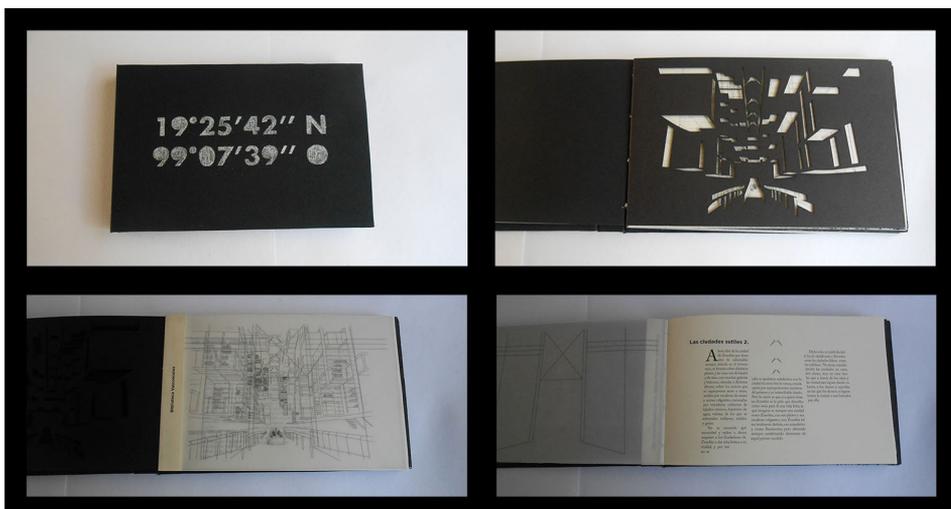


Imagen 25

- Autor García Alzate, Ana.
 Título *México visible*.
 Fecha 2016.
 Tirada Ejemplar único.
 Dimensiones 140 mm * 215 mm * 20 mm.
 Descripción Libro sobre las experiencias de una extranjera en la Cd. Mx. Exploración de la lectura, narrativa y representación de página mediante abstracciones de la Ciudad.
 Cartera Cartón gris con recubrimiento entero en tela de algodón e intervención pintada con estencil.
 Cuerpo Cuerpo de nueve cuadernillos de papel mixto, impresión digital y troquelado láser. Costura seguida de cadeneta.



Imagen 26

- Autor García Alzate, Ana.
 Título *El último amor y nos vamos*.
 Fecha 2017.
 Tirada 20 ejemplares.
 Dimensiones 280 mm * 210 mm * 8 mm.
 Descripción Libro que toma minificciones publicadas en Twitter y las adapta a un formato impreso fraccionado bajo la premisa de un todo a partir de secuencias mínimas.
 Cartera Cubierta rústica suiza, sin impresión.
 Cuerpo Cinco cuerpos de papel mixto, en diferentes tamaños, impresión en risografía. Costura seguida de cadeneta.

3.2.2. Edición gráfica con impresión tipográfica

La FAD cuenta con una prensa tipográfica Chandler 12 x 18 pulgadas y material tipográfico que se usaron durante la segunda mitad del siglo XX para cubrir la necesidad de impresos de uso cotidiano en el plantel Xochimilco. Desde 1988 y hasta 2013 la prensa quedó fuera de uso y se conservó más por olvido que por interés. A partir de 2013 los miembros del Laboratorio de Edición Artesanal (Ledar) hemos procurado recuperarla como recurso didáctico en la edición gráfica. La recuperación ha implicado darle mantenimiento adecuado, aprender a usarla y reconocer el material tipográfico disponible, y con ello valorar las posibilidades de diseño a partir de la hibridación de tecnologías. Se enfatiza el trabajo manual de impresión en alto relieve a partir del uso de tipos móviles y grabado en linóleo, considerando que el acceso al material disponible y la dificultad técnica de realizar las composiciones tipográficas con tipos es una condición para el diseño.

En 2021 la prensa tipográfica pasó de estar en un espacio reservado de taller, a un aula de clase con acceso estudiantil, lo que ha permitido «editar en tiempo real y físico», y que los estudiantes valoren las ventajas y desventajas de cada medio, sea directo o sea virtual. El trabajo con tipos se ha integrado con más facilidad a prácticas didácticas con los estudiantes de licenciatura en los Laboratorios de Diseño en Edición Gráfica (quinto y sexto semestre), grupos en los que se procura el acercamiento a las fases de la edición y con la meta en producir un ejemplar colectivo en un tiraje corto. El seguimiento de todo el proceso editorial desde la concepción del objeto hasta la distribución del mismo ha sido una actividad que da mucha comprensión sobre las dinámicas y elementos de las estructuras gráficas de la página, y es un principio para comprender las dinámicas comerciales de producción, costo y venta. Las prácticas estudiantiles nos han dejado ver que al hacer «tangible» la tipografía y la edición, hay más entendimiento de las normas editoriales, además, enfrenta a la búsqueda de soluciones creativas con recursos limitados también.

Los proyectos presentados están impresos mayormente con tipos móviles y pueden integrar algún otro medio de impresión como la digital u otro sustrato de grabado, algunos tienen intervenciones directas. Estos ejemplares también han servido para mantener vivo el sistema de impresión tipográfico y dotarlo de valores artísticos, de tiro especial o alternativo.



Imagen 27

- Autor Medrano Ortiz, Tania Coral.
 Título *Diminutas historias, a la vida que nos imagina.*
 Fecha 2015.
 Tirada 20 ejemplares.
 Dimensiones 168 mm * 97 mm * 4 mm.
 Descripción Libro de narrativa breve ilustrado con estampas originales, en hojas sueltas dentro de caja.
 Cartera Presenta una caja de triángulo girado (Carmencho Arregi) de cartulina Murillo, a manera de cubierta rústica, con impresión en tipos móviles a dos tintas.
 Cuerpo Hojas sueltas de papel fabriano con impresión híbrida digital, tipos móviles y grabados en linóleo.

Expuesto en la Octava Feria del Libro de Arte y Diseño de la FAD; en la Primera Exposición Nacional de Artes y Oficios del Libro y en Dobles lecturas, 2015.



Imagen 28

- Autor Martínez Bucio, Denisse.
 Título *México Visible.*
 Fecha 2018.
 Tirada 20 Ejemplares.
 Dimensiones 140 mm * 105 mm * 8 mm.
 Descripción Recopilación de cuatro narrativa breves e ilustradas con estampas originales en una encuadernación estilo frente a frente.
 Cartera Cartón gris con recubrimiento de tela impresa en tapas separadas.
 Cuerpo Dos fuelles de 4 paneles de papel fabriano colocados frente a frente.



Imagen 29

- Autor *Albarrán Cruz, Erika Leticia.*
 Título *Poemínimos de Efraín Huerta.*
 Fecha 2015.
 Tirada 20 ejemplares.
 Dimensiones 165 mm * 110 mm * 18 mm.
 Descripción Libro de poesía, ilustrado con estampas originales sobre tela.
 Cartera Tapas separas de cartón gris, enlazadas, recubrimiento de brillante, con estampa de papel fabriano impreso con tipos móviles.
 Cuerpo Papel fabriano y manta impresos con tipos móviles en hojas simples cosidas a escartivanas de papel Tiziano. Escartivanas con costura seguida de cadeneta, tipo copta con tapas enlazadas.

Expuesto en la Octava Feria del Libro de Arte y Diseño de la FAD; en la Primera Exposición Nacional de Artes y Oficios del Libro y en Dobles lecturas, 2015.





Imagen 30
 Autor Márquez O., León.
 Título *Doce momentos. Microrrelatos de lo a veces cotidiano.*
 Fecha 2019.
 Tirada 30 ejemplares.
 Dimensiones 92 mm * 214 mm * 10 mm.
 Descripción Libro de narrativa breve impreso en tipos móviles, encuadernación estilo oriental.
 Cartera De cartón delgado semiflexible, impresión directa tipográfica sin recubrimiento.
 Cuerpo Hojas sueltas de papel sundance con impresión tipográfica y grabados de acrílico en corte láser. Costura pasada de estilo oriental, Kangxi.

Imagen inferior, página anterior

Imagen 31
 Autor Campos, Ana.
 Título *Ladxidua'. Mi corazón.*
 Fecha 2018.
 Tirada 30 ejemplares.
 Dimensiones 214 mm * 92 mm * 8 mm.
 Descripción Antología de fragmentos de poesía zapoteca, varios autores. Texto bilingüe en un cuadernillo.
 Cartera Cartón gris sin recubrimiento con impresión tipográfica a una tinta, estilo *flush board*.
 Cuerpo Un cuadernillo de papel fabriano con guarda simple de Tiziano rojo. Costura de cadena para un cuadernillo.

3.2.3. Resultados generales

Los productos finales han tenido distintos alcances: Cuando rebasa la reflexión creativa para ser un producto comercial con el que se debe abordar el tema de la producción en serie y la distribución, aunque sea de pequeña escala. Cuando los ejemplares han tenido proyección como obra artística. Cuando la experiencia contribuye a la investigación de tesis.

Azul viajero y *Amarillo diario*, ambos de Christian Paniagua, 2015, fueron concebidos como material de apoyo para la investigación del alumno. Ambos libros se desarrollaron durante la investigación con el fin de realizar un análisis de la respuesta del público a los libros «experienciales», enfocados en aumentar las habilidades creativas y creadoras, y tuvieron buena aceptación de respuesta. Se realizó una edición de cien ejemplares de *Amarillo diario* con fines de venta. Durante 2015 se vendió el 40% de la producción, a un público juvenil, durante los siguientes años se ha vendido otro 40%. Respecto al seguimiento del grupo de prueba, el autor, Paniagua, comentó:

Siguiendo la clasificación de las inteligencias múltiples de Gardner, el individuo presentó mayor aporte y desarrollo desde su inteligencia espacial y lingüística, mostrando la facilidad para imaginar y crear cosas en la mente desde diferentes perspectivas, realizando actividades sencillas, tales como la planificación de cada día del mes amarillo y el aprovechamiento de los espacios para conseguir un mejor acomodo y ubicación de los elementos disponibles en cada página del libro a través de imágenes y palabras (2016 en sesión de clase y seguimiento de proyecto).



Imagen 32. Muestra de páginas de *Amarillo diario* intervenidas por distintos participantes del grupo de control.

Los ejemplares del 2015 que fueron expuestos con opción a venta en la octava Feria del Libro de Arte y Diseño de la FAD y en la Primera Exposición Nacional de Artes y Oficios del Libro, tuvieron resultados favorables medidos tanto por comentarios, felicitaciones como por la adquisición de ejemplares.

Los libros *La vida Efímera. Escribir sobre piedra* de Israel Reyes García y *Letras para todos* de María Luisa Elizabeth Oropeza Posada, ambos de 2013, fueron seleccionados en la Primera Bienal Universitaria de Arte y Diseño, UNAM, en la categoría Libro de Artista, la selección final fue de cuarenta participantes.

Dobles lecturas, fue una exposición colectiva de libro de artista organizada entre los alumnos y las profesoras Dra. Ángela Sánchez de Vera, Dra. Hortensia Mínguez García y Lic. Alicia Portillo. Cada grupo tuvo un eje de trabajo de acuerdo con las perspectivas y objetivos de las clases. Para el caso del grupo a mi cargo el eje fueron las estructuras no convencionales, alteradas o reinterpretadas. La exposición fue itinerante y se presentó en la sala de exposiciones de la Universidad Tecnológica de Tecámac en mayo 2015, en la galería-café Intaglio en julio 2016 y en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua en octubre de 2016.



Imagen 33. Muestra de libros en Octava Feria del Libro de Arte y Diseño de la FAD y en la Primera Exposición Nacional de Artes y Oficios del Libro.

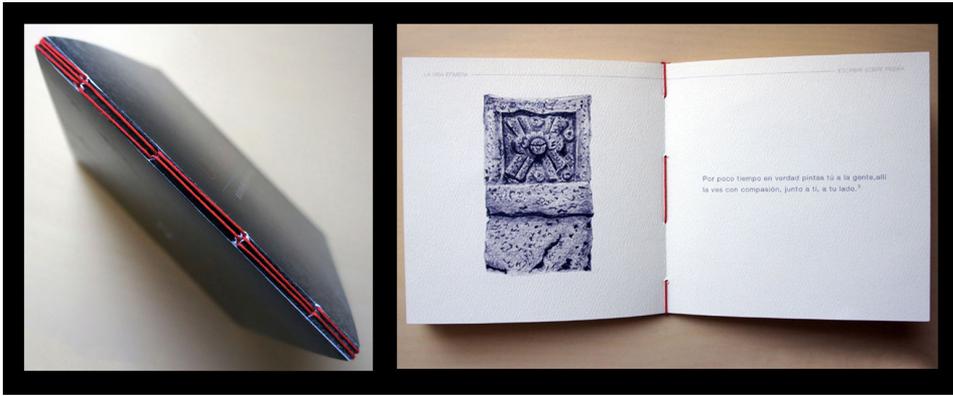


Imagen 34

- Autor Reyes García, Israel.
 Título *La vida efímera. Escribir sobre piedra.*
 Fecha 2013.
 Tirada 5 ejemplares.
 Dimensiones 140 mm * 140 mm * 8 mm.
 Descripción Libro de estudios a lápiz de monolitos mesoamericanos y reflexiones del ser y existir. Encuadernación de punto largo en papel.
 Cartera Cubierta rústica con impresión digital.
 Cuerpo Cuatro cuadernillos de papel sundance con impresión digital.



Imagen 35. Exposición Dobles lecturas en la Universidad Tecnológica de Tecámac (izquierda) y en galería-café Intaglio (derecha). Los proyectos que participaron fueron:

- Paniagua, Christian. *Azul viajero / Amarillo diario.*
 Coral Medrano. *Mío, nuestro, de todos y de nadie / Historias diminutas.*
 Erika Albarrán. *El espacio contenido / Poemínimos de Efraín Huerta.*
 Nicté Sánchez. *23 formas de mirar un gato.*
 Tania Ricaño. *A qué jugamos. Los libros como juguetes y los juguetes a los libros.*
 Alicia Portillo. *Una Historia.*



Imagen 36. *Opúsculos para no olvidar*. Cuatro tomos recopilatorios de mitos, leyendas y cuento antiguo mexicano y narrativa contemporánea en habla nahua. Edición bilingüe realizada por alumnas de 6° semestre, Edición Gráfica. Cada tomo es un formato y diseño distinto, impresos en risografía, offset y digital. 200 ejemplares encuadernados en panfleto rústico. Trabajo colaborativo con la materia ilustración experimental. Conmemoración del Año Internacional de las Lenguas Indígenas.



Imagen 37. *Como decía mi abuelita*. Breve refranero con *nahuatlismos*. Recopilación de refranes con impresión tipográfica. Formación, impresión y encuadernación realizada por alumnos de 2° semestre de tipografía. 100 ejemplares encuadernados en rústica con costura pasada estilo oriental, *Yotsume toji*. Conmemoración del Año Internacional de las Lenguas Indígenas.

3.3. Proyectos institucionales

En el periodo 2011 a 2014 se trabajó colaborativamente con el entonces Departamento de Publicaciones de la FAD, para resolver y proponer materiales que involucraron a la encuadernación en algunas ediciones. Al mismo tiempo, se creó el Laboratorio de Edición Artesanal (Ledar) a partir de los procesos de aula que el maestro Mauricio G. Rivera Ferreiro ya implementaba con sus alumnos de Laboratorio de Diseño Editorial con el fin de practicar la edición, diseño y distribución editorial. Si bien los proyectos institucionales fueron variados, lo que destaca es la creación del Ledar, grupo de trabajo que se ha mantenido activo, propiciando producción y actividades de divulgación sobre la Edición Gráfica.

Cada proyecto permite la edición, investigación, diseño, experimentación, producción y distribución de alguna técnica de impresión y encuadernación. Algunos de estos proyectos son autónomos y fomentan la participación de alumnos de últimos semestres, otros tuvieron un carácter institucional. En cada caso ha sido importante considerar los requisitos y tiempos de producción para hacerlos viables; al mismo tiempo se han realizado pesquisas que contribuyen a esclarecer la historia de los elementos de diseño que participan en cada caso. Estas investigaciones se realizan básicamente por los colaboradores involucrados en el proyecto.

3.3.1. Libretas de bienvenida

Objetivo: Realizar una producción de 900 libretas de manera manual en treinta días hábiles. El método de unión del cuerpo seleccionado fue el adherir las hojas sueltas en doble abanico (*Double-fan bookbinding* o método Lumbeck), colocación de tapa sin recubrimiento y con impresión directa en el cartón, denominada encuadernación *flush board*.

Concepto de diseño: La libreta debía ser útil a la escritura y contener información específica sobre los espacios de atención y la historia y trascendencia de la ENAP. Se realizó una recuperación del escudo universitario dibujado por Roberto Montenegro en 1923. La tirada se completó en un lapso aproximado de cinco semanas y se realizó entre varios colaboradores que alternaban turnos, de forma que siempre hubo al menos dos personas en la actividad. Esta libreta se realizó durante los meses de mayo y junio de los años 2012 y 2013 con ligeros cambios en el diseño de tapa y armado de lomera (imagen 38).



Imagen 38
 Responsable Alicia Portillo Venegas.
 Título *Libretas de bienvenida generaciones 13-1 y 14-1.*
 Fecha Junio y agosto de 2012 y 2013.
 Tirada 900 ejemplares cada año.
 Dimensiones 173 mm * 110 mm * 19 mm.
 Descripción Encuadernación pegada estilo *flush board* con impresión serigráfica sobre cartón.
 Cartera Cartón gris, lomera de brillante.
 Diseño Composición tipográfica impresa a una tinta en serigrafía, se presentaron en tres colores distintos. El modelo 13-1 tuvo encuadernación de media tapa con lomera de brillante y planos con impresión directa sin recubrimiento. El modelo 14-1 tuvo encuadernación a tres piezas con lomera de brillante y tapas de cartón gris impresas sin recubrimiento.
 Cuerpo Papel bond en hojas sueltas, pegado de doble abanico, con encarte desplegable para mapa, guardas de color o impresión digital.

Edición y producción Karina Díaz Barriga Morales.
 Diseño editorial 2012 Esteban Granados / 2013 Daniel Bolívar.
 Características de diseño La edición 2013 fue compuesta con MR Roman Mag y Vale Font tipografías diseñadas por Mauricio Rivera Ferreiro.
 Fotografías: Consulta Audiovisual (CIPEI)
 Impresión en serigrafía: Arnulfo Olvera.
 Recuperación de imagen del escudo universitario dibujado por Roberto Montenegro a partir de un Ex-libris para la Biblioteca Iberoamericana de la Secretaría de Educación en 1923, publicado en el libro *Artistas del siglo XX*, Hernandez López, Selva & López Casillas, Mercurio. RM. 2001.
 Colaboradores Alfonso Villanueva, Jesús Hernández, Noemí Álvarez, Juan Manuel Cervantes, Andrea Jiménez, Verónica Martínez, Adán Marín, Andrés Mellado, Susana Salas, Paulina Sánchez, Stephani Sánchez, Elías Vergara.

3.3.2. Impresos

Objetivo: Realizar productos encuadernados con la marca ENAP, más tarde FAD, que respondieron a la iniciativa de la Dirección por difundir el trabajo creativo de los diseñadores. Los productos debían comercializarse entre la comunidad interna y externa a la FAD.

Se consideró trabajar con costuras de cuadernillos en tapa suelta. Se trabajó con dos productos: agenda, en dos emisiones, y libreta, con cinco emisiones. Cada caso permitió reconocer y aplicar los sistemas de encuadernación de tres piezas, copta y punto largo.

Agenda 1

Concepto de diseño: *La Agenda ENAP 2012, Un fragmento del tiempo resguardado en papel*, tuvo por tema la permanencia de lo escrito, de los cambios materiales y el impacto del libro en la cultura a través de catorce frases que plantean aspectos de uso y valor del libro impreso presentadas como tipogramas a manera de portadillas de mes, directorio y notas, acompañadas de 27 viñetas que ilustran las transformaciones de formato y modelos icónicos del libro en tres mil años, desde las tablillas de barro a los readers o tabletas electrónicas.

Se recurrió a la clásica idea del papel avejentado y uso de cromática cálida, el papel dispuesto para interiores fue cremado, claro y oscuro, y las cubiertas fueron de color naranja y café, usados de manera alternada para el recubrimiento de lomera y de tapas, aprovechando la versatilidad de la encuadernación a tres piezas. El cuerpo de la agenda tuvo un espesor suficiente para redondear el lomo, aspecto cada vez menos frecuente en los libros industriales y la secuencia de viñetas se inspira en un *flipbook* (imagen 39).

Agenda 2

Concepto de diseño: la *Agenda ENAP 2013* se refirió al tema de las *Tipografías realizadas por egresados de la ENAP* con la idea de reconocer y difundir, al interior de la comunidad estudiantil, el trabajo tipográfico de ex alumnos que se especializaron en esta área, estudiando en el Centro de Estudios Gestalt para El Diseño, S.C, campus Veracruz. Para ese año, el 8° Simposio Internacional del Posgrado en Artes y Diseño tendría como tema «Libro,



Imagen 39
 Responsable Alicia Portillo Venegas
 Título *Un fragmento de tiempo resguardado en papel*
 Fecha Octubre y noviembre de 2011
 Tirada 60 ejemplares
 Dimensiones 215 * 135 * 17 mm
 Descripción Encuadernación en tapa a tres piezas con lomo redondo.
 Cartera Cartón gris, recubrimiento de brillante impresa con serigrafía.
 Cuerpo Cuadernillos de papel pergamino, impresión digital.
 Costura alternada francesa, lomo redondo.
 Diseño Composición tipográfica impresa en la tapa delantera a una tinta en serigrafía, se usaron dos colores, café y naranja, alternado entre lomo y tapas.

Edición y producción Karina Díaz Barriga Morales.
 Diseño editorial Karina Díaz Barriga Morales. y diseño de portadillas de mes: Andrea Jiménez, Daniela García, Daniela Pérez, Raúl Velázquez, Roberto Hernández, Uriel Neri y Karina Díaz Barriga M.
 Viñetas: Alicia Portillo V.
 Colaboradores Impresión en serigrafía: Arnulfo Olvera.
 Ayudantes: Andrea Jiménez, Andrés Mellado, Daniela García, Daniela Pérez, Raúl Velázquez, Roberto Hernández, Uriel Neri.



Imagen 40

Responsable

Título

Fecha

Tirada

Dimensiones

Descripción

Cartera

Cuerpo

Diseño

Karina Díaz Barriga Morales y Alicia Portillo Venegas

Tipografías diseñadas por egresados de la ENAP

Abril a noviembre de 2012

200 ejemplares

162 mm * 115 mm * 17 mm

Encuadernación en *flush board* rústica con costura vista seguida continua con cadenas. Con camisa.

Cubiertas separadas de cartulina impresa pegadas a las guardas. Costura vista seguida continua de 12 cuadernillos impresos con lomo recto.

Cubiertas separadas de cartulina impresa en serigrafía a una tinta. Uso de la signatura de cuadernillos para título. Señalador de listón. La camisa es un espécimen tipográfico con impresión digital y en barniz.

Edición y producción

Diseño editorial

Características de diseño

Karina Díaz Barriga Morales. y Alicia Portillo Venegas

Karina Díaz Barriga Morales.

Las portadillas son especímenes de los diseñadores tipográficos: Jonathan Cuervo, Cristóbal Henestrosa, Mauricio Rivera, Miguel Ángel Padriñán, Armando Pineda, Francisco Toscano, Giné Martínez, Roberto Robles, Daniel Bolívar.

En la composición de la agenda se utilizó Vale Font de Mauricio Rivera.

Colaboradores

Impresión en serigrafía: Arnulfo Olvera y Adan Tadeo Marín

Auxiliares de encuadernación: Noemí Álvarez, Juan Manuel

Cervantes, Esteban Granados, Verónica Martínez, Andrés

Mellado, Susana Salas, Paulina Sánchez, Stephani Sánchez

escritura y tipografía», por lo que revisar los trabajos tipográficos realizados por egresados resultaba muy pertinente en el contexto general como parte de los productos promocionales para la entonces ENAP.

Partimos de la inexorabilidad del tiempo; los aspectos materiales y estructura se ocuparon de cuestionar la duración de lo escrito y mostrar que lo pasado no es obsoleto. Decidimos realizar un objeto con apariencia ligera, delicada y elegante, de manera que su aparente fragilidad fuera metáfora del tiempo y un reto para el usuario que debía escribir y detener el tiempo con su historia personal diaria. Se generó un diseño muy limpio, tipografía discreta en negro y rojo, la costura quedaría expuesta y las cubiertas serían ligeras; se agregaron detalles impresos como una decoración en el lomo visto a partir de la signatura; la cubierta y camisas se imprimió con tinta blanca y barniz respectivamente, y en el reverso de la camisa se incluyó un espécimen tipográfico de las tipografías referidas en el cuerpo.

Proyección: Se realizó una ponencia conjunta sobre el proceso de investigación-producción de la agenda durante el 8° Simposio Internacional del Posgrado en Artes y Diseño, “Libro, escritura y tipografía” en conjunto con Karina Díaz Barriga Morales. De la tirada de doscientos ejemplares, se vendieron 125, con ingresos directo a caja; 27 ejemplares fueron regaladas a los tipógrafos invitados; 19 se usaron como regalo a tipógrafos y diseñadores como muestra de trabajo de la ENAP y las 29 restantes fueron para los ayudantes y colaboradores en la producción (imagen 40).

Facsimilar

La primera Bienal Universitaria de Arte y Diseño, 2013, contó con la categoría Libro de artista, cuyo premio sería la publicación de quinientos ejemplares del libro ganador, el que fue *Semilla de Sol* de Santiago Robles Bonfil. Por las características técnicas del original, se realizó un tiro facsimilar fotográfico mediante impresión digital y encuadernación artesanal. Esta producción representó un nuevo e interesante caso editorial y técnico, al considerar el nivel de similitud que se debería mantener dentro de un presupuesto fijo asignado con antelación sin considerar las posibles dificultades que podría presentar la obra ganadora. *Semilla de Sol* es un libro de artista conformado por bifolios de papel guarro súper alfa y papel artesanal cosidos y con tapa entera, dentro de una caja almeja. Las cotizaciones para la reproducción rebasaban el presupuesto asignado, y se recurrió al Departamento de Publicaciones para resolver la producción al interior de la Facultad. Mi

participación fue la de asesora técnica y coordinadora de encuadernación. El presupuesto asignado cubrió los insumos, la impresión y una gratificación simbólica a las dos estudiantes que colaboraron en la encuadernación.

Se optó por una reproducción fotográfica en cartulina couché, con costura francesa, misma usada en el original, y para la cercanía al papel artesanal se usó papel amate en el recubrimiento de la cartera. La caja almeja se cambió por una caja de triángulo girado (desarrollada por Carmencho Arregui) en cartulina metalizada dorada (imagen 41).

Esta experiencia se convirtió en sí misma en un caso de acercamiento a la producción facsimilar, tanto por su definición, como desde la perspectiva de producción por las implicaciones editoriales, técnicas y conceptuales

Impresión en offset sobre papeles hechos a mano y cartulina couché mate de 300 g/m², 20 x 10 x 1 cm, 24 páginas. Estuche a partir de un modelo de Carmencho Arregui. Cartulina metálica oro mate de 16 puntos. 20.5 x 10.5 x 1.3 cm

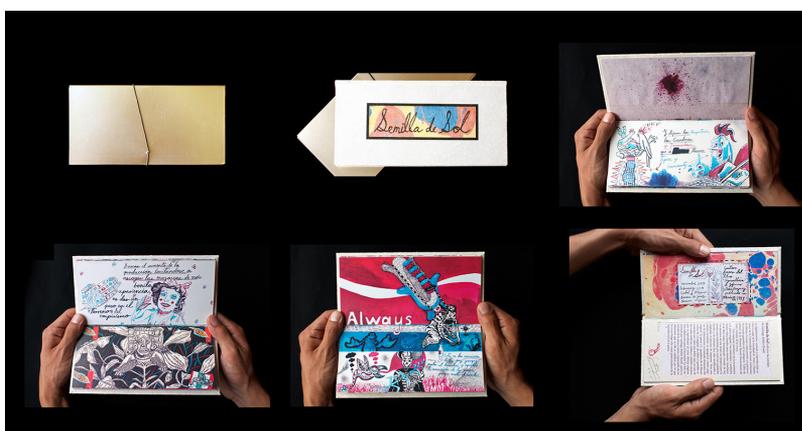


Imagen 41. Arriba, *Semilla de sol*, 2013, libro-arte original, pieza única, colección Facultad de Artes y Diseño, UNAM. <https://www.santiagorobles.info/semilla-de-sol/>

Abajo, *Semilla de sol*, edición facsimilar, 2015, 500 ejemplares, editado por la Facultad de Artes y Diseño, UNAM.

involucradas, ya que la definición más usual de libro de artista coloca a la obra como pieza única y en los casos de tiraje suelen ser de 50 ejemplares por medios también artesanales. La propia definición de libro de artista se complicaba con la idea de una reproducción de tiraje medio, resultando aún un tema pendiente de dialogar, con relación a la denominación de estas ediciones especiales. Junto con la editora, la Lic. Marisol Guadalupe Martínez Fernández, tuvimos que definir el tratamiento de esta edición, para cubrir los parámetros solicitados con cierto apego a la pieza original, salvando las complicaciones específicas de producción a las cuáles no nos habíamos enfrentado antes, ni después.

Las dificultades enfrentadas fueron un excelente ejercicio de análisis, aprendizaje y práctica; la participación de las dos estudiantes, que ya habían tomado el curso de encuadernación, en jornadas diarias de cinco horas resultó fundamental para concluir una producción en extremo cuidadosa y que duró al menos 30 días hábiles. Un gran tema para tratar con los posteriores grupos escolares en una reflexión sobre el tema teórico y técnico de la responsabilidad y consideraciones específicas en la producción de facsímiles.

3.3.3. Libreta tipográfica

Elegir las cubiertas de libretas como soporte de especímenes tipográficos del material de imprenta de la FAD unía varias ideas técnicas: el uso de la imprenta de tipos móviles, aspectos de encuadernación, aspectos de edición y diseño, producción y comercialización; desde el origen del proyecto se consideró integrar a los alumnos en el proceso de diseño y producción. Son cinco las familias tipográficas disponibles y la todo parecía sencillo, pero las dificultades técnicas de operación de la prensa definieron las características de diseño y el tiempos de producción. Se realizó una libreta por familia y las cinco mantienen características comunes (imágenes 42 a 44).

Concepto de diseño: Diseño de cubierta con los tipos móviles de la FAD; la encuadernación debía de ser rápida y económica en su producción. Se resolvió hacer una cubierta rústica impresa a una o dos tintas, siempre rojo y negro. La cubierta sería de cartulina fabriano academia, grano liso, 200 g. La encuadernación debía ser práctica y se tomaron como referencia las encuadernaciones antiguas de punto largo, en las que los cuadernillos se cosen directamente al cuero o pergamino de una cartera sin tapas. La idea era reducir el tiempo y materiales y permitir que las cubiertas impresas mantuvieran el grabado de la prensa. El resultado no fue precisamente ágil y rápido, ya que



- Imagen 42
- Diseño / Impresión Alicia Portillo Venegas.
 Fecha Enero 2014.
 Modelo Bodoni.
 Tirada 24 ejemplares en papel rojo y blanco a 1 tinta, hilo rojo.
 Dimensiones 140 mm * 105 mm * 16 mm.
 Costura Puntada larga a través de la cubierta ranurada.
- Diseño / Impresión Patricia Reyes.
 Fecha Julio 2014.
 Modelo Walbaum.
 Tirada 30 ejemplares a 2 tintas, hilo negro.
 Dimensiones 105 mm * 140 mm * 16 mm.
 Costura Punto largo y cadeneta.
- Diseño / Impresión Karina Díaz Barriga Morales.
 Fecha Enero 2015.
 Modelo Arena.
 Tirada 40 ejemplares a 2 tintas, hilo rojo.
 Dimensiones 140 mm * 105 mm * 16 mm.
 Costura Costura alternada cruzada.
- Diseño / Impresión Marilia Castillejos M.
 Fecha Junio 2015.
 Modelo Modern Condensed Gothic.
 Tirada 50 ejemplares, 2 tintas, hilo negro.
 Dimensiones 105 mm * 140 mm * 16 mm.
 Costura Costura de figura de 8 de sección múltiple.
- Diseño / Impresión Viridiana Arellano Galicia.
 Fecha Diciembre 2016.
 Modelo Garamond.
 Tirada 50 ejemplares, 2 tintas, hilo rojo.
 Dimensiones 140 mm * 105 mm * 16 mm.
 Costura Punto largo

tanto el proceso de impresión a dos tintas como la costura sobre cartulina exigió bastante precisión, pero el proceso y resultado sí fue muy instructivo y satisfactorio. Las costuras de los cuerpos se realizaron con cinco diferentes puntadas asociadas al punto largo, tomadas del manual de Keith Smth, *1-2-3-Section Sewings* (2012).

Proyección: Todos los modelos fueron puestos a venta como promocionales de la FAD. Las primeras cuatro libretas se incluyeron en la exposición *Los rostros del libro*, que se llevó a cabo en la Biblioteca México en octubre y noviembre de 2015. Adicionalmente, fueron consideradas por la diseñadora Mónica Zacarías como modelo para colaborar con la Dirección de Literatura UNAM y hacer, con el mismo planteamiento técnico, su “Cuaderno de notas”, colección de libretas que anualmente hacen para regalo a sus autores colabo-



Imagen 43	
Fecha	Abril 2018.
Modelo	FAD UNAM Arte y Diseño.
Dimensiones	140 mm * 105 mm * 16 mm.
Costura	Punto largo, poste de barbero.
Tipografía	Material sobrante y variado, de la FAD. Acrílico y madera.
Fecha	Agosto 2018.
Modelo	Somos el tiempo que leemos
Dimensiones	140 mm * 105 mm * 16 mm.
Costura	Punto largo, muelle helicoidal.
Tipografía	Material el Ombligo del Libro, Rodrigo Ortega. Madera.
Fecha	Agosto 2018.
Modelo	Gutenberg 550 años.
Dimensiones	140 mm * 105 mm * 16 mm.
Costura	Punto largo, cruzada de diamante entretejido.
Tipografía	Material de Treinta dedos, Alejandra Portilla Tirado. Madera.

radores y para venta general. Se realizaron tres versiones de 750 libretas cada una para los años 2016 a 2018. El proyecto terminó debido a las restricciones económicas derivadas de la “austeridad republicana” impulsadas por el gobierno de México en 2018 y que la UNAM aplicó en sus dependencias.

En 2018 se realizó una segunda serie de con tres modelos más, en esta segunda serie los tres modelos usaron tipografías de madera prestadas de los talleres Treinta Dedos y El Ombligo del Libro. En esta serie se usó una cubierta de cartulina Murillo azul, 160 g. Estos modelos tuvieron un tiraje de 50 ejemplares, todos a dos tintas y con puntadas distintas. En la impresión y encuadernación participaron varias alumnas.



Imagen 44

Diseño	Mónica Zacarías Najjar.
Impresión	Alejandra Portilla / Treinta Dedos.
Encuadernación	Alicia Portillo Venegas.
Fecha	2016, 2017, 2018.
Modelo	Cuaderno de Notas.
Dimensiones	150 mm * 105 mm * 16 mm.
Costura	Punto largo, puntada seguida, enrejado, puntada seguida para dos cuadernillos.
Tipografía	Espinosa Nova en Fotopolímero.

3.3.4. Resultados generales

Las experiencias institucionales realizadas demuestran que es viable mantener un espacio de servicio, asesoría y producción activo para desarrollo de ediciones especiales; que estas ediciones son posibles cuando se cuenta con una adecuada planeación, tiempo para su ejecución, y personal de apoyo; así, es posible aprovechar las cualidades materiales y acabados de impresión directos como elemento de expresión en el diseño. La clara ventaja del patrocinio institucional es la posibilidad de explorar alternativas y crear un grupo de trabajo en formación, que con base en la producción en serie, adquiere destreza manual y conoce una cadena de producción editorial de manera directa.

Situación que nos llevó a considerar crear un espacio de producción editorial de apoyo a la comunidad, relevante para nuestra Facultad debido a la naturaleza misma de las áreas de profundidad sobre edición que los estudiantes deben conocer; aunque tuvimos acercamientos con diferentes Direcciones, no se ha podido concretar aún nada, siendo el actual Taller interdisciplinario de Edición Gráfica, el avance más notable y en el que la dinámica ha sido integrar semestralmente procesos completos de edición a producción. En su momento, los productos comerciales con marca ENAP / FAD que otorgaban un espacio de divulgación del diseño, resultó una gran novedad, reconocida por usuarios locales y externos, lo que deja entrever que sí hay un público dispuesto a recibir materiales no industrializados con diseño original.

Las libretas de bienvenida, las agendas y las libretas tipográficas tuvieron un uso normal, cotidiano y rudo en manos de los usuarios y demostraron ser eficientes respecto a la necesidad de protección, a pesar de su aparente “fragilidad”. La Agenda 2013 sorprendió a los usuarios, ya que su aparente delicadeza fue ilusoria, y resistió de manera normal el uso durante un año. Las libretas tipográficas fueron los ejemplares más frágiles, propensas al deterioro rápido, pero la cualidad de ser especímenes tipográficos las ha colocado por los usuarios en situación de coleccionables más que de libretas en uso. Y es destacable que la Dirección de Literatura UNAM accediera a cambiar completamente su estilo del “Cuaderno de notas”, que si bien siempre tuvo un valor agregado por incursiones de orden gráfico-plástico, con las libretas tipográficas dio un giro total a la percepción de oficios asociados al libro y la escritura, con una propuesta que evoca una relación más personal con la escritura.



Imagen 45. Producción de *Semilla de Sol*, Taller de imprenta FAD. Febrero y marzo de 2015.

Conclusiones

- Los libros son el resultado de un conjunto de procesos que involucran diversas fases; la edición es la dirección general que transformará un manuscrito, o incluso a veces una idea, en un producto editado y publicado. La fase gráfica se refiere a los parámetros y técnicas de composición editorial encargadas de representar las ideas del contenido y la edición en formas gráficas concretas, y en el caso de los libros impresos, se contemplan también los aspectos materiales y de producción, por *ello el diseño de un libro se puede abordar como diseño tridimensional y no solo gráfico bidimensional*; propiciar su estudio desde esta perspectiva le aporta más como bien de experiencia, en su cualidad de bien de consumo y bien cultural.

- Las personas que realizan el trabajo de concretar visual y materialmente la edición son los actuales editores gráficos, y su trabajo es mayormente de orden técnico, creativo y práctico, pero hay aún vacíos formativos que inciden en las propuestas gráficas y en las materiales. *Los diseñadores del libro no deben ignorar que los aspectos que hoy usamos para definir la puesta en página son consecuencia de una serie de transformaciones en la cultura de transmisión de información escrita*. Si además de tener práctica en la aplicación de las normas de diseño de página, se fortalece un mejor entendimiento de sus orígenes y funciones, podemos enriquecerlos y adaptarlos a las cambiantes dinámicas actuales de lectura, influenciadas por una variedad global de visualidades y formatos digitales, que invariablemente afectan la lectura en libros impresos; como tener las expresiones “navegar por las páginas (impresas)” o “diseñar la página (de pantalla dinámica)”.

- Sin duda las *estructuras gráficas* de un libro seguirán en evolución hacia diferentes soluciones y por ello las *estructuras materiales* se adecuan a los cambios y aprovechan las oportunidades que siempre ha tenido el libro para manifestarse de forma más plástica, estética, artística o diseñística, más allá de sus condiciones funcionales básicas de preservar y manipular la información adecuadamente. *Hoy en día los recursos técnicos y tecnológicos nos permiten emular, recrear, mejorar y explorar más, con recursos antiguos y tradicionales, o modernos y contemporáneos, y hacer, casi, cualquier tipo de combinación, siempre que se mantenga la premisa de unir y proteger*, que son cualidades tanto de la definición básica de libro como de encuadernar, para visibilizar una cierta información, aspectos que, en una amplia gama de posibilidades, mantendrían al objeto diseñado en la gran categoría libro, ofreciendo un amplio número de alternativas editoriales para un también amplio tipo de libros, narrativas y lectores.

- *El placer de la experimentación, exploración y expresión gráfico-visual son factores que se pueden considerar como recursos editoriales aplicados a una porción especial o peculiar de la producción industrial del libro; y que en una perspectiva más plástica son también recursos encaminados a la gran categoría obra-libro o las piezas de arte que emulan de alguna forma al libro, se nutran o no de las estructuras gráficas y materiales editoriales.*

- *Es deseable que los profesionales en edición gráfica tengan una preparación más amplia, cercana e involucrada con el proceso de edición, de forma que se les confíen soluciones más diversas en lo gráfico y en lo estructural. Es importante que la preparación de los editores gráficos se fortalezca en los procesos históricos y técnicos sobre la producción editorial orientada a cambiar la visión del libro como producto gráfico, a libro como producto objetual.*

- Los resultados logrados en las experiencias, que fomentan la atención en los procesos generales y en sus procesos creativos individuales, de integración edición + encuadernación, con alumnos de licenciatura y maestría, muestran que *tener una formación más amplia y actualizada tanto de la maquinaria y procesos de producción, como de encuadernadores, investigaciones y propuestas contemporáneas de encuadernación, es una mejora profesional a la paleta de recursos para diseñar libros que puedan, en cierta forma, ser un marco u objeto que amplíe los contenidos expresados en su texto; conforman un bagaje cultural en la formación general de los diseñadores, y dan pie a desarrollar caminos a la investigación tecnológica o histórica del desarrollo local de los procesos de encuadernación, y contribuyen a una mejora en los procesos creativos e interés en la investigación para el área editorial.*

- Vale la pena atender los aspectos de la encuadernación como una tecnología adaptable a diferentes circunstancias de producción y con potencial valor estético, si se reúnen adecuadamente cualidades y características específicas. Y si bien una encuadernación industrial no califica dentro de los parámetros de encuadernación artística, en el sentido más clásico de la encuadernación artesanal, es verdad que hay ejemplos industriales notables por el pertinente ensamble de características técnicas imbricadas entre su contenido y su concepto gráfico. En cualquier caso, el calificativo artístico es un término complejo que no solo denota las cualidades técnicas, sino las conceptuales, en cuyo caso podríamos decir que *sí hay encuadernación artística industrial y que esta valoración es un reto en la producción editorial original.*

- En la actualidad hay diversos diseñadores, artesanos, artistas y proyectos editoriales, de diferente escala e intención, que son muestra de la percepción del libro como objeto con cualidades artísticas que sirven de modelo de estudio e inspiración a editores gráficos en formación para generar ediciones alternativas y los que se puede acceder de forma más sencilla mediante los recursos de la WWW, por lo que los materiales y perspectivas de enseñanza son más amplios como para confirmar que *la enseñanza de la encuadernación ya no es solo un tema de acabado del libro, sino un tema con autonomía y amplitud de oportunidades de investigación, editoriales y artísticas.*

- *Incluir en la formación profesional el análisis de variados conceptos de clasificación en que se puede insertar un libro es importante para quien lo diseña por los códigos materiales, gráficos, culturales, económicos, técnicos, dentro de los que se suelen manejar los criterios que determinan las elecciones de diseño; a mayor cantidad de información y criterios, podemos inferir que habrá elecciones más asertivas. Incluir en los parámetros de diseño de libros términos amplios sobre anatomía, fisiología y taxonomía posible de la encuadernación, invita a pensar el objeto diseñado como motivo de investigación.*

- Es importante reconocer los diferentes esfuerzos que desde instancias oficiales se han realizado en la publicación de textos importantes, interesantes, y en cierta forma alternativos, así como en los programas y apoyos de fomento a la lectura y el libro, como el origen y continuación de FILIJ, sin embargo son esfuerzos que afectan a las editoriales estatales y privadas, pero no inciden en las escuelas en diseño, situación que aleja la enseñanza de consideraciones sobre metas, planteamientos o retos de producción.

- Es relevante que durante 18 años se ha propiciado la enseñanza de la encuadernación en la FAD, en una transición de ser materia no oficial a *ser integrada en el plan de estudios de 2015, asociada al área de profundización de Edición Gráfica*.
- En esta inclusión de enseñanza formal, se han incorporado temas, concepciones, visiones o técnicas sobre la encuadernación, en este sentido *el desarrollo de esta investigación ha sido clave para organizar el programa oficial*, además de permitir hacer consideraciones más fundamentadas y pertinentes, que se han puesto en práctica en las actividades de aula, mismas que se han seleccionado y ajustado según las circunstancias y forma en que la formación general de la licenciatura en DCV ha modificado la percepción, disposición y necesidad del estudiantado. Los resultados didácticos observados han sido afortunados y las interacciones de producción editorial con procesos de encuadernación y producción, de igual forma han sido enriquecedores para los estudiantes. *De manera directa estas prácticas les ayudan a resolver la visualización completa del proceso editorial y la maquetación física de los proyectos con más solvencia; las prácticas otorgan materia y realidad al proceso de diseño, y son un principio para concretar el sentido y compromiso de la edición gráfica*.
- Los estudiantes pueden asumir con más convicción su exploración y expresión individual mediante la edición/encuadernación, desde el cobijo de la enseñanza el trabajo de producción que explora alternativas mixtas y se arriesga a producciones poco convencionales, ya que el medio laboral puede ser algo restrictivo, pero tendrán ya una experiencia cuando se presente la oportunidad.
- Respecto a los temas de enseñanza, hay que indicar que la materia se pensó para funcionar como una clase monográfica en la que cada ciclo se modifiquen los temas, siempre que se cubra el objetivo general; esta decisión es consecuencia directa de la amplitud de posibilidades que se pueden abordar. La experiencia del encierro por COVID-19 fue una oportunidad forzada, para poner en práctica dos direcciones en los temas (un grupo con temas históricos y otro grupo con temas prácticos), y la conclusión es que *es deseable ampliar el tiempo de estudio de esta materia, al menos a dos semestres, si queremos tener un enfoque profesional más profundo, consciente o informado del área editorial*.

- Una revisión rápida a los planes de estudio de la ENAP-FAD nos indica que la visión de las licenciaturas ha sido hacia la formación general para satisfacer problemas de diseño y comunicación visual amplia, podríamos decir un profesional multitareas gráficas, y *es pertinente considerar si además de estos profesionales con formación general, ya es tiempo de propiciar estudios profesionales especializados en la ya muy diversas áreas laborales que puede cubrir el diseño gráfico-visual.*

- Considerar que las cualidades artesanales, artísticas o alternativas que puede tener un libro, rebasan la conformación gráfica y se extienden a las decisiones materiales y formas de producción. Se visualiza también que la responsabilidad de “diseñar un libro” involucra una concepción general del objeto de diseño a partir de una amplia información cultural y la mirada de otras áreas de creación y uso respecto a la encuadernación, pues es enriquecedora para resultados prácticos alternativos viables en el marco económico de producción y aumentando el valor de experiencia del objeto. *Estas consideraciones dotan al profesional no solo de una visión más amplia, sino que dan una oportunidad a la investigación en el área editorial.*



Capítulo 1

- Imagen 1.** Ediciones Acapulco. Captura de pantalla de la página www.selvahernandez.studio Consultado en enero de 2024.
- Imagen 2.** Editorial Resistencia. Captura de pantalla de la página www.editorialresistencia.com.mx Consultado en enero de 2024.
- Imagen 3.** Laboratorio Editorial Esto es un Libro. Captura de pantalla de la página www.estoesunlibro.com Consultado en enero de 2024.
- Imagen 4.** Imágenes del libro *Los culpables*, Juan Villoro, Editorial Almadía, ediciones 2007 y 2013 tomadas de las páginas https://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-785371492-los-culpables-juan-villoro-almadia-1a-edicion-m6-_JM y <https://www.buscalibre.com.co/libro-los-culpables-edicion-especial/9786074111118/p/47211588> Consultado en enero de 2024
- Imagen 5.** Libro de colección particular, fotografías de Alicia Portillo V. / Fernández, Bernardo y Betteo, Patricio. (2009). *Soy el robot*. Ciudad de México: Editorial Almadía.
- Imagen 6.** Libro de colección particular, fotografías de Alicia Portillo V. / Sánchez, Osvaldo (Curador). (2011). *Destello*. Catálogo de exposición. Ciudad de México: Fundación/Colección Jumex.
- Imagen 7.** Libro de colección particular, fotografías de Alicia Portillo V. / Jeffers, Oliver. (2008). *El increíble niño comelibros*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Imagen 8.** Libro de colección particular, fotografías de Alicia Portillo V. / Nezval, Vítězslav. (2010). *Parrot in a motorcycle*. New York: Ugly Duckling Presse.

Capítulo 2

Imagen 9-a. Libros de colección particular, fotografías de Alicia Portillo V. / Funke, Cornelia. (2004). *Corazón de tinta*. Madrid: Siruela. Funke, Cornelia. (2007). *Sangre de tinta*. Madrid: Siruela.

Imagen 9-b. Libro de colección particular, fotografía de Alicia Portillo V. / Villadelángel Viñas, Gerardo (Coord. y Ed.). (2011). *Axolotiada*. Vida y mito de un anfibio mexicano. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Imagen 10. Fotografía izquierda y centro dos trabajos y fotografías de Eduardo Tarrico, tomadas de sus publicaciones de Facebook en octubre 2016. https://www.facebook.com/eduardo.tarrico/photos_by
Fotografía de la derecha, un trabajo y fotografía de Rodrigo Ortega, tomada de su publicación de Facebook en enero de 2017. https://www.facebook.com/rodolibro/photos_by

Imagen 11. Fotografía y trabajo de Benjamin Elbel, tomada de la página web Bookbinding. Out of the box. <https://bookbindingoutofthebox.com/>

Imagen 12. Fotografías tomadas de las páginas web de talleres industriales internacionales de encuadernación:

foto 1, página web Bubu Bookfactory, empresa suiza de encuadernación. <https://www.bubu.ch/produkte/bindearten/>

foto 2 y 5 página web Encuadernación Brepols, empresa belga de encuadernación. <https://www.boekbinderijbrepols.com/onze-bindtechnieken>

foto 3, 4 y 6, página web Druckerei Rüss, empresa alemana de encuadernación. <https://druckerei-ruess.de/en/material-processing/bindung/franzoesische-broschur-klappenbroschur>

Imagen 13-a. Imagen tomada de la página web Laurence King Publishing, editorial inglesa. <https://www.laurenceking.com/products/bookbinding>

Imagen 13-b. Imagen tomada de la página web O.Itemzero, estudio de diseño gráfico portugués. <https://itemzero.com/graphic-design-studio/>

Imagen 14-a. Dibujos del artículo Frost, Gary. "The Sewn Boards Binding." DAS Bookbinding WordPress file. Consultado en 2021. <https://dasbookbinding.files.wordpress.com/2020/06/garyfrost-sewn-boardsbinding.pdf>

Imagen extremo derecha, muestra de encuadernación estilo *sewn boards* encuadernación y fotografía de Alicia Portillo V.

- Imagen 14-b.** Dos fotografías superiores, digitalizadas de Promopress. (2011). *Imprint. Diseño de libros, folletos y catálogos*. Barcelona: Promopress. Pág. 62-63. Dos fotografías inferiores, digitalizadas de Send Points. (2015). *Art of the book. Structure, materials, technique*. Berkeley CA: Gingko Press. Pág. 28-29.
- Imagen 15.** Colección particular. Modelos de encuadernación y fotografías de Alicia Portillo V.
- Imagen 16.** Imágenes de la editorial Les trois ourses, página web, captura de pantalla, consultado en <https://lestroisourses.com/librairie/artiste/7-bruno-munari>
- Imagen 17.** Imágenes de la editorial Les trois ourses, página web, captura de pantalla, consultado en <https://lestroisourses.com/librairie/artiste/5-katsumi-komagata>
- Imagen 18.** Libros de colección particular, fotografías de Alicia Portillo V. / Fawcet-Tang (ed.). (2004). *Diseño de Libros contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili y Fawcet-Tang (comp.). (2004). *Formatos experimentales. Libros|Folletos|Catálogos*. Barcelona: Index Books.

Capítulo 3

Imágenes: 19-a, b, c, d, e / 20 a 31 / 33 / 35 a 39 / 42 a 45.

Fotografías de Alicia Portillo V. realizadas durante los eventos y las entregas finales de clase de diferentes semestres o en los espacios de trabajo durante la producción. Todas las imágenes se tomaron con el consentimiento de los alumnos que realizaron las encuadernaciones o acciones. Varios años.

- Imagen 32.** Fotografías y trabajo de Christian Paniagua, préstamo para este trabajo.
- Imagen 34.** Fotografías y trabajo de Israel Reyes, autor del ejemplar, préstamo para este trabajo.
- Imagen 40.** Fotografías de la *agenda 2013* realizadas por Daniel Bolívar, estudiante en servicio social del Departamento de Publicaciones de la ENAP.
- Imagen 41.** *Semilla de Sol*, Santiago Robles Bonfil, imágenes tomadas de su página web: <https://www.santiagorobles.info/semilla-de-sol/> Consultadas en enero 2024.

Referencias bibliográficas

Obras citadas

- Barbier, Frédéric. (2005). *Historia del libro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bermejo Martín, José Bonifacio. (1998). *Enciclopedia de la encuadernación*. Madrid: Ollero & Ramos.
- Bhaskar, Michael. (2014). *La máquina de contenido*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Carpallo Bautista, Antonio. (2015). *Identificación, estudio y descripción de encuadernaciones artísticas*. Toluca: Fondo Editorial Estado de México, ADABI de México.
- Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (Dir.). (1998). *Historia de la Lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Checa Cremades, José Luis. (2012). *Encuadernación. Doce ensayos sobre bibliofilia y artes del libro (siglos XIV - XXI)*. Madrid: Turpin Editores.
- Cue, Alberto (Ed.). (1999). *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto y Carrière, Jean-Claude. (2010). *Nadie acabará con los libros*. Ciudad de México: Lumen.
- Fuentes Rojas, Elizabeth. (2000). *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos (1900-1929)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gómez de Silva, Guido. (1985). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Ciudad de México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.

- Haslam**, Andrew. (2007). *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona: Blume.
- Hu**, Yang y Yang, Xiao. (2011). *Industria librera de China*. Beijing: China Intercontinental Press.
- Kloss** Fernández del Castillo, Gerardo. (2009). *Entre el diseño y la edición. Tradición cultura e innovación tecnológica en el diseño editorial*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Maffei**, Giorgio. (2015). *Munari's books. The definitive collection of book designs by Bruno Munari*. New York: Princeton Architectural Press.
- Martínez** de Sousa, José. (1987). *Pequeña historia del libro*. Barcelona: Labor.
- Maseda**, Pilar. (2006). *Los inicios de la profesión del diseño en México. Genealogía de sus incidentes*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto nacional de Bellas Artes y Literatura, Tecnológico de Monterrey.
- Miller**, Julia. (2014). *Books will speak plain*. Michigan: The legacy press.
- Sánchez** Arreola, Flora Elena. (1998). *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Archivo Histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Schraenen**, Guy (comisario). (2016) *Querido lector. No lea*. Catálogo de la exposición *Ulises Carrión Querido lector. No lea*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

Capítulos de libros y tesis citados

- Aguilar** López, M. Gisela. (2017) *Diseño de cubiertas de editor: estudio de ejemplares del siglo XIX pertenecientes a la Biblioteca de San Carlos*. [Tesis de licenciatura]. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/RK9KV8KL9YUSL4M6BKI2P5R8KXSHP5MS2MTEXN1E6459IUMPVI-08647?func=full-set-set&set_number=366276&set_entry=000001&format=999
- Benítez** Dueñas, Issa María. (2003). "Otros libros, otras obras" En Hellion, Martha (coord.). *Libros de artista* tomo I (pp. 297-309). Madrid: Turner, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Díaz-Miranda** y Macías, Ma. Dolores. (2007) “Creación de un protocolo de la encuadernación que permita controlar el proceso de su restauración”. En *La conservación infalible. De la teoría a la realidad*. Madrid: Grupo español del IIC, D. L. 3 Congreso del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Recuperado de https://www.ge-iic.com/files/3congreso/M_Dolores_Diaz.pdf
- Muriel**, Guadalupe. (1964) “Reformas educativas de Gabino Barreda”. *Revista Historia Mexicana*. Vol. 13, No. 4. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Brusatto**, Geoffrey. (2012). “The shape of the paper book to come informative evolves into involving”. En Marina Garone Gravier, Isabel Galina, y Laurette Godinas, L. (Eds) (2012). *Memorias del Congreso Internacional Las Edades del Libro*. Recuperado de <http://www.edadesdelibro.unam.mx/edl2012/files/EdadesDelLibro.epub>
- Ribeiro**, Ana Elisa. (2012). “Definiciones del libro y qué (no) es un libro”. En Marina Garone Gravier, Isabel Galina, y Laurette Godinas, L. (Eds) (2012). *Memorias del Congreso Internacional Las Edades del Libro*. Recuperado de <http://www.edadesdelibro.unam.mx/edl2012/files/EdadesDelLibro.epub>

Otras obras consultadas

- Agius**, Juan J. Editor. (2012). Ulises Carrión. *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*. Ciudad de México: Tumbona Ediciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Baines**, Phil y Haslam, Andrew. (2002). *Tipografía. Función, forma y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baldó Suárez**, Dolores. (1999). *Arte y encuadernación: una panorámica del siglo XX*. Madrid: Ollero & Ramos.
- Brugalla**, Emilio. (2000). *Tres ensayos sobre el arte de la encuadernación*. Madrid: Ollero & Ramos
- Darnton**, Robert. (2010). *Las razones del libro. Futuro, presente y pasado*. Madrid: Trama editorial.
- De la Torre Villar**, Ernesto. (2009). *Breve historia del libro en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Dias, R., Oliveira, R., Martins, F. y Dantas, R.** (2019). *O Miolo do Livro. Técnicas de encadernação industrial*. Lisboa: O Itemzero
- Dias, R., Oliveira, R., Martins, F. y Dantas, R.** (2021). *A Capa do Livro. Técnicas de encadernação industrial*. Lisboa: O Itemzero
- Escalante Gonzalbo, Fernando.** (2007). *A la sombra de los libros*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Fawcett-Tang, Roger (Ed.).** (2004). *Diseño de Libros contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fawcett-Tang, Roger (comp.).** (2004). *Formatos experimentales. Libros|Folletos|Catálogos*. Barcelona: Index Books.
- Febvre, Lucien y Martin, Henri-Jean.** (2005). *La aparición del libro*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hellion, Martha (Coord.).** (2003). *Libros de artista. Tomos I y II*. Madrid: Turner, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ikegami, Kōjirō.** (2009). *Japanese bookbinding. Instructions from a master craftsman*. Massachusetts: Weatherhill.
- Kloss Fernández del Castillo, Gerardo.** (2013). *Historia, diseño y edición*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Larroyo, Francisco.** (1976). *Historia comparada de la educación en México*. Ciudad de México: Porrúa.
- Llop, Rosa.** (2014). *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros. Hacia un lenguaje de parámetros*. Barcelona: Gustavo Gili.
- López Winne, Hernán y Malumián, Víctor.** (2016). *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lyons, Martyn.** (2011). *Libros Dos mil años de historia ilustrada*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- Mason, Daniel.** (2008). *Materiales y procesos de impresión*. Barcelona: Gustavo Gili.
- McCleary, John.** (1997). *Conservación de libros y documentos. Glosario de términos técnicos*. Madrid: Clan Editoial.
- Medina, Cuauhtémoc.** (1991). *Diseño antes del diseño. Catálogo exposición*. Ciudad de México: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
- Morlok, Franziska y Waszelewski, Miriam.** (2018). *Bookbinding. A comprehensive guide to folding, sewing & binding*. New York: Princeton Architectural.

- Museo** Colección Blaistein. (2010). *Francisco Díaz de León*.
Ciudad de México: Centro Cultural Universitario Tlatelolco,
Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial RM.
- Nunberg**, Geoffrey (Comp.). (1998). *El futuro del libro. ¿Esto matará eso?*
Barcelona: Paidós
- Piccolini**, Patricia. (2019) *La idea del libro. Un manual para la gestión de
proyectos editoriales*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Promopress** (Ed.). (2011). *Imprint. Diseño de libros, folletos y catálogos*.
Barcelona: Promopress.
- Rivers**, Charlotte. (2015). *Cómo hacer tus libros. Nuevas ideas y técnicas
tradicionales para la creación artesanal de libros*. China: Gustavo Gili.
- Send Points**. (2015). *Art of the book. Structure, materials, technique*.
Berkeley CA: Gingko Press.
- Szirmay**, Janos A. (1999). *The archaeology of medieval bookbinding*.
Reino Unido: Aldershot: Ashgate.
- Vélez Celemín**, Antonio. (2012). *El marmoleado. Del papel de guardas a la
obra de arte*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Yonemura**, Ira y Goode, Simon. (2021). *Books: Art, Craft & Community*.
Bélgica: Ludion & London Centre for Books Arts.
- Zaid**, Gabriel. (1996). *Los demasiado libros*. Ciudad de México: Océano

Fuentes digitales

- Arregui**, Carmencho. (s.f.). *Out of the Binding Web*. <http://www.outofbinding.com>
- Bendror**, Jack. (septiembre de 1997). "Quality DFA bindings. A shared responsibility". [Archivo PDF]. Recuperado de *The new library scene*.
https://mekatronicsinc.com/wp-content/uploads/2019/08/quality-dfa_1.pdf
- Cowlshaw**, Nick. (primavera 2010). "Single Leaf Binding". Recuperado de J. Hewit & Sons Ltd. *Skin Deep* volume 29. Livingstone: Scotland.
http://www.hewit.com/skin_deep/?volume=29&article=2
- "Wer lumbecken will". (24/11/1949). *Der Spiegel* N° 48. Recuperado de <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/44439086>

- Ellenport**, Sam (s/f). “El futuro de la encuadernación manual”. [Archivo PDF] Recuperado del blog *Artes del libro*. <https://artesdelibro.mx/el-futuro-de-la-encuadernacion-manual-sam-ellenport.php>
- Martínez Olvera**, Jacinto. (2016). *La edición artesanal en México, tres casos*. [Tesis de maestría] Universidad Autónoma de México. Recuperado de https://www.academia.edu/32046376/La_edici%C3%B3n_artesanal_en_M%C3%A9xico_tres_casos_Id%C3%B3nea_Comunicaci%C3%B3n_de_Resultados_UAM
- Olivera** Campirán, Maricela. (Febrero 2002). “Evolución histórica de la evolución básica a través de los proyectos nacionales: 1921-1999”. [Entrada en blog]. *Diccionario de la historia de la educación en México*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Universidad Nacional Autónoma de México / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Recuperado de http://www.biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_6.htm
- Rodríguez A.**, Ma de los Ángeles. (febrero del 2002) “Historia de la educación técnica”. [Entrada en blog] *Diccionario de la historia de la educación en México*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Universidad Nacional Autónoma de México / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Recuperado de http://www.biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_14.htm
- Sánchez**, Jesús. (Ed.). (junio, 1900). *Breve noticia de los establecimientos de instrucción dependientes de la Secretaría de Estado y del Despacho de Justicia e Instrucción Pública*. México: Tipografía y litografía “La Europea”. [archivo PDF] Recuperado de la Colección Digital de libro Antiguo de la Universidad Autónoma de Nuevo León en <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080044596/1080044596.html>
- Verheyen**, Peter D. (2004 - 2011). *The Bonefolder an e-journal for the bookbinder an the book artist*. En Book Arts Web. Recuperado de <http://www.philobiblon.com/bonefolder/>
- Verheyen**, Peter D. (2010 - 2018). The Pressbengel Project: Exploring German Bookbinding Traditions. Recuperado de <http://pressbengel.blogspot.mx/>